κινηματογραφικα τετραδια

ΤΕΥΧΟΣ 12-13

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ '83 ΔΡΧ. 200

24ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ: ΝΙΚΟΣ ΒΕΡΓΙΤΣΗΣ – ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΙΔΗΣ – ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΑΝΑΝΙΑΔΗΣ

ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ – ΡΟΜΠΕΡΤ ΑΚΕΡΕΝ – ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ – ΤΖΕΣΣΙΚΑ ΛΑΝΓΚ

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

- Ἀφιερώματα σέ συγγραφεῖς καί θέματα (συνεργασία μέ τό Magazine Litteraire).
- Κριτική καί παρουσίαση καινούργιων βιβλίων.
- Συνεντεύξεις μέ ἀνθρώπους τῶν Γραμμάτων, τῶν Τεχνῶν καί τῶν Ἐπιστημῶν.
- Πρωτότυπα ρεπορτάζ γιά ἐπίκαιρα καί ἀνεπίκαιρα θέματα.
- Πολυκριτικές γιά... προβληματικά βιβλία.
- Ἐπιφυλλίδες γιά πνευματικά θέματα.
- Πίνακας μέ τά ἐμπορικότερα βιβλία τοῦ δεκαπενθήμερου.
- Βιβλιογραφικό δελτίο μέ ὅλες τίς νέες ἐκδόσεις.
- Ἀνταποκρίσεις ἀπό τό ἐξωτερικό, κριτικογραφία τοῦ τύπου, εἰδήσεις, σχόλια κλπ.

Συνεργάζονται:
Α. Ἀργυρίου — Γ. Βέλτσος — Κ. Γεωργουσόπουλος — Κ. Κουλουφάκος — Μ. Πλωρίτης — Δ. Ραυτόπουλος — Β. Ραφαηλίδης

Ἐπίσης οἱ:
Δ. Γκιώνης — Στ. Ἰωσήφ — Π. Κουνενάκη — Α. Κυριαζάνος — Β. Παγκουρέλης — Ελ. Παμπούκη — Ν. Χατζιδάκι κ.ἄ.

Κυκλοφορεῖ κάθε δεύτερη Τετάρτη.

ΙΑΝΟΣ

Ἕνα Τετράδιο Ἀναζητήσεων

τεῦχος 6

ΤΟΞΙΚΟΜΑΝΙΑ
ΝΟΜΙΚΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΝΟΜΗ

Ἡ ἀποκατάταση τῆς ἀλήθειας
Ἱστορική σκιαγράφηση - Κριτική
-Μαρτυρίες - Ντοκουμέντα
Βιβλιογραφία

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ

Παν. Ραγιάς

ΤΟ ΠΙΟ ΕΝΗΜΕΡΩΜΕΝΟ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Τσιμισκή 41 τηλ. 229-010

Κινηματογραφικά Τετράδια

Δίμηνο Κιν/κό περιοδικό
Τεύχος 12-13
Δεκέμβριος 1983
Τιμή τεύχους δρχ. 200

ΕΚΔΟΣΗ

Γερακούδης Σωτήρης

ΣΥΝΤΑΞΗ

Μπάμπης Ακτσόγλου
Σωτήρης Ζήκος
Δημήτρης Κολιοδήμος
Πάνος Μανασσής
Αντρέας Ταρνανάς
Αντρέας Τύρος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Εμμανουήλ Ζάχος
Δημοσθένης Κούρτοβικ
Γιώργος Μπιζιούρας
Γιώργος Σηφιανός
Στέργιος Τσιούμας
Γιάννης Χατζής

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ

Παύλος Ακτσόγλου
Σωτήρης Γερακούδης
Σωτήρης Ζήκος
Πάνος Μανασσής

ΦΙΛΜΣ

Νικολαΐδου Χριστίνα

ΕΚΤΥΠΩΣΗ

Γιώργος Καρατζάς
Αγ. Δημητρίου 190

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Για 10 τεύχη 1000 δρχ.

ΕΜΒΑΣΜΑΤΑ
ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ
ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΕΣ ΤΕΥΧΩΝ

Νικολαΐδου Χριστίνα
Πλάτωνος 4, Θεσσαλονίκη
τηλ. 270.684

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ
Αντώνης Καφετζόπουλος

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑ

Ο βασιλιάς της κωμωδίας 2
Κουκίδες 3
Η λογοκρισία ξανακτυπά 5
Δήμος Σταρένιος 6
Σερ Ραλφ Ρίτσαρτσον 7
Κινηματογραφική Λέσχη Κιλκίς 8

ΜΑΡΤΙΝ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ. Για τον βασιλιά της κωμωδίας 10

ΡΟΜΠΕΡΤ ΑΚΕΡΕΝ: Σεξουαλικότητα και κοινωνικό αδιέξοδο 15

ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ: Η ιστορία της Πιέρα 18

ΤΟ ΑΓΟΡΙ, του Πάνου Μανασσή 22

24ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ:
Η ήπια μετριότητα, γράφει ο Μπ. Ακτσόγλου 26
Ημερολόγιο του Φεστιβάλ, γράφει ο Μπ. Ακτσόγλου 29
Το οδοιπορικό του φεστιβαλικού επταήμερου
Γράφει ο Σωτήρης Ζήκος 50

ΡΕΒΑΝΣ: Μιά ταινία πρόκληση
Γράφει ο Μπ. Ακτσόγλου 64
ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟ ΝΙΚΟ ΒΕΡΓΙΤΣΗ 70

ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ: Συνέντευξη με το Ν.Νικολαΐδη 77

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΙΟΡΔΑΝΗ ΑΝΑΝΙΑΔΗ 85

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ: Γράφει ο Δημήτρης Κολιοδήμος 92

ΤΟ ΠΑΖΑΡΙ του Σταμάτη Τσαρουχά
Γράφει ο Δημήτρης Κολιοδήμος 95

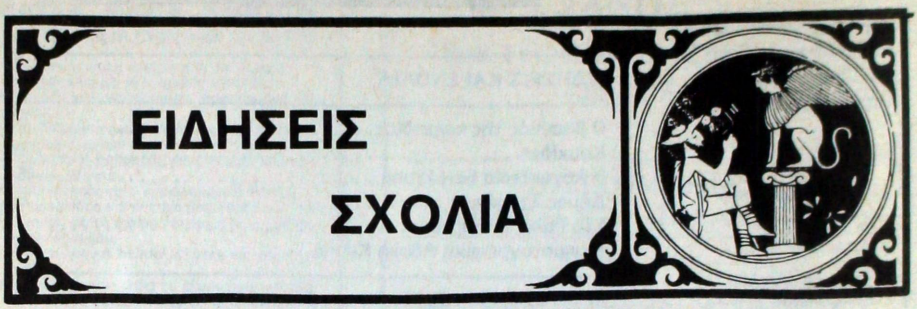
Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ του Δημήτρη Σταύρακα
Γράφει ο Αντρέας Ταρνανάς 97

ΤΖΕΣΣΙΚΑ ΛΑΝΓΚ: 98

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Γράφει ο Εμμανουήλ Ζάχος 108

ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΤΣΙΟΥΜΑΣ: Σενάριο δεύτερο 118

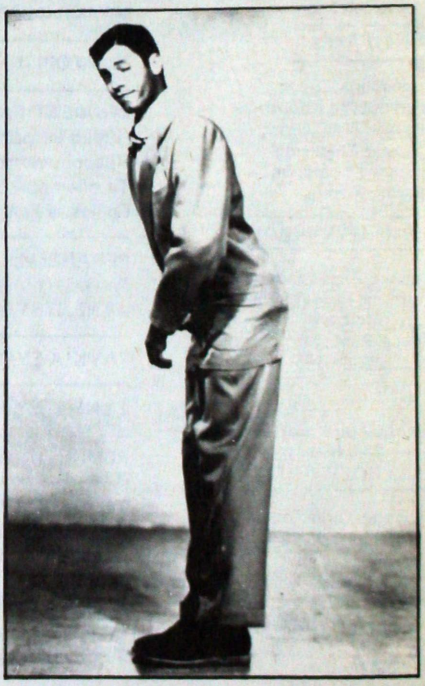
II-000000003944



ΕΙΔΗΣΕΙΣ ΣΧΟΛΙΑ

Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Μετά τη δουλειά του ιστορικού Κέβιν Μπρόνλοου πάνω στον ΑΓΝΩΣΤΟ ΤΣΑΠΛΙΝ, σειρά 4 επεισοδίων που μετέδωσε η ελληνική τηλεόραση, ήλθε και η σειρά του Τζέρρυ Λιούις. Ο γάλλος κριτικός του περιοδικού "Ποζιτίφ" και εγκάρδιος φίλος του Λιούις, Ρομπέρ Μπεναγιούν (συγγραφέας του βιβλίου "Καλημέρα κύριε Λιούις"), κατάφερε να πραγματοποιήσει ένα παλιό του όνειρο: να κάνει μιά τηλεοπτική εκπομπή πάνω στον Λιούις διάρκειας 6 ωρών (!) που περιλαμβάνει άφθονο υλικό από το προσωπικό ανέκδοτο αρχείο του Τζέρρυ Λιούις. Έτσι έχουμε την ευκαιρία να δούμε αποσπάσματα από τα πρώτα τηλεοπτικά του σώου (μαζί με το Ντην Μάρτιν), σκηνές από τις ιδιωτικές ταινίες που έχει κάνει για προσωπική του ευχαρίστηση, υλικό από τα γυρίσματα των ταινιών, τις δοκιμές, καθώς και ολόκληρες σκηνές που κόπηκαν στο τελικό μοντάζ των ταινιών, αλλά είναι ολοκληρωμένες κωμικές σεκάνς. Ο Μπεναγιούν χωρίζει το υλικό του σε θέματα (ο κλόουν, τα παιδιά, ενώ δεν λείπουν και οι απαραίτητες συνεντεύξεις που έχουν το καλό να είναι πολύ σύντομες). Ελπίζουμε ότι κάποιο απ'τα κανάλια μας θα ενδιαφερθεί γι'αυτή την τόσο ενδιαφέρουσα εκπομπή, για έναν κωμικό-δημιουργό που σπάνια φιλοξενείται απ'τη μικρή οθόνη και που φέτος ξανάρχεται στην



επικαιρότητα με την ταινία του Μάρτιν Σκορτσέζε Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ (όπου παίζει δίπλα στον Ρόμπερτ ντε Νίρο), καθώς και την τελευταία σκηνοθετική του δουλειά που φέρει τον παράξενο τίτλο ΣΜΕΡΓΚΑΣΜΠΟΡΝΤ (ε.τ. το "Νευρόσπαστο").

ΚΟΥΚΙΔΕΣ...

● Ο Βέρνερ Χέρτσογκ φαίνεται να έχει εγκαταλείψει οριστικά την Γερμανία και τη θεματική καθαρά "γερμανικών" ταινιών όπως ήταν ο ΚΑΣΠΑΡ ΧΑΟΥΖΕΡ ή το ΚΑΡΔΙΑ ΑΠΟ ΓΙΑΛΙ. Η νέα του ταινία με τον περίεργο τίτλο ΕΚΕΙ ΟΠΟΥ ΟΝΕΙΡΕΥΟΝΤΑΙ ΤΑ ΠΡΑΣΙΝΑ ΜΥΡΜΗΓΚΙΑ, χρηματοδοτείται από την Όριον Κλάσσιξ (καλλιτεχνικό τμήμα της Όριον) κι έχει ένα παρόμοιο θέμα , με το ΦΙΤΖΚΑΡΑΛΝΤΟ: μιά αμερικάνικη εταιρεία πηγαίνει να βγάλει ουράνιο σε μιά περιοχή που θεωρείται ιερή απ' τους ιθαγενείς.

● Θυμάστε την εκπληκτική μικρού μήκους ταινία με το Χοντρό και Λιγνό, που μεταφέρουν ένα πιάνο σ' ένα τεράστιο κλιμακωτό δρόμο; Δεν ξέρουμε πώς, αλλά ο Μπλέηκ Έντουαρντς σκέφτεται να κάνει ένα ρημέϊκ της, με υποψήφιους πρωταγωνιστές τον Μπαρτ Ρέυνολντ και τον Ρίτσαρντ Πράυορ. Στο μεταξύ ο ακούραστος αυτός σκηνοθέτης, αφού κυκλοφόρησε τη νέα του ταινία Η ΚΑΤΑΡΑ ΤΟΥ ΡΟΖ ΠΑΝΘΗΡΑ, όπου ένας νέος ντέτεκτιβ (τον ερμηνεύει ο άγνωστος Τεντ Γουώς) ακολουθεί τα ίχνη και τα παθήματα του αποθανόντος επιθεωρητή Κλουζώ (Πήτερ Σέλλερς) κι ύστερα απ' το ρημέικ του ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΠΟΥ ΑΓΑΠΟΥΣΕ ΤΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ετοιμάζει μιά νέα ταινία με τον Μπαρτ Ρέυνολτς, το ΚΑΝΣΑΣ ΣΙΤΥ ΤΖΑΖ, όπου θα συμπρωταγωνιστεί ο Κλιντ Έστγουντ.

● Ο γιαπωνέζος συγγραφέας Μισίμα είναι όσο ποτέ άλλοτε της μόδας στην Αμερική. Ο σεναριογράφος και σκηνοθέτης Πωλ Σρέηντερ, που θεωρείται καλός γνώστης της γιαπωνέζικης κουλτούρας (έγραψε μεταξύ άλλων το σενάριο του ΓΙΑΚΟΥΖΑ) ετοιμάζει μαζί με τον αδελφό του Λέοναρντ μία βιογραφία του συγγραφέα, που θα περιλαμβάνει όμως και φιλμάρισμένα αποσπάσματα απ' τα έργα του. Ο Φ.Φ.Κόπολλα, παράλληλα, που θα χρηματοδοτήσει εν μέρει αυτήν την παραγωγή, σκέφτεται να σκηνοθετήσει ή να παράγει την πιό γνωστή τετραλογία του Μισίμα που ονομάζεται Η ΘΑΛΑΣΣΑ ΤΗΣ ΓΟΝΙΜΟΤΗΤΑΣ.

● Ο Ρομάν Πολάνσκι θα γυρίσει τους ΠΕΙΡΑΤΕΣ, μιά πανάκριβη υπερ-παραγωγή, που από καιρό σχεδίαζε, σε σενάριο του μόνιμου συνεργάτη του Ζεράρ Μπράχ.

● Το θέμα του Ορφέα και της Ευριδίκης, που ενέπνευσε μερικές θαυμάσιες λυρικές ταινίες, όπως τον ΟΡΦΕΑ του Κοκτώ ή το ΟΡΦΕΟ ΝΕΓΚΡΟ του Μαρσέλ Καμύ, θα δώσει μιά ακόμα αξιόλογη ταινία; Ελπίζουμε πως ναι, γιατί ο ενδιαφερόμενος είναι ο Ζακ Ντεμύ, ο λυρικός δημιουργός των ΟΜΠΡΕΛΩΝ ΤΟΥ ΧΕΡΒΟΥΡΓΟΥ και του ΦΛΑΟΥΤΙΣΤΑ ΤΟΥ ΧΑΜΕΛΙΝ.

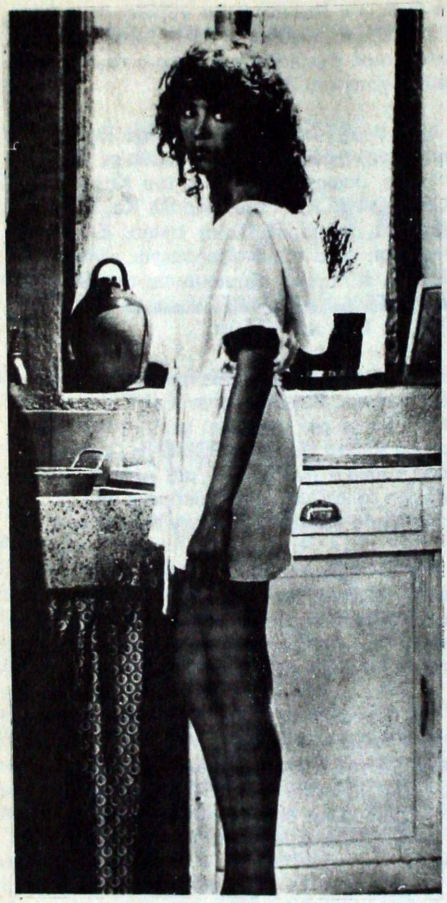
● Μετά την ΠΕΙΝΑ, ένας άλλος σκηνοθέτης, ο δαιμόνιος Ζαν-Ζακ Μπενέξ (ΝΤΙΒΑ), καταπιάνεται με μιά μοντέρνα εκδοχή του βαμπιρικού μύθου. Στην ΠΑΓΩΜΕΝΗ ΠΑΡΘΕΝΑ, που γυρνά στην Αμερική, μιά γυναίκα-βαμπίρ κλέβει το καζίνο, καταδιωκόμενη από γκάγκστερς που θέλουν να πάρουν τα χρήματα της.

● Ο Ντέϊβιντ Μπάουϊ, γέρο-βρυκόλακας στην προηγούμενη ταινία, εμφανίζεται μαζί με τον Μέλ Γκίμπσον (ΜΑΝΤ ΜΑΞ) στην νέα ταινία του Μπομπ Ράφελσον που τιτλοφορείται ΜΠΑΡΤΟΝ ΚΑΙ ΣΠΗΚ.

● Ο Μάρκο Φερρέρι δίνει στη νέα του ταινία Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΕΙΝΑΙ ΤΟ ΜΕΛΛΟΝ, μιά αντιεκδοχή της ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ. Γιά μιά ακόμα φορά η Ορνέλα Μούτι κρατά τον κεντρικό ρόλο δίπλα στους Τζιάν Μαρία Βολοντέ, Άννα Συγκούλα και Άντζελο Ινφάντι.

● Τη συνέχεια της ΟΔΥΣΣΕΙΑΣ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ θα γυρίσει ο Πήτερ Χάϊμς (ΑΟΥΤΛΑΝΤ), στην οποία εξηγεί όλα τα σκοτεινά σημεία της πρώτης ταινίας. Αλήθεια το βρίσκετε ενδιαφέρον;

● ΓΚΑΡΣΟΝ λέγεται η καινούρια ταινία του Υβ Μοντάν που γυρίζει ο Κλωντ Σωτέ. Κοντά του μιά πλειάδα γάλλων ηθοποιών όχι και πολύ γνωστών στο ελληνικό κοινό, μα ιδιαίτερα συμπαθητικοί: Ντομινίκ Λαφέν, Νικόλ Γκαρσία, Μαρί Ντυμπουά, Ζακ Βιλλερέ, Μπερνάρ Φρεσσόν, κ.ά.



Η Ιζαμπέλ Αντζανί στο ΦΟΝΙΚΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ

● Από τις ταινίες που προβλήθηκαν στο τελευταίο Φεστιβάλ Καννών λίγες ήταν εμπορικές επιτυχίες στη Γαλλία. Φαβορί το ΦΟΝΙΚΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ με την Ατζανί, αλλά και το ΚΑΛΑ ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ, κ.ΛΩΡΕΝΣ του Όσιμα, με τον Ντέϊβιντ Μπάουϊ. Σχετική αποτυχία είχαν οι ταινίες ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ του Μπενέξ και Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΡΑ του Φερρέρι, ενώ ακόμα μεγαλύτερη είναι η αποτυχία των ταινιών ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ, Ο ΤΟΙΧΟΣ και ΤΟ ΧΡΗΜΑ του Μπρεσόν.

● Ο Πολωνός σκηνοθέτης Βόϊσεχ Χας είναι μάλλον άγνωστος στην Ελλάδα (ΤΟ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΟ ΠΟΥ ΒΡΕΘΗΚΕ ΣΤΗ ΣΑΡΑΓΟΣΑ). Ποτέ του δεν φημιζόταν ότι επέλεγε συνηθισμένα θέματα στις ταινίες του, στο νέο του όμως έργο που τιτλοφορείται Ο ΓΑΙΔΑΡΟΣ ΠΟΥ ΠΑΙΖΕΙ ΛΥΡΑ, αντιπαραθέτει τον Πλάτωνα με τον Μακιαβέλι, το Μάο με τον Στάλιν και πολλά άλλα πρόσωπα! Το πείσμα ενάντια στην αρμονία. Η ξεροκεφαλιά που περνιέται γιά τέχνη. Οι πολιτικές αλληγορίες είναι πάντα αρκετά ριψοκίνδυνες. Ελπίζουμε ο Χας να τα καταφέρει και να δούμε την ταινία του στην Ελλάδα, μιά και πρόκειται γιά μιά γαλλική συμπαραγωγή όπου παίζουν οι Ζαν Ροσφόρ, Εμμανουέλ Ρίβα και ο Μίκαελ Λοντάλ.

● Ο Λούκυ Λούκ θα τα βάλει ξανά με τους φοβερούς Ντάλτον. Τα προηγούμενα κινούμενα σχέδια του Μορρίς δεν ήταν απόλυτα πετυχημένα. Λέτε αυτή τη φορά να τα καταφέρει καλύτερα;

● Η αμερικάνικη εταιρία "Σκάιφηλντ Προντάξιονς" και η γιαπωνέζικη "Νίππον Χήραλντ Φιλμς" χρηματοδοτούν την ταινία **THE RUNAWAY TRAIN**, που γυρίζεται στην Αυστραλία, με πρωταγωνιστή τον αμερικανό Ρομπέρτ Ντυβάλ, σκηνοθέτη τον Ρώσσο Αντρέϊ-Μιχάλκωφ- Κοντσαλόφσκι (ΣΙΒΗΡΙΑΔΑ) και σεναριογράφους τον Ακίρα Κουροσάβα και Πωλ Ζίντελ. Αυτό είναι που λέμε διεθνής παραγωγή!

● Ένας ακόμα σκηνοθέτης από τις σοσιαλιστικές χώρες έρχεται να εγκατασταθεί μόνιμα στην Αμερική. Ο Αντρέϊ Μιχάλκωφ-Κοντσαλόφσκι γυρίζει εκεί την νέα του ταινία Ο ΕΡΑΣΤΗΣ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ, όπου πρωταγωνιστούν οι Ναστάσια Κίνσκι, Τζων Σάβατζ και Ρόμπερτ Μήτσαμ (ο οποίος αντικατέστησε τον άρρωστο Μπαρτ Λάνκαστερ).

● Η μόδα των ταινιών που εμπνέονται από κόμικς όλο και αυξάνει στην Αμερική. Επειτα από το ΚΟΝΑΝ, Ο ΒΑΡΒΑΡΟΣ, αλλά και την ΑΝΝΙ που λίγοι ξέρουν ότι ήταν ένα από τα πιό δημοφιλή προπολεμικά κόμικς, μας έρχεται ο ντέτεκτιβ ΝΤΙΚ ΤΡΕΙΣΥ κάτω από τα χαρακτηριστικά του Γουώρρεν Μπήττυ (Ο σκηνοθέτης ο Γουόλτερ Χιλ, μιά

συνέχεια του ΚΟΝΑΝ, με τον τίτλο ΚΟΝΑΝ Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΩΝ ΚΛΕΦΤΩΝ σε σκηνοθεσία του παλαίμαχου Ρίτσαρντ Φλάϊσερ), ενώ ο Λάρρυ Κοέν γυρίζει τον ΔΟΚΤΩΡ ΣΤΡΕΙΝΤ. Παράλληλα ο Τζωρτζ Ρομέρο γύρισε μιά ταινία 5 επεισοδίων που εμπνέεται από τις ιστορίες φρίκης του περιοδικού CREEPSHOW, ενώ ο Ρότζερ Κόρμαν σκέφτεται να γυρίσει μιά κινηματογραφική έκδοση (και όχι τηλεοπτική όπως ήταν οι 3 ταινίες που είδαμε) του περιβόητου ΣΠΑΙΝΤΕΡΜΑΝ - ΑΝΘΡΩΠΟΥ ΑΡΑΧΝΗ. Σχέδια που λίγο-πολύ προμηνύουν την αποτυχία, γιατί το κόμικς έχει τη δική του γραφική μαγεία, που ο ρεαλισμός του κινηματογράφου αδυνατεί να αναπαραστήσει. Ίσως μόνο το σχέδιο του ΝΤΙΚ ΤΡΕΙΣΥ να έχει κάποια βάση κι αυτό γιατί η αστυνομική ίντριγκα είναι ένας κατεξοχήν κινηματογραφικός χώρος. Πρόσφατα είδαμε με την ταινία ΧΕΒΥ ΜΕΤΑΛ μιά προσπάθεια ν' αποδωθεί ο κόσμος του κόμικς μέσα από το κινούμενο σχέδιο κι ίσως τελικά η μορφή αυτή του κινηματογράφου να είναι η πιό κατάλληλη γιά κείνες τις ιστορίες των κόμικς που ξεφεύγουν θεληματικά από ένα ρεαλιστικό περίγυρο.

Η ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ ΞΑΝΑΧΤΥΠΑ

Την στιγμή που διαβάζετε αυτές τις γραμμές, πιθανόν να έχει δημοσιευτεί το νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο, όπου λέγεται ότι ρυθμίζεται και το πρόβλημα της λογοκρισίας. Επειδή όμως η μέχρι τώρα πείρα μας, μας έχει κάνει επιφυλακτικούς, δεν μπορούμε να σωπάσουμε σε τρία δείγματα πρόσφατης λογοκριτικής επέμβασης, που για μιά ακόμη φορά ο ημερήσιος τύπος δεν καταδίκασε. Ήδη την περασμένη χρονιά είχαμε ένα πρώτο παράδειγμα. Λίγες μέρες πριν από την πρεμιέρα, απαγορεύεται η κωμωδία του Βουτσά Η ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΟΥ ΝΕΦΟΥΣ κι επιτρέπεται μόνο έπειτα από την αυτο-λογοκρισία που κάνουν οι δημιουργοί της. Ο τύπος περνά στ' αστεία το όλο θέμα, στηριζόμενος στην καλλιτεχνική αθλιότητα της ταινίας, κι ούτε καν σχολιάζει συνεντεύξεις κυβερνητικών παραγόντων που ξεκάθαρα λένε ότι, το θέμα της λογοκρισίας θα ρυθμιστεί μελλοντικά, αλλά ταινίες όπως Η ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΟΥ ΝΕΦΟΥΣ θα... απαγορεύονται! Κι αναρωτιόμαστε: αν μιά ανώδυνη κωμωδία σαν κι αυτή, που δανείζεται μιά αντι-κυβερνητική θεματική από τη χυδαιότητα της αθηναϊκής επιθεώρησης λογοκρίνεται, τότε τί θα γίνει σ' ένα έργο που θα προχωρήσει σε μιά κατευθείαν πολιτική κριτική της σημερινής κυβέρνησης;

Και δεν πρόλαβε ν' αρχίσει η φετεινή σαιζόν και να που λογοκρίνονται 3 ταινίες, για διαφορετικούς λόγους. Απαγορεύεται η προβολή της ταινίας Η ΣΦΑΓΗ ΤΩΝ ΑΡΜΕΝΙΩΝ, μιά αγωνιστική ταινία αρμενικής παραγωγής, πιθανόν κάτω από πιέσεις των τουρκικών διπλωματικών αρχών. Απαγορεύεται η προβολή της ταινίας ΔΡΑΚΟΣ, ΤΟ ΠΡΟΣΩΠΟ ΤΗΣ ΗΜΕΡΑΣ του Κώστα Καραγιάννη, με ψευτο-δικαιολογίες (γιατί αν ισχύουν γι' αυτή την ταινία, τότε με την ίδια λογική θα πρέπει ν' απαγορευθούν τα 2/3 των προβαλόμενων ταινιών), αλλά με κύρια αιτία ότι πάει να εκμεταλλευθεί το κλίμα "Παπαχρόνης" κι όλη τη σύγχρονη μυθολογία ηρωποίησης του (αλλά τότε ας απαγορευθούν και οι ταινίες Ο Κ.ΒΕΡΝΤΟΥ του Τσάπλιν, ΕΝΑΣ ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΠΕΡΑΣΕ του Βιανού ή το Μ. του Φριτς Λανγκ). Τέλος κόβεται το φινάλε από την ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ όπως γράφουμε στην κριτική της ταινίας, γιατί δείχνει μιά δημοκρατική κυβέρνηση (έστω μετα-πασοκική) να κηρύχνει στρατιωτικό νόμο! Αποτέλεσμα ν' απογυμνωθεί η ταινία από την πιό σημαντική σκηνή της.

1972: Η χουντική λογοκρισία λογοκρίνει την ανώδυνη κωμωδία της Βουγιουκλάκη Η ΑΛΙΚΗ ΔΙΚΤΑΤΩΡ, γιατί είχε αιχμές κατά της χούντας.

1973: Η χουντική λογοκρισία κόβει το τέλος του πολιτικού θρίλερ ΘΕΜΑ ΣΥΝΕΙΔΗΣΕΩΣ του Πέτρου Λύκα, γιατί δείχνει να θριαμβεύουν οι πολυεθνικές και όχι ο αγώνας του ήρωα.

1978: Η κυβέρνηση της Δεξιάς απαγορεύει το "1922 " του Κούνδουρου και την επόμενη χρονιά το ΚΟΠΑΔΙ, για να μη θίξει τους φίλους μας Τούρκους.

Αυτά και μόνο τα παραπάνω παραδείγματα δείχνουν ότι η λογοκρισία, κάτω από οποιοδήποτε πολιτικό καθεστώς, είναι πάντοτε η ίδια και γι' αυτό ζητάμε όχι τη μετριοπαθή χρησιμοποίηση της, αλλά την πλήρη ΚΑΤΑΡΓΗΣΗ της.

Μ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Ο Δήμος Σταρένιος στην ταινία ΜΙΑ ΖΩΗ ΧΩΡΙΣ ΑΓΑΠΗ

ΔΗΜΟΣ ΣΤΑΡΕΝΙΟΣ

Ο ΔΗΜΟΣ ΣΤΑΡΕΝΙΟΣ που πέθανε πριν λίγες βδομάδες, ήταν ένας από τους πολλούς μεγάλους καρατερίστες που ανέδειξε ο ελληνικός κινηματογράφος στις δεκαετίες του 50 και 60. Φιγούρα γκροτέσκα, μοχθηρή, έμοιαζε να βγαίνει από καμιά γερμανική ταινία του εξπρεσσιονισμού, παρά από τον ελληνικό περίγυρο. Στο πρόσωπο του, το ελληνικό σινεμά βρήκε έναν ιδανικό κακό, που συνδύαζε την ασκήμια με την μοχθηρία, την απληστία με την δολοπλοκία. Συχνά όμως ερμήνευσε και ρόλους συμπαθητικών, ασήμαντων ανθρωπάκων, ενώ ήταν ασυναγώνιστος στις ελάχιστες κωμωδίες που έπαιξε. Αν ψάξετε το ΑΛΜΑΝΑΚ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ που το 1970 έβγαλε ο Βασίλης Γεωργιάδης, δεν θα βρείτε στη λίστα των ηθοποιών το όνομα του Δήμου Σταρένιου. Κι αυτό γιατί είχε την "ατυχία" να είναι και να παραμείνει πάντα, ένας καρατερίστας. Κι όμως, ίσως κάποτε από τους ηθοποιούς αυτής της εποχής, να μη μείνουν στη μνήμη μας παρά μόνο οι καρατερίστες του. Κι αυτό όχι μόνο γιατί ήταν μεγάλοι ηθοποιοί, αλλά γιατί είχαν πάνω τους κάτι από την τυποποίηση του ρεπερτορίου του Καραγκιόζη. Ήταν φιγούρες που κουβαλούσαν μιά ολόκληρη μυθολογία πάνω τους κι αρκούσε η απλή παρουσία τους γιά να χρωματίσουν το κλίμα μιάς σκηνής. Αλλά και οι "άλλοι", όταν έγιναν πρωταγωνιστές, όπως ο Βέγγος, ο Ρίζος, ο Αυλωνίτης, ο Χατζηχρήστος, η Βασιλειάδου και τόσοι άλλοι, μήπως δεν συνέχισαν να παίζουν τον ίδιο πάντα ρόλο που τους ανέδειξε και τους προβίβασε σ'αυτή τη θέση;

Ήταν, παρέμειναν καρατερίστες, γι'αυτό και διασώθηκαν. Στην ψευδοσοβαρότητα ενός Κούρκουλου ή μιάς Καρέζη, εμείς προτιμάμε τις φιγούρες του αιώνιου μάγκα Φέρμα, του αιώνιου καλού πατέρα Λ. Διανέλου, του αιώνιου αφεντικού Παπαγιαννόπουλου ή του αιώνιου μικροαστού κακού που λέγεται Δήμος Σταρένιος.

Μ.Α.

ΣΕΡ ΡΑΛΦ ΡΙΤΣΑΡΤΣΟΝ

Υπάρχει μιά μυθική γενιά άγγλων ηθοποιών, που εμφανίστηκε με την άνθιση του αγγλικού κινηματογράφου μετά τον Πόλεμο (ή για την ακρίβεια λίγο νωρίτερα) και που σήμερα τη γνωρίζουμε στα ηρωϊκά γηρατειά της, μέσα από τους αναπόφευκτους β΄ ρόλους ή από τις καλλιτεχνικές στήλες που μιλούν για κάποια νέα θεατρική επιτυχία στο Λονδίνο. Γιατί η γενιά αυτή διαμορφώθηκε από το θέατρο κι αν ήταν ο κινηματογράφος που την έκανε διεθνώς γνωστή, η θεατρική σκηνή ήταν και παραμένει να είναι η βασική της ασχολία. Οι κυριότεροι εκπρόσωποι αυτής της γενιάς είναι οι Λώρενς Ολιβιέ, Τζων Γκίλγκουντ, Τζων Μιλς, Τρέβορ Χάγουαρντ, Μάικελ Ρεντγκρέηβ, Άλεκ Γκίνες και Ραλφ Ρίτσαρσον, που πέθανε πρόσφατα.

Αν και το παίξιμο αυτών των ηθοποιών μας φαίνεται σήμερα αρκετά ακαδημαϊκό γιατί δεν ανταποκρίνεται στους νέους ορίζοντες της δραματουργίας που άνοιξε η αβαντγκαρντ του '60, δεν θα πρέπει να αγνοήσουμε την συνεισφορά τους στον μεταπολεμικό αγγλόφωνο κινηματογράφο. Σε μιά εποχή πλήρους βασιλείας του Χολλυγουντιανού μοντέλου σταρ, η γενιά αυτή αξιοποιώντας δημιουργικά τη θεατρική της παιδεία, επέβαλε ένα συγκρατημένο, κοντρολαρισμένο παίξιμο, λιτό και σοβαρό, χωρίς τις υστερικές και ναρκισσιστικές εξάρσεις των αμερικανών συναδέλφων τους, αποφεύγοντας την παγίδα της τυποποίησης. Αυτό ίσως να την κάνει λιγότερο εντυπωσιακή κι αν εξαιρέσουμε τους Λώρενς Ολιβιέ και Άλεκ Γκίνες, οι υπόλοιποι μόλις και μετά βίας μένουν στη μνήμη μας.

Ο Σερ Ραλφ Ρίτσαρσον (γεννήθηκε το 1902) θα είναι για μένα ο αιώνιος μεσόκοπος μισο-φαλακρός εγγλέζος τζέντλεμαν, που θα υπηρετεί σε διαφορετικές εποχές την αγγλική σημαία, είτε σαν αξιωματικός, είτε σαν πολιτικός. Η κινηματογραφική του καριέρα που άρχισε το 1933 είναι γεμάτη από ανάλογες ταινίες. Τα 4 ΦΤΕΡΑ του Ζ. Κάρντα (1939), Ο ΕΘΕΛΟΝΤΗΣ του Μ. Πάουελ (1943), ύμνος της αγγλικής αεροπορίας στην οποία και υπηρέτησε, ΕΞΟΔΟΣ του

Πρέμιγκερ (1960), Η ΜΑΧΗ ΤΗΣ ΒΡΕΤΤΑΝΙΑΣ κ. ά. Άλλοι σημαντικοί του ρόλοι ήταν οι εξής: Καρένιν στο ΑΝΝΑ ΚΑΡΕΝΙΝΑ του Ντυβιβιέ (1948), μπάτλερ στο ΠΕΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ του Κάρολ Ρήντ (1948), Μπάγκιχαμ στο ΡΙΧΑΡΔΟΣ Ο Γ΄ του Λ. Ολιβιέ (1955), απατημένος σύζυγος στο ΓΥΝΑΙΚΑ ΑΠΟ ΑΧΥΡΟ του Ντηάρντεν (1955) κ.ά. Από τις τελευταίες μικρές εμφανίσεις του θα τον θυμόμαστε σαν αγγελιοφόρο του Θανάτου στο ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΥΠΤΗ του Φ. Φράνσις, πρόεδρο ενός αυταρχικού συστήματος στο ΡΟΛΛΕΡΜΠΩΛ του Ν. Τζουϊσον και... Πατέρα-Θεό στα ΚΟΥΛΟΥΒΑΧΑΤΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ με τους Μόντυ Πάυθον.

Μ.ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΤΟΥ ΚΙΛΚΙΣ

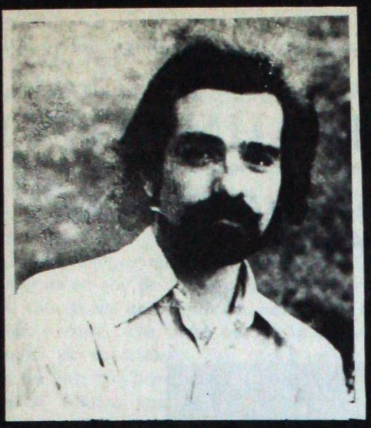
Άρχισε και φέτος τις δραστηριότητες της η Κινηματογραφική Λέσχη του Κιλκίς, μ΄ένα ιδιαίτερα αξιόλογο πρόγραμμα, όπως είναι οι ταινίες ΤΟ ΣΚΟΤΕΙΝΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΠΟΘΟΥ, ΠΥΡΕΤΟΣ ΣΤΟ ΑΙΜΑ. ΖΗΤΕΙΤΑΙ ΕΓΚΕΦΑΛΟΣ ΓΙΑ ΛΗΣΤΕΙΑ, Ο ΧΑΦΙΕΣ, Ο ΔΟΛΟΦΟΝΟΣ ΜΕ ΤΟ ΑΓΓΕΛΙΚΟ ΠΡΟΣΩΠΟ, ΤΟ ΜΩΡΟ ΤΗΣ ΡΟΖΜΑΡΙ, ενώ θα προβληθούν ακόμη πολλές άλλες κλασικές ταινίες, από το ΜΕ ΚΟΜΜΕΝΗ ΤΗΝ ΑΝΑΣΑ και την ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ μέχρι ΤΙΣ ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΕΝΑ ΓΑΜΟ και το ΚΑΠΟΤΕ ΣΤΗ ΔΥΣΗ. Η Λέσχη όμως έχει να αντιμετωπίσει τα συνηθισμένα προβλήματα που έχουν όλες οι επαρχιακές λέσχες. Αύξηση του ενοικίου του κινηματογράφου (που τους δίνεται μόνο Τρίτη, ημέρα που οι φαντάροι δεν έχουν έξοδο), καθώς και των ταινιών, μ΄αποτέλεσμα η επιλογή να στρέφεται αναγκαστικά σε παλιές ταινίες που το νοίκι τους είναι φτηνότερο. Είναι ευχής έργον η Λέσχη να αποκτήσει μιά δική της μηχανή προβολής (αλήθεια θα δοθούν οι μηχανές προβολής που είπε ότι θα διαθέσει το Υπουργείο Πολιτισμού;), ώστε να μπορεί να κάνει προβολές σε αίθουσα του Δήμου, που αυτός παραχωρεί, έτσι ώστε και τα έξοδα να μειωθούν και να μεταφερθεί η προβολή σε μιά πιό κατάλληλη μέρα.

Παράλληλα με τις προβολές της, η Λέσχη σχεδιάζει να αξιοποιήσει τα γραφεία της και να τα κάνει έναν μόνιμο τόπο συνάντησης, διοργανώνοντας συζητήσεις, εκθέσεις κινηματογραφικού υλικού και προβολές από το πλούσιο αρχείο σε βιντεο-ταινίες που διαθέτει. Το περιοδικό μας, εύχεται κάθε επιτυχία σ΄αυτές τις προσπάθειες και υπόσχεται ότι θα βοηθήσει με κάθε μέσο που διαθέτει.

Μ.ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Α. ΜΠΑΖΕΝ - Α. ΓΚΛΥΞΜΑΝ
Μ. ΝΤΟΡ - Μ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Μετάφραση
ΜΠΑΜΠΗΣ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ



MARTIN SCORSESE

Η επιβολή και η δημιουργία

VAN ACKEREN

Σεξουαλικότητα
και κοινωνικό αδιέξοδο

MARKO FERRERI

Μιά αρχαιολογική ιστορία
για τους ανθρώπους του μέλλοντος

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Η ΕΠΙΒΟΛΗ ΚΑΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Ο Μάρτιν Σκορτέζε μιλάει για το ΒΑΣΙΛΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ (Ε.Τ. ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΓΙΑ ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ)

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΣΧΕΔΙΟΥ

Πώς φτάσατε στο σημείο να κάνετε αυτή την ταινία; Αν κατάλαβα καλά, είχατε εδώ και πολύ καιρό την ιδέα να γυρίσετε μιά ταινία με θέμα τους παρουσιαστές των τηλεοπτικών σώου.

Διάβασα το σενάριο το 1974. Έκανα 5 χρόνια για να το ξαναδιαβάσω! Μόλις είχα τελειώσει το Η ΑΛΙΚΗ ΔΕΝ ΜΕΝΕΙ ΠΙΑ ΕΔΩ, το διάβασα για πρώτη φορά και δεν μ'άρεσε, εκτός απ'το μονόλογο στο τέλος, που έμεινε απαράλλαχτος από τότε που πρωτογράφτηκε εδώ και 12 χρόνια. Δεν άλλαξα ούτε μιά λέξη... Δεν μπορούσα να κατανοήσω τους ήρωες. Δεν ήξερα καθόλου τί σήμαινε να είσαι κάποιός που έχει καταφέρει να έχει γίνει κάτι. Τότε δεν ήμουν από καμιά άποψη πετυχημένος για να μπορώ να κοιτώ προς τα πίσω και να λέω: "Τί πρέπει να κάνω τώρα;... Πρέπει να κάνω ό,τι νάναι;" Άρχισα να γράφω κάτι μ'ένα φίλο που ήταν κριτικός κινηματογράφου στο **Time Magazine** τον Τζαίυ Κοκς και που λεγόταν "**Night Life** - Νυχτερινή Ζωή". Μιλούσε για δύο αδελφούς, όπου ο μεγαλύτερος ήταν παρουσιαστής κι ο μικρότερος ασφαλιστής και για την εχθρότητα που υπήρχε ανάμεσα τους.

Όλα αυτά όμως μπήκαν ασυνείδητα στο ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ κι αποφασίσαμε να εγκαταλείψουμε το σενάριο. Δεν λογάριαζα να κάνω τίποτα για τους παρουσιαστές των σώου. Είναι από τους τύπους π'αγαπώ πολύ. Στέκονται όρθιοι σ'ένα συγκεκριμένο μέρος κι επικοινωνούν κατευθείαν με το θεατή. Δεν υπάρχει τίποτα ανάμεσα τους και στο κοινό, μόνο το σώμα τους. Αν το κοινό δεν τους γουστάρει, τους λέει: "Δεν σε γουστάρουμε, δεν μας αρέσουν αυτά που λες, σε βρίσκουμε βλάκα, κατέβα από την σκηνή..." και συχνά τον ξαποστέλνουν μ' όλη κείνη την βία που υπάρχει εκεί.

Πώς τελικά ξαναπιάσατε το σενάριο του

Τζίμμερμαν ή μάλλον πώς αυτό ξανάλθε στα χέρια σας;

Ο Ρόμπερτ ντε Νίρο θα γυρνούσε την ταινία με τον Μάικελ Τσίμινο. Γυρνούσαμε μαζί τις σκηνές απ'το ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ που είναι χοντρός. Ήμασταν στο Λος Άντζελες τον Σεπτέμβριο του 1979 κι είχα ήδη μοντάρει το μισό φιλμ. Ταυτόχρονα προσπάθησα να τον βοηθήσω στην σκηνή του μονόλογου, του έδωσα αρκετό υλικό, γιατί ήξερα ότι θα το έκανε αμέσως μετά, αλλά δεν ήθελα καθόλου ν' ασχοληθώ με το σενάριο. Του έλεγα απλώς: "Θα έπρεπε να δείς τον Σηντ Σήζαρ ή τον τάδε". Τελικά ο Μάικελ Τσίμινο παραιτήθηκε, κείνη την εποχή τέλειωνε την ΠΥΛΗ ΤΗΣ ΔΥΣΕΩΣ, Ο Μπομπ μου τηλεφώνησε και μου είπε: "Κάνε μου μιά χάρη, διάβασε το σενάριο για να μπορέσουμε να κάνουμε γρήγορα την ταινία, μπορούμε να την κάνουμε πολύ γρήγορα στη Νέα Υόρκη. Αν δεν θέλεις να την κάνεις δεν είσαι υποχρεωμένος, αλλά αν θέλεις, μπορούμε να την κάνουμε, έχουμε το χρήμα, μπορούμε να προχωρήσουμε". Διάβασα το σενάριο κι είπα ναί, τώρα μπορώ καλύτερα να το καταλάβω. Είχαν κυλήσει 5 χρόνια, είχα περάσει πολλές επαγγελματικές και ιδιωτικές εμπειρίες, που μ'είχαν κάνει ικανό να κατανοήσω τους ήρωες. Δεν μ'άρεζαν όμως οι σκηνές με τα φαντάσματα κι όταν ο Μπομπ μου είπε ότι ήταν αληθινά πολύ πραγματικές, πολύ τίμιες, έπιασα το κλειδί, είδα πώς έπρεπε να τις γυρίσω, απλά, χωρίς κουνήματα, χωρίς φωνή οφφ σ'αντήχηση. Θα κορόϊδευα απλώς όλον τον κόσμο τα πρώτα πέντε λεπτά.

Η ΕΚΛΟΓΗ ΤΟΥ ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ

Σκεφθήκατε στην αρχή να χρησιμοποιήσετε τον αληθινό Τζόνυ Κάρσον, μετά διαλέξατε τον Τζέρρυ Λιούις...

Αμέσως μόλις διάβασα το σενάριο σκέφθηκα τον Κάρσον. Ήλθαμε σ'επαφή μαζί του. Όμως στο μεταξύ είχαν περάσει 12 χρόνια και τα **'Talk Shows,** δεν είναι πλέον το πιό δημοφιλές θέαμα στην Αμερική. Πίσω απ'τον Κάρσον υπάρχει όλη η ιστορία της σώου-μπίζνες. Όχι τόσο όπως στον Τζέρρυ, γι'αυτό και μου φάνηκε πιό ενδιαφέρον να χρησιμοποιήσω τον Τζέρρυ Λιούις. Είναι ένας αυτοσχέδιος κωμικός, ένας εκπληκτικός σκηνοθέτης, ένας λαμπρός ηθοποιός, ένας τραγουδιστής... Έχει όλες τις πλευρές της σώου-μπίζνες.

Αυτό που μ'αρέσει στον Λιούις είναι η σουρρεαλιστική πλευρά. Κι ύστερα, θυμάστε, για δυό βδομάδες το καλοκαίρι, κείνη την εποχή, είχε αναλάβει την εκπομπή του Κάρσον. Ένας άλλος λόγος για τον οποίο σκέφτηκα ότι ο Λιούις θα ήταν τέλειος. Ήταν ο καλύτερος αντικαταστάτης-παρουσιαστής. Μιά φορά βγήκε στην σκηνή κι άνοιξε το στόμα του μπροστά στο φακό, έφαγε την κάμερα. Ήταν κακό, χοντροκομμένο, αλλά απίστευτα σουρρεαλιστικό. Δούλευε. Ήταν η πλήρης αναρχία. Αποδιάρθρωσε την τηλεόραση έτσι όπως την ξέρουμε. Κι αυτό ήταν που μ'ενδιέφερε στον Τζέρρυ.

Ναί, αλλά του δώσατε ένα ρόλο που δεν ανήκει στο συνηθισμένο ρεπερτόριό του, παίζει ένα πολύ συγκρατημένο άτομο.

Πραγματικά, δεν βλέπουμε ποτέ το κωμικό θέαμα του. Γιατί στην κωμωδία ό,τι είναι αστείο για σας, δεν είναι αναγκαστικά και για μένα, είναι τελείως σχετικό. Μου ήλθε η ιδέα να βάλω τον Τζέρρυ στην αρχή, να κάνει ένα αστείο μονόλογο, μα όχι πολύ αστείο. Μερικοί θα τον έβρισκαν ξεκαρδιστικό, άλλοι φρικτό. Είπα, γιατί να κάνουμε τους θεατές να σκεφθούν: "Γιατί ο ήρωας θέλει να γίνει σαν κι αυτόν τον τύπο; Δεν είναι ούτε καν αστείος". Ή να πουν: "Αυτός ο Τζέρρυ είναι πολύ αστείος, ο ήρωας δεν θα τον φθάσει ποτέ". Γιατί να δώσουμε τη δυνατότητα στο κοινό να δεί αυτό που καθένας μπορεί να κάνει;

Στην ταινία έχετε βάλει πράγματα που αφορούν την σχέση σας με τον Τζέρρυ Λιούις; Γιατί είναι κι αυτός επίσης ένας μεγάλος σκηνοθέτης.

Ναί, πιθανώς. Λατρεύω τις ταινίες του, αυτές που σκηνοθέτησε ο ίδιος, τις ταινίες του Τσάπλιν επίσης, όσο για τις ταινίες με τους Ντην Μάρτιν και Λιούις μαζί, είχαν μεγάλη σημασία για μένα όταν ήμουν παιδί. Αλήθεια. Έστω κι αν ο νευρικός ηλίθιος του ρεπερτορίου του Τζέρρυ Λιούις δεν είναι ό,τι αγαπώ περισσότερο, μ'αρέσει η οπτική πλευρά. Αγαπώ πολύ τις ταινίες ΠΑΙΔΙ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΔΟΥΛΕΙΕΣ, ΠΕΡΙΠΛΑΝΩΜΕΝΟΣ, Ο ΤΖΕΡΡΥ ΛΙΟΥΙΣ ΚΑΙ ΤΑ 1.000 ΚΟΡΙΤΣΙΑ, και βεβαίως το ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΓΙΑ ΚΛΑΜΑΤΑ. Είναι ο μόνος που κάνει κάτι τέτοιο στη χώρα μας. Ο μόνος άνθρωπος που συγγενεύει μαζί του ήταν ο Τατί. Ο Τατί δούλευε σ'ένα άλλο επίπεδο, αλλά οπτικά είναι το ίδιο, ας πούμε ότι υπάρχει το ίδιο οπτικό ένστικτο. Ο Τατί πέθανε και ο Λιούις είναι ο μόνος που έμεινε.

Δεν ξέρουμε μέχρι τέλους τί θέλει πραγματικά ο ήρωας. Εδώ βρίσκεται μιά από τις μεγάλες αρχές του σενάριου. Μόνο στο τέλος βλέπουμε το νούμερο του στη μικρή οθόνη, για τ'οποίο δεν ξέρουμε αν είναι καλό ή όχι.

Όντως. Πέντε βδομάδες πριν την πρεμιέρα του

Ο Βασιλιάς της κωμωδίας φλυαρεί...

φιλμ, ο Μπομπ ήθελε να ξαναγυρίσουμε την σεκάνς και να να την κάνουμε πραγματικά αστεία. Πώς να την κάνουμε αστεία; Αναγκάζοντας τον τύπο να κατεβάσει τα παντελόνια; Δεν υπάρχει κάτι που να είναι αληθινά αστείο.

Η ΕΠΙΒΟΛΗ ΚΙ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ

Σας έχουν ξανακάνει την ερώτηση, αλλά όταν ο Τζων Χίνκλεϋ πυροβόλησε τον Ρήγκαν, εσείς προετοιμάζατε τον ΒΑΣΙΛΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ. Το γεγονός αυτό επηρέασε καθόλου την αντίληψη του φιλμ;

'Οχι, καθόλου. Το έκανε πιό δύσκολο. Η κατάσταση ήταν τόσο δύσκολη που για μιά στιγμή φτάσαμε στο σημείο να μη μπορούμε να συνεχίσουμε. Είπαμε όμως ότι κάτι τέτοιο θα ήταν σαν να μας λογοκρίναν, σαν να αυτολογοκρινόμασταν ή να βαδίζαμε σύμφωνα με τη λογική της λογοκρισίας. Πράγμα που είναι αντίθετο με το πνεύμα αυτής της χώρας. Πιστεύω ότι δεν υπάρχουν πολλά μέρη στον κόσμο, όπου μπορείς να κάνεις μιά ταινία σαν κι αυτή. Γνώρισα πολλούς ανθρώπους από τις Ανατολικές χώρες, έρχονται όλοι εδώ. Το καλύτερο, είναι να αντιμετωπίζεις κατά μέτωπο τα πράγματα. Η υπεράσπιση του Χίνκλεϋ στη δίκη του, στηρίχθηκε στον ΤΑΞΙΤΖΗ, στο ότι ο τύπος είχε δεί την ταινία 15 φορές. 'Ομως υπάρχουν άλλοι που την είδαν 45!

Κάτι που εκτιμώ στην ταινία είναι ότι την έχετε κάνει βάσει ενός ξένου σεναρίου και παρ' όλα αυτά είναι δική σας.

Αναμφίβολα πρόκειται για το σκρίπτ που ακολούθησα όσο γινόταν πιστότερα, σε σχέση με τις άλλες μου ταινίες. Φυσικά, υπάρχουν αρκετοί αυτοσχεδιασμοί, αλλά το σκρίπτ είναι πάντα παρόν, ξαναγυρνάμε σ'αυτό κι αν εξαιρέσουμε τη ΜΠΕΡΘΑ ΜΠΟΞΚΕΡ είναι το σκρίπτ που μου επιβλήθηκε περισσότερο.

Η ΑΛΙΚΗ ΔΕΝ ΜΕΝΕΙ ΠΙΑ ΕΔΩ ήταν το πρώτο που μου επιβάλλανε, αλλά το είχαμε κάνει προσωπικό, καταστρέφοντας ταυτόχρονα έτσι το αρχικό σχέδιό του. 'Οχι το θέμα, αλλά την τελική κατάληξη που ήταν ανοιχτή κατά κάποιο τρόπο. Στο τέλος βλέπουμε την ηρωίδα να περπατά και αναρωτιόμαστε: έχει ανάγκη από ένα άλλο άνδρα; Αν ναί, είναι ΟΚ. Ποιός είναι ο βασικός σκοπός στη ζωή; Το να είναι κανείς απολύτως μόνος; 'Οχι, έχουμε ανάγκη ίσως από κάποιον άλλο.Το ερώτημα τέθηκε, αυτή ήταν η ιδέα. Ο ΤΑΞΙΤΖΗΣ είναι πολύ προσωπική ταινία, όπως επίσης το ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ. Για μιά όμως ακόμη φορά μας είχαν επιβάλει

Μια παλιοπαρέα - Ο Μάρτιν Σκορτσέζε (Πάνω)
και ο Ρόμπερτ ντε Νίρο με τον Τζέρρυ Λιούς (Κάτω).

τη βάση των έργων, από την οποία ξεφύγαμε πάρα πολύ. Για τον ΒΑΣΙΛΙΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ο ντε Νίρο μου είπε: "Κάνε μου μιά χάρη, κοίτα αυτό το πράγμα, διάβασε το σενάριο". Το διάβασα, επανέλαβα τα σημεία όπου θα μπορούσα να ταυτισθώ, να ξεκινήσω: αρχίζουμε από το Α,Β,Γ,Δ και όπως σας είπα, στάθηκα όσο πιό πιστά γινότανε στο σκρίπτ. Χάρη όμως στην προηγούμενη εμπειρία μου, νομίζω ότι καταφέραμε να έχουμε μιά καλή ανάλογία αυτοσχεδιασμών και σεβασμού του σκρίπτ, σε σημείο να λέω ότι είναι μιά προσωπική ταινία που αγωνίζεται μέσα στα πλαίσια μιάς επιβλημένης φόρμας. Η επόμενη μου ταινία Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ ΠΕΙΡΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ θα είναι τελείως προσωπική.

Αισθάνεσθε καμιά φορά ότι βρίσκεσθε στην ίδια θέση με τον Ρούπερτ (Ρόμπερτ ντε Νίρο) όσον αφορά την προηγούμενη γενιά των σκηνοθετών;

Ναί. Πάντα λέω ότι αυτοί ήταν οι πραγματικοί σκηνοθέτες. Την Κυριακή πήγα και ξαναείδα το **KISS ME DEADLY** (του Ώλντριτς), αυτή η ταινία είναι μιά αληθινή απόλαυση. Είναι ένα αληθινό αναθεωρημένο φιλμ-νουάρ, με την ιστορία της ατομικής βόμβας και ταυτόχρονα είναι μιά πραγματική ταινία πανκ. Ο Ραλφ Μήκερ που βλέπουμε στην αρχή μοιάζει με τον Μελ Γκίμπσον. Κάθε φορά που μπαίνει οι πάντες τον αγκαλιάζουν και τον φιλούν. Είναι με λίγα λόγια μιά διασκεδαστική ταινία. Το είδα πάνω από 12 φορές. Ο Ώλντριτς μου έστειλε γράμματα λέγοντάς μου: " Το ξέρω κάνετε "διαφορετικές" ταινίες, αλλά μου άρεσε πάρα πολύ το ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ". Όμως χωρίς τα ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΑ ΦΥΛΛΑ και το **KISS ME DEADLY** , το ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ δεν θα υπήρχε. Θα πρέπει να του το πω κάποτε. Η έμπνευση έρχεται από τέτοια πράγματα. Ένα χρόνο μετά το **KISS ME DEADLY** ο Φορντ έκανε την ΑΙΧΜΑΛΩΤΗ ΤΗΣ ΕΡΗΜΟΥ που είναι μιά από τις πιό αγαπημένες μου ταινίες, και ύστερα, προς το 1956, μπήκαμε στην δεύτερη Χολλυγουντιανή εποχή του ομιλούντα, μιά νεκρή εποχή. Ποτέ δεν ήταν όπως πρωτύτερα. Δεν ξέρω τί είναι σήμερα το αμερικάνικο σινεμά. Έχω την εντύπωση ότι το ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ είναι ένα είδος διαθήκης της εποχής εκείνης. Γι'αυτό έγινε ασπρόμαυρο, για να επιστρέψουμε στην απλότητα και για να περιγράψουμε βέβαια την περίοδο που διεξάγεται το φιλμ. Αυτόματα πάει ο νους σε μιά ταινία εποχής. Είναι επίσης ότι δεν ήθελα να το κάνω έγχρωμο, δεν μπορούσα να δουλέψω άλλο με το χρώμα. Είχα την εντύπωση ότι το ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ ήταν η διαθήκη όλων όσων είχα μάθει, ότι ήταν το τέλος της καριέρας μου, όπως είναι αλήθεια ότι νόμιζα ότι ήταν το τέλος της ζωής μου, εξαιτίας ορισμένων πραγμάτων που μου συνέβησαν. Όμως, δεν ξέρω πώς. επέζησα για να κάνω την ταινία . Και το ΟΡΓΙΣΜΕΝΟ ΕΙΔΩΛΟ μοιάζει με μιά θρησκευτική εμπειρία, για μένα αυτό είναι η ταινία. Ο ήρωας μπορεί να κοιτά τον εαυτό του στον καθρέφτη και να μη ντρέπεται γι'αυτόν, να ζεί ειρηνικα με τον εαυτό του. Πρόκειται για ένα πολύ δυνατό πνευματικό μήνυμα. Μερικοί το κατάλαβαν, άλλοι όχι, δεν έχει σημασία. Ήταν για μένα μιά ταινία-καμικάζι, γιατί έβαλα τα πάντα, ήταν το τέλος του Χόλλυγουντ, ίσως και το τέλος της καριέρας μου, ένοιωθα ότι κανείς στο Χόλλυγουντ δεν θα πήγαινε να την δεί εξαιτίας της περίεργης δομής της, θα την εγκατέλειπαν πολύ γρήγορα. Δεν κέρδισε βέβαια το Όσκαρ, πράγμα που είναι πολύ σημαντικό, γιατί, και το λέω χωρίς ειρωνεία, αν το φιλμ κέρδιζε το Όσκαρ αυτό ίσως θα σήμαινε ότι κάτι δεν πάει καλά. Είναι βέβαια ωραίο να έχεις ένα αγαλματάκι στο σπίτι σου, αυτό που κοιτούσαμε όταν είμασταν μικροί. Όπως και νάχει παραξενεύτηκα που η ταινία άγγιξε τόσους ανθρώπους. Όπως κι έγινε σε πολλά μέρη. Την στιγμή όμως που τέλειωνα το μιξάζ το οποίο διάρκεσε 16 βδομάδες, θυμάμαι ότι είπα στο φίλο μου Ρόμπι Ρόμπερτσον, σχετικά με τους σκηνοθέτες του κινηματογράφου: Μπομπ, οι αληθινοί σκηνοθέτες είναι όλοι νεκροί ή ετοιμοθάνατοι. Πώς μπορώ εγώ να συγκριθώ μαζί τους; Δεν ξέρω, μα οι ταινίες τους ήταν αληθινές ταινίες. Δεν ξέρω αν αυτό που κάνουμε τώρα μπορεί να συγκριθεί ή να είναι ισάξιο μ'ό,τι έκανε ένας Φορντ ή ένας Χίτσκοκ.

Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ δίνει την αίσθηση ότι είναι μιά ταινία μεγάλης ωριμότητας. Λες και κοιτάτε πίσω σας, λες και ρίχνετε μιά αναδρομική ματιά σε όλη σας την ζωή.

Κι όμως θα τα βγάλω όλα στον αέρα κάνοντας την επόμενή μου ταινία. Θα τα βγάλω όλα., το αίμα, τα καρφιά, τα χέρια, με τον ΤΕΛΕΥΤΑΙΟ ΠΕΙΡΑΣΜΟ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ. Ξέρετε, θα τον καρφώσουμε πραγματικά στον σταυρό (ο Σκορτσέζε κρύβει το πρόσωπό του με τα χέρια του) ... ώ Θεέ μου!

■ Αποσπάσματα μιάς συνέντευξης που έδωσε ο ο Μάρτιν Σκορτσέζε στους Μπιλ Κρον και Μπάρμαρα Φρανκ, τον Απρίλιο του 1983 για λογαριασμό των "Καγιέ ντυ Σινεμά" .

Μετάφραση-Επιλογή: Μπ. Ακτσόγλου

ΣΕΞΟΥΑΛΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΑΔΙΕΞΟΔΟ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΡΟΜΠΕΡΤ ΑΚΕΡΕΝ

Μπορείτε να μας θυμίσετε πώς ήλθατε στο χώρο του κινηματογράφου;

Άρχισα από 11 ετών με μία κάμερα 8 χιλιοσ. που μ'είχε δώσει η μητέρα μου. Στην αρχή έκανα ερασιτεχνικές ταινίες σε 8 χιλ. Από δω απορρέει η αγάπη μου για ταινίες που το φορμά τους είναι λίγο παραμελημένο κι αυτό με παρότρυνε να κάνω το Η ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΙΔΙΩΤΙΚΑ. Κατά την διάρκεια των σπουδών μου, άρχισα να κάνω αληθινές ταινίες των 16 χιλ. με χρήματα μαικήνων-φίλων.

Εκείνη την εποχή γνωρίζατε άλλους σκηνοθέτες; Ο Βέρνερ Σρέτερ ήλθε επίσης από τον χώρο του ερασιτεχνικού κινηματογράφου.

Όχι εκείνο το διάστημα. Συνάντησα αργότερα τον Βέρνερ Σρέτερ, καθώς και άλλους, επειδή είχαν δεί τις ταινίες μου και μιά και ήταν από τεχνική πλευρά πολύ καλές, μου ζήτησαν να δουλέψω μαζί τους. Στην συνέχεια πήγα σε μιά σχολή κινηματογράφου στο Βερολίνο.

Στις ταινίες σας βλέπουμε πάντα τους ίδιους ηθοποιούς. Όπως και στον Φασμπίντερ συναντάμε την ιδέα της ομάδας.

Δεν υπάρχουν ενδιαφέροντες ηθοποιοί για τον κινηματογράφο στη Γερμανία. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Φασμπίντερ κι εγώ "εφεύραμε" νέους ηθοποιούς. Πρόκειται για άτομα που είχαν προσωπικά ένα μεγάλο ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο. Υπάρχουν ελάχιστοι ηθοποιοί που μεγάλωσαν μαζί με τον γερμανικό κινηματογράφο, ενώ στη Γαλλία υπάρχουν σταρ που βγήκαν από την Νουβέλ Βαγκ και που έμειναν μέχρι τώρα. Οι ηθοποιοί στη Γερμανία κάνουν περισσότερο θέατρο και η ταινία είναι γι'αυτούς μιά δευτερεύουσα απασχόληση. Έτσι μένουν ελάχι-

στοι ηθοποιοί -όπως η Ελίζαμπεθ Τρίσεναρ- που τους απασχολεί αληθινά ο κινηματογράφος.

Μήπως υπάρχει επίσης το πρόβλημα της πρώτης γενιάς χωρίς πρόγραμμα;

Ηθοποιοί όπως ο Μπρούνο Γκαντζ και η Άννα Σιγκούλα έχουν γίνει τώρα γνωστοί γιατί γυρίζουν πολλές ταινίες. Όμως δεν ανήκουν στην περίοδο του ντεμπούτου του νέου γερμανικού κινηματογράφου. Οι νέοι γερμανοί ηθοποιοί είναι κάτι άλλο από το νέο γερμανικό κινηματογράφο. Στη Γαλλία ήταν κυρίως οι ηθοποιοί που έδωσαν ένα νέο χαρακτήρα στο σινεμά της Νουβέλ Βαγκ, υπήρχαν οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες. Η Σιγκούλα και ο Γκαντζ άρχισαν κάπου 15 χρόνια μετά τη γέννηση του νέου γερμανικού κινηματογράφου. Δεν είναι άτομα με τα οποία ταυτίζεται το νέο γερμανικό σινεμά.

Στη Γερμανία υπάρχουν σκηνοθέτες του κιν/φου που είναι ταυτόχρονα σκηνοθέτες του θεάτρου ή της όπερας. Θα ήθελα να ξέρω αν αυτό ισχύει και για σας.

Μου ζήτησαν να κάνω θέατρο, ν'ανεβάσω όπερες Όμως μέχρι τώρα αρνήθηκα γιατί πρόκειται για διαφορετικά πράγματα. Δεν είναι δυνατόν να κάνω κάτι που να μή μπορεί να μείνει σε μιά οριστική κατάσταση. Δηλαδή όταν κάνεις μιά σκηνοθετική δουλειά στο θέατρο, αυτή αλλάζει από βράδυ σε βράδυ.

Δηλαδή το ΜΠΕΛΚΑΝΤΟ δεν θα μπορούσε να είχε μεταφερθεί παράλληλα στο θέατρο ή στην όπερα;

Πήρα στοιχεία από την όπερα, γιατί το μυθιστόρημα του Χάιντριχ Μαν διηγείται τα χρηματικά συμφέροντα της παλιάς όπερας και την σχέση ανάμεσα στο κεφάλαιο και την τέχνη, την εξάρτηση της τέχνης.

Αυτό που κάνει αίσθηση είναι το παίξιμο των ηθοποιών σας που δεν είναι ποτέ φυσικό, αλλά αντίθετα πολύ στυλιζαρισμένο. Αισθάνεσαι ότι το παίξιμο αυτό έρχεται από το θέατρο, την όπερα.

Προέρχεται από το γεγονός του ότι δεν θέλω να κάνω νατουραλιστικό σινεμά. Δεν μ'ενδιαφέρει να μιμούμαι την πραγματικότητα. Πιστεύω ότι μιά στυλιζαρισμένη σκηνοθετική αντίληψη πλησιάζει περισσότερο την πραγματικότητα και την αλήθεια, παρά το ντοκυμανταίρ. Για μένα είναι επιτακτικό να δείχνω το νορμάλ μ'ένα παράδοξο τρόπο.

Νομίζω ότι η ιδιαιτερότητα σας ως προς τον υπόλοιπο νέο γερμανικό κινηματογράφο βρίσκεται στ'ότι αρνηθήκατε πάντα την κρατική βοήθεια, ότι ήσασταν πάντα ο παραγωγός των ταινιών σας. Τί συμβαίνει ακριβώς;

Γενικώς είναι αλήθεια. Είχα πάντα δυσκολίες να βρώ χρήματα για τις ταινίες μου. Δεν είχα λοιπόν άλλη λύση παρά να βρω τα χρήματα μόνος μου, αλλού.

Γιατί όμως ποτέ την κρατική βοήθεια;

Γιατί τα θέματα μου απορριπτόντουσαν ασυζητητί. Μόνο όταν έκανα αρκετές ταινίες και είχα αποκτήσει ένα κάποιο όνομα, δεν τους ήταν δυνατόν να μου αρνηθούν χρήματα. Στο βάθος όμως τίποτα δεν άλλαξε, γιατί έκανα δύο χρόνια να βρω χρήματα για το Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ . Η ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΑΡΑΖΑΛΗ που παρουσιάστηκε πέρσι στο "Δεκαπενθήμερο" των Καννών ήταν μιά συμπαραγωγή με την τηλεόραση, όμως όταν η ταινία τελείωσε δεν προβλήθηκε ποτέ στη μικρή οθόνη. Το κοινό μου είναι φυσικά πιό μικρό από κείνο των μεγάλων εμπορικών ταινιών. Οι άνθρωποι φοβούνται ότι μπορεί να μη κερδίσουν χρήματα με ταινίες όπως οι δικές μου. Αυτό είναι το πρώτο σημείο. Το δεύτερο βρίσκεται στην κριτική οπτική που υιοθετούν οι ταινίες μου: όπως και με τον Αχτενμπούς δεν μας δίνουν χρήματα γιατί δεν θέλουν να βλέπουν την πραγματικότητα όπως τη δείχνουμε εμείς. Πρόκειται για μιά μορφή λογοκρισίας.

Ενώ ο Βίμ Βέντερς είναι γοητευμένος από την Αμερική, οι ταινίες σας μοιάζουν ν'αναφέρονται άμεσα στο μεταπολεμικό γερμανικό κινηματογράφο. Βγαίνουν από την ιστορία αυτού του κινηματογράφου που είναι κείνη του πορνογραφικού σινεμά.

Δεν μ'ενδιαφέρουν πραγματικά οι πορνογραφικές ταινίες. Κείνο που μ'ενδιαφέρει είναι τα κρυμένα θέματα στις γωνιές της κοινωνίας: σεξουαλικά ή άλλα. Στην περίπτωση της ΓΥΝΑΙΚΑΣ ΚΑΙΓΕΤΑΙ έχουμε να κάνουμε μ'ένα μέρος της δημόσιας ζωής που προσπαθούν να το κρύψουν έστω κι αν βλέπει το φως της δημοσιότητας. Στις εφημερίδες βρίσκουμε σελίδες μ'αγγελίες πορνό, όμως κανείς δεν μιλά γι' αυτό. Και για μένα το ενδιαφέρον βρίσκεται στο να μιλήσουμε. Το κάνουμε, όμως δε μπορούρε να μιλήσουμε δημόσια.

Έχετε τη φήμη ενός ετερογενούς σκηνοθέτη.

Δεν συμφωνώ απολύτως μαζί σας, γιατί η γυναίκα είναι πάντα το κεντρικό πρόσωπο των ταινιών μου. Σ'αντίθεση με τους άλλους γερμανούς σκηνοθέτες που έχουν πάντα έναν άνδρα σε πρώτο πλάνο

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ και ο άντρας χάνεται...

(όπως ο Βέντερς) και μιά γυναίκα σε δεύτερο. Το θέμα, οι ιστορίες είναι διαφορετικό, όμως υπάρχει πάντα το ίδιο πρόβλημα στην καρδιά των ταινιών μου: οι σχέσεις ανάμεσα σ'άνδρες και γυναίκες, άνθρωποι που θέλουν ν'απελευθερωθούν από μιά σχέση μάλλον μπουρζουάδικη. Θέλω να δείξω μ'έναν κριτικό τρόπο ότι οι άνθρωποι είναι αιχμάλωτοι των αστικών ενδιαφερόντων τους κι είναι έτσι ανίκανοι να ζήσουν σύμφωνα με τους πόθους τους. Με τις τρείς τελευταίες μου ταινίες ΤΟ ΑΛΛΟ ΧΑΜΟΓΕΛΟ, Η ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΑΡΑΖΑΛΗ και Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ μπορούμε να μιλήσουμε για μιά τριλογία πάνω σ'αυτό το θέμα. Στο ΑΛΛΟ ΧΑΜΟΓΕΛΟ για παράδειγμα έχουμε να κάνουμε με τις αλλαγές ζευγαριών, ενώ στην ΕΡΩΤΙΚΗ ΠΑΡΑΖΑΛΗ με την προσπάθεια ενός άνδρα να ανανεώσει με τεχνητά μέσα μιά σχέση, προτείνοντας στην γυναίκα του να πιάσει έναν εραστή. Τέλος στην ΓΥΝΑΙΚΑ ΚΑΙΓΕΤΑΙ έχουμε να κάνουμε με μιά γυναίκα που φεύγει από την αστική εστία της και που εκδηλώνει μιά μπουρζουάδικη περιέργεια για την πορνεία. Όμως στην συνέχεια αντιλαμβάνεται ότι στο βάθος τα πράγματα είναι ίδια. Εγκατέλειψε τον άνδρα της, τον αστικό τρόπο ζωής της, αλλά έμεινε κατά βάθος στην ίδια κοινωνία. Είχε την ψευδαίσθηση ότι αυτό το επάγγελμα θα της επέτρεπε να εγκαταλείψει τον τρόπο ζωής της, γρήγορα όμως αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι και τόσο εξωτικό, ότι είναι ένα επάγγελμα όπως όλα τ'άλλα. Όσον αφορά την πορνεία, έδειξα πάντα τις πλευρές ταμπού της κοινωνίας. Αυτά τα θέματα πρέπει να τα βγάλουμε από το γκέτο του σινεμά πορνό, του σινεμά των λαϊκών συνοικιών, για να τα διαδώσουμε σε λιγότερο ειδικά κυκλώματα.

Τα θέματα των ταινιών σας είναι τελικά πολύ κοντά με αυτά των ταινιών των γυναικών.

Ναι, συμφωνώ μαζί σας, γιατί δεν δείχνω τις γυναίκες μ'ένα μισογύνικο τρόπο, κάτι το σπάνιο τόσο για τον παγκόσμιο, όσο και για τον γερμανικό κινηματογράφο. Υπάρχει όμως μιά διαφορά: κοιτάζω πάντα τη γυναίκα από την πλευρά ενός άνδρα. Και οι πιό ακραίες φεμινίστριες της Γερμανίας αποδέχονται τα έργα μου. Δεν παράγω όπως στο Χόλλυγουντ εικόνες γυναικών που δεν τολμάς ν'αγγίξεις. Αντίθετα θέλω να δείξω τους πόθους των γυναικών.

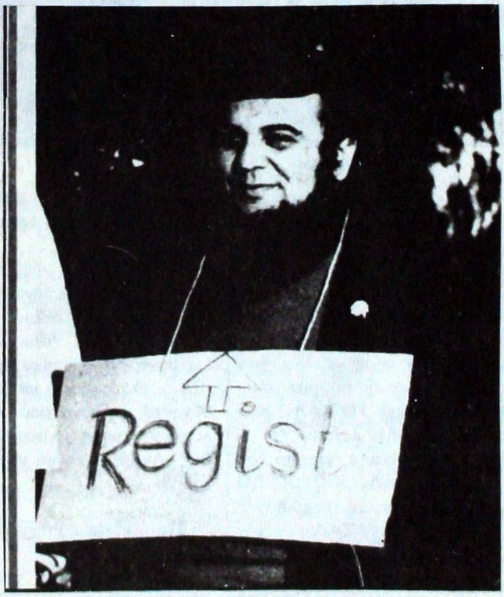
Ποιά είναι τα σχέδιά σας;

Έχω ένα σχέδιο για ένα μυθιστόρημα του '20 που ονομάζεται Η ΤΙΓΡΗ. Πρόκειται για ένα ζευγάρι που έζησε πολύ μαζί, τελείως μπλαζέ στον έρωτα και που αρχίζει να πλάθει συνειδητά με το μυαλό μιά ιστορία έρωτα. Πρόκειται αληθινά για μιά ακραία περίπτωση. Το να φτιάχνεις τη ζωή σου πάνω σ'αυτό που φαντάζεσαι. Θέλω να κάνω την ταινία με γαλλική συμπαραγωγή γιατί το μυθιστόρημα διεξάγεται στη Νίκαια και το Βερολίνο. Το σενάριο είναι ήδη έτοιμο.

◆ Η συζήτηση έγινε στις Κάννες στις 16 Μαίου 1983 από τους Γιάν Λαρντώ και Σαρλ Τεσόν για λογαριασμό των "Καγιέ ντυ Σινεμά" (τεύχος 348-349) Μετ.: Μπάμπης Ακτσόγλου

ΜΙΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΑΝΘΡΩΠΟΥΣ ΤΟΥ ΜΕΛΛΟΝΤΟΣ

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΑ»



Αναφερόμενοι στην ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΑ, μιλούν για αιμομιξία. Μήπως όμως πρόκειται για μιά ταινία ενός έρωτα έξω από ταμπού;

Απολύτως. Έκανα το πορτραίτο μιάς αποπροσανατολισμένης οικογένειας που ψάχνει τον απόλυτο έρωτα, χωρίς ούτε μιά στιγμή να πάει ο νους μου σε μιά ιστορία αιμομιξίας. Εξάλλου κάτι τέτοιο δεν υπάρχει. Για μιά ακόμη φορά μιλάω για τις σχέσεις ανάμεσα σε άνδρες, γυναίκες και παιδιά, το λοιπόν για τον έρωτα. Θέλω να τονίσω της αληθινές αξίες του είδους μας: συνενοχή, φιλία, αισθησιασμός, έρωτας.

Θα πρέπει να καταλήξουμε στο τέλος της οικογένειας για να φθάσουμε στον "νέο άνθρωπο".

Η οικογένεια είναι ένας κοινωνικός θεσμός, ένας γραφτός νόμος. Με το τέλος της κοινωνίας παίρνει τέλος και η οικογενειακή κυψέλη. Θα πρέπει να δούμε τις έννοιες του ζεύγους και της πατρότητας. Η ταινία δείχνει μιά έκρηξη, μιά άλλη φόρμα.

Δεν έχουμε πλέον να κάνουμε με την ιστορία των "γέρο-αντρών", αλλά της ελεύθερης και ανατρεπτικής γυναίκας, ενώ ο άνδρας αντιπροσωπεύει την στασιμότητα και την

παθητικότητα. Η ελπίδα της ανατροπής έρχεται από τη γυναίκα.

Ολοκληρωτικά απ᾽αυτήν. Ἠθελα να συγκεντρώσω όλο το φιλμ πάνω σ᾽ένα γυναικείο πρόσωπο, που φθάνει τ᾽άκρα των πόθων της. Ο Μ.Μαστρογιάννι είναι ένας ορθολογιστής κομμουνιστής, μιά φιγούρα του παρελθόντος, ο ιστορικός άνδρας, κι από δω απορρέει η αδυναμία του. Η κοινωνία μας εξέφρασε μόνο την αρσενικότητα, ο άνθρωπος πρέπει να σπάσει μιά χιλιοχρησιμοποιημένη εικόνα, η γυναίκα πρέπει να εφευρεθεί. Παρά την καταπίεση της βίωσε πολύ περισσότερο το φανταστικό, κι από δω απορρέει η δύναμή της.

Η σχέση μητέρας-κόρης πάει από τη μύηση στην συνενοχή. Η Πιέρα βλέπει τη μητέρα της σαν ένα μοντέλο, που το ξεπερνά κατόπιν όταν ενηλικιώνεται. Η Ευγενία μάχεται για την ελευθερία της, η Πιέρα την έχει εξαρχής.

Η Εουτζένια επιτρέπει στην Πιέρα να γίνει αυτό που γίνεται, δείχνοντάς της το δρόμο. Η κοπέλα ξεπερνά το μητρικό μοντέλο, παίρνοντας επίσης παράδειγμα κι απ᾽το πατρικό. Ἔτσι, δεν διακατέχεται από την ίδια βία. Απωθούν τα ταμπού με την συνενοχή τους, ψάχνοντας για ηδονή.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΑ δεν ακολουθεί μιά γραμμική αφήγηση. Αυτόνομες σκηνές συγκροτούν ένα μωσαϊκό αισθήσεων. Γιατί αυτή η εκλογή; Ἔχουμε μήπως τη βασιλεία της εικόνας πάνω στη λέξη;

Ναί, ο κινηματογράφος γίνεται με την εικόνα. Πρέπει να βρούμε μιά ουσιαστική εικόνα για να εκφράσουμε πράγματα συγκεκριμένα. Δεν είναι καλό να κωδικοποιούμε τις αισθήσεις οι οποίες πρέπει να είναι ελεύθερες. Είμαι ενάντια στα καλογραμμένα σενάρια, νοιώθω την επιθυμία να ξεχάσω τον πολιτισμό της γραφής. Στην ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΑ, κάθε εικόνα είναι μιά αφήγηση με την δική της ζωή, πολλές σκηνές μοιάζουν μη ολοκληρωμένες. Η γραμμικότητα θα έκλεινε το θέμα μέσα σε όρια.

Η μουσσολινική αρχιτεκτονική δίνει μιά αίσθηση του φανταστικού και της πραγματικότητας ταυτόχρονα. Ποιά κριτήρια σας οδήγησαν προς αυτό το ντεκόρ;

Ο θεατής θέλει να δεί μιά όψη των πραγμάτων τόσο ρεαλιστική, όσο και ονειρική. Γι᾽αυτόν το όνειρο ανταποκρίνεται περισσότερο προς μιά αμερικάνικη αναπαράσταση, παρά ευρωπαϊκή. Η Ευρώπη είναι συνδεδεμένη με πιό αρχαιότερες εικόνες, όπως οι πύργοι, τα νεκροταφεία. Γι᾽αυτήν την ταινία, ήθελα μιά πιό σύγχρονη και νέα ευρωπαϊκή εικονική παράσταση. Βρήκα αυτή την πόλη που δεν τέλειωσε ποτέ και που φτιάχτηκε εδώ και 50 χρόνια κι από την οποία απορρέει μιά αίσθηση πραγματικότητας και ονείρου. Σήμερα, το κάθε τι μπορεί να λάβει μιά φανταστική διάσταση. Πριν, κοιτούσαμε με πολύ ορθολογιστικό τρόπο. Τώρα αρχίζουμε να κοιτάμε λίγο σαν τα παιδιά με λιγότερο κωδικοποιημένο τρόπο. Είμαι ενάντια στον Μπρεσσόν που λέει: "Εκεί βλέπω ένα ποτήρι". Εγώ σε μιά τέτοια αναπαράσταση, συλλαμβάνω αυτό που θέλω να δω σ᾽ένα ποτήρι. Επιζητώ να συναντήσω το θεατή στην μαγική οπτική του των πραγμάτων. Συχνά έκριναν διανοητικά τις ταινίες μου, ενώ το σινεμά μου είναι οπτικό.

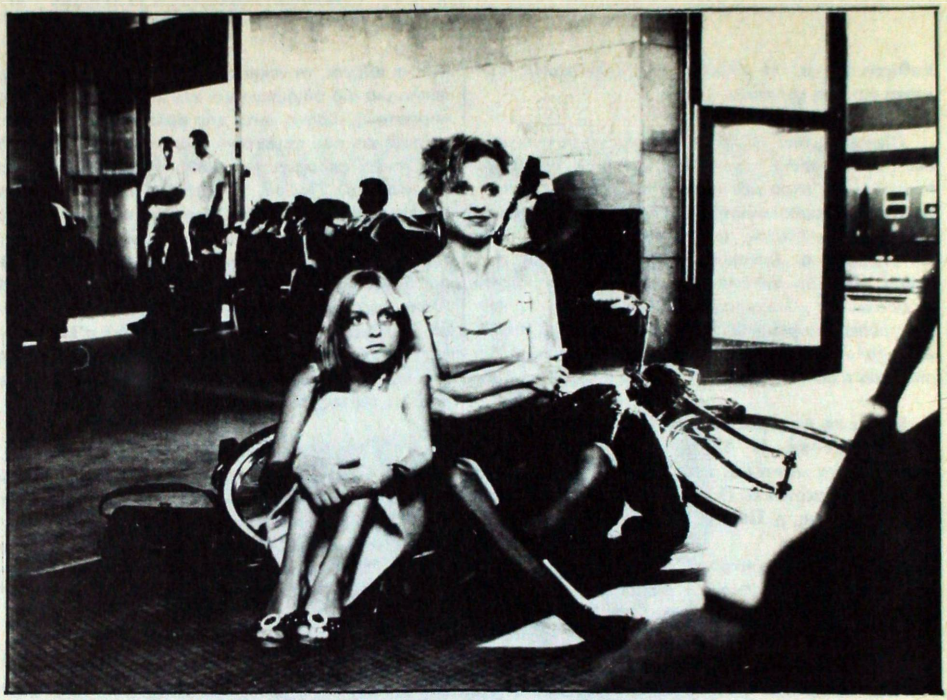
ΑΝΤΙΟ ΠΙΘΗΚΕ: η μητέρα και η κόρη της, ΜΑΜ, ΚΑΚΑ ΚΑΙ ΝΑΝΙ: ο άνδρας και το μικρό αγόρι, ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗΣ ΤΡΕΛΑΣ: ο άνδρας και η γυναίκα, Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΑ: ξανά η μητέρα και η κόρη... μιά νέα ελπίδα; Γιατί οι τελευταίες ταινίες σας τελειώνουν μπρος στη θάλασσα;

Η θάλασσα είναι η μητέρα μας. Ἔχουμε απομακρυνθεί από αυτήν, ενώ η ύπαρξή μας συνδέεται πρωταρχικά μαζί της. Η θάλασσα (γαλλικά μερ, που προφέρεται όπως και το μερε : μητέρα) δίνει μιά πνοή στις ταινίες μου, σαν μιά ουσιαστική ώθηση προς τη ζωή. Το τέλος των ταινιών μου, χωρίς να είναι ούτε αισιόδοξο, ούτε απαισιόδοξο, μένει ανοικτό, και ο θεατής το κάνει ό,τι θέλει. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΑ είναι μιά αρχαιολογική ιστορία για τους ανθρώπους του μέλλοντος.

Η Πιέρα γίνεται ηθοποιός έξω από την οικογένεια, ενώ η Εουτζένια βρίσκεται στο άσυλο. Θελήσατε να δείξετε μ᾽αυτή την τελευταία σκηνή ότι τίποτα δεν μπορεί να εμποδίσει την Σουτζένια και την επικίνδυνη ελευθερία της;

Ναί, θέλουν να μας κάνουν να πιστέψουμε ότι είναι τρελή, γιατί θέτει σε κίνδυνο την τάξη. Το κρίμα της είναι η διαφορά της, η θέλησή της να ζήσει την ελευθερία της. Τίποτα δε μπορεί να την εμποδίσει Η συνενοχή των δύο γυναικών στην ακρογιαλιά δείχνει αυτή την παντοδύναμη ελευθερία.

Η Πιέρα παιδί στα χνάρια της μητέρας της. Η Πιέρα ενήλικη γίνεται ανεξάρτητη. Τα δύο αυτά μέρη τα χειριστήκατε με διαφορετικό τρόπο για να υπογραμμίσετε την αλλαγή της;



Η ιστορία της Πιέρα: Μιά ταινία - διάβρωση της νεκρής μας κοινωνίας.

Πραγματικά, ήθελα να γίνεται αισθητή από το ίδιο στυλ του φιλμ. Η Πιέρα γίνεται αυτόνομη κάνοντας μιά παλινδρόμηση. Το πρώτο μέρος (το ταξίδι) είναι τόσο ευχάριστο να το κάνεις ή να το βλέπεις: να ο κόσμος της ελευθερίας και της φαντασίας. Στη συνέχεια η Πιέρα μπαίνει στην καθιερωμένη τάξη, η αναζήτηση της ταυτότητας της καταλήγει σε μιά ισορροπία πιό κοντά στις νόρμες (τουλάχιστον φαινομενικά). Η ταινία κάνει μιά στροφή στο δεύτερο μέρος, που είναι λιγότερο ερεθιστικό γιατί είναι πιστό με την εικόνα της πραγματικότητας.

Φαινομενικά οι ταινίες σας μοιάζουν λιγότερο διαβρωτικές από πρώτα. Η κοινωνία εφόσον δεν υπάρχει πλέον για σας, το να την καταγγείλετε καταντά μωρολογία;

Ακριβώς. Γιατί να συνεχίζω να παίζω το παιχνίδι για μιά νεκρή κοινωνία; Αυτό δεν θα είχε τίποτα το διαβρωτικό. Θα πρέπει να επιχειρήσουμε ένα ξεπέρασμα και να δείξουμε άλλες μορφές ζωής. Οι ταινίες μου είναι λιγότερο βίαιες από παλιά, αλλά το ίδιο εκρηκτικές. Ο τρόπος κρίσεως των ταινιών παραμένει παλιός. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΙΕΡΑ είναι περισσότερο διαβρωτική, λιγότερο θεαματική, μα πιό άμεση από το ΜΕΓΑΛΟ ΦΑΓΟΠΟΤΙ.

Θα ήσασταν λοιπόν πιό συνετός αν ακολουθούσατε τη γραμμή του ΜΕΓΑΛΟΥ ΦΑΓΟΠΟΤΙ;

Ναί, αν στρογγυλοκαθόμουν σε μιά εξέγερση, που ανακυκλώνεται και ο καθένας μπορεί να τη μαντέψει, χρησιμοποιώντας το ίδιο πάντα σχήμα. Το να κάνεις μιά ταινία για τη βία των φυλακών δίνει την εντύπωση του σοβαροῦ. Η ταινία μου μιλά επίσης για την φυλακή αλλά με λιγότερο θεαματικό τρόπο: την πνευματική φυλακή. Χλευάζω τον τρόπο με τον οποίο με κωδικοποιούν σαν διαβρωτικό ή συνετό. Όπως και νά 'χει είναι δύσκολο να μαντρώσουν την ταινία μου. Ο Γιλμάζ Γκιουνέι μιλά για μιά πιό πρωτόγονη κατάσταση, όπου δεν έχουν κερδίσει ακόμα τη δημακρατία. Εγώ περιγράφω μιά στιγμή όπου η δημακρατία αποδεικνύεται ήδη ένα χαμένο μοντέλο.

Δεν υπάρχει λοιπόν ένα μοντέλο για την κοινωνία;

Όχι, δεν πρέπει να ψάξουμε πλέον για κοινωνικό μοντέλο, αλλά καλύτερα για ένα νέο μοντέλο ανθρώπου. Σε στιγμές όπου το κοινωνικό σύστημα ραγίζει, πριν να ανακατασκευάσουμε την κοινωνία, θα

πρέπει να προσπαθήσουμε να σκεφθούμε την αρμονία μας για να ξέρουμε πώς να οργανωθούμε. Για την ώρα ζούμε στο σκοτάδι.

Πώς έγινε η μεταφορά της διήγησης της Πιέρα Ντέλι Εσπόστι;

Το βιβλίο παραμένει γραφή. Από την αυτοβιογραφική αφήγηση της Πιέρα, επέμεινα κυρίως στο πρόσωπο της μητέρας. Η ταινία είναι η δεύτερη ανάγνωση της Πιέρα σε εικόνες.

Μιλήστε μου για τη δουλειά σας με τους ηθοποιούς.

Βρήκα την Μπεττίνα Γκρουν στο Βερολίνο, είναι θαυμάσια στο ρόλο της Πιέρα-παιδί. Επιθυμούσα πολύ να δουλέψω με την Άννα Σιγκούλα. Δεν μιλώ ποτέ πολύ με τους ηθοποιούς. Έβαζα τις ηθοποιούς κυρίως τη Σιγκούλα, σε καταστάσεις όπου αυτές αντιδρούσαν. Είναι ένας επικίνδυνος τρόπος δουλειάς. Δεν ήθελα να εξηγηθώ με τον κλασικό τρόπο, η Σιγκούλα αισθάνονταν την ατμόσφαιρα και αντιδρούσε όπως η Εουτζένια. Ήταν μιά διαισθητική δουλειά ανάμεσα σε μένα κι αυτή. Η Ιζαμπέλ Υππέρ δεν τα έπιανε πάντα, γιατί το πρόσωπο που ερμηνεύει παραμένει πιό ορθολογικό. Το θέατρο επιτρέπει στην Πιέρα να ζεί το φανταστικό με ορθολογικό τρόπο, ενώ η Εουτζένια το ζεί μες στην ζωή. Η Σιγκούλα έμπαινε μέσα στη μαγεία της εικόνας, των τόπων και των καταστάσεων. Η Ιζ. Υππέρ ερχόταν στο πλατώ, ενώ η Σιγκούλα ζούσε μέσα στον εσωτερικό κόσμο του φιλμ.

Οι ταινίες σας καταλήγουν σ'ένα ανοιχτό τέλος. Θέλετε να τις προεκτείνετε έτσι στο φανταστικό του θεατή;

Το ελπίζω. Δεν θέλω ν'ακολουθήσω ένα λογικό λόγο. Η πρόθεσή μου δεν είναι να αποδείξω κάτι. Ο θεατής μπορεί να φτιάξει τη δική του ιστορία και να σκεφθεί το δικό του τέλος. Οι ταινίες μου είναι ταξίδια, ταξίδια στην αναζήτηση του εαυτού μας.

■ Την συνέντευξη πήρε ο Ντανιέλ Πάρα για λογαριασμό του **Revue du cinema**, Ν0 385, Αύγουστος 1983.
Μετ. : Μ. Ακτσόγλου

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ-ΕΡΤ

ΤΟ ΑΓΟΡΙ

Η Ιαπωνία αργοπεθαίνει

Του Πάνου Μανασσή

Γράφω αυτό το κείμενο κυρίως για δυό λόγους: για να δώσω διέξοδο στα συγκινησιακά κύματα που με πνίγουν ύστερα από την θέαση της ταινίας και ταυτόχρονα για να εκφράσω και εγώ μαζί με τον Όσιμα την οργή και θλίψη μου για την κατάσταση της Ιαπωνίας (και του Δυτικού κόσμου).

Οι πρώτες σκηνές της ταινίας μας εισάγουν στον φανταστικό κόσμο του μικρού μας ήρωα. Μετά απ' αυτόν συναντάμε την οικογένειά του, τον πατέρα του, τη μητριά του και το μικρό αδελφό του. Διαπιστώνουμε ακόμα την οπτική μεστότητα της ταινίας και τη ρεαλιστική γραφή της. Το ΑΓΟΡΙ σε αντίθεση τον ΑΠΑΓΧΟΝΙΣΜΟ και την ΤΕΛΕΤΗ (προβλήθηκαν πέρσι στην Κινηματογραφική Λέσχη) είναι πιό ξεκάθαρη ταινία χωρίς να ξεφεύγει από την ουσιαστική προβληματική του Όσιμα: άνθρωποι που ζουν

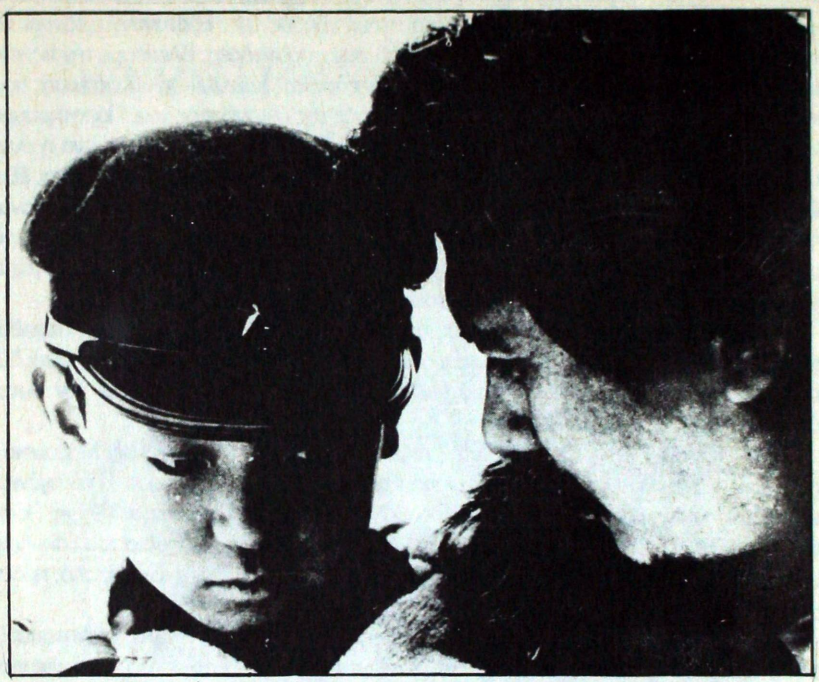
έξω από την κοινωνία και ενεργούν ενάντια στους νόμους της. Εδώ αναγνωρίζουμε τα πάντα, έχουμε πάντα μπροστά μας τα πρόσωπα σαν χαρακτήρες. Βλέπουμε την πορεία του αγοριού προς τον φανταστικό του κόσμο εξαιτίας της κοινωνικής απομόνωσης που τον έχει επιβληθεί λόγω της συνεχούς μετακίνησης της οικογένειας του. Παρατηρούμε την εξέλιξη των σχέσεων του αγοριού με τη μητριά του. Τονίζεται επίμονα η σύγκρουση της μητέρας με τον πατέρα. Ο πατέρας, τεμπέλης και συντηρητικός, είναι έξω από την τεχνολογική κοινωνία της σημερινής βιομηχανικής Ιαπωνίας. Ζει με τις αναμνήσεις του πολέμου και τον χρησιμοποιεί σαν δικαιολογία για την όλη συμπεριφορά του. Βάζει τη γυναίκα και το παιδί του να δουλεύουν γι' αυτόν. Όταν όμως η μητέρα και το αγόρι αρχίζουν να δουλεύουν για τους εαυτούς τους αυτός εξαγριώνεται.

Η δομή της οικογένειας έτσι όπως παρουσιάζεται στην ταινία όντας η παραδοσιακή τάξη πραγμάτων είναι πολύ οικεία στους Γιαπωνέζους. Ταυτόχρονα δεν είναι δύσκολο να βρεθούν αναλογίες του πατέρα-κυβερνήτη της οικογένειας με τον αυτοκράτορα-κυβερνήτη του κράτους.

Η συνεχής εμφάνιση της Ιαπωνικής σημαίας Χινομάρου (Χίνο=ήλιος, Μάρου=κύκλος), τονίζει συνέχεια το γεγονός της ύπαρξης του Ιαπωνικού κράτους. Η οικογένεια μετακινείται συνέχεια προς τον Βορρά προσπαθώντας ν' αποφύγει την σύλληψη. Έτσι φτάνουν στο βόρειο άκρο της Ιαπωνίας μα κι εδώ είναι Ιαπωνία. Η σημαία τους ακολουθεί ή αυτοί την ακολουθούν; Η Χινομάρου καταντά έτσι ένα απειλητικό σύμβολο, προμήνυμα θανάτου που σέρνεται σ' όλη την Ιαπωνική χώρα.

Η αφήγηση κυλάει αργά, αδύναμα, επιμένοντας στην στατικότητα, ακινητοποιώντας τα πρόσωπα, δημιουργώντας εντυπώσεις κενού στα καδραρίσματα (το τηλεοπτικό βέβαια κάδρο δεν πολυενδιαφέρεται γι' αυτά τα πράγματα) και παιχνίδια ταχύτητας στο φιλμάρισμα μερικών σκηνών.

Η ελλειπτική πρακτική του Όσιμα αφήνει μετέωρη την προσπάθεια για διάκριση μεταξύ φανταστικού και πραγματικότητας. Ο θεατής είναι αυτός που αισθάνεται και κρίνει. Η διαδοχή των γεγονότων είναι αρκετά φυσική, μόνο που ο τρόπος που διαρθρώνονται τα αποδυναμώνει, τα κάνει προβληματικά ως προς το ρεαλισμό τους, χωρίς ωστόσο να τα σημασιοδοτεί ολοκληρωτικά με το χρώμα του φανταστικού. Αυτές οι λεπτές ισορροπίες φαίνονται καθαρά στην σεκάνς με το ατύχημα: όλη η σεκάνς γίνεται ασπρόμαυρη. Τα ασθενοφόρα φθάνουν αμέσως χωρίς να φαίνεται ότι έχει προηγηθεί κάποια κλήση. Οι σκηνές του ατυχήματος και της άφιξης των ασθενοφόρων είναι σχεδόν χωρίς ήχο. Ο συνδυασμός όλων αυτών των πραγμάτων δημιουργεί ένα ονειρικό κλίμα. Τελικά το μόνο που μένει πάνω στο χιόνι είναι μιά μπότα, η οποία φαντάζει περισσότερο σαν κάτι το φανταστικό παρά πραγματικό. Η εκκρεμότητα ενεδρεύει στην καρδιά όλων αυτών των σκηνών. Στην καρδιά του ΑΓΟΡΙΟΥ βασιλεύει η μοναξιά – μοναξιά που ωθεί το αγόρι στην δημιουργία κόσμων φανταστικών και την σκηνοθεσία καταστάσεων που φαίνονται εντελώς φυσικές. Είναι αυτές τις στιγμές όπου πραγματικά το αγόρι αναπνέει. Στην αρχή το βλέπουμε να παίζει κρυφτό μέσα στο μισοσκόταδο. Μετά τον βλέπουμε να πηγαίνει σ' ένα άγνωστο μέρος, ν' αποκαθιστά επικοινωνία με την γιαγιά του, που του την κατέστρεψε ο πατέρας του, και να κοιμάται στην παραλία. Η θλίψη είναι έντονα χαραγμένη στο πρόσωπο του μικρού αγοριού και είναι αυτή η



θλίψη που μετασχηματίζεται σε οργή στον συναισθηματικό κόσμο του θεατή. Το αγόρι καταλαβαίνει καλά ότι η δουλειά που κάνει τον οδηγεί στον θάνατο. Δεν του επιτρέπεται όμως καμιά παρέκκλιση. Ο μόνος του φίλος είναι ο Άνθρωπος του Κόσμου που θα έρθει από το Διάστημα, ο άνθρωπος της δικαιοσύνης που θα έρθει από την Ανδρομέδα και θα τιμωρήσει όλους τους κακούς. Ο άνθρωπος του Κόσμου είναι μόνος, δεν έχει πατέρα και μητέρα. Στο αγόρι εκφράζεται όλη η οργή του Όσιμα για την κατάσταση της Ιαπωνίας, την ανάγκη να ζουν οι άνθρωποι όπως ζούνε, την επικυριαρχία του χρήματος.

Ο πατέρας πετάει από το παράθυρο την μπότα του κοριτσιού που είχε βρεί το αγόρι στο χιόνι μετά το δυστύχημα. Το αγόρι βγαίνει έξω. Κοντινό πλάνο της μπότας πάνω στο χιόνι —το χρώμα της είναι βαθύ κόκκινο. Το αγόρι την μαζεύει και απομακρύνεται. Από πίσω τον ακολουθεί κλαίγοντας το μικρό του αδελφάκι. Τα δυό παιδιά πηγαίνουν σ'ένα ανοιχτό μέρος και το μεγαλύτερο φτιάχνει ένα χιονάνθρωπο. Βάζει πάνω στο χιονάνθρωπο το ρολόϊ που του χάρισε η μητριά του και τη μπότα του κοριτσιού. Ο χιονάνθρωπος είναι για το αγόρι ο Άνθρωπος του Κόσμου. Του προσφέρει ό,τι έχει δηλαδή το ρολόϊ και την μπότα. Λέει πικρά: θα ήθελα να ήμουν ο Άνθρωπος του Κοσμου. Μα δεν είμαι. Είμαι μόνο ένα αγόρι. Δεν μπορώ ούτε να πεθάνω. Στην συνέχεια ορμάει και αρχίζει να χαλάει τον χιονάνθρωπο. Το φιλμάρισμα των πλάνων της καταστροφής γίνεται σταδικά σλόου-μόσιον και η μουσική εξασθενίζει τονίζοντας ίσως την εξαντλητική προσπάθεια του αγοριού να καταστρέψει κάτι που μέχρι τώρα τον συ-

ντηρούσε. Το αγόρι καταστρέφοντας τον Άνθρωπο του Κόσμου θανατώνει πλέον το όνειρό του γι' αυτόν και αποδέχεται την πραγματικότητα. Το φανταστικό απέτυχε να τον διαθέσει αρκετά ικανοποιητικά καταφύγια από την πραγματικότητα. Η καταστροφή είναι πλέον ένα ξέσπασμα. Η οικογένεια τελικά βρίσκει σπίτι έχοντας πλέον σταματήσει τις παράνομες δραστηριότητές της. Η αστυνομία όμως έρχεται να διακόψει την καινούργια ζωή. Το αγόρι προσπαθεί να ειδοποιήσει τον πατέρα του για την παρουσία των αστυνομικών. Ο Νόμος κατέστρεψε ολοκληρωτικά αυτούς τους ανθρώπους. Η οικογένεια στο τρένο, το αγόρι με τις αναμνήσεις του. Ποιός ξέρει, ίσως να βλέπει πάλι μπροστά του τον Άνθρωπο του Κόσμου. Τελευταίες λήψεις: ο χιονάνθρωπος, το σώμα του κοριτσιού και η μπότα στο χιόνι. Το φανταστικό και η πραγματικότητα χορεύουν χέρι-χέρι και η εικόνα αρχίζει να σβύνει.

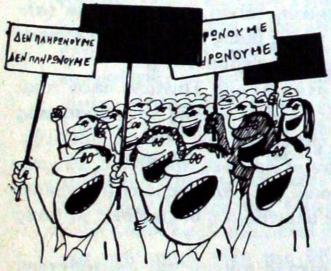
Κάτω από τον αστερισμό της Χίνομάρου ο Όσιμα ατενίζει τρέμοντας από λύπη και οργή τον αργό θάνατο της πατρίδας του. Καθώς παρουσιάζει μπροστά στα μάτια μου αποσπάσματα από την δύση της ζωής στην Ιαπωνία, αισθάνομαι τον εαυτό μου να ψελλίζει άφωνα:

Η Ιαπωνία τρώει τα παιδιά της.

ΠΑΝΟΣ ΜΑΝΑΣΣΗΣ

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ,
ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

24ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
Η ήπια μετριότητα

Το φετεινό 24ο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου ήταν ένα από τα πιό ήρεμα που έγιναν τα τελευταία χρόνια. Παρά τη χαμηλή ποιότητα των ταινιών, οι αποδοκιμασίες του κοινού και οι αιώνιες διενέξεις μεταξύ των σκηνοθετών κινήθηκαν σε μετριοπαθή κλίμακα. Η έλλειψη χρηματικών βραβείων, που επιτέλους θεσπίστηκε, είχε σαν αποτέλεσμα να μετριάσει την ένταση και το πολέμιο κλίμα, που παρατηρείτο τις προηγούμενες χρονιές μεταξύ των κινηματογραφιστών ή των κριτικών. Παράλληλα η υποτονική αμφισβήτηση του φετεινού Φεστιβάλ (κύρια από τους παραγωγούς, που διαμαρτυρήθηκαν για τη μή έγκαιρη ανακοίνωση της κριτικής επιτροπής) και η σε γενικές γραμμές μέτρια ποιότητα των κομμένων ταινιών, στέρησε το Φεστιβάλ από το μαχητικό πνεύμα που κυριαρχούσε άλλες χρονιές και που το χρωμάτιζε δυναμικά. Τέλος η αυστηρή επιλογή της προκριματικής επιτροπής (εγκρίθηκαν μόνο 7 ταινίες μεγάλου μήκους και 10 μικρού, από τις 16 μεγάλου μήκους και τις γύρω στις 40 μικρού, που δήλωσαν συμμετοχή) και η τεχνική αρτιότητα των διαγωνιζόμενων ταινιών, στέρησε το Φεστιβάλ από μιά ταινία-σκάνδαλο, που τόσο διασκέδασε ή εξόργισε το κοινό στο παρελθόν.

Παρά το γεγονός ότι μερικές ταινίες-φαβορί αυτού του Φεστιβάλ δεν ήταν τελικά έτοιμες για να προβληθούν (όπως οι τελευταίες ταινίες του Αγγελόπουλου ή της Μαρκετάκη) και την έλλειψη "μεγάλων" ονομάτων στους διαγωνιζόμενους (μ'εξαίρεση τον Κώστα Φέρρη), παρατηρήθηκε μιά μεγάλη συρροή θεατών, που θύμισε τις παλιές καλές ημέρες του Φεστιβάλ, όταν έπρεπε να σηκωθείς απ'τα χαράματα για να εξασφαλίσεις εισιτήριο. Φέτος θεσπίστηκε να παίζεται η διαγωνιζόμενη ταινία την ίδια μέρα (αλλά μισή ώρα αργότερα) στο Αριστοτέλειο, χωρίς όμως και πάλι να εξασφαλιστεί ο αναγκαίος αριθμός θέσεων για τους ενδιαφερόμενους.

Μεγάλη ήταν και η συρροή του κοινού στην Αγορά Ταινιών, όπου προβλήθηκαν δωρεάν μερικές από τις κομμένες ταινίες, καθώς και πρόσφατες ελληνικές ταινίες που μάταια περίμεναν να φανεί κάποιος ξένος αγοραστής. Το μόνο αδύνατο σημείο του Φεστιβάλ ήταν οι πρωϊνές προβολές, που ποτέ δεν κατάφεραν να προσελκύσουν το κοινό και που νομίζω ότι πρέπει να καταργηθούν και να αντικατασταθούν με σεμινάρια ή συζητήσεις με τους σκηνοθέτες.

Φέτος ακόμη, ικανοποιήθηκε ένα παλιό αίτημα κοινού και σκηνοθετών, να γίνεται δηλαδή συζήτηση μετά την ταινία. Εντούτοις ελάχιστες συζητήσεις είχαν επιτυχία και αυτό γιατί η θεσμοποιημένη (και όχι αυθόρμητη) συζήτηση δεν μπορεί παρά να οδηγήσει είτε σε τυποποιημένες ερωτήσεις

ή απόψεις ή στην αμηχανία του κοινού, που τελικά συμμετείχε ελάχιστα. Ο τρόπος διοργάνωσης της ομιλίας (με μικρόφωνα, εγγραφή ομιλητών και γενικά σ'ένα κλίμα γενικής συνέλευσης), το ελάχιστο του διαθέσιμου χρόνου και το κυριότερο η πολύ περασμένη ώρα (ποιός έχει κέφι για συζήτηση στις μία το βράδι), όταν μάλιστα το Φεστιβάλ είχε τη δυνατότητα να μεταφέρει τη βραδυνή προβολή μία ώρα νωρίτερα, έκαναν τελικά πολλούς ν'αμφισβητήσουν την σκοπιμότητα αυτού του θεσμού, που θα πρέπει την επόμενη χρονιά να διοργανωθεί πολύ διαφορετικά (Και μιά και το έφερε ο λόγος: γιατί οι ομιλητές να είναι πάντα οι σκηνοθέτες των ταινιών μεγάλου μήκους και όχι και των μικρών;).

Από οργανωτική πλευρά το φετεινό Φεστιβάλ ήταν σίγουρα ένα από τα πιό πετυχημένα. Αν και δεν έλειψαν τα προβλήματα, οι περισσότεροι ενδιαφερόμενοι βρήκαν προσκλήσεις, το Φεστιβάλ κάλυψε αρκετά ικανοποιητικά τους καλεσμένους του όσον αφορά το θέμα της διαμονής και διατροφής, βρέθηκε χρόνος για να παιχτούν στην "Αγορά" όσες ταινίες κατέφθασαν έστω την τελευταία στιγμή, κ.λ.π. κ.λ.π. Εκεί που το Φεστιβάλ απέτυχε ήταν στο θέμα των ξένων προσκεκλημένων, που ήταν ελάχιστοι και καθόλου γνωστοί για να δώσουν κάποια αίγλη στο Φεστιβάλ. Έτσι η περιβόητη "Αγορά" ταινιών λειτούργησε περισσότερο σα μιά ρετροσπεκτίβα στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο, παρά σαν πόλος έλξης των ξένων διανομέων ή παραγωγών.

Αλλά και οι δικές μας "βεντέτες" έλειψαν από το φετεινό Φεστιβάλ και δεν ήλθαν ούτε καν οι Γιάννης Φέρτης, Κάτια Δανδουλάκη, Μιμή Ντενίση, Μπέτυ Λιβανού, κ.ά. που πρωταγωνιστούσαν στις διαγωνιζόμενες ταινίες. Ίσως καλύτερα. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης επέζησε τόσα χρόνια, χωρίς βεντέτες και δεν τις έχει καθόλου ανάγκη. Είναι ίσως μάλιστα ένα από τα λίγα Φεστιβάλ του κόσμου που συντηρείται από τις ταινίες αυτές καθ'εαυτές και όχι από τις κοσμικές εμφανίσεις, τα κουτσομπολιά ή τα σκάνδαλα που συντηρούν και δίνουν αίγλη σ'άλλα Φεστιβάλ. Αν υπάρχει κάποια βεντέτα στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αυτή είναι ο σκηνοθέτης που χρήζεται "σταρ", όχι τόσο από τις ταινίες του, όσο από τη φασαρία που κάνει γύρω από το άτομό του ή την αίγλη που προσελκύει με την εμφάνισή του. Τέτοιες βεντέτες ήταν στο παρελθόν οι Κώστας Φέρρης, Παύλος Τάσιος, Νίκος Ζερβός, Θόδωρος Αγγελόπουλος, κ.ά., ενώ το φετεινό Φεστιβάλ ανέδειξε μόνο μία καινούργια: τον σκηνοθέτη της ΡΕΒΑΝΣ Νίκο Βεργίτση, που κυριολεκτικά κατέκτησε το κοινό με το ήθος του στη συζήτηση μετά την προβολή της ταινίας του.

Μπορούμε όμως παρ'όλ'αυτά να θεωρήσουμε το 24ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ένα πετυχημένο Φεστιβάλ; Φαντάζομαι ότι όλοι οι κρατικοί παράγο-

ντες θα είναι φέτος ευχαριστημένοι, μιά και ακόμα και σ'αυτή την απονομή των βραβείων δεν έγινε ούτε ένα παρατράγουδο και παρά μιά ανακοίνωση διαμαρτυρίας, όλοι πήγαν να παραλάβουν (έστω μοιρολατρικά) τα βραβεία τους. Πώς κρίνεται όμως πετυχημένο ένα Φεστιβάλ; Από την σωστή (εν μέρει) οργάνωση του; Ή από τις ίδιες τις ταινίες που προβάλλονται σ'αυτό και τις γενικότερες ζυμώσεις που γίνονται κατά τη διάρκεια του, μεταξύ σκηνοθετών, παραγωγών, κρατικών φορέων και κοινού; Κι από αυτή την πλευρά το 24ο Φεστιβάλ ήταν (σχεδόν) ένα αποκαρδιωτικό Φεστιβάλ, δείχνοντας για μιά ακόμη φορά την στασιμότητα του νέου ελληνικού κινηματογράφου, που δεν βρήκε ακόμα στο σύνολο του τους δρόμους που θα συμφιλιώσουν το μεγάλο κοινό με αυτό που συνηθίσαμε ν'αποκαλούμε ταινία τέχνης. Ένα μεγάλο μέρος της ευθύνης πέφτει στο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου που χρηματοδότησε εν μέρει όλες τις φετεινές ταινίες, κι όσο και αν δεν συμμετέχει στον έλεγχο της παραγωγής, είναι υπεύθυνο για την εικόνα που έδειξε φέτος ο ελληνικός κινηματογράφος. Αλλά και οι ίδιοι οι σκηνοθέτες ελάχιστα ενδιαφέρονται να κάνουν το Φεστιβάλ ένα τόπο ουσιαστικής συνάντησης και συζήτησης επί τάπητος όλων των προβλημάτων που απασχολούν το ελληνικό σινεμά. Οι θεσμοποιημένες συζητήσεις δεν μπορούν να λύσουν αυτά τα προβλήματα και το Φεστιβάλ καταλήγει πάντα να είναι έν' απλό πέρασμα ή καλύτερα μιά έκθεση του ελληνικού κινηματογράφου, που με το κλείσιμό της δεν αφήνει κανένα ίχνος. Δυστυχώς η Θεσσαλονίκη δεν είχε ποτέ της κινηματογραφική υποδομή και δεν φαντάζομαι ότι στο μέλλον θά 'χει. Το Φεστιβάλ είναι λοιπόν κατά κάποιο τρόπο καταδικασμένο. Ακόμα και για τη Μόνιμη Γραμματεία του που λέγεται ότι θα υπάρχει από την επόμενη χρονιά, πολλοί είναι αυτοί που υποστηρίζουν ότι πρέπει να εδρεύει στην Αθήνα (με πολύ λογικά επιχειρήματα).

Τί πρέπει λοιπόν να γίνει; Να μεταφερθεί το Φεστιβάλ στην Αθήνα; Ίσως η λύση θα ήταν να βρεί το Φεστιβάλ, σαν οργανισμός πλέον, μιά δικαιολογία ύπαρξης και μετά το τέλος της ετήσιας εκδήλωσης του. Να μη σταματά τις δραστηριότητές του μόνο στη διοργάνωση αυτής της διαγωνιστικής εβδομάδας, αλλά να είναι υπεύθυνο όλη την χρονιά για μια ουσιαστικότερη διάδοση της ελληνικής ταινίας στη Βόρεια Ελλάδα, καθώς και την διαμόρφωση μιάς κινηματογραφικής παιδείας μέσα από διαλέξεις, σεμινάρια, προβολές, λειτουργία βιβλιοθήκης κ.λ.π.

Πάνω σ'αυτό το θέμα όμως θα επανέλθουμε μετά τη δημοσίευση του νομοσχέδιου για τον κινηματογράφο που εδώ κι ένα χρόνο περιμένουμε.

Μ.ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ 24ου ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΔΕΥΤΕΡΑ 3 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

Το Φεστιβάλ αρχίζει ανεπίσημα στις 5.00 το απόγευμα με το ΠΙΚΡΟ ΨΩΜΙ του Γρ. Γρηγορίου, που παίζεται στα πλαίσια του αφιερώματος "Ο Νεορρεαλισμός στον Ελληνικό Κινηματογράφο". Η επίσημη έναρξη του 24ου Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου γίνεται στις 7.30, χωρίς όμως ιδιαίτερες εξάρσεις. Αν και η αίθουσα είναι κατάμεστη από κοινό, το κλίμα είναι ακόμα πολύ παγωμένο. Και δεν είναι βέβαια οι εναρκτήριοι λόγοι του Προέδρου της ΔΕΘ κ. Κούρτη και της Μελίνας Μερκούρη που θα το ξεπαγώσουν. Η τελευταία μάταια θα προσπαθήσει να εμψυχώσει το κοινό, προσπαθώντας να το εντυπωσιάσει με την είδηση ότι ο Ιταλός σκηνοθέτης Μπερνάντο Μπερτολούτσι φθάνει από στιγμή σε στιγμή στο Φεστιβάλ. Σίγουρα μιά τέτοια πληροφορία είναι αρκετά παρήγορη για ένα θεσμό που του λείπει η οποιαδήποτε διεθνή ακτινοβολία, μάταια όμως περιμέναμε το διάσημο Μπερνάντο να εμφανισθεί. Κουρασμένος απ'το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ, που δεν πρόλαβε να δεί από την αρχή , προτίμησε να φύγει στη μέση για να συζητήσει μα το Μάνο Ζαχαρία (υπεύθυνο του Υπουργείου Πολιτισμού για τα θέματα κινηματογράφου) και άλλους παράγοντες, για μιά δυνατότητα συμπαραγωγής που θέλει να χρηματοδοτήσει ο ίδιος και που μέρος της θα γυρισθεί στην Ελλάδα. Φαίνεται μάλιστα ότι την άλλη μέρα το έσκασε πρωί-πρωί γιατί μάταια τον αναζήτησαν οι φιλόδοξοι δημοσιογράφοι που ήθελαν κάποια αποκλειστική συνέντευξη μαζί του.

Ας γυρίσουμε όμως στο Φεστιβάλ. Τιμώντας τη μνήμη της Έλλης Λαμπέτη και του σκηνοθέτη Λάμπρου Λιαρόπουλου, παίχτηκαν πριν από την έναρξη του διαγωνιστικού προγράμματος, ένα απόσπασμα από τα ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ του Τ. Μπακόπουλου (1947), όπου η Έλλη Λαμπέτη κάνει τη δεύτερη εμφάνιση της, καθώς και η μικρού μήκους ταινία ΓΡΑΜΜΑ ΑΠ'ΤΟ ΣΑΡΛΕΡΟΥΑ (1965). Η πρώτη ήταν ένα διασκεδαστικότατο ερασιτεχνικό ρετρό, σ'αντίθεση με την ταινία του Λιαρόπουλου που συνεχίζει ακόμα και σήμερα να συγκινεί με το υπέροχο σπηκάζ τις εικόνες, την ευαισθησία και την πίκρα της. ΤΟ ΓΡΑΜΜΑ ΑΠ' ΤΟ ΣΑΡΛΕΡΟΥΑ είναι μιά από τις λίγες μικρού μήκους ελληνικές ταινίες που στέκονται ακόμα στο δοκίμασμα του χρόνου, κι ένα μάθημα ύφους για τους σημερινούς σκηνοθέτες που σπαταλούν το χρόνο και την τέχνη τους, σε ανόητα ρεπορτάζ "κοινωνικού περιεχόμενου" στην τηλεόραση.

Η αόρατη εκφωνήτρια (ένας από τους θεσμούς αυτού του Φεστιβάλ) ανακοινώνει επιτέλους την έναρξη του επίσημου προγράμματος. Πριν όμως αρχίσουμε μας περιμένει ακόμα μιά δοκιμασία: η ανακοίνωση των ονομάτων της Κριτικής Επιτροπής. Το κοινό υποδέχεται την εκφώνηση σιωπηλά, με μόνη εξαίρεση τα γιουχαΐτά που ακούστηκαν από μιά μερίδα του, στο όνομα του κριτικού Αλέξη Δερμετζόγλου. Τώρα γιατί τέτοιο μίσος για τον Αλέξη, αυτό είναι ένα πρόβλημα που νομίζω ότι θα πρέπει να λύσει ο ίδιος.

Οι ταινίες μικρού μήκους τα τελευταία 5-6 χρόνια είναι ένα από τα πιό αδύνατα σημεία του Φεστιβάλ και το φετεινό δεν θα αποτελέσει εξαίρεση. Η τύχη όμως έφερε να ξεκινήσουμε με 3 ταινίες κινουμένων σχεδίων (ή σχεδόν), ένα είδος που γενικά αρέσει στο κοινό και το κυριότερο δεν κουράζει.

▶Το ΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΙ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ της Μίλλυ Γιαννακάκη (παραγωγή δική της και Ε.Κ.Κ. διάρκεια 10') δεν είναι ακριβώς μιά ταινία κινούμενων σχεδίων, αλλά στηρίζεται στην τεχνική της "ανιμέϊσιον". "Ήρωες" ένα ζευγάρι παπούτσια , τρελά ερωτευμένα μεταξύ τους, που όταν προσπαθήσουν να τους χωρίσουν, θα βασανίσουν με κάθε τρόπο τα άτομα που θα τα φορέσουν, καταφέρνοντας τελικά να πλεύσουν σ'ένα πέλαγος ευτυχίας (κατά κυριολεξία).

Η ταινία διαθέτει ένα πρωτότυπο εύρημα (τα παπούτσια τα κινούν ανθρώπινα δάχτυλα,

που αντικαθιστούν τις γυναικείες γάμπες, ενώ όλες σχεδόν οι λήψεις είναι στο ύψος -και την οπτική- των παπουτσιών), καθώς κι ένα πολύ όμορφο αφαιρετικό ντεκόρ που φιλοτέχνησε ο Άγγελος Παπαδημητρίου. Ύστερα όμως από δύο-τρία λεπτά, καταποντίζεται εξαιτίας μιάς τελείως ερασιτεχνικής σκηνοθεσίας, καθώς και της αδυναμίας της δημιουργού να οργανώσει σεναριακά το παραμύθι του Π. Γκριπάρι στο οποίο στηρίζεται η ταινία. Ιδιαίτερα το σπηκάζ είναι τελείως άτεχνο και οι ειρωνικοί τόνοι του σπάνε την αφηγηματική μαγεία του παραμυθιού μέσα στην οποία η ταινία θα ήθελε να μας παρασύρει. Παρ' όλ' αυτά το ΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΙ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ χειροκροτήθηκε θερμά και βραβεύτηκε με το χρηματικό βραβείο των 50.000 δρχ. στη μνήμη του Λάμπρου Λιαρόπουλου.

▶ Η ΑΠΟΔΡΑΣΗ του Δημητρίου Κερασίδη (σε παραγωγή Γιάννη Κυριαζή, διάρκεια 5') είναι ένα παραδοσιακό κινούμενο σχέδιο, απλοϊκό τόσο στην σεναριακή σύλληψη του, όσο και στο σκίτσο του. Ένας φυλακισμένος, ύστερα από μερικές αποτυχημένες απόπειρες, καταφέρνει να δραπετεύσει χρησιμοποιώντας τα βιβλία της δανειστικής βιβλιοθήκης. Από τις ταινίες που εξαντλούνται σ' ένα απλό εύρημα και που παράδοξα πήρε ένα από τα τρία βραβεία καλύτερης ταινίας μικρού μήκους.

Η ΤΡΥΠΑ του Ιορδάνη Ανανιάδη (σε παραγωγή δική του και του Ε;Κ.Κ., διάρκεια 7'), επιβεβαιώνει για μιά ακόμη φορά το ταλέντο του δημιουργού της, που στο παρελθόν σ' αυτό το ίδιο το Φεστιβάλ είχε δείξει τις ταινίες Ο ΚΥΚΛΟΣ και ΖΑΧΟΣ, Ο ΜΑΖΟΧΑΣ. Εδώ το κινούμενο σχέδιο μπορεί να είναι πιό απλό και αφαιρετικό, όμως είναι πολύ πιο περίπλοκο στην "εμψύχωση" του και το κοινό δίκαια χειροκρότησε τις σκηνές όπου ο ήρωας περιπλανιέται στους γραμμικούς διαδρόμους. Η μόνη μας αντίρρηση για την ταινία είναι η απλοϊκότητα της αλληγορίας της: ένας άνθρωπος αποφασίζει να βγεί από την ΤΡΥΠΑ του, δέχεται όμως διάφορες επιθέσεις βίας από τον κοινωνικό περίγυρο και ξαναχώνεται ακόμα βαθύτερα.

Το κοινό όπως ήταν φυσικό καταχειροκρότησε την ταινία που δίκαια πήρε ένα από τα τρία βραβεία καλύτερης ταινίας μικρού μήκους.

▶ Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ είναι ένα παλιό σχέδιο του Κώστα Φέρρη, που το είχε προαναγγείλει γιά το προηγούμενο Φεστιβάλ, αλλά που τελικά δεν κατάφερε να το ολοκληρώσει ούτε γιά το φετεινό, δεδομένου ότι η κόπια που είδαμε δεν είναι η τελική με την οποία θα κυκλοφορήσει στις αίθουσες! Το σχέδιο αυτό είχε λάβει πέρσι μυθικές διαστάσεις, και όλοι μιλούσαν γιά την ακριβότερη ελληνική παραγωγή, που θα γυρίζονταν στην Ελλάδα και Αμερική με ξένα κεφάλαια (μεταξύ των ενδιαφερομένων παραγωγών ο σκηνοθέτης Ρόμπερτ Άλτμαν) και με γνωστούς πρωταγωνιστές. Δεν έγινε όμως τίποτα από αυτά και σε κάποια στιγμή νομίσαμε ότι το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ θα έμενε ένα παγωμένο σχέδιο (ακόμα θυμάμαι την πρόθεση του Αλέξη Δαμιανού να κάνει ταινία τον Τρω-

ϊκό πόλεμο). Τελικά ο Φέρρης ανέλαβε μαζί με τον Γ. Ζερβουλάκο την ευθύνη της παραγωγής, αλλάζοντας το αρχικό του σχέδιο: η ταινία αν και πολυδάπανη κινείται στα όρια της ελληνικής παραγωγής, γιά πρωταγωνίστρια έχει μιά τελείως άγνωστη (τη Σωτηρία Λεονάρδου) και το κυριότερο δεν είναι η βιογραφία της Μαρίκας Νίνου, όπως αρχικά λέχθηκε, αλλά κάποιου φανταστικού προσώπου, που δανείζεται στοιχεία από αυτή.

Αναφερόμενος στο ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ ο Φέρρης δήλωσε ότι ήθελε να κάνει ένα λαϊκό έπος στα πρότυπα του ΓΗ ΠΟΤΙΣΜΕΝΗ ΜΕ ΙΔΡΩΤΑ (πρ. τ.: ΜΗΤΕΡΑ ΙΝΔΙΑ του Μεχμπούμπ, με τη Ναργκίς), που ομολογουμένως είναι ένα αριστούργημα στο είδος του λαϊκο-επικού μελοδράματος. Δεν χρειάζονται όμως πάνω από 20 λεπτά γιά να καταλάβουμε ότι η περιβόητη ακριβότερη ελληνική ιστορία από το 1917 μέχρι το 1955, δεν είναι τίποτ'άλλο από ένα φίλμ "δωματίου", καθαρά θεατρικού χαρακτήρα, που στηρίζει τη δραματουργία του στα μοντέλα του ελληνικού μελοδράματος (των Τεγόπουλου και Στράντζαλη), και το κυριότερο μιά ταινία μ'ελάχιστη μυθοπλαστική ανάπτυξη (παρά την τεράστια διάρκεια της). Ο χώρος περιορίζεται σε μερικά επιβλητικά ντεκόρ, συχνά μπαρόκ χαρακτήρα (που φιλοτέχνησε ο Μαν. Μαριδάκης), μέσα στα οποία κινούνται ασφυκτικά κλεισμένοι οι ήρωες. Μπορεί η κάμερα να ξεφεύγει από τη θεατρική στατικότητα, κινούμενη με φοβερή δεξιοτεχνία μέσα σε τεράστια σε διάρκεια μονοπλάνα (που συχνά συναγωνίζονται τον Αγγελόπουλο-Αρβανίτη), αυτό όμως δεν αρκεί γιά να δώσει ζωή σε μιά ανύπαρκτη μυθοπλασία κι ένα σκηνοθετικό εγχείρημα που επιμένει κύρια στο μουσικό υλικό (το οποίο είναι συνθλιπτικά τεράστιο) σε βάρος της ουσιαστικότερης ανάπτυξης της προσωπικότητας των ηρώων. Ο Φέρρης που μαζί με τη Λεονάρδου έγραψε το σενάριο περιορίζεται δυστυχώς σε μερικές πρωταρχικές δομές του μελοδράματος, κάνοντας τους ήρωες και τις καταστάσεις της ταινίας κλισέ, άψυχα στερεότυπα (σχεδόν προτού κάν υπάρξουν στην οθόνη).

Δεν έχουμε παρά να συνοψίσουμε το στόρυ γιά να το δούμε αυτό ξεκάθαρα: η ταινία αρχίζει με τον μπεκρή πατέρα που αφήνει τη γυναίκα του να εκδίδεται, ζηλεύει όμως όταν αυτή διεκδικεί τον άλλον σαν εραστή και τη σκοτώνει (εδώ σίγουρα έχουμε μιά πολύ μοντέρνα έκδοση του παραδοσιακού μελοδραματικού σχήματος). Η μικρή Μαρίκα που δεν αγαπούσε

και πολύ τον πατέρα της που την έδερνε, μεγαλώνει μαζί με τον Γιωργάκη τον βιολιτζή, που όμως την αγαπά ερωτικά χωρίς αυτή να του ανταποκρίνεται. Εντυπωσιασμένη από ένα ταχυδακτυλουργό φεύγει μαζί του, αλλά αυτός την παρατά έγκυο και φεύγει στην Αμερική ξεχνώντας την. Η Μαρίκα μπαίνει σε μιά λαϊκή ορχήστρα και σιγά-σιγά γίνεται μιά ξακουστή ρεμπέτισα, θυσιάζοντας γιά το σκοπό αυτό την προσωπική ζωή της. Αγαπά τρελά τον μπουζουκτζή Νίκο Καλογερόπουλο, όμως αυτός την παρατά γιά μιά άλλη, ενώ η κόρη της αφήνει τις καλόγριες και γίνεται πόρνη (!)

Στον κολοφώνα της δόξας της φεύγει γιά την Αμερική, γρήγορα όμως ξεχνιέται και γνωρίζει την παρακμή. Παρ'όλ' αυτά η επιστροφή της στην Ελλάδα θα είναι πανηγυρική (ή γιά τα πανηγύρια, πάρτε το όπως θέλετε)· ας είναι καλά ο φίλος της ο Γιωργάκης που φρόντισε να διοργανώσει μιά τιμητική βραδιά γι'αυτήν, όπου η Μαρίκα θα πεί ένα ακόμη τραγούδι του Ξαρχάκου που μιά και γράφτηκε γιά την ταινία κάπου έπρεπε ν'ακουστεί. Σύμφωνα όμως με την παλιά λογική του μελοδράματος, η Μαρίκα πρέπει να πεθάνει, και μιά και δεν είναι ούτε άρρωστη, ούτε έχουμε κατοχή, πεθαίνει στα καλά καθούμενα από ένα ρεμπέτικο μαχαίρι, κεί που αναπολούσε την περασμένη ζωή της (τυχόν ομοιότητες με το θάνατο της Βουγιουκλάκη στο ΤΑΞΙΔΙ του Δημόπουλου είναι εντελώς τυχαίες).

Αλλά και οι αναφορές στην ιστορία είναι το ίδιο στερεότυπες και κλισαρισμένες, εντελώς επιδερμικές (ακόμα κι ο Τάσος Ψαρράς του ΜΑΗΣ ΤΟΥ 36 θα ένοιωσε μεγάλος σκηνοθέτης όταν είδε τη σκηνή της εργατικής διαδήλωσης, που υποτίθεται ότι συνοψίζει το κλίμα πριν τη δικτατορία του Μεταξά).

Ο Φέρρης μπορεί να δηλώνει ότι δεν τον ενδιέφερε μιά "ρεμπέτικη" έκδοση του ΘΙΑΣΟΥ, αλλά η καταγραφή των επιπτώσεων που έχει η πρόσφατη ελληνική ιστορία πάνω στη ζωή μιάς ομάδας ρεμπετών, αυτό όμως δεν απαλλάσει το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ από το να είναι μιά "ιστορική" ταινία με τελείως απωθημένο τον ιστορικό χώρο. Οι αναφορές στην Ιστορία συχνά περιορίζονται σε απλές χρονολογικές ενδείξεις κι αν υπάρχει μιά εξέλιξη στην ταινία, αυτή συμβαίνει μόνο στα τραγούδια, που αλλάζουν στυλ και στίχους ανάλογα με την εποχή, συνοψίζοντας την εξέλιξη του ρεμπέτικου, αλλά και τις διάφορες φάσεις της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας. Όπως και τα ιστορικά ελληνικά τηλεοπτικά σήριαλ (με πρόσφατο παράδειγμα τη ΜΑΝΤΩ ΜΑΥΡΟΓΕΝΟΥΣ) ή τις λίγες απόπειρες ιστορικού κινηματογράφου (με πιό τρανταχτό παράδειγμα το " 1922 "), το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ παρουσιάζει κείνη την ιδιαίτερη ενόχληση της θεατρικότητας, του περιορισμού της Ιστορίας και της μυθοπλασίας σε μερικούς κλειστούς χώρους, όπου ουσιαστικά η Ιστορία είναι εκτός-πεδίου και η μυθοπλασία περιορίζεται στους διαλόγους ή μερικούς αλλαλαγμούς των ηθοποιών, απ'όπου μαθαίνουμε τί συμβαίνει στον "έξω κόσμο" (τ'άλλα τα συμπληρώνουμε με τη φαντασία μας ή με τις ιστορικές γνώσεις μας).

Πόση διαφορά βέβαια με το ΓΗ ΠΟΤΙΣΜΕΝΗ ΜΕ ΙΔΡΩΤΑ, ταινία που επίσης συνοψίζει μιά τεράστια ιστορική περίοδο της Ινδίας, που έχει όμως την προνοητικότητα να ξεπεράσει τα κλισέ του μελοδράματος και να αναπτύξει μιά πρωτότυπη δραματική ιστορία, με χαρακτήρες που κατακτούν αμέσως το θεατή (και όχι τις μαριονέτες του ΡΕΜΠΕΤΙΚΟΥ, χαρακτηρισμός που ταιριάζει και σε πολλές άλλες ταινίες του φετεινού Φεστιβάλ). Παράλληλα χρησιμοποιεί με οικονομία τα μουσικά και χορικά μέρη (τα οποία έρχονται ν'αντικαταστήσουν τα χορικά του αρχαίου δράματος), σ'αντίθεση με το Φέρρη που κυριολεκτικά δεν ξέρει τί να κάνει το τεράστιο μουσικό υλικό του. Αλλά γιά να μη πηγαίνουμε τόσο μακριά, πιστεύω ότι ο Φέρρης, που θέλησε να συμφιλιώσει το λαϊκό ελληνικό μελόδραμα του 50-60 με το σινεμά του δημιουργού, έκανε μιά ταινία πολύ πιό κάτω από την ΟΔΥΣΣΕΙΑ ΕΝΟΣ ΞΕΡΙΖΩΜΕΝΟΥ του Τεγόπουλου (με τον Νίκο Ξανθόπουλο), τη μοναδική ελληνική ταινία που έδωσε με αληθοφάνεια (αλλά και αφέλεια) το δράμα της Μικρασιατικής καταστροφής).

Κι είναι ίσως κρίμα γιά μιά δουλειά, που σίγουρα δεν της λείπουν οι τεχνικές αρετές. Αναφέραμε ήδη τον σκηνογράφο Μαριδάκη, θα πρέπει όμως ν'αναφέρουμε ακόμη τα ονόματα του διευθυντή φωτογραφίας Τάκη Ζερβουλάκου, τη δουλειά του Σταύρου Ξαρχάκου και την ηθοποιΐα της Σωτηρία Λεονάρδου, Νίκου Καλογερόπουλου και Φέμης Μπατάκα, που δίκαια πήρε το βραβείο του β' γυναικείου ρόλου.

Το κοινό παρακολούθησε μ' ενδιαφέρον στην αρχή την ταινία, από ένα σημείο όμως και μετά κουράστηκε και στο τέλος την αποδοκίμασε. Η συζήτηση που ακολούθησε ήταν χαρακτηριστικό παράδειγμα "ελληνικής συζήτησης", που άναψε ακόμα περισσότερο τα αίματα κι έδειξε ότι οι έλληνες σκηνοθέτες δεν ξέρουν τί σημαίνει ούτε γνώμη του κοινού, ούτε σεβασμός του. Ιδιαίτερα ο Φέρρης είχε το συνηθισμένο εριστικό ύφος του, νομίζω όμως ότι κάτι διδάχτηκε απ'τη Θεσσαλονίκη,

γιατί όπως είπα στην αρχή, κάνει ένα νέο μοντάζ της ταινίας.

Κουρασμένοι από αυτή την πρώτη ημέρα προτιμήσαμε να πάμε νωρίς γιά ύπνο, αφήνοντας τους επίσημους καλεσμένους να πάνε στην πατροπαράδοτη δεξίωση, που χρόνο με το χρόνο χάνει όλο και περισσότερο το νόημα της. Οι σκηνοθέτες μεταφέρθηκαν στο " Μακεδονία " όπου, όπως και όλα τα υπόλοιπα βράδια, ξενύχτησαν σε συζητήσεις, χωρίς όμως και πάλι να έχουμε τις φιλονικίες των περασμένων ετών.

ΤΡΙΤΗ 4-10-83

Προβάλλεται στις 11 το πρωΐ η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη ΤΟ ΚΟΡΙΤΣΙ ΜΕ ΤΑ ΜΑΥΡΑ στα πλαίσια του αφιερώματος στην Έλλη Λαμπέτη, ενώ ταυτόχρονα παίζεται στο Αριστοτέλειο Η ΜΑΥΡΗ ΓΗ του Στέλιου Τατασόπουλου, μιά από τις χαρακτηριστικότερες ταινίες του ελληνικού νεορεαλισμού. Στις 5 το απόγευμα και στα πλαίσια του πληροφοριακού τμήματος προβάλλονται 5 ταινίες μικρού μήκους που κόπηκαν από την προκριματική, αλλά που κατά την αντίληψη της ξεχώριζαν από τις υπόλοιπες.

▶Η ΟΔΥΝΗ ΤΟΥ ΝΩΕ του Νίκου Γραμματικόπουλου (διάρκεια 26') είναι μιά πειραματική ταινία που βασίζεται στον ΠΕΙΣΙΣΤΡΑΤΟ του Γιώργου Χειμωνά, τη μουσική του Μπάχ και μιά ελεύθερη εκλογή εικόνων, που πολλές φορές προσπαθούν να υποβάλλουν την αίσθηση της Αποκάλυψης.

Από τις ταινίες που δεν μπορείς να ορίσεις, ούτε να κρίνεις, αλλά και που γρήγορα ξεχνάς τελείως, σαν ένα φευγαλέο όνειρο.

▶ Τα ΕΝΘΥΜΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΒΑΪΜΑΡΗ του Στάθη Βαλοΰκου (σε δική του παραγωγή και Ε.Κ.Κ., διάρκεια 12') δεν είναι από τις ταινίες που λύνουν το επίμαχο πρόβλημα της σχέσης ζωγραφικής και κινηματογράφου. Πρόκειται γιά μιά ταινιατρυκέζας που χρησιμοποιεί σαν οπτικό υλικό το έργο του γερμανού ζωγράφου Γκέοργκε Γκρός (αλλά και άλλων εξπρεσιονιστών), μέσα από το οποίο αναπλάθεται το κλίμα της ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ ΤΗΣ ΒΑΙΜΑΡΗΣ και των προ-ναζιστικών χρόνων. Καταλαβαίνω τον εντυπωσιασμό του σκηνοθέτη μπρος στο εκπληκτικό έργο του Γκρός, αρκείται όμως σε μιά απλή εικονογραφημένη παράθεση του, που δεν το διακρίνει από μιά προβολή διαφανειών. Ενα ξανακοίταγμα της ταινίας **Corpus**, του Θανάση Ρεντζή και ιδιαίτερα του κομματιού της "πόλης", θα ήταν όμως άκρα διδακτικό γιά τον σκηνοθέτη, γιά να δεί πώς το στατικό απεικονιστικό υλικό της γκραβούρας ή του πίνακα γίνεται "σινεμά", αποκτά ροή και κινηματογραφική, ιδιαίτερη οντότητα.

▶Η ΑΝΑΦΟΡΑ ΣΤΟΝ ΣΤΑΙΝΜΠΕΡΓΚ" του Δημήτρη Χατζόπουλου (διάρκεια 4') είναι ίσως μιά απάντηση στην προηγούμενη ταινία. Το υλικό κι ε-

δώ είναι γραφικό, (τα σκίτσα του Σάμμυ Στάϊνμπεργκ), μόνο που ο σκηνοθέτης το "εμψυχώνει" με τη μέθοδο των κινουμένων σχεδίων. Ωστόσο η ταινία είναι υπερβολικά απλή και χωρίς προέκταση κι ίσως αυτό να ήταν η αιτία που κόπηκε (αδικαιολόγητα) από την προκριματική.

▶ Το ΕΩΘΕΝ του Πάνου Κυπαρρίση (παραγωγή Αναστάσιου Βασιλείου, διάρκεια 20') είναι και πάλι μιά ελεύθερη σύνθεση που βασίζεται σ'ένα θρησκευτικό ποίημα του Σικελιανού. Ο ερασιτεχνισμός συνοδεύει την απουσία έμπνευσης σε μιά ταινία που μας φάνηκε υπερβολικά μεγάλη.

Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, τέλος, είδαμε την ταινία ΕΥΕΤΗΡΙΑ (διάρκεια 20') και αυτό γιατί πρόκειται γιά μιά δουλειά του συνεργάτη του περιοδικού μας Ανδρέα Ταρνανά. Δυστυχώς ο σκηνοθέτης δεν καταφέρνει να ολοκληρώσει την πρόθεση του, περιγράφοντας αρκετά σχηματικά την πορεία ενός ατόμου προς το θάνατο. Ωστόσο το μουντό κλίμα της ταινίας, η αξιοποίηση κι ενσωτωση του ντοκυμανταιρίστικου υλικού στη μυθοπλασία και η λιτότητα της αφήγησης (κάτι που απουσιάζει στον ελληνικό κινηματογράφο) δείχνουν ότι έχουμε έναν υπό διαμόρφωση δημιουργό-σκηνοθέτη, που είδε τελείως αδικαιολόγητα την ταινία του να κόβεται από την προκριματική επιτροπή.

Γιά μιά ακόμη φορά οι κομμένες αυτές ταινίες του πληροφοριακού έθεσαν το επίμαχο θέμα των κριτηρίων με τα οποία κρίνει (και απορρίπτει) η προκριματική τις μικρού μήκους ταινίες. Νομίζω ότι τα κριτήρια πρέπει να είναι τελείως διαφορετικά από κείνα των μεγάλου μήκους, με κυριότερο άξονα, όχι αν είναι η ταινία σκηνοθετικά ή τεχνικά ολοκληρωμένη, αλλά αν αφήνει να φανεί ένας υπό εξέλιξη δημιουργός, που ακόμα ψάχνει τα εκφραστικά του μέσα.

Ο κόσμος που παρακολούθησε την απογευματινή προβολή ήταν σχετικά ελάχιστος. Το βράδυ όμως το Φεστιβάλ βρήκε το συνηθισμένο κοινό του, γεμίζοντας ασφυκτικά. Πριν από την ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ παίχτηκαν δύο ταινίες μικρού μήκους.

▶ Το ΕΘΝΙΚΗ ΕΛΛΑΔΟΣ, ΓΕΙΑ ΣΟΥ του Κυριάκου Αγγελάκου (σε παραγωγή δική του και Ε.Κ.Κ., διάρκεια 15') είναι ένα συμπαθητικό ρεπορτάζ, προσωπογραφία ενός νεαρού εργαζόμενου που είναι ποδοσφαιριστής σε μιά ερασιτεχνική ομάδα. Η ταινία χειροκροτήθηκε θερμά απ'το κοινό και πήρε το χρηματικό βραβείο των 150.000 δρχ. στη μνήμη του Γιάννη Βελίδη.

▶ Οι ΣΚΙΕΣ του Παύλου Ευθυμίου (διάρκεια 10'), με τον Γιώργο Κιμούλη, ήταν μιά από τις πιό άρτιες τεχνικά δουλειές που είδαμε φέτος στις μικρού μήκους ταινίες. Το ονειρικό κλίμα συνδιάζεται με σκηνές από την καθημερινή ζωή του ήρωα, που βλέπει στο τέλος το όνειρο της προηγούμενης νύχτας να γίνεται πραγματικότητα. Ιδέα όχι τελείως πρωτότυπη, αυτό όμως δεν δικαιολογεί το θάψιμο της ταινίας από την κριτική επιτροπή.

▶ Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ του Δημήτρη Σταύρακα (παραγωγή δική του-ΕΡΤ και Ε.Κ.Κ.) είναι σίγουρα μία ταινία παρεξήγηση.

Παρεξήγηση από τον σεναριογράφο - Σταύρακα, που πιστεύει ότι μπορεί ατιμώρητα να ενσωματώνει το κλίμα και τους χαρακτήρες της "σερί-νουάρ" στον ελληνικό χώρο (το έργο βασίζεται στο αστυνομικό μυθιστόρημα Πιέρ Λεζού που είχε μεταφέρει παλιότερα ο Ζαν-Πιέρ Μελβίλ στον κινηματογράφο -ε.τ. Ο ΧΑΦΙΕΣ). Οι ήρωες της "σερί-νουάρ" είναι άτομα που μας δίνονται εξαρχής σαν τέτοιοι. Είναι μάσκες που δεν δέχονται καμιά ψυχολογική εμβάθυνση ή εξέλιξη. Κι εδώ βρίσκεται ο δυναμισμός της γραφής της αμερικάνικης "σερί-νουάρ" του '40: αδιαφορώντας γιά τον ψυχολογισμό, οργανώνει τη μυθοπλασία σαν ένα παιγνίδι, όπου κάθε ήρωας είναι κι ένα πόνι σε μιά λαβυρινθοειδή ιστορία, η οποία δεν χρειάζεται πάντα ορθολογιστική αιτιολόγηση. Ο Σταύρακας σέβεται το παιγνίδι (μόνο που πέφτει στην παγίδα της υπερ-εξήγησης) και γι'αυτό οι ήρωες του φαίνονται τόσο μηχανικοί, τόσο ξένοι με την ελληνική πραγματικότητα (η προσπάθεια "εξελληνισμού" της μυθολογίας της "σερί-νουάρ", με το να βρεθούν σχέσεις φιλίας που ν'αντανακλούν καθαρά τον ελληνικό χώρο, μένει σε μιά εμβρυακή ανάπτυξη). Ο ελληνικός χώρος δεν ενέπνευσε ποτέ καθαρές αστυνομικές μυθοπλασίες (ο Γιάννης Μαρής είναι τελείως περιθωριακό φαινόμενο) και το μοντέλο που ευδοκίμησε είναι η αστυνομικο-κοινωνική ταινία καταγγελίας (Φώσκολος -Δαλιανίδης). Όλες οι άλλες προσπάθειες γιά καθαρή αστυνομική ταινία ήταν ημι-αποτυχίες και η ταινία του Σταύρακα δεν αποτελεί εξαίρεση, θυμίζοντας κάποιες απελπισμένες προσπάθειες του Φώσκολου που ήθελε με κάθε τρόπο να εμφυτεύσει το αμερικάνικο γουέστερν στην ελληνική ύπαιθρο.

Παρεξήγηση από το σκηνοθέτη-Σταύρακα, που πιστεύει ότι το σεναριακό υλικό του πρέπει σώνει και καλά να δουλευθεί στα μοτίβα της "σερί-νουάρ". Λες και δεν πιστεύει σ'

αυτό, αλλά θέλει να το καταξιώσει καλλιτεχνικά μέσα από ένα όντως καταξιωμένο κινηματογραφικό είδος. Η ιστορία της ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗΣ αν οργανώνονταν διαφορετικά, σαν μιά αστυνομική λαβυρινθοειδή ιστορία, όπου οι δράσεις δύο ατόμων διασταυρώνονται γιά να οδηγηθούν στην καταστροφή, θα είχε ίσως ενδιαφέρον.

Θα έπρεπε όμως ν'αποφευχθούν οι στερεότυποι χαρακτήρες της "σερί-νουάρ" και όπως στο γαλλικό μοντέλο να υπάρξουν ήρωες με ψυχολογική εμβάθυνση ή ένα πόθο (ερωτικό ή να μάθουν την αλήθεια, όπως συμβαίνει στις ταινίες του Χίτσκοκ). Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ όμως είναι μιά ταινία χωρίς πόθο. Πόθο του θεατή ν'ακολουθήσει τη μυθοπλασία, γιατί ακριβώς και οι δύο οι ήρωες είναι άτομα χωρίς πόθο (ή μάλλον άτομα που εκπληρώνουν πολύ εύκολα τους πόθους τους). Δεν αρκεί γιά παράδειγμα η παρουσία ενός στερεότυπου, όπως η μοιραία γυναίκα του παρελθόντος (Μιμή Ντενίση), γιά να γίνει η μυθοπλασία ενδιαφέρουσα ή αναγνωρίσιμη. Χρειάζεται να διασταυρωθεί ένα χάσμα, ένας εκκρεμής πόθος ανάμεσα στην ηρωΐδα και τον ήρωα, που θα πρέπει να ικανοποιηθεί (ή αντίθετα να αναστέλλεται συνέχεια), ώστε ο θεατής ν'ακολουθήσει τη μυθοπλασία. Ο Σταύρακας όμως έχει αλλού το νού του: νομίζει ότι κερδίζει το θεατή με το αστυνομικό παιγνίδι του, όταν η παρτίδα είναι από τα πρίν χαμένη.

Παρεξήγηση τέλος του δραματουργού-Σταύρακα που πιστεύει ότι μπορεί να κάνει μιά ταινία-δωματίου, σχεδόν θεατρικού χαρακτήρα (γιατί τέτοιο πράγμα είναι Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ) όταν στην ιστορία που μας διηγείται η δράση αυτή καθ'εαυτή μένει εκτός - πεδίου, περνά σαν πληροφορία μέσα από τους διαλόγους. Όμως η επιτυχία αντίστοιχων ταινιών, όπως το ΤΗΛΕΦΩΝΗΣΑΤΕ ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΑΜΕΣΟΥ ΔΡΑΣΕΩΣ του Χίτσκοκ γιά παράδειγμα, βασίζεται ακριβώς σ'αυτή την λεπτομέρεια: τίποτα δεν μένει οφφ, εκτός-πεδίου, τίποτα δεν ξεπερνά τη σκηνική δράση, αλλά τα πάντα δείχνονται μπροστά στα μάτια του θεατή (πλην των στοιχείων που μιά αστυνομική ίντριγκα θέλει να κρύψει). Γιά να μη μιλήσω γιά την πλήρη απουσία των θεατρικών κωδίκων στους οποίους κατά κόρον προστρέχει ο Σταύρακας, (σ'αυτό

συμβάλει και η κακή ηθοποιΐα των Σπύρο Φωκά - Μιμή Ντενίση - Γ.Μοσχίδη, ενώ ο Αλέξης Δαμιανός μόλις είναι υποφερτός).

Τελευταία παρεξήγηση: η κινηματογραφοφιλία και το λογοτεχνικό τσιτάρισμα σκηνών από κλασικές ταινίες του είδους δεν αποτελούν στυλ, αισθητική μέθοδο γιά να δομηθεί μιά ταινία. Πέρασε η εποχή που ένα κάποιο κοινό ενδιαφέρονταν γι'αυτά. Τώρα θέλουμε κάτι πιό ζωντανό από το ψυχρό πρόσωπο της Ντενίση ή την στερεότυπη γκαμπαρντίνα του Φωκά. Κάτι σαν τη χειρονομία, την έκφραση του Κοτανίδη, όταν κοιτά γιά τελευταία φορά τον εαυτό του στον καθρέφτη, προτού συλληφθεί από την αστυνομία-μοναδική στιγμή ειρωνείας, αυτοσαρκασμού, σε ταινία που σίγουρα της έλειπε το χιούμορ.

Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ γιουχαΐστηκε στο τέλος της προβολής κι ήταν η μόνη ταινία μαζί με το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ που δεν πήρε κανένα βραβείο χωρίς καμία παρεξήγηση.

ΤΕΤΑΡΤΗ 5-10-83

Παίζεται το πρωΐ η ΚΑΛΠΙΚΗ ΛΙΡΑ του Τζαβέλα στα πλαίσια του αφιερώματος στον ελληνικό νεορεαλισμό, ενώ την ίδια ώρα προβάλλονται 4 ντοκυμανταίρ παραγωγές του Υπουργείου Πολιτισμού σε μιά τελείως άδεια αίθουσα. Το κοινό του Φεστιβάλ ποτέ δεν συμπάθησε ιδιαίτερα το ντοκυμανταίρ (εκτός κι αν ήταν πολιτικό) και δεν ενδιαφέρθηκε καθόλου γι'αυτές τις ταινίες, που θα δούμε το χειμώνα στην τηλεόραση. Η μέρα είναι εξάλλου αρκετά γεμάτη. Το απόγευμα προβάλλεται το ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ,η μόνη ταινία του διαγωνιστικού που παίζεται νωρίς, ενώ το βράδυ όλοι περιμένουν μ'ενδιαφέρον τη ΡΕΒΑΝΣ του Νίκου Βεργίτση, για τον απλούστατο λόγο ότι είναι η μόνη ταινία που δεν έχει δεί κανείς, σ'αντίθεση με τις υπόλοιπες για τις οποίες ήδη έχουν κυκλοφορήσει αρνητικές ή θετικές κρίσεις.

▶ ΤΟ ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ του Γιώργου Σταμπουλόπουλου (σε δική του παραγωγή και Ε.Κ.Ε.) είναι ίσως η ταινία που εκφράζει περισσότερο τον σημερινό ελληνικό κινηματογράφο. Δυναμικά σκηνοθετημένη από τον Σταμπουλόπουλο (μ'ένα έξοχο ντεκουπάζ και ρυθμό) θυμίζει κάτι από τα κοινωνικά θρίλλερ του '60, έχοντας ταυτόχρονα την ψευδαίσθηση (την οποία μεταδίδει στο θεατή) ότι είμαι μιά σύγχρονη, μοντέρνα ταινία.

Οι δράκοι κι οι φονιάδες φαίνεται ότι θα κουρνιάζουν για μεγάλο διάστημα στις οθόνες μας, λες και ο ελληνικός περίγυρος μεταβλήθηκε σε μιά μήτρα κυοφορίας αιμοσταγών δολοφόνων. Ο Σιδέρης όμως της ταινίας (Τίτος Βανδής) τους ξεπερνά όλους: είναι συζυγοκτόνος, δοσίλογος, τραμπούκος, φασίστας, άρπαγας της γης, κλέφτης και δολοφόνος, παρακρατικός, αιμομίκτης και πατέρας-αφέντης, τρόμος και φόβος του χωριού και των παιδιών του. Μ'άλλα λόγια πάνω στη μορφή του συσσωρεύονται όλα τα "κακά" της καθυστερημένης επαρχίας, σε τέτοιο όμως υπερ-ρεαλιστικό επίπεδο, που καταντά μιά απίθανη φιγούρα, μιά καρικατούρα, ένα κλισέ.

Το ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ μοιάζει με τους διαλόγους των σύγχρονων ελληνικών ταινιών: είναι πάντα "ρεαλιστικοί", τολμηροί, "παρμένοι απ'τη ζωή", αλλά συσσωρευμένοι χωρίς οικονομία ο ένας δίπλα στον άλλο, σε σημείο να καταντούν απίστευτα αναληθοφανείς. Ταυτόχρονα μου θύμισε κάποιες παλιες ταινίες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που στην προσπάθεια τους να περιγράψουν τα "κακά" του καπιταλισμού, δίνουν την πιό αναχρονιστική κοινωνικά εικόνα του.

Η ταινία δεν θα μ'εκπλήξει αν αποτελέσει μεγάλη εμπορική επιτυχία. Φτιάχτηκε ακριβώς γι'αυτό και δεν είναι καθόλου κακό. Μόνο που το ξανατονίζω, μ'άφησε σαν θεατή αδιάφορο (είναι δικαίωμά μου) σ'αντίθεση μ'άλλους συνεργάτες του περιοδικού που την βρήκαν ενδιαφέρουσα (είναι δικαίωμά τους). Το κοινό την καταχειροκρότησε στο τέλος, εντυπωσιασμένο ίσως από τη δημαγωγία της ταινίας, αλλά και από τις σκηνοθετικές ικανότητες του Σταμπουλόπουλου, που άδικα δεν πήρε το βραβείο της καλύτερης σκηνοθεσίας. Γιατί αν η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ ήταν μιά αποτυχημένη ως προς τις προθέσεις της ταινίας, το ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ είναι μιά απόλυτα ολοκληρωμένη δουλειά. Σ'αυτό συμβάλλει πολύ η φωτογραφία του Δημήτρη Παπακωνσταντή, τα ντεκόρ του Τάσου Ζωγράφου, η μουσική του Χάλαρη (που λίγο υπερβολικά πήρε το αντίστοιχο βραβείο) και μέχρι ένα σημείο η ηθοποιΐα των Τίτου Βανδή, Αντρέα Βάϊου (βραβείο β' ρόλου) και Δώρα Σιζάνη (που είχαμε πολλά χρόνια να δούμε). Απογοητευτικός ήταν αντίθετα ο Δάκης Κατρανίδης, ενώ η Κατερίνα Ραζέλου (Μόρφω) θα χρειαζόταν ίσως κάτι από τη βουνίσια ομορφιά της Βένια Παλήρη (ΜΕΧΡΙ ΤΟ ΠΛΟΙΟ) για να μας πείσει για έναν ούτως ή άλλως "απίστευτο" ρόλο. Στο τέλος της προβολής ο Σταμπουλόπουλος δήλωσε ότι δεν θέλει να μιλήσει, γιατί η ταινία του μιλάει από μόνη της. Στάση αρκετά πονηρή, που όμως έδειξε ότι η με το ζόρι συζήτηση δεν είναι πάντα αναγκαία.

Η Κατερίνα Ραζέλου στην ταινία ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ

Το βραδυνό πρόγραμμα άρχισε με δύο ταινίες μικρού μήκους.

▶Το ΣΥΓΧΡΟΝΟ του Α.Ι.Μαριανού (παραγωγή Στέφι-Φιλμ και Ε.Κ.Κ., διάρκεια 11'), μας μεταφέρει στα "παρασκήνια" των κινηματογραφικών προβολών, σ'αυτούς τους αφανείς ήρωες που κουβαλούν με τα μηχανάκια τους τις μπομπίνες των ταινιών που προβάλλονται σε "σύγχρονη" προβολή, γιατί οι διανομείς εξοικονομούν έτσι κάποιες λιγότερες κόπιες. Η ταινία θα ήταν μιά ευχάριστη έκπληξη, αν δεν είχε ένα ουρανοκατέβατο μελοδραματικό ολίσθημα και μιά ελάχιστη σεναριακή ανάπτυξη του θέματός της. Το κοινό πάντως τη χειροκρότησε εκτιμώντας ίσως την τεχνική αρτιότητά της.

▶Τα ΜΕΤΡΑ ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗ ΒΙΑ της Μάρα-Λεβίδη Παπακωνσταντίνου (σε δική της παραγωγή και Ε.Κ.Κ., διάρκεια 20') με τον Γιώργο Κοτανίδη και μουσική Θάνου Μικρούτσικου, επιχειρεί κάτι κατά την γνώμη μου απίθανο: να κάνει κινηματογραφική εικόνα μιά μικρή αλληγορική ιστορία του Μπρεχτ από το έργο του ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΟΥΝΕΡ. Η ταινία είναι χαρακτηριστική της θεματικής αδιεξόδου στην οποία βρίσκεται εγκλωβισμένη εδώ και χρόνια η ελληνική ταινία μικρού μήκους. Οι νέοι σκηνοθέτες αδυνατούν να δουν την ταινία μικρού μήκους σαν ένα ιδιόμορφο μέσο, και χάνονται είτε στις μεγαλομυθοπλασίες σε σμίκρυνση, είτε σε απλές σεναριακές ιδέες-ευρήματα χωρίς ανάπτυξη. Το κόμπλεξ τους αυτό τους ωθεί συχνά να προστρέχουν στους πιό ετερογενείς χώρους για να δικαιώσουν εκ των προτέρων τη δουλειά τους, όπως είναι οι πίνακες του Γκρος στη ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΤΗΣ ΒΑΪΜΑΡΗΣ ή ο Μπρεχτ (μιά σίγουρη λογοτεχνική προοδευτική αξία) στην προκειμένη περίπτωση. Το αποτέλεσμα είναι φυσικό να είναι τραγελαφικό (άλλη η δύναμη του λόγου κι άλλη της εικόνας) και τα ΜΕΤΡΑ ΕΝΑΝΤΙΑ ΣΤΗ ΒΙΑ θα ήταν μιά άκρως διασκεδαστική ταινία, αν δεν κρατούσε πάρα πολύ γι'αυτό που ήθελε να δείξει. Το κοινό που είναι αρκετά σαδιστικό και δεν συγχωρεί τους πειραματισμούς στο τέλος τη γιουχάϊσε.

▶Από τα πρώτα κιόλας λεπτά της ΡΕΒΑΝΣ του Νίκου Βεργίτση (παραγωγή δική του και Ε.Κ.Κ.) καταλαβαίνουμε ότι τούτη η ταινία είναι τελείως διαφορετική απ'ό,τι είδαμε μέ-

ΡΕΒΑΝΣ

χρι τώρα ή μας έχει συνηθίσει να βλέπουμε ο νέος ελληνικός κινηματογράφος. Διαφορετική τόσο θεματικά, όσο και φορμαλιστικά. Ο ήρωας της ταινίας περνά μιά συνειδησιακή κρίση, που τον κάνει να ξεκόψει με το οικογενειακό, κοινωνικό και πολιτικό παρελθόν του, προσπαθώντας να ξαναορίσει την προσωπικότητα του και το δρόμο που θ'ακολουθήσει. Δρόμο που τουλάχιστον δεν βρίσκεται στην ταινία, η οποία χωρίς να υιοθετεί καθόλου ένα παρακμιακό η πεσσιμιστικό κλίμα, έχει την ειλικρίνεια να μη προτείνει απολύτως τίποτα, πέρα από τη θαρραλέα διαπίστωση ότι πρέπει να διεκδικήσουμε το δικαίωμα της αμφισβήτησης στα τόσα χρόνια αυταρχικής, ευνουχιστικής και συντηρητικής αριστερής κηδεμονίας. Δρόμο που για μιά στιγμή ο ήρωας της ταινίας νομίζει ότι βρήκε σε μιά περίεργη τριαδική σχέση με την ερωμένη του καλύτερου φίλου του, η οποία σύντομα θα διαλυθεί όταν θα επανέλθουν στην επιφάνεια οι απωθημένες αντιθέσεις.

Όμως το μεγάλο ενδιαφέρον της ΡΕΒΑΝΣ βρίσκεται στις φορμαλιστικές αναζητήσεις της. Με την συνεργασία του Ανδρέα Μπέλλη, ο Νίκος Βεργίτσης φτιάχνει ένα μπλέ, σχεδόν ονειρικό, ιρρεαλιστικό και αυθεντικά κινηματογραφικό κόσμο, δουλεύοντας εικαστικά το κάδρο του στο μοντέλο που άνοιξε μιά ταινία όπως η ΝΤΙΒΑ. Σ'αντίθεση όμως μ' αυτήν, η ΡΕΒΑΝΣ δραματουργικά πλέον ανατρέχει στην πιό ωραία εποχή του σύγχρονου κινηματογράφου, τότε που η αμφισβήτηση είχε δημιουργική αξία και που είναι το σινεμάχαπεννιγκ της πρώτης νουβέλβαγκ, το οποίο στηρίζεται πολύ στην δημιουργική συνεργασία σκηνοθέτη και ηθοποιού.

Ο Αντώνης Καφετζόπουλος επωμίστηκε είναι αλήθεια ένα μεγάλο βάρος της επιτυχίας της ταινίας. Η προσωπικότητά του ξεχειλίζει στην οθόνη, καταφέρνοντας να μας κάνει να παρακολουθήσουμε μ'ενδιαφέρον μιά μυθοπλασία, που συχνά κάνει κοιλιές ή είναι σεναριακά και δραματουργικά αδύναμη. Είναι ίσως ο μοναδικός Έλληνας ηθοποιός που έχει αποδεσμευτεί από τις δραματουργικές συμβάσεις του θεάτρου ή της τηλεόρασης, καταφέρνοντας ταυτόχρονα να είναι διαφορετικός από ρόλο σε ρόλο (κάτι που δύσκολα μπορούμε να το πούμε για τον Άρη Ρέτσο και σε μικρότερο βαθμό για το Νίκο Καλογερόπουλο).

Δίπλα του η Γιώτα Φέστα αναδεικνύεται το πιό φωτογενές γυναικείο πρόσωπο του ελληνικού κινηματογράφου, ένα κράμα παιδικότητας και τρυφερότητας, που σαν τύπος έλειπε πραγματικά απ'το ελληνικό σινεμά.

Ο Πάνος Ηλιόπουλος, αν και δουλεύει χρόνια στο θέατρο, κάνει εδώ την πρώτη του σημαντική εμφάνιση. Δυστυχώς είναι ο μόνος που η ταινία δεν του δίνει καμιά ευκαιρία, περιορίζοντας τον σ'ένα ρόλο που ήθελε πιό εμβάθυνση (δεν περνά καθόλου στο θεατή η ιδέα ότι είναι από παλιά φίλος με τον Καφετζόπουλο και το επεισόδιο της ανακάλυψης του "καρφώματος" στην ασφάλεια, ηχεί κάπως ξένο με το υπόλοιπο έργο).

Η μεγάλη όμως "βεντέτα" της ΡΕΒΑΝΣ είναι ο απολαυστικός Δημήτρης Πουλικάκος, ο καλύτερος Έλληνας καραττερίστας, που κάνει εδώ έναν ομοφυλόφιλο, χωρίς ν'αγκάζεται ν'ανατρέξει στα γελοία στερεότυπα του μακιγιάζ, της χαρακτηριστικής φωνής ή των κινήσεων. Φτάνουν δυό παντούφλες στα πόδια, ένας νεαρός στο κρεβάτι κι ένα αστείο απόφθεγμα, για να τον προσδιορίσουν σαν τέτοιο.

Μοναδική φάλτσα νότα η παρουσία του Γιάννη Μοσχίδη που παίζει με το συνηθισμένο υστερικό τρόπο των Ελλήνων ηθοποιών. Αποτέλεσμα να κοπούν στο μοντάζ αρκετές άλλες σκηνές μαζί του και οι ελάχιστες όπου παρουσιάζεται να μας φαίνονται τελείως ξένες με τον υπόλοιπο κορμό του έργου.

Παρά τις επιμέρους ελλείψεις, τις κοιλιές που κάνει στην αφήγηση ή μερικές σεκάνς καθαρά πολιτικού χαρακτήρα που ηχούν παράτονα στο γενικό κλίμα της ταινίας, η ΡΕΒΑΝΣ σε κερδίζει ακόμα και με τα λάθη της. Η φρεσκάδα της, το χιούμορ της, ο φορμαλισμός της, οι ηθοποιοί της και οι ιδιότυπες καταστάσεις που μας δείχνει κέρδισαν αμέσως το κοινό που την καταχειροκρότησε όσο καμιά άλλη ταινία του Φεστιβάλ.

Στη συζήτηση που ακολούθησε ο Βεργίτσης εντυπωσίασε με το ήθος του, γιατί ήταν ο μόνος σκηνοθέτης που δεν επιτέθηκε στους επικριτές του. Ταυτόχρονα ήταν ο μόνος που ανέβασε να μιλήσουν μαζί του, όλο το τεχνικό επιτελείο της ταινίας. Δεν χρειάζεται να πούμε ποιοί ήταν αυτοί που κύρια πειράχτηκαν απ'την ταινία. Το κοινό διασκέδασε για τα καλά στα λόγια ενός ομιλητή, ο οποίος αφού τοποθετήθηκε και είπε ότι ανήκει στη γενιά του 114, δήλωσε ότι ενοχλήθηκε απ'την ταινία και ρώτησε (μ' όλη την αφέλεια) τον Βεργίτση αν αυτός θα ήθελε η φιλενάδα του να τα έφτιαχνε με κάποιον άλλο! Δυστυχώς στο ίδιο επίπεδο ήταν και η υπόλοιπη συζήτηση που υπερπολιτικοποιήθηκε όπως συνήθως συμβαίνει. Ο ηθοποιός Πάνος Ηλιόπουλος δήλωσε ότι ανήκει κι αυτός στην ίδια γενιά, αλλά χωρίς να έχει βρεί

απάντηση στο ερώτημά του, πιστεύει ότι, το παλιό μοντέλο της αριστερής ιδεολογίας είναι ξεπερασμένο κι είναι δικαίωμα του καθενός να ψάχνεται, όπως ο ήρωας της ταινίας. Τοποθέτηση που καταχειροκρότηθηκε απ'το κοινό. Πράγμα παράδοξο η ΡΕΒΑΝΣ άρεσε στο σύνολο σχεδόν των σκηναθετών και κριτικών, με χτυπητή εξαίρεση τον Βασίλη Ραφαηλίδη που έφτασε στο σημείο να παραιτηθεί απ'την ΠΕΚΚ, όταν η τελευταία βράβευσε την ταινία.

Η ΡΕΒΑΝΣ δίκαια πήρε τα βραβεία καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας, α' γυναικείου ρόλου, β' ανδρικού, μοντάζ και μνεία για τον Αντώνη Καφετζόπουλο, ενώ άδικα αγνοήθηκε η δουλειά του Μπέλλη και του Δημήτρη Παπαδημητρίου που έγραψε τη μουσική.

ΠΕΜΠΤΗ 6-10-83

▶Προβάλλεται το πρωΐ ΤΟ ΑΛΛΟ ΓΡΑΜΜΑ του Λάμπρου Λιαρόπουλου, που περιλαμβάνει τις δύο μικρού μήκους ταινίες του ΓΡΑΜΜΑ ΑΠ' ΤΗ ΣΑΡΛΕΡΟΥΑ και ΑΘΗΝΑ, ΠΟΛΗ, ΧΑΜΟΓΕΛΑ, καθώς και άλλο πρωτότυπο υλικό.Την ίδια ώρα προβάλλεται στο Αριστοτέλειον Η ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ του Ν.Κούνδουρου, η χαρακτηριστικότερη ίσως ταινία του ελληνικού νεορεαλισμού. Το απόγευμα προμηνύεται ιδιαίτερα ταραχώδες, γιατί στην "αγορά" προβάλλεται η κομμένη ταινία του Ζερβού ΝΤΕΛΙΡΙΟ, ο οποίος κινητοποιεί κόσμο και κοσμάκη και το κυριότερο προσκαλεί προκριματική, κριτική και δημοσιογράφους να συζητήσουν μαζί του μετά την προβολή. Δυστυχώς την ίδια σχεδόν ώρα προβάλλεται στο πληροφοριακό τμήμα, η επίσης κομμένη ταινία του Τάκη Χριστόπουλου Ο ΦΟΝΙΑΣ, μ'αποτέλεσμα να διχασθεί το κοινό και ν'αδικήσει την τελευταία αυτή ταινία, που παίχτηκε σε μιά σχεδόν άδεια αίθουσα.

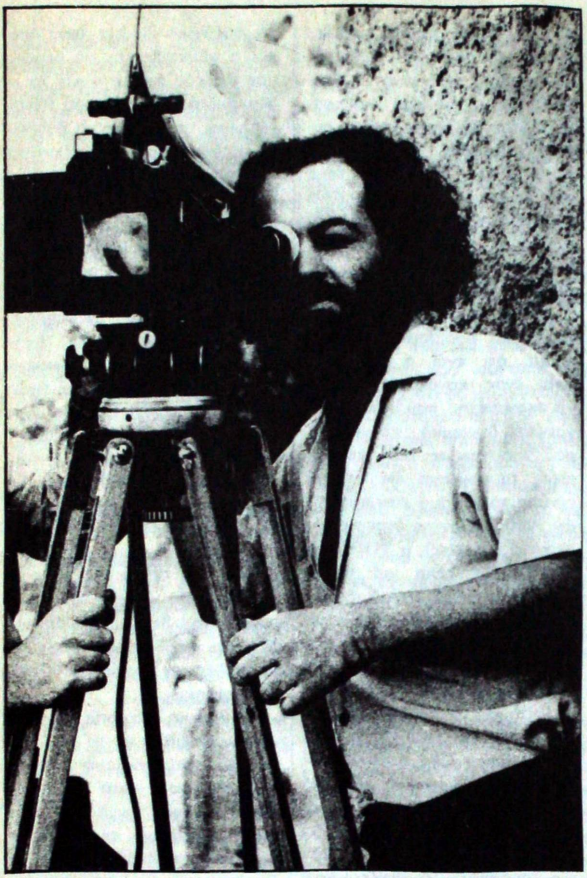
▶Ο ΦΟΝΙΑΣ του Τάκη Χριστοπούλου (σε παραγωγή Χρήστου Μάγκου) βασίζεται στο ομώνυμο θεατρικό έργο του Μήτσου Ευθυμιάδη, απέχει πολύ απ'το να είναι φιλμαρισμένο θέατρο. Ο σκηνοθέτης προέκτεινε τη δράση του θεατρικού έργου και στο παρελθόν, ακολουθώντας γραμμικά την ιστορία, που ξεκινά με το φόνο που γίνεται για τη θιγμένη τιμή της μάνας του ήρωα, συνεχίζει με τη ζωή στη φυλακή και καταλήγει στο σπίτι του αποφυλακισμένου, όπου θα παιχτεί το τελευταίο δράμα ανάμεσα στην αδελφή του (που τελικά τον πρόδωσε), τον κουνιάδο του και έναν πρώην συγκατάδικό του. Δυστυχώς ακριβώς σ'αυτό το ενδιαφέρον σημείο του έργου, αναγκαστήκαμε να εγκαταλείψουμε την αίθουσα για να πάμε στο ΝΤΕΛΙΡΙΟ. Κρίνοντας απ'ότι είδαμε, ο ΦΟΝΙΑΣ μπορεί να μην είναι κάποια ιδιαίτερη στιγμή του ελληνικού κινηματογράφου, έχει όμως μιά προσεγμένη σκηνοθεσία, αποφεύγει τη θεατρικότητα και το κυριότερο διαθέτει μιά πολύ καλή ερμηνεία απ'τον Νίκο Καλογερόπουλο (που εξελίσσεται σε μιά μεγάλη μορφή του ελληνικού σινεμά, αν αποφύγει την παγίδα της τυποποίησης) και τον Βαγγέλη Καζάν στον ομώνυμο ρόλο. Νομίζουμε ότι κόπηκε τελείως άδικα από την προκριματική, κι ελπίζουμε ότι θα έχει μιά καλύτερη μοίρα όταν βγεί στις αίθουσες.

▶ Στο Αριστοτέλειο η κοσμοσυρροή είναι τόσο μεγάλη που για μιά στιγμή ο αιθουσάρχης αρνείται να κάνει την προβολή. Τελικά υποχωρεί και το ΝΤΕΛΙΡΙΟ αρχίζει. Ο Νίκος Ζερβός που έχει τη φήμη του πιό τσαπατσούλη σκηνοθέτη από τη νέα γενιά σκηνοθετών, επιβεβαιώνει για μιά ακόμη φορά τη φήμη του, υπογράφοντας την χειρότερη ίσως δουλειά του. Το ΝΤΕΛΙΡΙΟ είναι μιά εκπληκτικά ερασιτεχνική δουλειά, κακογραμμένη, κακοσκηνοθετημένη, κακο-φωτογραφημένη και κακοπαιγμένη (αλήθεια γιατί ηθοποιοί όπως ο Άλκης Παναγιωτίδης ή ο Κώστας Τζούμας που είναι καλοί σε άλλες ταινίες, παίζουν τόσο άσχημα στα χέρια του Ζερβού;

Όσο για την Ισαβέλλα Μαυράκη θα την συμβουλεύαμε να ξαναπήγαινε σε καμιά δραματική σχολή ή ακόμα καλύτερα ας καθήσει να δεί 5-10 αμερικάνικες ταινίες της σχολής του Άκτορ'ς Στούντιο. Ίσως τότε να καταλάβει ότι οι πολύ απλές σκηνές του καυγά για παράδειγμα με τον εραστή της δεν χρειάζονται τις υστερικές εξάρσεις της, δείγμα όχι βέβαια κάποιου υποκριτικού ταλέντου, αλλά μάλλον ενός σκηνοθέτη που δεν ξέρει να κατευθύνει δραματουργικά απολύτως τίποτα.

Το ΝΤΕΛΙΡΙΟ υποτίθεται απομυθοποιεί το χώρο του ελληνικού κινηματογράφου, μα με τέτοια χοντροκοπιά και δημαγωγία, που δεν την συναγωνίζεται ούτε και η πιό σταλινική ταινία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Το κοινό που παρακολούθησε την προβολή και που αποδοκίμασε την ταινία, δίκαια αναρωτήθηκε για ποιόν κάνει ο Ζερβός ταινίες κι αν το ΝΤΕΛΙΡΙΟ μπορεί να ενδιαφέρει ένα πλατύ κοινό (ερώτημα που αφορά την αισθητική του έργου και όχι τη θεματική, μιά και ήδη υπάρχει το "ΑΡΠΑ ΚΟΛΛΑ του Περράκη, που νομίζω ότι είπε πολύ πιό πολλά πράγματα απ'τους υστερισμούς του Ζερβού.

Αν και διαφωνώ με το θεσμό της προκριματικής για



ΝΙΚΟΣ ΖΕΡΒΟΣ

πρώτη φορά συμφώνησα μαζί της. Ο Ζερβός απολογούμενος τα έρριξε στην σύνθεσή της, κι ότι έχει προσωπικές αντιδικίες με τον Δανίκα (δημοσιογράφο του "Ριζισπάστη") και τον Κώστα Καζάκο (ο οποίος σύμφωνα με τα λεγόμενά του, τον θεωρεί υπεύθυνο για το γιουχαΐτό που έφαγε πέρσι η ταινία ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ στην οποία πρωταγωνιστούσε). Σύμφωνα με τα ίδια πάντα λεγόμενα, η ταινία κόπηκε γιατί δείχνει πράγματα που ανταποκρίνονται στην ελληνική πραγματικότητα, εννοώντας την σκηνή που δείχνει έναν δημοσιογράφο (στυλ Ραφαηλίδη) να παίρνει "φακελλάκια" από έναν παραγωγό για να γράψει καλές κριτικές.

Δικαιολογίες που απωθούν την κυριότερη ίσως αιτία για την οποία κόπηκε η ταινία και που είναι η απουσία της οποισδήποτε αισθητικής της (αλλά κι εδώ ο Ζερβός μας προλαβαίνει, λέγοντας ότι δεν κάνει "λουστραρισμένο" σινεμά). Το ΝΤΕΛΙΡΙΟ είναι μιά συμπαραγωγή του Ε.Κ.Κ., προμηνύεται να είναι μιά μεγάλη εμπορική αποτυχία κι είναι καιρός για το Κέντρο να αναθεωρήσει την πολιτική του και να ελέγξει τα προϊόντα που χρηματοδοτεί. Μετά το τέλος της προβολής ακολούθησε συζήτηση χωρίς όμως την παρουσία της κριτικής ή προκριματικής επιτροπής. Για μιά ακόμη φορά το επίπεδο ήταν πολύ χαμηλό, ενώ τους τυχόν διαφωνούντες θεατές έσπευδαν να σωπάσουν τρομοκρατικά ο Ζερβός με το αχώριστο πρωτοπαλλήκαρό του, τον Κοτρώνη.

Πολύ κακό λοιπόν για το τίποτα - κι άλλες φορές θα είμαστε περισσότερο προσεκτικοί στις επιλογές μας.

▶ Στη βραδινή προβολή το κοινό διασκέδασε ιδιαίτερα με τη μικρού μήκους ταινία του Δήμου Αβδελιώτη ΑΘΕΜΙΤΟΣ ΑΝΤΑΓΩΝΙΣΜΟΣ (παραγωγή δική του και του Ε.Κ.Κ., διάρκεια 40'), που είναι μιά συμπαθητική προσπάθεια μεταφοράς του κλίματος και της αισθητικής της βουβής μπουρλέσκ ταινίας στον ελληνικό χώρο. Η τεράστια διάρκεια όμως του έργου και η ερασιτεχνική σκηνοθεσία τινάζουν στον αέρα μερικά έξυπνα γκαγκ. Η προβολή της όμως έδειξε πόσο έλειψε το χιούμορ από το φετεινό Φεστιβάλ, μιά επιπλέον αιτία που έκανε την ταινία ν'αρέσει στο κοινό. Η κριτική επιτροπή που έχει μάθει να παίρνει στα σοβαρά τις προτιμήσεις του κοινού, έδωσε στην ταινία το χρηματικό βραβείο των 150.000 δρχ. του Δήμου Θεσσαλονίκης για πρωτοεμφανιζόμενο σκηνοθέτη ταινίας μικρού μήκους.

▶ Η ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ του Απόστολου Δοξιάδη (σε δική του παραγωγή και Ε.Κ.Κ.) είναι μετά το ΘΕΜΑ ΣΥΝΕΙΔΗΣΕΩΣ του Πέτρου Λύκα, η δεύτερη προσπάθεια κινηματογράφου πολιτικής φαντασίας που γίνεται στη χώρα μας.

Υιοθετώντας τη μορφή του θρίλλερ (στα πρότυπα του Άλαν Πάκουλα) ο Δοξιάδης δομεί την ταινία του με μιά μαθηματική ακρίβεια και λογική. Κάθε χωρική ενότητα (που περικλείεται χρονικά σε μιά μέρα) είναι αφηγηματικά ένα αυτόνομο μέρος που απαντά στα ερωτηματικά, που έχουν βάλει οι προηγούμενες ενότητες, ενώ ταυτόχρονα θέτει νέα για να προχωρήσει η αφήγηση. Δυστυχώς τα μαθηματικά δεν είναι πάντα η καλύτερη μέθοδος δόμησης ενός έργου και η ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ πέφτει θύμα της μεγαλομανίας της να στήσει μιά μεγαλο-μυθοπλασία πολιτικού περιεχομένου (όπως είναι οι ταινίες του Γαβρά για παράδειγμα), κει που όλα τα στοιχεία προδιέθεταν για ακριβώς το αντίθετο. Μπορεί τελικά η συζυγική κρίση του Υπουργού να συνδέεται κάπου στην πορεία της ταινίας με την κατάληψη του εργοστασίου, όμως μέχρι την τελική σκηνή του πραξικοπήματος υπάρχει ένα τεράστιο άλμα που η ταινία δεν καλύπτει. Είναι φυσικό λοιπόν ο θεατής να ξαφνιάζεται από τις ξαφνικές θεματικές μεταπηδήσεις της ταινίας, που ξεκινά σαν συζυγικό δράμα, γίνεται ταινία μυστηρίου, μεταπηδά σε ταινία πολιτικού περιεχομένου που στοχάζεται μάλιστα πάνω στη γενιά του Πολυτεχνείου και το κοινοβουλευτικό μέλλον της Ελλάδας, γίνεται στην συνέχεια ταινία υπαρξιακού προβληματισμού (ο Υπουργός συμβιβάστηκε ή όχι με το κατεστημένο;) αλλά και οικολογικού μηνύματος, για να καταλήξει σε ταινία-καταγγελίας των αστυνομικών καταπιεστικών μηχανισμών και του ολισθήματος της δημοκρατίας σε δικτατορία.

Μπορεί ο Άλαν Πάκουλα για παράδειγμα να ξεκινά μιά ταινία όπως το ΥΠΟΘΕΣΗ ΠΑΡΑΛΑΞ με το θάνατο μιάς φίλης του ήρωα, για να καταλήξει σε μιά απίστευτη πολιτική δολοφονική πλεκτάνη, η αληθοφάνεια όμως του εγχειρήματός του βρίσκεται στην ευρύτερη ανάπτυξη των επιμέρους σεκάνς, στην εξάντληση τους σαν θεματικές ενότητες. Κάτι που δεν κάνει βέβαια ο Δοξιάδης, ο οποίος αγγίζει επιδερμικά την κάθε θεματική του ενότητα.

Αλλά αν παρακάμψουμε το σεναριακό πρόβλημα, παρατηρούμε ότι ενώ ο Δοξιάδης είναι ένας ικανότατος τεχνικά σκηνοθέτης, που ξέρει να οργανώνει δυναμικά το ντεκουπάζ της ταινίας του, κρατώντας ταυτόχρονα σε ήπιους τόνους το παίξιμο των ηθοποιών (αποφεύγοντας έτσι τις θεατρικές υστερίες), η ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ είναι μιά ταινία που πάσχει από ρυθμό. Η μαθηματική κατασκευή της μπορεί να εξυπηρετεί τη λογική και τον εσωτερικό ρυθμό της εκάστοτε σεκάνς, δίνοντάς τις απαραίτητες πληροφορίες που προωθούν την εξέλιξη της μυθοπλασίας, όμως η συνάθροιση τους αποδεικνύεται τελείως άρρυθμη και άνευρη. Υπάρχει στο Δοξιάδη ένας εγκεφαλικός ορθολογισμός (η ταινία με μανία προσπαθεί ν'αποδείξει κάτι) που την κάνει τελικά ιδιαίτερα ψυχρή. Ψυχρότητα που αγγίζει πριν απ'όλα τους ίδιους τους ήρωες, οι οποίοι κινούνται τελικά σα νευρόσπαστα ή σαν τα πιόνια ενός λογικού αποδεικτικού μηχανισμού, όπου όλα είναι προκαθορισμένα. Όμως το θρίλλερ βασίζεται κύρια στην ταύτιση του θεατή με κάποιον ήρωα, πράγμα που προυποθέτει είτε την ψυχολογική εμβάθυνση του χαρακτήρα του, είτε την πλήρη τυποποίηση του, είτε την σύμπνοια μας ως προς τις πράξεις του. Πράγμα που δε συμβαίνει με τον άτυχο υπουργό της ταινίας, του οποίου μας αφήνει αδιάφορους τόσο το συζυγικό δράμα του, όσο και η αδυναμία του να δράσει σαν θετικός ήρωας ή και το ιδεολογικό δίλημμα του (είναι εξάλλου της μόδας να δείχνεται η γενιά του Πολυτεχνείου συμβιβασμένη όπως θα δούμε και στην συνέχεια με το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ).

Το τέλος της προβολής βρήκε το κοινό αρκετά παγωμένο. Μερικοί χειροκρότησαν, οι περισσότεροι όμως αποδοκίμασαν την ταινία. Πολλοί βρήκαν ομοιότητες με τις φωσκολικές ταινίες του '60 και θεώρησαν την ταινία τελείως αναχρονιστική. Άλλοι συμφώνησαν ότι είναι τεχνικά άρτια, αλλά σεναριακά αναληθοφανής και πολιτικά αφελής. Άλλοι την βρήκαν ιδεολογικά αντιδραστική, φτάνοντας μέχρι την άποψη του "Ριζοσπάστη" που χαρακτηρίζει τον Δοξιάδη σκηνοθέτη της δεξιάς. Άλλοι τέλος ότι ήταν αρκετά βαρετή κι ότι δεν την παρακολούθησαν ή κοιμήθηκαν.

Η κριτική επιτροπή βράβευσε τον Δοξιάδη με το βραβείο του πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη (σωστά κατά τη γνώμη μου), αγνόησε όμως την πολύ ωραία νυκτερινή φωτογραφία των Ανδρέα Μπέλλη και Άρη Σταύρου.

Στο μεταξύ η ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ παίχτηκε στους κινηματογράφους Α' προβολής χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία. Όμως η ταινία είναι κομμένη κατά 8 ολόκληρα περίπου λεπτά! Ύστερα από λογοκριτική επέμβαση αφαιρέθηκε η τελευταία σεκάνς της συνάντησης του Φέρτη με τη γυναίκα του και την αυτοκτονία της τελευταίας μετά από επίθεση της αστυνομίας. Όπως αφαιρέθηκε το πιό συζητήσιμο μέρος όπου απ'το ράδιο ανακοινώνεται η αναβολή των εκλογών και η εφαρμογή στρατιωτικού νόμου. Αλήθεια δεν είναι αστείο που η δεύτερη ελληνική ταινία πολι-

τικής φαντασίας, είχε την ίδια τύχη με την πρώτη: η χουντική λογοκρισία αφαίρεσε το φινάλε από το ΘΕΜΑ ΣΥΝΕΙΔΗΣΕΩΣ που έδειχνε τα συμφέροντα των πολυεθνικών να θριαμβεύουν και τον ήρωα να υποτάσσεται σ'έξωθεν δυνάμεις. Έτσι η κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ που φοβήθηκε την ταινία του Δοξιάδη γιατί δείχνει (ώ τί σκάνδαλο!) μιά δημοκρατική κυβέρνηση να κηρύχνει στρατιωτικό νόμο, υιοθετεί τις χουντικές μεθόδους λογοκρισίας, στην ιδεαλιστική της προσπάθεια να υπερασπιστεί , αλήθεια τί είδους δημακρατία;

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 7-10-83

Γίνεται το πρωΐ συζήτηση με θέμα το σενάριο στον ελληνικό κινηματογράφο. Αρκετά επιδερμική, όπως πάντα αδικαιολόγητα εριστική και το κυριότερο χωρίς ουσιαστικές προτάσεις. Ελάχιστοι οι ομιλητές που συνδέουν την σεναριακή κρίση με μιά γενικότερη καλλιτεχνική κρίση (κύρια στη λογοτεχνία). Αλήθεια γιατί η Ελλάδα του Μεταπολέμου ανέδειξε τόσους ελάχιστους σημαντικούς μυθιστοριογράφους; Και από αυτούς, πόσοι μπορούν να θεωρηθούν σύγχρονοι (όχι με την έννοια της μοντέρνας γραφής αλλά της προβληματικής); Είναι λογικό η μιζέρια στη λογοτεχνία να αντανακλάται και στα σενάρια που είτε υιοθετούν μιά νατουραλιστική μικρομιζέρια, είτε είναι μυθιστορηματικά ελάχιστα αναπτυγμένα. Από δω και πέρα ξεκινούν άλλα προβλήματα, όπως η έλλειψη τεχνικής στην συγγραφή ενός σενάριου, οι κακοί διάλογοι, η τάση όλων των σκηνοθετών να γράφουν οι ίδιοι τα σενάρια τους κλπ που θίχτηκαν βέβαια στην συζήτηση.

Ας αφήσουμε όμως το τεράστιο αυτό θέμα κι ας δούμε τί άλλο μας επεφύλαξε η σημερινή μέρα. Την ίδια ώρα με την συζήτηση προβλήθηκε Η ΑΡΠΑΓΗ ΤΗΣ ΠΕΡΣΕΦΟΝΗΣ του Γρ. Γρηγορίου που λίγο υπερβολικά μπήκε στο αφιέρωμα του ελληνικού νεορεαλισμού. Στις 5 μ.μ. προβλήθηκε στο πληροφοριακό Τμήμα το ΧΩΡΙΣ ΜΑΡΤΥΡΕΣ του Νίκου Παπαμαλή (μιά συμπαραγωγή του Λεφάκη), μιά ακόμη αστυνομική ταινία με τον Πέτρο Φυσσούν, που δεν μπόρεσα να δω, αλλά που σύντομα θα προβληθεί στους κινηματογράφους. Ταυτόχρονα στην "Αγορά" παίχτηκε η κομμένη ταινία του Μιχ. Γιαριμούστα ΤΟ ΠΑΙΔΙ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ που επίσης δεν είδα. Δυστυχώς όσο το Φεστιβάλ πλησιάζει προς το τέλος του, τόσο η κούραση μεγαλώνει, αναγκάζοντας μας να κάνουμε τις πιό απαραίτητες (κατά την κρίση μας) επιλογές, σε βάρος μερικών ταινιών, που σίγουρα θα έπρεπε να δούμε.

▶ Μεγάλη κοσμοσυρροή στη βραδινή προβολή, εξαιτίας της ταινίας του Σμαραγδή που προβλήθηκε ήδη στο Φεστιβάλ Μόσχας. Προηγουμένως όμως προβάλλεται η μικρού μήκους ταινία ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΠΕΡΙΣΩΖΕΙ ΤΟ ΜΕΤΑΛΛΟ ΣΩΖΕΙ ΚΑΙ ΤΗΝ ΣΚΟΥΡΙΑ του Λευτέρη Κυπραίου (διάρκεια 25') με τον Λάκη Λαζόπουλο και τη Ναταλίν Τσαλίκη. Η ταινία είναι μιά από τις ελάχιστες ενδιαφέρουσες μικρού μήκους του φετεινού Φεστιβάλ, αν και είναι σκηνοθετικά ανολοκλήρωτη. Σ'ένα τρένο συναντιούνται ένας στρατιώτης και μιά κοπέλα και θα προσπαθήσουν να επικοινωνήσουν ερωτικά. Διάφορες όμως φαντασιώσεις και ψυχολογικοί ή κοινωνικοί φόβοι θα τους εμποδίσουν. Γυρισμένη όλη με νυχτερινές λήψεις (αν και κακοτυπωμένη) η ταινία έχει μιά περίεργη υποβλητική ατμόσφαιρα , που την καταστρέφουν οι λογοτεχνικές παρεκκλίσεις της (όπως το απόσπασμα από τον Μπόρχες που είναι τελείως περιττό).

▶ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ του Γιάννη Σμαραγδή (σε παραγωγή δική του και Ε.Κ.Κ.) είναι μιά ταινία τυπική της προβληματικής μιάς ορισμένης μερίδας της ελληνικής αριστεράς. Μίζερη και κλαψιάρικη σαν κι αυτή, όπως ακριβώς δεν μπόρεσε να δεί ποτέ την πραγματική φυσιογνωμία και τα προβλήματα του ελληνικού χώρου, καταναλώνεται σε κοινοτυπίες όπως το ένδοξο αγωνιστικό παρελθόν (Αντίσταση , χουντική περίοδος), τα όνειρα που χάθηκαν, ο συμβιβασμός των παλιών ιδεολόγων και αγωνιστών, η Ελλάδα που πουλιέται στους ξένους, η νέα γενιά που αδιαφορεί για τους παλιούς αγώνες κλπ. κλπ.

Το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ είναι μιά ταινία τυπική του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Μίζερη και κλαψιάρικη σαν κι αυτόν επενδύει το ανύπαρκτο σενάριο της σε μιά ξεπερασμένη μετα-αγγελοπουλική φόρμα, που ομολογώ ότι μ'έκανε να βαρεθώ αφάνταστα.

Το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ είναι πολύ απλά μιά ταινία ξεπερασμένη, προτού ακόμα γίνει. Πριν πέντε χρόνια το κοινό του Φεστιβάλ θα χειροκροτούσε τη σκηνή της συνάντησης των δύο παλιών αγωνιστών, που ο ένας φωνάζει το σύνθημα "Ψωμί, παιδεία, ελευθερία". Σήμερα απλώς γελά κι αν η ταινία δεν γιουχαΐστηκε στο τέλος είναι ίσως εξαιτίας της σεμνότητας της (αυτό κανείς δεν μπορεί να το αρνηθεί) και την αποφυγή ρητορικών δημαγωγιών, σ'αντίθεση με το περσινό ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ (ταινία αρκετά παρόμοια, μόνο πού α-

Η Κάτια Δανδουλάκη στο ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

ντανακλά την μιζέρια του άλλου μεγάλου αριστερού κόμματος του τόπου μας), που κράχτηκε.

Το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ τέλος είναι μιά ταινία δραματουργικά ανύπαρκτη, που δεν μπορεί να αξιοποιήσει κανένα χαρακτήρα και που τα αφήνει όλα μετέωρα. Σ'αυτό συμβάλλει σ'ένα μεγάλο μέρος η πολύ κακή ερμηνεία του Στάθη Γιαλελή, ενώ οι θαυμαστές της Κάτιας Δανδουλάκη σίγουρα θα απογοητευθούν από τις ελάχιστες εμφανίσεις της. Οι μόνοι κερδισμένοι της ταινίας είναι ο οπερατέρ Γιώργος Αρβανίτης, που όπως πάντα υπογράφει μιά εξαίρετη φωτογραφία και η Γιώτα Φέστα, που για μιά ακόμη φορά της δίνεται η ευκαιρία να διακριθεί σε ένα μικρό, αλλά χαρακτηριστικό ρόλο.

Και μιά τελευταία λεπτομέρεια. Έγραψαν για το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ ότι παρά τρίχα έχασε το βραβείο στο Φεστιβάλ της Μόσχας. Για τί πράγμα να λυπηθούμε; Για το Φεστιβάλ της Μόσχας (που λίγο μας καίει) ή γι' αυτούς που τα γράψαν;

ΣΑΒΒΑΤΟ 8-10-83

Τεράστια μάχη γιά τα εισιτήρια δίνεται το πρωί, που θύμισε τις παλιές μέρες του Φεστιβάλ. Αιτία η προβολή της ταινίας του Νικολαΐδη, που οι φήμες την περιγράφουν ιδιαίτερα προκλητική. Το πρωί πάντως προβάλλονται μερικές ακόμη ταινίες του Υπουργείου Πολιτισμού με περισσότερο κοινό αυτή τη φορά. Οι σκηνοθέτες τους διαμαρτύρονται πάντως γιατί δεν τους άφησαν να διαγωνισθούν στο Φεστιβάλ, που δεν είχε φέτος ούτε ένα ντοκυμανταίρ. Το απόγευμα προβάλλεται στην "Αγορά" μιά ακόμη κομμένη ταινία, που επίσης δεν μπόρεσα να δώ, ΤΟ ΠΑΖΑΡΙ του Σταμάτη Τσαρούχα, ενώ σχεδόν ταυτόχρονα προβάλλεται στο Μακεδονικών Σπουδών η ταινία του Λιαρόπουλου 50 ΧΡΟΝΙΑ ΚΑΒΑΦΗΣ που θα προβληθεί στην τηλεόραση.

Η τελευταία διαγωνιστική βραδιά έκλεισε με δυό από τις καλύτερες ταινίες του φετεινού Φεστιβάλ, γιά να μή πώ τις μόνες σημαντικές μαζί με τη ΡΕΒΑΝΣ.

▶ Η ΜΙΚΡΗ ΕΛΕΓΕΙΑ του Δη-

μήτρη Αρβανίτη (σε δική του παραγωγή και Ε.Κ.Κ. διάρκεια 20') ήταν η μοναδική ολοκληρωμένη ταινία μικρού μήκους που είδαμε φέτος (εξαιρώντας τα κινούμενα σχέδια), η μοναδική δουλειά που πρότεινε μιά συγκεκριμένη αισθητική άποψη έχοντας ταυτόχρονα ένα πλήρη έλεγχο στο υλικό της. Ο Δημ. Αρβανίτης, που τα τελευταία χρόνια δεν λείπει από κανένα Φεστιβάλ, παρουσιάζοντας κάθε φορά μιά τελείως διαφορετική δουλειά (από τις πειραματικές ταινίες ΚΑΚΟΥΛΙΔΗΣ και ΜΕΤΑΣΤΑΣΕΙΣ μέχρι τη μεγάλου μήκους ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ή ΟΙ ΕΞΟΜΟΛΟΓΗΣΕΙΣ ΜΙΑΣ ΜΟΝΑΧΗΣ), συνεχίζει με τη ΜΙΚΡΗ ΕΛΕΓΕΙΑ να πειραματίζεται πάνω σ'έναν αφηγηματικό και φορμαλιστικά ελεύθερο κινηματογράφο, που δεν κατατάσσεται ούτε στον πειραματικό, ούτε όμως και στο μυθοπλαστικό σινεμά. Γιά πρώτη φορά σε ταινία του οι φιλμικές εικόνες ακολουθούν τη ροή ενός άκρα ποιητικού, λογοτεχνικού λόγου (εξομολογήσεις της πανέμορφης ηρωίδας του, που ερμηνεύει η Λένα Βελίδου) χωρίς όμως να τον εικονογραφούν απόλυτα, αλλά μαζί με τη μουσική επένδυση φτιάχνουν μιά πολυσύνθετη και το κυριότερο, απολαυστική γραφή.

Το αφηγηματικό πρόσχημα είναι ένα είδος ποιητικής εξομολόγησης της ηρωίδας, πάνω στα φαντάσματα του παιδικού κόσμου και της εφηβείας, της πρώτης επαφής με τις νέες εμπειρίες που θα σημαδέψουν την εποχή της ενηλικίωσης και της αφομοίωσης από τον κόσμο της πόλης, όπου καταλήγει λίγο παράδοξα η ποιητική αυτή περιπλάνιση της. Εικόνες από την παιδική ηλικία, παγανιστικές φαντασιώσεις, τραύματα και απωθήσεις και το κυριότερο μιά υποβλητική περιπλάνιση στα πιό αστραφτερά νερά, (ουσία που κυριαρχεί στη ΜΙΚΡΗ ΕΛΕΓΕΙΑ), είναι μερικά από τα στοιχεία που συγκροτούν την περίεργη αυτή ταινία, η οποία δεν διστάζει να ανατρέξει στους πιό ακραίους πειραματισμούς, από τις μονοχρωμίες και διπλοτυπίες μέχρι την τρυκέζα.

Γιά να είμαι ειλικρινής στην αρχή ενοχλήθηκα λίγο από τις φαινομενικά ασύνδετες εικόνες, φοβούμενος ότι θα έβλεπα ακόμα μιά ταινία ψευδο-πειραματικού χαρακτήρα, που χωρίς κανένα σύστημα ανατρέχει σ'ένα ελεύθερο μοντάζ, από αυτές που βλέπουμε δεκάδες τα τελευταία χρόνια στις μικρού μήκους του Φεστιβάλ. Όταν όμως η ταινία άρχισε σιγά-σιγά να μου αποκαλύπτει την εσωτερική δόμησή της, το σύστημα της, αφέθηκα στην απόλυτη ηδονή του λόγου και της εικόνας της και ο Αρβανίτης γιά μιά ακόμη φορά με κέρδισε. Το ίδιο νομίζω έγινε και με το κοινό, που στην αρχή πήγε να ονομπάρει την ταινία, μετά σώπασε και στο τέλος ξέσπασε σέ θερμά χειροτεχνήματα.

Η ΜΙΚΡΗ ΕΛΕΓΕΙΑ ήταν η μόνη φετεινή ταινία μικρού μήκους που ο δημιουργός της την είδε μέσα από την ιδιομορφία της ταινίας μικρού μήκους. Μιά ταινία που δεν μπορεί να υπάρξει σα μεγάλη και που ολοκληρώνεται σ'αυτά τα είκοσι λεπτά της, μη χρειάζοντας ούτε λιγότερο, ούτε περισσότερο χρόνο. Ίσως εδώ να οφείλεται η απόλυτη επιτυχία της. Δίκαια κέρδισε ένα από τα βραβεία γιά τις μικρού μήκους ταινίες, καθώς και το βραβείο της Π.Ε.Κ.Κ. Είναι όμως κρίμα που το έργο αυτό έχει ελάχιστες πιθανότητες να ξαναπαιχτεί. Αλήθεια δεν είναι άδικο η μοίρα μιάς ταινίας μικρού μήκους να κρίνεται στο Φεστιβάλ και ταυτόχρονα να τελειώνει την πορεία της εκεί;

▶ Η ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ του Νίκου Νικολαΐδη (σε δική του παραγωγή) ήταν η πιό ολοκληρωμένη, η πιό εντυπωσιακή δουλειά του φετεινού Φεστιβάλ και ταυτόχρονα η πιό εξαντλητική, η ταινία που με συνέθλιψε περισσότερο, μ'άφησε μιά πικρή θλίψη, αποτέλεσμα ίσως κάποιων ενοχών του "ηρωϊκού αριστερού" παρελθόντος ή ακόμα της διαπίστωσης ότι, όπως και οι ήρωες της, ήμαστε αθεράπευτα παρακμιακοί κι επιτέλους δεν θα πρέπει να ντρεπόμαστε γι'αυτό.

Η ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ είναι μιά ακόμα μονομανιακή δουλειά του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Φτιαγμένη με φοβερό φορμαλιστικό πάθος, αγνοώντας τυφλά κάθε προσπάθεια να φανεί αληθοφανής ή να έχει κάποια ανταπόκριση με δεδομένα του ελληνικού χώρου, κινείται σ'ένα δικό της κόσμο, απευθυνόμενη μόνο στο θεατή που θα δεχτεί να την ακολουθήσει χωρίς αντιστάσεις στην παράλογη πορεία της. Και παρά την τεράστια διάρκεια της δεν συνθλίβεται, παραδόξως, από τη μεγαλομανία του σκηνοθέτη της, αλλά έχει το σπάνιο χάρισμα να τελειώνει σχεδόν ασυναίσθητα, σαν ένα χάσμα ανάμεσα σε δυό αναπνοές.

Η ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ κερδίζει αμέσως το θεατή με τα πρώτα εντυπωσιακά πλάνα της (αλήθεια πόσες ελληνικές ταινίες το καταφέρνουν;) αποκαλύπτοντάς του ταυτόχρονα το στίγμα της. Εδώ έχουμε να κάνουμε μ'ένα κόσμο φετιχιστικό, αστραφτερό και ταυτόχρονα παρακμιακό, που δεν έχει όμως τη διαφημιστική λάμψη των ΚΟΥΡΕΛΙΩΝ. Ίσως στην πραγματικότητα να πρόκειται γιά τους ίδιους ήρωες, εκείνοι όμως είχαν ένα ηρωϊκό παρελθόν γιά να υπερασπίσουν, ενώ αυτοί δεν έχουν τίποτα (πέρα από ένα νεκρό πρόσωπο που τους συνδέει όλους). Δεν ξέρουμε γιατί πεθαίνουν, γιατί υπάρχει στην ταινία αυτός ο σχεδόν μηχανιστικός πεσσιμισμός.

ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

Πράξη αδιαφορίας, ηρωϊκή λύση σε μιά ύπαρξη χωρίς νόημα, διαμαρτυρία ή κοροϊδία σ'ένα σύστημα που τους περικλείει και τελικά τους εξοντώνει, ή τίποτα απ'όλ'αυτά;

Ο ίδιος ο Νικολαΐδης γράφει γιά την ταινία ότι " Η ιστορία της ΓΛΥΚΙΑΣ ΣΥΜΜΟΡΙΑΣ, είναι μιά μελέτη πάνω στο νέο πρόσωπο του παγκόσμιου επερχόμενου Κρατικού φασισμού, μιά ιστορία χαράς, κάποιου τρυφερού έρωτα, μιάς μουσικής θανάτου, μιάς αναπόλησης χρωμάτων, γλυκιάς βίας και γέλιου. Η ιστορία τεσσάρων διπλανών σας που διάλεξαν να πεθάνουν ανόητα πίσω απ'τις κοντόκαννες καραμπίνες τους, φτύνοντας ένα άτσαλο και κοροϊδευτικό γέλιο, καταπάνω σας."

Όμως εμένα με πείθει ελάχιστα η παραπάνω σοβαροφάνεια, αγνοώ τα σχετικά περί επερχόμενου φασισμού και ξαναβυθίζομαι στο φτιαχτό, σχεδόν ονειρικό κόσμο αυτής της ταινίας, που βρίσκω γοητευτικό όχι γιά τις πολιτικές προεκτάσεις του, αλλά γιά τη σχιζοφρένεια του.

Η ταινία, αν και απογοήτεψε μεγάλο μέρος του κοινού που περίμενε να δεί ένα μακάβριο αναρχικό καλαμπούρι όπως ήταν τα ΚΟΥΡΕΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΑΝΕ ΑΚΟΜΑ, καταχειροκροτήθηκε. Ο σκηνοθέτης αρνήθηκε να μιλήσει με το κοινό, προσκαλώντας το στην αυριανή πρεσκόμφερανς με τους δημοσιογράφους, που αγνοώ αν έγινε. Η κριτική επιτροπή, σαφώς ενοχλημένη απ' το κυνισμό και την τολμηρότητα της ταινίας, δεν της έδωσε ούτε το πρώτο βραβείο, ούτε αυτό της σκηνοθεσίας, αλλά πάρα πολλά δευτερεύοντα τεχνικά βραβεία. Δίκαια όμως βραβεύτηκε η δουλειά του Άρη Σταύρου στη φωτογραφία (εδώ κυριαρχούν οι πράσινοι τόνοι), της Μ.Ι.Βαρθολομαίου γιά τα σκηνικά, του Μαρίνου Αθανασόπουλου γιά τον ήχο και του Ανδρέα Ανδρεαδάκη γιά το μοντάζ, ενώ αγνοήθηκε ο Γ. Χατζηνάσιος που συχνά γράφει θαυμάσιες παρτιτούρες στον κινηματογράφο.

Η μεγάλη όμως αποκάλυψη της ταινίας ήταν οι ηθοποιοί της: η Δέσποινα Τομαζάκη, η Δώρα Μασκλαβάνου, ο Τάκης Μόσχος και ο Τάκης Σπυριδάκης, ήταν μαζί με τον Αντώνη Καφετζόπουλο, τη Γιώτα Φέστα και το Δημήτρη Πουλικάκο της ΡΕΒΑΝΣ, οι μόνοι έλληνες ηθοποιοί με κινηματογραφική και όχι θεατρική υπόσταση. Άτομα που ξέρουν να συνομιλούν με πειστικότητα, χωρίς στόμφο και θεατρινισμούς (αυτά τα τόσο απλά πράγματα, που σχεδόν κανένας έλληνας ηθοποιός δεν καταφέρνει να κάνει), χωρίς ταυτόχρονα να χάνουν σε τίποτα σαν προσωπικότητα ή χαρακτήρες. Ο Κωνσταντίνος Τζούμας και ο Άλκης Παναγιωτίδης αντίθετα, που ήταν οι μεγάλες αποκαλύψεις των ΚΟΥΡΕΛΙΩΝ επιβεβαίωσαν τον αρνητικό δρόμο που έχουν πάρει, ο πρώτος με το στυλιζαρισμένο, απαράλλακτο παίξιμο του κι ο δεύτερος με την υποτονική αδιαφορία του, γιά ένα ρόλο που σίγουρα δεν του πήγαινε.

Δεν ξέρω ποιά θα είναι η εμπορική τύχη της ταινίας. Ούτε κι αν θα έχει την παραμικρή επίπτωση στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Εκείνο που ξέρω μόνο είναι ότι θέλω να ξαναδώ τη ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ. Όχι για να την ξαναεκτιμήσω, αλλά γιά να την απολαύσω. Αλήθεια σας συμβαίνει συχνά αυτό, μ'ελληνικές ταινίες;

ΚΥΡΙΑΚΗ 9-10-83

Το Φεστιβάλ ουσιαστικά τέλειωσε, όχι όμως και οι ταλαιπωρίες μας. Το πρωί γίνεται συζήτηση γιά την "επίδραση του νεορεαλισμού στον ελληνικό κινηματογράφο", αντί γιά την καθιερωμένη συζήτηση με το σύνολο των σκηνοθετών (κακώς κατά τη γνώμη μου).

Το μεσημέρι υποτίθεται ότι έχει δεξίωση γιά τους ξένους ανταποκριτές, το μόνο που βρίσκουμε είναι μιά σχεδόν άδεια αίθουσα, όπου όλοι βιάζονται να ξεμπερδέψουν το γρηγορώτερο.

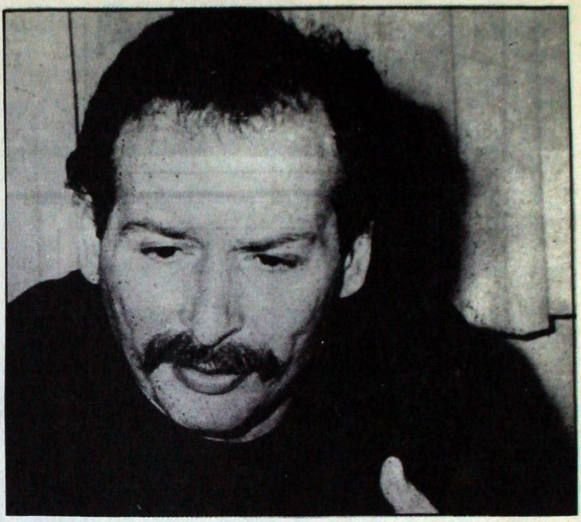
Η Π.Ε.Κ.Κ. συγκεντρώνεται γιά να δώσει τα δικά της βραβεία. Είναι ολοφάνερη η απουσία των Β.Ραφαηλίδη, Μαρίας Παπαδοπούλου και των συντακτών της "ΟΘΟΝΗΣ" (ο καθένας γιά διαφορετικούς λόγους) Όπως κάθε χρόνο χάνουμε ένα τεράστιο χρονικό διάστημα σε διαδικαστικά θέματα και κομπίνες γιά να μη βραβευτούν τελικά οι ταινίες που όλοι υποψιάζονται ότι θα βραβευτούν (και που πειράζουν ιδιαίτερα ιδεολογικά ορισμένους). Τελικά καταλήγουμε στη ΡΕΒΑΝΣ και τη ΜΙΚΡΗ ΕΛΕΓΕΙΑ, ενώ ορισμένοι πρότειναν τη ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ.

Το βράδυ προβάλλονται στην "Αγορά" αρκετές κομμένες ταινίες μικρού μήκους, δυστυχώς όμως την ίδια ώρα με την τελετή της απονομής των βραβείων. Κι ενώ τα βραβεία έχουν ήδη διαρεύσει, το κοινό βλέπει αρκετά βαριεστημένα ένα τιμητικό αφιέρωμα στη Μαρία Πλυτά, που περιλαμβάνει το ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ που έκανε γι'αυτήν η Γκαϊμ Αγγελή και την προβολή της πρώτης της ταινίας Η ΛΥΚΑΙΝΑ, αγροτικό δράμα με την Αλέκα Κατσέλη και τον Ανδρέα Ζησιμάτο, που κυριολεκτικά δεν βλέπεται. Ευτυχώς υπάρχει στη συνέχεια η καθιερωμένη από πέρσι, σατιρική βίντεο-ταινία του Νίκου Αλευρά, που παρωδεί τις ταινίες του φετεινού Φεστιβάλ. Αρκετές έξυπνες ιδέες, πολύ κέφι στο συνεργείο (νομίζω ότι αυτοί ήταν που διασκέδασαν περισσότερο), αλλά και τεχνικές

ελλείψεις (κύρια στον ήχο), χαρακτήρισαν τη φετεινή ταινία, που δεν στάθηκε στο ύψος που όλοι περιμέναμε.

Κι επιτέλους ήλθε η φοβερή στιγμή των βραβείων. Δυστυχώς γιά μιά ακόμη φορά η εκφώνηση ξεκίνησε από τα κατώτερα πρός τ'ανώτερα, μειώνοντας έτσι τυχόν αποδοκιμασίες. Ιδιαίτερα χειροκροτήθηκαν οι Νίκος Βεργίτσης (βραβείο σκηνοθεσίας), Γιώτα Φέστα (α' γυναικείου ρόλου) και Δημήτρης Πουλικάκος (β' ανδρικό), ενώ γιουχαϊστηκε το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ και ο Δοξιάδης γιά το βραβείο του πρωτοεμφανιζόμενου σκηνοθέτη. Γενικά όμως υπήρξε θετική υποδοχή, μιά και η κριτική επιτροπή φρόντισε να ικανοποιήσει τους πάντες και τα πάντα, μοιράζοντας στα δύο τα περισσότερα βραβεία και βγάζοντας αρκετές ειδικές μνείες.

Βραβεύοντας το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ από τη μιά και τη ΡΕΒΑΝΣ από την άλλη, ισορρόπησαν την υπερ-παραγωγή με τις νεότερες αισθητικές και θεματικές αναζητήσεις. Ο Σταμπουλόπουλος και Νικολαΐδης αγνοήθηκαν γιά το βραβείο σκηνοθεσίας που το κέρδισε ο Βεργίτσης. Βραβείο σεναρίου δεν δόθηκε (σωστά κατά τη γνώμη μου). Μεγάλο το δίλημμα γιά τα βραβεία μουσικής και φωτογραφίας: κέρδισαν οι Χριστόδουλος Χάλαρης και Άρης Σταύρου αντίστοιχα, όμως αγνοήθηκε η δουλειά των Δημήτρη Παπαδημητρίου (ΡΕΒΑΝΣ), Μιχάλη Γρηγορίου (ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ) και Γιώργου Χατζηνάσιου (ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ) στη μουσική, και των Ανδρέα Μπέλλη (ΡΕΒΑΝΣ, ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ), Τάκη Ζερβουλάκου (ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ) και Γιώργου Αρβανίτη (ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ) στη φωτογραφία. Ο Σταύρος Ξαρχάκος πήρε ένα βραβείο παρηγοριάς, ενώ όλοι τον θεωρούσαν το κύριο φαβορί, βραβείο παρηγοριάς, πήρε και ο Αντώνης Καφετζόπουλος ενώ το αντίστοιχο βραβείο κέρδισε ο Τίτος Βανδής. Το γυναικείο βραβείο μοιράστηκε σωστά ανάμεσα στη Σωτηρία Λεονάρδου και τη Γιώτα Φέστα, (αν και η δική μου προτίμηση πάει στη Δέσποινα Τομαζάκη). Όλοι περιμέναμε τη βράβευση του εκπληκτικού Πουλικάκου (του καλύτερου έλληνα καρατερίστα που υπάρχει αυτή τη στιγμή), παραξενευθήκαμε όμως όταν ακούσαμε να το μοιράζεται με τον Αντρέα Βάϊο, τον διανοητικά καθυστερημένο του ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ. Δίκαιο και το βραβείο του β' γυναικείου ρόλου στη Φέμη Μπαζάκα που έκανε την εκφραστική μάνα της Μαρίκας στο ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ. Η έννοια του μοντάζ συχνά συγχέεται με τις φορμαλιστικές καινοτομίες και όχι με τον εσωτερικό ρυθμό της ταινίας. Η κριτική πάντως ικανοποίησε και τις δύο τάσεις βραβεύοντας τη ΡΕΒΑΝΣ και τη ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ, ενώ έδωσε ένα τιμητικό βραβείο στο ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ. Αγνοήθηκε έπίσης η δουλειά του Μαριδάκη στο βαρυφορτωμένο-μπαρόκ ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ, γιά να βραβευτεί η εξίσου εντυπωσιακή σκηνογραφική δουλειά της Μαρί-Λουίζ Βαρθολομαίου στη ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ.



Ο Δημήτρης Πουλικάκος στην ΡΕΒΑΝΣ

Κανείς δεν αμφέβαλλε ότι θα βραβευόταν η ΤΡΥΠΑ και η ΜΙΚΡΗ ΕΛΕΓΕΙΑ από τις ταινίες μικρού μήκους, παραξενευθήκαμε όμως όταν είδαμε και την ΑΠΟΔΡΑΣΗ. Τα υπόλοιπα βραβεία ή μνείες του Φεστιβάλ ήταν τα εξής:

Βραβείο ηχοληψίας στον Μαρίνο Αθανασόπουλο (ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ). Ειδικό βραβείο στον Αριστίδη Καρίδη Φούξ γιά το σύνολο της προσφοράς του, καθώς και γιά το μοντάζ της ταινίας ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ. Στους ηθοποιούς Αντώνη Καφετζόπουλο, Νίκο Καλογερόπουλο (ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ) και Τάκη Σπυριδάκη (ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ) γιά τον εξαιρετικό δρόμο που άνοιξαν με τις ερμηνείες τους στον ελληνικό κινηματογράφο. Εξαιρετική τιμητική διάκριση στο

Γιάννη Σαμιώτη γιά τα ειδικά εφφέ στο σύνολο των ταινιών. Βραβείο Γιάννη Βελλίδη: ΕΘΝΙΚΗ ΕΛΛΑΔΟΣ ΓΕΙΑ ΣΟΥ. Βραβείο Λάμπρου Λιαρόπουλου: ΕΝΑ ΖΕΥΓΑΡΙ ΠΑΠΟΥΤΣΙΑ. Βραβείο Δήμου Θεσσαλονίκης: ΑΘΕΜΙΤΟΣ ΣΥΝΑΓΩΝΙΣΜΟΣ.

Τέλος η Ε.Κ.Κ.Α. (το άλλο σωματείο των κριτικών της ομάδας Ροζίτα Σώκου) βράβευσε τις ταινίες ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ και ΤΡΥΠΑ.

Ο κερδισμένος του φετεινού Φεστιβάλ ήταν αναμφίβολα ο Νίκος Βεργίτσης, μιά και η ΡΕΒΑΝΣ συγκέντρωσε συνολικά 7 βραβεία.(μαζί με της Π.Ε.Κ.Κ..) Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ μπορεί να μοιράστηκε το α΄ βραβείο, ήταν όμως ολοφάνερη η δυσαρέσκεια του Φέρρη. Η ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ απέσπασε αρκετά δευτερεύοντα τεχνικά βραβεία, ένας έξυπνος τρόπος από την κριτική επιτροπή να μην επιδοκιμάσει το ιδιαίτερα ενοχλητικό γι΄αυτήν περιεχόμενο της (αναφέρομαι βέβαια σε συγκεκριμένα άτομα της κριτικής επιτροπής και όχι στο σύνολο της). Τέλος αγνοήθηκαν τελείως ή σχεδόν τελείως, οι ταινίες: ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ, ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ, και ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ.

Η τελετή των βραβείων έγινε αρκετά ήρεμα, παρά το γεγονός ότι μόλις προηγουμένως είχε κυκλοφορήσει διακήρυξη των Φέρρη, Σταμπουλόπουλου και Νικολαΐδη που διαμαρτύρονταν γιά το μοίρασμα των βραβείων σε πολλές ταινίες, ώστε να μη μείνει κανείς δυσαρεστημένος. Η πιό θεαματική όμως πράξη ήταν η σύντομη προκήρυξη του Βασίλη Ραφαηλίδη, που απεχώρησε από την Π.Ε.Κ.Κ., εξαιτίας των βραβείων που έδωσε, με το παρακάτω σκεπτικό:

"Προς το δ.σ. της ΠΕΚΚ,

"Τόσο η επιμονή της ΠΕΚΚ στον αστείο θεσμό των βραβείων των κριτικών, όσο και το σκεπτικό γιά το φετεινό βραβείο της - σκεπτικό που με προσβάλει βάναυσα σαν κριτικό σαν διανοούμενο και σαν υπεύθυνο πολίτη μιάς υποανάπτυκτης, κυρίως πνευματικά, χώρας, με υποχρεώνουν να ζητήσω την διαγραφή μου από την παραπάνω ένωση. Η παραμονή μου σ΄αυτήν θα ήταν από κάθε άποψη ζημιογόνος γιά μένα.

Με εκτίμηση Βασίλης Ραφαηλίδης".

Από καιρό ο Βασίλης Ραφαηλίδης είχε εκφράσει τη δυσαρέσκεια του με την ΠΕΚΚ, βρήκε λοιπόν την ευκαιρία γιά μιά θεαματική αποχώρηση, που κρύβει βέβαια άλλα πράγματα, και που το μέλλον σύντομα θα φανερώσει (μ΄αυτό δεν υπονοούμε τίποτα το πονηρό).

Αρκετά κουρασμένοι εγκαταλείψαμε το χώρο έξω από το Κρατικό Θέατρο όπου οι συζητήσεις έδιναν και έπαιρναν και μαζί με τους νικητές Νίκο Βεργίτση και Δημήτρη Αρβανίτη πήγαμε να φάμε σε γνωστή ταβέρνα της Θεσσαλονίκης. Μέχρι το πρωί οι συζητήσεις συνεχίζονταν στο χώλ του "Μακεδονία Παλλας", το Φεστιβάλ όμως είχε τελειώσει κι όλοι έκλειναν από τώρα τα ραντεβού τους γιά την Αθήνα.

Ο σκηνοθέτης Νίκος Αλευράς με παράπονο μας είπε "Γιατί το Φεστιβάλ να μην είναι όλη τη χρονιά" - τουλάχιστον γιά μιά βδομάδα εξασφαλίζει τροφή και στέγη σε δεκάδες έλληνες κινηματογραφιστές που είναι πολύ άγνωστο την υπόλοιπη χρονιά πώς βγάζουν το ψωμί τους.

Ραντεβού, όχι στο επόμενο Φεστιβάλ, αλλά προς το τέλος της σαιζόν όταν θα γίνει η μεγάλη μάχη γιά τα χρηματικά βραβεία (τα οποία θα διεκδικήσουν και οι ταινίες που δεν είναι έτοιμες ακόμη).

Θα τα ξαναπούμε, με όσο γίνεται περισσότερες λεπτομέρειες, παρασκηνιακές και μη.

Μ.ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

θυμελη

βιβλια,περιοδικα,ξενος τυπος

βασ σοφιας 38,θεσσαλονικη,τηλ.280706

ΤΟ ΟΔΟΙΠΟΡΙΚΟ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΟΥ ΕΠΤΑΗΜΕΡΟΥ

του Σωτήρη Ζήκου

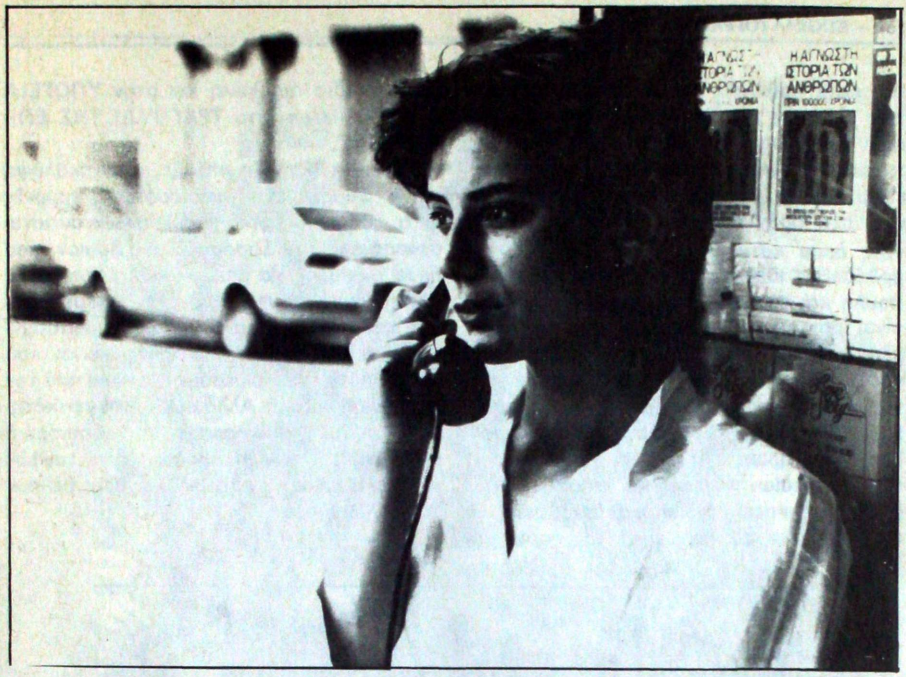
Ποιός το 'πε ότι το κινηματογραφικό θέαμα εκθρονίστηκε πιά από την ραδιούργα τηλεόραση. Πρωτοφανής ο μαζοχισμός, οι θεατές του φετινού φεστιβάλ να καραδοκούν σε ουρές από τα ξημερώματα για το εισιτήριο. Γιατί όχι. Είναι μιά μοναδική ευκαιρία να δείτε, να σας δουν, να γιουχάρετε, να ενθουσιαστείτε, να συγκεντρωθείτε, να γκρινιάσετε, να κρίνετε, να εξαίρετε, να θάψετε σκηνοθέτες, ηθοποιούς, ταινίες και την πλήξη σας. Για φαντάσου πόσες δυνατότητες σε εποχές φθινοπωρινές και στείρες.

Το 24ο Φεστιβάλ ήταν φέτος, αν όχι τίποτα άλλο, μιά μικρή έκπληξη, έστω και αν η υπογράμμιση θα πρέπει να μπεί στην μικρή και όχι στην έκπληξη. Για την στασιμότητα της κινηματογραφικής φόρμας, την ανάξια λόγου αλλαγή κλίματος στον ελληνικό κινηματογράφο, την απουσία ενός πραγματικά μεγαλόπνοου έργου θα γράψουν τόσοι άλλοι, που ένας ακόμα θα περίσσευε. Εγώ θα μιλήσω για τις έστω μικρές και ασήμαντες καινούργιες στιγμές και όψεις του ελληνικού κινηματογράφου που μέχρι τώρα σκόνταφτε, στριφογύριζε γύρω από τον εαυτό του, ανακάτευε τις εικόνες σαν τα χαρτιά της τράπουλας και τά 'ριχνε τυχαία στην τσόχα της οθόνης, για να δημιουργεί εντυπώσεις ποιότητας, αναζητούσε το πρόσωπο του σε μορφές δανεικές. Απέφευγε πριν απ'όλα να μοιάζει με κάτι άλλο, με τον παλιό κινηματογράφο ας πούμε και έφτανε πολλές φορές στο σημείο να μην μοιάζει καν με κινηματογράφο. Αδιαφορούσε για μιά παράδοση-συνέχεια με το κοινό του και το παρελθόν του, ως κοινό και προσπαθούσε να κολλήσει το βαγόνι του πίσω από τραίνα που ξεκίνησαν, πέρασαν και έφυγαν σε άλλους χώρους και άλλες πολιτισμικές συνθήκες.

Οι ελληνικές ταινίες φαίνεται να ξεπερνούν το στάδιο της εφηβείας και αυτή καθεαυτή η διαπίστωση δεν σημαίνει ούτε τίποτα θετικό, ούτε τίποτα αρνητικό. Σημαίνει απλώς το πέρασμα σε μιά άλλη εποχή. Μιά εποχή που οι ταινίες που προβάλλονται στο φεστιβάλ δεν προορίζονται μόνο για το φεστιβάλ, όπου οι μορφικές αναζητήσεις κατασταλάζουν και θα δούμε τί απομένει, όπου αρχίζει μιά διαδικασία αποτοξίνωσης από την μίμηση και αναπαραγωγή των ίδιων πάντα εικόνων ιστορικής απελπισίας, όπου παύει η επιχείρηση θολώματος των νερών για να φαίνονται βαθύτερα.

Υπάρχουν απλώς κάποιοι κινηματογραφιστές, που κάτι θέλουν να δείξουν και κάπως το δείχνουν, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένα.

Έχω την εντύπωση ότι αυτή η διαφαινόμενη αναντίρητα τάση επιστροφής των ταινιών -της κάθε μιάς από τον δικό της δρόμο βέβαια- στον "καθαρό" κινηματογράφο (ένας μυστηριώδης, αλήθεια, χαρακτηρισμός) τον απαλλαγμένο από το κατακάθι του μη-



Η Γιώτα Φιέστα στη ΡΕΒΑΝΣ

νύματος, τον απολυμασμένο από το μικρόβιο της προπαγάνδας, τον συμφιλιωμένο με την παράδοση του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, θα φέρει αποτελέσματα που κανείς ακόμα δεν μπορεί να προβλέψει. Δεν αποκλείεται να είναι η είσοδος σε μιά νέα μεγάλη περίοδο μετριότητας, αλλά και αυξημένης παραγωγικότητας.

Το φανερό πάντως είναι ότι ο ελληνικός κινηματογράφος, διακόπτει το ταξίδι της αναζήτησής του, ξεπερνά την εφηβεία του, εξαιτίας της οποίας περιφρονούσε ή έδειχνε ότι περιφρονούσε τις οργανώσεις, τις συνθέσεις, τίς σημασιακές επενδύσεις των "γονικών" εικόνων, χωρίς όμως να πάψει να καθορίζεται αρνητικά απ΄αυτές. Και δεν αποτελεί εξαίρεση σ΄αυτό ούτε και η ανανεωμένη οπτική της ΡΕΒΑΝΣ που σώζεται στα πιό επικίνδυνα σημεία της αφήγησής της, εκείνα που τα λεπτά κυλούν χωρίς να προβάλλεται τίποτα με διάσταση βάθους στην οθόνη, εκείνα τα οπτικά φλύαρα λεπτά, από το προφορικό λόγο, τις πνευματώδεις στιχομυθίες, που πάντα προηγούνταν και οδηγούσε τον εικονικό λόγο, στον παλιό ελληνικό σινεμά.

Βέβαια οι ταινίες δεν υποτάσσονται στα φαντάσματα των προγόνων τους, αλλά βαδίζουν πάνω στην κόψη του ξυραφιού, εκτός από το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ και την ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ που η μεν πρώτη γλίστρησε πίσω, με μιά μελό παρεκτροπή και η δεύτερη βούλιαξε κάπου ανάμεσα στα απόβλητα που ρέουν στον τηλεοπτικό ποταμό.

Δεν ξέρω αν όλα αυτά είναι μόνο κοινότυπα σχόλια που δεν πλησιάζουν την μετριότητα αυτών των "μεσαίων" ταινιών, αλλά νομίζω ότι δεν είναι λίγο: ότι επιτέλους νέες ελληνικές ταινίες θίγουν, θεματικά τουλάχιστον (και θεματικά δεν σημαίνει σεναριακά), εκτός από την ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ ουσιαστικές, οδυνηρές και ίσως ανυποψίαστες πλευρές της νεοελληνικής πραγματικότητας. Πλευρές παράλληλες, αόρατες, υπόγειες, σιωπηρές, που για να ανιχνευθούν θα πρέπει να φωτίζονται οπωσδήποτε με κάποιους νέους τρόπους κινηματογραφικής έκφρασης, όχι κατ΄ανάγκην κραυγαλέους. Και εξάλλου

δεν είναι καθόλου ασήμαντη η προσπάθεια των ελλήνων κινηματογραφιστών να περάσουν ανάμεσα από τις συμπληγάδες της "προοδευτικότητας" και της "συντήρησης" έστω και αν μερικοί απ'αυτούς σφηνώνονται στα βράχια. Ξεπροβάλλει ένας ορίζοντας όπου καταλύεται η τρομοκρατία της ορθόδοξης ιδεολογίας που επέβαλε μιά ύπουλη και εσωτερική αυτολογοκρισία. Γιατί είναι φανερό πως καλές ταινίες δε γίνονται μέσα στα όρια του τύπου: "μήπως αυτό που έδειξα είναι φασιστικό", "μήπως δεν φαίνεται ότι ανήκω στην δημοκρατική παράταξη" "δεν πετάω και ένα αγωνιστικό παρελθόν στους ήρωες". Η αναφορά των ηρώων των τελευταίων ταινιών, και ειδικά της ΡΕΒΑΝΣ στο παρελθόν, αποκαλύπτει ακριβώς το χάσμα που το χωρίζει με το παρόν και ίσως το ίδιο συμβαίνει και στην ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ και στο ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ.

Για μένα έκπληξη υπήρξε, η ανακάλυψη ότι ο Φέρρης έχει περισσότερες εμμονές με το ήδη μυθολογικό παρελθόν της αντίστασης από τον Σμαραγδή. Να λοιπόν που ήρθε ο καιρός να μπεί ο κάθε κατεργάρης στον πάγκο του και να ξεμασκαρευθούν από τον παρδαλό μανδύα των θρυμματισμένων, σουρεαλιστικών εικόνων, εκείνοι που δεν μοιάζουν να διαφέρουν και πολύ από τον Δαλιανίδη και σία. Αλλά αρκούν οι γενικότητες και ας ξεκινήσουμε το οδοιπορικό στις μνήμες των προβολών των ταινιών του τελευταίου φεστιβάλ και όσοι θέλουν ας ακολουθήσουν.

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ
ή ο ανατολιτικος ανεμος

Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ του Κώστα Φέρρη είναι μιά ανισομερής και μακρόστενη ταινία. Θα μου πείτε τώρα: έτσι δεν είναι κάθε ταινία ή έστω κάθε "ιστορική" ταινία; Όχι, έτσι είναι κάθε σήριαλ. Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ είναι ένα τηλεοπτικής διάστασης και διάρκειας φιλμ, που θα μπορούσε να προβληθεί μέσα και έξω, κυρίως έξω, από την Ελλάδα σε τρία ωριαία επεισόδια. Είναι ένα φιλμ εξαγωγής, με φολκλορικές εικόνες και τραγούδια. Και ποιός δεν το ξέρει ότι το ρεμπέτικο τραγούδι, η ρεμπέτικη συμπεριφορά, η ρεμπέτικη ομιλία, ο ρεμπέτικος στίχος, η ρεμπέτικη μαγκιά είναι οι αντίκες που περνάνε σήμερα. Έμενε μόνο να γίνει η ρεμπέτικη ταινία, που θα περιείχε όλα τα παραπάνω. Και να που έγινε. Για να δούμε μιά συνδυασμένη αποτυχία φιλόδοξων προθέσεων.

Να λοιπόν, πώς μιά προσπάθεια δημιουργικής μετάπλασης του ρεμπέτικου τραγουδιού, σε κινηματογραφικό λόγο, παραμένει κούφια και περιορίζεται σε μιά μεταφορά διάφορων στίχων στους διαλόγους της ταινίας, που τους βαραίνει μελοδραματικά.

Να πώς μιά φιλμική κατασκευή που επιχειρεί να ζωντανέψει ή τουλάχιστον να σαλέψει σημασιακά μιά ιστορική περίοδο, ως φόντο μιάς διαδρομής φιλοδοξιών, θανάτων, ανέχειας, έρωτα, τραγουδιών, καταντάει ένα επαναληπτικό τράβελινγκ στα ίδια έντονα μπογιατισμένα ντεκόρ. Ο χρόνος είναι παγωμένος, η κίνηση της ζωής της ηρωίδας, φυλακισμένη μέσα σε κάποιο θεατρικό σκηνικό. Δεν είναι περίεργο που το γκριζάρισμα των κροτάφων και το μακιγιάρισμα ρυτίδων στα πρόσωπα των ηρώων, δεν αρκεί να δώσει την εντύπωση της ροής του χρόνου. Το χειρότερο είναι ότι δεν καταφέρνει να γοητέψει ούτε καν η ατμόσφαιρα εποχής. Σύγχρονοι κοινωνικο-ιστορικοί τύποι χαρακτήρων περιφέρουν σε διάκοσμους παλιάς εποχής, μαϊμουδίζοντας απλώς περισ-

σότερο ή λιγότερο επιτυχημένα, συμπεριφορές ξεσηκωμένες από τους παλιούς ρεμπέτες. Ο Μανιάτης δεν έχει απαλλαγεί ακόμα από την έπαρση του σταρ, που του αποτύπωσε στο πρόσωπο η επιτυχία στον ΑΓΓΕΛΟ. Και το ερώτημα δεν είναι τί γυρεύει αυτός ο χαρακτήρας, που είναι αδύνατον να κρύψει το μπλαζέ του ύφος, ανάμεσα στους ντεκέδες των ρεμπέτηδων, αλλά τί γυρεύει η ηρωίδα που ερμηνεύει η Σωτηρία Λεονάρδου σε ένα χορό μεταμφιεσμένων με μουστακάκια, μπαγλαμαδάκια, ναργιλέδες, λάμπες πετρελαίου, χοντρά φλυτζάνια του καφέ και υφαντά σμυρνιώτικα.

Το λούστρο των εικόνων, αυτών των φρεσκοβαμένων εικόνων, διαλύει και γελοιοποιεί τις εικόνες της θλίψης, της φτώχειας, της μιζέριας. Υπάρχει βέβαια μιά επιμελημένη εικαστική επεξεργασία του πλάνου. Όμως τί καταφέρνει να σώσει όταν τα τελευταία δύο τρίτα της ταινίας δεν μπορούν να διατηρήσουν καμιά οικονομία στην αφήγηση. Η πορεία της ταινίας είναι καθοδική και η γοητεία της αφήγησης φθίνει κάπου σε τέτοιο βαθμό, που ο μόνος λόγος που συνεχίζεις να την βλέπεις είναι η έκπληξή σου και η ανοχή, που εκφράζεται μ' εκείνη την λαϊκή παροιμία "αφού φάγαμε τον γάϊδαρο γιατί να αφήσουμε την ουρά". Είναι το διάστημα που η ταινία λυγίζει κάτω από το βάρος των θεμάτων, των εποχών, των αναφορών που φιλοδόξησε να στριμώξει όπως-όπως στις εικόνες της.

Η τελευταία σεκάνς είναι τόσο γελοία ασύνεκτη με τις προηγούμενες και την όλη ατμόσφαιρα της ταινίας, που πέφτει σαν γροθιά στα μάτια των θεατών. Ο Μπερτολούτσι θα δηλώσει διφορούμενα για αυτή την σκηνή: "Ο Φέρρης είναι τρελλός". Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ είναι μιά ταινία αποτυχημένη όχι σε αναφορά με κάποιο δικό μας ζητούμενο, αλλά σε αναφορά με τις διαγραφόμενες προθέσεις μέσα στην ίδια την ταινία. Δεν κατάφερε να αποκαλύψει, να εξορρύξει, να φωτίσει μιά άλλη όψη, ένα άλλο επίπεδο της ελληνικής ιστορίας μέσα από τις σχέσεις, την γλώσσα, τα τραγούδια των ρεμπέτηδων. Και αν αυτό είναι πολύ, κάτι απλό: Δεν κατάφερε να μη μας κουράσει.

ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ ἡ ὁλα εδώ πληρώνονται

Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ του Δημήτρη Σταύρακα είναι, -ήταν καλύτερα, μιά που μιλάμε για μιά απόπειρα ν᾽αναστηθεί ένα πτώμα, ένα είδος που έλαμψε κάποτε, αλλά που είναι πιά νεκρό- μιά ταινία εκ των προτέρων ηττημένη, ένα στοίχημα από τα πριν χαμένο.

Χρόνια τώρα εύχομαι ένας έλληνας κινηματογραφιστής να κάνει μιά καλή αστυνομική ταινία. Εννοώ "καθαρά" αστυνομική ταινία και όχι μιά κινηματογραφική μεταφορά των ήδη μυθοποιημένων από τον τύπο, "ηρώων" όπως ο Κοεμτζής, ο Βενάρδος και τελευταία ο Παπαχρόνης. Αλλά γιατί διάβολε, ένα φιλμ-νουάρ;

Το να προτιμάμε όλοι σαν θεατές και να θαυμάζουν και ερευνούν οι κινηματογραφιστές τα αμερικάνικα ή τα γαλλικά φιλμνουάρ είναι οπωσδήποτε κάτι φυσικό. Αλλά να κατασκευάζεται σήμερα ένα τέτοιο φιλμ και μάλιστα όχι σαν απόπειρα παραλλαγής, αλλά προσαρμογής αυτού του κιν/φικού είδους στην Ελλάδα, είναι τουλάχιστον αστείο. Η καθυστέρηση της κιν/φικής μορφής μιάς ταινίας ως προς την εποχή της δεν προσφέρει τα εχέγγυα μιάς ευμενέστερης υποδοχής και αναγνώρισης από το πλατύ κοινό, κάθε άλλο μάλιστα. Αυτό όμως που αξίζει ν᾽αναφέρουμε γι᾽αυτή την ταινία, είναι ότι παρουσιάζει όλα τα συμπτώματα του νέου καρκινώματος που προσβάλλει τον κινηματογράφο: την τηλεοπτικότητα. Κάτι που πρέπει ν᾽αρχίσουμε να διακρίνουμε απ᾽ αυτό που ονομάζουμε θεατρικότητα.

Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ λοιπόν στην αρχή και στο τέλος της, είναι ταινία, και ίσως μιά καλή ταινία, αλλά ανάμεσα στα εισαγωγικά πλάνα του φόνου και το φινάλε τί είναι; Ένα κακομονταρισμένο, γεμάτο "χοντράδες" ερμηνευτικές, σύνολο τηλεοπτικών σκηνών,

ξεχειλισμένων από βαρετούς διαλόγους, που προσπαθούν να παρεξηγήσουν, να εξηγήσουν και να επεξηγήσουν συμπεριφορές που ούτε ποτέ βλέπουμε, και ούτε προκαλούμαστε να τις φαντασθούμε. Πολλά γκροπλάνα, πολύ κουβεντολόϊ, οι ήρωες φαίνονται ν'αδιαφορούν αν έχουμε όρεξη και υπομονή να παρακολουθούμε τις αδιάκοπες συζητήσεις τους και γι'αυτό όταν σκοτώνονται θύματα της αμείλικτης Μοίρας, αδιαφορούμε κι εμείς γι'αυτούς και δεν μας καίγεται καρφί.

Την ακαμψία της τηλεοπτικής εικόνας μπορούμε να την διαγνώσουμε κυρίως, από την ιδιαίτερη σχέση που δαιτηρείται ανάμεσα στο αφηγηματικό μέρος και το διαλογικό μέρος της ταινίας ή καλύτερα στο διαχωρισμό αυτών των μερών και την κυριαρχία του ενός πάνω στο άλλο.

Εξάλλου η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ είναι μιά ταινία μετέωρη, μιά ιστορία χωρίς φόντο, όπου δείχνεται ένας κόσμος ούτε οικείος ούτε άγνωστος, απλώς δυσδιάστατος. Ένας κόσμος χωρίς δική του γλώσσα, δικές του αξίες, δική του ηθική, δική του τόλμη και βιαιότητα. Μονάχα μερικά τικ δανεισμένα. Πρόσωπα θολά σκιαγραφημένα, πηγαινοέρχονται σ'ένα φόντο θολής απομίμησης της ελληνικής πραγματικότητας. Πρόσωπα άχρωμα που παύουν να υπάρχουν όταν η κάμερα τραβιέται από πάνω τους για να στραφεί κάπου αλλού. Το φάντασμα μιάς πλοκής γραπτού λόγου φαίνεται να στοιχειώνει αυτό το φιλμ και όλα μαζί αυτά ν'αποδίδουν την αποφορά της τηλεοπτικότητας. Ένα καρκίνωμα που δεν μπορεί ν'αποφεύγεται, ή να διακρίνεται εύκολα, σ'αυτούς τους καιρούς που θα αρκούσε μιά τυχαία ολιγοήμερη διακοπή της τηλεοπτικής φωτοβολίας για να προκληθούν ψυχοσωματικές διαταραχές και πανικός στο μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού.

Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ λοιπόν δεν είναι μια ταινία, αλλά ήταν μιά προσπάθεια αναβίωσης κάποιου είδους που δεν αναβιώνει με τίποτα και καλά κάνει. Είναι ένα προϊόν εισαγωγής, κάτι όπως λέμε λεβις ελληνικό σε διάκριση με το λεβις το αμερικάνικο.

ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ

ή ο τελευταίος των νταήδων

Η ταινία ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ του Γιώργου Σταμπουλόπουλου είναι μιά ταινία που μ'άρεσε και θα μπορούσα να μην προσθέσω τίποτα περισσότερο, γιατί δεν βρίσκω λόγους που θάπρεπε να αρέσει και σ'άλλους θεατές. Αυτή η ταινία πριν απ'όλα έχει την παραδοσιακή γραμμική αφήγηση, τις παραδοσιακές υπερβολές του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, την αδρή διαχωριστική γραμμή του λαϊκού κινηματογράφου ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς ήανάμεσα στους καλούς και τους κακούς ήρωες, το δίκαιο και το άδικο, το θεμιτό και το αθέμιτο.

Παρ'όλα αυτά μοιάζει να είναι σμφάλιος λώρος των ταινιών του Φεστιβάλ και αυτό δεν έχει καμιά σχέση με το ότι προβάλλεται Τετάρτη απόγευμα. Με το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ αρχίζουν σχεδόν με τον ίδιο φόνο της μητέρας από τον πατέρα, μπροστά στα μάτια των παιδιών. Με την ΡΕΒΑΝΣ αλληλοσυμπληρώνουν τον χάρτη της ελληνικής μεγαλούπολης και της ελληνικής επαρχίας, όπως και των δύο οπτικών: οι ήρωες κοιταγμένοι απ' έξω στη μιά και από μέσα στη δεύτερη. Το πέρασμα σε μιά εποχή παράλογης, ωμής βίας, στην υπηρεσία του τίποτα, της βίας για την βία που δείχνεται στο ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ εκρήγνυται στην ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ.

Με το ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ υπάρχει η εμφανής ομοιότητα των κεντρικών ηρώων, ο παλιός αριστερός αγωνιστής, ο παλιός φασίστας τραμπούκος και η κοινή τους καθήλωση στο παρελθόν. Με τις άλλες δύο ταινίες την ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ και την ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ διατηρείται η ίδια συμμετρική απουσία κάθε σχέσης. Αλλά ίσως

όλες αυτές οι συσχετίσεις μοιάζουν σοφιστικές φλυαρίες.

Έστω και αν η ταινία αυτή δεν είναι οπωσδήποτε "μοντέρνα" δεν μπορώ να μη διακρίνω την έστω διαθλωμένη διεισδυτικότητά της, μέσα στην τρομαγμένη καρδιά της ελληνικής κοινωνίας, που κατακλύζεται από μιά βία, που δεν μπορεί να την εξηγήσει. Ο Σιδέρης, αυτός ο νταής, είναι ένα επικίνδυνο γέρικο αγρίμι, με ένοχο παρελθόν, με κανένα μέλλον, σ'ένα κόσμο που δεν έχει καμιά θέση πια γι'αυτόν. Κάτοικος ενός άγριου τοπίου, τριγυρισμένος από σμπαραλιασμένα αυτοκίνητα και ογκώδεις άχρηστους βράχους, σε μιά καλύβα εκτεθειμένη στους βοριάδες, καραδοκεί τις νύχτες τα θύματά του.

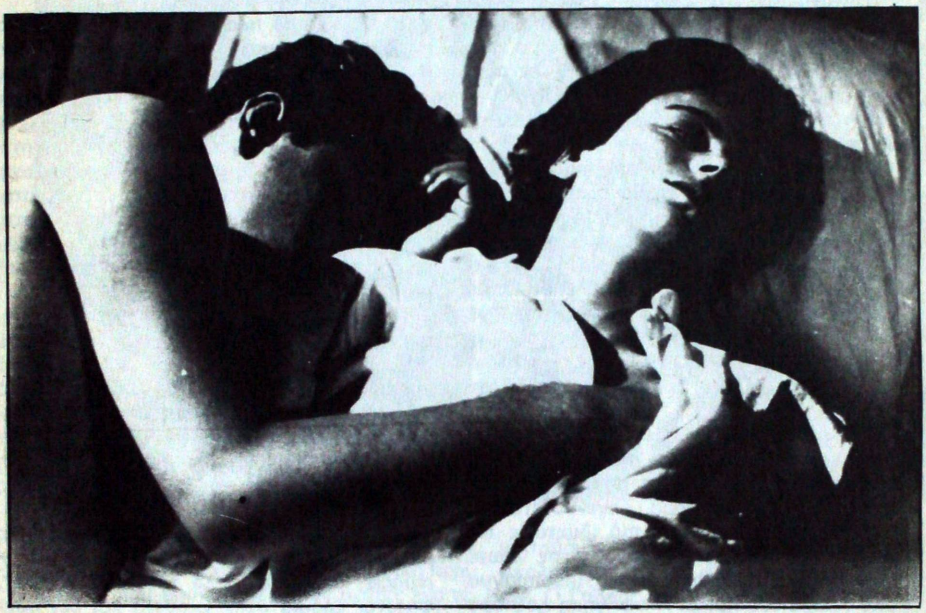
Ένας αμετανόητος φονιάς που όλοι τον φοβούνται και τον μισούν. Οι εικόνες κυλούν κοφτερές και χάνονται ανεπίστρεπτα στο βάραθρο που περιβάλλει τον οθόνη, αφήνοντας την στιφή αίσθηση της βίας που διαπράττεται χωρίς δισταγμό, και της ανισότητας που δεν τελειώνει ποτέ. Η ηθική έχει εξοριστεί απ'αυτό το νταμάρι. Η φυσικότητα με την οποία επαναλαμβάνεται η αιμομιξία, δεν σου επιτρέπει να σοκαριστείς. Αυτοί οι ήρωες που δε ντρέπονται γι'αυτά που κάνουν, που αγνοούν την ηθική σημασία της πράξης τους, δεν επιτρέπουν την μομφή μας. Εξάλλου η ηθική όπως και η απελπισία του χάους του σύμπαντος είναι μιά πολυτέλεια μακρυνή για ανθρώπους εξαθλιωμένους, απομονωμένους από την ανθρώπινη κοινότητα.

Φοβάμαι ότι όλα αυτά είναι στην πραγματικότητα πολύ μακρυνά, για ένα "καλλιεργημένο" κοινό των σύγχρονων ελληνικών πόλεων, όπως και μιά ταινία σαν την ΡΕΒΑΝΣ είναι πολύ μακρυνή και ακατανόητη για ανθρώπους της επαρχίας και μεσήλικες. Ένας κόσμος τραχύς, ένας ήρωας που μοιάζει σαν εξαγριωμένο, τρισάθλιο, κτηνώδες αντίτυπο του Αλέξη Ζορμπά, που δε μετανοιώνει για τίποτα, που δεν έχει κανένα όριο και κανένα φραγμό, που δεν θεωρεί τον εαυτό του εγκληματία, αλλά απόβλητο. Πρόσωπα μακρυνά, μονοκόματα, θωρακισμένα ή μάλλον πρόσωπα που η κάμερα απομακρύνεται απ' αυτά, σαν νάναι στημένη στο τελευταίο βαγόνι ενός τραίνου που φεύγει από κοντά τους, προς το μέλλον.

Τέτοια πράγματα και τέτοιες φράσεις ξεσηκώνει μέσα μου αυτό το φιλμ και

οπωσδήποτε είναι ένα φιλμ που "κυλάει". Βέβαια, από την άλλη, δεν έχω καμία αντίρρηση ότι μιά ταινία που άλλως "κυλάει" και δεν είναι μιά ταινία που αναρριχάται ή που ξεχυλίζει τις όχθες της ή δεν γκρεμίζεται όπως τα νερά του καταρράχτη, είναι μιά μέτρια ταινία. Το ΠΡΟΣΟΧΗ ΚΙΝΔΥΝΟΣ είναι μιά ταινία που μου άρεσε... Τίποτα περισσότερο.

ΡΕΒΑΝΣ ή πίσω από τον τοίχο



Αν οι καιροί ήταν κατάλληλοι για κινηματογραφικά είδη, θα έλεγα πως η ταινία του Βεργίτση θα μπορούσε να αποτελέσει την αφετηρία ενός νέου είδους. Αλλά οι καιροί δεν είναι κατάλληλοι, αυτό το ξέρουν όλοι. Εξάλλου και από εμπειρία πιά, μιά υποψία ακολουθεί κάθε αυτοβιογραφική καλλιτεχνική αφήγηση, όπως είναι εμφανώς η ΡΕΒΑΝΣ, ότι δηλαδή θα είναι το πρώτο και το τελευταίο επιτυχημένο έργο του δημιουργού.

Η ΡΕΒΑΝΣ νομίζω πως θα μπορούσε να τιτλοφορείται και ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ: μιά προσ-τυχη διαδρομή μέσα σ'ένα γυάλινο τούνελ ή μέσα σε μιά γαλάζια λάμπα Νέον. Και αυτό δεν σημαίνει πως δεν διασχίζεται και δεν οδηγείται από μιά καινούργια ματιά, όχι στο παρόδοξο, αλλά στο καθημερινό. Αυτό το φιλμ, όπως και κάθε νέα δημιουργία είναι ανακάλυψη και περιδιάβαση νέων περιοχών. Τί ανακούφιση, να συναντάμε επιτέλους μιά ελληνική ταινία, που μας ανακαλύπτει και μας αποκαλύπτει τους μισοφωτισμένους λαβύρινθους που τριγυρνάμε διαρκώς.

Όλα αρχίζουν μ'ένα σεισμό, αυτή την ε-

ξωτερική απειλή που θρυμματίζει τα δεσμά της παράλυσης.Η καθιερωμένη ρουτίνα διακόπτεται βίαια και τα παδιγευμένα μάτια από την τηλεοπτική οθόνη, ελευθερώνονται. Η απόδραση πραγματοποιείται. Ο ήρωας εισβάλλει στον κόσμο μιάς αμερικάνικης ταινίας, όπου σαν θεατής θα μπορεί να φαντασθεί τον εαυτό του στο επίκεντρο των γεγονότων και θα ξεπλυθεί από την ανυπόφορη πλήξη της πραγματικής του ζωής, όπου είναι ένα παθητικό θύμα. Η ΡΕΒΑΝΣ είμαι μιά μοναχική ταινία, ενός θεατή-σκηνοθέτη, μ' ένα θεατή ήρωα, για μόνους θεατές. Ένας αθόρυβος χείμαρος εικόνων που σε τυλίγουν και σου δημιουργούν ένα κλίμα θαλπωρής. Όχι επειδή την καταλαβαίνες αυτή την ταινία, αλλά επειδή σε καταλαβαίνει.

Η αναγνώριση του δικαιώματος φυγής από μιά παραδομένη, ανυπόφορη ζωή, η ανία, η επανάληψη, η απογοήτευση. Ένας κόσμος επίμονης ανευθυνότητας, το σύνδρομο της διαρκούς εφηβείας, το πείσμα της αμεριμνησίας απέναντι σ' ένα κόσμο που δεν βρίσκεις τίποτα που ν' αξίζει να πάρεις στα σοβαρά. Η ταινία αυτή δεν βλέπεται, μας βλέπει απογυμνωμένους και συμπαρατάσσεται συγχρόνως από την μεριά μας, από την μεριά των θεατών. Κι αυτό δεν έχει να κάνει τίποτα, με την "κινηματογραφοφιλία" της.

Το φιλμ είναι δομημένο με την οπτική του μικροσκόπιου, όπου απομονώνεται ένα πρόσωπο από κάθε κοινωνική αναφορά στον δικό του κλειστό κόσμο, μεγενθύνεται και ο φακός παραβιάζει τις πιό ιδιωτικές του στιγμές. Η κάμερα διεισδύει στον εσωτερικό, υπόγειο, μισοφανταστικό, μισοπραγματικό κόσμο του ήρωα. Η αφήγηση λοξοδρομεί μέσα σε στοές φτιαγμένες από εικόνες εξαϋλωμένες, ονειρικές, διάφανες. Μέσα στον κλειστό θόλο της πόλης, που ασφυκτιάς από την μούχλα του συνηθισμένου και του κοινότυπου, ξεφεύγεις μόνο από τις χαραμάδες του σινεμά και της ονειροφαντασίωσης. Αυτή η ταινία δεν είναι τίποτε άλλο, από μιά ακτινογραφία θώρακος της ασθματικής σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

Χώροι κλειστοί, ημίφως, συλλογές αναμνήσεων της δόξας του Χόλλυγουντ, καθρέφτες, κούκλες, ατμόσφαιρα λίγο-πολύ αλλόκοτη, προσδιορισμένη σε εφηβικό φόντο. Ανασφάλεια, η αποφυγή μήπως μπούμε στο λούκι για πάντα, σύγχυση, μοναξιά, ο θεατής που βυζαίνει το δάχτυλό του.

Ο ήρωας είναι ένας άνθρωπος πολύ οικείος, "πολύ θεατής", θεατής του κινηματογράφου, αλλά και της ίδιας του της ζωής, ώστε πολύ δύσκολα μπορεί κάποιος να αντισταθεί και να μην τον ακολουθήσει στις περιπλανήσεις. Η τριγωνική σχέση που ζεί, δεν έχει τίποτα το σκανδαλιστικό και ακόμη, τίποτα το σεξουαλικό και δεν μπορεί να γαργαλίσει και να σοκάρει παρά μόνο νεόβραστους χειραφετημένους προφορικά νεαρούς και μουδιασμένους γέρους.

Κι όμως, από πλάνο σε πλάνο, δεν παύει ποτέ να καραδοκεί ο κίνδυνος, η θεώρηση αυτού του κομματιασμένου και ομιχλώδους κόσμου να γίνει απωθητική. Ευτυχώς όμως που υπάρχουν τα διαστήματα που η ταινία σε "πετάει έξω", που είναι μάλλον τυχαίο αποτέλεσμα της τεχνικής απειρίας του Βεργίτση, παρά επιδιωκώμενα διαλείματα, γιά να διατηρήσει η ταινία την κυριαρχία της στον θεατή. Θάθελα πολύ σύντομα να περιγράψω εμπειρικά τί εννοώ με την φράση "σε πετάει έξω" μιά ταινία.

Πρόκειται γιά την τελμάτωση της αφήγησης σε κάποια περιοχή της, στην οποία ενώ μέχρι τότε ο θεατής είχε απορροφηθεί από την δράση και είχε χαθεί μέσα στον φιλμικό κόσμο, είχε μετενσαρκωθεί μόνο στο βλέμμα που ταξίδευε μέσα στην οθόνη, επιστρέφει πίσω στο κάθισμα του, αποκτά αίσθηση του περιγράμματος του, διακρίνει τις σκιές των διπλανών του, ακούει τις ανάσες τους.

Το κλείσιμο της ταινίας είναι δυστυχώς μιά απογοήτευση, όπου ξαφνικά ο ήρωας ωριμάζει, δέρνει το φίλο του, "ξεψαρώνει", φέρεται ζόρικα στην γκόμενα και δεν συμμαζεύεται. Δεν θα επεκταθώ εδώ άλλο πάνω σ' αυτή την ταινία, που με την αφορμή της και γράφοντας αυτές τις αράδες, δεν μπορώ να το κρύψω ότι επιθυμώ μόνο να συναντηθώ με τους θεατές αυτής της φιλμικής ιστορίας, αυτούς που ανήσυχοι και σαστισμένοι, κατά τη διάρκεια της θέασης της, σκέφτονταν ενδόμυχα, ότι ο Βεργίτσης κινηματογράφησε την πιό κρυφή, την πιό ανομολόγητη και θολή πτυχή της ζωής τους. Ο Βεργίτσης που φαίνεται να έζησε την ταινία του και να κινηματογράφησε την ζωή του ως θεατής.

ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ ή ο υπόνομος της Εξουσίας

Αυτή η ταινία του Δοξιάδη, ήταν πραγματικά μιά πρωτοφανής κινηματογραφική περίπτωση, που προκάλεσε στους θεατές ένα τέτοιο παράξενο αίσθημα αμηχανίας.

Γιά πρώτη μου φορά σαν θεατής, βρίσκομαι ανίκανος να απαντήσω στην ερώτηση "πώς βρίσκω αυτό το φίλμ"; Έλα ντε. Είναι φανερό πως η θέαση του ανοίγει ένα παιχνίδι με τους θεατές, που δεν ξέρεις πώς να το χαρακτηρίσεις. Τί είναι τέλος πάντων αυτή η ταινία; μιά ταινία πονηρή που παριστάνει την αθώα ή μιά επιδέξια φιλμική τρίπλα που παριστάνει την πολύ πονηρή; Γιατί οπωσδήποτε η ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ είναι μιά ταινία καλοφτιαγμένη. Εκείνο που μ᾽ενοχλεί σ᾽αυτή είναι ότι μέχρι το τέλος μου θυμίζει κάτι που έχω ξαναδεί δεκάδες φορές σε κείνες τις αμερικάνικες ταινίες καταγγελίας που μας κατέκλυσαν πρίν μερικά χρόνια. Αν πρωταγωνιστούσε ο Κούρκουλος, θάλεγα πως ο Φώσκολος ξανάρχεται, αλλά όχι πάλι με σιγουριά. Ο Γαβράς ανακατωμένος με τον Ρομέρο, το θρίλλερ, τα πολιτικά παρασκήνια, όλα αυτά πώς να χωρέσουν σε τοπία ελληνικά και μιά ταινία υπόγεια. Και δεν είναι μόνο αυτό.

Υπάρχει μιά υπόρρητη πρόθεση σ᾽αυτό το φίλμ, να εξασφαλίσει την εμπορική του επιτυχία, κεντρίζοντας το μαλθακό φίλαθλο πνεύμα, που δεσπόζει στο χώρο της πολιτικής σκηνής (με την θεατρική έννοια του όρου, γιά να μην πω με την έννοια του τσίρκου) τα τελευταία λευκά χρόνια της απογοήτευσης. "Υπονοεί άραγε τη δική μας ομάδα;" "Πρόκειται μήπως γιά το Πασόκ;". "Αυτός ο πρόεδρος, μήπως είναι ο μεγάλος τηλεοπτικός σταρ, ο Παπανδρέου με μούσι, που μας πουλάει μούσι;" και άλλα τέτοια δολώ-

ματα, που συναντούν την δεύτερη συμπληρωματική στάση του κόσμου απέναντι στους πολιτικούς σχηματισμούς και πρόσωπα, την σκανδαλοθηρική.

Αυτό βέβαια θα ισχυριζόταν κάποιος δεν έχει τίποτα το αξιόμεμπτο, μιάς και κάθε κινηματογραφιστής προσπαθεί να εξασφαλίσει το "πέρασμα" του έργου του στο κοινό. Και εξάλλου αυτή η παρατήρηση θα μπορούσε να ισχύει γιά τις πέντε από τις επτά ταινίες του φεστιβάλ. Τέλος πάντων.

Η ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ είναι πάντως μιά ταινία τολμηρή, απροσδόκητη θάλεγα και είναι απολαυστικό να παρακολουθείς το μούδιασμα που προκάλεσε στους θεατές-θαμώνες του φεστιβάλ. Είναι ένα έργο που παίζει,προκαλεί και παίζει με τις προκαταλήψεις απ΄τις οποίες νόμιζαν ότι απαλάχτηκαν κάποιοι θεατές, με τα ιερά και όσια κάποιων άλλων, με το κοινό αίσθημα ανασφάλειας γιά το μέλλον που μας περιμένει, με το κλίμα μιάς αόριστης απειλής που προφητεύεται. Ακόμα και με την υπομονή μας, με τη παράταση της χρονικής διάρκειας των σκηνών εκείνων, και δεν είναι λίγες, που πλατειάζουν ακριβώς μέχρι το κατώφλι της αντοχής μας.

Είναι μιά αφήγηση που προχωράει, όπως η σπιθίζουσα φλόγα στο φυτίλι ενός δυναμίτη, που οδηγεί στην τελική έκρηξη, μόνο που η έκρηξη είναι απογοητευτική και υπόκωφη και δεν καταφέρνει να συνοδεύεται από εκείνο το κρεσέντο της αγωνίας, που θα αιχμαλώτιζε το βλέμμα σ΄αυτή την διαδρομή μέχρι την ανατίναξη και την επακόλουθη βροχή των θραυσμάτων της έκρηξης που θα μουσκέψει το κεφάλι της καταλυόμενης δημοκρατίας.

Το τελικό γλίστρημα αυτού του φίλμ έγκειται στην αδυναμία του να επιτύχει να εναρμονίσει την αφηγηματική πορεία ενός θρίλερ πολιτικής φαντασίας, που προυποθέτει ένα βίαιο άδραγμα του θεατή, με τον αργό ρυθμό της ανίχνευσης των χωρών ή άλλιώς νά διαπλέξει τη γρήγορη, συμπυκνωμένη διαδρομή της χρονικής ακαθοριστίας, με την μακρόσυρτη διαδρομή της επίμονης ψηλάφισης των προσώπων από την κάμερα γιά να μην χάσουν την ελληνικότητα και την αναγνωρισιμότητα τους.

Φυσικά αυτό δεν ήταν καθόλου εύκολο επιχείρημα.

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

ή το μοιρολόγι του αγωνιστή

Γιά να πω την αλήθεια στην προβολή αυτού του φίλμ του Σμαραγδή, αν δεν έφευγα από την αίθουσα ήταν γιατί μου ερέθισε την περιέργεια, να δω πόση ώρα θα έδειχνε το Στάθη Γιαλελή να περιφέρεται έτσι άσκοπα και να τεντώνει μιά ιστορία που θα μπορούσε να έχει διάρκεια το πολύ μισή ώρα.

Αυτή η ταινία στην καλύτερη περίπτωση είναι μιά "εικονογράφιση" κάποιου παραπονιάρικου τραγουδιού και στην χειρότερη, μιά ανεξήγητη προσκόληση της κάμερας πίσω από το φάντασμα ενός παλιού αντιστασιακού που βουτάει αδιάκοπα και ανελέητα στον πάτο των αναμνήσεων του πάλι και πάλι. Αυτό το φίλμ καταφέρνει μιά περίεργη σύζευξη συναισθηματικών απωθήσεων, μεταξύ του κεντρικού προσώπου, ή μάλλον του μοναδικού προσώπου της ιστορίας, που επιστρέφει εκεί όπου κανείς δεν τον θέλει, φεύγοντας από κάπου όπου κανείς δεν θα τον θυμάται και του θεατή που μάταια προσπαθεί να βρεί μιά θέση, μέσα σ΄αυτόν τον φιλμικό κόσμο, όπου όλα τα πρόσωπα είναι επίπεδα, αποκρουστικά και προ παντός αφιλόξενα. Πρόκειται γιά ένα φίλμ διστακτικό, σ΄ότι φιλοδοξεί να θίξει, ένα φίλμ που δημιουργεί ένα κλίμα νοσηρής εμμονοληψίας από μνήμες ηρωϊκές, ένα φίλμ αποκαρδιωτικής αλλά και προειδοποιητικής υποδοχής γιά τυχόν θεατές πολιτικούς πρόσφυγες, ένα μοιρολόγι

γιά μιά έποχή που έφυγε ανεπίστρεπτα πιά. Αυτή είναι η εμβέλεια μιάς λίγο πολύ ορθόδοξης αριστερής ματιάς, που ξεπερνάει τον εαυτό της, όταν ομολογεί τουλάχιστον τον πανικό της να εγκαταλείψει το στήριγμα μιάς αναφοράς σ᾽ένα "κάποτε" αφού το στήριγμα σ᾽ένα "κάπου αλλού", στον υπαρκτό σοσιαλισμό παραδείγματος χάριν, έσπασε ακόμα και σαν δεκανίκι, τώρα που η πίστη σ᾽ένα όραμα ενός άλλου κόσμου διαλύθηκε, αφήνοντας τον ορίζοντα τρομακτικά γυμνό. Το χειρότερο γι᾽αυτή την ταινία είναι ότι ενώ επιχείρησε να βαπτίσει με μομφή το τσούρμο των μικροαστών ανανήψαντων αντιπαραθέτοντας αυτόν τον βλοσυρό χαρακτήρα, σαν ενσάρκωση της ένοχης συνείδησης τους, το μόνο που κατάφερε είναι να κλείσει κάθε άνοιγμα προς τον θεατή και να κάνει κάθε είδος σχέσεις μεταξύ των προσώπων, δική τους υπόθεση, που δεν αφορά παρά μόνο αυτά και κάποιους ομοιοπαθούντες, μάλλον γερασμένους θεατές.

Ελπίζω εδώ να τελειώνει στον ελληνικό κινηματογράφο η ερειπιολογία, οι ψυχοπαθολογικές περιπτώσεις καθήλωσης στο παρελθόν, ο εκθεσιασμός των παλιών πληγών και των παρασήμων, η αντιστασιομανία, μέσα από αμήχανες, άτολμες και χλιαρές φιλμικές κατασκευές.

ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

ἡ το μέλλον που χάσκει

Και ποιός θα το περίμενε ότι την "έκτη μέρα της δημιουργίας" ἡ μάλλον την παραμονή της απονομής των βραβείων, θα βλέπαμε ένα φίλμ μη πολιτικό, μη παιδαγωγικό, μη προοδευτικό, μη ηθικό και ένα σωρό άλλα μη.

Ας ξεκινήσουμε από το προφανές, ότι η δεξιοτεχνία στο χειρισμό των εκφραστικών μέσων του Νικολαΐδη είναι αδύνατον να κρυφθεί και να μην ξεχωρίσει μέσα στο επταήμερο του φεστιβάλ. Νευρώδης, συναρπαστική αφήγηση και μιά συμπύκνωση έξυπνων διαλόγων, που μόνο στις τελευταίες αμερικάνικες ταινίες των πέντε σεναριογράφων μπορέσαμε να παρακολουθήσουμε. Διάλογοι κοφτοί χρωματισμένοι με σαρκασμό, μονόλο-

γοι κλειστοί, εσωστρεφείς που δεν απευθύνονται σε κανέναν, μιά γλώσσα αιχμηρή που προσπαθεί να ξεβρωμιστεί από την σκουριά της εποχής των επιγραφών, των συνθημάτων και της υπεκφυγής και να συνθέσει τον ιστό ενός άλλου τρόπου συνύπαρξης.

Οι ήρωες του φίλμ απομονωμένοι, αργόσχολοι, ανυπόληπτοι, χωρίς παρελθόν (μα είναι απίθανο να μπορείς να δείς κάποιους ήρωες που δεν είναι πρώην αγωνιστές του εμφύλιου, του 114 ή του Πολυτεχνείου) και χωρίς μέλλον.

Ο τόπος της συνύπαρξης τους είναι ένας χώρος κλειστός, ένας πύργος κατάφορτος από αξεσουάρ ψυχαγωγίας, άνεσης, εξόντωσης του χρόνου και περιττής πολυτέλειας.

Ένα ντεκόρ απαστράπτον και πνιγηρό, που αναδίδει αναθυμιάσεις θανάτου και απειλές εξαντικειμένωσης οποιουδήποτε υποκειμένου.

Και επιτέλους σ'αυτό το έργο, καμιά νότα νοσταλγίας γιά λαμπρές εποχές που πέρασαν, καμμιά οδύνη γιά κάποια χαμένη πίστη. Αυτή την φορά δεν πρόκειται γιά ήρωες που κοιτούν το μέλλον τρομαγμένοι αλλά γιά το ίδιο το μέλλον που χάσκει μπροστά μας και μας κοιτάει κατάματα. Αυτό το αβυσσαλέο μέλλον που ενσαρκώνει η νέα γενιά της σύγχρονης κοινωνίας και που η ελληνική τηλεόραση προσπαθεί να το ξορκίσει με τα "κοινωνικά" σήριαλ γιά παραστρατημένους νέους, που εγκληματούν, δεν επιστρέφουν πίσω, αυτοκτονούν και ο κίτρινος τύπος με την βδελυρή μυθολογία των "δράκων".

Ατσαλάκωτοι θεατές δέχονται το κτύπημα των γυμνών εικόνων, εκεί που πονάνε.

Αυτοί οι σύγχρονοι πειρατές της μεγαλούπολης, αυτοί οι γοητευτικοί παράνομοι, δεν είναι παρά πρόσωπα κόντρα στο ρεύμα, κάθετα στο ρεύμα και προς το ρεύμα, που κυλάει στις όχθες της μεγάλης πόλης, που την βρωμίζει η μπόχα της παρακμής.

Η ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ είναι η ταινία που δεν μπορείς να την ξεχάσεις. Αυτή που σου προξενεί ένα ρίγος υποψίας, μήπως σου ξεγυμνώνει ένα κόσμο που την εμπειρία του τη ζούμε και την ζούσαμε, χωρίς να το ξέρουμε, ένα πρόσωπο που το κρύβαμε και από τον ίδιο τον εαυτό μας.

Σ'αυτό το φίλμ δεν εισάγεται κάποια μορφική καινοτομία, ούτε επιχειρείται καμιά καταγγελία. Είναι απλώς η ιστορία αυτών που δεν έχουν πού να πάνε, που δεν έρχονται από πουθενά. Γιά να ζήσεις, αλλά και να πεθάνεις χρειάζεται κάποιο νόημα. Γιά να παραιτηθείς ολοκληρωτικά, χρειάζεται η τόλμη μιάς οριστικής άρνησης ενός γερασμένου, αηδιαστικού κόσμου, που αντιπροσωπεύεται από τον διεστραμμένο στο φέρετρο και τον γέρο στην αποθήκη.

Μιά θαυμαστή πνοή ειρωνείας, σαρκασμού και αυτοσαρκασμού καταλύει κάθε τραγική διάσταση που θα δικαίωνε τους ήρωες εκ των προτέρων. Δεν υπάρχει καμιά δραματική μεταστροφή της τύχης τους, υπάρχει μόνο πρόκληση του θανάτου, ξεκαθάρισμα των λογαριασμών, αδιαφορία γιά της μάχης την έκβαση, βίαια άρνηση παράδοσης, υποχώρησης, συμβιβασμού. Ίσως πρόκειται γιά την κινηματογραφική αποκάλυψη της πιό άφαντης όψης της ελληνικής πραγματικότητας.

Η πλήξη είναι θανάσιμη, η αναμονή σου τσακίζει τα νεύρα, ο χώρος γύρω στενεύει, η κατάσταση είναι στριμόκωλη. Περιμένουν να κάνουμε εμείς την πρώτη κίνηση και θα την κάνουμε. Θα πουλήσουμε ακριβά το τομάρι μας στους μπάσταρδους. Και τί μ'αυτό. Μόνο οι νεκροί δεν πεθαίνουν. Και να θέλω να φύγω, πού να πάω ρε ηλίθιε;

Οπωσδήποτε η ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ δεν είναι μιά ταινία, ούτε μιά υπόθεση που αφορά αυτούς που δεν κινδυνεύουν να πεθάνουν. Η αυλαία πέφτει, ο γέρος ξεψυχάει, η μικρή νοσηλεύεται, τα παιδιά θα σκοτωθούν. Και στο τέλος ποιοί μένουν; Οι ανώνυμοι χαφιέδες, οι απρόσωποι μέσοι πολίτες, της μέσης ηλικίας και της μέσης νοημοσύνης.

Αυτή την ταινία θέλω να την ξαναδώ.

Η έβδομη μέρα αφιερωμένη στο θεό των βραβείων. Και γι'αυτό δεν επισκέφθηκα το ναό των φεστιβαλικών εκδηλώσεων. Πληροφορήθηκα τα αποτελέσματα από την τηλεόραση και είδα ότι δεν είχα πιάσει επτάρι, όπως λέμε δεκατριάρι. Και ούτε θα πιάσω ποτέ.

Σκασίλα μου.

ΣΩΤΗΡΗΣ ΖΗΚΟΣ

ΡΕΒΑΝΣ του Νίκου Βεργίτση
ΜΙΑ ΤΑΙΝΙΑ ΠΡΟΚΛΗΣΗ

Η ΡΕΒΑΝΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η ΡΕΒΑΝΣ του Νίκου Βεργίτση είναι μιά ταινία ΠΡΟΚΛΗΣΗ για το υπόλοιπο φάσμα του νεότερου ελληνικού κινηματογράφου.

Πρόκληση, γιατί αρνείται την αναζήτηση μιάς "αυθεντικής" ελληνικής κινηματογραφικής αισθητικής, όπως κάνουν για παράδειγμα οι Φέρρης (ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ), Σμαραγδής (ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ), Αγγελόπουλος κ. ά.

Πρόκληση, γιατί στρέφεται προς ένα σύγχρονο, ευρωπαϊκό σινεμά, χωρίς να ντρέπεται να ομολογήσει ότι το φορμαλιστικό μοντέλο της είναι ξένο (δεν έχουμε κατά συνέπεια καμιά προσπάθεια "ελληνικοποίησης" κάποιου ξένου είδους, όπως γίνεται με την ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ ή την ΥΠΟΓΕΙΑ ΔΙΑΔΡΟΜΗ).

Πρόκληση, γιατί η ΡΕΒΑΝΣ, παρά την "ξενικότητα" της φόρμας της, καταφέρνει να πετύχει ό,τι δεν κατάφεραν τόσες "ελληνικές" ταινίες: να είναι απόλυτα σύγχρονη με την ελληνική κοινωνική προβληματική, αγγίζοντας με το θέμα της, τον τρόπο επεξεργασίας του, και το στυλ της, μιά μεγάλη μερίδα νέου κοινού, που επιτέλους βλέπει μιά ελληνική ταινία να αφήνει τις συμβολικές περιπλανήσεις σε επαρχιακά φράγματα, υπόγειες διαδρομές ή στα βάθη της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας και να του μιλά για κάτι πιό άμεσο κι επίκαιρο: την συνειδησιακή κρίση μιάς μεγάλης μερίδας της μετα-πολυτεχνικής γενιάς, που φεύγει από τους κόλπους και την ιδεολογική επήρεια των αριστερών κομμάτων, καθώς επίσης την κρίση των διαπροσωπικών σχέσεων, που δεν βρίσκει για την ώρα κάποια θετική διέξοδο.

ΡΕΒΑΝΣ
Σκην.-Σεν.: Νίκος Βεργίτσης. Διάλογοι: Βεργίτσης-Καφετζόπουλος-Φέστα
Φωτ.: Ανδρέας Μπέλλης. Μουσ.: Δημήτρης Παπαδημητρίου. Σκηνικά: Νίκος Βεργίτσης, Ραλλού Κουνδούρου. Ηθοπ.: Αντώνης Καφετζόπουλος, Γιώτα Φέστα, Πάνος Ηλιόπουλος, Γ. Μοσχίδης, Δημήτρης Πουλικάκος, Θάλεια Παπάζογλου. Διάρκεια 110' ▶

Η στροφή του Ελληνικού σινεμά

Ας είμαστε γιά μιά φορά ειλικρινείς με τον ελληνικό κινηματογράφο. Δεν ξέρω αν είναι ένας σημαντικός κινηματογράφος, εκείνο όμως που σίγουρα μπορούμε να πούμε είναι ότι δεν είναι σχεδόν ποτέ του επίκαιρος. Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος ήταν γιά μιά μεγάλη περίοδο, αποτέλεσμα κάποιων μονομανιακών τάσεων, που ορισμένες στιγμές αποδείχτηκαν μεγαλοφυείς (ΘΙΑΣΟΣ, ΟΙ ΤΕΜΠΕΛΗΔΕΣ ΤΗΣ ΕΥΦΟΡΗΣ ΚΟΙΛΑΔΑΣ, ΕΥΔΟΚΙΑ, ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ, μεταξύ άλλων), αλλά που πάντα ήταν λίγο πιό πίσω από αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ανάγκη του κοινού (διαμορφωμένη κύρια απ' το ξένο σινεμά, τ'οποίο δεν μπορούμε ν'αγνοούμε). Είναι λογικό, ένα τέτοιο σινεμά να προχωρεί στην τύχη, να είναι έρμαιο των διαθέσεων του κοινού, που τη μιά χρονιά τρέχει μαζικά να δεί το ΘΙΑΣΟ, δεν συγκινείται όμως καθόλου απ'τον ΜΕΓΑΛΕΞΑΝΔΡΟ.

Κι όταν το ελληνικό κοινό άρχισε ν'αδιαφορεί γιά τις παραπάνω ταινίες (μερικές πρόσφατες αποτυχίες ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ, ΡΟΖΑ, ΤΟ ΦΡΑΓΜΑ κ.ά.), προτιμώντας έργα όπως το ΜΑΘΕ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ή τον ΑΝΘΡΩΠΟ ΜΕ ΤΟ ΓΑΡΥΦΑΛΛΟ, οι έλληνες σκηνοθέτες στράφηκαν, πολύ σωστά, προς ένα πιό εμπορικό μοντέλο κινηματογράφου. Δυστυχώς όμως κι εδώ ο ελληνικός κινηματογράφος έχασε την ευκαιρία να είναι σύγχρονος.

Οι έλληνες κινηματογραφιστές αντικατέστησαν την μονομανία του **AUTEUR** (δημιουργού), με την αμηχανία του **DIRECTOR** (σκηνοθέτη), που μην έχοντας τι άλλο να προβάλει από τον ελληνικό κοινωνικό χώρο, στρέφεται προς τις περιθωριακές μορφές του υποκόσμου, των ομοφυλοφίλων, των ρεμπετών και προσφάτως των "δράκων", μέσα από κραυγαλέα αστυνομικά δράματα, αποτυχημένες απόπειρες εκμοντερνισμού του μελοδράματος ή βαρύγδουπες πολιτικές αλληγορίες, που υποτίθεται θα προσελκύσουν το κοινό λόγω γνωστών (παλιών) ηθοποιών.

Όπως και στο παρελθόν, έτσι και σ'αυτή τη "στροφή", ο ελληνικός κινηματογράφος παραμένει ένα "κοινωνικό" σινεμά, που χάνεται μέσα στη χίμαιρα της αλήθειας της κοι-

νωνικής κατάδειξης του, χωρίς να θέτει ποτέ το ερώτημα αν η κινηματογραφική κατάδειξη αυτής της αλήθειας έχει τελικά ενδιαφέρον γιά τον σύγχρονο έλληνα θεατή (βλέπε ταινίες: ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ, ΤΟ ΣΤΙΓΜΑ, ΣΤΗ ΖΟΥΓΚΛΑ ΤΗΣ ΑΘΗΝΑΣ κ.ά.)

Η τύχη κι η αναγκαιότητα

Η ΡΕΒΑΝΣ, αντίθετα, είναι μιά ταινία-πρόταση γιά το πού θα μπορούσε να βαδίσει ο ελληνικός κινηματογράφος, αν θέλει να είναι αισθητικά και θεαματικά, μοντέρνος και επίκαιρος.

Στοχεύοντας εκ των προτέρων σ'ένα ορισμένο κοινό, προσπαθεί να το κερδίσει όχι με τη ρητορεία ή τη δημαγωγία της, αλλα μέσα από την κυριολεκτικά φιλήδονη, ρέουσα, απολαυστική φόρμα της. Δεν ξέρω αν η αίσθηση που ένοιωσα οφείλεται στην επεξεργασία του θέματος της ταινίας, στο χιούμορ της, στην ειλικρίνεια της, στις ερωτικές σκηνές της, στην υποβολή των ηθοποιών της, στο ονειρικό κλίμα της, στην αγάπη της γιά το σινεμά, στο χρώμα της, στο φορμαλισμό της- αλλά νομίζω ότι η ΡΕΒΑΝΣ, είναι η ρεβάνς του καταταλαιπωρημένου έλληνα θεατή, που πιστεύει ότι το σινεμά δεν είναι μόνο έκθεση ιδεών, αλλά (κυρίως) απόλαυση.

Το ενδιαφέρον με τη δουλειά του Βεργίτση, βρίσκεται πριν απ'όλα στ'ότι ενώ ξεκινά από μιά πολύ απλή θεματική αφετηρία, καταφέρνει να κάνει μιά εντελώς πρωτότυπη ταινία. Η ΡΕΒΑΝΣ παίζει με το απρόοπτο, με το τυχαίο και κερδίζει.

Απρόοπτο γιά τον ίδιο το θεατή, που δεν ξέρει ποιά θα είναι η επόμενη κίνηση, όχι μόνο του ήρωα, αλλά και της ροής της ταινίας (Κι αυτό σε μεγάλο μέρος, χάρης στον Αντώνη Καφετζόπουλο, έναν ήρωα που ποτέ δεν ξέρεις ποιό θα είναι το επόμενο βήμα του).

Μα και απρόοπτο γιά την ίδια τη σκηνοθεσία: ο Βεργίτσης ξαναγυρνά σε μιά παλιά καλή εποχή του σύγχρονου κινηματογράφου, στα πρώτα χρόνια της νουβέλ-βαγκ, όταν το σινεμά ήταν περιπέτεια, ένα χάπενιγκ ηθοποιού και σκηνοθέτη, που κανείς δεν ήξερε μ'ακρίβεια πού και πώς θα τελειώσει. Δεν μιλάω γιά ένα σινεμά αυτοσχεδιασμού, αλλα γιά ένα σινεμά που τόσο στη μυθοπλασία του, όσο και στη σκηνοθετική πρακτική του περικλείει το απρόοπτο μέσα του. Είναι γιά παράδειγμα η πολυτέλεια του Βεργίτση να σταματήσει το γύρισμα και να μιλήσει με το συνεργείο ή τους ηθοποιούς του, γιά το πώς θα ήθελαν μιά συγκεκριμένη σκηνή. Η ακόμα η "δημοκρατικότητα" του ν'αφήσει τους ηθοποιούς του να βγάλουν ό,τι έχουν να βγάλουν, έστω κι αν αυτό πολλές φορές χωλαίνει το ρυθμό της ταινίας.

Γιά να μπορέσει όμως να γίνει ένα τέτοιο σινεμά, χρειάζεται μιά ιδιαίτερη σχέση σκηνοθέτη και ηθοποιών (αλλά και του συνεργείου γενικότερα), ώστε ο καθένας να γίνει και λίγο δημιουργός, αυτουργός του τελικού αποτελέσματος, να περάσει κάτι απ'την προσωπικότητα του, χωρίς ταυτόχρονα να ξεφύγει από τα πλαίσια της ταινίας. Ο ελληνικός κινηματογράφος μέχρι τώρα είναι γεμάτος από παραδείγματα ηθοποιών που συνθλίβονται από την αυταρχικότητα του σκηνοθέτη (Αγγελόπουλος) ή επιβάλλουν το παγωμένο, θεατρικό, στυλιζαρισμένο παίξιμο τους, όπου νάναι κι όπως νάναι (Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ).

Η ΡΕΒΑΝΣ είναι μιά από τις λίγες ταινίες που δίνει στούς ηθοποιούς της μιά δημιουργική προτεραιότητα, μιά ευκαιρία να πετύχουν κάτι κι αυτό όχι μόνο γιατί δούλεψαν από πρίν, μαζί με τον σκηνοθέτη το σενάριο, αλλά γιατί υπήρχε ένα συλλογικό πνεύμα δουλειάς κι ευθύνης που λείπει κυριολεκτικά απ'το σινεμά μας.

Cinema in blue

Αν όμως το σινεμά της πρώτης νουβέλ-βάγκ ήταν ένας φτωχός σαν αισθητική κινηματογράφος, που οφείλοταν κύρια στις συνθήκες παραγωγής, η ΡΕΒΑΝΣ στρέφεται προς ένα πιό εντυπωσιακό, φανταχτερό, λουστραρισμένο μοντέλο. Οι φορμαλιστικες αναζητήσεις της ταινίας είναι σαφώς επηρρεασμένος από το "σύνδρομο-Ντίβα", δηλαδή μιά στροφή του σύγχρονου ευρωπαϊκού και αμερικάνικου κινηματογράφου, προς ένα άκρως εικαστικό σινεμά, που δεν φοβάται ν'ανατρέξει στη πιό φανταχτερή διαφημιστική φωτογραφία, στη δημιουργία της πιό λαμπερής, αστραφτερής, ιρρεαλιστικής ατμόσφαιρας, χωρίς όμως τη χυδαιότητα του διαφημιστικού λόγου.

Πρόκειται γιά μιά αισθητική, που όμως υποστηρίζει ο Βεργίτσης, είναι πλέον λαϊκή, γιατί έχει περάσει στη κοινή αντίληψη του θεατή και που είναι βλακεία να την αγνοούμε ή να την περιφρονούμε σαν χυδαία. Το σινεμά του Μπράϊαν ντε Πάλμα, του Ρίντλεϋ

Σκοτ (ΜΠΛΑΙΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡ), του Τσίμινο (Η ΠΥΛΗ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ) ή του Μπενὲξ (ΝΤΙΒΑ), απέδειξαν ότι η χρησιμοποίηση της διαφημιστικής αισθητικής μπορεί να είναι παραγωγική, όταν ακριβώς η ταινία δεν προστρέχει στους ρητορικούς κώδικες της διαφήμισης. Κι ακριβώς το ίδιο ισχύει γιά τη ΡΕΒΑΝΣ ή τη ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ του Νικολαΐδη.

Η δουλειά του Ανδρέα Μπέλλη είναι καθοριστική στην εικαστική επιτυχία της ταινίας του Βεργίτση. Πάντα μου άρεζαν οι ταινίες σε χρωματική ομοιοχρωμία κι ακόμα περισσότερο οι ταινίες σε μπλὲ χρώματα. Και το μπλὲ κυριαρχεί σ᾽αυτή την ταινία, την καθορίζει, της δίνει κείνη την ατμόσφαιρα της νύχτας, του ονείρου, της περιπλάνησης, του ιρρεαλισμού. Το μπλὲ είναι ίσως το πιό αυθεντικό κινηματογραφικό χρώμα, γιατί αποκαλύπτει την τεχνητή υπόσταση του σινεμά, το φανερώνει μέσα στην αντι-ρεαλιστική, πλαστική ομορφιά του, απογυμνώνοντας το κάπως από την επήρρεια των κωδίκων του ρεαλισμού, του εφφὲ-της-πραγματικότητας. Θυμάστε όλοι τη μπλὲ μουσική συμφωνία που λέγεται ΝΤΙΒΑ- ένα έργο που, έχοντας ή όχι αντιρρήσεις, όλοι μας είπαμε: "αυτό ειναι σινεμά". Σίγουρα στο μέλλον θα θυμάστε και τη ΡΕΒΑΝΣ του Βεργίτση- μιά ταινία που έχοντας ή όχι αντιρρήσεις μαζί της, θα πείτε: "αυτό είναι ελληνικό σινεμά".

Η κινηματογραφοφιλία

Κι όμως σ᾽αυτή τη φορμαλιστική εκλογή του Βεργίτση να δείξει τις εικόνες του γι᾽αυτό που είναι, δηλαδή καθαρός κινηματογράφος, φτιάχνοντας συχνά κάδρα που είναι φτιαχτά, ενάντια στους νόμους της αληθοφάνειας, δεν υπάρχει απλώς μιά παθολογική αγάπη γιά το σινεμά, αλλά μιά τελείως δημιουργική, ποιοτική θα έλεγα δουλειά. Η ΡΕΒΑΝΣ είναι η μόνη ταινία του φετεινού φεστιβάλ που μιλά γιά το σινεμά, χωρίς αναγκαστικά να είναι κινηματογραφόφιλη. Το θέμα της κινηματογραφοφιλίας υπάρχει βέβαια πολύ έντονα στην ταινία, αλλά δεν λειτουργεί καθόλου σα μιά (απεγνωσμένη) τιμητική αναφορά σε κάποιο είδος ή ταινία που αγνοήσαμε. Η κινηματογραφοφιλία δεν αποτελεί κανένα σύστημα στη ΡΕΒΑΝΣ (όπως στην ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ), αλλά δηλώνει τη σχέση του ήρωα με την πραγματικότητα.

Παθητικός θεατής των όσο γίνονται γύρω του, μπερδεύει την πραγματικότητα με τις ονειρικές φαντασιώσεις του, όσο όμως προχωρεί η χειραφέτηση του, η κινηματογραφοφιλία του εξασθενίζει, γιά να φτάσουμε στη σεκάνς όπου βλέπει τον εαυτό του (φανταστικά) στο βίντεο να μιμείται τον Τζὴν Κέλλυ στο ΤΡΑΓΟΥΔΩΝΤΑΣ ΣΤΗ ΒΡΟΧΗ- σεκάνς με την οποία ξεπερνά την κινηματογραφοφιλία του και μαζί του την ξεπερνά και η ίδια η ταινία.

Το δικαίωμα της διεκδίκησης

Το θέμα των διαπροσωπικών σχέσεων, αν και παραδόξως όχι πολύ συχνό στον ελληνικό κινηματογράφο, δεν είναι βέβαια καινούργιο. Η πρωτοτυπία της ΡΕΒΑΝΣ βρίσκεται στ'ότι συνδέει τη σημερινή κρίση των σχέσεων με μιά γενικότερη κρίση κι αμφισβήτηση, με υπαρξιακό και συνειδησιακό προβληματισμό, που έχει η μερίδα κείνη της γενιάς του 114 και του Πολυτεχνείου, η οποία ξεκόβει από τις κομματικές και ιδεολογικές κηδεμονίες του παρελθόντος και προσπαθεί να ξαναορίσει τον εαυτό της μέσα στη σημερινή πραγματικότητα.

Ο ήρωας της ταινίας, ύστερα από το ψυχικό τραύμα ενός σεισμού (πολύ πειστικά κινηματογραφημένου) αφήνει τη γυναίκα του και βρίσκει καταφύγιο στην αγκαλιά της φίλης του καλύτερου φίλου του και παλιού συναγωνιστή επι χούντας. Ταυτόχρονα αφήνει τη δουλειά του (σ'ένα συνδικάτο του πατέρα του) και σαν τους ήρωες του Φερρέρι, αποκτά μιά μη κοινωνική συμπεριφορά, κι απομονώνεται στο παραμυθένιο σπίτι του (μυστηριώδη) Πουλικάκου, όπου εκπληρώνονται όλα τα κινηματογραφικά όνειρα.

Εκεί θα ξαναγυρίσει συμβολικά στη βρεφική ηλικία και θα ξαναγεννηθεί, αρνούμενος το ιδεολογικο-πολιτικό, οικογενειακό και κοινωνικό παρελθόν του και το κυριότερο αποκτώντας μιά ενεργητική στάση απέναντι στη ζωή του.

Πρώτη του πράξη είναι η διεκδίκηση μιάς θέσης στην ερωτική ζωή της αγαπημένης του έστω κι αν θα μοιράζεται με κάποιον άλλο. Σημασία δεν έχει αν τελικά αυτό το πείραμα δεν οδηγεί πουθενά, αν ύστερα από μιά σύντομη απατηλή αρμονική περίοδο, φανερώνονται όλες οι απωθημένες αντιθέσεις και διαλύουν τη σχέση-σημασία έχει ότι ο ήρωας παίρνει το θάρρος να διεκδικήσει κάτι, που μάλιστα ξεφεύγει πολύ από τα καθιερωμένα κοινωνικά πρότυπα.

Κι εδώ ακριβώς είναι που η ΡΕΒΑΝΣ πειράζει μιά ορισμένη μερίδα της ελληνικής αριστεράς. Όχι γιατί ο ήρωας την αμφισβητεί πολιτικά (κάτι που ευτυχώς) δεν γίνεται ποτέ με λόγια στην ταινία -τα επιχειρήματα εύκολα ανταπαντιώνται μ'άλλα επιχειρήματα), αλλά κύρια γιατί δείχνεται σαν ένας ευνουχισμένος, συντηρητικός, ηθικολογικός, καταπιεστικός μηχανισμός (έστω μέσα από την σχηματοποιημένη μορφή του πατέρα-συνδικαλιστή), απ'τον οποίο αποσκιρτά ο ήρωας για να βρεί τον πραγματικό εαυτό του. Τ'ότι στη ΡΕΒΑΝΣ δείχνεται για παράδειγμα μιά τριαδική σχέση, σαν μιά δυνατή επιλογή των ηρώων (άρα και δική μας), χωρίς αυτή να καυτηριάζεται ηθικολογικά, να τί πειράζει ιδιαίτερα ένα μηχανισμό που φοβάται τις παρεκκλίσεις από τα καθιερωμένα κοινωνικά μοντέλα και την οποιαδήποτε μορφή αμφισβήτησης σε προσωπικό επίπεδο, πολύ περισσότερο από μιά ανοικτή πολιτική αντιπαράθεση (που μπορεί εύκολα ν'ανταπαντηθεί).

Αλλιώς δεν εξηγείται γιατί χτύπησαν τόσο πολύ αυτό το σημείο της ταινίας, φτάνοντας στο σημείο να λένε ότι ο Βεργίτσης προτείνει σαν διέξοδο απ'την κρίση των σχέσεων, την... παρτούζα(!) -αυτοί οι ίδιοι άνθρωποι που πιθανώς να έχουν θαυμάσει το ΖΥΛ ΚΑΙ ΤΖΙΜ του Τρυφφώ ή όποιου άλλου ύμνου του τριαδικού έρωτα.

Μια ταινία ενοχής;

Ο Βεργίτσης είχε την εξυπνάδα να μην εντάξει πουθενά τον ήρωα του και το κυριώτερο να μην τον κάνει ακόμα μιά μορφή του περιθώριου, που διεκδικεί το δικαίωμα της ιδιαιτερότητας. Το περιθώριο μπορεί να είναι πολύ της μόδας τελευταία, εύκολα όμως απομονώνεται σαν μιά ειδική ή ακραία περίπτωση (όπως οι ήρωες της ΓΛΥΚΕΙΑΣ ΣΥΜΜΟΡΙΑΣ). Η δύναμη όμως του χαρακτήρα που ερμηνεύει ο Καφετζόπουλος, βρίσκεται ακριβώς στην "τυπικότητα" της περίπτωσης του (είναι κάποιος σαν και μας) και όχι στην ιδιαιτερότητα του (έστω κι αν κάνει κάτι το όχι και πολύ συνηθισμένο)

Ταυτόχρονα ο σκηνοθέτης όχι μόνο αποφεύγει την παγίδα της (έστω μη ηθελημένης) ηθικολογίας, αλλά και δεν προτείνει τίποτα που να βγάζει τον ήρωα απ'την κρίση του. Η ΡΕΒΑΝΣ δεν έχει να προτείνει καμιά διδακτική λύση, διεκδικεί το δικαίωμα της αναζήτησης, του ψαξίματος. Είναι μιά ταινία-απάντηση στις ενοχές της μη-κομματικής (πιά) αριστεράς και ταυτόχρονα μιά ταινία-δημιούργημα αυτής της ενοχής.

Τα επεισόδια με τον πατέρα (που τον ερμηνεύει κραυγαλέα ο Μοσχίδης), ή με την

τελική αποκάλυψη του προσώπου, που κάρφωσε τον ήρωα στην ασφάλεια επί χούντας, προσγειώνουν την ταινία σ' ένα άμεσο πολιτικό κλίμα, που ηχεί λίγο παράτονα.

Λες κι ο Βεργίτσης δεν ήταν απόλυτα πεισμένος για την πολιτική σημασία των πράξεων των ηρώων του, λες και δεν είχε απαλλαχθεί τελείως απ' το κόμπλεξ της πολιτικής διδακτικής ταινίας (όπως ήταν η πρώτη έκδοση των ΚΕΡΗΘΡΩΝ) κι έπρεπε με κάθε τρόπο να δείξει ότι η ταινία του δε μιλά μόνο για τον έρωτα, αλλά είναι "πολιτική". Ευτυχώς που οι παρεκκλίσεις αυτές είναι λίγες και μειώνουν ελάχιστα το συνολικό κλίμα της ταινίας.

Η ΡΕΒΑΝΣ, όπως βλέπουμε, δεν είναι μιά ταινία χωρίς αδυναμίες. Πρόκειται όμως για μιά ταινία, που όπως και οι ήρωες της, ΨΑΧΝΕΤΑΙ στα διάφορα εκφραστικά μέσα, δοκιμάζοντας (με μέτρο κι όχι μ' επιδειξιομανία) διαφορετικές φόρμες και στυλ αφήγησης. Κι όπως οι ήρωές της, πέφτει κι αυτή σε λάθη, έχει τις αδύνατες στιγμές της, που προέρχονται όμως από την απειρία του ψαξίματός της. Κι αυτό ίσως να είναι το μόνο μήνυμα που παίρνουμε απ' την ταινία: το δικαίωμα της αδυναμίας, της μη ολοκλήρωσης, σ' ένα δρόμο που μένει ανοιχτός για όλους μας.

Μ.ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Ο ΑΝΤΟΝΙΟΝΙ ΣΤΗ ΛΕΩΦΟΡΟ ΣΥΓΓΡΟΥ

Ο Νίκος Βεργίτσης μιλά με τον Μπάμπη Ακτσόγλου για τη ΡΕΒΑΝΣ

Νίκο, ας ξεκινήσουμε από την πρώτη σου ταινία τις ΚΕΡΗΘΡΕΣ. Μιά ταινία που ύστερα από μιά ας πούμε προβολή, κάθησες και την ξαναδούλεψες, γυρίζοντας μερικά νέα μέρη και ξαναμοντάροντας το συνολικό υλικό, με αποτέλεσμα να έχεις μιά σχεδόν άλλη ταινία ΤΙΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΙΑΣ ΚΕΡΗΘΡΑΣ. Παρόλο που τα γυρίσματα και η επεξεργασία του φιλμ κράτησαν ένα χρόνο ρεκόρ για ελληνική ταινία ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΙΑΣ ΚΕΡΗΘΡΑΣ ήταν μιά φτηνή παραγωγή. Κόστισε περίπου...

Κόστισε γύρω στα 1.400.000.

Η ταινία σου ήταν ένα είδος στοιχήματος, ότι ακόμα και το 1981 μπορεί να γίνει μια φτηνή ελληνική ταινία μεγάλου μήκους. Όμως η εμπορική της καριέρα ήταν μάλλον άτυχη. ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΙΑΣ ΚΕΡΗΘΡΑΣ είναι μιά ταινία που πολύ ξέρουν ότι υπάρχει, ελάχιστοι είναι όμως αυτοί που την έχουν δεί. Δεν ξέρω αν έφταιγε η θεματική της, το γεγονός του ότι ήταν άχρωμη, έπαιζαν άγνωστοι ηθοποιοί κλπ. Το φιλμ ούτε καν αγοράστηκε από κάποιο γραφείο κι αναγκάστηκες να το διανείμεις μόνος σου. Άραγε γιατί;

ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΙΑΣ ΚΕΡΗΘΡΑΣ ήταν μιά τρωτή ταινία. Από την στιγμή που είναι ασπρόμαυρη και σε 16 μόνο δύο κινηματογράφοι στην Αθήνα μπορούν να την προβάλλουν, το Στούντιο και η Αλκυονίδα. Γι'αυτό και δεν μπόρεσα να τη διανείμω μέσα γραφείου.

Γιατί δεν τη μεγένθυνες σε 35, όπως κάνουν πολλοί άλλοι σκηνοθέτες (Ζερβός, Φέρρης, Αρβανίτης κ.ά.);

Δεν είχα χρήματα, αλλά πίστευα ότι δεν έκανε και η ταινία. Αν θυμάσαι τότε που την συζητούσαμε, στην αρχή ήταν φτιαγμένη για πολιτιστικούς συλλόγους. Είπα αντί να κάνω μιά ταινία μικρού μήκους, να κάνω μιά μεγάλου, γιατί έτσι βγήκε και στο σενάριο. Από κεί και πέρα όμως ήξερα ότι δεν ήταν μιά ταινία για πλατύ κοινό, αλλά για τους πολιτικά προβληματισμένους. Όταν ξεκίνησα το σενάριο, η προβληματική της ταινίας ήταν κατά την γνώμη μου αρκετά προωθημένη, μετά όμως από τα τρία χρόνια που βγήκε, είχε μιά άλλη απήχηση. Το θέμα ήταν πιά περιορισμένο. Οι συνθήκες προβολής ήταν επίσης πολύ κακές. Η ταινία είχε οπτικό ήχο, αλλά δεν έπαιζε καλά το μηχάνημα και ο ήχος έπρεπε να γίνει μαγνητικός, πράγμα που σήμαινε ότι η μισή βδομάδα πέρασε με φλου εικόνα ή με θαμπό ήχο. Μετά είχαν μιά φορητή μηχανή μέσα στην αίθουσα. Καταλαβαίνεις, ήταν τραγικές οι συνθήκες. Θύμιζαν μεταχουντικά χρόνια.

Παρ'όλ'αυτά όμως η ταινία σου κάλυψε τα έξοδά της.

Ναί τα κάλυψε. Από κάποια βραβεία που πήρε, απά κάποια πώληση που έγινε στο εξωτερικό στην σουηδική τηλεόραση...

Νομίζω ότι ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΙΑΣ ΚΕΡΗΘΡΑΣ που είναι η πρώτη σου κινηματογραφική δουλειά, έπαιξαν ένα ρόλο όμοιο με κείνο των ταινιών μικρού μήκους στην δεκαετία του '60. Από τη μιά πειραματίστηκες πάνω στα κινηματογραφικά εκφραστικά μέσα, αλλά σε μιά πολύ μεγαλύτερη κλίμακα από ό,τι θα σου επέτρεπε μιά μικρού μήκους ταινία, κι από την άλλη μπόρεσες να επιβληθείς σαν σκηνοθέτης, ώστε να περάσεις σε μιά ταινία όπως η ΡΕΒΑΝΣ με πολύ μεγαλύτερο προυπολογισμό και πιό περίπλοκη τεχνική.

Για μένα ήταν μιά πρόκληση κι ένα ωραίο παιχνίδι το να κάνω μιά ταινία όσο πιο φτηνά γινόταν, ώστε να πάψουν να γκρινιάζουν οι φοιτητές του Σταυράκου, ότι δεν έχουμε λεφτά και γι'αυτό δεν κάνουμε

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΙΑΣ ΚΕΡΗΘΡΑΣ του Νίκου Βεργίτση

ταινίες. Πιστεύω για να κάνεις μιά ταινία πρέπει πραγματικά να τόχεις μεράκι, να έχεις να πείς κάτι, να τ'αρπάξεις από το λαιμό και να το πνίξεις. Δεν πρέπει σώνει και καλά να περιμένεις τα 10 εκατομ., για να το κάνεις. Υπήρξε φέτος φοιτήτρια του Σταυράκου που μου είπε: "Τί να κάνουμε κινηματογράφο όταν δεν υπάρχει ούτε μιά συσκευή στάντι καμ στην Ελλάδα;" Και ξαφνικά την ρώτησα: "Με συγχωρείς έχεις γράψει σενάριο που χρειάζεται στάντι καμ;" Η απάντησή της ήταν όχι, αλλά είσαι δεμένος κομπόδεμα. Λοιπόν, είναι τραγικό τώρα να συζητάμε και γι'αυτά τα τεχνικά πράγματα όταν δεν έχουμε λύσει άλλα πιό αμεσότερα.

Για να ξαναγυρίσω στην ταινία. Για μένα ήταν μιά πρόκληση να την κάνω με αυτά τα λίγα χρήματα, αφού δεν είχα άλλα και ταυτόχρονα να είναι μιά ολοκληρωμένη ταινία, με αρχή, μέση και τέλος. Θα με βοηθούσε πάρα πολύ, γιατί κάνοντας μιά μικρού μήκους ταινία, ίσως έκρινα ότι δεν θα μπορούσα να ξεπεράσω το κόμπλεξ, πώς από μιά μικρού μήκους θα περάσω σε μιά μεγάλου μήκους. Ξαφνικά λοιπόν από το τίποτα περνάω στην μεγάλη. Μεγάλη όταν λέω, εννοώ μόνο σε διάρκεια, γιατί σαν δομή ΟΙ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΜΙΑΣ ΚΕΡΗΘΡΑΣ ήταν πολλές μικρές ταινίες ενωμένες, πράγμα που αρχικά με βόλευε σεναριακά. Στην συνέχεια αυτό αποδείχτηκε μπούμεραγκ, γιατί ήταν πιό χοντρό να κάνεις μιά σπονδυλωτή ταινία κι όχι ένα εξελισσόμενο στόρυ. Εγώ ήθελα να διαπιστώσω κατά πόσο μπορώ να πω πέντε πράγματα μέσα από το σινεμά, τί θα πεί κάμερα στο σινεμά... Να φανταστείς ότι όταν έγραφα το σενάριο δεν ήξερα ότι υπάρχει για παράδειγμα κόπια εργασίας... Στοιχεία βασικώτατα. Αγνοούσα τα πάντα. Ήταν πολύ χοντρό αυτό και ταυτόχρονα αρκετά θρασύ να ξεκινήσω από το μηδέν και να ριψοκινδυνεύσω 1.400.000. Γιατί έστω κι αυτό το σχετικά μικρό ποσό, έπρεπε να βρεθεί.

Όταν οι ΚΕΡΗΘΡΕΣ τελείωσαν και κάλυψαν και τα έξοδά τους, εγώ ησύχασα με αυτή την ταινία. Ησύχασα, όχι για κανένα άλλο λόγο, αλλά γιατί κάπου μέσα μου την είχα ξεπεράσει. Δεν είμαι έμπορος ώστε να σκέφτομαι τί θα κάνει τώρα η ταινία, να μπορώ να βγάλω από την μύγα ξύγκι. Θεωρώ σημαντικό η ταινία να προβάλλεται σε κανένα σύλλογο-ωστόσο δεν προβάλλεται και πολύ συχνά και μου κάνει εντύπωση. Δεν ξέρω αν είναι γιατί διαφωνούν ιδεολογικά, πάντως εγώ ένοιωσα ότι κάπου την πάτησα, ένοιωσα προδομένος. Πίστευα ότι η ταινία θα είχε μιά πιό μεγαλύτερη δύναμη ώστε να σπάσει ορισμένες κυρίαρχες αντιλήψεις. Έπεσα όμως σε μιά εποχή που ο κόσμος θέλει ένα άλλο στυλ κινηματογράφου, πιό μεγάλες παραγωγές, καλύτερα οργανωμένες κλπ. Μετά την μεταπολίτευση το πολιτιστικό άρχισε να περνάει κάτω από άλλες μορφές έκφρασης, από ό,τι το καθαρά ιδεολογικό. Έχουμε το καρτούν, τα κόμικς ή δεν ξέρω και γω τί. Ο κόσμος ζητάει στο σινεμά κάτι πιό πέρα από καθαρά νεορεαλιστικά στοιχεία, που είναι οι ΚΕΡΗΘΡΕΣ.

Ένα πιό ηδονικό σινεμά ίσως. Πράγμα που είναι σίγουρα η ΡΕΒΑΝΣ.

Ναι η ΡΕΒΑΝΣ είναι ένα τέτοιο σινεμά. Αυτό που μ'ενδιέφερε από ένα σημείο και μετά σ'αυτή την ταινία ήταν το παιχνίδι. Αν η ταχυδακτυλουργία είναι ένα παιχνίδι, σκέψου πόσο είναι ο κινηματογράφος, ο οποίος έχει όλα τα τρυκ, όλα τα μέσα στην διάθεσή του. Ήθελα να παίξω. Μου άρεσε πάρα πολύ αυτό το παιχνίδι, το οποίο είναι ένα παιχνίδι τόσο ανάμεσα σε μένα και όσα γράφει το σενάριο (που το θεωρώ γενικά αρκετά παιχνιδιάρικο), όσο και με το μέχρι πού ο θεατής μπορεί να δεχτεί το ψέμα. Δηλαδή πόσο μπορείς να αξιοποιήσεις το ψέμα στο σινεμά και την αποστασιοποίηση του (προσφέροντας το σαν τέτοιο στο θεατή), σαν στοιχεία της ίδιας της ταινίας. Ήθελα με τη ΡΕΒΑΝΣ να κάνω μιά ταινία, που αν την έβλεπα εγώ σαν θεατής να θέλω να πάω να την ξαναδώ. Πράγμα που μου συνέβη με κάποιες φετεινές ταινίες, π.χ. αμερικάνικες, που αν και ιδεολογικά με βρίσκουν αντίθετο, από ΧΑΜΕΝΗ ΚΙΒΩΤΟ μέχρι ΜΠΛΑΙΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡ, θα έκανα φοβερό κέφι να τις ξαναδώ. Ήθελα να υπάρχει αυτό το κίνητρο, γιατί το θεωρώ πολύ σημαντικό να έχεις μιά γλώσσα που πιάνει την συγκυρία σε σχέση με τις συνθήκες που τραβάει κάθε φορά το θεατή στο σινεμά.

Έπειτα υπήρχε μιά γοητεία ή ένα παιχνίδι που σε προκαλούσε το να δείς ποιά είναι τα δικά σου όρια. Πάρε για παράδειγμα στην αρχή της ταινίας την φαντασίωση του ήρωα. Μοιάζει με απομίμηση της ΚΑΖΑΜΠΛΑΝΚΑΣ, φιλμ-νουάρ ή επιστημονικής φαντασίας ή θρίλλερ ή δεν ξέρω τι. Υπάρχουν επτακόσια είδη μπερδεμένα, σε μιά φαντασίωση μπορείς να βάλεις αλλοπρόσαλλα στοιχεία, στ'αριστερά να χωρέσεις αμερικάνικη εικόνα, στα δεξιά εγγλέζικη και να μπορείς να παίξεις. Αυτό το πράγμα για μένα ήταν ένα παιχνίδι -πέρα απ'ό,τι μ' βόλευε σεναριακά γιατί μέσα από αυτή την σκηνή διαβάζεις όλο το ιστορικό, αν θέλεις, των τριών ηρώων. Μ'άρεσε πάρα πολύ που θα έμπαινα κατευθείαν σε κάτι δύσκολο και νομίζω ότι τα κατάφερα.

Αυτό που μ'άρεσε σε τούτη την σεκάνς, είναι ότι αμέσως σε βάζει σ'ένα κλίμα λίγο ασυνήθιστο για ελληνική ταινία (θυμήθηκα μιά ανάλογη σκηνή από το ΩΡΑΙΑ ΚΑΙ ΣΕΞΥ με τον Γούντη Άλλεν) και παρόλα αυτά τραβά το θεατή, τον κερδίζει. Ο φορμαλισμός του έργου έχει εδώ τον πρωταρχικό λόγο, σκέφτομαι όμως πως θα ήταν η ταινία αν δεν είχες την πολυτέλεια να κάνεις μιά πολύ ακριβότερη παραγωγή από τις ΚΕΡΗΘΡΕΣ.

Με την ΡΕΒΑΝΣ έκανα ένα πέρασμα στην μεγάλη παραγωγή, πρώτον γιατί με την μικρή παραγωγή δεν καλυπτόμουνα εγώ ο ίδιος σαν δημιουργός και δεύτερον γιατί έτσι πιστεύω ότι η πλατύτητα της ταινίας κατακτιέται πιό εύκολα. Κάνω λοιπόν μιά δοκιμή, μιά ταινία που πραγματικά δεν ξέρω ποιά θα είναι η εμπορική της επιτυχία, πιστεύω όμως ότι θα υπάρχουν αρκετοί θεατές που θα την δούνε. Είναι πολύ ευχάριστη σαν θέμα κι αυτό το θεωρούσα βασικό, τουλάχιστον για την φάση που περνάω εγώ τώρα.

Το πρόβλημα μου όλο ήταν πως κάποιο νέο περιεχόμενο που ήθελα να δώσω μέσα από τις σχέσεις και μέσα από την γραφή, ήταν επανάληψη αρχών που έχουν ειπωθεί κι όλας από άλλους. Το μήνυμα της ταινίας δεν είναι καινούργιο, απλά μεταφέρω κάτι που ενδιαφέρει προσωπικά εμένα. Κάνω το ίδιο πέρασμα που θα ήθελα να κάνει ο θεατής γράφοντας ένα σενάριο, σκηνοθετώντας μιά ταινία. Ορίζω μιά πορεία, αλλά μ'ένα τρόπο που είναι τίμιος απέναντι στον θεατή, απέναντι σε μένα και στην δουλειά μου, στο περιεχόμενο που θέλω να δώσω. Στη ΡΕΒΑΝΣ υπάρχει ένα ψάξιμο στην μορφή που στις ΚΕΡΗΘΡΕΣ δεν υπήρχε. Το μόνο μου άγχος ήταν να μπορέσω να δω αν μπορώ να πω κάτι και πώς μπορώ να το πω αυτό. Από την στιγμή που απάντησα σ'αυτό το πρώτο ερώτημα, θετικά κατά την άποψή μου, περνάω σ'ένα δεύτερο, όπου κοιτώ πώς θα μπορέσω την κάθε σκηνή της ταινίας, το κάθε σημείο της, να το εκφράσω καλύτερα σε σχέση με κάποια στάνταρ που υπάρχουν, χωρίς να προδώσω το περιεχόμενο. Πιστεύω ότι είναι ελάχιστες οι σκηνές που έχουν ξεφύγει από αυτόν τον άξονα κι αυτές ακόμα είναι σε σχέση με κάποιο παιχνίδι, που πάλι το δέχομαι μέσα στην λογική της ταινίας. Πάρε για παράδειγμα την σκηνή στην εκδρομή όπου η μηχανή βγαίνει μέσα από το παράθυρο του Φολξ-Βάγκεν. Δεν υπάρχει κανένας λόγος να την γυρίσω έτσι, κανένα περιεχόμενο που ν'απαιτεί αυτή την μορφή. Υπάρχει όμως ένα τεράστιο παιχνίδι, εδώ και παίζω με το μέσο κι έχω νομίζω δικαίωμα να παίξω.

Η σκηνή αυτή θυμίζει το φινάλε από το ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ του Αντονιόνι, όπου ο σκηνοθέτης ανάτρεξε σε μιά πολύ περίπλοκη τεχνική για να καταφέρει να την γυρίσει. Αλήθεια εσύ πώς την έκανες;

Χρησιμοποίησα ένα μηχάνημα με τέσσερις ρόδες, που προχωρεί και στρίβει. Πάνω εκεί έβαλα δύο συρτές, αυτές τις μπάρες για πόρτες, και στερέωσα πάνω τους μιά ψεύτικη πόρτα, που νοίκιασα από τη Λεωφόρο Συγγρού για 500 δρχ. Με το που ξεκινά το πλάνο ο Αντώνης είναι έξω από την πόρτα, αλλά όχι την αληθινή. Σέρνω την ψεύτικη πόρτα προς το φακό, ο οποίος μένει ακίνητος. Μόλις το παράθυρο της πόρτας καλύπτει όλη την εικόνα, δηλαδή ο φα-

Το τρίγωνο της ΡΕΒΑΝΣ

κός έχει περάσει ανάμεσα του, αρχίζω να κουνώ την κάμερα με την ίδια ταχύτητα που ερχόταν η πόρτα. Έτσι δίνεται η εντύπωση ότι η κάμερα πέρασε μέσα από το παράθυρο της πόρτας, ενώ στην πραγματικότητα κινείται μαζί με την πόρτα. Η κάμερα κάνει ένα κυκλικό τράβελινγκ και δείχνει από έξω πλέον την αληθινή πόρτα του Φολξ Βάγκεν.

Αυτό όμως ήταν ένα παιχνίδι με μένα. Όταν στον Αντονιόνι στοίχισε 25.000.000 δρχ. με κείνο το γυροστατικό μηχάνημα στο ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΡΕΠΟΡΤΕΡ, εμένα μου στοίχισε μόνο 500 δρχ. εδώ στη Λ.Συγγρού και μετά μου τις επιστρέψαν και πίσω (όταν έφερα πίσω την πόρτα).

Το ίδιο σαν παιχνίδι είδα τις σκηνές με τον Καφετζόπουλο-έμβρυο ή τη σκακιέρα (οι ήρωες περπατούν σε ένα πλακόστρωτο διάδρομο που μοιάζει με σκακιέρα). Οι σκηνές αυτές έγιναν με καθρέφτη στο ταβάνι και με ένα διπλό καθρέφτη κάτω στο πάτωμα, οπότε αυτόματα διπλασιάζαμε επί δυόμισυ φορές την απόσταση, τα τρία μέτρα που ήταν δυστυχώς πολύ λίγα. Όταν μπαίνει ο Πουλικάκος μέσα στο πλάνο, θα ήταν χωρίς τους καθρέφτες ένα κεφάλι τεράστιο και δύο μικρά ποδαράκια, παραμορφωμένο.

Είναι επίσης η σκηνή του στρώματος που είναι οι τρείς αγκαλιά και κοιμούνται. Αν θυμάσαι στην παράσταση στο Φεστιβάλ έπεσε χειροκρότημα σ'αυτή την σκηνή. Πιστεύω ότι ένας από τους λόγους που χειροκροτήθηκε, πέρα από ότι είναι ένα ακέραιο πλάνο, αισθητικά εννοώ, είναι ότι υπήρχε κάτι που τους ξένιζε, αλλά δεν μπορούσαν να καταλάβουν τί είναι. Λοιπόν το στρώμα δεν ήταν στο πάτωμα και η μηχανή στο ταβάνι, αλλά ήταν καρφωμένο στον τοίχο και οι ηθοποιοί όρθιοι. Αυτό το πράγμα λοιπόν δίνει μιά παράξενη αίσθηση, γιατί τα 60-80 κιλά του Αντώνη δεν πέφταν πάνω στο στρώμα κι αυτό έδινε μιά περίεργη πλαστικότητα, που προστίθονταν στη γενική αισθητική του πλάνου.

Υπάρχουνε επίσης μερικά στοιχεία στο επίπεδο της γραφής. Όπως η σκηνή στην αρχή της ταινίας που ο ήρωας παρακολουθεί μιά προβολή καθισμένος σε μιά καρέκλα. Δεν υπάρχουν κομπάρσοι, ένα κάθισμα μόνο και ο θεατής το γνωρίζει πολύ καλά. Όμως μου άρεσε η ιδέα ότι ξέρει ακριβώς ότι δεν υπάρχει εκεί μιά κινηματογραφική αίθουσα αλλά μόνο μία-δύο καρέκλες. Είναι σα να είμαι μαζί του, να τον σκουντώ τον ώμο και του λέω: "εντάξει μωρέ, κοίταξε, συννενοηθήκαμε". Υπάρχει μιά λιτότητα, όλοι ξέρουν ότι πρόκειται για πλατώ, μα μου άρεσε να φανεί η αισθητική του πλατώ. Θα μπορούσα να βρω τον οποιονδήποτε κινηματογράφο. Σε πληροφορώ ότι μου στοίχισε πολύ περισσότερο να βρω τα καθίσματα, από οποιαδήποτε αίθουσα που ούτως ή άλλως μου έδιναν τσάμπα, όπως μου είχε δώσει για τις ΚΕΡΗΘΡΕΣ ο Καψάσκης. Όμως ήθελα αυτή την ψεύτικη αισθητική του Χόλλυγουντ, το να είναι και κάτι λιγάκι ψεύτικο. Και επειδή είναι πρώτο πλάνο της ταινίας μου άρεσε.

Θέλω λοιπόν να πω, πως προσπαθούσα πάντα να έχω μιά δεμένη μορφή με το περιεχόμενο, παίζοντας κάποιες στιγμές και με το ίδιο μου το μέσο. Κι αυτό ήταν το κουράγιο που μας έδινε εμάς τους ίδιους

την ώρα του γυρίσματος η ταινία. Όπως πρόσεξες σε κάθε σκηνή υπάρχει κάτι. Υπάρχει μιά ακεραιότητα στην εικόνα. Όπως είπα και στον Μπέλλη, το διευθυντή φωτογραφίας, η φωτογραφία της ΡΕΒΑΝΣ είναι λαϊκή φωτογραφία, είναι μιά φωτογραφία, μιά αισθητική, κατακτημένη πιά από το κοινό μέσα από τον αμερικάνικο κινηματογράφο...

Και πρόσφατα από τον ευρωπαϊκό (ΝΤΙΒΑ, Η ΠΕΙΝΑ).

Και πρόσφατα από τον ευρωπαϊκό... Είναι όμως λαϊκός κινηματογράφος. Όταν λέμε λαϊκό αυτό εννοούμε, ότι ο άλλος μπαίνει μέσα και του αρέσει, χαίρεται πάρα πολύ μ'αυτό που βλέπει, και από ένα σημείο και μετά το γνωρίζει, του είναι οικείο, την αισθητική αυτή την αναγνωρίζει. Το θέμα είναι πώς αξιοποιείς εσύ αυτή την αισθητική, χωρίς να προδώσεις τίποτα. Χρησιμοποιώ λοιπόν την αισθητική του Μπέλλη, που είναι μιά ακέραια φωτογραφία, χωρίς να έχει ιδιαίτερες τζιριτζάντζουλες κι όπου προσπαθώ πάντα οι φωτεινές πηγές να έχουν μιά ρεαλιστική λογική, εκτός από αυτές που είναι τελείως παράλογες. Αλλά κι αυτό είναι ένα παιχνίδι πιά, που γίνεται κατανοητό. Θυμήσου ένα σημείο, που ο ήρωας σηκώνεται από το κρεβάτι και αφού έχει κάνει έρωτα με την πρώτη κοπέλλα και στέκεται πίσω από τις χάντρες πιάνοντας το κεφάλι του, ξαφνικά ανάβει σιγά-σιγά ένα φως στο κάδρο, που είναι τρελό. Ο Αντρέας μου είπε "αυτό δεν στέκεται". Ναι, όμως είναι ένα παιχνίδι μας, που σου δίνει μιά άσχετη μαγική σκηνή κι εικόνα, που σ'αρέσει. Εμένα τουλάχιστον μου άρεσε πολύ, γι'αυτό και το κράτησα.

Το θέμα του ψέματος και της κινηματογραφικής μαγείας μπαίνει νομίζω πιό έντονα στις σκηνές που διεξάγονται στο περιβόητο σπίτι του Πουλικάκου. Όχι μόνο έχουμε ένα καθαρά χολλυγουντιανό σπίτι, αντιγραμμένο από κάποιο ντεκόρ αμερικάνικης ταινίας, αλλά και ο ίδιος ο χώρος μοιάζει να μην έχει καμμία ρεαλιστική υπόσταση. Σαν την τρύπα που υπάρχει στο σπίτι των εραστών, είναι κάτι ανάμεσα στην φαντασία και την πραγματικότητα.

Το σκηνικό αυτό το έφτιαξε ο Αντώνης ο Ευδαίμονας, που θα έκανε και όλη την σκηνογραφική δουλειά της ταινίας, του έτυχαν όμως άλλες δουλειές και δεν μπόρεσε. Ο Αντώνης έκανε την μακέττα και μετά την επίβλεψη την ανέλαβε η Ραλλού Κούνδουρου. Δεν δέχτηκε μάλιστα να μπεί το όνομά του στην ταινία, αφού η όλη δουλειά δεν θα τον κάλυπτε. Μ'αρέσει πολύ αυτό το σκηνικό, είναι ακέραιο και η φωτογράφισή του από τον Μπέλλη δεν έχει τίποτα το τρωτό. Εγώ όμως είχα προβλήματα γιατί ο ήρωας πρέπει να σπάσει αυτήν την ακεραιότητα, από την στιγμή που ο ίδιος πρέπει να παίξει ένα καταλυτικό ρόλο απέναντι σ'αυτόν το χώρο. Είναι σε μιά άθλια ψυχολογική κατάσταση, δεν μπορεί να δεχθεί το χώρο έτσι όπως είναι.

Υπάρχουν λοιπόν στιγμές όπως αυτές που καθαρίζει τ'αυτί του, που ανοίγει το μπαούλο και βγάζει το χέρι του, ή με τον ανεμιστήρα, που σπάει την ακεραιότητα ενός πλάνου, που κάτω από άλλες συνθήκες, σε μιά άλλη ταινία, θα παρέμενε εικαστικά ακέραιο. Αυτά τα "σπασίματα" λοιπόν τα θεωρούσα απαραίτητο να γίνουν.

Για παράδειγμα η σκηνή με τους 3 στο κρεβάτι. Την μέρα του γυρίσματος κι αφού με την Γιώτα και τον Αντώνη δεν μπορέσαμε να το λύσουμε, θέτω σ' όλους το ερώτημα: "Οι ήρωες θα είναι γυμνοί ή ντυμένοι; Και πόσο γυμνοί θα είναι;" Εμένα με κάλυπτε να είναι γυμνοί. Μήπως όμως αυτό είναι σε βάρος του ήρωα, της ταινίας; Σταματώ λοιπόν το γύρισμα και βάζω αυτό το ερώτημα, όταν ξέρεις πολύ καλά πόσες χιλιάδες στοιχίζει μιά ώρα δουλειάς του συνεργείου, που ούτως ή άλλως θα πληρωνόταν (ένα οκτάωρο στοιχίζει πάνω από 300.000 δρχ). Παθαίνουν όμως όλοι πλάκα, γιατί μπαίνουν σ'ένα πρόβλημα που δεν μπορούσαν να σκεφθούν ότι είναι φοβερά βασικό. Εάν είναι γυμνοί θα σημαίνει παρτούζα ή όχι; Εμείς είμαστε σε θέση ν'ανατρέψουμε την έννοια της παρτούζας, σύμφωνα με τα μέχρι τότε δεδομένα της ταινίας; Τί θέλουμε να σοκάρουμε, το μάτι ή το μυαλό; Σε πληροφορώ ότι χάσαμε 3/4 από το γύρισμα για ν'απαντήσουμε και τελικά με πείσαν ότι δεν πρέπει να είναι γυμνοί, ενώ εγώ είχα την αντίθετη άποψη. Τελικά όμως είχαν δίκιο κι απόδειξη είναι το χειροκρότημα που έπεσε.

Υπάρχει λοιπόν ένα τεράστιο ψάξιμο στην μορφή, που εκφράζει και τον Αντρέα (Μπέλλη) και μένα και που κατά την άποψή μου έχει μιά δική της λογική, που δεν δένεται με άλλες ελληνικές ταινίες. Αυτό έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με τον Μπέλλη, που είναι αρκετά τσαχπίνης, ένα γλύκα παιδί με τον οποίο παίζαμε συνέχεια, καθώς και το υπόλοιπο συνεργείο. Να φανταστείς ότι δύο μήνες γυρίσματα δεν είχαμε κανένα καυγά και υπήρχε φοβερή διάθεση. Γι'αυτό βγήκε κι αυτή η φρεσκάδα στην ταινία. Το ποσοστό που έβαλα εγώ σαν σκηνοθέτης ήταν πολύ μικρό. Το πιό δύσκολο ήταν να συντονίσω τους συντελεστές της ταινίας και να τους κάνω να την δουν σαν μιά δική τους υπόθεση. Πρέπει ν'απαιτείς απ'τους συνεργάτες σου να βάλουν το δικό τους ποσοστό. Δεν μπορεί ο σκηνοθέτης να είναι ο μόνος που θα φροντίζει για όλα, πρέπει να παίζει ένα συντονιστικό ρόλο, να ξέρει τί θέλει και πώς να το ζητά, για να το

πάρει. Αυτό φάνηκε καλά με τους ηθοποιούς ή με τον Δημήτρη Παπαδημητρίου που έγραψε την μουσική. Ολόκληρη σεκάνς γυρίστηκε πάνω στην μουσική του...

Όλη η μουσική ήταν γραμμένη από πριν;

Όχι όλη, αλλά η μισή μουσική περίπου της ταινίας ήταν από πριν γραμμένη. Αυτό το θεωρά πολύ σημαντικό. Είναι μιά επιστροφή στο παλιό Χολλυγουντιανό στυλ δουλειάς. Υπάρχουν στιγμές όπου πρωταγωνιστεί η μουσική. Κάτι που θέλω να πω για την ταινία επίσης είναι ότι μου θυμίζει ένα γκρουπ τζαζ, ένα τζαμ-σέσσιον όπου ο καθένας έχει το κομμάτι του και κείνη την ώρα απαγορεύεται στον άλλο να του κλέψει την παράσταση. Σέβεται ο καθένας τον άλλο. Το θεωρώ αυτό πολύ σημαντικό. Όταν ο Αντώνης είχε τον μονόλογο του δεν προσπάθησα ποτέ να κάνω καμιά τσαχπινιά πάνω του, όταν ο Ανδρέας προσπαθούσε να βγάλει ένα πλάνο φωτιστικά, ο Αντώνης δεν επιχείρησε ποτέ να του κλέψει την παράσταση, να αρχίσει να πηδάει κλπ. Το ίδιο έγινε με την μουσική του Δημήτρη κλπ. Αυτός ο αλληλοσεβασμός υπήρχε γιατί είχαμε κι από πριν στενή συνεργασία. Το σενάριο το δουλέψαμε τέσσερις μήνες, στο γύρισμα δεν είχαμε πλέον να πούμε τίποτα, συνεργαζόμασταν αυτόματα αλλά και δεν είχαμε πρόβλημα να συζητήσουμε κάτι που θα παρουσιάζονταν στο γύρισμα.

Αυτό πείραξε μερικούς που έχουν μάθει να βλέπουν μιά διαφορετική δουλειά στον ελληνικό κινηματογράφο. Έμπαινα στο στούντιο του ήχου ή της εικόνας και μου έλεγαν: "Ρε φίλε, κουβεντιαστή την πήγες την ταινία;" Διάφοροι άλλοι έλεγαν: "Καλά, σκηνοθέτης είναι αυτός και ρωτάει την γνώμη του ενός και άλλου; Ποιός σκηνοθετεί ο Βεργίτσης ή ο Καφετζόπουλος;" Έτσι διαπίστωσα ότι για να αλλάξεις τις σχέσεις που επικρατούν στο εσωτερικό των γυρισμάτων μιάς ταινίας είναι κάτι φοβερά δύσκολο.

Κάτι που δεν μ'άρεσε στην ταινία σου είναι η παρεμβολή του Μοσχίδη στον ρόλο του πατέρα. Τα πράγματα για τα οποία μιλάς εδώ, όπως η σχέση παλαιάς και νέας αριστερής γενιάς, η συντηρητικότητα και ο πατερναλισμός της πρώτης κλπ., όλα αυτά τα έχεις ήδη πει αρκετά διεξοδικά στις ΚΕΡΗΘΡΕΣ. Εδώ είναι πολύ σχηματοποιημένα και αυτό ενοχλεί, ενώ το έργο ξεστρατίζει από το γνώριμο κλίμα του. Λες και δεν απαλλάχτηκες από το κόμπλεξ του πολιτικού παρελθόντος μας και θες, λίγο κραυγαλέα να δηλώσεις στον θεατή "κοίτα να δεις αυτή η ταινία είναι πριν απ'όλα μια πολιτική ταινία.."

Και μένα με ενοχλούν αυτές οι σκηνές. Είναι από τα πράγματα που δεν μου βγήκαν. Ήταν ένα πείσμα δικό μου να δω πόσο χοντρό κείμενο μπορώ να περάσω μέσα από τον κινηματογράφο. Οι σκηνές αυτές με καταπίεζαν αφόρητα, δεν ήθελα να τις γυρίσω, και τελικά τις έκανα κόντρα στον εαυτό μου. Επέμενα

να μην αλλάξει καθόλου το κείμενο, αν και είναι απαράδεκτο. Έβγαλα πολλές από το τελικό μοντάζ, αλλά σε σχέση με την υπόλοιπη ταινία πετάγονται ξαφνικά στον αέρα. Θεωρώ όμως ότι έπρεπε να πιαστεί το θέμα πατέρας-καταπίεση, πατέρας-Αριστερά, πατέρας-ευνουχισμός. Οι σκηνές αυτές δεν βγήκαν ούτε από δραματουργική πλευρά καλές. Είχα κάποια τεχνικά προβλήματα, που με μπέρδεψαν πολύ και μου έφαγαν χρόνο, μ'αποτέλεσμα να εκνευριστούμε να κάνουμε βιαστικά μερικές άσχημες λήψεις, γι'αυτό είχαμε κι ένα τέτοιο αποτέλεσμα.

Αυτό που μ'άρεσε αλήθεια στην ταινία, είναι ότι υπάρχει μιά εικαστική ομοιομορφία, μιά κυριαρχία του μπλε χρώματος. Εδώ συνετέλεσε κύρια ο Μπέλλης γι'αυτήν την αισθητική εκλογή;

Θεματολογικά προτίμησα το μπλε γιατί το μεγαλύτερο μέρος της ταινίας έχει νυκτερινά πλάνα. Από την στιγμή που δεν ήθελα να ωραιοποιήσω την εικόνα, βάζοντας ζεστά χρώματα, όπως το κόκκινο ή το κίτρινο, μ'ενδιέφερε πολύ να χρησιμοποιήσω το μπλε χρώμα που έχει πάνω του μιά αγριάδα. Το σενάριο απαιτούσε νυκτερινά γυρίσματα, πέρα όμως από αυτό, το πρώτο χρώμα που ζήτησα ήταν το μπλε. Η αισθητική αυτή πιστεύω δεν έδεσε σ'όλη την ταινία. Αν ο Ανδρέας δεν είχε υπόψη του αυτή την ενιαία αισθητική, ότι δηλαδή θέλαμε το μπλε, δεν θα είχε βγεί ποτέ αυτή η φωτογραφία. Η εικαστική ενότητα βέβαια της ταινίας οφείλεται στον Μπέλλη από την στιγμή που αυτός πια ελέγχει ολοκληρωτικά τα μέσα του. Αν και δεν είχαμε προηγούμενη συνεργασία, γιατί εγώ πιεζόμουν χρονικά, έπρεπε ν'αρχίσω και το Κέντρο ακόμα δεν μ'είχε πληρώσει, η συνεργασία μας ήταν άριστη, γιατί αμέσως μπορέσαμε να συνενοηθούμε μεταξύ μας.

Με τί κουράγιο ξεκίνησες μιά σχετικά πολυδάπανη παραγωγή όταν ξέρουμε πολύ καλά τις περιορισμένες δυνατότητες της ελληνικής αγοράς;

Είχα γράψει ένα σενάριο το οποίο πίστευα ότι ήταν γερό. Παρακολουθώντας το Φεστιβάλ τα οκτώ τελευταία χρόνια, ήξερα ποιά είναι η παραγωγή του ελληνικού κινηματογράφου. Ήμουνα λοιπόν βέβαιος ότι αυτό το σενάριο είχε όλα τα στάνταρ ώστε να είναι μέσα στα δέκα που θα κατατίθονταν φέτος. Αυτό το λέω στους νέους κινηματογραφιστές για να μην κάνει κανείς τον καμικάζι. Εγώ ήμουν καμικάζι μόνο στο καλλιτεχνικό επίπεδο. Αν δεν έπαιρνα λεφτά από το Κέντρο απλά θα σταματούσα την ταινία και θα θαβόμουνα καλλιτεχνικά. Από την στιγμή όμως που τα πήρα μπόρεσα και προχώρησα. Είχα κάποια λεφτά από τις ΚΕΡΗΘΡΕΣ, κάποια άλλα από την δουλειά μου σαν γραφίστας, ήξερα ότι στην ανάγκη θα ζητούσα από το συνεργείο μιά πίστωση χρόνου, όπως και από τα εργαστήρια. Αυτές όλες οι πιστώσεις λειτουργούν. Το θέμα όμως είναι πώς δεν θα έμπαινα μέσα. Έπρεπε λοιπόν να δανειστώ τόσα λεφτά, ώστε με τα μίνιμουμ εισιτήρια που υπέθετα ότι θα έκανα, ή κάποια πώληση στο εξωτερικό ή στην τηλεόραση να βγω ή να χάσω ελάχιστα.

Από την άλλη θέλω να μάθω τον κινηματογράφο άρτια. Μπαίνοντας στα δύσκολα αυτόματα ξεπερνάς το κόμπλεξ ότι θα αυτολογοκριθείς αναγκαστικά στην επόμενη ταινία που θα κάνεις. Δεν λογοκρίνω πια τον εαυτό μου. Πρέπει να έχω στο νου μου ότι η ταινία που θέλω να κάνω δεν πρέπει να έχει όρια. Όταν έκανα τις ΚΕΡΗΘΡΕΣ δεν είχα ιδέα από τίποτα. Γι'αυτό είναι μεγάλη υπόθεση να κάνεις την πρώτη σου ταινία. Από την στιγμή αυτή αλλάζεις οπτική. Δεν πρέπει λοιπόν να έχουμε όρια. Ό,τι σκεφτόμαστε μπορούμε να το κάνουμε, αρκεί να χρησιμοποιήσουμε την φαντασία και την λογική, αρκεί να πιάνει το μυαλό μας και τα χέρια μας. Πράγματα που σε μιά τρικέζα στο Χόλλυγουντ θα χρειαστείς 10 μήνες για να τα κάνεις, στην Ελλάδα τα τελειώνεις σ'ένα απόγευμα. Αρκεί να σου έρθει η ιδέα πώς θα γίνουν.

Στο επίπεδο του ήχου είμαστε τριάντα χρόνια πίσω, στο επίπεδο της τρυκέζας σαράντα. Πας να τραβήξεις τίτλους και σου τους τραβάνε λάθος, συμβαίνουν πολλά πράγματα απαράδεκτα. Είμαστε πολύ πίσω. Αυτά τα κενά όμως που έχουμε πρέπει να τα καλύψουμε με την φαντασία μας και με κάποιους συνεργάτες που είναι ψωνισμένοι με την δουλειά τους. Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι τραγικό σ'αυτό και μόνο το επίπεδο. Σε πιέζει να βγάλεις την ταινία στις 3 Οκτώβρη, οπότε αφήνουμε τα όριά μας γιατί δεν προλαβαίνουμε και τρέχουμε μέχρι τις 3, οπότε στο τέλος λες, δεν βαριέσαι, να βγεί ό,τι βγεί. Δεν έχεις χρόνο να δουλέψεις την ταινία σου, να την τελειώσεις με την άνεσή σου.

Όταν υπάρχουν οικονομικές δυσκολίες τα πράγματα είναι δύσκολα, πρέπει να τρέχεις συνέχεια. Τα νεύρα μου είχαν φτάσει σε ένα τέτοιο σημείο, που από ένα σημείο και μετά δεν θυμόμουνα τίποτα. Συνάντησα τον Φέρρη στο στούντιο του ήχου και παρηγορήθηκα γιατί αυτός είχε να κοιμηθεί 3 μέρες και γω μόνο 2. Δεν είναι συνθήκες δουλειάς αυτές. Όμως τί να κάνουμε, αυτά τα προβλήματα έχει η μικρή παραγωγή. Τώρα γιατί βάζω τον Φέρρη στην μικρή παραγωγή, έ, αυτό είναι μιά άλλη ιστορία...

Θεσσαλονίκη 9-10-83

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Ο Νίκος Νικολαΐδης μιλάει με τον Δημήτρη Κολιοδήμο για τη ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

Σαν ξεκίνημα της συζήτησης μας θα ήθελα να μου πείς πώς βλέπεις εσύ την θέση σου, πώς τοποθετείς τον εαυτό σου ως σκηνοθέτη, μέσα στα πλαίσια του ελληνικού κινηματογράφου της τελευταίας δεκαετίας.

Κοίταξε, εγώ είμαι λιγάκι ξεκομμένος και από την προβληματική και από τον τρόπο που δουλεύουν οι άλλοι συνάδελφοι. Και από τα οράματά τους. Είχα ένα δρόμο προσωπικό κι αυτό φαίνεται από τις ταινίες μου. Δε νομίζω ότι έχω σημεία επαφής μ᾽αυτό που λέμε ελληνικός κινηματογράφος, αν υπάρχει ελληνικός κινηματογράφος.

Μέσα σ᾽αυτά τα πλαίσια του προσωπικού δρόμου που λες ότι ακολουθείς, και που είναι φανερός από τις τρείς μεγάλου μήκους ταινίες που έχεις γυρίσει, βλέπω να υπάρχει στο έργο σου μιά σειρά από μοτίβα που επανέρχονται συνέχεια ή, για να είμαστε πιό ακριβείς, ότι και οι τρείς ταινίες σου κινούνται γύρω από ένα θέμα που από τη μία στην άλλη αναπτύσσεται περισσότερο. Κάτι που σε φέρνει κοντά σ᾽αυτό που ονομάζουμε κινηματογράφο του δημιουργού.

Δεν ξέρω κατά πόσο αυτό που λες είναι σωστό γιατί πρόσφατα που είδα την ΕΥΡΙΔΙΚΗ ανακάλυψα ότι ήταν, τουλάχιστον από την πλευρά του ντεκουπάζ και των εκφραστικών της μέσων, ολοκληρωμένη ταινία. Δεν ξέρω αν ήθελε το θέμα της ΕΥΡΙΔΙΚΗΣ τις σημερινές ευκολίες που είχε η ΣΥΜΜΟΡΙΑ για να αναπτυχθεί. Στα ΚΟΥΡΕΛΙΑ, αντίθετα, ήταν φανερή κάποια έλλειψη μέσων. Όσον αφορά τη θεματική, αυτή οπωσδήποτε έγινε πολύ πιό σύνθετη. Τελικά όμως μου φαίνεται ότι έχεις δίκιο όσον αφορά τα μοτίβα. Η βάση από την οποία ξεκινάω είναι πάντα η ίδια: ο εγκλεισμός. Πάντα υπάρχει ένας χώρος, που σχηματοποιείται σ᾽ένα σπίτι, και υπάρχουν χιλιάδες επιμέρους στοιχεία που έρχονται και ξανάρχονται και περικυκλώνουν τους ήρωες. Στην ΕΥΡΙΔΙΚΗ υπάρχουν άνθρωποι έξω από το σπίτι που θέλουν να μπουν μέσα, που απειλούν την ηρωίδα. Μόνο που εκεί δεν είναι τόσο επικίνδυνοι όσο εμφανίζονται τώρα στη ΣΥΜΜΟΡΙΑ. Εκεί απλώς παίζουν. Μπαίνουν μιά φορά μέσα, κάνουν μιά ανακατωσούρα και φεύγουν, ας πούμε την ανακατωσούρα που κάνει ο Ξανθός στην αρχή της ΣΥΜΜΟΡΙΑΣ. Στην πρώτη μου ταινία, αν θυμάσαι, η ΕΥΡΙΔΙΚΗ παίρνει ένα μαχαίρι κι αρχίζει να γυρίζει γύρω-γύρω στο σπίτι, μπαίνει σε χώρους και ψάχνει να τους βρεί ενώ αυτοί έχουν φύγει. Είναι ακριβώς η ίδια σκηνή μεταφερμένη κάπως διαφορετικά.

Ας δούμε το θέμα του εγκλεισμού και της βίας. Στην ΕΥΡΙΔΙΚΗ είχαμε ένα χαρακτήρα γυναικείο...

Μάλλον σαν πρόσωπο-σύμβολο θα πρέπει να την δούμε, να μην την πούμε χαρακτήρα.

Εντάξει, δεν διαφωνώ. Άλλωστε και οι τρείς ταινίες σου είναι ρεαλιστικές με συμβολικά στοιχεία... Ένα πρόσωπο-σύμβολο που κλεισμένο μέσα σ᾽ένα σπίτι και περιμένοντας μιά μεταφορά ή μιά εκτέλεση που δεν έρχεται, απειλείται από το εξωτερικό περιβάλλον, τις φαντασιώσεις του, τον εραστή της... Στα ΚΟΥΡΕΛΙΑ υπάρχουν περισσότερα πρόσωπα-σύμβολα που με τις μνήμες ενός παρελθόντος συγκεντρώνονται σ᾽ένα σπίτι και βγαίνουν κατά διαστήματα για να επιδοθούν σε πράξεις βίας. Στη ΣΥΜΜΟΡΙΑ έχουμε κατά κάποιο τρόπο μιά σύνθεση των παραπάνω: τα πρόσωπα μέσα στο σπίτι απειλούνται από πρόσωπα εκτός περιβάλλοντός τους και απειλούν, έξω από το σπίτι, πρόσωπα του κύκλου τους. Τί σημαίνει για σένα αυτό το μοτίβο;

Αν ήξερα τί σημαίνει δεν θα γύριζα τις ταινίες.

Η Δέσποινα Τομαζάνη και η Δώρα Μασκλαβάνου στη ΓΛΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

Κι εγώ αυτό ψάχνω να βρω. Όπως είπες κι εσύ προηγουμένως εγώ ακολουθώ ένα δρόμο του κινηματογράφου του δημιουργού και δεν κάνω ταινίες επί παραγγελία στις οποίες δεν θα είχα προβλήματα, αρκεί να μου πήγαιναν λιγάκι. Μιλάω για πράγματα που ξέρω ότι υπάρχουν, τα αισθάνομαι, καμιά φορά εικονοποιούνται ξαφνικά μπροστά μου, τα ανακαλύπτω και τα χάνω και πάλι, κι αυτά τα πράματα προσπαθώ να πιάσω.

Αυτή την οσμή της βίας που υπάρχει έξω από το σπίτι στη ΣΥΜΜΟΡΙΑ, την έχω δει με δέκα διαφορετικούς τρόπους ακόμα και μέσα στο ίδιο μου το σπίτι. Δεν προσπαθώ να ξορκίσω αυτά τα φαντάσματα, προσπαθώ απλώς να τα μελετήσω, να μάθω τις συμπεριφορές τους, να κοιτάξω να τα αποκαλύψω και να προτείνω και μεθόδους προφύλαξης, αν θέλεις. Γιατί εδώ προχωράει η ταινία. Λιγάκι ιδιότυπους τρόπους, αλλά να προτείνω. Δεν τα ξέρω καλά τα πράματα. Καμιά ταινία μου δεν την ήξερα καλά και ειδικά την τελευταία δεν την ξέρω καθόλου. Την ανακαλύπτω σιγά-σιγά. Για πρώτη φορά την ανακάλυψα (την ταινία και όχι το σενάριο, γιατί το σενάριο είναι μιά πρόθεση) πάνω στο δεύτερο χέρι του μοντάζ, όπου έκανα μεγάλη επέμβαση γιατί είδα ότι μου άνοιγε ένα δρόμο και τον πήρα. Δεν μου τον έδειχνε η ταινία μόνο, υπήρχε μέσα στην ταινία, αλλά ίσως να ήταν κρυμμένος.

Δίνεις όμως, έναν καθοριστικό προσδιορισμό στα πρόσωπα του εξωτερικού περιβάλλοντος, λες ότι εκφράζουν το κράτος και το παρακράτος. Αυτό δεν αιτιολογείται από την ταινία. Από την στιγμή μάλιστα που ο ρόλος της Σοφίας δεν ξεκαθαρίζεται πλήρως, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ως προς το τί αντιπροσωπεύουν οι "εχθροί" τους. Θα μπορούσε να είναι κι ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών, ανάμεσα σε δύο συμμορίες.

Τις θέσεις των δύο αυτών ομάδων δεν τις ξεκαθάρισα συνειδητά. Σίγουρα είναι δύο ομάδες που έρχονται σε σύγκρουση. Τώρα αν είναι κράτος και παρακράτος... αυτό, αν θέλεις, ήταν ένα πρώτο στίγμα για να πιάσει ο θεατής ένα νήμα και να προχωρήσει. Για μένα ο Ξανθός μπορεί να είναι και ο Θάνατος, και για πολλούς ήταν ο Θάνατος. Και προς τα εκεί πάει το πράμα γιατί, αν θυμάσαι, ο ένας από τους δύο που συναντάει σ'ένα βαγόνι η Σοφία λέει: "πάντως δεν είναι μπάτσος, το ξέρω". Είναι μιά παρέμβαση του σκηνοθέτη για να στρέψει το θεατή κάπου αλλού. Είναι σαν να του λέει: "μην μένεις στα εξωτερικά μόνο στοιχεία, κοίταξε να δείς μήπως αυτός ο άνθρωπος είναι και κάτι άλλο". Είναι μιά σημείωση του σκηνοθέτη που λέγεται σε δεύτερο πλάνο επίτηδες, για να μπορέσει ο θεατής, που έχει βέβαια τη διάθε-

ση, να πάει κάπου αλλού, να αρχίσει να εξηγεί και να μην μείνει στην επιφάνεια. Γιατί, όπως θα είδες, από ένα σημείο και πέρα η ταινία κοιτάει και με συμπάθεια τον Ξανθό. Και το παίζει πιά διπλά: είναι ο μοναχικός θάνατος, είναι και ο μοναχικός μπάτσος. Και κάπου αρχίζει να γίνεται μέλος της παρέας. Τους συνδέει ο κοινός χώρος. Και υπάρχουν και σημεία ξεκάθαρα όπου η ιστορία πια πάει και μαζί του. Υπάρχουν δηλαδή πλάνα προσωπικά που του βγάζουν τη μοναξιά του, ακόμα και το πλάνο του θανάτου του που κάθεται και τουφυσάει ο αέρας τα μαλλιά, το πλάνο που στάζει το αίμα μέσα από το μανίκι του ή το πτώμα του πεταμένο κι εγκαταλελειμένο μόνο του στο δρόμο. Εκεί πιά η ταινία είναι μαζί του. Θα μου πείς είναι μαζί με τον πεθαμένο και με τη μορφή του θανάτου που παίρνει ο Θάνατος; Ναί, είναι μαζί του.

Σίγουρα ο Ξανθός αποκτάει μιά ιδιαίτερη σχέση με την παρέα. Επικοινωνεί μαζί τους με τα ίδια αντικείμενα που επικοινωνούν και οι ίδιοι (ταμπακιέρα-τσιγάρα-αναπτήρας), μπαίνει σαν εικόνα στο ίδιο το σπίτι να τους μιλήσει (ο ρόγχος που δεν γίνεται ποτέ φωνή). Η σχέση τους είναι πολύ πιό επικοινωνιακή. Αντίθετα με τους άλλους υπάρχει μιά συνεχής πρόκληση...

Δεν ξέρω αν με τους άλλους θέλουν να βρίσκονται σε μιά συνεχή πρόκληση. Μάλλον σε μιά συνεχή παραίτηση. Θα μου πείς ότι και η παραίτηση είναι ένα είδος πρόκλησης αρνητικής. Εντάξει. Σίγουρα σ' αυτό που λες έχεις δίκιο. Η επαφή της ομάδας με τον Ξανθό είναι πολύ πιό ουσιαστική απ' ό,τι είναι με τους άλλους. Μ' αυτούς δεν τους συνδέει πιά τίποτα. Μόνο ο Αργύρης φαίνεται ότι έχει προέλθει μέσα απ' αυτή την παρέα και έχει ξεκόψει. Μιά ομάδα γκαίυ που έφυγε από τον κύκλο της... υπάρχει η φασαρία με το κλειδί κάποιου διαμερίσματος... αν πηγαίναμε πίσω, πριν το σενάριο, θα βλέπαμε αυτά τα κορίτσια να ζουν μόνα τους και να φτιάχνουν το σπίτι, από το οποίο είχε περάσει και κάποιος που δεν εμφανίζεται ποτέ: ο Στάθης, που πήδηξε από το παράθυρο. Ο Αργύρης μπήκε αργότερα... δεν ξεκαθαρίζεται το πότε... πριν το θάνατο του Στάθη ή μετά... μάλλον μετά. Τελευταίος μπαίνει ο Ανδρέας, που βγαίνει από τη φυλακή, και μπαίνει προσωρινά. Γνωρίζει αυτό το μικρό κυκλωματάκι λόγω Στάθη, αλλά δεν έχει ζήσει, δεν έχει ενσωματωθεί σ' αυτή την ομάδα. Αυτός θα μπορούσε και να φύγει... το λέει μάλιστα και σε μιά σκηνή που κόπηκε... "ώρα να πάμε κάπου αλλού".

Για το παρελθόν των προσώπων αυτών δεν μαθαίνουμε πολλά, αυτό είναι σίγουρο. Ωστόσο, η σχέση τους μ' ένα πρόσωπο ήδη νεκρό, υπαινίσσεται κατά κάποιο τρόπο και τη δική τους "αναχώρηση" από τη ζωή. Ο τρόπος όμως που μπαίνει ο Ανδρέας αφήνει να διαφανεί ένα πολιτικό μπαγκράουντ. Κι εδώ είναι που ενοχλεί το γεγονός ότι αυτό το άτομο βγαίνοντας από την φυλακή διαγράφει το παρελθόν του και ενστερνίζεται κάποιες άλλες αξίες.

Το πολιτικό μπαγκράουντ είναι πολύ αχνό. Γι' αυτό και η ταινία τοποθετείται τις πέντε τελευταίες ημέρες. Ο Ανδρέας όμως δεν διαγράφει τίποτα, βρίσκεται μετέωρος. Αυτή η φάση είναι πολύ ρεαλιστική και την έχουν περάσει δεκάδες άνθρωποι... έχουν ανακαλύψει ότι δεν είναι έτσι... επειδή σκεφθήκανε στη φυλακή. Άλλωστε το λέει: "γι' αυτά τα πράματα πήγα εγώ φυλακή; τί κάνετε εδώ μέσα ρε πούστηδες;"

Ναί, αλλά ο τρόπος που το λέει; Και η έξοδος από τη φυλακή, σ' ένα συμβολικό επίπεδο, δεν σημαίνει ότι ξεκόβει κάθε επαφή με το παρελθόν και μπαίνει στην παρέα γυμνός και ξαναγεννημένος;

Εγώ το είδα σαν ξεκαθάρισμα... βγάζοντας από πάνω του τα σίδερα της φυλακής. Συνυπάρχει όμως κι αυτή η άποψη... κι αν ενόχλησε καλά έκανε κι ενόχλησε. Πάντως το ότι υπάρχει μιά κρίση, το ότι γίνανε μετατοπίσεις στη νεολαία που στην εφηβεία της ήταν οργανωμένη σε πολιτικά κόμματα, το ότι οι απογοητεύσεις που ακολούθησαν τις αμφισβητήσεις την ώθησαν σε άλλους χώρους, χώρους φυγής ή χώρους μετέωρους, αυτά είναι πράματα που τα είδαμε να συμβαίνουν. Δηλαδή όλη αυτή η διαδικασία του Ανδρέα είναι αρκετά γνωστή. Ακόμη, και ο ηθοποιός που παίζει τον Ανδρέα συνέβη να έχει περάσει τις διαδικασίες αυτές, να έχει μείνει στις φυλακές της Αίγινας για τέτοιους λόγους και βγαίνοντας να ένοιωσε μετέωρος και μετά να πέρασε σε άλλους χώρους.

Δέχομαι ότι υπάρχουν αυτές οι μετατοπίσεις. Το ότι όμως τα πρόσωπα δεν ψάχνουν γιά κάποιες "σχέσεις ζωής", για κάτι που θα τους συνδέσει πιό πολύ μεταξύ τους αλλά και με τον περίγυρο, με τον οποίο θα μπορούσαν να συνδεθούν, αλλά έχουν συνέχεια μέσα τους την "επιθυμία του θανάτου" ή τείνουν προς τον θάνατο...

Γίνεται ένα λάθος εδώ. Από την αρχή ήταν πρόθεσή μου να μην αφήσω το θεατή να κάνει τέτοιες σκέψεις, να ζητήσει τέτοια πράγματα. Εγώ μιλάω για πέντε συγκεκριμένες μέρες που φορτίζονται τόσο όσο χρειάζεται για να αρπάξει από κάπου ο θεατής

Η Ρίτα Μπεν Σουσάν και ο Χρ. Βαλαβανίδης στα ΚΟΥΡΕΛΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΑΝΕ ΑΚΟΜΑ

τους ήρωες, για να πάει μαζί τους όσο του επιτρέπω και να τους αφήσει όσο του επιτρέπω. Αυτό που ζητάμε, και το ζητάνε πολλοί, δηλαδή το πώς φτάσανε εκεί, γιατί οι σχέσεις τους τώρα είναι έτσι, γιατί να μην ψάχνουν για άλλες διεξόδους, γιατί νά 'χουν φτάσει στο σημείο μηδέν για το οποίο άρχισα να μιλάω, όλα αυτά τα γιατί τα απαγορεύει η ταινία. Είναι μιά άλλη ταινία. Εγώ μιλάω συγκεκριμένα για τις πέντε αυτές ημέρες. Γι'αυτό υπάρχει ημερολογιακά κι ένας ρεαλισμός. Υπάρχει πρωϊ-βράδι, είναι ξεκαθαρισμένα τα πράγματα. Από κεί και πέρα πρέπει νά 'ρθει ο θεατής να συμπληρώσει μόνος του τα κενά και μου φαίνεται ότι του δίνω αρκετά στοιχεία. Βέβαια χρειάζεται αρκετή συνεργασία του θεατή με την ταινία. Μπορεί να καταλάβει πως η Σοφία και από την ηλικία της μόνο, η οποία είναι πιο μεγάλη, πάνω από 35, ανήκει σε μιά γενιά πολύ πιο πίσω απ'όλους αυτούς. Άρα πρέπει να αντιληφθούμε τη σχιζοφρένειά της και τη διάθεσή της να πετάξει κάποιον στον υπόγειο και τις πρόβες που κάνει με το μυαλό της για να τον πετάξει. Βλέποντας την ηλικία της, αμέσως ξέρουμε ποιές είναι οι καταβολές της, από ποιά γενιά έρχεται και τη συγκεκριμένη πλάκα που έχει πάθει η γενιά της και από κεί πια αρχίζουμε να περνάμε σε εξηγήσεις πάνω στη γενιά από την οποία προέρχεται η Σοφία. Ο καθένας έχει διαφορετικές απόψεις και εκεί είναι που έρχεται ο θεατής να συμπληρώσει αν θες, την εικόνα, να γράψει το σενάριο κατά κάποιον τρόπο. Το ξέρουμε ότι ο Ανδρέας, που βγαίνει από τη φυλακή, δεν είναι παραπάνω από 25-26, ξέρουμε ότι η Μαρίνα είναι περίπου της ίδιας ηλικίας, ίσως λίγο μικρότερη, η Ρόζα πολύ πιο μικρή. Και ξέρουμε ότι ανάμεσα στη γενιά της Σοφίας και του Ανδρέα βρίσκεται ο Αργύρης πράμα που... κι εδώ έγινε ένα τεράστιο λάθος... δηλαδή θα γίνει... δεν τον εμποδίζει να κάνει βουτιές προς τα πίσω αρπαζόμενος από κάποια κινηματογραφικά είδωλα τύπου Τζαίημς Ντην, πράμα που το έχει αυτή η γενιά και που το έχει και ο ίδιος ο ηθοποιός σαν άτομο. Όταν προσπαθήσαμε να βρούμε μαζί με τον ηθοποιό ταμπαγκράουντ του, από πού έρχεται, για να δώσω στον θεατή κάποια στοιχεία, ανακάλυψα ότι είχε μιά τρομερή αγάπη για την εποχή εκείνη (αυτό φαίνεται και από το καθημερινό του ντύσιμο) και μιά λεπτομερέστατη γνώση των ερώτων του Τζαίημς Ντην, των ομοφυλοφιλικών του σχέσεων και λοιπά. Ήξερε τα πάντα γι'αυτόν, με ντοκουμέντα, με βιβλία, είχε μιά τρομερή σχέση μ'αυτόν τον άνθρωπο. Γι'αυτό και πέρασε ο Τζαίημς Ντην κι όχι ο Μάρλον Μπράντο ή κάποιο άλλο πρόσωπο εκείνης της εποχής. Ήξερε τη ζωή του με λεπτομέρειες και κόλλαγε μάλιστα πολύ με τη δική του προσωπική ζωή. Εγώ δεν μπορούσα να αφήσω ξεκρέμαστους τους ηθοποιούς, χωρίς να περάσω κάποια δικά τους πράματα στην ταινία. Αυτό το είχα κάνει και στα ΚΟΥΡΕΛΙΑ όπου όσα λέγανε τα παι-

διά ήταν πράματα που τα είχαν περάσει οι ίδιοι, τα είχαν ζήσει. Στα ΚΟΥΡΕΛΙΑ δηλαδή δεν υπάρχει κομμάτι που να μην το είχαν βιωμένο και να μην ήθελαν να το βγάλουν (γιατί υπήρξαν και πράματα που δεν θέλησαν να βγάλουν). Εδώ πάλι έγινε μιά τέτοια προσπάθεια.Βέβαια η Μαρίνα υπήρξε και σαν άτομο μέσα στην παρέα φοβερά κλειστό και την άφησα να βγεί μόνη της. Σ'αυτό συνέβαλε και το ότι στο γύρισμα κράτησα την ημερολογιακή σειρά της ταινίας. Και στη σκηνή του οπλοπωλείου βγαίνει πραγματικά ποιά είναι η Δώρα η Μασκλαβάνου σαν άτομο, γιατί είναι άτομο που κρύβεται φοβερά ή, αν θέλεις, που δεν θέλει να εκδηλωθεί.

Οι μήμες που κουβαλάει ο Αργύρης μας φέρνουν στο θέμα του ρόλου που παίζει η ροκ-εν-ρολλ κουλτούρα στην ταινία, αλλά και στις προηγούμενες ταινίες σου.

Στην ηχητική μπάντα περνούσαν περισσότερο ροκ-εν-ρολλ κομμάτια, στις σκηνές που κόπηκαν. Και μάλιστα κόπηκαν μερικά σημαντικά πράματα, αλλά δεν γινόταν αλλοιώς και αυτή είναι η σύγκρουσή μου με το γραφείο εκμετάλλευσης... οι άνθρωποι αναγκάστηκαν να κόψουν μερικές σκηνές, περνώντας έτσι πολύ ιστορία μπαγκράουντ.... δηλαδή στο χώρο και στα ντεκόρ. Έφυγε, για παράδειγμα, ο Έντυ Κόχραν μαζί με μιά ολόκληρη σκηνή. Για μένα η καθαρή σκηνή ροκ-εν-ρολλ και η άποψή μου για το ροκ-εν-ρολλ είναι η σκηνή του νεκρόφιλου: το ροκ-εν-ρολλ αυνανίζεται τώρα μέσα σε μιά νεκροφιλία. Γι' αυτό και το κάρφωμα αν θέλεις δίνει μιά προσωπική μου άποψη που την αρπάζει όποιος θέλει: είναι ο θάνατος του ροκ-εν-ρολλ.

Στην εποχή του το ροκ-εν-ρολλ έκφρασε μιά ανταρσία, μιά επαναστατικότητα σε κάποιες κατεστημένες αξίες της καθημερινότητας.

Φοβερή κι εξ ίσου σοβαρή με την επανάσταση του Μάη. Μόνο που εκφράστηκε σε πολύ καθημερινά πράματα και δεν είχε τους θεωρητικούς του για να καταγραφεί αυτή η επανάσταση. Πάντα μιλάνε για την επανάσταση του '50 άνθρωποι που δεν την έζησαν, έζησαν τα αποκαΐδια της. Ήταν μιά επανάσταση μέσα στην καθημερινότητα τρομερή. Όμως η ταινία δεν έχει τέτοια στοιχεία. Κάπου γίνεται ένα λάθος και γράψανε κάνα-δυό κριτικοί ότι προσπαθώ να ξεφύγω από τα φαντάσματα της δεκαετίας του '50. Το '50 δεν έχει καμιά σχέση εδώ πέρα, δεν υπάρχουν ήρωες του '50. Και η υπόλοιπη μουσική που ακούγεται είναι προ-ροκ-εν-ρολλ, είναι οι Φονταίην Σίστερς που είχαν κάποια σχέση ροκαμπίλλυ αλλά όχι καθαρό ροκ-εν-ρολλ, όπως τουλάχιστον έφτασε σε μας. Μην ρωτήσεις όμως γιατί την έβαλα, δεν ξέρω.

Από την στιγμή που το ροκ-εν-ρολλ εξέφρασε αυτή την επαναστατικότητα και από την στιγμή που τα πρόσωπα έρχονται σε μιά συνεχή ρήξη με τον κόσμο γύρω τους, διαλέγοντας αυτά τη μουσική, έστω και ασυνείδητα...

Τώρα πάμε να δούμε τί σημαίνει συμπεριφορά ροκ κι αυτό είναι ένα τεράστιο κεφάλαιο... αν έχουν συμπεριφορά ροκ... δεν ξέρω, μπορεί να έχουν, αλλά δεν θέλω να το εντοπίσω στα στενά πλαίσια μιάς συμπεριφοράς που έρχεται από το ροκ. Μου φαίνεται ότι αυτοί πάνε πολύ πιο μακρυά, είναι πολύ πιο κολασμένες οι σχέσεις τους για να τις καλύψουμε με μιά φράση μόνο. Έχουν μιά συμπεριφορά ροκ, αλλά είναι τεράστιο το κεφάλαιο που πάμε ν'ανοίξουμε και να εξηγήσουμε.

Η σχέση των προσώπων με τα αντικείμενα, με το ντεκόρ, με το χώρο, είναι συχνά μιά σχέση φετιχιστική. Παράλληλα μέσα στην ταινία υπάρχει ένας ερωτισμός, διάχυτος, και μιά γοητεία που...

Αυτό είναι κάτι για το οποίο δεν μπορώ να σου μιλήσω, πολύ περισσότερο να το εξηγήσω. Είναι πράματα που υπάρχουν μέσα μου, που βγαίνουν. Όταν κάνω τις ταινίες καταφεύγω και στην "αυτόματη γραφή", αφήνω να βγουν πράματα που δεν τα ελέγχω. Γράφω ένα σενάριο κι έχω έναν οδηγό για να πηγαίνω, αλλά όταν στο δρόμο εμφανίζονται πράματα που βλέπω ότι βγαίνουν από μέσα μου δεν τα εμποδίζω και καμιά φορά τ'αφήνω να φύγουν και καμιά φορά τ'ακολουθώ και αν ξεστρατίζω πάνω σ' αυτά πολύ μου αρέσει. Υπάρχει μιά σκηνή που είναι καθαρά εμβόλιμη και δεν δένει καθόλου μέσα στην ταινία: η σκηνή της τσόντας. Ήθελα χρόνια να κάνω μιά τέτοια σκηνή και την έβαλα εκεί πέρα άσχετα με το αν λειτουργεί ή δεν λειτουργεί. Κάπου βέβαια βγάζω πράματα και από τους ήρωες. Ενώ στο σενάριο είμαι πολύ συγκεκριμένος και σφικτός, την ώρα του γυρίσματος πια και του βρασίματος ανάμεσα στο υλικό, στο ντεκόρ το οποίο δεν ήλθε, στο ντεκόρ που ανακαλύφθηκε ξαφνικά, στο ντεκόρ που ήταν πεταμένο και βρέθηκε μέσα σε μιά ντουλάπα, αυτά τ'αφήνω να λειτουργήσουν από μόνα τους. Στη Θεσσαλονίκη, στη συζήτηση που έκανα με τα παιδιά, αποκάλυψα ότι γίνανε και καταχρήσεις και μεταφορές ρόλου, δηλαδή πολλά πράματα που υπήρχαν στο σενάριο και ανήκαν στον ένα χαρακτήρα βγήκαν από τον άλλον τελείως μαγικά. Κάπου τ'άρπαξε ο άλλος, χωρίς να υπάρχουν στο ρόλο, γιατί του πήγαιναν περισσότερο και τα έβγαλε ερήμην του συναδέλφου του που με την σειρά του βγήκε κάπου

Η Δώρα Μασκλαβάνου στη ΓΚΥΚΙΑ ΣΥΜΜΟΡΙΑ

αλλού. Κι αυτά τα άφησα. Δεν είπα ποτέ μου ξεστρατίζεις το ρόλο γιατί ήθελα να δω πού θα πάει. Βέβαια, αυτό το εντόπισα πάρα πολύ νωρίς, βλέποντας τα ράσες στην προβολή, αλλά δεν μπήκα καθόλου μέσα, ούτε άλλαξα και το ντεκουπάζ για να διατηρήσω μια ισορροπία. Κι αυτό είναι πολύ γοητευτικό. Είναι αυτό που λέω το ζωντάνεμα και η κυριαρχία του υλικού που υπάρχει πάνω σου κι εσύ δεν το περιμένεις. Κι όχι μόνο του υλικού αλλά και του ίδιου του θέματος της ταινίας. Είναι ένα ταξίδι, ένα τριπ με το οποίο περνάς από διόδους ενορατικές και απογειώνεσαι. Και δεν είναι τυχαίο που πάρα πολλοί μου είπαν ότι η ταινία από ένα σημείο και μετά αρχίζει και απογειώνεται. Δεν είναι σεναριακά στημένο, απογειώνεται γιατί υπήρξαν όλες αυτές οι διαδικασίες. Να γιατί θέλω να αφήσω τον κινηματογράφο. Επειδή ακριβώς ανακάλυψα ότι έχω την ικανότητα να βάζω κάποιον μέσα στο παιχνίδι , στο κόλπο, και αρχίζω να αναρωτιέμαι αν έχω το δικαίωμα να συμπεριφέρομαι έτσι στο κοινό μου. Πέρα από τη γοητεία της ταινίας μ'όλες αυτές τις μυστικιστικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ δημιουργού, δημιουργού-"θεού", και κοινού... λες εδώ θα τους κάνω να συγκινηθούν, εδώ θα τους περάσω στοιχεία μελό, εδώ θα τους κάνω να αρπαχθούν, εδώ θα τους περάσω τις εκδοχές για το θάνατο των ηρώων, εδώ θα δώσω αυτό, εκεί εκείνο... κι έρχεσαι μετά και τα δένεις αυτά τα πράματα σε σημείο μάλιστα που καθίζεις κι ο ίδιος. Το πρόβλημά μου είναι ότι θέλω να σταματήσω με τον κινηματογράφο ή τουλάχιστον μ'αυτού του είδους τον κινηματογράφο. Πρέπει να ψάξω για έναν άλλου είδους κινηματογράφο γιατί μπορώ και κουτουπώνω πάρα πολύ εύκολα το θεατή και το θεωρώ κομμάτι πρόστυχο.

Μ'ενοχλεί πολύ αυτή η επιβολή που μπορώ να έχω στο κοινό τόσο εύκολα. Κι αυτό έγινε παρόλο που πολλές φορές έπαιξα με την ταινία και πολλές φορές την σάρκασα και πολλές φορές έκανα επεμβάσεις μέσα στην ταινία, συνήθως μουσικές, για να αποδραματοποιήσω σκηνές και να τις διαλύσω. Στη, σκηνή της σύλληψης της ομάδας, για παράδειγμα, πέφτουν τα κομμάτια του Βέρντι και την κωμωδιούν, την διαλύουν ακριβώς, γιατί συχαινόμουνα τον εαυτό μου που έβλεπα μιά σκηνή που δεν μπορούσα να την βγάλω άγρια... τουλάχιστον να διαλύσω αυτή την ίδια τη σκηνή, να διαλύσω αυτές τις σχέσεις, να διαλύσω την ιδέα της παράνομης ομάδας, να διαλύσω την ιδεολογία της ας πούμε, να ξεφτυλίσω το πιάσιμό της. Παρόλα αυτά πέρασε και η μαγεία της διάλυσης γιατί ο λούστρος ο θεατής θέλει να ταυτισθεί. Από την στιγμή που δεν ταυτισθεί θα σου σφυρίξει την ταινία, θα σηκωθεί να φύγει και δεν θα του περάσεις το τελικό σου μήνυμα.

Η ταύτιση μ᾽ένα πρόσωπο είναι κάτι αρχεγονικό και θα υπάρχει πάντα. Μπορείς να τον ταρακουνήσεις μόνο αν οδηγήσεις το πρόσωπο αυτό, τον ήρωα, σε μιά κατάσταση, σ᾽ένα τέλος, που δεν θα περμένει ή που δεν θα του είναι επιθυμητό. Η μαγεία που λες όμως πηγάζει νομίζω από μιά δεύτερη ταύτιση που δεν πρόκειται να καταργηθεί ποτέ: αυτή με την κάμερα και το μάτι του σκηνοθέτη πίσω της.

Κοίταξε, έχει αρχίσει να μαθαίνει τόσο πολύ καλά τη γλώσσα του κινηματογράφου, οποιαδήποτε κι αν είναι αυτή ... δηλαδή ταυτίζεται με τον Γκοντάρ αν είναι δυνατόν. Μέσα από μιά τέτοια κατακερματισμένη αφήγηση, μέσα από είδωλα, μέσα από "σπασμένους καθρέφτες", κάθεται ο λούστρος εκεί και ταυτίζεται και πάει μιά ιστορία που ο άλλος έχει σκοτωθεί να μην τη φτιάξει έτσι. Προσαρμόζεται φανταστικά στον κινηματογράφο. Και δεν μιλάω γιά ένα ειδικό κοινό, όλο το κοινό. Και μην νομίζεις ότι διάλεξα μιά ακραία περίπτωση, απλώς στην άλλη περίπτωση θα ταυτισθεί και βγαίνοντας έξω θα πεί: "δεν μ᾽άρεσε η ταινία". Εγώ βλέπεις οτι έκανα τεράστιες προσπάθειες να του την σπάσω και φαίνεται ότι δεν το κατόρθωσα. Σε ορισμένες μάλιστα "αβανταδόρικες" σκηνές, όπως γιά παράδειγμα αυτή στο μπάρ, αρπαζόταν και μάλιστα πολύ εύκολα. Γι᾽αυτό και αρχίζω να αναρωτιέμαι αν μου επιτρέπεται να το κάνω. Αυτή η ευκολία του, αυτή η διάθεση του να χάψει τα πάντα ...

Τότε θα πρέπει ίσως να πούμε, παραφράζοντας λίγο τον Αργύρη, δηλαδή εσένα, ότι "είσαι πολύ έξυπνος γιά να κάνεις κινηματογράφο και πολύ νέος γιά να τον αφήσεις".

Αυτό να το βάλεις επάνω, σε στυλ βινιέτα. Δεν ξέρω, ίσως έκλεισε ο κύκλος ΕΥΡΙΔΙΚΗ - ΚΟΥΡΕΛΙΑ-ΣΥΜΜΟΡΙΑ και κάπου βρίσκομαι κι εγώ μετέωρος τώρα. Δεν ξέρω με τί να αρπαχθώ. Όχι με την έννοια ότι στέρεψα, αλλά μ᾽αυτή του ότι ολοκλήρωσα κάτι και αναρωτιέμαι αν πρέπει να ξαναγεννήσω ή δεν πρέπει.

Πώς βλέπεις το μέλλον της ταινίας στην εμπορική της σταδιοδρομία;

Ήδη έχω αρχίσει μιά μάχη με το γραφείο εκμετάλλευσης που θέλει να την περιορίσει σε διάρκεια. Αυτό όμως δεν γίνεται γιατί το σενάριο είναι έτσι κτισμένο που άν αρχίσω και βγάζω θα καταστραφεί η ταινία, όχι ο μύθος αλλά κάποια ροή, κάποια συνοχή και συνέπεια που έχουν τα πρόσωπα, οι σχέσεις και οι καταστάσεις μεταξύ τους. Ήδη μ᾽αυτά που έβγαλα η ταινία έχει χάσει μερικά πράματα. Ακόμα το γραφείο δεν ξέρει με τί τρόπο θα την βγάλει, από πού να την πάσει. Δεν έχει την ικανότητα, ίσως επειδή δεν έχει διαχειρισθεί τέτοιου είδους ταινίες μέχρι στιγμής. Κάπου την βρίσκει δύσκολη γιά το κοινό. Εγώ βέβαια διαφωνώ και πιστεύω ότι είναι αρκετά κατανοητή γιά ένα κοινό περιπέτειας που μπορεί να την παρακολουθήσει. Γίνονται διάφορες σκέψεις, όπως να βγεί σε δυό-τρείς αίθουσες αρχικά και μετά να απλωθεί σε περισσότερες. Πάντως πιστεύω ότι θα κάνει μιά μέτρια καριέρα.

Μήπως φοβάται ο διανομέας το θέμα της, ότι αυτά που παρουσιάζει και ο τρόπος που τα παρουσιάζει δεν είναι βγαλμένος από την ελληνική πραγματικότητα;

Ναι, αλλά το θέμα ελληνική πραγματικότητα δεν το ξέρει κανείς. Εγώ όταν πήγα να νοικιάσω το σπίτι που γυρίσθηκε η ταινία, βρήκα τη γλυκειά συμμορία μέσα. Μάλιστα τη βρήκα σε πιό άγρια κατάσταση. Υπήρχαν και όπλα στο σπίτι. Δεν ξέρω τι κάνανε, ούτε πόσοι περνούσαν από εκεί, πάντως είχε και μέρη γιά να κρυφτείς και κρυβόντουσαν και άνθρωποι εκεί μέσα. Ας αφήσουμε λοιπόν την ελληνική πραγματικότητα, δεν την ξέρει κανείς. Την μαθαίνουμε μόνο όταν βγεί στις εφημερίδες. Και πόση από την ελληνική πραγματικότητα βγαίνει στις εφημερίδες; Εκείνο βέβαια που πείραξε τον διανομέα ήταν η οπτική και η θεματική της ταινίας. Κάπου το είδαν ηθικοπλαστικά το πράμα και αγρίεψαν. Δεν πίστευαν ότι θα μπορούσε να τους βγεί τόσο άγρια η ταινία. Νόμιζαν ότι θα ήταν μιά ανώδυνη περιπετειούλα τεσσάρων νέων που στο τέλος θα είχε και κάποιες αψιμαχίες.

Υπήρξαν όμως και άνθρωποι στη Θεσσαλονίκη που την βρήκαν ηθικοπλαστικότατη, από την άποψη ότι παρουσιάζει αυτά που δεν πρέπει να κάνει κανείς αν δεν θέλει να έχει ένα τέτοιο τέλος.

Συμφωνώ, αλλά δεν ξέρω αν θα πρέπει να τους πάρουμε στα σοβαρά. Είναι γεγονός πάντως ότι πολλοί συνάδελφοι παρόμοιες ταινίες, λίγο καταραμένες ας τις ονομάσουμε, επειδή τις φοβήθηκαν μετά, ίσως και γιά να τις αποδυναμώσουν, υιοθέτησαν μιά τέτοια θέση που μάλιστα την άρπαξε και η κριτική και την προώθησε. Έχουμε παραδείγματα τέτοιων ταινιών, όχι τόσο αιχμηρών βέβαια και τελειωτικών όπως είναι η ΣΥΜΜΟΡΙΑ, αλλά πιό ελαφρών ας πούμε, που οι δημιουργοί τους φοβήθηκαν να δηλώσουν ότι είναι με την ταινία, ότι την αγαπούν και την υπερασπίζονται, και επειδή μυρίστηκαν τα βρώμικα, το γύρισαν ανάποδα και έπιασε κάνοντας και καριέρα μάλιστα. Στην περίπτωση της δικής μου ταινίας είδα από τους ανθρώπους του γραφείου εκμετάλλευσης, στην πρώτη επαφή που είχα μαζί τους, και μιά προσπάθεια ιδεολογικής επέμβασης πάνω της, στο περιεχομένο

της, αλλά αντέδρασα λέγοντας ότι παίρνω την ταινία μου και χαίρετε κι έτσι σταμάτησε η υπόθεση με το γραφείο. Πάντως αυτοί θεωρούν την ταινία εξόχως αντιεμπορική. Το γεγονός όμως είναι ότι το γραφείο έχει σηκώσει τα χέρια ψηλά και, να σου πω την αλήθεια, μου αρέσει που τους έχω βάλει σε φασαρίες. Βλέπεις έχουν ρίξει χρήματα μέσα στην ταινία και δεν μπορούν να κάνουν πίσω. Τα ρίξανε εν λευκώ βέβαια, χωρίς να ξέρουν τί θα βγεί. Κάπου πιστεύω όμως ότι η ταινία λειτουργεί στο ασυνείδητο, που ξεβράζεται μετά από μερικές μέρες, γιατί κι αυτοί οι άνθρωποι μου είπαν ότι η ταινία τους απασχολούσε δυό μέρες μετά την προβολή. Όχι στο επίπεδο της εμπορικής εκμετάλλευσης, η ταινία αυτή καθεαυτή τους γεννούσε ερωτηματικά. Πιστεύω ότι κάτι τέτοιο συμβαίνει και με τους θεατές, ότι τους κτυπάει κάπου πολύ βαθειά. Στη Θεσσαλονίκη πάντως, στη συζήτηση την Κυριακή το πρωί με τους θεατές, την βγάλαμε αισιόδοξη στον βαθμό ότι παίρνουν επιτέλους μία θέση, ότι η συντροφικότητα τους κάνει ν' αρπαχθούν από το χέρι και να φύγουν όλοι παρέα.

Είναι αισιόδοξη γιά κάποιους που κάνουν έναν παρόμοιο τρόπο ζωής και που μέσα στην απαισιοδοξία του τέλους αυτοί βλέπουν τη δική τους διέξοδο κα το δρόμο που τελικά δεν θέλουν να παραδεχθούν ότι αποτελεί τη λύση τους. Επίσης, όταν ζείς μ' έναν τέτοιο τρόπο, που μπορεί να σε γεμίζει αλλά που δεν σου προσφέρει τίποτα τη στιγμή που όλα δίπλα σου είναι, ειδωμένα από τη δική σου σκοπιά, νεκρά, το να πάψεις να ζείς είναι ... αισιοδοξία!

Ναι, αλλά μην ξεχνάς τον περιορισμό που δίνει η ταινία: πέντε ημέρες. Δηλαδή αυτοί οι άνθρωποι έχουν περάσει κάποια φοβερά λούκια γιά να φθάσουν να είναι τόσο ήρεμα ξεκάθαροι. Οι αποφάσεις απ' ότι είδες πέρνονται μέσα σε δευτερόλεπτα. Αυτό σημαίνει ότι οι διαδικασίες έχουν τελειώσει από καιρό. Το κύτταρο μέσα όμως είναι ζωντανό, παιδεύεται.

Και κάτι τελευταίο. Στην ταινία είναι καθοριστικός ο ρόλος της προσφοράς του γυναικείου σώματος. Δεν είναι μόνο η Σοφία που είναι μιά πόρνη πολυτελείας. Είναι οι κοπέλλες που συμμετέχουν στο πορνό, είναι η Ρόζα που προσφέρει το κορμί της στον πελάτη επ' αμοιβή και στον Ανδρέα σαν μέσο γιά να κολλήσει στην παρέα, είναι η Μαρίνα με τον μόνιμα άρρωστο μουσάτο...

Το ότι τη Σοφία τη βρίσκουμε τη στιγμή αυτή να είναι πόρνη πολυτελείας δεν σημαίνει ότι ήταν και στο χρόνο που δεν ερευνά η ταινία έτσι. Φίλοι μου είπαν πως (και κάπου δένει με τις προθέσεις της ταινίας) το ότι αυτή πάει και παίρνει χρήματα, κάνοντας μιά τέτοια πράξη εξευτελιστική αν θέλεις γιά το άτομο της, που τα διαθέτει γιά κάποιο σκοπό, που είναι ιδεολογικός... αυτομάτως γίνεται μετάθεση της πράξης της Σοφίας μέσα στην ομάδα αυτή, έρχεται δηλαδή και διαλύει και εξευτελίζει την ιδεολογία της ομάδας. Όχι τα βρώμικα χρήματα που πάνε στην ομάδα ... η πράξη που γενναίει τα χρήματα γιά να πάνε εκεί. Αυτομάτως αυτά τα δύο συνδέονται και τινάζονται μαζί στον αέρα. Αλλά κι εδώ λειτούργησα αυτοματικά. Σαν φιγούρα μου άρεσε στην αρχή η Σοφία με τα μαύρα, με το πέπλο, το άσπρο φέρετρο, οι εικόνες και τα κεριά, το κόκκινο δισκάκι. Όλα αυτά μου άρεσαν και μετά έφυγα από κεί και πήγα και την έδεσα με την ομάδα. Όσο για τη Ρόζα, εκεί τα πράματα είναι όπως τα είπες. Εκεί που διαφοροποιούνται είναι σε σχέση με τον Ανδρέα. Η προσφορά της Σοφίας ή της Μαρίνας στον Ανδρέα έχει την έννοια της θυσίας, είναι ένα δόσιμο-θυσία με την τελετουργική έννοια. Δεν δίνει σάρκα, δίνει ένα σώμα σ' ένα σύντροφο που βγαίνει από τη φυλακή και πρέπει να ζεσταθεί και να ξεκουρασθεί μέσα σε μιά γυναικεία αγκαλιά. Ήταν ένα σημείο που νόμιζα ότι θα παρεξηγηθεί, αλλά πέρασε κι ας ήταν κομμάτι άγριο επειδή παίζεται κορώνα-γράμματα... πώς αλλοιώς όμως να παιζόταν;

Κεφαλάρι 12-10-83

Η συνέχεια του άρθρου του Αντρέα Ταρνανά για την ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ θα δημοσιευθεί στο επόμενο τεύχος. Το κάνουμε για λόγους πληθώρας ύλης.

Μια συζήτηση του συντάκτη μας Δημήτρη Κολιοδήμου με τον Ιορδάνη Ανανιάδη

Έχεις σπουδάσει σχέδιο σε κάποια σχολή;

Όχι, κατά κάποιο τρόπο είμαι αυτοδίδακτος. Έχω σπουδάσει σε μιά σχολή διακοσμητικής αλλά καθόλου πάνω στο κινούμενο σχέδιο. Ό,τι έκανα το έκανα από αγάπη γι'αυτό. Η δουλειά μου βελτιώθηκε διαβάζοντας βιβλία, βλέποντας ξένα περιοδικά, κόμικς ή διάφορα άλλα έντυπα από το κινούμενο σχέδιο. Όλα αυτά με βοήθησαν και με βοηθούν πολύ.

Πριν φτιάξεις την πρώτη σου ταινία είχες δουλέψει στο κόμικ ή κάπου αλλού;

Είχα κάνει διάφορες ιστοριούλες πριν ακόμα κάνω κινούμενο σχέδιο που δεν δημοσιεύτηκαν ποτέ. Τις έκανα μόνο και μόνο για να βελτιώσω το σκίτσο μου και να ικανοποιηθώ ο ίδιος. Ξέρεις τώρα... κάνεις κάτι και το βλέπεις εσύ ή το δείχνεις σε κάποιο φίλο σου και του αρέσει και σου δίνει κουράγιο για να προχωρήσεις. Ο πατέρας μου, επίσης, και τ' αδέλφια μου είχαν κάποια σχέση με τον κινηματογράφο. Πριν το '60 έφτιαχναν ταινίες **cut out**. Κόβαμε χαρτονάκια με μιά κίνηση και τα κινηματογραφούσαμε ή τα κινούσαμε πάνω στην μηχανή. Είχαμε επιτυχή αποτελέσματα και ήταν μιά ωραία εμπειρία. Ήταν και τα χρόνια δύσκολα βλέπεις και δεν είχαμε την οικονομική δυνατότητα να βρούμε ζελατίνες.

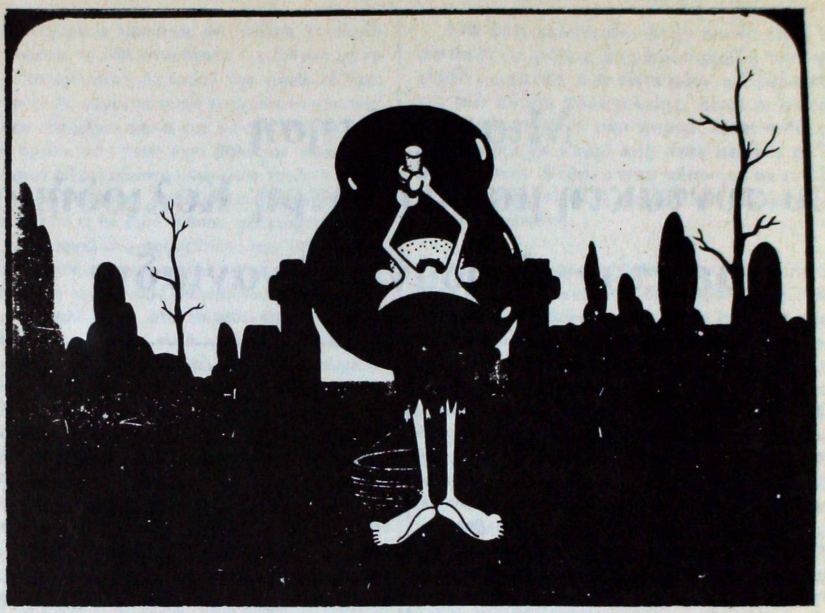
Μπορείς να μου δώσεις ένα ορισμό του κινούμενου σχεδίου;

Το κινούμενο σχέδιο είναι η συνάντηση δύο ξεχωριστών καλλιτεχνικών μορφών: του κινηματογράφου και του **comic strip** . Ο κινηματογράφος είναι κάτι περισσότερο από ένα κομικ στριπ γραμμένο πάνω σε φιλμ: είναι φωτογραφίες που κινούμενες με μεγάλη ταχύτητα σου δίνουν την ψευδαίσθηση της κίνησης. Το κόμικ, από την άλλη μεριά, έτσι όπως το βλέπουμε σ'ένα περιοδικό, είναι ένα **storyboard**, που θα μπορούσε να έχει φτιαχθεί πριν από μιά ταινία. Είναι ένα ντεκουπαρισμένο καρτούν. Κάθε αλλαγή εικόνας στο κόμικ αντιστοιχεί σε μιά αλλαγή πλάνου στο καρτούν. Το καρτούν, το κινούμενο σχέδιο, είναι μιά πράξη που σε πάει πιό κοντά στην πηγή του κινηματογράφου. Αντικαθιστάς τις φωτογραφίες με ζωγραφιές, με σκίτσα, κάνεις μικρές αλλαγές σε κάθε σκίτσο για να δημιργήσεις την ψευδαίσθηση της κίνησης, γράφεις τα σκίτσα σε κομμάτια φιλμ και προβάλλεις το τελειωμένο έργο πάνω σε μιά οθόνη.

Η πρώτη σου ταινία, η ΠΑΝΔΑΙΣΙΑ πώς ξεκινάει; Τί ήταν αυτό που σου έδωσε το κουράγιο για να την φτιάξεις;

Το 1968 κάναμε δαφημιστικά σ'ένα στούντιο στην Θεσσαλονίκη. Είχαμε κάνει πέντε διαφημιστικές ταινίες για τον κινηματογράφο και ανάμεσά τους υπήρχε μιά για ένα κατάστημα παιδικών ρούχων στην Βανιζέλου. Ήταν μιά ταινία που σατύριζε την αεροπειρατεία. Κάτι παιδιά έπαιρναν ένα αεροπλάνο και το οδηγούσαν σ'ένα κατάστημα. Μιά αφελής ταινία που όμως όταν προβαλλόταν στους κινηματογράφους γινόταν χαμός: γέλια, φωνές, χειροκροτήματα. Δεν είχαν ξαναδεί τέτοια διαφήμιση. Ήταν κάπου σαραπέντε δευτερόλεπτα με μιά σωστή δράση κι ένα καλό ντεκουπάζ. Όταν είδα λοιπόν αυτό τον ενθουσιασμό σκέφθηκα ότι μπορούσα να κάνω μιά ταινία και, γιατί όχι, να πάω και στο φεστιβάλ. Τα σκηνικά της τα δούλεψα με το πινελάκι, βουλίτσα-βουλίτσα, και μου πήρε ένα χρόνο. Άλλο τόσο μου έφαγαν τα σκίτσα. Στο φεστιβάλ, παρά το ότι θεματικά δεν ήταν τίποτα σπουδαίο, ξέρεις ένα μυθολογικό θέμα με τον Δία κλπ, έκανε αίσθηση και είχε επιτυχία.

Και όμως μέχρι την επόμενη δουλειά σου πέρασαν οκτώ χρόνια.



ΖΑΧΟΣ Ο ΜΑΖΟΧΑΣ

Τον επόμενο χρόνο ήλθα στην Αθήνα και άρχισα να ψάχνω για μιά θέση στο δικό μου χώρο: σαν ζωγράφος, σαν σκιτσογράφος. Με την βοήθεια κάτι φίλων βρήκα ένα μικρό γραφειάκι κι άρχισα να ψιλοασχολούμαι. Το 1973 ξεκίνησα να κάνω μιά ταινία 30 λεπτών από ένα βιβλίο του Λούντβιχ Μπεμπελμάνς, τον ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗ που σατύριζε τα ολοκληρωτικά καθεστώτα. Είχε σαν ήρωα ένα γέροντάκο που πήγαινε κόντρα σε κάθε διάταξη του κράτους, ένα τύπο μοναδικό-δείγμα που επιβίωνε μέσα στους συμφωνούντες και υποκύψαντες άλλους, ο οποίος στο τέλος πέθανε και θαβόταν μόνος του. Κάθησα κοντά ένα χρόνο κι έκανα σκηνικά και 4-5 λεπτά κίνηση, αλλά όταν είδα ότι θα μου έπαιρνε κάπου πέντε χρόνια το εγκατέλειψα.

Μήπως η εγκατάλειψη είχε σχέση με την πτώση του χουντικού καθεστώτος και το ανεπίκαιρο πλέον του θέματος;

Δε νομίζω. Είχα βέβαια σκίτσα-αναφορές στην χούντα, ένας τύπος μάλιστα ήταν ο ίδιος ο Παπαδόπουλος (τη φωνή του την είχε κάνει ο Γιάννης ο Μόρτζος), αλλά οι λόγοι ήταν καθαρά το πρόβλημα της επιβίωσης και ο χρόνος που απαιτούσε η ταινία για να γίνει. Μετά ήταν κι ένα ταξίδι που έκανα στα στούντιο Χάννα-Μπαρμπέρα, ένα παράρτημα στην Αυστραλία. Εκεί κάθησα 2-3 βδομάδες και είδα τον τρόπο που δούλευαν. Είχα μάλιστα ενθουσιαστεί με την συνεργασία που υπήρχε ανάμεσα στους συντελεστές των ταινιών που γινόντουσαν. Ήταν τόσο ωραία και τόσο αρμονική... Βλέποντας εκεί αυτά τα πράματα έκανα το ΖΑΧΟΣ Ο ΜΑΖΟΧΑΣ που πολλοί είπαν ότι είχε αμερικάνικη τεχνική. Αυτό με κολακεύει βέβαια. Πιστεύω ότι από αυτές τις δουλειές θα ξεκινήσεις για να βρεί το δικό του πρόσωπο το ελληνικό κινούμενο σχέδιο.

Πώς ξεκίνησε η ιδέα για την ταινία αυτή;

Κάποιος θα έβγαζε ένα περιοδικό και μου ζήτησε να του φτιάξω σκίτσα. Εγώ επηρεασμένος από τους σκιτσογράφους του **Mad** τότε έκανα το ΜΑΖΟΧΑ που ήθελε να αυτοκτονήσει και δε μπορούσε. Έφτιαξα γύρω στους εκατό τρόπους σε στυλ κόμικ κι έναν απ'αυτούς τον έκανα ταινία: αυτόν με το κανόνι. Στο κόμικ ήταν μιά ιστορία που ολοκληρώνοταν σε 17 εικόνες.

Δυό χρόνια αργότερα, με τον ΚΥΚΛΟ, έχουμε μιά διπλή αλλαγή στην δουλειά σου: στο τεχνικό επίπεδο και στο θεματικό.

Όταν είδα ότι στο φεστιβάλ η ταινία σνομπαρίστηκε ένοιωσα πολύ άσχημα. Ήμουνα σαν να με είχε πατήσει ελέφαντας! Όταν γύρισα στην Αθήνα

έβαλα τα δυνατά μου να κάνω ένα θέμα που να αγγίζει το κοινό και να το ικανοποιεί. Έτσι έγινε ο ΚΥΚΛΟΣ, που τελικά μ'άρεσε και εμένα το στυλ αυτό της δουλειάς. Το δούλεψα πάνω σε χαρτί, όχι σε ζελατίνα. Σινική μελάνι, γραμμή, κι από πάνω το χρώμα. Ήταν ένα θέμα εύκολο για να γίνει. Η ζελατίνα θέλει πολύ κόπο, να προσέχεις να την διατηρείς καθαρή, να βάλεις το χρώμα από πίσω, να περάσουν τα χρώματα... ενώ βάζοντας την μελάνη πάνω στο χαρτί είναι πιό ρευστό το χρώμα της, τρέχει πιό γρήγορα το πινέλο, τελειώνει πιό εύκολα το σχέδιο. Βέβαια υπάρχει το μειονέκτημα ότι πρέπει να ζωγραφίζεις πάντοτε το τοπίο. Το ερέθισμα πάντως ήταν να δείξω ότι μπορώ να κάνω κι αυτή τη δουλειά με επιτυχία και νομίζω ότι τα κατάφερα. Από την πλευρά μου βέβαια η εργασία έγινε με περισσότερη άνεση. Παρά το ότι μπήκα σ'έναν καινούργιο χώρο, το ξεπέρασα εύκολα. Στην αρχή νόμιζα ότι θα μου ήταν μεγάλο πρόβλημα το να ζωγραφίζω ξανά τα ίδια, το ίδιο φόντο, αλλά το χέρι άρχισε να συνηθίζει και η δουλειά έβγαινε πιό εύκολα. Ζωγραφίζοντας τα σπιτάκια, το εργοστάσιο, κάτι δενδράκια, μιά πολιτεία που φαινόταν, αυτά όλα έβγαιναν πιό εύκολα απ'ό,τι νόμιζα. Όταν είχα φαντασθεί την ταινία σαν σενάριο μου φαινόταν βουνό, αλλά δεν ήταν. Γι'αυτό συνεχίζω τώρα να δουλεύω μ'αυτό το στυλ, πάνω σε άσπρο φόντο, αλλά, όπως είδες κι εσύ, στην ΤΡΥΠΑ, χρησιμοποίησα χρωματιστά μελάνια, περισσότερα χρώματα και πολύ περισσότερο φόντο. Ιδιαίτερα στις στοές.Εκεί μου πήρε πολύ χρόνο.

Ο ΚΥΚΛΟΣ και η ΤΡΥΠΑ έχουν μιά θεματική συγγένεια. Εκπέμπουν κι ένα παρεμφερές μήνυμα. Είναι το ίδιο θέμα δοσμένο με διαφορετικό τρόπο.

Ναί γιατί χρησιμοποίησα τα ίδια πράγματα που χρησιμοποίησα και στον ΚΥΚΛΟ. Οι επιδράσεις πάνω στους χαρακτήρες: αντί για τα ναρκωτικά έχουμε ένα τανκ, για παράδειγμα. Η ΤΡΥΠΑ είναι ένας απόηχος του ΚΥΚΛΟΥ. Αυτά που δεν μπορούσα να σκεφθώ στην πρώτη τα έβαλα στην δεύτερη μ'έναν άλλο τράπο. Ως προς το μήνυμα που είπες... από την στιγμή που εγώ όλες αυτές τις καταστάσεις τις έχω περάσει και νοιώθω ευχάριστα να κλεισθώ στον εαυτό μου παραμερίζοντας όλη αυτή την βρωμιά... γιατί αυτή είναι η αλήθεια... ανοίγεις κάπου την καρδιά σου και τρως σφαλιάρες... πας να πεις καλημέρα στο διπλανό σου και δεν σου μιλάει γιατί αυτός έχει αυτοκίνητο κι εσύ δεν έχεις... Όταν συναντάς τέτοια φρικτά πράματα... όταν στο σπίτι που μένεις, στο διαμέρισμα σου, δεν έχεις καμιά επαφή με τους γύρω... Αυτά είδα κι εγώ και αυτά έδειξα. Οτι ο άνθρωπος νοιώθει καλύτερα κλεισμένος στον εαυτό του. Αυτή είναι η πραγματικότητα και μην μου μιλήσεις για απαισιοδοξία.

Να δούμε λίγο περισσότερο τις διαφορές των δύο τεχνικών;

Στο ΖΑΧΟ χρησιμοποίησα όπως σου είπα ζελατίνες. Το φόντο υπήρχε σε μιά ζελατίνα. Το κανόνι σε μιά άλλη γιατί την στιγμή της έκρηξης έπρεπε να υπάρχει κίνηση που να δείχνει την παραμόρφωσή του. Μόνο όταν ήταν σταθερό το τοποθετούσα μαζί με το φόντο στην ίδια ζελατίνα. Η κίνηση του ΜΑΖΟΧΑ γινόταν σε τρίτη ζελατίνα. Κατά την λήψη, οι τρείς ζελατίνες έμπαιναν η μιά πάνω στην άλλη και τις κινηματογραφούσα. Η τεχνική στην ΤΡΥΠΑ ήταν διαφορετική. Θα σου δώσω ένα παράδειγμα, αυτό του διαδρόμου που έρχεται προς τα εμπρός καθώς ο τύπος προχωράει. Έχουμε πρώτα τον τύπο. Η κίνησή του γίνεται σε 12 σχέδια που είναι ένας κύκλος βαδίσματος. Τον βλέπουμε από πίσω καθώς βαδίζει ακολουθούμενος σταθερά από την μηχανή. Έχει ζωγραφισθεί σε 12 σκίτσα που πάει τα πόδια του μπροστά-πίσω, δίχως να έχει ζωγραφισθεί τίποτε άλλο. Μετά ζωγραφίζουμε τα πλακάκια του διαδρόμου σε άλλο χαρτί. Η κίνησή τους βγαίνει σε 6 σκίτσα. Για να έρθει δηλαδή το ένα πλακάκι από την μιά θέση στην άλλη χρειάζονται 6 κινήσεις. Όταν ολοκληρωθούν αυτές οι κινήσεις (μαζί με τις κολώνες που έρχονται προοπτικά προς τα εμπρός) αποτελούν ένα κύκλο επανάληψης. Στην συνέχεια ζωγραφίζουμε σ'ένα τρίτο χαρτί τους δυό αυτούς κύκλους μαζί (το βάδισμα του τύπου και το βάδισμα του διαδρόμου) και έχουμε την τελική αίσθηση της κίνησης. Αυτά τα τελευταία σκίτσα κινηματογραφούνται στο τέλος και αυτό είναι το μειονέκτημα της δουλειάς. Κάθε σκίτσο χρησιμοποιείται μιά μόνο φορά. Για τα 45 δευτερόλεπτα του διαδρόμου χρειάσθηκαν κάπου 500 διαφορετικά σκίτσα.

Όταν ξεκινάς έχοντας μιά ιδέα για κάποια σκηνή που θα ζωγραφίσεις και μετά θα την εγγράψεις στο φιλμ πώς καθορίζεις την διάρκεια της σκηνής αυτής; Δουλεύειες με βάση κάποιο συγκεκριμένο timing;

Όταν κάνω μιά ταινία μικρού μήκους, έχοντας υπόψη μου την διαφήμιση στην οποία δουλεύω και που εκεί σε μισό λεπτό κάνεις γύρω στα 30 πλάνα, ξέρω αυτές τις φόρμες και τους χρόνους. Έχω αποκτήσει μιά εμπειρία -γιατί για μένα η διαφήμιση στο κινούμενο σχέδιο είναι ένα σχολείο- και ξέρω πότε θα κουράσει μιά σκηνή. Ξέρω πότε θα την προεκτείνω έτσι ώστε να μην βομβαρδίσω τον θεατή με γκαγκ το ένα πίσω από το άλλο. Ξέρω πότε πρέπει να δώσω έναν αέρα. Στην ΤΡΥΠΑ, για παράδειγμα, ε-

πειδή ήταν μονόπλανο και έπεφτε ξύλο μέχρι την μέση της ταινίας, έβαλα για "ξεκούραση" την σκηνή του σεξ. Ήταν ένα πέρασμα που απάλυνε το φόρτισμα. Γενικά πάντως δεν νομίζω ότι κάνω μιά προεργασία ως προς την διάρκεια μιάς συγκεκριμένης σκηνής γιατί έχω το ελεύθερο να την δώσω όπως θέλω. Επειδή δεν με περιορίζει κανένας δουλεύω ελεύθερα, έχοντας πάντα υπόψη μου ότι τα 12 σχέσια αντιστοιχούν σε ένα δευτερόλεπτο. Δεν μπορώ δηλαδή να περιμένω 12 σχέδια για να φάει μιά μπουνιά ο ανθρωπάκος. Η δράση αυτή πρέπει να είναι γρήγορη, μετά να επανέλθει μιά πιό στρωτή κίνηση που θα την διαδεχθεί και πάλι μιά γρήγορη δράση. Το μόνο **timing** που υπάρχει είναι αυτό των 12 σχεδίων το δευτερόλεπτο.

Όταν σου έρχεται μιά ιδέα για να την μεταπλάσεις σε κίνηση, για να την εμψυχώσεις, πόσο χρόνο θέλεις; Τί διαδικασία απαιτείται μέχρι να είναι έτοιμη για κινηματογράφιση;

Μιά ιδέα την φτιάχνω σ'ένα πρόχειρο χαρτί. Μου παίρνει μιά μέρα και την δουλεύω για κάνα-δυό μέρες ακόμα προσθέτοντας ή αφαιρώντας σχέδια. Ολοκληρωμένη την βλέπω κατευθείαν στο πανί όταν θα έχω φτιάξει όλα τα σχέδια και θα τα έχω τραβήξει στην τρυκέζα. Μπορώ να δω όμως τί έχω κάνει ως προς την κίνηση ξεφυλλίζοντας τα σχέδια, όπως στα **flip book** . Γι'αυτό δουλεύω το σκίτσο μου σε χονδρό χαρτί για να μπορέσω να τα ξεφυλλίσω και να δω το αποτέλεσμα. Ορισμένοι το δουλεύουν σε ριζόχαρτο, αλλά εγώ το αποφεύγω γιατί είναι διαφανές και δεν μπορώ να το ελέγξω. Πρέπει να κάνεις **test line** , να τραβήξεις τα σχέδια σε μαυρόασπρο φιλμ και να το δείς μετά. Έτσι όμως αυξάνεις το κόστος και τον χρόνο. Βέβαια, έχοντας αποκτήσει μιά εμπειρία δεν χρειάζεται ούτε να το ξεφυλλίσω, όπως έκανα με την ΤΡΥΠΑ. Το τράβηξα μιά κι έξω και αφαίρεσα μετά κίνηση ενός λεπτού για να γίνει πιό στρωτό το αποτέλεσμα. Γενικά πάντως, για ένα λεπτό ολοκληρωμένου φιλμ θέλω περίπου δυό μήνες. Φτιάχνω πρώτα τα φόντα, σε πρόχειρο χαρτί, τα καθαροζωγραφίζω -για ένα λεπτό κίνησης χρειάζονται το λιγότερο 20 φόντα- και στην συνέχεια, όπως σου είπα, δουλεύω τις κινήσεις των χαρακτήρων, την δράση τους. Ένα σχέδιο μπορεί να περάσει και 5 και 6 φορές από το χέρι μου. Για ένα λεπτό χρειάζομαι το λιγότερο 800 σκίτσα.

Αυτό βέβαια έχει σχέση με τους χαρακτήρες που δουλεύεις. Δεν αφηγείσαι μιά ιστορία που θα αναπτυχθεί, θα κορυφωθεί και θα κλείσει δημιουργώντας μιά ένταση, αλλά υπάρχουν συγκρούσεις- προκαλώντας γέλιο ή σημαίνοντας κάτι- που διαδέχονται η μιά την άλλη.

Πάντοτε όταν κάνω μιά ταινία η αρχή και το τέλος δεν έχουν γρήγορα σημεία. Η εισαγωγή του φιλμ είναι κάπως αργή. Μετά ερχόμαστε στα γρήγορα σημεία: τα γκαγκ. Μέσα σε 5 λεπτά φιλμ μπορείς να βομβαρδίσεις τον θεατή μ'όσα γκαγκ θέλεις, δεν θα τον κουράσεις. Με την προυπόθεση πάντα ότι θα είναι σωστά και μελετημένα. Το τέλος πάντοτε είναι λίγο αργό για να μην κλείσει απότομα.

Αυτό είναι μιά προσωπική σου άποψη γιατί στα αμερικάνικα καρτούν, για παράδειγμα,

υπάρχει ένας συνεχής καταιγισμός γκαγκ από την αρχή μέχρι το τέλος.

Κοίταξε, έχω επηρεασθεί από τα αμερικάνικα φιλμ και πάνω στις προδιαγραφές τους δουλεύω. Πάντοτε μου άρεσαν και έχω επηρεσθεί από το Ντίσνευ και τους άλλους κλασικούς. Ξεκίνησα με το κλασικό κινούμενο σχέδιο επειδή πιστεύω ότι αν μάθεις αυτό καλά μπορείς να κάνεις μετά ό,τι άλλο θέλεις. Ελλειπτικό, αφαιρετικό, τα πάντα γιατί θα ξέρεις τους νόμους της εμψύχωσης. Μερικοί ξεκινούν ανάποδα. Φτιάχνουν αφαιρετικά καρτούν που δεν οδηγεί πουθενά γιατί δεν ξέρουν την βάση της **animation.** Γι'αυτό και το κινούμενο σχέδιο στην Ελλάδα δεν προχωράει. Δεν μάθαμε την κίνηση σωστά.

Σ'αυτό συντελεί και το ότι, πέρα από την ανυπαρξία μιάς ντόπιας παράδοσης, δεν υπάρχει και κάποια σωστή σχολή.

Σωστά. Δεν υπάρχει σχολή και δεν υπάρχουν και άνθρωποι για να το διδάξουν. Άμα δεν ξέρεις να σκιτσάρεις την κίνηση, πώς να διδάξεις; Ξέρω ότι υπάρχουν σχολές που σ'αυτές κάνουν μάθημα άτομα που δεν έχουν ιδέα από κινούμενο σκίτσο! Μπορούν να πουν ότι από το σκίτσο-κλειδί Α θα πας στο σκίτσο-κλειδί Β με αυτά τα ενδιάμεσα, αλλά δεν εξηγούν τις διαδικασίες που υπάρχουν. Δεν μπορείς έχοντας το 1 και το 10 να το διαιρέσεις σε 5 ίσα μέρη. Αυτό δεν είναι **animation,** είναι κίνηση. Όταν, για παράδειγμα, κάποιος τρώει μιά μπουνιά, αυτό γίνεται γρήγορα. Κάνει κάποιους μορφασμούς, πέφτει αργά-αργά στα πρώτα 2-3 σκίτσα και μετά σωριάζεται κάτω ξερός. Η διαδρομή που άρχισε με 2-3 πρώτα σκίτσα ολοκληρώνεται μ'ένα σχέδιο. Έχουμε την γρήγορη κίνηση του χτυπήματος,.την αργή στην αρχή της πτώσης και την γρήγορη κατάληξη. Και μετά αντίστροφα. Όταν σηκώνεται, σαν λάστιχο, όπως σκάει η μπάλα, σηκώνεται στην αρχή αργά και μετά πιό γρήγορα. Θα ήθελα να σου πω ότι το κινούμενο σχέδιο αρχίζει εκεί που σταματάσει ο κανονικός κινηματογράφος. Δεν μπορεί να υπάρχει ο ρεαλισμός, είναι αντίθετος με τους νόμους του κινούμενου σχεδίου.

Οι επιρροές από το κλασσικό κινούμενο σχέδιο είναι πάνω στους χαρακτήρες, πάνω στον τρόπο δουλειάς σου ή είναι ένας συνδυασμός και των δύο;

Γενικά. Στους χαρακτήρες νομίζω ότι έχω αποκτήσει ένα δικό μου στυλ. Έχω βέβαια επηρεασθεί από τους σκιτσογράφους του **Mad** κι αυτούς των αμερικάνικων ταινιών, αλλά σιγά-σιγά νομίζω ότι βρίσκω ένα δικό μου τρόπο γιατί δουλεύω χωρίς ένα λεπτομερές ντεκουπάζ κι έτσι ξεφεύγω από τα πλαίσια που καθορίζουν οι ταινίες αυτές. Στο εξωτερικό σου δίνουν ένα **timing** που το έχει βγάλει κάποιος άλλος και σου ζητούν η σκηνή αυτή να κρατήσει τόσα δευτερόλεπτα, ούτε λιγότερο,. ούτε περισσότερο, γιατί έτσι πρέπει να γίνει. Εγώ δεν ακολουθώ τέτοιους κανόνες. Μπορώ να τραβήξω την σκηνή αυτή όσο θέλω: να την πάω στο μισό ή στο διπλάσιο για παράδειγμα. Ανάλογα με το πώς μ'αρέσει. Γι' αυτό και δεν κάνω διάλογο στις ταινίες μου. Είχα ξεκινήσει, όπως σου είπα, μιά ταινία μ'έναν τέτοιο τρόπο και την παράτησα. Άλλωστε αυτό απαιτεί και πολλά άτομα, συνεργάτες, κι εγώ δουλεύω μόνος μου.

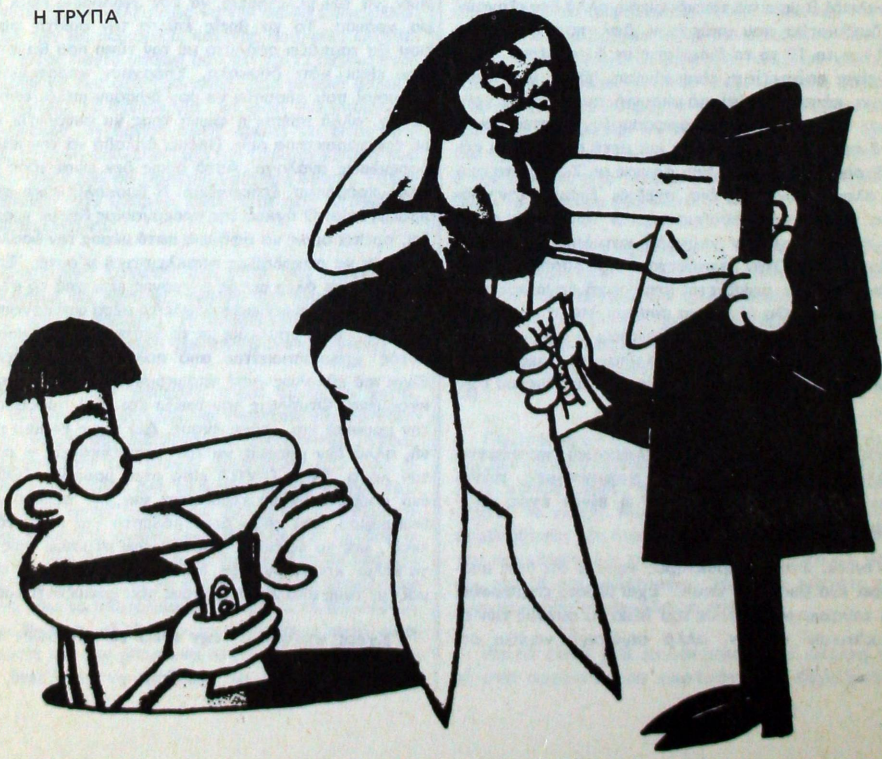
Πώς δουλεύεις το ηχητικό μέρος των ταινιών σου;

Πάντοτε μετά το σκίτσο. Υπάρχουν δυό τρόποι. Ο ένας είναι να γραφεί η ομιλία, οι ήχοι, η μουσική πριν από το σκίτσο. Μετά πρέπει να γίνει η ανάλυση και στην συνέχεια δουλεύεις πάνω στα καρρέ που αυτή θα σου βγάλει. Με βάση την ανάλυση φτιάχνεις την κίνησή σου. Όλα αυτά βέβαια βάσει του **storybord** των εικόνων. Τον τρόπο αυτό δεν τον χρησιμοποιώ. Το να γράψεις το διάλογο από τα πριν, να τον μελετήσεις, να τον αναλύσεις είναι θέμα χρόνου. Το να βρείς έπειτα την σωστή φωνή που θα ταιριάζει απόλυτα με τον τύπο που θα φτιάξεις είναι κάτι δύσκολο. Υπάρχουν καρατερίστες ηθοποιοί που μπορούν να σου δώσουν καλό αποτέλεσμα, αλλά πρέπει η φωνή τους να συνδέεται και με τον χαρακτήρα σου. Πρέπει δηλαδή να την παραμορφώσεις ανάλογα. Αυτό όμως δεν είναι τόσο μεγάλο πρόβλημα, ξεπερνιέται. Η δυσκολία είναι στην προεργασία. Ο όγκος της προεργασίας δεν με τρομάζει, πρέπει όμως να αφήσεις κατά μέρος την δουλειά σου και να ασχοληθείς αποκλειστικά μ'αυτό. Έπειτα είναι και όλος αυτός ο χρόνος έξω από το στούντιο κι εγώ έχω μάθει να δουλεύω μέσα στο εργαστήριό μου. Έτσι δουλεύω με το δεύτερο τρόπο που κι αυτός χρησιμοποιείται από πολλούς καλλιτέχνες. Είναι πιό εύκολος γιατί παρακάμπτουμε όλα τα προηγούμενα. Φτιάχνεις την ταινία και μετά προσθέτεις την μουσική και τους ήχους. Δεν έχεις βέβαια φωνή, αλλά δεν μπορείς να τον καταδικάσεις γι'αυτό τον λόγο. Στην ΤΡΥΠΑ είπα στον μουσικό: "Θέλω ένα κομμάτι 45 δευτερόλεπτα για την σεκάνς του διαδρόμου, ένα τόσα δευτερόλεπτα για εδώ, τόσα εκεί", και τα έφτιαξε. Τουεξήγησα περίπου πώς τα τα θέλω και τα έγραψε. Μετά τα έβαλα στην ταινία μαζί με τους υπόλοιπους ήχους που χρειαζόντουσαν.

Έχεις σκεφθεί την ιδέα να ενωθούν κά-

Ο ΚΥΚΛΟΣ

Η ΤΡΥΠΑ



ποιοι άνθρωποι που ασχολούνται με το κινούμενο σχέδιο, να αποτελέσουν μιά ομάδα, και να δημιουργήσουν ένα φιλμ;

Ναι, αυτή την στιγμή μάλιστα γίνεται μιά τέτοια προσπάθεια από το Στασινό και το Μυρμιρίδη. Ετοιμάζουν μιά ταινία 20 λεπτών με ανάγλυφες κατασκευές, με κούκλες σε αρκετό μέγεθος για να δουλεύουν με άνεση. Έχω δεί καταπληκτικά πράματα εκεί. Βέβαια τους τρώει πολύ χρόνο και πολύ χρήμα, αλλά είναι η αρχή για μιά συνεργασία. Δυστυχώς όμως δεν την βλέπω να συνεχίζεται γιατί ο καθένας από μας θέλει να συντηρηθεί κιόλας και αυτό είναι πολύ καθοριστικό.

Εσύ πού βρίσκεις τα χρήματα για να κάνεις τις ταινίες σου; Αν εξαιρέσουμε την τελευταία σου δουλειά που πήρες κάποια χρήματα από το Κέντρο Κινηματογράφου, οι υπόλοιπες δεν κατόρθωσαν να αποσβέσουν ούτε καν τα έξοδα των υλικών τους.

Από το 1979 που άρχισα να γίνομαι γνωστός στο χώρο της διαφήμισης είχα μιά μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια απ'ό,τι τα προηγούμενα χρόνια. Έτσι πήρα φόρα και άρχισα να κάνω ταινίες. Οι πόροι ήταν πάντοτε από την διαφήμιση, απ'αυτήν άλλωστε ζω κιόλας. Εκεί μάλιστα μαθαίνω καινούργια πράματα. Αυτά που έχω μάθει από μιά ταινία που θέλει ένας διαφημιστής-πελάτης να κάνω, τα βελτιώνω σε μιά δικιά μου ταινία. Δεν βλέπω καμιά διαφορά ανάμεσα στις ταινίες αυτές. Απλώς δεν επηρεάζομαι από τα διαφημιστικά που κάνω.

Τί γίνονται οι ταινίες σου μετά το φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης;

Τί να σου πω... στις αίθουσες ξέρεις πώς είναι τα πράματα για τις ταινίες μικρού μήκους. Από την άλλη, η ελληνική τηλεόραση απαξιεί να τις παίξει. Τον ΚΥΚΛΟ τον είχα δυό χρόνια στην ΕΡΤ και δεν προβλήθηκε μέχρι που αποφάσισα και τον πήρα. Πάντα μου έλεγαν ότι τον είχαν προγραμματίσει και ποτέ δεν παιζόταν. Έτσι σκέφθηκα ότι θα ήταν καλύτερα να τον έχω εδώ στο γραφείο μου παρά να τον είχαν αυτοί εκεί. Έπειτα πληρώνουν 4.000 δρχ. το λεπτό, ένα ποσό γελοίο για μιά τέτοια δουλειά όπως είναι το κινούμενο σχέδιο και δεν ήθελα να τους παρακαλάω. Ένα καλό είναι ότι πάνε στα ξένα φεστιβάλ -μου τις ζητούν ή τις στέλνω μόνος μου- και παίζονται εκεί. Έπειτα παίζονται σε 2-3 ξένες τηλεοράσεις, σε ειδικά κανάλια βέβαια.

Έχεις σκεφθεί ποτέ βλέποντας μιά ταινία σαν ολοκληρωμένη να ξαναδουλέψεις μιά σεκάνς της ή να ξαναζωγραφίσεις κάποιες σκηνές της;

Θέλω να το κάνω, αλλά πάντα το αφήνω. Νομίζω ότι αυτό συμβαίνει μ'όλους τους κινηματογραφιστές. Θέλω να βγάλω μιά σκηνή, να κάνω κάποια άλλη μ'έναν καινούργιο τρόπο, να διορθώσω τις ατέλειες σε ορισμένα σημεία της. Ωστόσο έχω βάλει ένα σκοπό στη ζωή μου: να μην ξανασκέφτομαι μιά ταινία που τελείωσα για να μπορέσω να ξεκινήσω μιά άλλη με περισσότερο πάθος. Νομίζω ότι χρειάζεται αυτή η περιφρόνηση, ας πούμε, για να ξεκινήσεις κάτι καινούργιο. Τώρα σκέφτομαι την επόμενη δουλειά μου, τον ΑΔΑΜ. Βέβαια δεν έχω ακόμα ολοκληρώσει την ιδέα. Είναι κάτι σαν όνειρο, ένας τύπος που δημιουργείται από τα συντρίμμια μιάς πυρηνικής καταστροφής μόνος του, αυτοσυναρμολογείται έχοντας έναν κώλο για κεφάλι κι ένα χέρι στη θέση του αριστερού του ποδιού. Αυτή είναι η βάση. Τα υπόλοιπα, οι λεπτομέρειες, τα γκαγκ, η δράση, θα συγκεκριμενοποιηθούν πάνω στο σχεδιαστήριο μέσα από απορρίψεις και εισαγωγές επί μέρους ιδεών.

Αθήνα 24-10-1983

Συνδρομές για 10 τεύχη 1.000 δρχ.
Εμβάσματα—Αλληλογραφία
Παραγγελίες τευχών:
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΝΙΚΟΛΑΙΔΟΥ
Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684
Θεσσαλονίκη 546 31

ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ

Γράφει ο Δημήτρης Κολιοδήμος

Όταν πιά έχει σβήσει η παγωμένη εικόνα με τους μουσικούς να παίζουν τα όργανα τους και να χορεύουν δίπλα στον τάφο της Μαρίκας νοιώθεις ένα περίεργο συναίσθημα που δεν μπορείς να το εντοπίσεις με ακρίβεια.

Όταν έχουν πια ανάψει τα φώτα της κινηματογραφικής αίθουσας και οι βιαστικοί θεατές έχουν πάρει τον δρόμο προς την έξοδο, εξακολουθείς να παραμένεις στο κάθισμά σου και νομίζεις ότι πάνω στην οθόνη συνεχίζεται η προβολή των εικόνων της ταινίας.

Όταν έχεις πια βγεί από την αίθουσα και

βρίσκεσαι στον δρόμο, ανάμεσα σε άγνωστους ανθρώπους με τους οποίους λίγο πριν είχες παρακολουθήσει το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ μέσα σε μιά ατμόσφαιρα κατανυκτικής σιγής, πιάνεις τον εαυτό σου να σιγοτραγουδάει το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας.

Και όταν, αρκετά αργότερα, έχεις επιστρέψει στο σπίτι σου η ταινία εξακολουθεί να σε απασχολεί με τον ίδιο τρόπο που θα σε απασχολούσε το γεγονός ότι θα σε είχε εγκαταλείψει η αγαπημένη σου: δεν είσαι σε θέση να πεις αν συνεχίζεις να την αγαπάς ή αν έχεις αρχίσει να την μισείς.

Πού οφείλονται όλα αυτά; Στο ότι το φιλμ του Φέρρη είναι μιά ταινία-αποτυχία (όπως υποστήριξαν πολλοί μετά την πρώτη προβολή της στο φεστιβάλ) ή στο ότι είναι μιά ταινία-σταθμός που το μέγεθος της αξίας της θα φανεί μετά από μερικά χρόνια (όπως ισχυρίζεται ο πρόεδρος της κριτικής επιτροπής Νίκος Κούνδουρος); Δύσκολη η απάντηση! Επιπλέον το πρόβλημα της πιθανής ερμηνείας της Μαρίκας έχει ξεπερασθεί. Ο σκηνοθέτης ήταν αρκετά σαφής: "η ταινία αναφέρεται σε μιά κάποια Μαρίκα, που ίσως είναι η Νίνου, ίσως η Παπανίκα, ίσως η Πολίτισσα, ίσως όλες μαζί ή και καμιά". Τί απομένει λοιπόν: Μα το ίδιο το φιλμ, οι εικόνες του και η μουσική του. Το φιλμ αυτό καθεαυτό για να το αφηγηθείς, όπως κάποιος αφηγείται ένα ζωγραφικό πίνακα, η μουσική του για να την τραγουδήσεις, όπως κάποιος τραγουδάει ένα μουσικό κομμάτι.

Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ είναι η περιγραφή ενός ταξιδιού, μιάς πορείας: αυτής ενός προσώπου στην ζωή, με σημείο αφετηρίας αυτό του ερχομού του (γέννηση) και σημείο άφιξης εκείνο της αναχώρησης του (θάνατος). Στο ενδιάμεσο έχουμε τα κομβικά σημεία, τους σταθμούς σε συγκεκριμένους τόπους μέσα στο γεωγραφικό χώρο. Είναι λοιπόν μιά ταινία-οδοιπορικό, που εξιστορεί την περιπλάνηση της Μαρίκας, με τους ζωντανούς και τους νεκρούς της χρόνους. Χρόνοι ζωντανοί, γεμάτοι με σημασία, οι χρόνοι της παραμονής σ'έναν τόπο, οι κυρίαρχοι χρόνοι στην διάρκεια των οποίων συμβαίνουν τα δρώμενα, όπου ο θεατής δεν μπορεί να προσθέσει τίποτα και αρκείται στην παρακολούθηση της δράσης. Και χρόνοι νεκροί, χρόνοι άδειοι, οι χρόνοι-περάσματα, οι χρόνοι της μετάβασης, οι ελλείψεις, οι απόντες χρόνοι στην διάρκεια των οποίων δεν συμβαίνει τίποτα αλλά και που μπορεί να συνέβηκε οτιδήποτε, που ο θεατής καλείται να τους γεμίσει με την φαντασία του και να φτιάξει τις συνδέσεις. Αλλά μπορεί και να μην το κάνει, να τους αφήσει όπως είναι.

Και πίσω από το οδοιπορικό, η Ιστορία: η Μικρασιατική καταστροφή, ο ξεριζωμός, η δικτατορία του Μεταξά, η Κατοχή, ο Εμφύλιος, ο Παπάγος και η επιβολή της Δεξιάς. Η Ιστορία σαν παρόν, καταδηλωμένη σαν τέτοια με συγκεκριμένες σκηνές αναπαράστασης και κινηματογραφικά επίκαιρα, και η Ιστορία σαν απουσία, σαν αντανάκλαση στις πράξεις των ανθρώπων-χαρακτήρων-μελών- της- ορχήστρας, σαν συμπαραδηλωμένη αναφορά κομματιασμένων φράσεων και αποσπασματικών μονόλογων. Η Ιστορία ειδωμένη κάτω από μια συγχυσμένη και αξεκαθάριστη ματιά, χωρίς μιά συγκεκριμένη στάση απέναντι της, γραμμένη στην ταινία μ'έναν τρόπο βιωματικό, όπως ακριβώς την ζούσαν οι ρεμπέτες. Αν και το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ έχει έναν κεντρικό άξονα παρεμφερή μ'εκείνον του ΘΙΑΣΟΥ (η ομάδα των μουσικών της ορχήστρας μοιάζει σαν ένας μετασχηματισμός των μελών του θεατρικού μπουλουκιού) διαφοροποιείται ριζικά ως προς τις προθέσεις: δεν ενδιαφέρεται να μιλήσει για την ιστορία του τόπου μέσ'από μιά σαφή αισθητική κωδικοποίηση, αλλά να δώσει την προσωπικότητα μιάς γυναίκας το πρόσωπο της οποίας αντανακλά την Ιστορία.

Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ είναι μιά ταινία-πρόσωπο, οχι μόνο επειδή η ηθοποιός που ενσαρκώνει την Μαρίκα επανέφερε στο προσκήνιο το παλιό (από το 1958 όπως λέει ο ίδιος) όνειρο του Φέρρη για ένα φιλμ πάνω στην βιογραφία μιάς ρεμπέτισας, ούτε επειδή η συνδρομή της στην συγγραφή και την πεπεξεργασία του σενάριου ήταν καθοριστική, αλλά (κυρίως) επειδή η παρουσία της Σωτηρίας Λεονάρδου είναι καταλυτική. Όλα τα πλάνα είτε ξεκινούν από το πρόσωπό της είτε καταλήγουν σ'αυτό, ακόμα κι όταν αυτό δεν είναι παρόν για να γεμίσει το κάδρο, η ύπαρξή του στον εκτός πεδίου χώρο είναι εμφανής και δεδομένη. Το βλέμμα της οργανώνει και διευθύνει το οπτικό πεδίο του θεατή και στην ματιά της εγκλωβίζεται το βλέμμα του. Η υλικότητα του κορμιού της, η σωματικότητά της, είναι κυρίαρχη και ωθεί στο περιθώριο, στο φόντο, τα σώματα των άλλων μουσικών. Ακόμη και στις δραματικές

κορυφώσεις της ταινίας, στις σκηνές της σύγκρουσής της με τον Μπάμπη, εκεί που απαιτείται μιά υποκριτική δύναμη που φαίνεται να μην την διαθέτει, κατορθώνει και επιβάλλεται με την έκφραση του προσώπου της και την παγερότητα που εκπέμπουν τα μάτια της. Επιπλέον, το άτομό της δεν είναι η συνέχεια της Ανδριάνας (όχι μόνο με την βιολογική έννοια, αλλά και μ'αυτήν της συγκρότησης της προσωπικότητας) και δεν επεκτείνεται στη μικρή Ανδριάνα, είναι κάτι περισσότερο: συνενώνει την Ρόζα και την Ματίνα, είναι η ολοκλήρωση όλων των γυναικείων μορφών του ρεμπέτικου που αντανακλούν την βιωματική κατανόηση της ελληνικής ιστορίας.

Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ είναι μιά ταινία-τοπογραφία. Η σύνδεση και η οργάνωση του χώρου που καταγράφει είναι μελετημένη και στην πιό μικρή της λεπτομέρεια. Ο κόσμος των ρεμπέτηδων ήταν ένας κόσμος φιλήσυχων και γαλήνιων ατόμων, ατόμων που ενώ δεν συνεισέφεραν τίποτα στην κοινωνία, ούτε μπορούσαν να δημιουργήσουν κάτι, ατόμων παράσιτων ή περιθωριακών, στόχευαν στο γλέντι και επιζητούσαν να γλεντήσουν. Με το δικό τους τρόπο: πίνοντας (μόνο πίνοντας) και φουμάροντας. Και η ανάπλαση του χώρου και των ανθρώπων του στην ταινία είναι τέλεια. Τα μέλη της ορχήστρας παίζουν για να ξεχάσουν την πίκρα τους, γλεντούν από πίκρα; διασκεδάζουν από προσωπικές σκοτούρες, επιζητούν την παρέα για να "πιούν" τον καημό τους και εκφράζονται με το ζεϊμπέκικο. Ζουν στο περιθώριο της κοινωνίας, δεν παραπονιούνται σχεδόν ποτέ (ο Γιωργάκης δεν αποτελεί εξαίρεση: εκφράζει την πίκρα του σ'ένα άλλο επίπεδο, και όχι μιά ταξική δυσαρέσκεια, αφού κι αυτός δεν έχει μιά σαφή αντίληψη της κοινωνικής συγκρότησης) και περιμένουν καρτερικά τη μοίρα τους. Ακόμη κι αυτή η διάκριση της ιεραρχίας αποδίδεται με πιστότητα: τα νέα μέλη της ορχήστρας για παράδειγμα, ξεκινούν από την πίσω γραμμή ή από μιά θέση στην άκρη, μέσα στο κέντρο πίνουν το λουλά οι αρχαιότεροι, οι μεγαλύτεροι σε ηλικία.

Το ΡΕΜΠΕΤΙΚΟ τέλος, είναι ένα φιλμ πλημμυρισμένο από μουσική, μιά ταινία-μιούζικαλ μ'ένα δικό της ιδιόμορφο τρόπο που έχει αποκλείσει την οργανωμένη χορογραφία, που αρνείται να υιοθετήσει μιά υπολογισμένη χορευτική στρατηγική. Κι εδώ βρίσκεται η διαφορά με το παραδοσιακό (Χολλυγουντιανό) μιούζικαλ που στηρίζεται κατ'αρχήν στην κίνηση και το χορό του ή των ηθοποιών και δευτερευόντως στο τραγούδι τους. Στην ταινία του Φέρρη, ο χορός όπου υπάρχει, δεν αντιμετωπίζεται σαν θέαμα (ούτε και λειτουργεί σαν τέτοιο) αλλά σαν μιά εκτόνωση, σαν μεράκλωμα και εσωτερική εκτόνωση. Με βάση την ίδια θεώρηση, τα τραγούδια δεν αποτελούν κλειστές θεαματικές μονάδες μέσα στην αφήγηση, δεν ξεκινούν από ένα σύστημα υποστήριξης της αφήγησης, αλλά η αφήγηση αυτή καθεαυτή υποστηρίζει τα τραγούδια, οι ενότητες δράσης συνιστούν μικρά τμήματα που παρατίθενται μέσα σ'ένα συνεχές και ατέλειωτο ταγούδι που είναι ολόκληρη η ταινία. Το τραγούδι, μ'άλλα λόγια, είναι ο κυρίαρχος κώδικας και η αφήγηση ο κυριαρχούμενος. Γι'αυτό και οι περισσότερες σκηνές εκτυλίσσονται στο παρασκήνιο της ορχήστρας ή των μουσικών, πίσω από την σκηνή, σε χώρους που καλύπτονται από μιά κουρτίνα ή ένα παραπέτασμα. Γι'αυτό και οι μουσικοί αντιμετωπίζονται (και καταγράφονται από την κάμερα) σαν πρόσωπα -που- βλέπουν και όχι σαν πρόσωπα -που- βλέπονται. Όπως ο ρεμπέτης δεν αναζητούσε ένα θέαμα που θα τον βυθίσει σε μιά ονειρική κατάσταση αλλά μιά μουσική ατμόσφαιρα που θα τον βοηθούσε να ξεχάσει, έτσι και ο Φέρρης θέλει ένα θεατή σε εγρήγορση που θα βιώνει τις προβαλλόμενες εικόνες αποβάλλοντας τα άγχη του και τη μιζέρια του, ένα θεατή που θα λυτρώνεται και θα καθαίρεται μέσα από ερεθίσματα που θα δονούν την ψυχή του. Και γι'αυτό τον λόγο η ορχήστρα και οι μουσικοί κινηματογραφούνται μετωπικά από μιά ακίνητη κάμερα ή από μιά κάμερα που μετακινείται μπροστά τους χωρίς ποτέ να τους εγκλωβίζει με κυκλικές κινήσεις. Ο θεατής πρέπει να εμποδισθεί από την παγίδα της φιλμικής ψευδαίσθησης και να αισθάνεται όπως ο ρεμπέτης του τεκέ: να δονείται από τα τραγούδια και να πάλλεται υπό την μουσική.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΤΟ ΠΑΖΑΡΙ του Σταμάτη Τσαρουχά

Σε όλους όσους παρακολούθησαν ανελειπώς τις προβολές και των τριών προγραμμάτων του φετεινού φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης (επίσημο, πληροφοριακό, αγορά των φίλμ) έγινε φανερή η τάση που πρυτάνευσε στην κρίση της προκριματικής επιτροπής: να περάσουν όσες ταινίες είχαν ένα σοβαρό επαγγελματικό επίπεδο. Μέσα από την υιοθέτηση μιάς τέτοιας καθαρά τεχνοκρατικής αντίληψης, που στηρίχθηκε στο κατασκευαστικό και μόνο μέρος της ταινίας, επιβλήθηκε ως μοναδικό κριτήριο αυτό της άρτιας εμφάνισης, της επίπεδης, στιλπνής (και "διαφημιστικής") φωτογραφίας και της γοητευτικής αφήγησης, με άμεσο επακόλουθο την προβολή της κατασκευής ως στόχου (και όχι ως προυπόθεσης) και έμμεσο τον αποκλεισμό εκείνων των ταινιών που - αν και έμοιαζαν κάπως "ερασιτεχνικές" δίχως την ύπαρξη έξοχων ηθοποιών, θαυμάσιων φωτογραφήσεων και περίτεχνου σκηνικού διάκοσμου - ήταν φτιαγμένες με ψυχή, μεράκι και (το κυριώτερο) ιδεολογική συνέπεια. Και ο βασικός (ο μόνος θα ήταν η ορθότερη έκφραση) εκπρόσωπος τους ήταν ΤΟ ΠΑΖΑΡΙ του Σταμάτη Τσαρουχά, που έπεσε θύμα αυτής ακριβώς της τάσης και γιά έναν ακόμη (επίσης οικονομικό, και συνεπώς σε εξάρτηση με τα προηγούμενα) λόγο: του φορμά των 16 χιλ.

Αλλά η ταινία του Τσαρουχά έπεσε θύμα κι ενός επιπλέον παράγοντα: του ίδιου του θέματος της. Και ίσως (αυτό είναι μάλλον βέβαιο) το κοινό του φεστιβάλ να μην είναι αντιπροσωπευτικό στατιστικό δείγμα του ευρύτερου κοινού, σίγουρα όμως εκπροσωπεί μιά συγκεκριμένη άποψη γύρω από τον κινηματογράφο που είναι σήμερα κοινό χαρακτηριστικό των θεατών στην πλειοψηφία τους: το ξέσκασμα, την τάση που διακατέχει τους έλληνες (μόνο;) να σπεύδουν να επιλέξουν μιά "ελαφριά" και "ανώδυνη" ταινιούλα που θα τους βγάλει προσωρινά (όσο διαρκεί η προβολή της) από το άγχος, την απομόνωση και τη σιωπηρή συγκατάνευση της σημερινής "αδιέξοδης" κατάστασης, χαρίζοντας τους άφθονο γέλιο και ευχάριστη διασκέδαση, την ίδια τάση που τους απωθεί και τους απομακρύνει από τις σκοτούρες και τα προβλήματα στα οποία τους εγκλωβίζει μιά ταινία με πολιτικό θέμα. Αυτής, λοιπόν, της τάσης έπεσε επίσης θύμα ΤΟ ΠΑΖΑΡΙ, όπως αποδείχθηκε αμέσως μετά την προβολή. Το κοινό, στο μεγαλύτερο μέρος του, αντέδρασε μ' έναν τρόπο που θα ήταν αδιανόητος γιά το κοινό του φεστιβάλ πρίν από τρία ή περισσότερα χρόνια: απεδοκίμασε έντονα την ταινία και επιτέθηκε με μιά πρωτοφανή σχεδόν βιαιότητα στους δημιουργούς της.

Έτσι ο ιδεολογικός έλεγχος (αν δεχθούμε ότι υπήρξε και τέτοιος από τα μέλη της επιτροπής προκρίσεως που οι θέσεις της ταινίας δεν θα τους ήταν και ιδιαίτερα αρεστές) φάνηκε ότι δικαιώθηκε εκ των υστέρων. Και αυτό γιατί η ταινία δεν καθρεφτίζει (όσο μιά αναπαραστημένη μυθοπλασία μπορεί να καθρεφτίσει) την κοινωνική πραγματικότητα ως προς το πώς ζουν οι άνθρωποι τις συνθήκες παραγωγής, αλλά παρουσιάζει την αστική πραγματικότητα στο δρόμο για την εφαρμογή κάποιων αρχών που έρχονται να διορθώσουν κάποιες ατελείς και κακοφτιαγμένες καταστάσεις προς την κατεύθυνση του μετασχηματισμού και της δικαιοσύνης. Μέσα στα δεδομένα πλαίσια ενός βιομηχανικού συγκροτήματος δεν παρασταίνεται η εργασία ως μιά δύναμη που "εξανθρωπίζει" τον άνθρωπο, ούτε αναπαράγονται οι συνηθισμένες στην ελληνική πραγματικότητα συνδικαλιστικές σχέσεις που στοχεύουν στην έκφραση των συγκεκριμένων και καθορισμένων εκ των προτέρων κομματικών απόψεων, αλλά δείχνεται η πορεία προς την διαμόρφωση νέων και προβληματισμένων ανθρώπων μέσα από μιά οργάνωση ελεύθερη από εξωτερικούς επικαθορισμούς και συνειδητά εξελισσόμενη. καθώς επίσης και οι διαμορφώσεις ή οι μεταμορφώσεις που η πορεία αυτή επιφέρει πάνω στην συνολική δομή των σκέψεων τους και των αισθημάτων τους.

Το παζάρι γενικά είναι η δημόσια αγορά, ο χώρος που γίνεται η κάθε είδους διαπραγμάτευση γύρω από την τιμή ενός αγοραζόμενου ή πωλούμενου εμπορεύματος ή η κάθε μορφής συνενόηση γύρω από τους όρους μιάς σύμβασης ή μιάς συμφωνίας. Το παζάρι του τίτλου της συγκεκριμένης ταινίας είναι ακριβώς η αναπαράσταση τέτοιων διαπραγματεύσεων και συνενοήσεων -ανάμεσα στους εργαζόμενους και τους εγοδότες, ανάμεσα στους εργοδότες και την συνδικαλιστική ηγεσία, ανάμεσα στην συνδικαλιστική ηγεσία και τους εργαζόμενους- που αφορούν τα δικαιώματα αλλά και τις υποχρεώσεις των μεν απέναντι στους δε. Και καθόσον τα "παζαρέματα" αυτά (που στην ουσία τους είναι μονομερή, γίνονται από τα πάνω προς τα κάτω, σε βάρος των εργαζόμενων) συμβαίνουν πάνω στο πανί της οθόνης, η κινηματογραφική αίθουσα μετατρέπεται σ' ένα είδος δημόσιας αγοράς, μέσα στην οποία ο θεατής, γινόμενος μάρτυρας όλων αυτών των καταστάσεων, καλείται να αναγνωρίσει τις αναλογίες που υπάρχουν με την πραγματικότητα και να συνειδητοποιηθεί.

Η πορεία αυτή προς την συνειδητοποίηση υποβοηθείται και από τα δύο επάλληλα επίπεδα γύρω από τα οποία περιστρέφεται ο σχετικά απλός μύθος της ταινίας: το πρώτο είναι αυτό του ελαφρά υποψιασμένου εργάτη του βιομηχανικού συγκροτήματος που αποφασίζει να διεκδικήσει τα δικαιώματα του και παρακινεί και τους συναδέλφους του σ' αυτό και το δεύτερο είναι εκείνο του καθημερινού, μέσου συναδέλφου του που σιγά-σιγά οδηγείται στο να κατανοήσει την αναγκαιότητα και την σημασία του αγώνα.

Στο μυθοπλαστικό χώρο (που σύμφωνα με τους δημιουργούς αναπλάθει γεγονότα και καταστάσεις που συνέβησαν στην πραγματικότητα) δημιουργούνται συγκρούσεις και απογοητεύσεις, ψυχολογικές καταστάσεις που πρέπει να ξεπερασθούν, για να μπορέσουν οι εργάτες να συνδεθούν, όχι μόνο στο χώρο και στο χρόνο της δουλειάς τους, αλλά και στις υπόλοιπες κοινωνικές τους σχέσεις, ελεύθερα και αρμονικά μεταξύ τους και να υπερνικήσουν τόσο τις εξωτερικές όσο και τις εσωτερικές αντιστάσεις. Στόχος της ταινίας είναι να παρουσιάσει τα πράματα κάτω από μιά ορισμένη σκοπιά: να δείξει το συχνά λανθασμένο δρόμο (αυτόν που περνάει μέσα από τα έξω από τον εργασιακό χώρο συνδικάτα), να ανατρέψει ό,τι νομίζεται γενικά ως σωστό (την αναμονή, την απεργία σε ορισμένες περιπτώσεις) και να ανοίξει νέους ορίζοντες για την συγκομιδή καινούργιων και βαθύτερων εκτιμήσεων με βάση γνωστά αλλά αδρανοποιημένα πράματα (την ανάγκη της αυτο-οργάνωσης, την σημασία της κατάληψης και γιατί όχι, το νόημα μιάς μελλοντικής αυτοδιαχείρισης).

Όλα αυτά, βέβαια, δεν μας βρίσκουν αντίθετους, συμφωνούμε με τις θέσεις του δημιουργού. Το πρόβλημα της ταινίας, νομίζουμε ότι, έγκειται κατ' αρχήν στην αισθητική της, μιά αισθητική απλότητας και νατουραλισμού, που πέφτει στην "παγίδα" του σοσιαλιστικού ρεαλισμού με τους θετικούς-ήρωες-πρότυπα προς μίμηση και τους αρνητικούς -χαρακτήρες, παράδειγμα προς αποφυγή, με τον προγραμματισμένο τρόπο εξέλιξης της δράσης και το χοντροκομμένο, θεατρικό στήσιμο της αναπαράστασης. Από την άλλη μεριά, η έλλειψη μιάς εσωτερικης συνοχής της αφήγησης με την εισαγωγή και ορισμένων μικρών καθημερινών "δραμάτων" κάνει την ταινία να ξεστρατίζει από το στόχο της και να συγχωνεύει στοιχεία με τα οποία διαφωνούμε ριζικά ως προς τον τρόπο που τα παρουσιάζει. (Για παράδειγμα, η δραστηριότητα της συζύγου του εργάτη και η άρνηση από την πλευρά της του κινήματος για την απελευθέρωση της γυναίκας, μένει μετέωρη, επειδή η ίδια, με την όλη στάση της και τους "αγώνες" της, δεν κάνει τίποτα άλλο από το να διαιωνίζει την θέση της, μέσα στον οικογενειακό πυρήνα και μέσα στην κοινωνία, ως παραγωγική συνιστώσα της κοινωνικοοικονομικής οργάνωσης του καπιταλιστικού συστήματος).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

Η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ
του Δημήτρη Σταύρακα

Όπως και νάχει, το να επιχειρήσει κανείς να κατασκευάσει ένα ελληνικό φιλμ-νουάρ χρειάζεται μεγάλη τόλμη. Πρώτ' απ' όλα γιατί είναι ένα είδος που δεν έχει καμιά παράδοση και καμιά προϊστορία στην Ελλάδα, με εξαίρεση κάποιες κακέκτυπες παραγωγές κοσμοπολίτικου τύπου του Κονιτσιώτη και κάποιες μεταφορές στον κινηματογράφο μετρίων έργων του Μαρή, που ωστόσο παρά την επίχρηση τους με μιά αστυνομική ιστορία, κάποια πλοκή κι ένα αίνιγμα προς λύση, απέχουν παρασάγγες απ' τις προδιαγραφές του κλασικού φιλμ-νουάρ όπως τέθηκαν αυτές στη μεταπολεμική Αμερική και Γαλλία.

Ύστερα η ενασχόληση ενός σκηνοθέτη μ' ένα είδος καθαρού κινηματογράφου, είναι και γοητευτική και επικίνδυνη γιατί έρχεται αντιμέτωπος με τα ίδια του τα εκφραστικά μέσα, που αν δεν λειτουργήσουν στην εντέλεια, μπορούν ν' αποδιαρθρώσουν την ενότητα της δομής του φιλμ, να δημιουργήσουν χάσματα, που μιάς κι απ' την ταινία απουσιάζουν τα δευτερογενή κινηματογραφικά στοιχεία του "διανοητικού" σινεμά, θα είναι δύσκολο να καλυφτούν.

Το τρίτο τόλμημα αφορά αυτή-καθαυτή την ταινία, που αντλεί το μύθο της από ένα μυθιστόρημα όπου βάσισε τον "χαφιέ" ο Μελβίλ.

Έχοντας λοιπόν απέναντί της ένα προηγούμενο φιλμ, που συγκαταλέγεται στ' αριστουργήματα του είδους και που μπορεί να λειτουργήσει σαν σημείο αναφοράς και σαν όρος σύγκρισης, η ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΗ, αυξάνει ακόμα περισσότερο το συντελεστή ευθραυστότητας της ισορροπίας που συνεπάγεται αυτό το είδος.

Ο Σταύρακας τ' αποφεύγει όλα αυτά έντεχνα και μεθοδευμένα, κάνοντας μιά ταινία που ξεφεύγει ολότελα απ' τα αρχέτυπα, αυτονομείται σαν είδος και δηλώνει ένα νέο πρόσωπο ελληνικότητας του κινηματογράφου.

Ενώ όλα τα στοιχεία της οικοδόμησης του μύθου, της κινηματογραφικής αφήγησης και της φωτογραφικής οργάνωσης έχουν αντληθεί απ' την περιοχή του κλασικού φιλμ-νουάρ, οι εσωτερικές σχέσεις των ηρώων διαφοροποιούνται πολύ απ' τα πρότυπα και παίρνουν μιά διάσταση πολύ συγκεκριμένη που υπαγορεύεται απ' την εθνικότητα και την ιδιόμορφη ηθική του ελληνικού υποκόσμου. Ο ήρωας, παρά το καβουράκι του, είναι πολύ οικείος και φανερώνει μιάν υπόγεια καλωσύνη, που του αφαιρεί την επίχρηση του κινηματογραφικού μοντέλου και τον μεταφέρει στον καθημερινό χώρο, κάνοντάς τον να συγγενεύει με τους χαρακτήρες του ελληνικού ηθογραφικού μυθιστορήματος. Επίσης οι εκδηλώσεις της ταινίας δεν έχουν την μορφή του ξεκαθαρίσματος των λογαριασμών όπως στα κλασικά φιλμ-νουάρ, αλλά μετατοπίζονται κι αυτές σ' ένα πεδίο ηθικό και συγκινησιακό.

Ο συμφυλακισμένος του Δαμιανού, για παράδειγμα, σκοτώνει τον θεωρούμενο χαφιέ, μόνο για χάρη της φιλίας που αναπτύσσεται ανάμεσα στους δυό άνδρες στο κρατητήριο κι ο φόνος παίρνει μιά διάσταση αρετής, είναι χρέος προς τον φίλο απ' την μιά και απ' την άλλη αίσθημα δικαιοσύνης και μέσο διατήρησης της ηθικής τάξης.

Στην κινηματογραφική της ανάπτυξη η ταινία παρουσιάζεται αρκετά άνιση. Περιέχει σκηνές συγκλονιστικές, όπως ο φόνος του κλεπταποδόχου, η σύλληψη του ιδιοκτήτη της λέσχης, αλλά και σκηνές που υπερβάλλουν, όπως εκείνη, που η κοπέλλα κλέβει το κλειδί της λέσχης, ή η σκηνή της λύσης της παρεξήγησης όπου όλα εξηγούνται με το λόγο, στην γενική του όμως υπόσταση το φιλμ είναι καλοαρθρωμένο, νεωτεριστικό και πάνω απ' όλα σπάνιο για την ελληνική κινηματογραφία.

ΑΝΤΡΕΑΣ ΤΑΡΝΑΝΑΣ

ΤΖΕΣΣΙΚΑ ΛΑΝΓΚ

Μια σταρ του σήμερα απέναντι στους μύθους του παρελθόντος.

Η Μεγαλοφυΐα και η Τρέλλα συνθέτουν μιά διπρόσωπη δημιουργηκότητα. Απ' όλες τις Μαγδαληνές του Χόλλυγουντ που ξεδίψασαν στο πηγάδι της τρέλλας – την Κλάρα Μπώου, την Γκαίηλ Ράσσελ, την Τζην Τίρνευ – εμείς καθιερώνουμε σαν προστάτιδά τους την Φράνσις την Αγία.
Κένεθ Άτζερ: Η ΒΑΒΥΛΩΝΙΑ ΤΟΥ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

Ζωγράφος χωρίς ταλέντο, μαθήτρια σε μιά σχολή μίμων στο μυθικό Παρίσι, μαθήματα δραματουργίας στην εξίσου μυθική Νέα Υόρκη με τους ανθρώπους του Άκτορ's Στούντιο, μιά εποχή περιπλανήσεων, αναζητήσεων και ονείρων (ανάμεσα σ' αυτά να ερμηνεύσει στην οθόνη τη βιογραφία της Φράνσις Φάρμερ, εφήμερης σταρ που το Χόλλυγουντ οδήγησε στην καταστροφή) και ξαφνικά βεντέτα σε μιά μέρα με την εμφάνισή της στο ΚΙΝΓΚ-ΚΟΓΚ του Τζων Γκίλλερμαν. Τίποτα στο παρελθόν της Τζέσσικα Λανγκ δεν προδιέθετε για μιά τέτοια κινηματογραφική αρχή. Οι αναζητήσεις της, η κουλτούρα της, ο χώρος της (η Νέα Υόρκη και όχι το Χόλλυγουντ) ταίριαζαν μ' ένα πιό συμβατικό, αλλά σταθερό ξεκίνημα: θέατρο, τηλεόραση, μικροί ρόλοι σε ταινίες, ώσπου να έλθει η στιγμή της επιτυχίας (θα πρέπει να θυμίσουμε ότι αυτό ήταν το ξεκίνημα ηθοποιών όπως οι Νταϊάν Κήτον, Τζιλ Κλαϊυμπουργκ, Σίσυ Σπαίησεκ κ.ά.).

Άλλη όμως ήταν η άποψη του Ντίνο ντε Λαουρέντις που νόμιζε ότι βρήκε με την Τζέσσικα Λανγκ μιά νέα Ράκελ Γουέλτς ή κάποιο από αυτά τα πολλά κορίτσια του Τζαίημς Μποντ για τα οποία γίνεται πολύ ντόρος, η τηλεόραση και τα περιοδικά μιλούν πολύ, όλοι περιμένουν μ' ανυπομονησία να δουν, μα κανείς δεν τις θυμάται στην συνέχεια. Βεντέτες της μιάς μέρας, προ-κατασκευασμένες από πανέξυπνους (ή όχι) ατζέντηδες-προαγωγούς, απογοητεύουν ή μαγεύουν ελάχιστα, γιατί δεν έχουν να παίξουν το χαρτί της έκπληξης ή της αποκάλυψης. Προτού εμφανισθούν στην οθόνη ο κόσμος ξέρει τα πάντα γι' αυτές. Δεν χρειάζεται να υπενθυμίσουμε ότι "βεντέτες" όπως η Μπο Ντέρεκ, η Μπάρμπαρα Μπαχ, ή η Φάρα Φώσετ έχουν όλο και μεγαλύτερες δυσκολίες να γυρίσουν ταινίες, ενώ όλες οι πρόσφατες απόπειρες τους ήταν οικονομικές αποτυχίες.

Τέτοια έμοιαζε να είναι και η μοίρα της Τζέσσικα Λανγκ: προ-κατασκευασμένη σταρ, σε μιά αποτυχημένη ταινία, όπου παίζει μιά αποτυχημένη ηθοποιό του πορνό και μαγεύει ένα τέρας, αλλά όχι και το κοινό -όλα τα στοιχεία ενάντιά της. Η Τζέσσικα μοιάζει τόσο αμήχανη σε τούτη την πρώτη της εμφάνιση που δεν αφήνει καμιά αμφιβολία: πρόκειται για μιά κακή ηθοποιό, μιά ακόμη ψεύτικη αποκάλυψη, που δεν έχει κανένα άλλο προσόν από την ομορφιά της- μιά χυδαία όμως ομορφιά, που δεν έχει κείνη την αγγελική αγνότητα της Φαίυ Ραίυ στο πρωτότυπο ΚΙΝΓΚ-ΚΟΓΚ. Κι όπως είναι φυσικό καταποντίζεται μαζί με την ταινία.

Θα περάσουν τρία χρόνια ώσπου να ξαναεμφανισθεί στην οθόνη, τώρα όμως ξέρει ποιοί είναι οι κανόνες του παιχνιδιού: παίζει σε μιά καλλιτεχνική, αλλά σίγουρα εμπορική ταινία, όπου έχει ένα μικρό αλλά τόσο χαρακτηριστικό ρόλο -αυτόν του Θανάτου στο Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ του Μπομπ Φος. Θυμάμαι ότι ποτέ δεν ήμουν ικανοποιημένος από τις φιγούρες του Θανάτου στον κινηματογράφο. Η μαυροντυμένη φιγούρα με το δρεπάνι και το σκελετωμένο πρόσωπο πάντα μου προκαλούσε το γέλιο και οι μόνες πειστικές μορφές του Θανάτου που είδα στο σινεμά ήταν ο ΚΟΥΡΑΣΜΕΝΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ στην ομώνυμη ταινία του Φριτς Λανγκ και ο περίεργος εξομολογητής που δέχεται να παίξει μιά παρτίδα σκάκι στην 7η ΣΦΡΑΓΙΔΑ του Μπέργκμαν. Και αυτό γιατί ο Θάνατος είναι εδώ μιά συγκεκριμένη μορφή και προσωπικότητα και όχι μιά γκροτέσκα και αφηρημένη παρουσία (όπως στη ΜΑΣΚΑ ΤΟΥ ΚΟΚΚΙΝΟΥ ΘΑΝΑΤΟΥ του Ρότζερ Κόρμαν). Όμως ο Θάνατος, γυναίκα; Γιατί όχι, αν σκεφτούμε ότι στα γαλλικά είναι θηλυκού γένους ή ότι, όπως οι άγγελοι ο Θάνατος δεν έχει φύλο- κι υπάρχει πιό κατάλληλο πρόσωπο από μιά γυναίκα να κάνει έναν Άγγελο; Και η Τζέσσικα Λανγκ κερδίζει το δύσκολο στοίχημα να αποδώσει ένα πειστικό Θάνατο, που έρχεται να διακόψει τις σκέψεις του ήρωα και να πιάσει μιά φιλική συζήτηση μαζί του, χάνει όμως το παιχνίδι της σταρ. Κανείς δεν γίνεται βεντέτα παίζοντας τον Θάνατο, έστω κι αν έχει την παγωμένη ομορφιά της Λανγκ. Γιατί ο Θάνατος είναι τελικά μιά ιδέα που δεν προσωποποιείται και κανείς δεν μπορεί να θυμάται το πρόσωπο ενός ηθοποιού που τον ενσάρκωσε.

Δεν είναι λοιπόν καθόλου περίεργο αν οι θεατές που είδαν τον ΤΑΧΥΔΡΟΜΟ δεν θυμόντουσαν καθόλου την Τζέσσικα κι έκαναν πως την έβλεπαν για πρώτη φορά. Εξάλλου τί κοινό υπήρχε ανάμεσα στην παγωμένη και ψυχρή ομορφιά του φωτομοντέλου του ΚΙΝΓΚ-ΚΟΓΚ ή του θηλυκού Θανάτου στο η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ με τούτο το αισθησιακό πλάσμα, που ενσάρκωνε τέλεια την χωρίς φαντασία επαρχιωτοπούλα του '30, η οποία κρέμεται απ' ένα σύζυγο, μιά δουλειά κι έναν εραστή στη συνέχεια, για να παρασυρθεί στη δίνη του πάθους της; Προσοχή όμως είμαστε μακρυά από το πρότυπο της μοιραίας γυναίκας, που πάντα στο σινεμά ήταν κοσμική και λεπτή: εδώ η Τζέσσικα Λανγκ δεν είναι τίποτα παραπάνω από μιά γυναίκα του εστιάτορα, με παχιές καμπύλες και σκισμένες κάλτσες, που κάνει έρωτα πάνω στο τραπέζι με τ' αλεύρι κι αρνείται ν' ακολουθήσει τον ήρωα στην περιπλάνησή του, αγκιστρωμένη πάνω στο μικρο-αστικό όνειρο της δουλειάς και της εστίας -μιά γυ-

JESSICA LANGE
Μιά στάρ πού τόλμησε
νάναι διαφορετική...
...καί τό Χόλλυγουντ
άποφάσισε
νά τή συντρίψει...
frances

ναίκα ούτε ιδιαίτερα όμορφη, ούτε έξυπνη, αλλά άκρως αισθησιακή και σεξουαλική (όχι με την χυδαία σημασία αυτών των λέξεων), που κατάφερε να μείνει αξέχαστη. Γιατί μπορεί ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ να μην είναι η μεγάλη στιγμή του σκηνοθέτη Μπομπ Ράφελσον, είναι σίγουρα όμως για την Κόρα Παπαδάκη της ταινίας.

Η Τζέσσικα Λανγκ χάνει το βραβείο Όσκαρ, πραγματοποιεί όμως ένα παλιό όνειρο της, γυρίζοντας την ταινία ΦΡΑΝΣΙΣ. Καταξιωμένη σταρ δεν φοβάται ν' αναμετρηθεί μ' ένα είδος ρόλου, που μόνο ατυχία έφερε στο παρελθόν (ποιός θυμάται την Κάρολ Μπαίηκερ σαν Τζην Χάρλοου ή τη Φαίυ Νταναγουαίυ σαν Τζόαν Κράουφορντ;). Κάθε βεντέτα σμιλεύει ένα μαρμάρινο, απαράλλαχτο προσωπείο, που το φέρνει από ταινία, σε ταινία. Πώς είναι δυνατόν λοιπόν μιά μάσκα να ερμηνεύσει μιά άλλη μάσκα;

Μιά σύγχρονη σταρ στο ρόλο μιάς παλιάς -το πείραμα παραδόξως πετυχαίνει, όχι μόνο γιατί η Τζέσσικα Λανγκ είναι καλή ηθοποιός ή μοιάζει σχετικά με τη Φράνσις Φάρμερ, αλλά γιατί η ίδια η περίπτωση της τελευταίας δεν έχει τίποτα σχεδόν να κάνει με κάποια σταρ του Χόλλυγουντ. Η ταινία ΦΡΑΝΣΙΣ δεν είναι μιά ταινία πάνω στη δόξα, στο μεγαλείο (έστω απομυθοποιημένο) μιάς εποχής, αλλά ένα έργο θλίψης και ελέους, ένα ακόμα δείγμα της ένοχης αμερικάνικης συνείδησης, που ανασκαλεύει το πρόσφατο παρελθόν της, ζητώντας την εξιλέωση. Όχι τυχαία λοιπόν δεν έχουμε μιά ταινία πάνω στη Δόξα και στην Πτώση, αλλά στο Μαρτύριο και την Κάθαρση, που είναι κι αυτό μιά χριαστιανική παραβολή.

Ατίθασο παιδί μιάς συντηρητικής επαρχιακής κοινότητας, η Φράνσις Φάρμερ ωθούμενη από τη φιλόδοξη μάνα της, γίνεται ηθοποιός κι ύστερα από μιά ενδιαφέρουσα θεατρική καριέρα, το Χόλλυγουντ την χρήζει σταρ, χωρίς όμως να ξέρει πώς να την χρησιμοποιήσει. Προοδευτική στις απόψεις της, μ' επικίνδυνες αριστερές φιλίες, η Φράνσις δεν δέχεται τους όρους του παιχνιδιού,πάει ενάντια στην εικόνα της σταρ κι αρνείται να παίξει άλλο σ' ανόητες ταινίες. Το Χόλλυγουντ θα την συντρίψει, στηριζόμενο στην "αντι-κοινωνική" συμπεριφορά της ή τις νευρικές εξάρσεις της (η Φράνσις ήταν αλκοολική), αλλά κυρίως στη συνενοχή της μητέρας της και την βοήθεια της αμερικάνικης νομοθεσίας, που επιτρέπει στην τελευταία να κρατά κλεισμένη τη Φράνσις σε ψυχιατρείο.

Όπως βλέπουμε το υλικό είναι πλούσιο για μιά ενδιαφέρουσα ταινία. Η αριστερή προοδευτική διανόηση του '30, το Χόλλυγουντ της εποχής εκείνης και ο τρόπος κατασκευής μύθων, η συντηρητική Αμερική όπως εκφράζεται συμβολικά μέσα από το σώμα της κακιάς μητέρας-ευνουχίστριας, ο φεμινιστικός λόγος, η οικογένεια και η ψυχιατρική σα μηχανισμοί καταστολής- είναι μερικά από τα θέματα που η ταινία φιλοδοξεί να θίξει. Δυστυχώς όμως ο σκηνοθέτης Γκρέιμ Κλίφφορντ, πρώην μοντέρ που κάνει εδώ το πρώτο του σκηνοθετικό ντεμπούτο, αποδεικνύεται ένας πάρα πολύ κλασικός σκηνοθέτης (χωρίς καμιά κινηματογραφική άποψη), που σέβεται απλώς τους κανόνες του μελοδράματος, θίγοντας τελείως επιδερμικά τα παραπάνω θέματα.

Τα πάντα δείχνονται σχηματοποιημένα, η ταινία δεν μιλά καθόλου για τους μηχανισμούς ανάδειξης των σταρ στο Χόλλυγουντ, ενώ υιοθετεί το δημαγωγικό δρόμο των ρητορικών εξάρσεων για να περιγράψει την αντίθεση της ηρωΐδας με τον περίγυρο της. Εκεί όμως που κερδίζει είναι σ'ό,τι αφορά την κατάδειξη της οικογένειας και της ψυχιατρικής σαν ένα κατ'εξοχήν μηχανισμό, που με τη βοήθεια της αμερικάνικης νομοθεσίας, προσπαθεί να ισοπεδώσει το άτομο και να το οδηγήσει σε μιά κοινωνικά αποδεκτή συμπεριφορά.

Η ταινία επιμένει πολύ στην σχέση της Φράνσις με τη μητέρα της (εκπληκτικά ερμηνευμένη από την Κιμ Στάνλεϋ) δίνοντας ακόμα ένα γλαφυρό πορτραίτο της αιώνιας "προστατευτικής" αμερικανίδας μητέρας, που εδώ αγγίζει τα όρια της τερατωδίας, ενώ ταυτόχρονα αφιερώνει όλο το δεύτερο μέρος της σε μιά κριτική των ψυχιατρικών μεθόδων, που κάνουν τελικά την ταινία συμπαθητική, παρά τις επί μέρους αδυναμίες της.

Κάθε ταινία ενοχής περικλείει μέσα της την κάθαρση. Μπορούμε να πούμε κάτι τέτοιο για την ΦΡΑΝΣΙΣ; Και ναί και όχι. Ο Κλίφφορντ αποφεύγει να κλείσει το μύθο μέσα στη βιογραφική δόξα του μάρτυρα. Η Φράνσις έρχεται στο φως της επικαιρότητας, αλλά αποδεχόμενη αυτό ενάντια στό οποίο αγωνίστηκε τα προηγούμενα χρόνια: το ρόλο της ηθοποιού που σέβεται τους κανόνες του παιχνιδιού, γνωρίζοντας ταυτόχρονα ότι όλα αυτά είναι μιά προσποίηση. Κρατά τη δική της ατομικότητα, σημάδι ότι δεν υποτάχθηκε. Για μιά τελευταία φορά αρνείται τον έρωτα του Χάρρυ Γιόρκ (Σαμ Σέππαρντ) και πεθαίνει μόνη. Γιατί όπως θέλει η σύγχρονη αμερικάνικη "φεμινιστική" μυθολογία, η αυτονομία της γυναίκας περνάει μέσα από το δρόμο της μοναξιάς και της σεξουαλικής αποστέρησης. Ποιός λοιπόν είπε ότι η ΦΡΑΝΣΙΣ δεν είναι μιά χριστιανική ταινία;

Η Τζέσσικα Λανγκ προτείνεται για βραβείο 'Οσκαρ, επειδή όμως όλες οι προδιαγραφές (ή η ενορχηστρωμένη καμπάνια) προέβλεπαν ότι το βραβείο θα κέρδιζε η Μέρυλ Στρηπ, προτάθηκε ταυτόχρονα για το βραβείο 'Οσκαρ β' ρόλου για το ΤΟΥΤΣΙ του Σ. Πόλλακ. 'Ενα 'Οσκαρ παρηγοριάς που τελικά κέρδισε.

Πέντε ταινίες σε εφτά χρόνια, μιά καριέρα που αρχίζει στα 26 της χρόνια (γεννήθηκε το 1950) σταρ στα 30 της, με πέντε διαφορετικούς ρόλους που δεν μπορούν να την ταξινομήσουν πουθενά: αυτή είναι η καριέρα της Τζέσσικα Λανγκ. 'Οχι της καλύτερης αμερικανίδας ηθοποιού, ούτε της περισσότερο υποσχόμενης, μα κείνης που μαζί με τις Νταϊάν Κήτον, Μέρυλ Στρηπ, Σέλλευ Ντυβάλ, Τερέζα Ράσσελ, Συγκούρνι Γουήβερ, Σίσυ Σπέισεκ, Τζιλ Κλαϊυμπουργκ, Μαίρη Στήνμπεργκεν και άλλες, χαράζει το δρόμο της νέας γενιάς των αμερικανίδων ηθοποιών. Μιάς γενιάς που πέρα από την ομορφιά, τη γοητεία και το υποκριτικό ταλέντο, διαθέτει κι ένα επιπλέον χαρακτηριστικό: κάθε άτομο έχει τη δική του προσωπικότητα που επιβάλλει από ταινία σε ταινία. 'Ισως γι'αυτό η γενιά τούτη να μην αφήσει καμιά μεγάλη σταρ, ιερό τέρας της οθόνης, με την έννοια του παρελθόντος. 'Εχει όμως ν'αφήσει καλούς ηθοποιούς, όπως η Τζέσσικα Λανγκ, που μας απασχόλησε σε τούτο το σημείωμα. Ποιός αλήθεια μπορεί να λυπάται γι'αυτό;

Μ. Ακτσόγλου

Συζήτηση με την ΤΖΕΣΙΚΑ ΛΑΝΓΚ
ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΛΗ ΜΕΡΙΑ ΤΟΥ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

Κάνατε διάφορα πράγματα προτού αρχίσετε την καριέρα της ηθοποιού. Μπορείτε να μας μιλήσετε;

Ναι στην αρχή ήμουν ζωγράφος. Είχα πετύχει μιά πανεπιστημιακή υποτροφία για να μελετήσω τη ζωγραφική, πράγμα που έκανα για ένα διάστημα. Είχα μπροστά μου χρόνια και χρόνια ζωγραφικής, μέσα σ'αυτή την πανεπιστημιακή δομή. Είναι πολύ θελκτικό, γιατί σ'εφησυχάζει. Είπα τότε ότι άμα θέλω να κάνω κάτι σοβαρό, ας πάω στη Νέα Υόρκη. Έζησα δυό χρόνια στο Σόχο, είδα ν'ανοίγουν δεκά-

δες νέες εκθέσεις και γνώρισα όλους τους ζωγράφους και τους άλλους καλλιτέχνες της συνοικίας. Η ζωγραφική ήταν θέμα ζωής και θανάτου για τους ζωγράφους, όχι όμως και για μένα, έτσι σύντομα τα εγκατέλειψα για να ταξιδέψω. Η μιμητική ήταν στην συνέχεια το πρώτο πράγμα που κέντριζε την φαντασία μου. Ήθελα να σπουδάσω στο Παρίσι με τον Ετιέν Ντεκρού. Ανακάλυψα ότι ζούσε ακόμη κι ότι έδινε μαθήματα στο υπόγειο στη Βουλώνη. Πήγα και του ζήτησα να με πάρει στην τάξη του. Δέχτηκε.

Τί άλλο κάνατε στο Παρίσι;

Είχα υπογράψει συμβόλαιο για ένα χρόνο στην Κωμική Όπερα, όπου φτιάξαμε μιά παράσταση. Όταν ανακάλυψα ότι η μιμητική δεν μου έδινε κανένα μέλλον, αποφάσισα να γυρίσω στη Νέα Υόρκη για να μελετήσω την κωμωδία. Δούλεψα με πολλούς δασκάλους, όπως οι Χέρμπερτ Μπέργκοφ, Γουώρεν Ρόμπινσον, Μαρία Ρόστοβα και οι τύποι του Άκτορ'ς Στούντιο. Έκανα την πρώτη εμφάνιση μου στο ΚΙΝΓΚ-ΚΟΓΚ. Αν εξαιρέσουμε τη δουλειά μου στο θέατρο στο Παρίσι, ήταν ο πρώτος μου ρόλος.

Στραφήκατε προς τον βουβό κινηματογράφο για να μελετήσετε τον τρόπο με τον οποίο έπαιζαν κείνη την εποχή;

Ναί, η Γκάρμπο ήταν μιά πολύ μεγάλη μίμος, μιά από τις καλύτερες που έχω δεί. Σκέφτομαι μιά σκηνή, δεν θυμάμαι σε ποιά ταινία- που έχει μιά περιπέτεια μ'ένα στρατηγό. Τον σκοτώνει όταν ένας ανθυπασπιστής μπαίνει και της λέει κάτι. Κάνει πως είναι καθισμένη στα γόνατά του στρατηγού και τον πειράζει ενώ αυτός είναι νεκρός! Ο ανθυπασπιστής φεύγει ικανοποιημένος επειδή όλα πάνε καλά. Σηκώνεται τότε από την πολυθρόνα και πάει στην πόρτα. Είναι η πιό φαεινή σκηνή μιμητικής που έχω δεί ποτέ: συγκεντρώνει σε 10 δευτερόλεπτα όλα τα συναισθήματα και τη δράση του φιλμ.

Σας ρώτησα για το βουβό, γιατί στο ΚΝΓΚ-ΚΟΓΚ είχατε ένα ρόλο, που απαιτούσε πραγματικά ένα τύπο παιξίματος ανάλογο με κείνον της Φαίυ Ραίυ στις αρχές του ομιλούντα. Μήπως αυτό ήταν ένα στοίχημα για σας;

Ναί, ήταν ένα στοίχημα, μα πριν απ'όλα προς τη φαντασία μου, γιατί δεν υπήρχε τίποτα: ούτε άλλος ηθοποιός, ούτε διάλογοι, κανένα από τα στοιχεία με τα οποία συνηθίζει κανείς να δουλεύει και που δίνουν ένα νόημα σ'αυτά που κάνει. Έπρεπε να τα φαντάζομαι όλα. Έπαιζα τον περισσότερο καιρό μπρος σε μια μπλέ οθόνη - δεν υπήρχε ούτε ντεκόρ. Δεν είχα καμιά βοήθεια, τίποτα... ούτε σενάριο... σα βάση για την δουλειά μου.

Τότε διαβάσατε την αυτοβιογραφία της Φράνσις Φάρμερ;

Όχι, την είχα διαβάσει ένα ή δύο χρόνια πριν κάνω το ΚΙΝΓΚ-ΚΟΓΚ. Ήθελα από εξαρχής να ερμηνεύσω αυτόν τον ρόλο. Ήξερα ότι αργά ή γρήγορα και παρά όλα τα εμπόδια θα κατάφερνα να τον ερμηνεύσω.

Προσπαθήσατε να έλθετε σ'επαφή με κόσμο ώστε να γίνει η ταινία;

Όχι, εκείνη την εποχή. Άρχισα να μιλώ όταν γύρισα την πρώτη μου ταινία. Έδειξα το βιβλίο στον Μπομπ Φος όταν γύριζα το Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΑΡΧΙΖΕΙ. Μου είπε ότι το θέμα τον ενδιέφερε, αλλά δεν ήταν κάτι για αυτόν. Το έδειξα στον Μπομπ Ράφελσον όταν κάναμε το Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ.Μου απάντησε σχεδόν τα ίδια: ένα φανταστικό θέμα, αλλά με το οποίο δεν ήθελε να ανακατευθεί. Όταν ζήτησα από τους δικηγόρους μου να πληροφορηθούν για τα δικαιώματα μεταφοράς του βιβλίου σε σενάριο, μου είπαν ότι πρόκειται για ένα από τα έργα που είχαν μεγάλη ζήτηση, αλλά που κανείς δεν μπόρεσε να βγάλει κάτι. Ούτε καν ένα σενάριο. Και αυτό γιατί το θέμα ήταν λίγο συνθλιπτικό. Κανείς δεν ήξερε ποιό δρόμο ν'ακολουθήσει.

Η ταινία σας περίμενε κατά κάποιο τρόπο. Και το βιβλίο κατέληξε να πέσει στα χέρια του Τζων Σάνγκερ....

Ναί, αλλά δεν ξέρω πώς έγινε. Αγνοώ γιατί ενδιαφέρθηκε η εταιρία του Μελ Μπρουκς. Το μόνο που ξέρω είναι ότι ο Γκρέιμ Κλίφφορντ που δούλευε στο μοντάζ του ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΥ ζήτησε από τον Ράφελσον να προσπαθήσει να με πείσει... εάν μ'ενδιέφερε να ερμηνεύσω αυτόν τον ρόλο. Δεν του είχα μιλήσει ούτε μιά φορά. Αγνοούσα παντελώς ότι αυτός ο άνθρωπος, όπως κι εγώ, εδώ και 7-8 χρόνια, είχε έμμονη ιδέα μέσα του αυτήν την ιστορία.

Ανακαλύψατε πράγματα που σας εξέπληξαν;

Ω ναί! Όταν διάβασα τα βιβλία... τα βιβλία είναι πολύ φιλόδοξα. Κανένα όμως δεν την δείχνει όπως ήταν. Η αυτοβιογραφία κινείται κύρια στο συναισθηματικό επίπεδο. Αυτή η γυναίκα ανακάλυψε ένα σωρό πράγματα τελείως απομακρυσμένα από

Η Τζέσσικα Λανγκ στον ΤΑΧΥΔΡΟΜΟ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ

την πραγματικότητα. Η βιογραφία δεν είναι παρά μιά δημοσιογραφική δουλειά γεμάτη με ετοιμοκατασκευασμένες γνώμες πάνω στο άλφα ή βήτα γεγονός, μ'αποτέλεσμα να μη βλέπουμε πολλά απ'την προσωπικότητα της Φράνσις.

Ό,τι ουσιαστικό ανακάλυψα το βρήκα σε συναντήσεις με ανθρώπους που την γνώρισαν, διαβάζοντας όλες τις συνεντεύξεις της, που αποτελούν τα πιό διαφωτιστικά άρθρα που είναι αφιερωμένα σ' αυτήν και βλέποντας τις ταινίες της. Μάζεψα όλες αυτές τις πληροφορίες στο μυαλό μου και η προσωπικότητα της ηρωίδας άρχισε να μορφοποιείται. Δεν πήγα στα γυρίσματα λέγοντας ότι θα την ερμηνεύσω σαν κάποια προικισμένη με μεγάλη θέληση, οξύθυμη, ειλικρινής και σ'άγριο βαθμό τίμια. Μάζεψα όσες πληροφορίες μπορούσα κι όταν άρχισε το γύρισμα, ο χαρακτήρας της ηρωίδας άρχισε κι αυτός να μορφοποιείται. Οι διάφορες σχέσεις της, για παράδειγμα με την μητέρα της, κι όλη η εβδομάδα των αυτοσχεδιασμών που κάναμε με την Κιμ Στάνλεϋ πριν το γύρισμα, συνετέλεσαν ώστε, όταν φθάσαμε στο πλατώ για να παίξουμε την πρώτη σκηνή μαζί, ξαφνικά να υπάρχει μιά ολόκληρη ιστορία! Να που βασίστηκε η έρευνά μας.

Τί ρόλο έπαιξε η βιομηχανία του κινηματογράφου στην πτώση της;

Δεν ξέρω. Δε νομίζω ότι την είχε οργανωμένη. Δεν πιστεύω ότι αναμίχθηκε άμεσα. Συνετέλεσε όμως, γιατί θα μπορούσε να τη βοηθήσει να βγεί απ'τα αδιέξοδο της. Μιά βεντέτα τόσο σημαντική κείνη την εποχή... Αν τα στούντιο ήθελαν να την βγάλουν από κεί που είχε πέσει, θα το κατάφερναν.

Σκέφτομαι ότι θέλησαν να την εκδικηθούν, γιατί την θεωρούσαν σα μιά που έφτυνε μέσα στην σούπα- θα πρέπει να ένοιωσαν κάποια ηδονή... Τους φαίνονταν ότι έκανε το νούμερό της, ότι έλεγε κακά λόγια για το Χόλλυγουντ, ότι κρατούσε μιά υπεροπτική στάση όταν μιλούσε για την εργασία της, για την "τέχνη" της και για ό,τι συνέβαινε στο Χόλλουγουντ εκείνη την εποχή- εξάλλου είχε απόλυτο δίκηο. Στα στούντιο όμως δεν αρέσουν ν'ακούγονται τέτοια πράγματα.

Ενάντια σε τί εξεγέρθηκε;

Νομίζω ότι πριν απ'όλα εξεγέρθηκε στην ποιότητα της δουλειάς που της δίναν να κάνει στο Χόλλυγουντ. Είχε σπουδάσει σοβαρά δραματουργική τέχνη, είχε μελετήσει την τεχνική του Στανισλάβσκι, δούλεψε με την Σύλβια Ροζεντάιν, μιά από τις μεγαλύτερες διδασκάλισες της νέας σχολής των Ηνωμένων Πολιτειών. Ήλθε από ένα θέατρο που θεωρούνταν από τα πιό πρωτοποριακά -το πρώτο κυκλικό θέατρο. Είχε πίσω της μιά αυθεντική και ισχυρή θεατρική εμπειρία,όπου έπαιξε μεταξύ άλλων Τσέχωφ ή Σαίξπηρ και βρέθηκε να παίζει στο Χόλλυγουντ ταινίες όπως το ΝΟΤΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟ–ΠΑΓΚΟ. Είναι ένα δύσκολο άλμα στην πραγματικότητα! Όταν

είδα τις ταινίες της, υπήρχαν στιγμές που μαὐριζα από το κακό μου βλέποντας αυτές τις βλακείες, τις γελοιότητες. Γύρισε μόνο μιά καλή ταινία. (ΕΛΑ ΝΑ ΤΟ ΠΑΡΕΙΣ των Χ.Χωκς και Γ. Γουάιλερ).

Ναί. Είναι σαν τον αθλητή που από την πρώτη θέση αρχίζει να πέφτει στην δεύτερη, μετά στην τρίτη κ.ο.κ... Γύρισε αυτό το εκπληκτικό φιλμ, μ᾽ένα θαυμάσιο σκηνοθέτη, ένα πολύ ωραίο σενάριο βασισμένο σ᾽ένα εξαιρετικό βιβλίο, υπήρχαν ένα σωρό καλοί ηθοποιοί και η συνέχεια της ήταν από το κακό στο χειρότερο. Αρχίζεις μ᾽αυτόν τον τρόπο, νομίζεις ότι θα φτιάξεις την καριέρα σου, ότι σιγά-σιγά θα βελτιώνεσαι και συμβαίνει το αντίθετο. Θα πρέπει να είναι φρικτό.

Τί ρόλο ἐπαιξε η ψυχιατρική στην πτώση της;

Συνέβηκε το ίδιο πράγμα με τους πολιτικούς κύκλους και στο Χόλλυγουντ. Θέλησαν να την κάνουν ένα παράδειγμα, να έχουν να λένε: "Κοιτάτε τί γίνεται όταν κανείς είναι κακός. Να τί συμβαίνει όταν δεν σέβεσαι όλους τους κανόνες". Δεν κατάφεραν να την υποτάξουν, ακόμα κι ύστερα από χρόνια και χρόνια στο ψυχιατρείο.

Δεν κατάφεραν να λυγίσουν το πνεύμα της ύστερα από δεκάδες ηλεκτροσόκ, χημειοθεραπείες και υδροθεραπείες κι όλα τ᾽άλλα. Δεν κατάφεραν να την σπάσουν κι αυτό τους εξόργισε. Πιστεύω ότι θέλησαν να την κάνουν ένα παράδειγμα. Κι ότι ακόμη, σύμφωνα με τις έρευνές μου, η αμερικάνικη ψυχιατρική κοινότητα της εποχής εκείνης (η δεκαετία του ᾽40) κατεχόταν από μιά τάση παντοδυναμίας. Το γεγονός ότι κάποιος σαν τον Δρ. Φρήμαν μπορούσε να κάνει λοβοτομή σε 30-40 γυναίκες σε δύο ή τρείς ημέρες μαθημάτων, δείχνει πόσο μεγάλη ήταν η εξουσία του. Κανείς δεν αμφισβήτησε ποτέ τις μεθόδους του, την τεχνική του... χειρουργούσε χωρίς να παίρνει κανένα προφυλακτικό μέτρο, μέσα σε μιά ατμόσφαιρα... τσίρκου. Είχε τοποθετήσει μιά μικρή κουρτίνα πίσω του για να μπορούν να τον φωτογραφίζουν καθώς έχωνε το νυστέρι του στον εγκέφαλο. Παλιότερα, η λοβοτομή ήταν μιά πολύ σημαντική χειρουργική επέμβαση, που κινητοποιούσε έναν ορισμένο αριθμό ατόμων και διαρκούσε πάρα πολύ. Γινόταν πάρα πολύ αργά. Όμως αυτός ο άνθρωπος εμφανίστηκε με τη νέα τεχνική του (διακωχική λοβοτομή) και υποστήριζε ότι μπορούσε να αναλάβει πολλά πρόσωπα σε μιά μόνη μέρα... Μοιάζει με φράση από ταινία: γίνονταν ήσυχοι σαν αρνάκια, κι αυτό ήταν που θέλανε.

Μήπως βρισκόταν κάτω από κυβερνητική παρακολούθηση;

Ναί. Έχω στα χέρια μου αντίγραφο του ντοσιέ

της στο Εφ Μπι Αϊ. Το Εφ Μπι Αϊ την καταδίωκε, δεν μπορώ να πω στο ίδιο σημείο με την Τζην Σήμπεργκ, αλλά ήταν στην λίστα των ανεπιθύμητων. Ήταν πολύ ευχαριστημένοι όταν την είδαν να την κλείνουν στο ψυχιατρείο. Όλα αυτά συνέβησαν σε μιά εποχή που το πολιτικό κλίμα ήταν πολύ βαρύ. Ο κ. Χηρστ, που αμέσως την αντιπάθησε, ενδιαφέρθηκε για την περίπτωση της και θέλησε να την κάνει ένα παράδειγμα του τί δεν πάει καλά στην αμερικάνικη νεολαία της εποχής. Όλοι αυτοί οι παντοδύναμοι άνθρωποι την χρησιμοποίησαν για παραδειγματισμό. Είναι απίστευτο. Συνδέθηκε επιπλέον μ᾽ένα νεαρό πολιτικό που ονομάζονταν Ζιόντσεκ, τον οποίο σκότωσε στην συνέχεια το Εφ Μπι Αϊ ή η ΣΙΑ. Το έγκλημα σκηνοθετήθηκε σαν αυτοκτονία, ήταν όμως δολοφονία, γιατί εκείνη την εποχή ήταν ένας σημαντικός ηγέτης της άκρας αριστεράς. Η ίδια μάλιστα ήταν πολύ αριστερή, έκανε διάφορα πράγματα με την Ταξιαρχία Λίνκολν.

Μιλούν επίσης για τον ρόλο της μητέρας της.

Ναί. Πιστεύω ότι η μητέρα της είχε μιά εξαιρετικά δυναμική προσωπικότητα. Τραβούσε τους ανθρώπους. Είναι σαν να έχεις έναν γονιό που τον θαυμάζεις εξαιτίας της ενεργητικότητάς του, της ζωτικότητάς του και της ικανότητάς του να αγαπά κι ο οποίος σε κάποια στιγμή σου θερμαίνει την καρδιά για να σε αρνηθεί τελείως στη συνέχεια.

Την προσέλκυαν όμως τέτοια πρόσωπα, ιδίως τα άτομα που είχαν μιά ενεργητικότητα σαν την Φράνσις. Την προσέλκυε αυτή η δύναμη των συναισθημά-

των. Και πιστεύω ότι μέχρι το θάνατό της, αγάπησε τη μητέρα της όσο οποιονδήποτε άλλον. Η μητέρα της, ήταν αυτή που την επηρέασε περισσότερο, κι αυτή την αγάπησε πολύ. Πώς να κατανοήσουμε την ψυχολογία κάποιας σαν τη Λίλιαν Φάρμερ; Είχε μεγάλες φιλοδοξίες για την κόρη της. Ήθελε να κάνει ένα μεγάλο μέρος της ζωής της, μέσω της κόρης της. Όμως αυτή γύρισε την πλάτη σε όσα ακριβώς είχε ελπίσει η μητέρα της. Η Λίλιαν άρχισε να λέει ότι η Φράνσις είναι ανεξέλεγκτη. Τί κάνει κανείς ένα παιδί που δεν μπορεί να το ελέγξει; Το τιμωρεί. Το κλειδώνει. Πράγμα που το έκανε. Κάθε φορά που η Φράνσις έκανε κάτι που αυτή δεν μπορούσε να το ελέγξει, την έκλεινε μέσα. Όμως η Φράνσις δέχτηκε παρ' όλα αυτά πολλά από την μητέρα της. Ακόμα και στα τελευταία γράμματά της υμνεί την μητέρα της.

Πόσο καιρό κράτησαν τα γυρίσματα;

Δεκαεφτά βδομάδες.

Μπορούμε να πούμε ότι πρόκειται για μιά συλλογική δουλειά ηθοποιών;

Ναί. Μιά και δεν υπήρχαν πρόβες, τις περισσότερες φορές ερχόμασταν και δουλεύαμε προτού τοποθετήσουν την κάμερα. Στην καλύτερη περίπτωση έχεις 5 ή 10 λεπτά για να προσπαθήσεις να δημιουργήσεις ένα κλίμα στο πλατώ, προτού την πρώτη λήψη. Όταν οι ηθοποιοί βρίσκονται σε τέτοια κατάσταση (στημένοι στον τοίχο) κάνουν μεγαλύτερες προσπάθειες εξάσκησης, είναι υποχρεωμένοι να συμμετέχουν σε μιά σειρά ιδιαίτερες καταστάσεις. Η ταινία αυτή γυρίστηκε μ' ένα ασυγχώρητο τρόπο.

Σε τί διέφερε η δουλειά σας σ' αυτή την ταινία από κείνη που κάνατε με τον Μπομπ Ράφελσον;

Ο Ράφελσον επέμενε να έχουμε αρκετό καιρό στην διάθεσή μας. Το συνεργείο έφθανε στις 7 το πρωί και μείς δεν γυρνούσαμε το πρώτο πλάνο πριν τις μία ή δύο το μεσημέρι. Ο Νίκολσον, ο Ράφελσον κι εγώ καθόμασταν στο ντεκόρ και κανείς δεν είχε το δικαίωμα να μας ενοχλήσει. Είχαμε όλον τον καιρό να συζητήσουμε τί πρόκειται να κάνουμε. Μερικές φορές ο Ράφελσον μας άφηνε μόνους, τον Τζακ (Νίκολσον) και μένα, για να δουλέψουμε μερικές σκηνές, μερικές μικρές λεπτομέρειες... και το γύρισμα του ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΥ κράτησε πολύ λιγότερο από κείνο της ΦΡΑΝΣΙΣ

Αυτός είναι ο τρόπος που αγαπάτε να δουλεύετε;

Ναί... Θα έπρεπε να προσφέρουν στους ηθοποιούς την πολυτέλεια να μπορούν να κάνουν πρόβες. Κι ύστερα γιατί να θεωρείται κάτι τέτοιο σαν πολυτέλεια; Δεν ανεβαίνει κανείς στην σκηνή για να παίξει ένα έργο, χωρίς πρώτα να έχει κάνει πρόβες. Πολλές φορές οι πρόβες κρατάν 10 βδομάδες. Είναι αφόρητο να σου δίνουν το διάλογο και να σε στήνουν έτσι μπρος στην κάμερα.

Έχετε την εντύπωση ότι είστε από την άλλη πλευρά του Χόλλυγουντ;

Δεν ξέρω. Δεν αισθάνομαι πολύ αφομοιωμένη. Δεν ζω εκεί. Έρχομαι μόνο όταν δουλεύω. Δεν νιώθω καμιά συγγένεια με τούτη την πόλη, τους ανθρώπους και τη βιομηχανία της.

Μπορείτε να κάνετε αυτό που έκανε η Ζακλίν Μπισέ: να παράγετε μιά ταινία (ΠΛΟΥΣΙΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΣΗΜΕΣ) ώστε να είστε βέβαιη ότι υπάρχει ένας ρόλος που σας πάει;

Ναί, αν βρω ένα έργο που θα έχω πραγματικά την επιθυμία να κάνω. Εάν ήμουν σε θέση να ενεργήσω κατά την βούλησή μου, όταν η ΦΡΑΝΣΙΣ μ' ενδιέφερε, θα έκανα κι εγώ δεν ξέρω τί για να γυρίσω την ταινία. Όμως δεν υπάρχει τίποτα σήμερα που να έχω τόσο μεγάλη μανία να κάνω.

Μια τελευταία ερώτηση για την Φράνσις Φάρμερ. Η ταινία είναι η ιστορία κάποιου που είναι απλά και καθαρά ένα θύμα;

Όχι. Δεν είναι καθόλου ένα θύμα. Για μένα η λέξη θύμα σημαίνει κάτι το παθητικό, το υποτακτικό. Κι αυτή δεν υποτάχτηκε ποτέ, ούτε ήταν παθητική. Νομίζω ότι καταδιώχτηκε. Πιστεύω ότι πρέπει να χρησιμοποιήσουμε πιό ενεργητικά επίθετα. Καταδιώχτηκε με πολύ ενεργό τρόπο και έπεσε γιατί το θέλαν. Πιστεύω ότι υπήρχε μιά ολόκληρη σκευωρία γύρω της. Υπεράσπισε τον εαυτό της όσο μπόρεσε, αλλά.... δεν υπάρχουν πολλά πράγματα που μπορείς να κάνεις απέναντι σε μιά λοβοτομή. Εκεί χρειάστηκε να φθάσουν για να σταματήσουν αυτή την γυναίκα, για να σπάσουν το πνεύμα της. Αλλά ακόμα και τότε δεν έσπασε, πράγμα που είναι απίστευτο. Κοιτάξτε την τελευταία της εμφάνιση στην τηλεόραση, δέκα χρόνια μετά αφού βγήκε από το άσυλο. Είναι ακόμα εκεί, την ξαναβρίσκουμε. Παίζει πολύ απλά λίγο καλύτερα το παιχνίδι τώρα και μετρά τις συνέπειες.... αλλά είναι πάντα παρούσα. Είναι απίστευτο.

■ Τη συνέντευξη πήραν οι Μπάρμπαρα Φρανκ και Μπιλ Κρον για τα "Καγιέ ντυ Σινεμά" (No 337, Ιούνιος 1973). Μετ. - Εκλογή: Μ. Ακτσόγλου.

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

του Εμμανουήλ Ζάχου

ΜΕΡΟΣ ΣΤ΄

ΑΠΟ ΤΟΝ ΛΑ·Ι·ΚΙΣΜΟ ΣΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΤΩΝ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΩΝ

Ο Κώστας Κακαβάς και ο Γιάννης Μαλούχος στην ταινία
ΑΤΕΡΙΑ ΣΤΟ ΒΟΥΡΚΟ του Τζανή Αλιφέρη

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΗΝ ΚΙΝΗΜΑΤΑΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Η συνθετότητα των κοινωνικών προβλημάτων κατά τα τέλη της δεκαετίας του '50, θα σπρώξει τους κινηματογραφιστές να ψάξουν για νέους τρόπους αντιμετώπισης του γίγνεσθαι των κοινωνικών προτύπων, για νέους τρόπους θεώρησης της κοινωνίας. Κι οι τρόποι αυτοί δεν θα βγούν όπως παλαιότερα από την έρευνα των δομών και των λειτουργιών του ελληνικού χώρου. Για λόγους που θα εξηγήσουμε παρακάτω, οι νέοι αυτοί τρόποι θα αντιγραφούν από ξένες στο χώρο μας θεωρήσεις, που φτιάχτηκαν σε σχέση με άλλες κοινωνικές πραγματικότητες. Γι' αυτό και είτε δεν βοηθούν καθόλου στην αναπαράσταση της ελληνικής πραγματικότητας,

είτε βοηθούν σχηματικά, αφήνοντας να διαφύγουν πολλά και βασικά φαινόμενα. Σαν αποτέλεσμα η κινηματογραφική παραγωγή της περιόδου που αρχίζει από το 1958 παρουσιάζει τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

α) Η παραγωγή γίνεται ανόμοια και δίπλα σε πολλές καλές ταινίες εμφανίζονται και πάρα πολλές ανάξιες λόγου.

β) Ο ηθοποιός-τύπος της λαϊκής γειτονιάς χάνεται προοδευτικά από το προσκήνιο, γίνεται κομπάρσος, "καρατερίστας" και τον κύριο ρόλο στις ταινίες τον παίζουν ηθοποιοί-είδωλα χολλυγουντιανού τύπου.

γ) Ο σκηνοθέτης προσπαθώντας να περάσει μέσα από την ταινία τη δική του προσωπική έρευνα και κοσμοθεώρηση, παίζει έναν προοδευτικά αυξανόμενο ρόλο κι επισκιάζει και το σεναριογράφο και τον παραγωγό, με τον οποίο βρίσκεται σε συνεχή ανταγωνισμό γιατί ο τελευταίος επιμένει στην παραδοσιακή διαλεκτική με το πλατύ κοινό, ενώ ο σκηνοθέτης αδιαφορεί γι' αυτήν τις περισσότερες φορές. Έτσι παρουσιάζεται και το φαινόμενο των ανεξάρτητων σκηνοθετών που γίνονται οι ίδιοι παραγωγοί των ταινιών τους συνήθως πολιτικού περιεχομένου. Κι επειδή οι σκηνοθέτες έχουν περιορισμένα οικονομικά μέσα πολλαπλασιάζονται όπως θα δούμε οι ταινίες μικρού μήκους.

δ) Η αισθητή αύξηση της ελληνικής ταινίας, έκανε να φανούν καινούργιοι παραγωγοί, ξένοι στο χώρο του θεάματος, που τους προσέλκυσε το δόλωμα του εύκολου και μεγάλου κέρδους. Αυτοί νόμισαν πως ο θεσμός ήταν δυνατότερος από το περιεχόμενο της ταινίας. Θεώρησαν πως το δυνάμωμα του θεσμού της παρουσίας στις σκοτεινές αίθουσες σήμαινε άμβλυνση του αισθητηρίου ποιότητας που ασυζήτητα είχε και έχει το ελληνικό κοινό. Και του σέρβιραν προχειρότητες, φτηνά γυρισμένες ταινίες, αδέξιες μιμήσεις επιτυχιών. Το κοινό όμως δεν γελάστηκε. Τα νούμερα το μαρτυρούν αυτό αδιάψευστα. Ενώ ο αριθμός εισιτηρίων στις αίθουσες Α' προβολής τετραπλασιάζεται από το 1954 ως το 1964, με πάνω από έξι φορές περισσότερες ταινίες, ο αριθμός εισιτηρίων της πετυχημένης ταινίας πέφτει σημαντικά.

Κι αν κοιτάξουμε λεπτομερώς τις εισόδους για κάθε ταινία θα διαπιστώσουμε πως το κριτήριο ποιότητας του κοινού δεν αμβλύνθηκε καθόλου και εκείνες οι ταινίες που σκόπευαν την "εμπορικότητα" υποτιμώντας τη νοημοσύνη του κοινού, απέτυχαν εμπορικά.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι στο τέλος της δεκατίας του '50 υπάρχουν στην πιάτσα της κινηματογραφικής παραγωγής 40 παραγωγοί "μόνιμοι" και άλλοι τόσοι ευκαιριακοί. Ανάμεσα σ' αυτούς όλους αξίζει να μνημονευτούν τα ονόματα των Φίνου, Ζερβού, Νόβακ, Περγαντή, Γ.Λαζαρίδη, Δ.Σαρρή, Κ.Ψαρά, που είναι όλοι τους άνθρωποι του θεάματος. Βέβαια κι αυτοί, που κάνανε προσεγμένη δουλειά, δεν μπόρεσαν να μην παρασυρθούν απ' αυτό το ρεύμα εμπορικότητας. Ακολούθησαν μιά πολιτιστική και ιδεολογική στροφή που έγινε στο Χόλλυγουντ από τα μέσα της δεκαετίας του '50. Πολλές εταιρίες του Χόλλυγουντ, θεωρώντας ότι οι νεόφερτες στην πόλη αγροτικές μάζες είχαν πιά μέσα σε δέκα χρόνια χάσει τις παραδοσιακές τους ταυτότητες απορροφημένες από τον αστικό τρόπο ζωής, ξαναγύρισαν στον προπολεμικό αστισμό. Λάνσαραν νέους αστούς "γόητες" σαν τον Γκλέν Φόρντ, τον Κάρι Γκράντ, τον Στιούαρτ Γκρέϊντζερ κ. ά. με αισθαντικές περιπέτειες αστικού τύπου και τις ανάλογες γόησσες. Η περιέργεια του κοινού για τις ταινίες αυτές, που παρουσίαζαν μ' ένα καινούργιο τρόπο τις σχέσεις ανάμεσα στα δύο φύλα, έσπρωξε τους παραγωγούς του ελληνικού "Χόλλυγουντ" να λανσάρουν το ελληνικό αισθηματικό έργο, το "ερωτικό" όπως ονομάστηκε στις γειτονιές.

Λοιπόν οι παραγωγοί με την συνεργασία μερικών παλιών συγγραφέων-σκηνοθετών, αλλά κυρίως με νεότερους σκηνοθέτες, έβγαλαν Έλληνες γόητες προπαγανδίζοντας ένα νέο αστικό τρόπο ζωής, τον Κακαβά, τον Γιαννακά, τον Καμπανέλλη, τον Μπάρκουλη. Δίπλα τους λάνσαραν τις ανάλογες γυναίκες γόησσες. Όλοι αυτοί δεν ήταν σαν τους παλιούς "ζεν πρεμιέ" και τις "ενζενύ" που είχαμε κληρονομήσει απ' το θέατρο και την επίδραση σ' αυτό του γαλλικού βουλεβάρτου. Ήταν κομμένοι και ραμμένοι στα μέτρα του χολλυγουντιανού κινηματογραφικού γόη. Πολλές φορές δεν είχαν καν περάσει από θεατρική σχολή. Το ταλέντο τους συνίστατο στο ότι έμοιαζαν από μακρυά με κάποιο χολλυγουντινό γόη, κι είχαν έναν αέρα μοντερνισμού και αστικής άνεσης στις εκφράσεις, στην ομιλία, στις χειρονομίες τους.

Η Αλίκη μας τρώει σταφύλια...

Η κυριότερη από τις γυναίκες που τους συνοδεύουν και που τους κλέβουν μάλιστα και την παράσταση είναι η Αλίκη Βουγιουκλάκη. Αυτή ενώ άρχισε σαν "ενζενύ" σε παραδοσιακά μελό, εξελίχτηκε σε γόησσα χολλυγουντιανού τύπου πρώτης κατηγορίας κι έπαιξε πρωταρχικό ρόλο ως προς τη χειραφέτηση της γυναίκας. Εκείνο τον καιρό ένας σοβαρός αριθμός νέων γυναικών έβγαινε από το σπίτι για να δουλέψει στη δημόσια και στην ιδιωτική υπαλληλία. Κι όπως η λαϊκή παράδοση του χωριού και της πόλης δεν προέβλεπε την κοινωνική σχέση της γυναικείας εργασίας αυτού του τύπου, οι γυναίκες αυτές δεν ήξεραν πώς να φερθούν, όπως κι οι άντρες δεν ήξεραν πώς να τις φερθούν. Φυσιολογικά αντιγράφανε το αντρίκιο φέρσιμο, τον αντρικό τρόπο ομιλίας, το αντρικό λεξιλόγιο. Αυτό σόκαρε τους άντρες και τις γεροντοκόρες γυναίκες που θεωρούσαν πως υιοθετώντας αυτό το φέρσιμο η γυναίκα "δεν κρατούσε τη θέση της σαν γυναίκα στην κοινωνία".

Λοιπόν το μοντέλο της Βουγιουκλάκη ήρθε την στιγμή που έπρεπε, λανσάροντας τον άχαρο βολικό για τις γυναίκες τύπο της "τρυφερής γατούλας", της "γυναίκας-παιδί", που "ό,τι και να κάνει δεν την ξεσυνεριζόμαστε". Κι ο τύπος αυτός άρεσε και στους άντρες που έμειναν βαθειά ανατολίτες και πίστευαν πως κάθε γυναίκα που κυκλοφορεί στην πιάτσα είναι αναγκαστικά ελαφρών ηθών. Ο τύπος της γατούλας βοήθησε στη δεδομένη αυτή στιγμή να γίνει δεκτή από τους άντρες η εργαζόμενη γυναίκα. Αλλά το μοντέλο λειτούργησε τόσο αποτελεσματικά που απορρόφησε όλες τις νέες γυναίκες του τέλους της δεκαετίας του '50 και δημιούργησε μιά ολόκληρη γκάμα χειρονομιών και εκφράσεων και ομιλίας καθαρά μικροαστικής δυτικού τύπου που οι Ελληνίδες δεν κατάφεραν ακόμα και σήμερα να την ξεφορτωθούν τελείως.

Σαν αντίλογος στο μοντέλο Βιουγιουκλάκη και σαν αντιείδωλό της μέσα στον ελληνικό γυναικόκοσμο εμφανίστηκε η Τζένη Καρέζη κάνοντας μιά προσπάθεια να δημιουργήσει τον τύπο μιάς "αξιοπρεπούς κοπέλλας" αυτόνομης, ανεξάρτητης και "σοβαρής", που δεν ενδιαφέρεται για την γνώμη που έχουν γι' αυτήν οι άντρες, που δεν έχει καμιά όρεξη να χρησιμοποιήσει την ομορφιά της για να τους τραβάει απ' την μύτη. Ο τύπος αυτός ήταν πολύ πιό κοντά

στην ελληνίδα της γειτονιάς και της υπαίθρου από τον τύπο της γατούλας . Γι᾽αυτό και λειτούργησε άνετα και σε ταινίες που διαδραματίζονταν στην πόλη και σε ταινίες που διαδραματίζονταν στην ύπαιθρο. Ενώ η Βουγιουκλάκη άγγιζε τη γελοιότητα όταν έβγαινε από τα μικροαστικά πλαίσια και υποδυόταν ρόλους χωριατοπούλας. Ταυτόχρονα ο τύπος της "σοβαρής και αξιοπρεπούς κοπέλλας" υιοθετήθηκε πολύ περισσότερο από τις γυναίκες της λεγόμενης "καλής κοινωνίας" που δεν ξεχνούσε τόσο εύκολα την αγοραία και την υπαίθρια καταγωγή των νεόπλουτων που την απάρτιζαν. Αργότερα οι γυναίκες αυτής της κατηγορίας και κυρίως οι μορφωμένες θα υιοθετούσαν περισσότερο το μοντέλο της Μελίνας Μερκούρη, έναν τύπο γυναικείου φερσίματος και ομιλίας "αστικό" και "ελιτίστικο" μαζί, λίγο "αφ᾽υψηλού" και λίγο "μπλαζέ".

Στο ίδιο πνεύμα με τον τύπο της Καρέζη, σαν αντρικά αντιείδωλα προς τους γόητες χολλυγουντιανού τύπου, εμφανίστηκαν μέσα από την παράδοση του ελληνικού μελό οι "νταήδες" της λαϊκής γειτονιάς, ο Φούντας κι ο Καζάκος, και οι απλοί βιοπαλαιστές, ο Αλεξανδράκης και κυρίως ο Νίκος Ξανθόπουλος με την πασίγνωστη επωνυμία "το παιδί του λαού" που διατηρείται ακόμα ολοζώντανη στη λαϊκή μνήνη.

Η ΝΕΑ ΓΕΝΙΑ ΣΚΗΝΟΘΕΤΩΝ

Τους χολλυγουντιανούς νεωτερισμούς πάνω στα πρότυπα της μικροαστικοποίησης της θεματολογίας των ταινιών και το λανσάρισμα των γόητων και των γοησσών τους επέβαλαν, όπως είπαμε, νέοι σκηνοθέτες με καλπονοθείες. Χρησιμοποιούσαν πάντα στις ταινίες τους τούς παλιούς δοκιμασμένους ηθοποιούς-τύπους του παραδοσιακού μελό και της φαρσοκωμωδίας και δίπλα σ᾽αυτούς λάνσαραν και τους καινούργιους που έφερναν τα καινά διαμόνια με το φέρσιμό τους, την ομιλία τους και τις πράξεις τους. Οι νέοι αυτοί σκηνοθέτες που ακολούθησαν την στροφή του Χόλλυγουντ προς τα αστικά και μικροαστικά πρότυπα καθώς και κάποιοι άλλοι που ακολούθησαν τις εξελίξεις του δυτικοευρωπαϊκού κινηματογράφου, φάνηκαν στα μέσα της δεκαετίας του ΄50, όταν άρχισε η ελληνική κινηματογραφική παραγωγή να ξεπερνάει τις είκοσι ταινίες το χρόνο κι όταν η παλιά φρουρά δεν έφτανε πιά για ν᾽ανταποκριθεί στηδιαρκώς αυξανόμενη ζήτηση. Η νέα αυτή γενιά που θα κυριαρχούσε στην ελληνική οθόνη στη δεκαετία του ΄60 δεν είχε καμιά ομοιογένεια όπως η γενιά των μεταπολεμικών συγγραφέων-σκηνοθετών. Πρώτ᾽απ᾽όλα δεν ήταν συγγραφείς όπως οι παλιότεροι. Κι όσοι απ᾽ αυτούς επέμεναν να γράφουν μόνοι τους τα σενάριά τους δεν είχαν τη μαστοριά των παλαιοτέρων που ήταν επαγγελματίες στο γράψιμο. Προέρχονταν άλλοι απ᾽τα σανίδια του θεάτρου, άλλοι από τις πλαστικές τέχνες και την μοντέρνα λογοτεχνία που ξενόφερνε, άλλοι απ᾽την νεότευκτη κινηματογραφική σχολή, άλλοι ήταν βοηθοί και τεχνικοί των παλαιότερων. Κι ανάλογα με την προέλευσή του και την ένταξή του σε κάποιο πλατύτερο κλίμα τρόπου ζωής και θεώρησης της κοινωνίας έφερνε ο καθένας και την προσωπική του θεώρηση του κινηματογράφου. Άλλοι απ᾽αυτούς, οι "μοντερνίζοντες", απέβλεπαν στην "εμπορικότητα" χωρίς να νοιάζονται για την λαϊκότητα των ταινιών τους.

Ο Δαδήρας, ο Φυλαχτός κ. ά. που δεν είχαν την βαθειά γνώση της πιάτσας, της γειτονιάς και του χωριού που είχαν οι παλιότεροι, χρησιμοποίησαν τους κανόνες της διαλεκτικής με το κοινό, που εκείνοι είχαν βρεί και κωδικοποιήσει, σαν συνταγές εμπορικότητας συνδυάζοντάς τες με διαφορετικά κόλπα του Χόλλυγουντ.

Άλλοι απ᾽αυτούς περπατάνε στα χνάρια των παλιών. Και αν δεν έχουν την πείρα τους προσπαθούν να την αποχτήσουν με τους ίδιους τρόπους που την είχαν αποχτήσει κι εκείνοι.

Ο Δαλιανίδης, ο Καραγιάννης, ο Φώσκολος και άλλοι περνάνε απ᾽το μεγάλο σχολείο της Επιθεώρησης και της φαρσοκωμωδίας.

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

Άλλοι πάλι, ακόμα πιό "μοντέρνοι", όπως ο Κακογιάννης κι ο Κούνδουρος, δε νοιάζονται ούτε για τη λαϊκότητα, ούτε για την εμπορικότητα των ταινιών τους. Επιβάλλουν τις ταινίες τους στο ελληνικό κοινό με την διεθνή προβολή τους και με την συνεχή παρουσία τους στον τύπο ακόμα και με το σκάνδαλο. Η εμφάνιση αυτών των τελευταίων αντιστοιχεί σε κάποιο κοινωνικό φαι-

Η Τζένη Καρέζη παλιά σταρ του ελληνικού σινεμά στο ΚΟΡΟΙΔΑΚΙ ΤΗΣ ΔΕΣΠΟΙΝΙΔΑΣ

Ο Γιάννης Μαλούχος και το "παιδί του λαού", ο Νίκος Ξανθόπουλος
σε μιά ΖΩΗ ΓΕΜΑΤΗ ΠΟΝΟ

νόμενο που θα έβαζε την σφραγίδα του σ' ολόκληρη την δεκαετία του '60. Μιά μικρή μερίδα από νεόπλουτους του πολέμου, εφοπλιστές κα μεταπράτες, άρχισαν από τα μέσα της δεκαετίας του '50 να προσπαθούν να συγκροτήσουν κάποια "αριστοκρατία του χρήματος" και να συμπεριφέρονται σαν ηγετική τάξη στον ελληνικό χώρο. Λάνσαραν λοιπόν έναν τρόπο ζωής κακοαντιγραμμένο πάνω σε αγγλικά αστικά πρότυπα και βάλθηκαν να ψάχνουν για ιδεολογική έκφραση του αποχωρισμού τους από την πιάτσα και την λαϊκή παράδοση. Φυσικά τον τρόπο αυτό ζωής δεν τον δημιούργησαν μόνοι τους. Προυπήρχε στην κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα των μεγαλουπόλεων της Μέσης Ανατολής πριν από τον πόλεμο. Αυτοί πρόσθεσαν σ' αυτή την ατμόσφαιρα ένα νέο στοιχείο: την λαϊκίστικη τουριστική βιτρίνα. Ενώ απ' τη μιά άρχισαν να κάνουν επίδειξη του πλούτου της άνεσης, του μοντερνισμού τους, για να προκαλέσουν τάσεις μίμησης του τρόπου ζωής τους από τους κατοίκους των ελληνικών πόλεων, δηλαδή να φτιάξουν μικροαστική νοοτροπία στην Ελλάδα, από την άλλη μεριά βλέποντας πόσο αποδοτική θα μπορούσε να είναι γι' αυτούς η ανάπτυξη του τουρισμού, βάλθηκαν να διαφημίζουν όσα στοιχεία του λαϊκού μας πολιτισμού του χωριού και της πόλης μπορούσαν να τραβήξουν τους ξένους επισκέπτες με την ιδιοτυπία τους. Βέβαια όλ' αυτά τυλιγμένα στο μανδύα του αρχαίου κλασικού πολιτισμού που τόσο τραβούσε τους ξένους εδώ και τρείς τουλάχιστον αιώνες. Έτσι μαζί με την αρχαία τραγωδία έβαλαν στη βιτρίνα και το ρεμπέτικο τραγούδι. Στη ΣΤΕΛΛΑ του Κακογιάννη που είναι ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος αυτής της τάσης στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή, παρατηρούμε το πώς στήνει ένα μελό, φαινομενικά ελληνικού τύπου, που όμως αναπαράγει σχέσεις ανάμεσα στα άτομα, παρουσιάζει ήθη που ανήκουν περισσότερο σε μιά αναχρονιστική θεώρηση της αρχαίας τραγωδίας, παρά στον αγοραίο μας πολιτισμό στα πλαίσια του οποίου τοποθετείται η πλοκή της ταινίας.

Το μελό του Κακογιάννη είναι πολύ πιό επικίνδυνο από τα εμπορικά μελό που συνδυάζουν τις εμπορικές συνταγές του Χόλλυγουντ και τις συνταγές που βρήκαν οι παλιότεροι του λαϊκού κινηματογράφου. Προσπαθεί να δόσει ψυχογραφία με τελείως φανταστικές ψυχικές αντιδράσεις. Δεν εξιδανικεύει υπαρκτές αντιδράσεις όπως στα παλιά παραδοσιακά μελό. Προτείνει καινούργιες. Προσπαθεί να εισάγει νέα ήθη στον ελληνικό κοινωνικό χώρο, θεωρώντας τα σαν υπαρκτά και δεδομένα. Είναι ένα μελό ατομοκεντρικό με ομαδικές σχέσεις ψεύτικες. Είναι μιά πραγματική μικροαστική αντιμετώπιση της κοινωνίας σαν αυτή που πάει να κυριαρχήσει στη Δύση, εξιδανικεύεται στην Αμερική με σύμβολα σαν τονΤζέϊμς Ντήν ή τον Έλβις Πρίσλευ που παίζουν τους αντιήρωες σε παρωδίες καουμπούκων ταινιών.

Παρ' όλ' αυτά οι ταινίες του Κακογιάννη ήταν σημαντικές γιά τον ελληνικό κινηματογράφο γιατί στις επιλογές των πολιτιστικών στοιχείων και των μέσως έκφρασης που πρότειναν, περιλαμβάνονταν ορισμένα επίκαιρα και καίρια στοιχεία που οι ντόπιοι κινηματογραφιστές δεν είχαν προσέξει την ολοένα αυξανόμενη σημασία τους. Το κυριότερο απ' αυτά είναι το ρεμπέτικο τραγούδι στη νέα λαϊκή μορφή του που δημιουργήθηκε μέσα στα πλαίσια των κέντρων διασκεδάσεως που φάνηκαν από τις αρχές της δεκαετίας του '50 και έγιναν γνωστά με την επωνυμία "Μπουζούκια". Το επίσημο κατεστημένο της τέχνης και της λογοτεχνίας περιφρονούσε το τραγούδι αυτό σαν άτεχνο και χυδαίο και από πλευράς στίχου και από πλευράς μουσικής. Και οι μεγαλύτεροι του πολέμιοι ήταν οι διανοούμενοι της αριστεράς που το θεωρούσαν σαν έκφραση του "υποκόσμου", του "Λούμπεν προλεταριάτου" και αρνιόνταν να δούν ότι στην εξέλιξη του είχε φτάσει να εκφράζει ολόκληρο το λαϊκό πολιτισμό της ελληνικής πόλης, τον αγοραίο μας πολιτισμό, και να διαδίδει στην ύπαιθρο τα ήθη και τα έθιμα του, τείνοντας να δημιουργήσει μιά πανελλήνια λαϊκή πολιτιστική σύνθεση. Το ότι ο Κακογιάννης τόλμησε να χρησιμοποιήσει το μπουζούκι και το λαϊκό τραγούδι από τις πρώτες κιόλας ταινίες του ήταν σημαντικό βήμα προς την παραδοχή του λαϊκού μας πολιτισμού από το επίσημο μορφωτικό μας κατεστημένο. Επέτρεψε μ' αυτό στους λαϊκούς σκηνοθέτες της παλιάς και της νέας γενιάς να χρησιμοποιήσουν το λαϊκό τραγούδι και να το κάνουν αναπόσπαστο μέρος των ταινιών τους, όπως είχε γίνει αναπόσπαστο μέρος της λαϊκής ζωής, και να φτάσουν να φτιάξουν και ταινίες "μιούζικαλ" μόνο με μπουζούκι που ήταν πραγματικές λαϊκές ό-

περες.

Ένα άλλο στοιχείο που έφερε ο Κακογιάννης στον ελληνικό κινηματογράφο είναι μιά νέα θεώρηση του ρυθμού της ταινίας, της διαδοχής των σκηνών και των πλάνων. Η αφαίρεση των άχρηστων στοιχείων της εικόνας, των όχι απαραίτητων γιά την κατανόηση της υπόθεσης της ταινίας, έδωσε μιά διήγηση πιό νευρική, πιό αποτελεσματική, λιγότερο νατουραλιστική, που χρησιμοποιούσε τον κανόνα της υποβολής, έναν απ' τους βασικούς κανόνες της λαϊκής τέχνης σ' όλη την Ανατολή. Φυσικά τη θεώρηση αυτή την είχε μέσα του ο Κακογιάννης,μιά και μορφώθηκε μέσα στην κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα του αγγλο-μεσοανατολικού μεταπρατισμού. Και αυτή τη θεώρηση του ρυθμού την πήραν απ' αυτόν οι ντόπιοι κινηματογραφιστές και την χρησιμοποίησαν στα χρόνια της δεκαετίας του '60 γιατί αντιστοιχούσε με κάποια προοδευτική επιτάχυνση του ρυθμού της ζωής στις ελληνικές πόλεις. Έτσι φτιάχτηκαν ταινίες που μπορούσαν πιό άνετα να λειτουργήσουν και μπρος στο κοινό των πόλεων του δυτικού κόσμου. Και δεν είναι κατά τύχην το ότι από τις αρχές αυτής της περιόδου όλο και περισσότερες ελληνικές ταινίες κάνουν καριέρα στο εξωτερικό.

Στο ίδιο ρεύμα του κοσμοπολίτικου ανοίγματος της ελληνικής κοινωνίας με την εύκολη και φολκλορική εκμετάλευση του λαϊκού πολιτισμού, εντάσσονται και οι ταινίες του Ζύλ Ντασέν που κάνουν πάταγο στο εξωτερικό και βοηθάνε σημαντικά στην ανάπτυξη του τουρισμού, μ' άλλα λόγια στη μετατροπή μιάς συνεχώς αυξανόμενης μερίδας του ελληνικού πληθυσμού σε γκαρσόνια,σε γκρουμ σε ... καμάκια κ.λ.π.

ΤΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ

Επακόλουθο του ίδιου ανοίγματος ήταν και η εμφάνιση του Κούνδουρου, που έκανε σχολή στον ελληνικό κινηματογράφο με τόσο δυνατή επίδραση στους νέους κινηματογραφιστές που διαρκεί ακόμα και σήμερα. Η μοντερνίστικη θεώρηση του Κούνδουρου ήταν όμως γαλλικής έμπνευσης και αντιπολι-

ΜΙΚΡΕΣ

ΑΦΡΟΔΙΤΕΣ

τευόταν φαινομενικά τη θεώρηση του Κακογιάννη. Στο μικροαστικό ατομικισμό του τελευταίου αντιπαραθέτει έναν ομαδισμό μαρξιστο-φροϋδικής έμπνευσης που δεν είναι καθόλου λιγότερο μικροαστικός γιατί αρνιέται τη διαλεκτική του δημιουργού της ταινίας με το κοινό και θεωρεί το σκηνοθέτη-δημιουργό της ταινίας σαν "παιδαγωγό" του κοινού, σαν "επαναστάτη" που προσπαθεί να αλλάξει την κοινωνία με τα διδάγματα που φέρνει από κάποια ανώτερη μορφή πολιτισμού που την κατέχουν κάποια απρόσιτα κείμενα και κάποιοι δυσνόητα σκεπτόμενοι άνθρωποι.

Μ'άλλα λόγια, στον τεχνοκρατικό ωφελιμισμό του Κακογιάννη, ο Κούνδουρος αντιπαραθέτει έναν εκλεκτισμό, έναν αισθητισμό με ομαδικό κοινωνικό προσωπείο. Αισθητισμό που δεν είναι ακριβώς αισθητισμός αλλά "μορφισμός" (formisme), όπως πολύ σωστά έγραψε ο Γ. Μπακογιαννόπουλος σε κριτική της εποχής. Συνδέεται με ένα πολύ πλατύτερο κίνημα εκλεκτισμού στην τέχνη με την τέλεια εγκατάλειψη της συγκεκριμένης μορφής και στη λογοτεχνία με κάτι ανάλογο που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε νέο-σουρρεαλισμό. Σαν αποτέλεσμα του κοσμοπολίτικου ανοίγματος της μικρής αριστοκρατίας του χρήματος στην Ελλάδα δημιουργήθηκε και μιά μικρή "ελίτ" από καλλιτέχνες και λογοτέχνες που αντιγράφοντας την ατμόσφαιρα του παρισινού Καρτιέ Λατέν εγκαταστάθηκαν σε κάποια καφενεία στο Κολωνάκι, στη γειτονιά της προπολεμικής αριστοκρατίας του χρήματος που την κατείχαν τώρα πιά νεόπλουτοι αγοραίοι, εφοπλιστές και μεταπράτες.

Με την πρόφαση να σοκάρουν τον πουριτανισμό αυτής της σκιώδους αριστοκρατίας και να αμφισβητήσουν το κατεστημένο, οι νέοι αυτοί καλλιτέχνες και διανοούμενοι κατάφεραν το αντίθετο. Να βοηθήσουν το κατεστημένο να ξεφύγει από τα δεσμά που του είχαν επιβάλλει οι ομαδικές παραδόσεις του λαϊκού πολιτισμού της πόλης, να δημιουργήσει νέα βιτρίνα αστικής κουλτούρας πάνω σε νέα ξενόφερτα πρότυπα και να προχωρήσει προς έναν αυξανόμενο προοδευτικά συγκεντρωτισμό της εξουσίας, της οικονομίας, της μόρφωσης.

Κλασικός αντιπρόσωπος αυτής της "ελίτ" ο Κούνδουρος στήνει στις ταινίες του έναν ομαδισμό χοντρικά και παιδικά μαρξιστικό με μεγάλη δόση υπαρξισμού και πινελιές νεοφροϋδισμού του καφενείου. Χτίζει μιά κοινωνία ελληνική που κάθε άλλο είναι παρά η πραγματική και διατείνεται πως αυτό που έχτισε είναι η κρυμμένη κοινωνική πραγματικότητα που θέλει να καταγγείλει. Ξεπερνάει το νεορεαλισμό. Δεν καταγγέλει θεσμούς και καταστάσεις, παρά ολόκληρο το σύστημα καταρτυρώντας του ανύπαρκτες αμαρτίες. Χωρίς να υποψιάζεται καθόλου πως στη γειτονιά της ελληνικής πόλης υπάρχει ολοζώντανη παράδοση ομαδικότητας και αλληλεγγύης, δίνει στο κοινό ένα μάθημα αλληλεγγύης με την ταινία του ΜΑΓΙΚΗ ΠΟΛΗ. Στην ταινία του Ο ΔΡΑΚΟΣ παρομοιάζει την ελληνική κοινωνία με μιά συμμορία του υποκόσμου τηλεκινούμενη που ψάχνει γιά έναν αρχηγό του οποίου την εικόνα της υπέβαλαν ανώτερες σκοτεινές δυνάμεις. Κι επειδή δεν την ξέρει αυτή την εικόνα και δεν της ταιριάζει βρίσκει κάποιον που μοιάζει με τον αναμενόμενο και τον κάνει αρχηγό της. Κι επειδή αυτός δεν πληρεί τα υποτιθέμενα επιτάγματα της μυθικής συνταγής, τον εκδικείται.

Η όχι και τόσο κολακευτική γιά τον ελληνικό λαό θεώρηση του Κούνδουρου, ξεκινώντας από τον κύκλο που αναφέραμε, ξαπλώθηκε και κέρδισε μεγάλη μερίδα των διανοουμένων της Αριστεράς. Και γενικά η τάση γιά "διαφωτισμό των μαζών", στενά δεμένη με το μικροαστικό ατομικισμό παρά τη μαρξιστική και παρα-μαρξιστική της βιτρίνα, κέρδισε και κερδίζει ακόμα όλο και περισσότερους νέους κινηματογραφιστές. Ταυτόχρονα κέρδισε και τους περισσότερους κριτικούς του κινηματογράφου,που ακολουθώντας τις προβληματικές που κυριαρχούσαν στους ευρωπαϊκούς κινηματογράφους, άρχισαν να αμφισβητούν την καλλιτεχνική αξία του παραδοσιακού μελό και της φαρσοκωμωδίας στο όνομα του ρεαλισμού, της άμεσης πολιτικοποίησης των θεμάτων και των διαλόγων, ή στο όνομα μιάς νέας ευρωπαϊκής συμβολιστικής που προσπαθούσε και στην Ευρώπη να εκτοπίσει το λαϊκό κινηματογράφο.

* Στο επόμενο τεύχος το τελευταίο μέρος

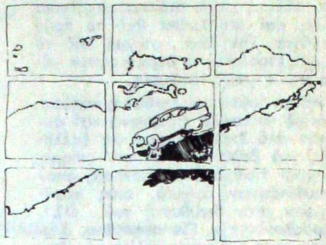
Στή γραμμή Αθηνών - Θεσσαλονίκης - Ορεστιάδας

Οδύσσεια 350 επιβατών

στέργιος τσιουμας

10 ΙΔΕΕΣ - ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ ΓΙΑ ΣΕΝΑΡΙΟ

ΣΕΝΑΡΙΟ 2



ατύχημα, έγκλημα, αυτοκτονία ή τίποτα απ' όλα αυτά;
Από το επόμενο τεύχος σε 10 συνέχειες

Εφτασαν στή Θεσσαλονίκη μετά άπό 20 ώρες. Εμειναν έξω άπό τό Αιγίνιο χωρίς φώς καί θέρμανση

ΑΦΑΝΤΑΣΤΑ ταλαιπωρήθηκαν οί 350 επιβάτες τής άμαξοστοιχίας Αθηνών Θεσσαλονίκης - Ορεστιάδος οί όποίοι έφθασαν στή Θεσσαλονίκη μετά άπό περιπετειώδες ταξείδι πού κράτησε 20 περίπου ώρες.

Πρόκειται συγκεκριμένα γιά τήν ύπερταχεία άμαξοστοιχία 602, ή όποία ξεκίνησε στίς 2 τό μεσημέρι τής Κυριακής άπό τόν σταθμό Λαρίσης τών Αθηνών καί πού κανονικά, σύμφωνα μέ τό πρόγραμμα, στίς 9.30 ή ώρα τό βράδυ, έπρεπε νά βρίσκεται στόν σταθμό τής Θεσσαλονίκης, άλλά έφτασε μετά άπό διαδρομή 19,5 όλόκληρων ώρών καί συγκεκριμένα στίς 9.15 τό πρωί τής Δευτέρας.

Λίγο μετά τήν άναχώρησή της άπό τόν σιδηροδρομικό σταθμό τής Αθήνας, άρχισαν τά προβλήματα καί οί μικροκαθυστερήσεις πού αύξάνονταν, όσο ή άμαξοστοιχία άνέβαινε πρός βορρά.

Η πρώτη μεγάλη καθυστέρηση συνέβη έξω άπό τήν Λαμία, όπου ή «ύπερταχεία», άρχισε νά συναγωνίζεται σέ ταχύτητα τόν... άραμπά.

Στό σιδηροδρομικό σταθμό τής Κατερίνης σταμάτησε γιά μιάμιση ολόκληρη ώρα, ένώ οί άρμόδιοι τού σιδηροδρομικού σταθμού έκεί, όπως κατήγγειλαν οί έπιβάτες, άρνήθηκαν νά τούς έπιτρέψουν νά τηλεφωνήσουν στούς δικούς τους καί νά τούς καθησυχάσουν γιά τήν άργοπορία τής άφιξής τους στή Θεσσαλονίκη.

Τά τηλέφωνα δέν λειτουργούν, ήταν ή άπάντηση στούς έπιβάτες άπό τούς άρμόδιους τού σταθμού, γιά νά διαπιστωθεί τελικά, λίγο πρίν ξεκινήσει τό τραίνο, πώς τά τηλέφωνα λειτουργούσαν.

Ομως ή κατάσταση άποκορυφώθηκε, όταν κάποια στιγμή, λίγο έξω άπό τό Αιγίνιο, αίφνιδιαστικά ή άμαξοστοιχία άκινητοποιήθηκε χωρίς νά μπορέσει κανείς άπό τούς μηχανοδηγούς καί τούς συνοδούς τού τραίνου νά δώσει κάποια λογικοφανή έξήγηση γι' αύτό τό σταμάτημα.

Τελικά έφευρέθηκε ή έξήγησε πώς έξαιτίας τών βροχών είχε πλημμυρίσει μιά γέφυρα καί ήταν άδύνατο νά τήν περάσει τό τραίνο, γι' αύτό καί περίμενε νά πέσουν κάπως τά νερά, έτσι ώστε νά γίνει εύκολη ή διάβαση τής γέφυρας.

Ομως οί ώρες περνούσαν, νερά πιά δέν ύπήρχαν, άλλά τό τραίνο δέν έλεγε νά φύγει, μέχρι πού στίς 12.30 τό βράδυ ξαφνικά ή ντηζελομηχανή τού τραίνου λύθηκε άπό τά ύπόλοιπα βαγόνια καί άναπτύσσοντας ταχύτητα έξαφανίστηκε, άφήνοντας τούς έπιβάτες σύξυλους μέσα στό τραίνο καί μή μπορώντας νά άντιδράσουν.

ΧΩΡΙΣ ΦΩΣ ΚΑΙ ΘΕΡΜΑΝΣΗ

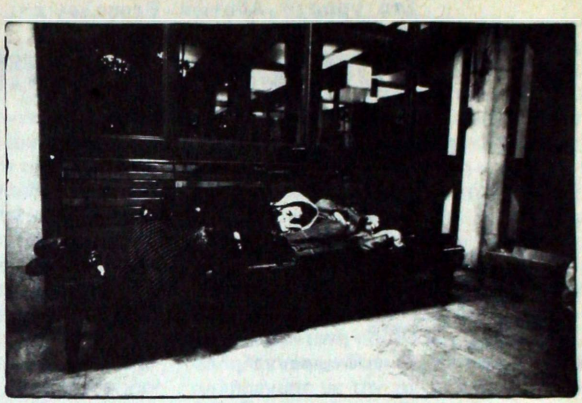
Οπως άργότερα έγινε γνωστό, ή ντηζελομηχανή έφυγε γιά νά τραβήξει τήν άμαξοστοιχία Θεσσαλονίκης — Αθηνών, ή όποία είχε άκινητοποιηθεί άπό βλάβη, σέ κοντινό σημείο, καί άντί νά σταλεί άλλη μηχανή άπό τήν Θεσσαλονίκη, διατέθηκε ή μηχανή πού έσερνε τήν άμαξοστοιχία τών Αθηνών γιά νά συνεχίσει τό ταξίδι πρός Αθήνας.

Στό μεταξύ, μέ τήν άπομάκρυνση τής ντηζελομηχανής, πιά δέν ύπήρχε

μηχανή πού νά τροφοδοτεί τά άκινητοποιημένα βαγόνια μέ φώς καί θέρμανση, μέ συνέπεια οί 350 έπιβάτες **νά περάσουν στιγμές άγωνίας, άλλά** καί έντονων έρωτηματικών καί φόβου άκόμα, μέσα στά κατασκότεινα άλλά καί παγωμένα άπό τό κρύο βαγόνια. Τήν ίδια στιγμή πού τό θερμόμετρο έδειχνε θερμοκρασία γύρω στούς μηδέν βαθμούς.

Απεγνωσμένα οί έπιβάτες κατέφυγαν σέ γειτονικά τηλέφωνα καί άρχισαν άπό έκεί τηλεφωνικές έκκλήσεις γιά βοήθεια. Από τόν σιδηροδρομικό σταθμό Θεσσαλονίκης, όπου άπευθύνθηκαν άρχικά, τούς παρέπεμψαν στόν διευθυντή τού ΟΣΕ Θεσσαλονίκης κ. Π[illegible], ό όποίος κατά τίς καταγγελίες τών έπιβατών, όταν τού τηλεφώνησαν στό σπίτι του κα ιτό νξύπνησαν, τούς άπάντησε: «Είμαι γέρος άνθρωπος, δέν μπορώ νά κάνω τίποτα. Μή μέ ένοχλείτε».

Οί έπιβάτες άπευθύνθηκαν στή συνέχεια στόν ρυθμιστή κυκλοφορίας τού ΟΣΕ κ. Κ[illegible] Ξ[illegible] ,ό όποίος στίς 3 τό πρωί τούς ύποσχέθηκε πώς στέλνει πούλμαν γιά νά τούς παραλάβουν καί νά τούς μεταφέρουν άδικώς στή Θεσσαλονίκη. Ομως μέχρι τό πρωί δέν φάνηκε ούτε ένα πούλμαν.



ΑΝΑΡΜΟΔΙΟΙ

Ακόμα οί έπιβάτες, όπως καταγγέλλουν, άπευθύνθηκαν στό άστυνομικό τμήμα Αίγινίου, όμως κάποιος χωροφύλακας ύπηρεσίας πού ήταν έκεί, σήκωσε τά χέρια δηλώνοντας άναρμοδιότητα, ένώ άναρμοδιότητα δήλωσε καί ύπάλληλος τής νομαρχίας Πέλλης, στά όρια τής όποίας τήν ώρα έκείνη βρίσκονταν τό τρένο καί πού είπε πώς δέν μπορεί νά κάνει τίποτα άπολύτως.

Τελικά καί άφού όλη τή νύχτα οί 350 έπιβάτες τήν πέρασαν χορεύοντας, μέσα στά βαγόνια γιά νά ζεσταθούν καί χουχουλίζοντας τά χέρια τους, τελικά στίς 7.20 είδαν μέ μεγάλη τους άνακούφιση νά έρχεται μιά ντηζελομηχανή καί νά παραλαμβάνει τήν άμαξοστοιχία, ή όποία αίσίως έφθασε στίς 9.15' τό πρωί τής Δευτέρας στό σιδηροδρομικό σταθμό τής Θεσσαλονίκης, δηλαδή ύστερα άπό 19,5 ώλόκληρες ώρες.

Νά σημειωθεί, πώς μετά τήν άφιξή τους, όταν έπιτροπή τών έπιβατών πήγε γιά μιά άκόμη φορά στόν διευθυντή τού ΟΣΕ Θεσσαλονίκης κ. Π[illegible] τότε αύτός τούς είπε πώς δέν έστειλε τελικά πούλμαν τού ΟΣΕ, γιατί έκείνη τήν ώρα ήταν άδύνατον νά βρεί πούλμαν, ένώ δέν νοίκιασε ίδιωτικά πούλμαν γιατί αύτό άπαιτούσε κάποιο χρονικό διάστημα, άλλά καί γιατί θά ύπο βάλλονταν σέ έξοδα ό Οργανισμός.

Στό μεταξύ, σχετικά καί μέ τήν δικαιολογία, πού προβλήθηκε, πώς τάχα ήταν πλημμυρισμένη σιδηροδρομική γέφυρα γι' αύτό είχε σταματήσει τό τρένο, άπό τίς άστυνομικές άρχές διευκρινίσθηκε χθές πώς στό 369 χλμ. τής σιδηροδρομικής γραμμής Αθηνών - Θεσσαλονίκης είχε πέσει άμμοχάλικο πάνω στή σιδηροδρομική γραμμή, γι' αύτό καί δέν μπορούσε νά γίνει ή σιδηροδρομική συγκοινωνία. Ομως ό καθαρισμός τών άμμοχαλίκων άπό τίς γραμμές ήταν θέμα μερικών λεπτών τής ώρας.

Τελικά, ή άμαξοστοιχία, έφυγε στίς 10 τό πρωί άπό τόν σιδηροδρομικό σταθμό τής Θεσσαλονίκης γιά τήν Ορεστιάδα, ένώ οί έπιβάτες πού κατέβηκαν στή Θεσσαλονίκη μόλις καί μετά βίας έσερναν τά πόδια τους μέχρι νά φθάσουν στά σπίτια τους καί νά διηγηθούν **τήν Οδύσσεια πού πέρασαν.**

Η παρουσίαση των σεναρίων —μετά την παρουσίαση και του 10ου σενάριου — θα συνοδευτεί από κατατοπιστικό σημείωμα του συγγραφέα, σχετικό με την ιδιαιτερότητα της επιλογής των θεμάτων. Τώρα θα πρέπει να αναφέρουμε μόνο ότι τα θέματά μας τα παίρνουμε από τον ΕΝΤΥΠΟ ΧΩΡΟ.

ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΤΣΙΟΥΜΑΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

Ζητείστε τα προηγούμενα τεύχη των ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ, Κεντρική Διάθεση: Εκδοτική Ομάδα, Πλάτωνος 4, Θεσσαλονίκη, Τηλ. 270.684

1

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΓΚΟΝΤΑΡ
Σκέψεις πάνω στην γέννηση του Κιν/φου
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

2

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΤΖΕΡΥ ΛΙΟΥΙΣ
ΓΚΟΝΤΑΡ (ΜΕΡΟΣ Β΄)
Κινηματογραφικές Λέσχες
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

3/4

Ο ΓΕΡΜΑΝΙΚΟΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Νίκολας Ραίγκ
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

5

22ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Αντρέι Ζουλάφσκι
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

6

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΑΛΑΙΝ ΡΕΝΑΙ
Ο ΙΤΑΛΙΚΟΣ ΝΕΟΡΕΑΛΙΣΜΟΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Η κάμερα
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

7

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΟΛΩΝΙΑ
Το μιούζικαλ
Ζαν Κοκτώ
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

8

23ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Κιούμπρικ – Σκορσέζε – Κάρπεντερ)
Φασμπίντερ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

9

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
(Μπράιαν ντε Πάλμα – Γούντυ Άλλεν)
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
Το μοντάζ
Κινούμενο σχέδιο
Μάρκο Φερρέρι
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΑΛΜΠΕΡΤ ΚΑΜΥ
Ο ΞΕΝΟΣ

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ
η μαριχουανα
της μαμας
ειναι πιο γλυκια

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ
κλεψε λιγοτερο

ΚΡΟΠΟΤΚΙΝ
ΑΝΑΡΧΙΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΤΣΑΝΟΣ Αριστοτέλους 26, τηλ.: 235.683 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

viati
μηνιατικη επιθεωρηση

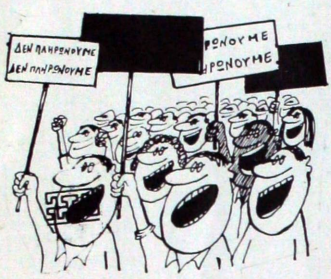
100 ΤΕΥΧΗ
ΕΝΝΕΑ ΧΡΟΝΙΑ

ΟΘΟΝΗ
ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Τηλεόραση - Κιν/φος - Βίντεο
Κριτικές / Ειδήσεις / Σχόλια

ΝΤΑΡΙΟ ΦΟ

ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ,
ΔΕΝ ΠΛΗΡΩΝΟΥΜΕ



ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ - ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Πλάτωνος 4, τηλ. 270-684
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 546 31

ΚΕΝΤΡΟ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ
ΒΙΒΛΙΑ περιοδικά κομιξ
Λοσαν 9
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΤΗΛ. 237463

...και ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ