# κινηματογραφικα τετραδια

ΤΕΥΧΟΣ 9

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ. ΦΕΒΡ.-ΜΑΡΤ. '83 ΔΡΧ. 120

ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ

ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ ΦΕΡΕΡΙ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΣΙΝΕΜΑ - ΙΙ

# 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 4 Ἰανουάριος-Φεβρουάριος 1983 δρχ. 100

**ΝΤΙΝΟΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ**
Τό μουσικό «ἄνοιγμα»
(συνέντευξη)

*

**ΓΙΑΝΝΗΣ ΥΦΑΝΤΗΣ**
Ὁ καθρέφτης τοῦ ἀνθρώπου

*

**ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ**
«Λευκό διήγημα»
(συνέντευξη)

*

**ΚΛΕΑΝΘΗΣ ΓΡΙΒΑΣ**
Βιασμός:
Ἕνας φυλετικός φασισμός

*

**Σχόλια - Εἰδήσεις - Ἀπόψεις**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ**



# φασμα

**ΔΙΜΗΝΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ**



# γιατι

μηνιατικη επιθεωρηση

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ**

Δίμηνο Κινηματογραφικο Περιοδικο.
Τεύχος 9. Μάρτης 1983.
Τιμή τεύχους 120 δρχ.
**Εκδοση:** Μπάμπης Ακτζόγλου
Σωτήρης Γερακούδης
**Διεύθυνση / Επιμέλεια:**
Αντρέας Τύρος
Μπάμπης Ακτζόγλου
**Σύνταξη:**
Πάνος Μανασσής
Σωτήρης Ζήκος
Δημήτρης Κολιοδήμος
**Συνεργάτες:**
Παύλος Ακτζόγλου
Εμμανουήλ Ζάχος
Δημοσθένης Κουρτοβικ
Αχιλλέας Ψαλτόπουλος.
Τάκης Καραγιάννης
Γιώργος Μπράμος
Τάκης Ντεβερίκος
Ιουλία Ραλλίδη
Αντρέας Ταρνανάς
Μάρκος Χολέβας
Μίτση Φωτιά
**Κεντρική διάθεση:**
Εκδοτική Ομαδα
Πλάτωνος 4, τηλ. 270.684
Θεσσαλονίκη
Εκδόσεις Αιγόκερως
Ζωοδόχου Πηγής 17
Τηλ. 361.721, Αθήνα
**Φωτοσύνθεση:** GRAPHOLAND O.E.
Ανδρέου Γεωργίου 28,
Τηλ. 523.997, Θεσ/νίκη
**Φιλμς:** Εκδοτική Ομάδα
**Εκτύπωση:** Γιώργος Κάτος
Αγ. Δημητρίου 190
**Συνδρομές:** Για 10 τεύχη 1000 δρχ.
**Εμβάσματα - Αλληλογραφία -**
**Παραγγελίες τευχών:**
Χριστίνα Νικολαΐδου
Πλάτωνος 4, Θεσ/νίκη
Τηλ. 270.684
**Φωτογραφία εξωφύλλου:**
Στην Γιάνγκ, η νεαρή πρωταγωνίστρια στο Blade Runners: μια ρεπλίκα «απροσδιόριστης διάρκειας».

# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

**ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ**
Αμερικάνικες ταινίες ..... 2
Θέαμα αντί αρτου ..... 4
Τζώρτζ Κιουκορ, του Α. Τύρου ..... 6
Κινηματογραφική λέσχη Δράμας ..... 7
Κινηματογραφική λέσχη Χαλκίδας ..... 8

**ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 70-80. ΜΕΡΟΣ ΙΙ**
**Η κρίση της δραματουργίας,** του Μ. Ακτζόγλου ..... 9
**ΜΠΡΑΙΑΝ ΝΤΕ ΠΑΛΜΑ** - Συνέντευξη ..... 20
**ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΚΙ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ,** του Σ. Ζήκου ..... 28
**ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ** - Συνέντευξη ..... 33
**ΜΙΑ ΖΩΗ ΠΟΥΛΩΝΤΑΣ ΚΩΜΩΔΙΑ,** του Α. Τύρου ..... 36

**ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΕΡΙ** - Συνέντευξη ..... 40
**ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ,** του Μ. Ακτζόγλου ..... 42
**ΤΟΥΡΚΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ,** του Δ. Κολιοδήμου ..... 50
**ΣΧΟΛΗ ΚΙΝΟΥΜΕΝΩΝ ΣΧΕΔΙΩΝ ΤΟΥ ΖΑΓΚΡΕΠ,**
του Γιώργου Σηφιανού ..... 57

**ΚΡΙΤΙΚΕΣ**
**Μπλέηντ Ράννερ,** του Π. Μανασση ..... 62
**Η κατάσταση των Πραγμάτων,** του Α. Τύρου ..... 64
Rollover, του Π. Μανασση ..... 66
**Η νύχτα του Σαν Λορέντζο,** του Γιώργου Μπράμου ..... 68
**Η Ντίβα - Η Ντόλυ Μπελ - Το ρεπό** ..... 69

**ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ – ΜΕΡΟΣ Γ΄**
του Εμμ. Ζάχου ..... 73

**Η ΔΙΑΝΟΜΗ - ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΦΙΛΜ,**
του Α. Τύρου ..... 78

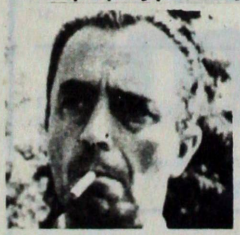
προπτικη
εφημεριδα κοινωνικης κριτικης και πολιτικης παλης

ΙΙ-000000003947

# ΕΙΔΗΣΕΙΣ – ΣΧΟΛΙΑ

## ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΚΙ ΑΠΟΔΗΜΙΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ

Σχεδόν 70άρης ο μεγαλύτερος Ιταλός σκηνοθέτης Μικελάντζελο Αντονιόνι, παραμένει δημιουργικός, όπως έδειξε άλλωστε και με την **Ταυτότητα μιας γυναίκας** που παρουσίασε στις



Κάννες την άνοιξη, (το φιλμ αυτό θα δούμε σύντομα κι εδώ – το ίδιο κι ένα προηγούμενο, το **Μυστήριο του Ομπερβάλντ**). Η μουσική της είναι γραμμένη από Άγγλους μουσικούς της νέας γενιάς (Μότορς - Τζαπάν - Ορκέστραλ Μανούβερς κ.ά.), που μαζί τους θα συνεργαστεί και στην καινούργια ταινία που ετοιμάζει στην Αμερική.

Θα είναι η δεύτερη εκεί, μετά το **Ζαμπρίνσκι Πόϊντ**, με φόντο τους ωκεανούς, αρκετό χιούμορ και περισσότερη βία, όπως τουλάχιστον δήλωσε πρόσφατα ο ίδιος φεύγοντας για την άλλη μεριά του Ατλαντικού, αρχίζοντας την προετοιμασία.

**Α.Τ.**

---

## ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

Ο Φράνσις Φ. Κόπολα, παρά τις τελευταίες οικονομικές δυσκολίες που είχε και που τον ανάγκασαν να πουλήσει το στούντιό του, δεν φαίνεται ν' ανακόπτει την καλλιτεχνική δραστηριότητά του. Έπειτα από τη μέτρια επιτυχία που είχε η τελευταία του ταινία One from the heart, γύρισε το The Outsiders, από το μπεστ-σέλλερ του S. E. Hinton, ενώ αμέσως μετά άρχισε να ετοιμάζει μια συνέχεια της ίδιας ταινίας!

Ο Πήτερ Μπογκντάνοβιτς απέτυχε στις προσπάθειές του να αποκτήσει ένα ανεξάρτητο δίκτυο διανομής. Έχει όμως πολλά σχέδια σαν παραγωγός, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνονται μερικές ταινίες του Μπαντ Μπέτιτσερ που ύστερα από 10 χρόνια σιωπής επιστρέφει ξανά στον κινηματογράφο. Ο Μπέτιτσερ γυρνά με τον Τζαίημς Κόμπερν το Ride Lonesome ένα σύγχρονο γουέστερν, ενώ έχει στα σκαριά 2-3 γουέστερν ακόμη.

Ο Μπράιαν ντε Πάλμα ετοιμάζει ένα ρημέϊκ του Scarface με τον Αλ Πατσίνο. Μόνο που η δράση μεταφέρεται στη σύγχρονη εποχή και ειδικότερα στο χώρο του λαθρεμπόριου της κοκαΐνης που μέχρι το 80 γίνονταν στη Κούβα, για να μεταφερθεί στη συνέχεια στο Μαϊάμι.

Ο Πωλ Σρέιντερ παρά την εμπορική αποτυχία της ταινίας του The cat people συνεχίζει να δουλεύει σαν σεναριογράφος. Μόλις τέλειωσε μια διασκευή του **Τελευταίου Πειρασμού** του Καζαντζάκη, που θα σκηνοθετήσει ο Σκορσέζε.

Αντίθετα, τελείως άτυχος φαίνεται να στέκεται για την ώρα ο Τζων Λάντις. Ύστερα από το ατύχημα που συνέβηκε κατά το γύρισμα της ταινίας The Twilight Zone, που στοίχισε τη ζωή

δύο παιδιών και του ηθοποιού Βικ Μόρροου, η ταινία θα καθυστερήσει να τελειώσει μ΄ αποτέλεσμα να εγκαταλειφθούν και μερικά ακόμα σχέδια του Λάντις, όπως το να φτιάξει ένα ρημέϊκ της κλασικής ταινίας τρόμου **Το πλάσμα της μαύρης λίμνης** με σκηνοθέτη τον Τζακ Άρνολντ.

Τέλος ο Όρσον Γουέλλες επανέρχεται στη σκηνοθεσία προετοιμάζοντας δύο ταινίες, ενώ είναι πιθανόν να τελειώσει την παρατημένη ταινία του **Η άλλη πλευρά του ανέμου.**

**Μ.Α.**

---

## ΝΕΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Το γαλλικό υπουργείο Τέχνης και Πολιτισμού θα χρηματοδοτήσει 4 ταινίες διάσημων ξένων σκηνοθετών που έχουν προβλήματα παραγωγής στις χώρες τους. Έτσι αναγγέλθηκαν τα γυρίσματα των ταινιών **Ο τοίχος** του Γκιουέϊ και Bouvines του Μίκλος Γιάντσο, ενώ βρίσκονται στο στάδιο της προετοιμασίας οι ταινίες **Ο Ναπολέων στην Αίγυπτο** του Γιουζέφ Σαχίν και Les reveurs του Όρσον Γουέλλς. Στη Γαλλία το τελευταίο αυτό διάστημα έχουν συγκεντρωθεί πολλοί ξένοι σκηνοθέτες, που φαίνεται ότι βρήκαν ένα ευνοϊκό κλίμα για να κάνουν τις ταινίες τους. Ανάμεσά τους είναι οι: Σάμουελ Φούλλερ **(Οι κλέφτες της νύχτας),** Ιοσηλιάνι **(Οι Εκλεκτοί της νύχτας),** Ε. Σκόλα **(Ο χορός)** κ.ά. Άλλες ενδιαφέρουσες ταινίες που έχουν γυρισθεί είναι οι: **Όνομα Κάρμεν** του Γκοντάρ με την Ιζ. Ατζανί, Vivement Dimanche του Τρυφώ με τη Φανύ Αρντάν, **Χάνα** του Κ. Γκαβρά με την Τζιλ Κλαϊνμπουργκ κ.ά. Τέλος ο Ακίρα Κουροσάβα ανακοίνωσε ότι θα αρχίσει τα γυρίσματα της νέας του ταινίας, που βασίζεται σε μια γιαπωνέζικη έκδοση του **Βασιλιά Ληρ**, χάρη σε γάλλους παραγωγούς που θέλησαν να μιμηθούν το παράδειγμα των Κόπολα και Λούκας, οι οποίοι ως γνωστόν τον βοήθησαν να τελειώσει το **Καγκεμούσα.**

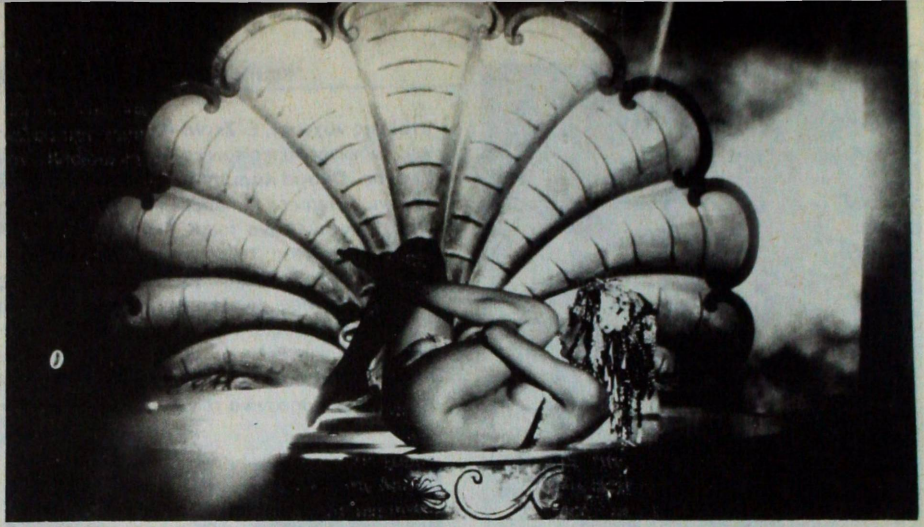
Στη Γαλλία πάντα οι πιό εμπορικές ταινίες του 1982 ήταν οι εξής: 1) **Ο εξωγήϊνος.** 2) **Ο άσσος των άσσων.** 3) **2 ώρες παρά τέταρτο πριν το Χριστό.** 4) **Η ζυγαριά.** 5) **Μαντ Μαξ, Νο 2.** 6) **Κουμπούρες στα θρανία, Νο 2.** 7) **Όλο φλόγα, όλο φωτιά.** 8) **Η τρελή ιστορία του κόσμου.** 9) **Εγώ δεν συγχωρώ.** 10) **Οι Άθλιοι.** Σε πολύ καλή θέση βρίσκονται επίσης οι ταινίες **Ο Αγνοούμενος, Βίκτορ, Βικτόρια, Η περαστική του Σαν Σουσί, Ραγκτάιμ, Μπλέιντ Ράνερ** κ.ά.

---

## ΚΟΥΚΙΔΕΣ...

## (Η «ΟΙ ΔΥΟ ΕΚΠΟΜΠΕΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΓΙΝΑΝ ΤΡΕΙΣ»)

● Είπαν ορισμένοι ότι ο σχετικός υπότιτλος δημιουργήθηκε μόνο και μόνο για να μην μετατραπεί, χάρη στους Ρεπόρτερς(;) το έτος Καζαντζάκη σε «έτος Καζαντζίδη». Για περισσότερες λοξοδρομήσεις, διανέμονται πάντως δίσκοι δωρεάν.



«Ερότικα»: ένα φιλμ «διαφημιστικό» που είχε κατασχεθεί σαν «πορνό».

● Οσο για το **Θεώρημα** του Παζολίνι, σ' αυτή την τρίτη φορά που το είδα στην τηλεόραση, ανακάλυψα πως ήταν το μοναδικό φιλμ τρόμου του Ιταλού δημιουργού: να βλέπεις το τεράστιο «Α» της ακαταλληλότητας και ν' ακολουθούν τοπία της φύσης, έμοιαζε λίγο σα να σφίγγεσαι στην καρέκλα με το τρίξιμο της πόρτας, όπου ξεπροβάλει αθώο κατοικίδιο.

● Παρά την αρχικά λανθασμένη πορεία του αντάρτη και νάυτη στη σκηνή με τη Γοργόνα, ο Θοδ. Αγγελόπουλος πραγματοποιεί, νάναι καλά τα δίκτυα τηλεόρασης (ξένα κι ελληνικά), το ταξίδι του στα Κύθηρα κι ύστερα για πού, ποιός ξέρει... Μόνο για το φεστιβάλ Θεσσαλονίκης μοιάζει να μην θυμάται απ' έξω τη διαδρομή, όταν οι επιτροπές θυμηθούν να ξεχάσουν για λίγο τον ρόλο τους...

● Αν η σχετική επιτυχία του **Δράκουλα των Εξαρχείων** του Ζερβού δεν οφείλεται στα προηγούμενα, τι να πει κανείς; Ίσως, το μόνο που μπορεί, είναι να θυμηθεί την πρωϊνή (πρώτη) προβολή σε κινηματογράφο κοντά στην Ομόνοια, έξω να βρέχει τόσο όσο δε χιόνισε δυό μέρες μετά κι οι θεατές των πίσω καθισμάτων να διαβάζουν στο διάλειμμα το Ριζοσπάστη.

● Οχι μόνο να τραβάμε το μηχανικό και την ταξιθέτρια στο φρέσκο. Κάποτε, όλα δικαιώνονται. Ενα χρόνο μετά, η **Ερότικα** παραδόθηκε στους πιστούς της. Αν τελικά, η οφθαλμολαγνεία συντηρούνταν από τόση πλαστικότητα, ομορφιά και αναζήτηση ύφους, τύφλα νάχουν όλες οι απαγορεύσεις. Που δεν ισχύουν, βέβαια, για τους «καθαρόαιμους» έμπορους του πορνό και τους απανταχού πελάτες τους.

**Ανδρέας Τύρος**

---

## ΘΕΑΜΑ ΑΝΤΙ ΑΡΤΟΥ

Μόνο σε μια χώρα παράγονται 742 περίπου ταινίες σ' ένα μόλις χρόνο. Πρόκειται, βέβαια, για την Ινδία, σχετικά άγνωστη σε μας κινηματογραφικά που, όμως, κατέχει με το προηγούμενο νούμερο ένα παγκόσμιο ρεκόρ. Την εξήγηση (ένα μέρος της, έστω) δίνουν μερικοί αριθμοί: 620 σχεδόν εκατομμύρια πληθυσμός (ενώ το 122% στα 1976 ήταν από τους ψηλότερους επίσημους δείκτες παιδικής θνησιμότητας στον κόσμο), και 280.000 τηλεοράσεις όλες κι όλες.

Από τις φτωχότερες χώρες η Ινδία, βρίσκει παρηγοριά στην πιο παραγωγική κινηματογραφική βιομηχανία. Διογκωμένη απόδειξη αυτής της αντίφασης αποτελούν, οι ίδιοι οι Ινδοί ηθοποιοί. Πάμπλουτοι οι περισσότεροι, γυρίζουν ταυτόχρονα δυο ή τρεις ταινίες, ενώ μέσα σ' ένα χρόνο παίρνουν μέρος σε τόσες, όσες φτιάχνονται συνολικά στη Γαλλία, για παράδειγμα, στο ίδιο διάστημα. Στα πρότυπα που αντιπροσωπεύουν, συμπεριλαμβάνονται και κείνα των εύσωμων (κατ' ευφημισμό) γυναικών, όταν οι δρόμοι είναι γεμάτοι από λιπόσαρκες κοπέλλες, μ' έντονα τα σημάδια του υποσιτισμού και του όνειρου για υπερθερμιδικές δίαιτες.

Αλλά, στις ινδικές ταινίες οι δρόμοι δεν φαίνονται (μ' ελάχιστες εξαιρέσεις – ανάμεσά τους κι αυτές του Σατγιαζίτ Ράϋ). Κι αυτό, γιατί οι περισσότερες γυρίζονται σε στούντιο – με πολυτελή εσωτερικά. Οι σκηνές της «πραγματικής ζωής» το πολύ να είναι γυρισμένες σε εισόδους μεγάλων ξενοδοχείων.

Πουθενά αλλού, το σινεμά δεν καλύπτει σε τέτοιο βαθμό την ανάγκη των μαζών για ονειροπόληση. Οι ήρωες των ταινιών έχουν το χάρισμα να είναι πανταχού παρόντες – θεοί

σχεδόν. Ο θεατής είναι μάλλον υποχρεωμένος να ταυτιστεί με καταστάσεις που τον ξεπερνούν, ενώ πολλά τραγούδια διακόπτουν τον έτσι κι αλλιώς αργό ρυθμό των τρίωρων συνήθως ταινιών, απ' όπου σπάνια λείπουν ένας γάμος, μια γέννηση κι ένας θάνατος μαζί, αντίθετα με τις ερωτικές σκηνές που απαγορεύονται παρ' όλο που τ' ανάγλυφα των ναών κοσμούνται από ανάλογες παραστάσεις.

Οι διαφημιστικές γιγαντοαφίσες, όμως, είναι πάντοτε τεράστιες, πάντοτε πολύχρωμες, πάντοτε φωτισμένες με ειδικούς προβολείς, έτσι ώστε κάποτε να γίνονται και αιτία δυστυχημάτων, αφού οι οδηγοί αφαιρούνται κοιτάζοντάς τες. Οσο για αίθουσες προβολής, αυτές υπάρχουν παντού – απ' την άμμο των ερήμων ως τα σύγχρονα κτίρια με κυλιόμενες σκάλες. Ποτέ λιγότερο από υπερπλήρεις, τη στιγμή που το εισιτήριο κοστίζει από 20 ως 65 δρχ., σ' ορισμένες περιπτώσεις με 7 διακρινόμενες κατηγορίες θέσεων. Οι γυναίκες θεατές αποτελούν μειοψηφία (σ' αρκετά σινεμά κάθονται σ' ειδικό χώρο). Οι πρώτες σημαντικές προσπάθειες γι' ανατροπή της κατάστασης αυτής, βρίσκουν σήμερα αρκετή ενίσχυση, μα η εικόνα της ινδικής κοινωνίας, όπως φτάνει στις ξένες χώρες, δε μπορεί βέβαια να έχει και μεγάλη σχέση με τη **Γη ποτισμένη με ιδρώτα**.

**Α. ΤΥΡΟΣ**

## ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΑΝΑΓΝΩΣΤΡΙΑΣ

### ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΓΙΑ... Τ' ΑΠΟΚΡΥΦΑ

**Σ**ας γράφω μόλις γύρισα από τον κινηματογράφο όπου σε μια τεραστια και σχεδόν γεμάτη αίθουσα, παρακολούθησα την προβολή 11-1 της ταινίας του Δ. Αρβανίτη **Τα απόκρυφα μιας μοναχής** (ή μήπως **Στο δρόμο του Θεού;**). Απογοητευμένη λοιπόν, αλλά και αγανακτησμένη από την ίδια την ταινία, αλλά και διαφωνόντας με τον τρόπο που αυτή αντιμετωπίστηκε απο το περιοδικό σας (βλ. κριτικές Σ. Ζήκου, Μ. Ακτσόγλου Τ 8/82), θέλω να κάνω μερικές παρατηρήσεις. Αλήθεια, ποιές ήταν οι σκηνοθετικές προθέσεις της ταινίας που μάλιστα ήταν τόσο ολοκληρωμένες ώστε να την κατατάξουν –απ' αυτή την άποψη– πρώτη μεταξύ των ταινιών του φεστιβάλ; Αλλά ακόμη περισσότερο ποιές ήταν οι προθέσεις της ταινίας – το που απευθυνόταν είναι μια άλλη ιστορία. Και τελικά που ήταν το σενάριο; Στη διάρκεια των δύο ωρών η ταινία μου έδωσε μια τουριστική ξενάγηση σ' ένα ωραίο πέτρινο μοναστήρι, με εικόνες απ' τη ζωή των μοναχών, ανακατεμένες με λίγο σασπένς, όπου τα πιο ετερόκλητα στοιχεία –θρίλερ, ρεαλισμού, πραγματικού και μεταφυσικού– μπλέκονται σε μία προσπάθεια στήριξης ενός απόλυτα ρηχού, επίπεδου και κακοφτιαγμένου σενάριου, που σε μερικά σημεία δείχνει να υποβαθμίζει τη νοημοσύνη μας και που ανήκει σε περασμένες εποχές. (Κάλιστα θα μπορούσε να εξαντληθεί σε σκετσάκι ταινίας πορνο - μαζικής κατανάλωσης). Και για να ξεκαθαρίσουμε. Δεν ζητάω απαραίτητα δραστική πλοκή στα σενάρια ώστε να προσανατολίζομαι σε λύσεις του στυλ Φώσκολος. Εκείνο όμως που θεωρώ θεμελιώδες είναι η ύπαρξη κοινού στόχου, κοινής αντίληψης και κύρια σεβασμού και εναρμόνισης σεναρίου και σκηνοθεσίας. Κι αυτή η απουσία κοινής αντίληψης ήταν σ' αυτή την περίπτωση κραυγαλέα απούσα.

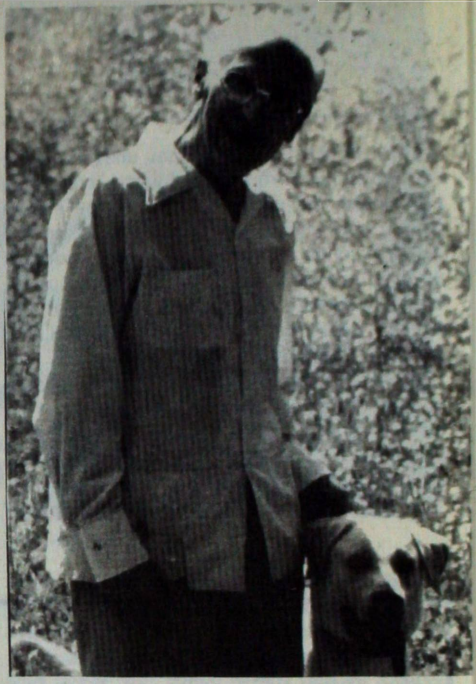
Οσο για την εμπορική τύχη της ταινίας για την οποία αναρωτιέται ο συνεργάτης σας, τελικά βρέθηκε η λύση με την αλλαγή του τίτλου και την γνωστή προβολή του από την TV με σκοπό την προσέλκυση καινούριου κοινού και με αποτέλεσμα

και τους θιασώτες του εμπορικού και μάλιστα «τολμηρού» ελληνικού σινεμά να ξενίσει αλλά και τους «κουλτουριάρηδες» να ενοχλήσει με τα ποικίλα σχόλια και αφυρίγματα που ακούγονταν σ' όλη τη διάρκεια της προβολής.

Αυτές οι λίγες και άτακτες σκέψεις που **δεν** ωρίμασαν από την πίκρα και την αγανάκτηση που μερικά πραγματικά άγια ταλέντα σπαταλιούνται σε σαπουνόφουσκες σαν τη σημερινή.

**Πολύ - πολύ φιλικά**
**Λενιώ Α. Μητροπούλου**

Η Καντίς Μπεργκέν και η Ζακλίν Μπισσέ στο «Πλούσιες και διάστημες».



## ΠΟΣΕΣ ΔΙΑΣΗΜΕΣ ΧΩΡΙΣ ΤΟ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΤΟΥΣ...

Ως την τελευταία στιγμή, έκανε σχεδόν για καινούργιες ταινίες. Στο θέατρο την πρώτη δεκαετία της καριέρας του (1920-30), δουλεύοντας στην τηλεόραση εδώ και μερικά χρόνια, ο Τζωρτζ Κιούκορ, γεννημένος το 1899, πέθανε στο ξεκίνημα της φετινής χρονιάς, έχοντας κάνει μερικές από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του Χόλλυγουντ (από τα χρόνια του '30 κιόλας) και βάζοντας τη σφραγίδα της μαστοριάς του στο τελευταίο φιλμ που γύρισε για το σινεμά. **Πλούσιες και διάσημες**, λοιπόν οι περισσότερες σχεδόν απ' τις πρωταγωνίστριές του, το πιό σημαντικό υλικό ακόμα και των μέτριων ή κακών ταινιών του.

Σειρά –ατέλειωτη σχεδόν– ονομάτων: Γκρέτα Γκάρμπο (είδαμε πρόσφατα στην τηλεόραση την «Κυρία με τις καμέλιες» – 1936), Τζην Χάρλοου, Μαίριλυν Μονρόε, Ἄβα Γκάρντνερ, Σοφία Λόρεν, Κάθριν Χέπμπορν (συνεργάστηκαν σ' οκτώ συνολικά ταινίες), Ἰνγκρινθ Μπέργκμαν (όσκαρ για το «Ἕνα αστέρι γενιέται» – 1954), Ὠντρεϋ Χέπμπορν (στο μιούζικαλ των 8 όσκαρ, «Ωραία μου κυρία» – 1963), Ζάκλιν Μπισέ και Κάντις Μπέργκεν στο «Πλούσιες και διάσημες».

Μια πικρή κομεντί κι ένα χρονικό φιλίας, του χαμένου όνειρου της εφηβείας, του διφορούμενου και της διεκδικούμενης αποκλειστικότητας πάνω σε πρόσωπα και καταστάσεις.

Αλλά κι ένα σύστημα γραφής, αυτό του παλιού κινηματογράφου της στιλπνότητας και της ευγένειας των εικόνων, όπου η ρευστότητα των κινήσεων της μηχανής ή το τρυφερό άγγιγμα των πιό μύχιων στιγμών δεν παραλείπει να εκφράσει τις περιπέτειες των μυθοπλασιών και την επικαιρότητα της απόλαυσης.

Ο Κιούκορ περιβάλλει με γεροντική φρεσκάδα και ισορροπία τη σύγχρονη ιστορία του, όταν όλοι προσπαθούν να διηγηθούν παλιά θέματα, τυλίγοντάς τα σε περιτύλιγμα μοντερνισμού.

Λεπτότητά στη σύλληψη, διακριτικότητα στο χειρισμό, να μια πρακτική που βαθμιαία υποτάσσει και την ίδια τη βιρτουοζιτέ, έχοντας να κάνεις ακόμα και με το σεξ ή το γυμνό (που δε γίνονται ποτέ προ-φανή).

Κρύβοντας τις αδυναμίες και τονίζοντας τα πλεονεκτήματα των ηρωίδων του, ο Τζωρτζ Κιούκορ έμεινε από τους τελευταίους «επιζήσαντες» (όπως ο Μπίλυ Γουαϊλντερ π.χ.) της παλιάς φρουράς του Χόλλυγουντ – συνομήλικος του Λουίς Μπουνιουέλ που κι αυτός δεν δείχνει να τα παρατάει εύκολα.

Με το θάνατο του «σκηνοθέτη των γυναικών», για πολλές, οι πιθανότητες να πλουτίσουν από τον κινηματογράφο παραμένουν μεγάλες. Αυτό, αντίθετα, που μοιάζει ν' απομακρύνεται παντοτινά, στην αχλύ των περασμένων δεκαετιών, είναι η ίδια η εικόνα της διασημότητας.

**Ανδρέας Τύρος**

Η Γιώτα Φέστα στο «Περί έρωτος» των Μαρίας Γαβαλά, Θόδωρου Σούμα.

## ΤΟ 5ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΔΡΑΜΑΣ

Το φετινό φεστιβάλ Δράμας που έγινε στις αρχές Νοέμβρη έβαλε όσο καμιά άλλη χρονιά το ερώτημα, αν μπορεί ένα επαρχιακό κινηματογραφικό φεστιβάλ να επιβιώσει χωρίς μεγάλες ταινίες ή χωρίς τα ονόματα κείνα (ηθοποιοί, δημιουργοί) που θα μπορούσαν να δώσουν την απαραίτητη φεστιβαλική αίγλη σ' ένα τέτοιο θεσμό. Η λέσχη Δράμας συνέλαβε την ιδέα αυτού του φεστιβάλ αφού απέτυχε μια προσπάθειά της να διοργανώσει ένα φεστιβάλ ελληνικού κινηματογράφου, ανάλογου με κείνου της Θεσσαλονίκης. Ο χαρακτήρας όμως του φεστιβάλ που είναι διαγωνιστικό μόνο για ταινίες μικρού μήκους και μάλιστα σε μια περίοδο όπου η ελληνική ταινία μικρού μήκους περνά κρίση, του αφαιρεί κάθε δυνατότητα να επιβληθεί σαν ένα φεστιβάλ ικανό να κινήσει το ενδιαφέρον κοινού και δημιουργών. Όσο αφορά το κοινό, αυτό συχνά έρχεται μόνο και μόνο για την ταινία μεγάλου μήκους που συνοδεύει τις διαγωνιζόμενες, ενώ παράλληλα οι έλληνες κινηματογραφιστές δεν έδειξαν το αναμενόμενο ενδιαφέρον για το Φεστιβάλ, μ' αποτέλεσμα όχι μόνο να μην προβάλεται όλο το δυναμικό των ταινιών, μα ούτε καν το πιο αξιόλογο.

Η αλήθεια είναι ότι φέτος είχαμε μερικές θετικές εξελίξεις: το φεστιβάλ ήταν καλύτερα οργανωμένο, η προσέλευση του κοινού ήταν ικανοποιητική (αν και δεν έφθασε τον αριθμό του πρώτου φεστιβάλ), ενώ η προβολή μερικών κομένων ταινιών από το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης **(Στο δρόμο του Θεού, Περί έρωτος, Η αναμέτρηση)** έδωσε ερέθισμα για μερικές ενδιαφέρουσες συζητήσεις πάνω στα δυο Φεστιβάλ και τα προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου. Έλειψε όμως το ζωντανό ενδιαφέρον και κλίμα, που συνήθως χαρακτηρίζει το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και παρά την κρατική και δημοτική ενίσχυση (ή την πρωτοβουλία του Βασίλη Μπουγιουκλάκη να κάνει ένα ζωντανό σώου για τα παιδιά) το Φεστιβάλ Δράμας έγινε μέσα στη γενική αδιαφορία του κοινού της Δράμας.

Η πρόταση που έγινε από τον νέο Δήμαρχο να μεταβληθεί το Φεστιβάλ Δράμας σε βαλκανικό, ίσως θα ήταν μια λύση να βγει η Δράμα από τα περιορισμένα πλαίσιά της, όμως δεν νομίζω ότι αυτή τη στιγμή η λέσχη της Δράμας είναι σε θέση να σηκώσει μόνη της τα οργανωτικά βάρη μιας τέτοιας εκδήλωσης. Από την άλλη η πρόταση που έγινε να μεταβληθεί η Δράμα σ' ένα φεστιβάλ όπου θα προβάλονται οι κομένες ταινίες του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, υποβιβάζει κατά τη γνώμη μου το Φεστιβάλ Δράμας, ενώ ταυτόχρονα δίνει άλλοθι στο Υπουργείο Πολιτισμού να βολέψει όπως-όπως το πρόβλημα των κομμένων ταινιών.

Νομίζω ότι η κινηματογραφική λέσχη Δράμας θα πρέπει να προσανατολισθεί να λύσει τα βασικά προβλήματα του Φεστιβάλ που είναι: η καλύτερη διοργάνωσή του, η μεγαλύτερη συμμετοχή δημιουργών, η καλύτερη κάλυψη του Φεστιβάλ από τα μαζικά μέσα ενημέρωσης και η

παρουσία ηθοποιών, σκηνοθετών, δημοσιογράφων και άλλων καλλιτεχνικών παραγόντων που θα του δώσουν την αναζητούμενη αίγλη και λάμψη που του λείπει αυτή τη στιγμή.

Όπως και να 'χουν όμως τα πράγματα, οι παραπάνω επιφυλάξεις που διατύπωσα δεν αναιρούν το γεγονός ότι το Φεστιβάλ Δράμας είναι μια μοναδική προσπάθεια που γίνεται απο επαρχιακή κινηματογραφική Λέσχη (το Φεστιβάλ Λάρισας δεν είχε συνέχεια) και για την οποία ελπίζουμε να έχει μια ακόμα θετικότερη πορεία.

**Μ.Α.**

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΛΕΣΧΗ ΧΑΛΚΙΔΑΣ

Η Κινηματογραφική Λέσχη Χαλκίδας ιδρύθηκε πριν από οκτώ χρόνια, από φίλους τους Κινηματογράφου σε μια προσπάθεια να δημιουργηθεί ένα αντίβαρο στην πολιτιστική υπανάπτυξη της πόλης μας που στον τομέα του Κινηματογράφου υπήρχε το γνωστό επίπεδο της κουλτούρας, των πορνό και των καράτε, από την πλειοψηφία των τεσσάρων χειμερινών και άλλων τόσων θερινών κινηματογράφων.

Η οκτάχρονη πορεία της λέσχης έδωσε την αφορμή να γίνει γνωστή στην πόλη μας μια άλλη ποιότητα της τέχνης που λέγεται κινηματογράφος. Η ύπαρξη κάθε χρόνο τριακοσίων μελών περίπου, αριθμός πρωτοφανής για πολιτιστικό σύλλογο στην πόλη μας, αλλά και ο αριθμός των θεατών κάθε προβολής που συχνά πλησιάζει αλλά και ξεπερνά τους πεντακοσίους δείχνει το μέγεθος της επιτυχημένης μέχρι τώρα πορείας της.

Η δραστηριότητα της λέσχης μέχρι πριν από ένα χρόνο περιορίζονταν στην προβολή μιας ταινίας την εβδομάδα σε κινηματογράφο της πόλης μας. Εδώ και ένα χρόνο τώρα προσπαθήσαμε να επεκτείνουμε τις δραστηριότητές μας. Μέχρι τα τώρα έχουμε κατορθώσει να γίνεται συζήτηση μετά την προβολή της ταινίας με την βοήθεια, πολλές φορές κάποιου ειδικού (κριτικού ή σκηνοθέτη), που καλούμε ειδικά για το σκοπό αυτό από την Αθήνα. Κάθε δεύτερη Δευτέρα προβάλλονται ταινίες 16 μμ. και ακολουθεί και πάλι συζήτηση.

Μια Κυριακή τον μήνα προβάλλουμε ταινία για τα παιδιά της πόλης μας. Έχουμε προχωρήσει σημαντικά στο στήσιμο μιας Κινηματογραφικής Βιβλιοθήκης που περιλαμβάνει βιβλία ιστορίας και τεχνικής Κινηματογράφου, περιοδικά κλπ. και κατά καιρούς διοργανώνουμε συζητήσεις γύρω από κινηματογραφικά θέματα. Τελευταία έχουμε ξεκινήσει προσπάθεια για την έκδοση περιοδικού της Λέσχης. Η όλη όμως προσπάθειά μας συναντά πολλές δυσκολίες. Η πρώτη και κύρια είναι η Οικονομική. Οι μοναδικοί πόροι της Λέσχης είναι η εισφορά των μελών (800 δρχ. ετήσια) και τα εισιτήρια που πληρώνουν τα μη μέλη μας στην βδομαδιάτικη προβολή της Λέσχης. Αντίθετα από τα έσοδα, τα έξοδα είναι πάρα πολλά. Εκτός από το ενοίκιο των ταινιών υπάρχει το ενοίκιο της αίθουσας του κινηματογράφου μια και η Χαλκίδα δεν έχει κατάλληλη αίθουσα για κινηματογραφικές προβολές. Το τελευταίο αυτό δημιουργεί ακόμα ένα πρόβλημα μια και η μοναδική ώρα που μας νοικιάζουν την αίθουσα είναι η ώρα της τελευταίας προβολής των κινηματογράφων 9.45 - 11.45.

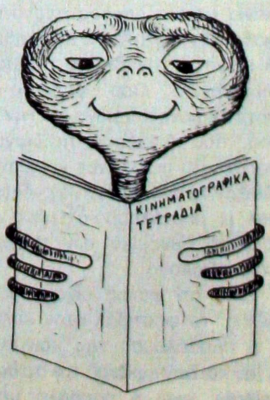
Δεύτερο μεγάλο πρόβλημα είναι το ζήτημα της προμήθειας των ταινιών από τα διάφορα γραφεία διανομής τους και συγκεκριμένα καθυστερήσεις στην αποστολή των ταινίων, παλιές κόπιες κλπ. Πρόβλημα ακόμα είναι το ζήτημα της στέγασης των γραφείων της Λέσχης. Μας είχε παραχωρηθεί ένα γραφείο στο παλιό Δημαρχείο της πόλης διαστάσεων 2Χ3 στο οποίο στεγαζόμαστε με τον Σύλλογο Γυναικών Χαλκίδας και στο οποίο εδώ και αρκετούς μήνες φιλοξενούμε και το γραφείο του 4ου Δημοτικού Σχολείου Χαλκίδος το οποίο στεγάζεται στο ίδιο κτίριο. Όλα αυτά δημιουργούν όπως καταλαβαίνεται πολλά προβλήματα και κάνουν προβληματική την λειτουργία πολλών δραστηριοτήτων μας (Βιβλιοθήκη - συζητήσεις κλπ.).

Ωστόσο εμείς συνεχίζουμε τις προσπάθειές μας σ' όλους τους τομείς. Αποφασίσαμε να κάνουμε προβολές και το καλοκαίρι. Θα προβάλουμε συνολικά 12 ταινίες, τις οποίες έχει επιλέξει ειδική επιτροπή από μέλη της λέσχης, χωρίς να είναι απαραίτητα και μέλη του Δ.Σ. Θά πρέπει εδώ να σας γνωρίσω πως οι συνεδριάσεις του Δ.Σ. γίνονται ανοιχτές με συμμετοχή όσων θέλουν και οι αποφάσεις παίρνονται με πλειοψηφία των παρισταμένων.

Έτσι έχουμε πετύχει μια πλατειά βάση σ' όλες τις δραστηριότητες και τις αποφάσεις μας. Ελπίζουμε πως τη χειμερινή περίοδο θα διευρύνουμε το κύκλο μας και θα επιδιώξουμε με καλύτερη μεθοδικότητα τους στόχους μας, για το ανέβασμα του πολιτιστικού επιπέδου στο τόπο μας.

**Κώστας Δημόπουλος**

**Πρόεδρος**



# ΑΦΙΕΡΩΜΑ

# Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

## ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 70-80

## ΜΕΡΟΣ ΙΙ

**Συνεχίζοντας και στο τεύχος αυτό το αφιέρωμα στον Αμερικάνικο κινηματογράφο της τελευταίας δεκαετίας, δημοσιεύουμε άρθρα πάνω στη Δραματουργία του Αμερικάνικου κινηματογράφου και παρουσιάσεις του έργου των Γούντυ Άλλεν και Μπράιαν ντε Πάλμα.**

Ο Ρόμπερτ ντε Νίρο και η Λάιζα Μινελλι στο «Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη» του Μάρτιν Σκορσέζε.

# Η ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ
# Μια σκηνή με ή χωρίς όρια;

του Μπάμπη Ακτζόγλου

**Η επίδραση της τηλεόρασης και οι αισθητικές αλλαγές που επέφερε - Η νέα γενιά των μεγαλομανών σκηνοθετών - Η περίπτωση Κιούμπρικ - Είναι ο ντε Πάλμα αντιγραφέας του Χίτσκοκ; - Ταινίες της αφήγησης, αλλά χωρίς δραματουργική ισορροπία - Δραματουργικές ανισότητες και έλλειψη του μέτρου - Και πάλι η τηλεόραση - Οι βασικοί σκηνοθέτες του αμερικάνικου σινεμά σήμερα.**

## Το τηλεοπτικό εφφέ

Όταν στη δεκαετία του '50 το Χόλλυγουντ δέχθηκε τον σφοδρό ανταγωνισμό της τηλεόρασης, η απάντησή του ήταν όχι μόνο η υπερπαραγωγή, αλλά και μια προσπάθεια ανταγωνισμού της τηλεόρασης στο ίδιο της το έδαφος, κάνοντας ταινίες που εμπνέονταν από την τηλεοπτική αισθητική και θεματική, αλλά πρόσφεραν ατού που δεν ήταν τότε σε θέση να προσφέρει η τηλεόραση (γνωστούς σταρ, μεγαλύτερο προϋπολογισμό, πιο ανεπτυγμένες μυθοπλασίες κλπ.). Η στροφή αυτή ήταν αναγκαία αν ήθελε το Χόλλυγουντ να μη χάσει καθόλου το κοινό του, πράγμα που απαιτούσε προσαρμογή στις νέες απαιτήσεις θεάματος, που σε μεγάλο μέρος είχε διαμορφώσει η τηλεόραση. Ο αμερικάνικος κινηματογράφος προσεγγίζει τη μικρομυθοπλασία, τα απλά, καθημερινά, «ρεαλιστικά» θέματα, τον ψυχολογισμό (εδώ τον βοήθησε πολύ το στυλ παιξίματος που διαμόρφωσε το Άκτορς-Στούντιο και η θεατρική λογοτεχνία της παράδοσης του Τένεσυ Γουίλιαμς) ή και ακόμη ιστορικά και κοινωνικά δράματα που διαμορφώνουν τη μόδα του «docu-drame» (τηλεοπτικά έργα βασισμένα σε πραγματικά ή όχι γεγονότα, που ασχολούνται μ' ένα «δράμα» της σύγχρονης ιστορίας· μπορεί να είναι το **Ολοκαύτωμα, Οι ρίζες,** αλλά και μια δικαστική πλάνη του τύπου των Ρόζεμπεργκ).

Όλη η νεότερη γενιά του αμερικάνικου κινηματογράφου, με ελάχιστες εξαιρέσεις, θα μαθητεύσει πρώτα στην τηλεόραση και μετά θα περάσει στον κινηματογράφο, μεταφέροντας αναπόφευχτα και πολλά στοιχεία από την τηλεοπτική αισθητική. Αλλά και ο κινηματογράφος συχνά επηρεάζει την τηλεόραση, σε σημείο που κανείς να μην αναγνωρίζει σαν τηλεοπτικά ορισμένα έργα όπως η **Μονομαχία** του Σπήλμπεργκ (στην Ελλάδα παίχτηκε κατευθείαν στις αίθουσες) ή το **Κάποιος με κοιτάζει** του Κάρπεντερ.

Αν επιμένω στην παραπάνω παρατήρηση είναι για να δείξω ότι η τηλεόραση από μόνη της δεν είναι κάτι το «κακό», κι ότι μπορεί να επηρεάσει θετικά το σινεμά, αλλά και το αντίθετο. Δυστυχώς η επιρροή αυτή του ενός medium στο άλλο εκφράστηκε σε γενικές γραμμές στην αμερικάνικη πραγματικότητα, με το να μεταφέρει το ένα τις επιτυχίες του άλλου (έτσι το **Πέϋτον Πλαίητς** γίνεται πρώτα ταινία και μετά τηλεοπτική σειρά με άλλους ηθοποιούς, το **ΜΑΣ** έπειτα από την τεράστια επιτυχία του γεννά μια απρόσμενη τηλεοπτική σειρά με τους ίδιους ήρωες, πολλές τηλεοπτικές ταινίες όπως το **Σόγκαν** παίζονται στην Ευρώπη σε συντομευμένες κόπιες, κλπ.) ή με κάτι ακόμα χειρότερο: τη βαθμιαία κατάργηση των ιδιαίτερων κείνων χαρακτηριστικών που θα μπορούσαμε να ονομά-

Ο Γουώρεν Μπήτυ και η Φαίη Ντυναγουαίη στο «Μπόννυ και Κλάιντ» του Άρθουρ Πένν.

σουμε κινηματογραφικά και την αφομοίωσή τους από το «τηλεοπτικό εφφέ». Σήμερα το 90% του αμερικάνικου κινηματογράφου είναι στην ουσία τηλεόραση και αυτό αποδεικνύει όχι μόνο η μόδα των ταινιών τύπου **Κράμερ εναντίον Κράμερ, Συνηθισμένοι άνθρωποι, Στη χρυσή λίμνη,** αλλά και ταινιών όπως **Καυτές μαρτυρίες, Χωρίς δόλο,** που ανήκουν στο χώρο της πολιτικο-κοινωνικής καταγγελίας ή ταινιών όπως **Ο σεισμός, Το σμήνος** και άλλων έργων-καταστροφής με τα δεκάδες προσωπικά και οικογενειακά μικροδράματά τους, που μας έρχονται κατευθείαν από την τηλεόραση και το ψηφιδωτό τρόπο αφήγησής της.

Τι είναι όμως αυτό που μας ενοχλεί σε τούτη την αισθητική αντίληψη; Η πλήρη ουδετερότητά της σα σκηνοθετικό στυλ και γραφή, που στερεί το σινεμά από την οποιαδήποτε φορμαλιστική ηδονή και το κάνει μια ομοιογενή γραφή. Η τηλεόραση (αλλά και η επίδρασή του Άκτορς Στούντιο) έφερε σε πρώτο πλάνο τον ηθοποιό από τη μια και το σκριπτ (το σενάριο) από την άλλη, μετατρέποντας το κινηματογραφικό κάδρο σ' έναν απλό τόπο έκθεσης προσώπων και καταστάσεων, που αρκεί η παρουσία τους εκεί για να σημανθούν όλα. Με άλλα λόγια έχουμε ένα περιορισμό των ιδιότυπων κινηματογραφικών εκφραστικών μέσων και μια επιστροφή στο φιλμαρισμένο θέατρο ή στην κυριαρχία του προφορικού λόγου που παραμένει το κατεξοχήν εκφραστικό μέσο. Ο ρόλος του σκηνοθέτη περιορίζεται στο να εικονογραφεί το σκριπτ, που υποτίθεται ότι περιέχει ήδη όλα τα νοήματα του έργου και να διευθύνει όσο γίνεται καλύτερα τους ηθοποιούς. Όμως με αυτό τον τρόπο ναρκοθετείται η ίδια η αντίληψη της σκηνοθεσίας. Όχι πως από τεχνική πλευρά παύει να υφίσταται, αλλά είναι τελείως ουδέτερη, αδιόρατη κι ανεπαίσθητη, λες και δεν αποτελεί την κυρίαρχη σημαίνουσα πρακτική, λες και το στήσιμο ενός πλάνου, ο φωτισμός του, το καδράρισμά του, η γεωμετρία του, το μοντάζ, το χρώμα, η ηχοληψία, η μουσική αντίστιξη και γενικά η εμμονή σε μια ιδιότυπη σκηνοθετική αντίληψη (κάτι που χαρακτηρίζει όλα τα μεγάλα έργα του κινηματογράφου) είναι πράγματα που έχασαν κάθε σημασία.

Μπορεί στην εποχή του κλασικού αμερικάνικου κινηματογράφου να ίσχυε η αρχή ότι η σκηνοθεσία πρέπει να υπηρετεί το στόρυ και να υποτάσσεται στις συμβάσεις του είδους, αυτό όμως δεν εμπόδισε τους μεγάλους δημιουργούς παρά το κλίμα ανελευθερίας που υπήρχε, να αναπτύξουν μια δική τους προσωπική γραφή, να

Ψάχνοντας για τον «Εξωγήινο».

ξεχωρίσουν με το φορμαλισμό τους (τα γουέστερν του Φορντ είναι τόσο διαφορετικά από κείνα του Χωκς). Κι είναι αυτός ο φορμαλισμός που εξαφανίζεται σήμερα, δίνοντας τη θέση του σε μια ομοιογενή γραφή, που κάνει τα έργα τόσων ταλαντούχων σκηνοθετών να μη ξεχωρίζουν μεταξύ τους. Πώς λοιπόν να μην ανησυχούμε για το μέλλον του αμερικάνικου κινηματογράφου όταν βλέπουμε μια πλειάδα σκηνοθετών που διακρίθηκαν τα τελευταία χρόνια με την προσωπικότητά τους, να δίνουν σήμερα ένα όλο και πιο αδιάφορο έργο, που βρίσκεται πολύ πίσω σε σχέση με αυτό που έδωσαν στο παρελθόν, υποκύπτοντας στις εύκολες συμβάσεις της τηλεοπτικής αισθητικής; Η λίστα είναι πολύ μεγάλη, θα μπορούσαμε όμως να αναφέρουμε ενδεικτικά τους: Σ. Πόλλακ, Α. Πάκουλα, Σ. Ρόζεμπεργκ, Χ. Άσμπυ, Ρ. Σάραφιαν, Μ. Ριτ, Τζ. Ρ. Χιλ, Ρ. Μπέντον, Φρ. Πέρρυ, Μ. Ρίτσι, Τζ. Λιούις κ.α.

## Ένα σινεμά πέρα από τα όρια

Δεν χρειάζεται να πούμε ότι το ενδιαφέρον του αμερικάνικου κινηματογράφου βρίσκεται σήμερα στην άλλη πλευρά. Στους σκηνοθέτες εκείνους που επιχειρούν μια επιστροφή στην σκηνοθεσία (ή που για την ακρίβεια δεν την εγκατέλειψαν ποτέ), στους σκηνοθέτες εκείνους που δουλεύουν το κάδρο τους, κάνοντάς το την πρωταρχική πηγή σημάνσεων, στους σκηνοθέτες εκείνους που ξεχωρίζουν με την ιδιαιτερότητα της γραφής τους, με το φορμαλισμό τους (και όχι μόνο με τη θεματική τους, που συχνά μπορεί να είναι ανύπαρκτη), στους σκηνοθέτες εκείνους που κάθε τους ταινία είναι κι ένα στοίχημα, ένα συνεχές ψάξιμο των εκφραστικών μέσων και των δυνατοτήτων τους, στους σκηνοθέτες εκείνους που κάθε ταινία είναι κι ένα μεγαλόπνοο μονομανιακό σχέδιο να προχωρήσει το σινεμά, να εξαντληθεί, να φτάσει στα όρια των δυνατοτήτων του, να ξεφύγει από τα περιθώρια μέσα στα οποία είναι περιορισμένο (περιθώρια αφηγηματικά, διάρκειας, θεματικά, αισθητικά, προϋπολογισμού κλπ.) και να τα βάλει με τις δυνατότητές του (μέχρι πού το σινεμά μπορεί να φτάσει;), αλλά ταυτόχρονα και με τις δυνατότητες των ίδιων των σκηνοθετών (μέχρι πού αυτοί οι σκηνοθέτες μπορούν να φτάσουν;).

**Ένας κινηματογράφος πέρα από τα όρια,** να τι συνδέει το έργο οραματιστών και μεγαλομανών σκηνοθετών όπως είναι οι Κιούμπρικ, Κόπολα, Σπήλμπεργκ, Μπούρμαν, Μπάκσι, ντε Πάλμα, Σκορσέζε, Λάντις, Κάρπεντερ, Τσίμινο, Πολάνσκι κ.ά.

## Η περίπτωση Κιούμπρικ

Το 1968 ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ γυρίζει το **2001, η Οδύσσεια του Διαστήματος,** μια ταινία μοναδική στην ιστορία του αμερικάνικου κινηματογρά-

φου, γιατί αν και ανήκει στο χώρο της υπερπαραγωγής έγινε έξω από τον οποιοδήποτε θεματικό, αισθητικό και αφηγηματικό κανόνα. Πρόκειται για μια σχεδόν πειραματική ταινία, χωρισμένη σε 3 μέρη, χωρίς καμιά διηγηματική σύνδεση μεταξύ τους, με σχεδόν ανύπαρκτη υπόθεση, με περιορισμένη τη δράση και τους διαλόγους, με τεράστια αργά πλάνα, όπου συμβαίνουν τόσα λίγα από διηγηματική πλευρά και όλα αυτά για να κυριαρχήσει το κάδρο (αλλά και ο ήχος) ή καλύτερα για να δοθεί η αίσθηση του κινηματογραφικού ρυθμού, της διάλυσης της φόρμας μέσα σ' ένα κοσμογονικό ταξίδι, όπου τα πάντα είναι ρευστά σαν ένα ποτάμι που κυλά και ταυτόχρονα πρωτόγνωρα, γεμάτα εκπλήξεις, απόξενα και τρομαχτικά. Η παρακολούθηση του θεάματος γίνεται έτσι μια πρωτόγνωρη εμπειρία συναισθημάτων και εικόνων, που συναγωνίζεται την αίσθηση που δίνουν η χρήση των παραισθησιογόνων. Το **2001** είναι μια ταινία-ορόσημο, η πρώτη προσπάθεια του αμερικάνικου κινηματόγραφου, έξω από το χώρο του αντεργκράουντ, να ανοιχθεί σε νέες εμπειρίες θεάματος, να απελευθερωθεί από την κυριαρχία της αφήγησης και να αναμετρηθεί με τις ίδιες τις δυνατότητες του σινεμά, βάζοντας το ερώτημα, μέχρι πού μπορεί να φτάσει, να αντέξει ένα κινηματογραφικό θέαμα που δεν το υποβαστάζει και δεν το περιορίζει χρονικά κάποια συνεκτική μυθοπλασία.

Ερώτημα που τίθεται αντίστροφα στο **Μπάρρυ Λύντον,** ένα νέο πείραμα πάνω στις χρονικές και εικαστικές δυνατότητες του κινηματογράφου. Αν στην **Οδύσσεια** έχουμε κατά κάποιο τρόπο μια πάλη της χρονικής κινηματογραφικής διάρκειας να επιβληθεί έξω από κάθε αφηγηματική λογική, στο **Μπάρρυ Λύντον** παρακολουθούμε την πάλη μιας ατέλειωτης μυθοπλασίας που θέλει να επιβληθεί έξω από κάθε χρονική κινηματογραφική λογική. Και αυτό όχι γιατί η ταινία είναι μεγάλης διάρκειας, αλλά γιατί το κύλισμα της αφήγησης δεν είναι «εποικοδομητικό»· το **Μπάρρυ Λύντον** μας εκθέτει μια κυριολεκτικά ασήμαντη από δραματουργική και μυθιστορηματική πλευρά ιστορία, που ωστόσο επιμένει να παίρνει γιγάντιες διαστάσεις γιατί θέλει να υπάρχει έξω από κάθε συνηθισμένο χρονικό δραματουργικό πρότυπο, υποβασταζόμενη από ένα τέλεια εικαστικά κάδρο, που αρκεί από μόνο του για να παράγει σημάνσεις (το **Μπάρρυ Λύντον** είναι η πιο εικαστική ταινία σε όλη την ιστορία του αμερικάνικου κινηματογράφου). Κι είναι ακριβώς αυτή η αντινομία της ταινίας που της δίνει έναν υπέρμετρο και μεγαλομανή χαρακτήρα, που ο Κιούμπρικ θα πληρώσει ακριβά, γιατί στην Αμερική το **Μπάρρυ Λύντον**΄ θα είναι εμπορική αποτυχία (ποιος αγαπά τις μη εποικοδομητικές μυθοπλασίες;).

Ανάμεσα στα δυο αυτά έργα ο Κιούμπρικ θα γυρίσει το **Κουρδιστό Πορτοκάλι**, ψευδο-ταινία θέσης πάνω στη βία (και για την ακρίβεια πάνω στην αντιπαράθεση κρατικής / τεχνολογικής βίας και ατομικής / ορμικής), που ο σκηνοθέτης θα σκηνοθετήσει με ένα υπερβολικό, γκροτέσκο, μπουρλέσκ στυλ, ενάντια στην οποιαδήποτε σοβαροφάνεια του θέματος, χωρίς να απομακρύνεται από τα μόνιμα θέματά του (εδώ η γοητεία και η αντοχή του θεάματος, σαν θέαμα της βίας ή σαν τεχνολογικό μέσο καταστολής των ορμών). Και τέλος θα κάνει τη **Λάμψη** που η σκοτεινή και ανεξήγητη ιστορία της, μας οδηγεί στην αίσθηση του απόκρυφου της κοσμικής πλάκας της **Οδύσσειας.** Η τελευταία αυτή ταινία, είναι ένα νέο σκηνοθετικό πείραμα πάνω στα όρια του κινηματογραφικού θεάματος, μια και ο Κιούμπρικ αδιαφορεί για την οποιαδήποτε αιτιολόγηση των συμβάντων, αιτιολόγηση συνηθισμένη στις ταινίες αυτού του είδους που έχει καθαρά εφησυχαστικό χαρακτήρα, δημιουργώντας έτσι ένα συναίσθημα του απόξενου και ταυτόχρονα του φόβου, μέσα από μια κατά κυριολεξία λαβυρινθοειδή ιστορία (και λέω κατά κυριολεξία γιατί όχι μόνο η εξέλιξη της μυθοπλασίας έχει έναν τέτοιο χαρακτήρα, αλλά και η ίδια η αρχιτεκτονική του έργου υποβάλει την ιδέα του λαβύρινθου). Η **Λάμψη** μας αποκαλύπτει όσο καμιά άλλη ταινία του Κιούμπρικ ότι η μονομανιακή ιδέα που κινεί το έργο του είναι μια αίσθηση του υπέρμετρου, του κοσμογονικού και ταυτόχρονα του παράδοξου και του τρομαχτικού, που κάνει αυτό το έργο να είναι ένα από τα πιο πρωτότυπα και οραματικά όλης της ιστορίας του κινηματογράφου.

## Η περίπτωση ντε Πάλμα

Ίσως φανεί παράξενο, αλλά ο σκηνοθέτης που κατά τη γνώμη μου είναι πιό κοντά στον Κιούμπρικ, είναι ο Μπράιαν ντε Πάλμα. Και στους δύο αυτούς δημιουργούς βλέπουμε τη φόρμα να αυτονομείται σχεδόν από την ιστορία της ταινίας και να γίνεται το καθοριστικό στοιχείο που θα δομήσει την κατασκευή του έργου. Οι ντε Πάλμα-Κιούμπρικ αναιρούν την παλιά επιταγή του αμερικάνικου κινηματογράφου ότι η φόρμα

Μάρλον Μπράντον: τρία διαφορετικά πρόσωπα. (Στο «Λιμάνι της αγωνίας», το «Μάγκες και κουκλίτσες» και «Ιούλιος Καίσαρ»).

πρέπει να εξυπηρετεί την ιστορία και κάνουν τη μορφή μια αυτόνομη ουσία που δεν χρειάζεται καμιά μυθοπλαστική αιτιολόγηση για να υπάρξει. Αυτό είναι ακριβώς που φέρνει μια τόσο διαφορετική ταινία όπως το **Γειά σου Μαμά Αμερική** πολύ κοντά με την **Οδύσσεια του Διαστήματος** και με τις προσπάθειες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας για την αυτονομία της κινηματογραφικής φόρμας.

Υπάρχουν σκηνοθέτες που άσχετα αν υπάρχει μια κρίση μυθοπλασίας ή όχι, έχουν ανάγκη να προστρέξουν σ' ένα προϋπάρχον υλικό για να κάνουν τις ταινίες τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Κιούμπρικ δεν έγραψε ποτέ ένα δικό του σενάριο, αλλά κι όταν ο ντε Πάλμα συνυπογράφει κάτι δικό του, αυτό είναι γεμάτο από αναφορές κύρια στον Χίτσκοκ και πρόσφατα στον Αντονιόνι **(Μπλόου-Αουτ)** ή τις ταινίες τρόμου (το **Φάντασμα του Παραδείσου** είναι ρημέικ του **Φάντασμα της Όπερας** εμπλουτισμένο με στοιχεία από τον **Φάουστ**). Δεν πρόκειται όμως για μια απλή αντιγραφή όπως συμβαίνει με ένα ρημέικ, αλλά για την ενσωμάτωση στοιχείων που υπάρχουν για παράδειγμα στο έργο του Χίτσκοκ σε μια διαφορετική δομή και προβληματική. Ο προβληματισμός του ντε Πάλμα κυμαίνεται πάντα γύρω από το σεξ και τις περιπλοκές του στη ζωή των τερατόμορφων ή όχι ηρώων του (που ακριβώς γι' αυτό το λόγο έχουν την αθωότητα με το μέρος τους έστω κι αν είναι φορείς του κακού), κει που στον Χίτσκοκ έχουμε έναν πουριτανικό λόγο γύρω από τον ερωτισμό, το οιδιπόδειο και το μανιχεϊστικό διαχωρισμό σε καλούς και κακούς, όπου βέβαια δεν μπαίνει το θέμα της ηθικής αμφισημίας (με εξαίρεση τον Νόρμαν του **Ψυχώ** που ακριβώς γιατί είναι σχιζοφρενής δεν είναι υπεύθυνος για τις πράξεις του).

Μια προσεκτική ανάλυση των «κοινών» σημείων ανάμεσα στους δυο σκηνοθέτες θα μας αποκάλυπτε καλύτερα τις διαφορές τους, όμως αυτό είναι έξω από τα πλαίσια του παρόντος άρθρου. Αν μας ενδιαφέρει ο ντε Πάλμα είναι γιατί αποτελεί μια μοναδική περίπτωση ανθρώπου στον σύγχρονο αμερικάνικο κινηματογράφο, που δεν έπαψε ποτέ να πειραματίζεται, ακόμη κι όταν πέρασε στην κανονική παραγωγή, που δεν υπέκυψε ποτέ στις μόδες (με εξαίρεση τον **Οργισμένο Γίγαντα** που έγινε ύστερα από την επιτυχία της **Κάρρι** κι είναι ένα από τα πιο αμφισβητούμενα έργα του), που κάθε ταινία του είναι μια μορφική έκπληξη ή έκρηξη (επιτυχημένη ή όχι δεν έχει και τόσο σημασία) και που παράλληλα κινείται στο λεγόμενο χώρο του λαϊκού κινηματογράφου (ταινίες τρόμου, φανταστικού, αστυνομικές, μελό), χωρίς να είναι καθόλου αδιάφορος στον πολιτικό προβληματισμό, συνδυάζοντας έτσι τη μορφική αναζήτηση με το λαϊκό θέαμα, κάτι που έκανε στο παρελθόν ο Χίτσκοκ, η έλλειψη του οποίου είναι όσο ποτέ άλλοτε αισθητή στον αμερικάνικο κινηματογράφο.

Με μια και μόνο επιφύλαξη: αν ο Χίτσκοκ ή ο Κιούμπρικ είναι δυο οριακές περιπτώσεις στην ιστορία του κινηματογράφου, όσον αφορά την ικανότητά τους να κυριαρχούν απόλυτα στα εκφραστικά τους μέσα, ο ντε Πάλμα είναι ένας κακός αρχιτέκτονας, που αν και προσέχει τη

Από την «Πύλη της Δύσης» του Μάικλ Τσίμινο.

δομή των ταινιών του, η τάση του για συνεχή τεχνικά ευρήματα τον κάνει να χάνει τον έλεγχο των ταινιών του και να πνίγεται μέσα στον πλεονασμό των στοιχείων που χρησιμοποιεί ή στην ηθελημένη πολυπλοκότητα των ιστοριών του. Ίσως γι' αυτό οι ταινίες του φαίνονται συχνά τόσο ψεύτικες, αναληθοφανείς,απίθανες, μια συσσώρευση δεκάδων ανομοιογενών στοιχείων που εκρήγνυνται τινάζοντας στον αέρα την εσωτερική ισορροπία και δομή τους, όμοια με την παθιασμένη έκρηξη της Κάρρι που παρασέρνει στον όλεθρο και τον ίδιο τον εαυτό της.

Αλλά τούτη η έλλειψη μέτρου και ελέγχου είναι ένα γενικό πρόβλημα στον νέο αμερικάνικο κινηματογράφο που θα εξετάσουμε στη συνέχεια του άρθρου.

## Η μεγαλομανία της αφήγησης

Πλάι στον Κιούμπρικ και τον ντε Πάλμα ή τον Τζων Μπούρμαν και τον πρόσφατο Μπάκσι, σκηνοθέτες ενός οραματικού κινηματογράφου, που αυτό που καθοδηγεί τη δουλειά τους είναι η φόρμα (η κινηματογραφική εικόνα στην καθαρή μορφή της) και σε δεύτερη βάση το σενάριο (χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπογράφουν καταπληκτικές ιστορίες), υπάρχει μια άλλη πλειάδα μεγαλομανών νέων αμερικανών σκηνοθετών που αφήνονται στην ηδονή της **διήγησης,** που κάνουν ταινίες με κύριο κίνητρο την αγάπη προς μια ιστορία, την οποία θα πρέπει να διηγηθούν με κάθε θυσία και με οποιοδήποτε τίμημα. Κι αν τους λέω μεγαλομανείς δεν είναι μόνο γιατί προσπαθούν να βγάλουν σε πέρας πάρα πολύ φιλόδοξα και μεγαλόπνοα σχέδια, αλλά και γιατί η αγάπη τους για την ιστορία που θέλουν να διηγηθούν τους αφαιρεί κάθε έννοια του μέτρου, κάνοντας το γύρισμα μια τρελή περιπέτεια που κανείς δεν ξέρει πού θα οδηγήσει, πώς θα τελειώσει, τι αποτελέσματα θα έχει.

Μιλώ για παράδειγμα για τον τεράστιο χρόνο που ξόδεψε ο Κόπολα για να κάνει την **Αποκάλυψη, τώρα**!, χρόνος όχι όμως αρκετός για να τον κάνει να κατασταλάξει σ' ένα συγκεκριμένο τέλος κι έτσι προβάλει την ταινία με 3 διαφορετικά φινάλε, επιλέγοντας τελικά το μάλλον χειρότερο. Ή για το αυτοσχέδιο γύρισμα μιας πανάκριβης παραγωγής όπως ήταν το **Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη**, ταινία-μιούζικαλ που ακριβώς πάει ενάντια στην οποιαδήποτε λογική του αυτοσχεδιασμού, και που ο Σκορσέζε δεν κατάφερε να δαμάσει, δίνοντας μια ταινία-ποταμό χωρίς εσωτερική δομική ισορροπία. Η

ακόμη για τους 6 μήνες διακοπής του γυρίσματος του **Οργισμένου Είδωλου** για να παχύνει ο ντε Νίρο, χωρίς κανείς να ξέρει πού θα οδηγήσει αυτό το πείραμα. Για να μη αναφερθώ τέλος στις δυο ταινίες του Τσίμινο **Ο Ελαφοκυνηγός** και **Η Πύλη της Δύσης**, τεράστια αφηγηματικά φρέσκα που χάνονται στην ηδονή της ιστορίας και τον σκηνοθετικό περφεξιονισμό, σε βάρος όμως της δραματουργικής ισορροπίας τους.

### Ανεξέλεγκτες καταστάσεις

Αυτό που μας μαρτυρούν τα παραπάνω παραδείγματα είναι μια γενικά παραδεκτή αλήθεια: οι μεγάλες στη φιλοδοξία τους σήμερα αμερικάνικες ταινίες έχουν σοβαρά προβλήματα εσωτερικής δραματουργικής δόμησης και ισορροπίας. Μια ταινία μπορεί να βγαίνει σε πολλές εκδόσεις, να είναι τελείως δυσανάλογη στα διάφορα μέρη στα οποία χωρίζεται, να ξεστρατίζει τελείως από το βασικό θέμα της και να το ξανακαλύπτει προς το τέλος της ταινίας, να έχει μια τελείως ανοιχτή αφήγηση αλλά χωρίς την αίσθηση του μέτρου, με αποτέλεσμα να είναι μια ατέλειωτη συρραφή εικόνων κλπ. Μια κατάσταση που την περιγράφει ως εξής ο Μισέλ Σιόν:

*«Πόσες από τις πρόσφατες ταινίες δεν πεσαν από διάφορα στάδια του μοντάζ χωρίς να βρουν την ισορροπία τους και τους αφαιρέθηκαν 30, 40 λεπτά από δω και από κει χωρίς να ξέρουμε γιατί αυτά τα σημεία και όχι άλλα; Όταν ο Σκορσέζε αποκαθιστά την «μεγάλη» (και καταπληκτική) έκδοση του* **Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη,** *πώς να μην παραξενευτούμε όταν βρίσκουμε μια σκηνή τελείως απαραίτητη για την κατανόηση της ιστορίας (την σκηνή της γραφής του τραγουδιού του τίτλου), που έχει φαγωθεί στην πρώτη έκδοση; Και γιατί ο Σπήλμπεργκ οδηγείται στην καταπλεία των δύο ταινιών που έκανε μετά τα* **Σαγόνια του Καρχαρία,** *προσθέτοντας ένα πολυέξοδο, αλλά σύντομο φινάλε στις* **Στενές Επαφές,** *καθώς και μια επιπρόσθετη σκηνή τελείως αυθαίρετη στη μέση της ταινίας (ανακάλυψη ενός πλοίου σε μια έρημο), ενώ πετσοκόβει άγρια το* **1941** *για να κάνει μια λογική ταινία, ενώ το πνεύμα όλο του φιλμ βρίσκεται στην υπερβολή; Χωρίς να λογαριάσουμε τις διάφορες εκδόσεις της* **Αποκάλυψης, τώρα!,** *της* **Πύλης της Δύσης** *και πιό πρόσφατα του* **Χάμμετ»**[1].

Αλλά και η **δυσαναλογία** είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των σημερινών αμερικάνικων ταινιών. Ο Κόπολα σπαταλά τα 2/3 της **Αποκάλυψης, τώρα**! σ' ένα πραγματικά καταπληκτικό οδοιπορικό, αλλά όταν φθάνει στο μέρος που θα έπρεπε να είναι το αποκορύφωμα του φιλμ (η συνάντηση με τον Κουρτζ) λύνει την ολοφάνερη σκηνοθετική αμηχανία του με τους εύκολους εντυπωσιασμούς ενός πάλαι καλού ηθοποιού, που διαβάζει Έλιοτ στο μισοσκόταδο ντυμένος σα βουδιστής μοναχός. Η ίδια δυσαναλογία υπάρχει και στην ταινία **Ένας λυκάνθρωπος στο Λονδίνο,** όπου ο Τζων Λάντις αφού πετυχαίνει στο πρώτο μέρος να δώσει όλο το ανθρώπινο πρόβλημα ενός ανθρώπου που ανακαλύπτει ότι θα μεταμορφωθεί σε λυκάνθρωπο, χάνει κάθε έλεγχο στο δεύτερο και τόσο ενδιαφέρον μέρος της μεταμόρφωσης, για να κλείσει την ταινία με μια συσσώρευση φρικιαστικών σκηνών μέσα στην πιο κλασική παράδοση των ταινιών φρίκης. Παρόμοια παραδείγματα μπορούμε να βρούμε και σε πολλές άλλες ταινίες όπως: **Απόδραση από την Νέα Υόρκη** (το δεύτερο μέρος της απελευθέρωσης του προέδρου μόλις και διαφοροποιείται από μια απλή ταινία περιπέτειας), **Ο Ελαφοκυνηγός** (ο Τσίμινο αποτυχαίνει στο τρίτο μέρος να σκιαγραφήσει τις επιπτώσεις του Βιετνάμ στην Αμερική μετά το τέλος του πολέμου, ίσως γιατί αυτό το μέρος ήθελε μια βαθύτερη ψυχολογική ενδοσκόπηση, τομέα στον οποίο δηλώνει μια σχετική αδυναμία), **Τα μάτια της Λώρα Μαρς, Οι Κόκκινοι** κλπ.

Αν όμως οι παραπάνω ταινίες έχουν προβλήματα σκηνοθετικής ανισότητας όσον αφορά τα διάφορα μέρη τους, είναι πολύ συχνό επίσης το παράδειγμα ταινιών που σαμποτάρονται από το ίδιο το σενάριό τους (ή από την σκηνοθετική οπτική που υιοθετείται σε σχέση με αυτό το σενάριο), ενώ αυτό το τελευταίο σαν ιδέα είναι τελείως πρωτότυπο. Δεν μπορούμε με κανένα τρόπο να καταλάβουμε γιατί ο Κάρπεντερ ενώ αποφασίζει να κάνει μια ταινία-τρέλα σαν τεχνική πραγμάτωση, αλλά και σαν ιδέα (μια **Ομίχλη που σκοτώνει**), τινάζει στον αέρα την ταινία του βάζοντας μια ανόητη εξήγηση με ζόμπι, που αφαιρεί από το έργο κάθε αίσθηση φόβου και το κάνει γελοίο; Η γιατί ο Μπάκσι αφού δείχνει ένα τόσο μεγάλο πάθος για να μεταφέρει στην οθόνη το τεράστιο έργο **Ο Άρχοντας των Δακτυλιδιών,** αδιαφορεί τελείως για την οποιαδήποτε δόμηση και σύνδεση της ταινίας του, σε σημείο να την αφήσει στη μέση, χωρίς να προβλέπεται κάποια συνέχεια; Η τέλος γιατί ο Κεν Ράσελ

Ο Μάντυ Πάτινκιν στο «Ράγκταιμ» του Μίλος Φόρμαν.

«Οι τρεις γυναίκες» του Ρόμπερτ Άλτμαν.

χάνει κάθε έλεγχο στις πραγματικά **Ανεξέλεγκτες καταστάσεις,** δίνοντας ένα τελικά συντηρητικό τέλος, εκεί που η αρχική λογική του έργου ήταν να μας οδηγήσει σε νέες εμπειρίες θεάματος και να μας ανησυχήσει;

## Μια διάσπαρτη δομή

Τι συμβαίνει λοιπόν; Ποῦ οφείλεται αυτή η έλλειψη σκηνοθετικής αποτελεσματικότητας και δυνατότητας ελέγχου στο σεναριακό, ερμηνευτικό και σκηνοθετικό υλικό; Ποῦ βρίσκεται το παλιό σιδερένιο ντεκουπάζ του κλασικού αμερικάνικου κινηματογράφου στο οποίο οφείλει τόσες και τόσες σκηνοθετικές επιτυχίες του; Πάνω σε αυτή την αντίθεση ανάμεσα σε δυο διαφορετικά συστήματα παραγωγής ο Μισέλ Σιόν λέει πάλι:

*«Τα όρια, οι κώδικες, οι νόμοι που υπέβαλαν όλα τα στοιχεία ενός αμερικάνικου φιλμ σε μια ορισμένη ιεραρχία για να υπηρετήσουν τους σταρ και την διήγηση, τα όρια αυτά που έδιναν στις ταινίες μια ομοιογένεια χωρίς παρόμοιο, ισχύουν όλο και λιγότερο σήμερα (....). Το αποτέλεσμα είναι να μην υπάρχουν κριτήρια για να ζυγίσουμε το βάρος του κάθε στοιχείου σε σχέση με την ολότητα - φιλμ. Βρισκόμαστε σε ένα αναρχικό πλαίσιο, που κάνει δυνατές τις εκρήξεις, τις αλυσιδωτές αντιδράσεις και όχι σε ένα ιεραρχικό πλαίσιο που βρίσκεται σε υποτελική σχέση με τη γραμμή της διήγησης και την αξιοποίηση της σταρ. Η σταρ, η ιστορία: τα δυο αυτά όρια έφταναν παλιότερα για να δείξουν στους σκηνοθέτες πού έπρεπε να σταματήσουν. Συμπεριλαμβανομένων και των ηθοποιών, που δεν μπορούσαν να κάνουν ό,τι θέλουν, να δείχνονται γυμνοί, να χοντραίνουν κατά 30 κιλά, να παίζουν υπερβολικά κι εξοντωτικά. Ό,τι δηλαδή κάνουν οι σύγχρονοι σταρ που δεν ξέρουν πού πρέπει να σταματήσουν(...). Σε μια σύγχρονη αμερικάνικη ταινία συναντάμε συχνά το φαινόμενο κάθε μια σκηνή ξεχωριστά να είναι από μόνη της ένα είδος «κλίματος» που προσπαθεῖται να του δοθεί το μάξιμουμ της έντασης, μεταφέροντας συχνά την κατάσταση, το παιχνίδι στον παροξυσμό. Λες και η ταινία παίζει το πηγαινέλα της σε κάθε μια σκηνή ξεχωριστά. Η ταινία είναι ξεκάθαρα μια διασκορπισμένη δομή, όπου κάθε στοιχείο μπορεί να πάρει αξία, να σημάνει από τη μια στιγμή στην άλλη (αυτό είναι το σύστημα, το στυλ του Σκορσέζε)»*[2].

Αυτού του είδους η αφηγηματική αντίληψη, παρά την επιτυχία της στον Σκορσέζε, αποτελεί μια ακόμη επίπτωση της επιρροής της τηλεόρασης στην δραματουργία του νέου αμερικάνικου κινηματογράφου. Οι ταινίες κάνουν να διαδέχονται τις διάφορες σεκάνς και επεισόδια

τους όπως και σε ένα σήριαλ, τα γεγονότα συσσωρεύονται, τα πρόσωπα αθροίζονται, η δράση είναι πάντα ανοικτή τόσο στα ασήμαντα όσο και στα σημαντικά γεγονότα κλπ., χωρίς όμως οι σκηνοθέτες να μπορούν (ή να ενδιαφέρονται) να τα εξισορροπήσουν σωστά στη συνολική δραματουργική κατασκευή των έργων, για τον απλούστατο λόγο ότι έννοιες όπως αυτές του εσωτερικού ρυθμού, της διάρκειας, των αφηγηματικά πρωτεύοντων και δευτερεύοντων στοιχείων κλπ., είναι τελείως άγνωστες σ' ένα τηλεοπτικό σήριαλ, το οποίο διακόπτεται από τις διαφημίσεις, παίζεται σε συνέχειες ή έχει όλη τη χρονική άνεση να επιμείνει στα σεναριακά ασήμαντα σημεία.

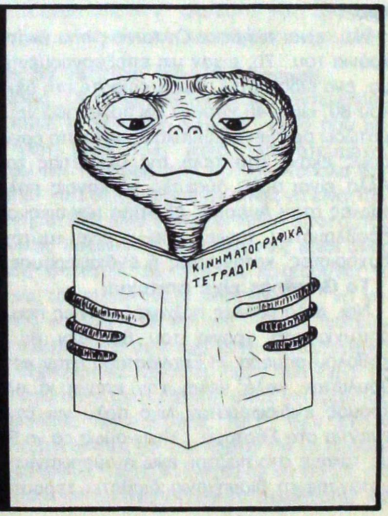
## Σαν Επίλογος

Αυτή είναι με λίγα λόγια η κατάσταση στην οποία βρίσκεται σήμερα ο νέος αμερικάνικος κινηματογράφος. Από τη μια έχουμε μια σειρά σκηνοθετών που έδωσαν τον καλύτερο εαυτό τους και τώρα βρίσκονται σε οπισθοδρόμηση, αλλά για τους οποίους δεν μπαίνει και τόσο έντονα το πρόβλημα της εξισορρόπησης των δραματουργικών μέσων που χρησιμοποιούν (πέρα από τους σκηνοθέτες που στην αρχή ανάφερα ότι υπέκυψαν σε μια τηλεοπτική αισθητική, σε αυτή τη λίστα συμπεριλαμβάνονται οι Σαμ Πέκινπα, Τζ. Φρανκενάιμερ, Ρ. Νέλσον, Φρ. Σάφνερ, Λάρρυ Πήρς, Τζακ Σμάιτ, Γ. Φρήντκιν, Μελ Μπρουκς, Ρ. Σάραφιαν, Ρ. Λέστερ κ.ά.). Στο ενδιάμεσο υπάρχει μια νεότερη γενιά αμερικανών σκηνοθετών που παρά μερικές οπισθοδρομήσεις δεν φαίνεται καθόλου να εξάντλησε τη δημιουργικότητά της (Κασαβέτης, Γ. Άλλεν, Α. Πεν, Σ. Λιούμετ, Ρ. Άλτμαν, Μπομπ Φος, Πωλ Νιούμαν, Μπούρμαν κ.ά.). Και στην άλλη άκρη, μια το ίδιο νεότερη γενιά που πειραματίζεται πάνω στις εκφραστικές δυνατότητές της, χωρίς να έχει βρει τον τελικό δρόμο και στυλ της, παρά τα μεγαλομανή όνειρα από τα οποία διακατέχεται (Κόπολα, Λούκας, Σπήλμπεργκ, Κάρπεντερ, Λάντις, Τσίμινο, ντε Πάλμα, Σκορσέζε, Μπάκσι κ.ά.). Ίσως όμως θα πρέπει να υπενθυμήσουμε ότι ο μόνος σκηνοθέτης που οι ταινίες του, παρά τον τιτάνιο και μεγαλομανή χαρακτήρα τους, δεν βάζουν κανένα δραματουργικό πρόβλημα, δηλαδή ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ, είναι κάποιος που κάνει σινεμά από το 1951 και που για να φτάσει στην ολοκλήρωση της **Οδύσσειας** το 1968, πειραματίστηκε με 7 προηγούμενες ταινίες. Ο δρόμος λοιπόν για τη νέα γενιά των αμερικανών σκηνοθετών είναι ακόμη ανοιχτός.

**Μ.Α.**

1. Michel Chion: «Η υστερία του ταχυδρόμου», Cahiers du Cinéma, No 337, Ιούνιος 1982, σελ. 33.
2. Το ίδιο, σελ. 34.

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ**
**Για την ενημέρωση των Κινηματογραφικών Λεσχών. Για την ενημέρωση σε θεωρητικά θέματα του Κινηματογράφου. Κριτικές για Ελληνικές και ξένες ταινίες.**



# Η ευτυχία της σκηνοθεσίας

## (...συζητώντας με τον Μπράιαν ντε Πάλμα)

**Συνέντευξη του Αμερικάνου σκηνοθέτη στους Σερζ Ντανέ, Τζόναθαν Ρόζενμπαουμ το καλοκαίρι του '82 για τα Cahiers du cinema.**

### Η Πολιτική Ταινία

**Ας αρχίσουμε με μια γενική ερώτηση. Πολλά από τα πολιτικο-κοινωνικά θέματα και προβλήματα που υπήρχαν στις πρώτες σας ταινίες, κατέχουν, με μια πρώτη ματιά, μια λιγότερο σημαντική θέση στα τελευταία έργα σας. Από την άλλη, απ' ότι φαίνεται θέλετε να επιστρέψετε σε μια τέτοια θεματική: τόσο στο** Blow out **(Μπλόου Αουτ) για παράδειγμα, όσο στο σχέδιο που έχετε, το** Act of Vengeance, **πάνω στο φόνο του Τζόζεφ Γιαμπλόνσκι, του ρεφορμιστή ηγέτη του συνδικάτου των** United Mine Workers, **που δολοφονήθηκε το 1969 με την οικογένειά του.**

Ναι, είναι αλήθεια. Οι ταινίες που έκανα στα χρόνια του '70, είχαν μια επεξεργασμένη φόρμα, ένα είδος στυλ. Τώρα είμαστε στη δεκαετία του 80, είμαι 40 χρονών και προσπαθώ να ενσωματώσω ορισμένα πολιτικά θέματα στο έργο μου, όπως έκανα στα τέλη της δεκαετίας του 60. Αλλά είναι πολύ δύσκολο να κάνεις πολιτικές ταινίες στην Αμερική, εξαιτίας των οικονομικών προβλημάτων, ταινίες που να είναι ταυτόχρονα ευχάριστες, κατανοητές ή ενδιαφέρουσες.

**Το Greetings είχε επιτυχία;**

Ναι, αλλά πολλές πολιτικές ταινίες που είχαν επιτυχία στα χρόνια του 60, δεν θα είχαν καθόλου σήμερα. Η Επανάσταση ήταν κάτι που πουλιόταν καλά κείνη την εποχή κι όλος ο κόσμος ενδιαφερόταν λίγο πολύ για ότι ήταν ενάντια στο Σύστημα. Ήταν όμως σα να βγάζαμε ταινίες στο παζάρι, ενώ η αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία διαθέτει τεράστια κεφάλαια. Οι ταινίες με μικρό προϋπολογισμό σπάνια δούλεψαν στις ΗΠΑ. Πριν τρία χρόνια, έκανα μια ταινία που κόστισε περίπου 300.000 δολλάρια, το **Home Movies.** Πριν 10 χρόνια θα μου έφταναν 25.000 για να κάνω μια ταινία με μικρό προϋπολογισμό, ενώ τώρα είναι 100 φορές πιο πάνω. Δεν ξέρω αν φταίει ο πληθωρισμός ή επειδή άλλαξε η τιμή των εισιτηρίων. Το να διανέμεις σήμερα μια ταινία έτσι στο παζάρι και να καταφέρεις να την κυκλοφορήσεις είναι σχεδόν αδύνατο.

**Πιστεύετε ότι οι βιντεο-κασέτες θα μπορούσαν ν' αλλάξουν τα πράγματα;**

Και βέβαια. Τρέφω πολλές ελπίδες. Πραγματικά δε μπορώ να φανταστώ τι μπορεί να κάνει σήμερα ένας νέος σκηνοθέτης. Είναι δύσκολο να χρηματοδοτηθεί μια ανεξάρτητη παραγωγή κι ακόμη πιο δύσκολο να βγει στο κύκλωμα της διανομής. Αναρωτιέται κανείς ποιοί είναι σήμερα οι νέοι σκηνοθέτες, αυτοί που είναι 10-15 χρόνια μικρότεροι από μας κι οι οποίοι κατά γενικό κανόνα περνούν από την κινηματογραφική βιομηχανία (πράγμα που δεν βοηθά καθόλου να γίνονται πειραματικές ή επαναστατικές ταινίες, η ότι άλλο θα θέλατε); Κατά τη γνώμη μου, το χειρότερο που μπορεί να πει κανείς για τις σημερινές ταινίες, είναι ότι πρόκειται για τηλεοπτικά έργα. Ποιό το ενδιαφέρον να τις διανέμουν στις κινηματογραφικές αίθουσες;

**Όσον αφορά τις δικές σας ταινίες: μήπως προτιμάτε αυτές που ήταν ανεξάρτητες παραγωγές;**

Όταν έχει κανείς μια κάποια επιτυχία μέσα στη βιομηχανία του κινηματογράφου, όπως είμαι

Ο Μπράϊαν ντε Πάλμα ανάμεσα στους πρωταγωνιστές του Blow out, Τζων Τραβόλτα και Νάνσυ Άλλεν.

εγώ, δεν έχει και τόσο σημασία αν χρηματοδοτείται από τα στούντιο ή όχι, γιατί δεν υπόκειται στον ίδιο έλεγχο μ' έναν νέο σκηνοθέτη. Όταν φτάνεις έναν ορισμένο βαθμό διασημότητας, δεν έχεις τέτοια προβλήματα.

**Και σεις φτάσατε σ' αυτόν το βαθμό έπειτα από την** Carrie **(Έκρηξη Οργής);**

Ναι. Βέβαια είχα κάνει προηγουμένως το Get to Know Your Rabbit για την Γουώρνερ, όμως ήμουν νέος και το κυριότερο, μ' έδιωξαν.

## Οι γυμνοί βασιλιάδες

**Είδα χθες το** One from the Heart **του Κόπολα και σχημάτισα την εντύπωση ότι ακόμα και για ν' ασχοληθείς με ένα μικρό θέμα, όπου η ιστορία είναι πραγματικά ανύπαρκτη, χρειάζεται πολύ χρήμα. Αλλά αυτό το χρήμα είναι απαραίτητο να φαίνεται στην οθόνη. Κι ίσως να είναι αυτό απ' τ' οποίο πάσχει ο αμερικάνικος κινηματογράφος: πρέπει οποσδήποτε η ταινία να στοιχίζει πολύ, όμως μερικές φορές αυτό δεν λειτουργεί.**

Όταν μιλάμε για κάποιον σαν τον Κόπολα, έχουμε να κάνουμε μ' ένα τελείως διαφορετικό φαινόμενο. Καταλαβαίνω αυτό που θέλετε να πείτε: μιλάτε για ένα είδος καπιταλιστικής χιονοστιβάδας, που όλο και μεγαλώνει, μεγαλώνει.. όμως στην περίπτωση του Κόπολα πρόκειται γι' άλλο. Παραξενεύομαι μάλιστα και μιλώ συνέχεια γι' αυτό στους φίλους μου: σημαντικοί σκηνοθέτες όπως ο Κόπολα, ο Μπογκντάνοβιτς ή ο Φρήντκιν, που ήταν οι υπερ-ήρωες στις αρχές του 70, κάνουν σήμερα πολύ ακριβές ταινίες κι όποια κι αν είναι η καλλιτεχνική τους αξία, πρόκειται για εμπορικές αποτυχίες. Παρ' όλ' αυτά είναι τόσο σημαντικοί όπως και στον «Γυμνό βασιλιά»: περιστοιχίζονται από μια αυλή, ζουν σε μεγάλα σπίτια γεμάτα συνέχεια με κόσμο, όλες οι πληροφορίες φιλτράρονται και στολίζονται, είναι αδύνατο πλέον ν' ακουστεί κάτι αρνητικό γι' αυτούς, είναι εφυίες, εκατομμυριούχοι...κλπ.

**Είναι σα να είναι στην κυβέρνηση...**

Ακριβώς. Οι άνθρωποι αυτοί δεν αντιμετωπίζουν ποτέ τι δεν πάει καλά σ' αυτό που κάνουν, γιατί είναι πολύ καλά προστατευμένοι. Πιστεύω ότι το πρόβλημα με τον Κόπολα βρίσκεται στ' ότι θέλει ό,τι κι αν κάνει να είναι αριστούργημα. Στο One from the Heart είναι αυτός ο τεχνικός κυκεώνας. Κι ο Φράνσις είναι ένας μεγάλος σπεσιαλίστας στο να κατευθύνει το τύπο και τα μαζικά μέσα επικοινωνίας, να καταφέρνει να δείχνεται παντού. Όμως πιστεύω ότι το αμερικάνικο σύστημα είναι καταστροφικό για τα δημιουργικά ταλέντα. Αυτό που έγινε με τους παραπάνω σκηνοθέτες είναι ότι εξαιτίας της μεγάλης απομόνωσής τους, δεν έχουν πλέον καμιά επαφή με τον κόσμο για να ξέρουν που βρίσκονται. Έχει ενδιαφέρον να δούμε ότι η αμερικάνικη κινηματογραφική βιομηχανία και

μια σειρά από σημαντικοί σκηνοθέτες ήταν συχνά συνδεδεμένοι με το σύστημα των μεγάλων στούντιο. Σήμερα ο σκηνοθέτης είναι ο ίδιος ο θεός και ο οικονομικός παράγοντας, δεν έχει όρια, δεν έχει σύνορα. Πράγμα που οδηγεί σ' υπερβολές, όπως τα κάστρα των τρελών αυτοκρατόρων. Είναι κάτι που μπορεί να συμβεί σ' όλους μας. Κάτι που με φοβίζει. Γιατί τούτοι οι άνθρωποι έχουν πραγματικά ταλέντο.

**Κι εσείς, τι κάνετε ενάντια σ' αυτόν τον κίνδυνο;**

Σώθηκα με πολλούς τρόπους. Πριν απ' όλα δεν είχα ποτέ μια μεγάλη επιτυχία: όλες οι ταινίες μου που δούλεψαν είχαν μια μέτρια επιτυχία κι έτσι έπρεπε πάντα να παλέψω για να κάνω τις ταινίες που ήθελα. Αυτό δε σημαίνει ότι δε θα είχα τα ίδια προβλήματα αν είχα στο ενεργητικό μου μια μεγάλη επιτυχία. Όμως προσωπικά βλέπω συχνά τι δεν πάει καλά. Δεν προσπαθώ να καλυφθώ και ξαναβλέπω τις ταινίες μου που δεν δούλεψαν για να καταλάβω τι δεν πήγε καλά.

## Το Κινηματογραφικό Στυλ

**Βρίσκετε ότι η κινηματογραφική κριτική είναι χρήσιμη;**

Ω, ναι, απολύτως.

**Μπορείτε να μας δώσετε ένα παράδειγμα;**

Ε λοιπόν, με κατηγόρησαν πάντα ότι δεν είχα καλά σενάρια. Έτσι για την ταινία που ετοιμάζω, το Act of Vengeance αποφάσισα να πάρω έναν καλό συγγραφέα, δουλεύουμε μαζί, αλλά θα τον αφήσω να δουλέψει και θα δούμε τι θα γίνει. Πιστεύω ότι έχω ένα πολύ καλό σενάριο, θα δούμε όμως αν μπορώ να βγάλω μια καλή ταινία (πράγμα που είναι κάτι άλλο).

**Πιστεύετε ότι υπάρχει αντίθεση ανάμεσα στον τρόπο που γυρίζετε μια ταινία και σ' ένα καλό σενάριο; Υπάρχει πάντα μια διαφορά ανάμεσα στο να έχεις ένα καλό σενάριο προς εικονογράφηση και να κάνεις τα πράγματα μ' ένα πιο φυσιολογικό τρόπο, όπως ο Χίτσκοκ. Η αντίθεση αυτή εμφανίζεται κάθε στιγμή κι είναι ακριβώς το ίδιο, όταν στην εποχή της «Νουβέλ Βαγκ» οι σκηνοθέτες λέγαν: «αδιαφορώ αν έχω ένα καλό σενάριο».**

Πρόκειται για τη παλιά διαμάχη ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο. Όταν είσαι ένας μεγάλος στυλίστας, η διαμάχη αυτή κυριαρχεί παντού. Κατά βάθος υπάρχουν δυο πιθανοί οδοί: είτε αυτό που έκανες είναι αυθεντικό, γιατί η έκφραση της ουσίας του φιλμ είναι κατά τη γνώμη μου η οπτική μορφή του. Είτε από την άλλη μεριά, έχεις ένα θέμα σαν την **Κάρρι,** μπορείς να το προσεγγίσεις με το πιο μπαρόκ στυλ που θα μπορούσες να φανταστείς, είσαι όμως υποχρεωμένος να μείνεις στον κόσμο της «συνενοχής των λυκειόπαιδων». Πράγμα που μ' επιτρέπει να μείνω προσγειωμένος στο γη, να μην πετώ σε κόσμους αλά Κεν Ράσσελ, όπου δεν υπάρχει καμία ρεαλιστική ή συγκινησιακή βάση για να πιαστείς, αλλά ικανοποιείσαι με το να αεροβατείς. Δεν είμαι κατά, όμως το πρόβλημα είναι ότι ξεχνάς τελείως το κοινό σου όταν τεμαχίζεις την αφήγηση. Ξέρετε, ήμουν κάποτε ένας μεγάλος φανατικός του Γκοντάρ, δύσκολα όμως σήμερα θα μπορούσα να δω τις ταινίες του. Από πλευράς στυλ τα πράγματα που έκανε ήταν πολύ ωραία. Είναι όμως όπως και με τον κυβισμό: όταν τεμαχίζεις συνέχεια τη μορφή, νοιώθεις κάτι τι, εγώ προσωπικά το νοιώθω, όμως μπορείς να βάλεις έναν τέτοιο πίνακα σπίτι σου και να ζήσεις μαζί του; Η είναι σα να λέμε: «ήταν μια περίφημη, μια καταπληκτική ιδέα, όμως τώρα θα ήθελα κάτι πιο κοντά σε μένα». Από διανοητική πλευρά, ότι έκανε ήταν πολύ δυνατό. Είναι όπως περίπου και με τον Αϊζενστάιν. Μερικές από τις ταινίες του ήταν θαυμάσιες, όμως σπίτι μου δεν κοιτώ ποτέ Αϊζενστάιν, προτιμώ τον Χάγουαρντ Χωκς. Υπάρχει λοιπόν πάντα ένας αγώνας ανάμεσα στην ιδιοφυία, την ανανέωση στο επίπεδο του στύλ και τις βασικές μορφές της κινηματογραφικής αφήγησης που, θα πρέπει να το πούμε, διαρκούν περισσότερο.

**Σχετικά, ο Γκοντάρ είναι θαυμαστής σας. Πριν 2 χρόνια, μας είπε ότι η μόνη αμερικάνικη ταινία που είχε δει πρόσφατα ήταν το** Furie **(Οργισμένος γίγαντας).**

Ναι, το ξέρω. Το διάβασα κάπου. Πάντα θαύμαζα τον Γκοντάρ. Το Γούικ-Εντ μ' άφησε πραγματικά άναυδο. Αλλά σας το λέω, όταν παίζουν τις ταινίες του, δεν μπαίνω στον κόπο να πάω να τη δω.

**Ίσως γιατί πολλά από τα πράγματα που εφεύρε ή δημιούργησε τα κόπιαραν, σε σημείο να γίνουν κοινοτυπίες.**

Ακριβώς. Ο Ντ. Γ. Γκρίφφιθ είναι ένα άλλο παράδειγμα όπως ο Αϊζενστάιν κι ο Γουέλς. Όταν μελετάς τον κινηματογράφο, πηγαίνεις να δεις τις ταινίες τους και μένεις κατάπληκτος. Δεν πρόκειται όμως για κείνες τις ταινίες που έχεις σπίτι σου. Δε μπορείς να βλέπεις τον **Πολίτη Καίην** κάθε ώρα. Ίσως να τον περάσεις

Η Ζενεβιέβ Μπυζόλντ και ο Κλιφ Ρόμπερτσον στο «Εφιάλτες από το παρελθόν».

σε γρήγορη κίνηση και να δεις μερικές σκηνές που αγαπάς, όμως για μένα από καθαρά συγκινησιακή άποψη, δεν είναι το ίδιο αποτελεσματικός όσο η **Αιχμάλωτη της ερήμου**. Έτσι αισθάνομαι.

**Δεν πιστεύετε ότι για τον Χίτσκοκ υπήρξε μια χρυσή εποχή, κατά την αγγλική περίοδο κι ένα μέρος της αμερικάνικης, όπου μπορούσε να δουλέψει το στύλ, χωρίς να παραμελήσει την πρωτόγονη και λαϊκή πλευρά του θεάματος; Κι ένας από τους λόγους για τους οποίους μας ενδιαφέρει όλο και περισσότερο το έργο σας, είναι ότι κρατήσατε κάτι από αυτό, χωρίς να κοπιάρετε, ν' αντιγράψετε τον Χίτσκοκ. Προσπαθώντας απλώς να κρατήσετε την ίδια θέση ανάμεσα σ' αυτό που είναι απλό και πρωτόγονο στο κοινό και στο στυλ. Κάτι δηλαδή που μοιάζει να είναι μοναδικό στην περίπτωσή σας, στον σημερινό αμερικάνικο κινηματογράφο.**

Ναι, αλλά ο Χίτσκοκ ήταν ταυτόχρονα ένας τέλειος αμερικανός επιχειρηματίας. Έκανε τηλεόραση προτού να συνειδητοποιήσουμε τη σημασία που θα έπαιρνε κι έβγαλε πολλά λεφτά. Κατά τη γνώμη μου, το κλειδί της αμερικάνικης κινηματογραφικής βιομηχανίας είναι η καπιταλιστική φύση της. Μπορούμε να θαυμάζουμε τους Γάλλους, τους Ιταλούς ή τους Γερμανούς, εμείς όμως δεν δουλεύουμε όπως αυτοί κι όταν προσπαθούμε να τους μιμηθούμε είναι η καταστροφή. Εδώ φτιάχνουμε αυτοκίνητα, μηχανές για το γκαζόν, μίξερ και τα πουλάμε. Δουλεύουμε σε μεγάλη κλίμακα και δεν νομίζω ότι πρέπει να φύγουμε από μια τέτοια κατάσταση.

**Ε λοιπόν, έχετε την ίδια φιλοσοφία με τον Χίτσκοκ. Πρόκειται για την ίδια πεσιμιστική, αγγλική αντίληψη του ανθρώπου, του αμαρτήματος και του εμπόριου.**

Ακριβώς. Άσχετα με το τι λέγουν τα βιβλία για τον Χίτσκοκ, όταν αυτός καθόταν και σκεφτόταν το φιλμ που ήτανε να κάνει, έλεγε: «Άραγε θα ενδιαφέρει το κοινό; Θα τους τρομάξει; Θα τους αιχμαλωτίσω;». Ήταν σα να αναρωτιόταν: «Άραγε θ' αγοράσουν αυτή τη Φορντ;». Έτσι ακριβώς έβλεπε τις ταινίες του. Οι ακαδημαϊκοί, οι κριτικοί μπορεί να λένε ότι θέλουν για τους καθολικούς συμβολισμούς που έδειχνε στις ταινίες του, όμως το πραγματικό κίνητρό του ήταν: «Πως να κάνω 10.000.000 δολλάρια μ' ένα φιλμ;». Αυτό είναι κατά τη γνώμη μου το σύστημα που κυριαρχεί στην Αμερική.

Όσο αφορά το στυλ, ο Χίτσκοκ δεν έχανε ποτέ τον τελικό σκοπό των ταινιών του. Στην **Κάρρι** έβαλα όλες μου τις πιο τρελές ιδέες του στυλ, χωρίς όμως ποτέ να ξεχάσω ότι επρόκειτο για ένα κορίτσι που μισούσε μέχρι τρέλας τους συμμαθητές της κι ότι σκότωνε όλον τον κόσμο. Αυτό ήταν το μοτέρ του φιλμ. Πιστεύω ότι το πρόβλημα μ' έναν ανεξάρτητο καπιταλίστα σκηνοθέτη είναι ότι λέει: «Σκατά! Βράσε τα στούντιο, βράσε το κοινό! Είμαι καλλιτέχνης και αυτό που θέλω να κάνω, είναι να ευχαριστήσω εμένα τον ίδιο!». Πράγμα που ίσως το πετυχαίνει, όμως κανείς δεν θέλει να δει την ταινία του και μέσα στο αμερικάνικο σύστημα είναι δύσκολο να επιβιώσεις, γιατί ζούμε σ' ένα κόσμο όπου πρέπει να πετυχαίνεις, σ' ένα κόσμο όπου δεν διαβάζουν τα Cahiers du Cinéma, αλλά το Variety. Να ποιός είναι ο κόσμος μας: πόσα εισιτήρια στο Pétaouchnoc; Όλος ο κόσμος θα πει: «Η Πωλίν Καὲλ μ' έκανε καλή κριτική, αδιαφορώ πως δούλεψε στο Pétaouchnoc», όμως δεν είναι αλήθεια. Πιστεύω ότι πρέπει πραγματικά να δουλεύουμε με βάση τον αριθμό των θεατών που θέλουμε να έχουμε.

## Η ηδονή της σκηνοθεσίας

**Γιατί ζείτε στη Νέα Υόρκη κι όχι στην Καλιφόρνια;**

Το πρόβλημα με την Καλιφόρνια είναι ότι βρίσκεται στο κέντρο της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Δεν υπάρχει η αναγκαία απόσταση. Πιστεύω ότι θα πρέπει να περιορίζουμε κάπως τις ορέξεις μας ανάλογα με τις οικονομικές επιταγές, με την προϋπόθεση να μην είναι αυτό το κυρίαρχο στοιχείο. Στο Χόλλυγουντ όμως κυριαρχούν οι οικονομικές επιταγές. Κάθε στιγμή σ' εξετάζουν και σ' εκτιμούν για να ξέρουν που βρίσκεσαι, πόσα έκανε η τελευταία σου ταινία, πόσα θα κάνει η επόμενη κλπ. Πράγμα που δε σ' αφήνει αδιάφορο. Αρχίζεις να λες: «Ίσως θάπρεπε να κάνω το επόμενο φιλμ της Μπάρμπαρα Στρέιζαντ».

**Είδα πρόσφατα τους** Κόκκινους **κι έχω την εντύπωση ότι οι αμερικάνικες ταινίες παίζουν όλο και λιγότερο με το κοινό. Δεν το κατευθύνουν, ούτε το παγιδεύουν. Για μένα στυλ σημαίνει παιχνίδι. Κι όσο προχωράει αυτή η κατάσταση, τόσο πιστεύω ότι χάνουμε κάτι το ουσιαστικό από τον κινηματογράφο. Ακόμη και η άρνηση να παίξεις το παιχνίδι που έρχεται από τον Γκοντάρ και τον Στρωμπ είναι κάτι. Αλλά οι** Κόκκινοι **δεν είναι ούτε παιχνίδι, ούτε μη-παιχνίδι. Είναι σα να γυρνάς τα φύλλα ενός βιβλίου.**

Πρόκειται για ένα άλλο παράδειγμα του καπιταλιστικού πνεύματος του καλλιτέχνη: είναι ο ίδιος η Τράπεζα. Δεν έχουμε από τη μια την καλλιτεχνική ευαισθησία και από την άλλη την οικονομική, μα και τα δυο μαζί. Γι' αυτό έχουμε τόσους σκηνοθέτες που κουράστηκαν στα σαράντα τους, όπως ο Μπογκντάνοβιτς ή ο Φρήντκιν. Τι συνέβη; Έκαναν μερικές καλές ταινίες και τώρα κάνουν αυτά τ' αστεία έργα, που δεν κολλούν πουθενά, που δεν έχουν ούτε καν αισθητικό ενδιαφέρον. Είναι πολύ θλιβερό. Σκέφτομαι συχνά αυτή τη κατάσταση.

**Αισθάνεστε μόνος;**

Όχι αληθινά. Προσπαθώ να πιάσω την καλή. Θέλω να έχω μια μεγάλη επιτυχία, όπως ανέφερα παραπάνω.

**Αν εξαιρέσουμε τον Κασαβέτη και μερικούς άλλους όπως εσένα, υπάρχουν ελάχιστοι σκηνοθέτες που ευχαριστιούνται να κάνουν ταινίες.**

Πιστεύω ότι ο Τζων κι εγώ, κατά κάποιο τρόπο, καταναλώνουμε όλη μας την ευχαρίστηση ψάχνοντας να βρούμε χρήματα για να κάνουμε ταινίες!

**Κι επίσης, δείχνετε συχνά ανθρώπους που δουλεύουν στον κινηματογράφο ή καταπιάνονται με την τεχνική, όπως το παιδί στο** Προετοιμασία για Έγκλημα **ή ο Τραβόλτα στο** Μπλόου-Αουτ. **Λες κι έχουμε ένα καθρέφτη που δείχνει την ηδονή σας να δουλεύετε με την τεχνική, με το σινεμά, με τον ήχο για παράδειγμα.**

Ναι, νοιώθω πιο ευτυχισμένος σαν σκηνοθέτης. Δεν έχω την αίσθηση ότι φέρω ένα βαρύ φορτίο όταν επικοινωνώ με την ανθρωπότητα. Ούτε ότι γράφω τη Καινή Διαθήκη κάθε φορά.

**Έχετε σχέδια που θέλατε να κάνετε και που δεν μπορέσατε ποτέ να πραγματοποιήσετε;**

Ναι, σίγουρα. Για παράδειγμα το Act of Vengeance, αυτή η ταινία πάνω στο φόνο του Γιαμπλόνσκι. Πάνε 7 χρόνια που προσπαθώ να το κάνω. Και τα περισσότερα σχέδιά μου θέλουν 3-4 χρόνια για να πραγματοποιηθούν. Δεν είναι ποτέ εύκολα τα πράγματα για μένα. Ίσως να είναι αυτό που μ' έσωσε.

## Η απογοήτευση της σκηνοθεσίας

**Τι αποτελεί για σας μια εμπειρία όπως το** Home Movies;

Ήταν ουσιαστικά μια απογοήτευση. Προσπάθη-

Η ξανθιά Νάνσυ Άλλεν στον υπόγειο, ανάμεσα σε έγχρωμους θαυμαστές(;)

σα να διδάξω σ' ένα κολλέγιο πώς να γίνει μια ταινία με μικρό προϋπολογισμό, όπως έκανα πριν 15 χρόνια. Κάναμε την ταινία και δυσκολευτήκαμε να βρούμε διανομέα. Τελικά το φιλμ δεν πήγε καλά και στην ουσία δεν διανεμήθηκε καθόλου. Πρόκειται για την ίδια πάντα ιστορία. Και το γεγονός ότι δεν είχε εμπορική επιτυχία ίσως να διδαξε πολύ περισσότερα πράγματα στους σπουδαστές, απ' ό,τι θα τους δίδασκε σ' αντίθετη περίπτωση.

**Φαινομενικά, η ταινία σας μοιάζει με τα πρώτα σας έργα. Μεταξύ άλλων τη γυρίσατε στο Σάρα Λώρενς Κόλλετζ, όπου κάνατε την πρώτη σας ταινία.**

Βέβαια, υπάρχουν πολλά κοινά σημεία. Αν εξαιρέσουμε μόνο το γεγονός ότι η πρώτη ταινία έγινε το 1963-64 και η δεύτερη το 1978-79. Αυτό που είναι φοβερό είναι ότι ενώ πρόκειται για την ίδια εμπειρία, η ταινία ήταν εμπορική αποτυχία. Όμως η ίδια η εμπειρία είχε αξία. Κι αυτό που μ' έκανε εντύπωση είναι ότι ενώ έκανα μια ταινία με 300.000 δολλάρια, δεν ενδιαφέρθηκε κανένας από την κινηματογραφική βιομηχανία. Η φήμη μου δε με βοήθησε καθόλου, εκτός από μερικές επιπλέον συναντήσεις. Και μπορώ να πω ότι ήταν 10 φορές χειρότερα από παλιά. 10 φορές! Η ιδέα μου ήλθε όταν πήγα στο Πανεπιστήμιο με διάφορες ταινίες: ρώτησα τους φοιτητές ποιών σκηνοθετών ήθελαν να δουν ταινίες κι αυτοί με κοιτούσαν με γουρλωμένα μάτια! Δεν γνώριζαν κανένα. Τότε είπα: ποιοί είναι αυτοί οι άνθρωποι; Ίσως χρειάζονται ένα μάθημα για τις ταινίες με μικρό προϋπολογισμό. Ύστερα από αυτό, μερικοί από τους μαθητές μου συνέχισαν να κάνουν ταινίες με μικρό προϋπολογισμό, πράγμα που είναι καλό. Ταυτόχρονα όμως, μ' έκανε να καταλάβω πόσο δύσκολο είναι, πολύ χειρότερα απ' όσο θα μπορούσα να φανταστώ.

**Από τις ταινίες σας που δεν είχαν επιτυχία, έχετε μήπως καμιά προτίμηση;**

**Το Γειά σου Μαμά, Αμερική** για παράδειγμα. Προβλήθηκε πρώτα στο Loew's State της Νέας Υόρκης, τη χειρότερη αίθουσα που μπορούσαν να βρουν για μια τέτοια ταινία, γιατί ο διανομέας πίστευε ότι ήταν μια ταινία ενάντια στο Σύστημα, όμως δεν επρόκειτο για κάτι τέτοιο. Είναι μια πολύ παράξενη ταινία. Το **Φάντασμα του Παραδείσου** παρουσιάστηκε σα μια αλλόκοτη ροκόπερα, μ' αποτέλεσμα να μην αγγίξει ούτε το κοινό του ροκ, ούτε αυτό των ταινιών τρόμου, ούτε κανέναν άλλο.

**Στο Παρίσι, η ταινία αποτελεί ένα είδος λατρείας στους θαυμαστές της.**

Το ξέρω. Και η τελευταία μεγάλη απογοή-

τευσή μου ήταν το **Μπλόου-Αουτ.** Κυκλοφόρησε κατακαλόκαιρα σα μια μεγάλη ταινία δράσης και περιπέτειας. Βγήκε μιαν άσχημη στιγμή και σε 1.000 αίθουσες ταυτόχρονα. Πρόκειται για μια ασυνήθιστη πολιτική ταινία, γεμάτη νοήματα, με μια μεγάλη αναζήτηση στη δομή της, που δεν δούλεψε καθόλου καλά. Η κριτική είπε ότι πρόκειται για μια κακή ταινία τρόμου και σασπένς, πράγμα που μ' άφησε άναυδο. Κανείς δεν κατάλαβε το φιλμ. Το κοινό δεν άρεσε ούτε την ταινία, ούτε τον ήρωα που ενσάρκωνε ο Τραβόλτα. Στις ΗΠΑ τα έξοδα διανομής ήταν περίπου 8.000.000 δολλάρια, πράγμα που είναι καταστροφικό για μια τόσο ακριβή ταινία. Δε θέλησα ν' αναπτύξω περισσότερο την ερωτική ιστορία στη ταινία, γιατί σκέφτηκα ότι ο ήρωας δε θα ενδιαφερόταν για μια ιστορία έρωτα. Όταν όμως έχεις τον Τραβόλτα και μια νεαρή κοπέλλα, το κοινό αυτό είναι που περιμένει. Κι αν επέμεινα παραπάνω στο γεγονός ότι την ερωτεύεται και τη βάζει σε κίνδυνο κατά λάθος, η ταινία θα είχε ίσως περισσότερη επιτυχία. Δίστασα πολύ, όμως δεν ήταν αυτό που τον ενδιέφερε. Ο ήρωας ενδιαφέρονταν για τις έμμονες ιδέες του, για το πρόβλημά του, τ' ότι χρησιμοποιούσε πάντα την τεχνολογία για να λύσει όλα του τα προβλήματα. Έτσι κάπως βλέπω αυτούς τους ανθρώπους. Η ταινία κόστισε 18.000.000 δολλάρια με το τρίο Τζων Τραβόλτα/ Νάνσυ Άλλεν / Μπράιαν ντε Πάλμα, όμως αν το έκανα μ' αγνώστους για 5.000.000 δολλάρια, θα ήταν καλύτερα. Τα συστατικά στοιχεία του φιλμ δεν πήγαιναν από οικονομικής πλευράς με τις ιδέες μου. Την ιδέα μου θα μπορούσα να την πραγματοποιήσω με 4.000.000 δολλάρια. Δεν είχα ανάγκη απ' όλα αυτά τα πυροτεχνήματα και τις στρακαστρούκες. Πρόκειται για ένα τυπικό παράδειγμα καπιταλιστικής υπερβολής. Θέλετε κύριοι μια μεγάλη ταινία δράσης και περιπέτειας; Μπορώ να κάνω κάτι τέτοιο, όχι όμως με μια ταινία σαν κι αυτή. Δεν έκανε για κάτι τέτοιο. Ήταν περισσότερο ένας διανοητικός συλλογισμός για μια πολιτική ευαισθησία αλά Γουώτεργκαίητ.

## Η περίπτωση Σρέηντερ

**Μια ερώτηση για το** Obsession **(Αναμνήσεις απ' το παρελθόν), που είναι η ταινία σας που προτιμώ. Άκουσα να λένε ότι ο Πωλ Σρέηντερ αισθάνθηκε προδομένος από τις αλλαγές που κάνατε στο σενάριο. Μπορούμε να πούμε ότι αισθάνθηκε εξίσου προδομένος από τη δουλειά που έκανε ο Μπέρναρ Χέρρμαν στη ταινία; Απ' ότι διάβασα, η ταινία μπορεί να θεωρείται σαν ένα αποτέλεσμα της συνεργασίας και των τριών σας.**

Όταν ετοίμαζω μια ταινία, θέτω τα χαρτιά επί τάπητος και φτιάχνω μ' αυτόν τον τρόπο τις διάφορες σεκάνς. Όταν το έκανα και για το **Obsession,** είδα ότι υπήρχε μια τρίτη πράξη που δεν λειτουργούσε. Η πράξη αυτή επαναλάμβανε ότι είχε ήδη συμβεί, επεκτείνοντάς το στο μέλλον και δεν υπάρχει στην κουτσουρεμένη έκδοση (όπως την αποκαλεί ο Σρέηντερ) που τελικά βγήκε. Όταν καλοεξέτασα την ταινία είπα: «Δε θα φθάσουμε ποτέ σε τούτη την τρίτη πράξη, το κοινό δε θα μας ακολουθήσει». Το είχα ήδη σκεφθεί. Όταν ο Μπέννυ διάβασε το σενάριο είπε: «δε θα λειτουργήσει καθόλου», πράγμα που επιβεβαίωνε αυτό που είχα αισθανθεί. Όμως οι παρατηρήσεις μου δεν άρεσαν στον Σρέηντερ. Είπε πως το δικό του τέλος ήταν το μόνο πράγμα που έδινε αξία στη ταινία, και πως αν το κόβαμε θα είχαμε κάτι σαν τηλεοπτικό μελόδραμα, ότι αυτό θα ήταν λάθος και πως εγώ ήμουν ένας τιποτένιος. Διάβασα λοιπόν κάπου ότι κατέστρεψα το μεγαλόπνοό του σχέδιο. Κατά τη γνώμη όμως το **Obsession** λειτουργεί, όπως και ο **Ταξιτζής.** Αντίθετα καμία ταινία του Σρέηντερ δε λειτουργεί, γιατί όταν αφήνεται μόνος του, δεν είναι σε θέση να ρυθμίσει τα δομικά προβλήματα των ταινιών του. Μόνο όταν έχει σκηνοθέτες σα και μένα ή τον Μάρτιν Σκορσέζε, είναι δυνατό να βγει από τις ιστορίες του κάτι το θετικό που να έχει επιτυχία.

Όταν όμως αφήνεται μόνος του (κι ελπίζω να είναι αρκετά έξυπνος ώστε να το καταλάβει), οι ιστορίες των ταινιών του έχουν μια ηλίθια δόμηση, δεν στέκονται καθόλου, είναι πολύ αυθαίρετες. Θα πρέπει να ομολογήσω ότι με πείραξε αυτή η ιστορία, ελπίζω όμως ότι η αποτυχία των ταινιών του να του δώσει να καταλάβει ότι δεν είναι η μεγάλη ιδιοφυία της φόρμας και της κινηματογραφικής δόμησης που πιστεύει ότι είναι. Κατά τη γνώμη μου πρόκειται για ένα ακόμη παράδειγμα σκηνοθετικής μεγαλομανίας. Θυμάμαι ότι, όταν έδειξε στον Σκορσέζε και σε μένα μια βιντεο-κασέτα από το **Hardcore (ε.τ. Χάρντκορ Στόρυ),** του υποδείξαμε αρκετές αλλαγές. Εμείς περάσαμε περίοδο στη ζωή μας, όπου, ίσως γιατί ήμασταν πιο φτωχοί κι απελπισμένοι, ακούγαμε αυτά που μας έλεγαν. Εκτιμούσαμε πολύ μια εποικοδομητική κριτική. Δυστυχώς δε συμβαίνει κάτι τέτοιο σήμερα. Οι μόνοι που είναι ακόμη ανοιχτοί και δουλεύουν

Ο Άντριου Στήβενς στον «Οργισμένο γίγαντα».

έτσι είναι ο Τζωρτζ Λούκας και ο Στήβεν Σπήλμπεργκ. Είναι απίστευτο το τι πράγματα δώσαμε στον Λούκας, ο Στήβεν κι εγώ για τον **Πόλεμο των Άστρων!**

**Εσείς δείχνετε τις ταινίες σας στον Λούκας και τον Σπήλμπεργκ!**

Τελευταία φορά που το έκανα ήταν για το Home Movies. Το πρόβλημα όμως είναι ότι κατοικούμε σε πολύ διαφορετικά μέρη. Αυτά έχει η επιτυχία: τρέχεις παντού σ' όλο τον κόσμο. Σκοπεύουμε να κάνουμε με τον Σπήλμπεργκ μια ταινία μαζί, θα είναι πολύ καλό άμα γίνει. Μου λείπει η συνεργασία ανάμεσα στους σκηνοθέτες και ο Στήβεν είναι ένας από τους λίγους που είναι ανοιχτοί σε κάτι τέτοιο. Όπως κι εγώ επίσης. Έτσι ακριβώς αρχίσαμε στις αρχές του 70, αλλά τώρα δεν κάνουμε πια τίποτα παρόμοιο. Είναι κρίμα.

## Η αγάπη του σινεμά

**Ύστερα από το** Φάντασμα του Παραδείσου, **που αγαπώ πολύ προσπαθήσατε να κάνετε κανένα μιούζικαλ;**

Το σκέφτηκα. Μ' αρέσει να το κάνω, αλλά κανείς μέχρι τώρα δεν πέτυχε πραγματικά να κάνει μια ταινία ροκ. Το ροκ-εντ-ρολ έχει μια μεγάλη δύναμη μέσα του και θα πρέπει να υπάρχει ένας τρόπος να το χρησιμοποιήσουμε σ' ένα φιλμ. Είναι μια από τις ιδέες μου.

**Τι γνωρίζετε για το κοινό;**

Ε το λοιπόν, έχει κανείς το κοινό των επιτυχιών του. Οι ταινίες που δουλεύουν δημιουργούν ένα κοινό που πάει να δει αυτού του είδους τα έργα. Όταν κάνω ταινίες σα τα **Κάρρι, Οργισμένος Γίγαντας, Προετοιμασία για έγκλημα,** ένας ορισμένος αριθμός θεατών θα έλθει να τα δει. Όταν όμως κάνω κάτι διαφορετικό, όπως το Home Movies ή το **Μπλόου-Άουτ**, τότε απογοητεύονται λιγάκι.

Εαν θα ξαναέκανα το **Μπλοου-Αουτ**, πιστεύω ότι θα το έκανα διαφορετικό, γιατί νομίζω ότι έχασα λίγο το κοινό. Το ίδιο πράγμα έγινε και με το **Φάντασμα του Παραδείσου.** Νόμιζα ότι η κριτική θα χτυπούσε το **Προετοιμασία για έγκλημα** εξαιτίας της σχέσης του με την **Ψυχώ,** είχα όμως μια από τις καλύτερες κριτικές όλης μου της καριέρας. Πράγμα που αλήθεια με παραξένεψε.

**Μια τελευταία ερώτηση: ποιές είναι οι ταινίες που είδατε πρόσφατα και που σας εντυπωσίασαν περισσότερο;**

Μου άρεσε το **Ατλάντικ Σίτυ.** Ήταν κατά τη γνώμη μου καλοφτιαγμένο και η ιστορία ήταν πρωτότυπη. Νομίζω ότι το **Οργισμένο είδωλο** είναι η καλύτερη ταινία που έκανε ποτέ ο Μάρτιν Σκορσέζε. Το είδα πρόσφατα και κατά τη γνώμη μου ποτέ ο Μάρτιν δεν είχε μια τέτοια μαεστρία στην τέχνη του. Δεν είχε για ήρωα ένα ιδιαίτερα συμπαθητικό τύπο, κι απέφυγε όλα τα κλισέ των ταινιών-μποξ. Έκανε μια αυθεντική, απρόσμενη ταινία, με μια μεγάλη αισθητική μαεστρία. Είδα πρόσφατα επίσης μια ταινία στο φεστιβάλ του Αβοριάζ που μ' άρεσε πολύ: Mad Max. Η μόνη άλλη πρόσφατη ταινία που με σημάδεψε (την είδα μερικά χρόνια πριν) είναι ο **Αμερικανός φίλος** του Βιμ Βέντερς. Η φετεινή όμως χρονιά δεν ήταν πολύ καλή.

# ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ

## (Και η περίπτωση του Μπράϊαν ντε Πάλμα)

του Σωτήρη Ζήκου

Ο Μπράιαν ντε Πάλμα στο γύρισμα του «Οργισμένου γίγαντα».

Σ' αυτή την εποχή των «μουσείων» και της συμβατικής διασκέδασης, δεν θα το θεωρούσα καθόλου περιττό να εκθέσω ορισμένα ερωτήματα και σκέψεις, με αφορμή την περίπτωση του Ντε Πάλμα και ειδικά το γνωστό γεγονός της επίμονης «επιρροής» του, από τον Χίτσκοκ, η οποία όχι μόνο, δεν γίνεται καμιά προσπάθεια να κρυφτεί από το έργο του, αλλά αντίθετα επιδεικνύεται με πείσμα.

Οι βιαστικές παρατηρήσεις πάνω σ' αυτό το φαινόμενο μέχρι σήμερα, μου φαίνονται ομοούσιες της «εσωστρέφειας» του εν λόγω κινηματογραφιστή και πέρα από μια επίφαση αποδοκιμασίας δικαιωτικές των όσων αποδοκιμάζουν και για αυτό καθόλου διαφωτιστικές, στηριγμένες μάλλον στο αδιευκρίνιστο του αινίγματος της σχέσης της πρωτοτυπίας και της επανάληψης.

Ανησυχητικός οιωνός η τύφλωση, όχι τόσο των νέων θεατών, όσο εκείνων που αγάπησαν τα έργα των δημιουργών, που πίστευαν στην αυτάρκεια της τέχνης τους, χωρίς να αρνούνται την παραπομπή της στον κόσμο που ζούσαν. Θλιβερή η αδυναμία τους να διακρίνουν, αυτό στο οποίο ο Προυστ κατέληγε, συμπυκνώνοντας το πρόβλημα που επιχειρούμε να προσεγγίσουμε εδώ, ότι δηλαδή: «*... η απομίμηση, η καθαρά σχηματική της ποικιλίας δεν είναι παρά κενό και ομοιομορφία, δηλαδή ό,τι το πιό αντίθετο στην ποικιλία, και δεν μπορεί μέσα απ' τα έργα των μιμητών να δώσει την ψευδαίσθηση της ποικιλίας και να επαναφέρει την ανάμνησή της, παρά μόνο σ' όποιο δεν την ένιωσε στους μεγάλους δημιουργούς*».

Τι συμβαίνει λοιπόν με την περίπτωση Ντε Πάλμα, που κάθε άλλο, παρά αποτελεί εξαίρεση στον ευρύτερο χώρο της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας και γενικό σύμπτωμα των τελευταίων χρόνων στον νεαρό κινηματογράφο, γνωστό ίσως στους περισσότερους, με τον όρο «κινηματογραφοφιλία»[1];

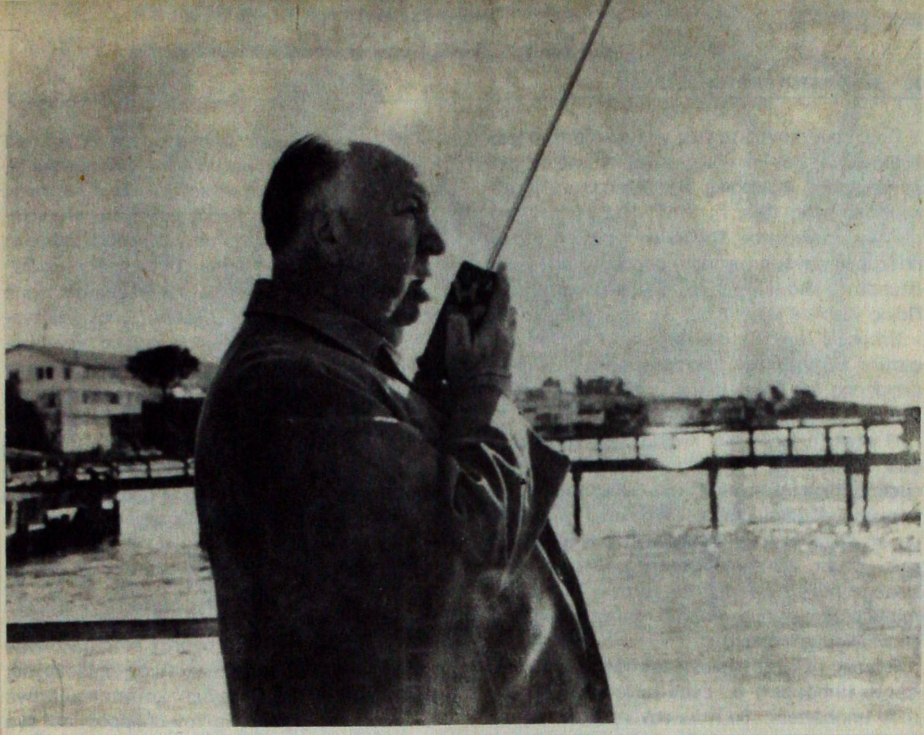
Γιατί οι επιλογές των «εικόνων» του, γίνονται από τον κόσμο των ήδη υπαρχόντων εικόνων, ως κινηματογραφικές εικόνες, σαν να είναι ένα κλειστό και δεδομένο πια όλον, που εξάντλησε την αναζήτησή του;

Γιατί επιμένει στον αποκλεισμό της δυνατότητας ανάδυσης άλλων «ειδών», άλλων ιστοριών, άλλων θεμάτων (προσοχή άλλων και όχι διαφορετικών), άλλων μυθοπλασιών;

Γιατί ασκείται πάνω στο μοντέλο (παράδειγμα) κάποιου άλλου δημιουργού; Γιατί επαναλαμβάνει, μιμείται, αναπαράγει;

Γιατί υψώνει σαν προπέτασμα, διάφανο αλλά αισθητό, ανάμεσα σ' αυτόν και τον κόσμο, που θα μπορούσε να απεικονίσει με άπειρους τρόπους, μια οθόνη, όπου παίζοντας ταινίες του Χίτσκοκ ή ακόμα και του Αντονιόνι;

Προς τι αυτή η μετριόφρονη ομολογία, ότι επιδίδεται για να διακριθεί, ως ένας άριστος κατασκευαστής, «παραγωγός» και όχι ως δημιουργός; Γιατί προ-καθορίζεται από το «είδος» που μιμείται, γιατί προ-άγει αυτό που ήδη υπάρχει; Γιατί, τέλος πάντων, όλη αυτή η ασφυκτική



εσωστρέφεια;

Το σίγουρο είναι, ότι αν ο Ντε Πάλμα κάνει ταινίες διαπλεγμένες με ίνες Χίτσκοκ, κανείς αύριο δεν θα κάνει ταινίες με ίνες Ντε Πάλμα. Ο ίδιος υποκύπτει στο φθαρτό, κατασκευάζοντας προϊόντα που συμμερίζονται την ίδια αλλαγή στον καθορισμό της χρονικότητας με τ' άλλα προϊόντα της εποχής. Αναφέρεται σε έργα προορισμένα να διαρκέσουν, κατασκευάζοντας έργα που προορίζονται να μην διαρκέσουν.

Τι είναι όμως αυτό που προσδίδει στα μεγάλα έργα διάρκεια και τα κάνει πάντοτε σύγχρονα και ποτέ παρωχημένα;

**Η ιστορία μιας ταινίας** είναι το άνοιγμά της προ μια **χρονικότητα:** όπου μια ταινία περιέχει πάντα ένα επιπλέον κρυφό ή φανερό, είναι ανοιχτή σε μια μεταμόρφωση των σημασιών της, καθιστά ασύνηθες και σημαντικό, το σύνηθες και το ασήμαντο σήμερα και καθιστά αύριο, το ασύνηθες και το σημαντικό σε σύνηθες και ασήμαντο. Ερμηνεύεται μ' αυτόν τον τρόπο σήμερα, περικλείει μεθόδους ερμηνείας του χθες και αυτή η ίδια ταινία θα υπάρξει μέσα σε μεταγενέστερες ταινίες, θα την δουν και θα την ερμηνεύσουν μεταγενέστερες γενιές θεατών και θα την ερμηνεύσουν αλλιώς, με μεθόδους ερμηνείας του αύριο. Εμπεριέχει το κοινωνικά βέβαιο, το γνωστό, το παραδοσιακό και το θεσμισμένο του παρελθόντος, αλλά και την αβεβαιότητα, το άγνωστο, το ασύλληπτο του μέλλοντος, μέσα στην πρόδειξη και στην επιχείρηση.

Δεν υπαινίσσομαι κάποια προσωπική αδυναμία του Ντε Πάλμα ή μια έλλειψη ταλέντου. Το περίεργο δεν είναι η περίπτωση Ντε Πάλμα, το περίεργο είναι που υπάρχουν έστω και ελάχιστες εξαιρέσεις.

Βρισκόμαστε μπροστά σε μια γενικευμένη κρίση, μια αδυναμία δημιουργίας καινοϋργιων κινηματογραφικών μορφών **σ' αυτόν τον κόσμο.**

Αν πριν 35 χρόνια, ο Ορσον Ουέλς, προκαλούσε συζητήσεις και ανησυχίες σ' ένα κοινό, με νέες μορφές αξεχώριστες από το νόημά τους, με την αφήγηση της ζωής και του θανάτου ενός μεγιστάνα, σήμερα ακόμα κι αν ένα φιλμ έδειχνε έναν επίσκοπο να παίζει γκολφ με κομμένα κεφάλια μικρών παιδιών, δεν θα προκαλούσε καμιά έκπληξη σε κανέναν, δεν θα ξεπερνούσε το προσωρινό και επιδερμικό άγγιγμα του θεατή.

Ποιος φτιάχνει σήμερα ταινίες για τους νέους; Ποιός Τζαίημς Ντην θα «εκπροσωπήσει ολόκληρη την σημερινή νεολαία», όπως έλεγε ο Τρυφφώ και την απροσαρμοστικότητά της στην σύγχρονη κοινωνία και σε ποιό τοπίο; Πάντως όχι στ' ανατολικά της γαλάζιας λίμνης.

Ποιές σύγχρονες ταινίες να παρωδήσει ο Μελ Μπρουκς, αφού οι ίδιες είναι παρωδίες του εαυτού τους, παρωδίες της εξαντλημένης ευρηματικότητάς τους;

Ποιός σύγχρονος Σαρλώ (η αστεία αυτή και πονεμένη συνάμα φιγούρα) μπορεί να μας κάνει σήμερα το ίδιο εύκολα να γελάμε και να κλαίμε; Ποιός Χίτσκοκ να γελάμε και να φοβόμαστε;

Στέρεψε λοιπόν, η φαντασία των κινηματογραφιστών; Εξαντλήθηκαν τα θέματα και οι μορφές έκφρασης και δημιουργίας; Χάθηκε ανεπίστρεπτα η δεκτικότητα του κοινού;

Η εξέλιξη όμως των κινηματογραφικών μορφών απεικόνισης/έκφρασης δεν ήταν απλώς η προοδευτική ανακάλυψη των δυνατοτήτων του κινηματογραφικού μέσου. Για δυνατότητες μιλάμε πάντοτε εκ των υστέρων, αφού συμβεί η πραγμάτωση. Και η υποδοχή της πρωτότυπης έκφρασης ποτέ δεν ήταν και αυτή η ίδια μη τετριμμένο εγχείρημα. Αλλά σ' αυτό το θέμα θα επανέλθουμε παρακάτω.

Πάντως το να ξεχωρίσεις αυτούς τους λόγους και να αποδώσεις σ' έναν μόνον απ' αυτούς τους υπόλοιπους, θα ήταν σαν να πίστευες, ότι εξωγήϊνοι από τον γαλαξία Ανδρομέδα, ξεκομμένοι από την ανθρώπινη κοινωνία, βομβάρδιζαν μέχρι χθες την γη με αριστουργήματα και τώρα σταμάτησαν, γιατί τους εξαντλήθηκαν.

Ως προς ποιές αδιάβρωτες αξίες μπορεί να προκαλέσει κλονισμό ένα έργο; Ανάμεσα σε ποιά, επιβεβαίωση και σε ποιά αμφισβήτηση μπορεί να προκαλέσει σύγκρουση; Ποιά ταινία των τελευταίων χρόνων, μπορεί να προκαλέσει μεγαλύτερη ένταση και αμφιβολία απ' αυτή που βιώνει το άτομο στη ζωή του; Ποιά αίσθηση του ακαθόριστου και της αβεβαιότητας μπορεί να προκαλέσει αγωνία και φόβο, σ' έναν κόσμο χωρίς ισχυρές και επιθυμητές αξίες, χωρίς βεβαιότητα για τίποτα;

Τώρα ένας κωμικός ήρωας, ποδοπατώντας από αφέλεια, ποιές απαγορεύσεις και μη καταλαβαίνοντας τι το γνωστό γύρω του, ως αρνητικό ποιανού θετικού ήρωα, θα προκαλέσει την αντίδραση του αυθόρμητου γέλιου; Ποιού ιερού θα αποτελέσει την βεβήλωση ενσαρκωμένη;

Όλος ο αμερικάνικος κινηματογράφος ξαναστρέφεται στο λαμπρό παρελθόν του, με τυμβωρυχικές διαθέσεις, για να ξαναβρεί τις φιλμικές ιστορίες του, αλλά καμιά σχέση με το παρελθόν δεν φαίνεται ικανή να αναπληρώσει το κενό που ανοίγει η απουσία μιας σχέσης με το παρόν.

Πώς θα μπορούσε άλλωστε μια τέχνη, που έχει σαν μόνη αναφορά τον εαυτό της και ακόμα, για να προχωρήσουμε σε κάτι που ίσως θα φανεί υπερβολικό, πώς θα μπορούσε ένας κινηματογραφιστής σύγχρονος, μεγαλωμένος μπροστά σε μια τηλεόραση και που τώρα ξημεροβραδιάζεται στο στούντιο, που ταξιδεύει αδιάκοπα πάνω στις ράγες της ζελατίνας, που συναναστρέφεται μόνο, τους ιμπρεσάριους των πρωταγωνιστών του, τους χρηματοδότες του, τους σεναριογράφους του, ανάμεσα σε μια δεξίωση μιας πρεμιέρας και μιας «επαγγελματικής» παρτούζας, να δημιουργήσει έργα που να μπορούν να εξατομικευθούν, να αποδοθούν σ' ένα ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, σε μια ακριβή χρονολογική εποχή, να δημιουργήσει έργα διακεκριμένα, όπου θα αναγνωρίζει μια κοινότητα και θα αναγνωρίζεται απ' αυτήν και της οποίας αποτελεί και ο ίδιος μέρος;

Η αναζήτηση του Ντε Πάλμα, είναι η αναζήτηση της χαμένης δεκτικότητας ενός αλλοτινού θεατή, αλλά και ενός αλλοτινού δημιουργού, άλλων ταινιών, εκείνη τη δεκτικότητα που έκανε τον θεατή να αφεθεί να τον απορροφήσει ένα μεγάλο έργο, ενώ συνάμα λειτουργούσε πάνω του.

Ο Χίτσκοκ ενδιαφερόταν μόνο για το έργο του τοποθετώντας και το άμεσο κοινό του και τις απροσδιόριστες μελλοντικές γενιές, σε μια θέση απόλυτης αξίας και σήμερα ο Ντε Πάλμα εκκινεί από το ήδη ειδωμένο, ήδη δημιουργημένο, στρεφόμενος (μέσα στην καθολική κίνηση στρέψης προς τα πίσω), από το άμεσο κοινό του, στις γενιές του παρελθόντος. Τους τοποθετεί και τοποθετείται και ο ίδιος στην «σκιά των τεσσάρων γιγάντων» ή του ενός από τους «τέσσερις γίγαντες» του κινηματογράφου, λιγότερο ή περισσότερο επιτυχημένα. Τοποθετεί τα έργα του στην σειρά του καταναλώσιμου, του φθαρτού, της «συνθετικής» τέχνης.

Όταν δεν έχεις τίποτα καινούργιο να πεις και τίποτα να εκφράσεις, δεν μένει παρά να ξεζουμίζεις το παλιό, δεν μένει παρά να φτιάχνεις ρημέϊκ σαν τον Ράφελσον, ταινίες «μιας χρήσης» για την τηλεόραση, να επιχειρείς ανατροπές των συμβάσεων ενός «είδους», έργα πιο «προχωρημένα» από τα προηγούμενα, φιλμοβιογραφίες παλιών σταρ, να κάνεις ταινίες που το μόνο σημείο αναφοράς του κοινού και του κινηματογραφιστή, είναι ο παλιός κινηματογράφος, δεν μένει παρά να κάνεις το «up», «out». πίσω από το «blow».

Από το Blow-out: Ο Τζων Τραβόλτα απομαγνητοφωνεί το μυστικό της δολοφονίας.

Θα πρέπει να διευκρινίσω, για να μην υπάρξει παρανόηση, ότι δεν ισχυρίζομαι την αναγκαιότητα της κατάργησης κάθε σχέσης της δημιουργίας του παρόντος, με τα έργα του παρελθόντος, την εκκίνηση από το μηδέν, ανόητο εξάλλου ισχυρισμό και θέση ενός διαδεδομένου ψευδο-ανατρεπτικού. Ισχυρίζομαι απλά ότι πρέπει και μπορεί να δημιουργηθεί μια άλλη σχέση, μια ουσιαστική σχέση με τα έργα του παρελθόντος, μια άλλη στάση απέναντί τους, που δεν θα είναι ούτε θετικά, ούτε αρνητικά υποτακτική, όπου θα αναγνωρίζεται σ' αυτά κάτι άλλο, από πρότυπο προς μίμηση ή αποφυγή.

Η διαφορά της πρωτοτυπίας («που οφείλει να είναι η πρώτη ιδιότητα» του έργου του μεγάλου δημιουργού, όπως διατύπωνε ο Καντ) και της επανάληψης, είναι η διαφορά το να εκσφενδονίζεις το έργο σου στο μέλλον, για να ακολουθήσει μόνο του, τον δρόμο του και να το ρίχνεις πίσω, σημαδεύοντας κάποιο συγκεκριμένο σημείο του παρελθόντος, χωρίς να τοποθετείται σε μια θέση του παρελθόντος για να κοιτάξεις το απροσδιόριστο μέλλον, που περνάει από το παρόν, περικλείοντας έτσι την διαιώνιση μέσα στο έργο σου.

Είναι στο όριο της, η διαφορά μιας απογείωσης και μιας προσγείωσης.

Είναι η διαφορά ενός δημιουργού που δημιουργεί ένα έργο, δημιουργώντας συγχρόνως και ένα κοινό, ως κοινό αυτού του έργου και ενός «παραγωγού», που αναζητάει απεγνωσμένα ένα ήδη δημιουργημένο κοινό. Είναι η διαφορά μεταξύ του δημιουργού που μετατρέπει, μεταθέτει, κάνει σημαντικά, θέματα μέχρι τότε ασήμαντα, που δίνει τη δική του ποιότητα στο θέαμα που αναπαριστάνει και σ' αυτόν που αναζητάει το «μεγάλο» θέμα, το θέαμα με την δική του ιδιαίτερη ποιότητα.

Ένα μεγάλο έργο μπορεί να διεγείρει το ενδιαφέρον για την «πραγματικότητα» που απεικονίζει, για την «πραγματικότητα», που υπονοεί, που παραπέμπει, έστω κι αν δεν είναι πραγματική.

Ένας μεγάλος κινηματογραφιστής τροποποιεί αυτή την ίδια την κινηματογραφική γλώσσα και συγκροτεί μαζικά τις δικές του εικόνες. Αλλά ας προσπαθήσουμε να εξηγηθούμε αναλυτικότερα πάνω σ' αυτά.

Αν οι εικόνες που βλέπουμε είναι μορφές στο δεδομένο δικό μας φόντο, το ήδη ειδωμένο, αυτό που ο θεατής φέρνει μαζί του, ως το πλέγμα των σχέσεων κατεστημένων σημείων με διαθέσιμες σημασίες, δίχως τις οποίες δεν θάχε μπορέσει να αρχίσει να βλέπει, τότε οι νέες μορφές (εικόνες) δεν μπορούν παρά να διαμορφώνουν το υπάρχον φόντο, τον δεδομένο ορίζοντα, να τον αναδημιουργούν και τότε

και αυτές ακόμα οι μορφές αποκτούν άλλες σημασίες, μέσα σ' αυτό το άγνωστο, **αλλαγμένο τοπίο.** Και μόλις ο θεατής αποκτήσει αυτή την καινούργια όψη του κόσμου, αυτό το νέο βλέμμα, μπορεί να έχει την ψευδαίσθηση πως την είδε, την κατάλαβε μόνος του και αυτό γιατί αυτή η ταινία τον έκανε άξιο να την δει, να την καταλάβει.

Ίσως να γνωρίζω πριν δω τη **Ψυχώ,** τι είναι ένα διχασμένο πρόσωπο, αλλά μόλις ο Νόρμαν (Άντονυ Πέρκινς) αρχίζει να ζει στο φιλμικό κόσμο, δεν είναι πια ο Νόρμαν ένα διχασμένο πρόσωπο, αλλά ένα διχασμένο πρόσωπο είναι ο Νόρμαν.

Και η **Ψυχώ** δεν είναι απλώς μια στιγμή στην ιστορία του κινηματογράφου, αλλά ένα έργο που χωρίζει αυτή την ιστορία σε ένα πριν και ένα μετά, μια διακεκριμένη ολότητα, ένα διακεκριμένο άτομο, που δεν συγκρίνεται με τα ίδιου τύπου αντίτυπα.

Ένα νέο βλέμμα είναι ένας νέος τρόπος να βλέπουμε νέες εικόνες, νέο με όλη τη σημασία της λέξης: το μη αναγώγιμο σ' αυτό που του προηγούνταν. Κάποτε οι εικόνες ξεπερνούν τον τρόπο και κάποτε ο τρόπος ξεπερνά τις εικόνες.

Παρ' όλα αυτά όμως, ίσως κάποιος που θα περίμενε την απάντηση, το κλειδί στο αίνιγμα της πρωτοτυπίας και της επανάληψης ν' απογοητεύθηκε, αλλά είναι αδύνατον μια ανάλυση, μια περιγραφή της πρωτότυπης έκφρασης να μην εξαντλείται πριν φτάσει στο αντικείμενό της. Αν κατείχαμε την απάντηση, το «μυστικό» κάθε περασμένης, τωρινής, και μελλοντικής πρωτότυπης έκφρασης θα είχαμε απλώς καταργήσει την δυνατότητα να υπάρχει, δεν θα επρόκειτο πλέον για πρωτότυπη έκφραση.

Εξάλλου η πρωτοτυπία, που αναφερόμαστε εδώ δεν είναι η δημοσιογραφική πρωτοτυπία, αλλά η **«πρωτοτυπία**, ως υποδειγματική δημιουργία, ενός υποδείγματος, ενός ΕΙΔΟΥΣ που δεν είναι ένα «υπόδειγμα» ανάμεσα στ' άλλα – αφού θέτει και κάνει να υπάρχουν κανόνες, νέα και άλλα μέτρα/νόρμες, αφού είναι ORIGO (αυθεντικότητα)[2]».

Το «φλερτάρισμα» του Ντε Πάλμα με τον Χίτσκοκ, συνίσταται στην έσχατη και απεγνωσμένη αναζήτηση του κοινού σημείου αναφοράς, του εννοιολογικού ορίζοντα, των σημείων στήριξης που συνέχουν και κοινωνικοποιούν, όχι ανώνυμα και ούτε σαν απλή αντιπαράθεση, ένα μεγάλο δημιουργό, ένα σημερινό φιλμουργό, ένα προηγούμενο κοινό, ένα τωρινό και ένα μεταγενέστερο κοινό, μέσα σ' ένα κόσμο κατακερματισμένο, σ' ένα κόσμο που για πρώτη φορά στην Ιστορία, δεν πιστεύει τίποτα, δεν επιθυμεί τίποτα (και εδώ, ας με συγχωρέσουν όσοι βαυκαλίζονται με την «επιθυμία»), δεν εκτιμά τίποτα αληθινά και ανεπιφύλακτα, εξαιτίας της κονιορτοποίησης και της ανάμειξης καταστάσεων και τύπων προσωπικότητας, που αυξάνουν σε επιταχυνόμενο ρυθμό, σ' έναν κόσμο που στερεύει από «ιστορίες».

Οι τιμητικές φιλμικές παραθέσεις από έργα καταξιωμένα, από τα οποία ο (τότε) θεατής δεν βιαζόταν, αλλά αναγνώριζε τον εαυτό του μέσα σ' αυτά, κάνουν, παρά τις οποιεσδήποτε προθέσεις, τα σημερινά έργα του Ντε Πάλμα, πνιχτές κραυγές αγωνίας, που ξεπετιούνται καθώς τα **«πουλιά** *των μυστηρίων σωριάζονται πάνω σε μια χτιστή σχεδία, κινούμενη, από το αρχιπέλαγος σκεπασμένο με τα πλοιάρια των* **θεατών»**[3].

**Σωτήρης Ζήκος**

1. Βλέπε στο τευχος 8, το άρθρο του Μπάμπη Ακτσόγλου **Οι κυνηγοί των χαμένων μύθων** για την **κινηματογραφοφιλία της νέας γενιάς.**
2. Κορνήλιος Καστοριαδης, από τον Πρόλογο στα **Σταυροδρόμια του Λαβύρινθου**, κείμενα 7.
3. Αρθούρος Ρεμπω, «Εκλαμψεις», εκδόσεις Ηριδανός (Οι υπογραμμίσεις δικές μου).

---

**Το επόμενο (10ο) τεύχος των «Τετραδίων» ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ στις 20 Απριλίου, με**

**ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ**

**και: Νέες ταινίες, Κριτικές, απολογισμό της περιόδου.**

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΓΟΥΝΤΥ ΑΛΛΕΝ

# ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΕΙΝΑΙ Η ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΜΟΥ

**Πώς αρχίσατε την κινηματογραφική σας καριέρα;**

Πώς ήλθα στον κόσμο του κινηματογράφου; Εντελώς τυχαία. Ήμουν ηθοποιός του καμπαρέ. Κάποιος με είδε νά διηγούμαι ιστορίες και με ρώτησε αν μπορούσα να γράψω ένα σενάριο. Έγραψα όντως κάτι, το **Χαρέμι για δύο**. Δεν σκηνοθέτησα εγώ την ταινία. Το γύρισμα έγινε στο Παρίσι και ήταν για μένα μια πολύ άσχημη εμπειρία γιατί οι πάντες άλλαζαν συνέχεια τους διαλόγους. Η ταινία δεν ήταν καθόλου καλή, έγινε όμως μεγάλη επιτυχία στην Αμερική. Όσο για μένα αποφάσισα να μην αναμιχθώ σε μιά παρόμοια εμπειρία παρά μονο αν ήμουν σκηνοθέτης και έλεγχα τελείως το φιλμ. Ένα χρόνο αργότερα δημιουργήθηκε μια νέα εταιρία στην Αμερική, τους πρότεινα ένα σενάριο και αυτοί μου είπαν ότι μπορούσα να το γυρίσω και να κάνω ότι θέλω. Η ταινία **Πάρε τα λεφτά και τρέχα** υπήρξε επιτυχία. Όχι μια μεγάλη επιτυχία, αλλά αρκετή για να μου επιτρέψει να κάνω μια επόμενη ταινία που να έχει περισσότερη επιτυχία. Πράγμα που έγινε κι από τότε μου έχουν απόλυτη εμπιστοσύνη.

**Πώς μάθατε να κάνετε σινεμά;**

Παιδί αγαπούσα τόσο πολύ να πηγαίνω σινεμά που θα πρέπει να είδα χιλιάδες ταινίες. Όταν αποφάσισα να κάνω την πρώτη μου ταινία ήξερα απλώς πως θα τα κατάφερνα. Δεν είχα δει όμως ποτέ μου κάμερα ή προβολείς του στούντιο. Αλλά έχοντας δει τόσες ταινίες το να κάνω σινεμά μου φάνηκε κάτι το φυσικό. Είναι ευνόητο ότι στο πέρασμα του χρόνου έμαθα καλύτερα το επάγγελμα και η τεχνική μου καλυτέρευσε. Αλλά το να κάνεις μια ταινία εσύ ο ίδιος, δεν είναι τόσο δύσκολο, έτσι κι έχεις πάει πολλές φορές στον κινηματογράφο.

Ήμουν πάντα ένας κινηματογραφόφιλος. Πιστεύω σήμερα ότι όλο και λιγότερος κόσμος πηγαίνει στον κινηματογράφο. Εγώ μεγάλωσα στην δεκαετία του 40 και είδα όλες τις ταινίες που θεωρούνται τώρα κλασικές, αλλά που δεν ήταν καθόλου τέτοιες στην εποχή τους. Το πρόβλημα με το Χόλλυγουντ είναι, νομίζω, ότι οι ταινίες είναι πολύ καλύτερες σήμερα. Άνθρωποι όπως ο Χάγουαρντ Χωκς, ο Τζων Χιούστον ή ο Ράουλ Γουώλς είχαν ένα τεράστιο ταλέντο, είναι μεγάλοι αμερικανοί σκηνοθέτες, αλλά δεν πιστεύω ότι έχουν το ίδιο ενδιαφέρον με το σημερινό αμερικάνικο κινηματογράφο. Εκείνη την εποχή οι σκηνοθέτες που εργαζόντουσαν στο Χόλλυγουντ δεν είχαν απολύτως καμιά ελευθερία, έκαναν ταινίες για διασκέδαση, ταινίες για τα στούντιο. Για μένα, η διαφορά ανάμεσα στα μεγάλα χολλυγουντιανά φιλμ και τα ευρωπαϊκά είναι ότι στα πρώτα, ακόμη και στα καλύτερα, λείπει η πνευματικότητα. Είναι ελαφρά έργα, για διασκέδαση, που δεν ενδιαφέρονται και τόσο για τα προβλήματα που θίγουν. Ενώ οι ευρωπαϊκές ταινίες ασχολούνται με πιο ενδιαφέροντα και σοβαρά θέματα. Η Αμερική έχει αυτή τη φήμη ότι είναι χώρα της διασκέδασης, αλλά πιστεύω ότι σήμερα οι αμερικανοί σκηνοθέτες έχουν περισσότερες ευκαιρίες απ' ότι στο παρελθόν για να κάνουν πιο σοβαρά και ανώτερα έργα.

**Έχετε πει συχνά ότι ο Τσάρλι Τσάπλιν είναι το είδωλο σας. Αγαπάτε επίσης το χιούμορ των Αδελφών Μαρξ, του Μπάστερ Κήτον και του Ζακ Τατί. Ποιος απ' όλους σας επηρέασε περισσότερο; Πού τοποθετείτε τον εαυτό σας σε σχέση μ' αυτούς τους μεγάλους του γέλιου;**

Σίγουρα στην πιο χαμηλή κλίμακα. Είναι όλοι τους καταπληκτικοί. Α, ο Τατί! Και ο Τσάπλιν, τον λατρεύω... Αναφέρατε προηγουμένως τους μεγαλύτερους κωμικούς που υπήρξαν ποτέ. Σίγουρα επηρεάστηκα από τον Μπομπ Χοπ και τον Γκράτσο Μαρξ. Θα ήθελα να γινόταν να έλεγα και από τον Τσάπλιν. Αλλά επίσης και από διάφορους ανθρώπους όπως οι συγγραφείς Σάουλ Μπηλλόου, Σ. Πέλερμαν ή Ρόμπερτ Μπέντσλεϋ... Επίσης από τον Ίνγκμαρ Μπέργκμαν. Σε όλες μου τις ται-

νίες βλέπω την επίδραση αυτών των ανθρώπων... Υπάρχουν δεκάδες λογοτεχνικές αναφορές. Ο Μπέργκμαν είναι παρών ακόμη και στις πιο χαζές κωμωδίες μου. Λατρεύω τον Μπέργκμαν και την τεχνική του. Δεν ξέρω αν θα μπορέσω μια μέρα να φιλμάρω τόσο μεγάλα «κλόουζ-απ» όπως κάνει αυτός (χωρίς τη βοήθεια κανενός κειμένου και χωρίς να βαριέται ο θεατής). Χρειάζεται να έχεις μεγάλη εμπιστοσύνη στον εαυτό σου για να κάνεις μια ταινία χωρίς κείμενο... κι εγώ δεν έχω καμιά σιγουριά σε μένα. Θα ήθελα να κάνω σοβαρές ταινίες, αλλά δεν έχω αρκετή εμπιστοσύνη πάνω μου για να τις γράψω και να τις σκηνοθετήσω.

**Έχετε πει συχνά ότι η εβραϊκή καταγωγή σας δεν σας επηρέασε ιδιαίτερα. Ωστόσο οι αναφορές σας είναι πολυάριθμες. Στο *Μανχάταν* για παράδειγμα ο ήρωας ονομάζεται Ισαάκ Ντέιβις.**

Είναι αλήθεια ότι σε κάθε μου ταινία υπάρχουν μια-δυο αναφορές στην εβραϊκή καταγωγή μου. Όταν όμως σκεφτείτε ότι στις ταινίες μου υπάρχουν δεκάδες αστεία, τελικά ένα-δυο καλαμπούρια πάνω στην εβραϊκή καταγωγή μου δεν είναι τίποτα. Για μένα οι αναφορές αυτες δεν σημαίνουν τίποτα. Ούτε τις σκέφτομαι καθόλου. Γεννήθηκα εβραίος σε μια οικογένεια εβραίων, δεν είμαι όμως καθόλου θρησκευόμενος, καθόλου μα καθόλου. Είχα μια πολύ αυστηρή διαπαιδαγώγηση, ας πούμε εβραϊκο-συντηρητική. Έκανα 8 χρόνια σε εβραϊκό σχολείο, τι χάσιμο χρόνου! Δεν ενδιαφέρθηκα ποτέ για τις θρησκείες, όποιες κι αν ήταν. Δεν πιστεύω πως το γεγονός του ότι είμαι εβραίος, προσφέρει τίποτα ιδιαίτερο στο χιούμορ μου. Αν καμιά φορά υποδύομαι τον ρόλο ενός ραβίνου είναι γιατί δεν βλέπω τον εαυτό μου σα ναύτη!

**Πιστεύετε ότι το κωμικό σας βασίζεται μόνο στα λεκτικά στοιχεία;**

Αν βασίζεται μόνο στα λεκτικά στοιχεία; Όχι καθόλου. Αν δείτε τις πρώτες μου ταινίες, θα παρατηρήσετε ότι είναι φοβερά οπτικές (**Μπανάνες, Πάρε τα λεφτά και τρέχα**) κι ότι δεν βασίζονται στα λεκτικά αστεία. Μόνο για τον **Νευρικό Εραστή** μπορούμε να πούμε κάτι τέτοιο. Ξέρετε δεν έχω εικόνα του εαυτού μου όταν κάνω ταινίες, είναι όπως στο καμπαρέ, κάνω αυτό που νομίζω ότι είναι πιο αστείο και έξυπνο ταυτόχρονα. Αλλά έπειτα από μερικές ταινίες οι δημοσιογράφοι σου κατασκευάζουν μια τέτοια εικόνα.

**Πιστεύετε ότι το κωμικό σας ενοχλεί;**

Είναι αλήθεια ότι η θέση του κωμικού είναι αυτόματα ενάντια στην κοινωνία. Πρόκειται για ένα πολύ ενδιαφέρον θέμα. Υπάρχουν δυο ειδών κωμωδίες, αυτές που καθησυχάζουν την μεσαία τάξη και αυτές που την απειλούν. Η πρώτη, αυτή που καθησυχάζει είναι πολύ δημοφιλής (Νηλ Σάιμον, Μελ Μπρουκς). Το κοινό πάει στο σινεμά, αρέσει αυτά τα έργα και τίποτε δεν το ανησυχεί. Αλλά η απειλητική κωμωδία δεν είναι και τόσο δημοφιλής στην Αμερική. Εγώ ο ίδιος δεν είμαι και τόσο δημοφιλής, οι ταινίες μου δεν κάνουν και τόσα πολλά χρήματα. Μόνο **Ο Νευρικός Εραστής** δούλεψε καλύτερα, αλλά είναι και η πιο «μεσοαστική» ταινία που έχω κάνει. Μιλά για τα προβλήματα δυο μικροαστών... Γενικά πιστεύεται ότι αντιπροσωπεύω ένα πιο διανοουμενίστικο τύπο κωμικού, όμως δεν είμαι διανοούμενος. Οι άνθρωποι πιστεύουν κάτι τέτοιο εξαιτίας των γιαλιών μου. Πιστεύουν ότι έχω μεγαλύτερη παιδεία από την πραγματική μου, εγώ ο νευρωτικός, νεοϋορκέζος εβραίος, που ψυχαναλύεται, που νιώθει άσχημα στο πετσί του κλπ. Αλλά όλα αυτά δεν είναι ηθελημένα. Δεν φτιάχνω μια εικόνα του εαυτού μου για να προσαρμοσθώ στη συνέχεια σ' αυτήν, αλλά όλα είναι τυχαία.

**Είστε σεναριογράφος, ηθοποιός, σκηνοθέτης και καμιά φορά μοντέρ των ταινιών σας. Ποιο από αυτά τα στάδια προτιμάτε περισσότερο;**

Θα σας φανεί αστείο, αλλά κανένα. Η σκηνοθεσία, η ηθοποιΐα σε μια ταινία, το μοντάζ... όλα αυτά είναι τόσο βαρετά. Το γύρισμα όμως είναι το χειρότερο, γιατί πρέπει να σηκώνομαι στις 6 το πρωί για να είμαι έτοιμος στις 7. Το σιχαίνομαι. Κάνει κρύο κι είναι ακόμη σκοτάδι το πρωί. Το μοντάζ μιας ταινίας είναι λίγο καλύτερα, αλλά όχι πολύ καλύτερα. Το να γράφεις είναι επίσης βαρετό. Τελείως βαρετό.

**Με τόσες ταινίες στο ενεργητικό σας, μη μου πείτε ότι κάνετε σινεμά γιατί δεν έχετε τι να κάνετε;**

Κάνω σινεμά γιατί όλος ο κόσμος θέλει να κάνει σινεμά κι εγώ είναι ικανός να κάνω. Και γιατί κερδίζω χρήματα κάνοντάς το. Όταν μια ταινία μου βγαίνει, οι αντιδράσεις είναι καλές κι αυτο μ' ευχαριστεί. Το σινεμά είναι η θεραπεία μου. Αλλά σας διαβεβαιώνω ότι οι ταινίες μου δεν είναι καθόλου ευχάριστο το να γίνουν.

Αυτό που με διασκεδάζει αντίθετα είναι να κάνω θέατρο. Το θέατρο είναι για μένα η προσωπική χαρά μου. Για παράδειγμα έπαιξα (πάνω από ένα χρόνο) στο Μπροντγουαίη το **Ωραίος και Σέξυ**. Ήταν μια πολύ ευχάριστη εργασία. Δεν είχα τίποτα να κάνω όλη τη μέρα και στις 8 το βράδυ βρισκόμουν με τη συντροφιά της Νταϊάν Κίτον και του Τόνυ Ρόμπερτς στο θέατρο. Παίζαμε στην σκηνή γύρω στις 2 ώρες, τη βρίσκαμε και το κοινό επίσης. Στις 10 και μισή κάναμε την υπόκλιση μας και πηγαίναμε να διασκεδάσουμε με φίλους.

**Στις ταινίες σου ο πάντα νευρωτικός, αγχώδης, ταραγμένος, αλλοτριωμένος ήρωας, είναι λίγο-πολύ ο Γούντυ Άλλεν. Όπως για παράδειγμα ο Ισαάκ Ντέιβις, ο βασικός ήρωας του *Μανχάταν*. Γούντυ γιατί είσαι τόσο αγχωτικός;**

Μα πάνε 22 χρόνια που αναρωτιέμαι το ίδιο πράγμα. 22 χρόνια ψυχαναλυτικής θεραπείας. Φοβάμαι τον θάνατο, τις αρρώστειες, τα γεράτια. Έχω δεκάδες φόβους που δεν μπορώ να διευκρινήσω. Όπως επίσης και συναισθήματα ενοχής. Οι επισκέψεις μου στον ψυχίατρο με βοηθούν να κατανοήσω λίγο καλύτερα τον εαυτό μου. Αλλά απέχω πολύ από το να έχω βρει μια λύση. Κάθε φορά που ανακαλύπτω ένα στοιχείο σχετικά με το άτομο μου, το χρησιμοποιώ σε κάποια ταινία μου. Το να κάνω σινεμά αποτελεί μια καταπληκτική θεραπεία για μένα.

# ΜΙΑ ΖΩΗ, ΠΟΥΛΩΝΤΑΣ ΚΩΜΩΔΙΑ...

## (Ο φιλμικός κόσμος του Γούντυ Άλλεν).

Ευφυής και νάρκισσος ο Γούντυ Άλλεν, που αναρωτιόταν σ' ένα του φιλμ... «γιατί να κάνουμε ταινίες, αφού τίποτα δε διαρκεί;»..., μεταβλήθηκε από νευρωτικός διανοούμενος σε καλλιτέχνη, ακριβώς προβάλλοντας τα άγχη και τις φαντασιώσεις του στους θεατές, μέσα από το σχόλιο και τον αυτοσαρκασμό, την επίδειξη ανασφάλειας και την αναζήτηση σημείων αναφοράς, που, προηγούμενα, φροντίζει να υπονομεύει ή ν' ανατινάζει για λογαριασμό τους.

Παίρνοντας μέρος σ' αρκετές ταινίες, έφτιαξε κάποτε την πρώτη ολότελα δική του (σενάριο, σκηνοθεσία και ερμηνεία) που παραμένει από τις καλύτερές του. Το **Ζητείται εγκέφαλος για ληστεία** (όπως έγινε το **Άρπαξε τα λεφτά και τρέχα** για τις ανάγκες της εγχώριας προβολής) στάθηκε αρχή μιας ολόκληρης σειράς που, από ταινία σε ταινία, επρόκειτο να συνθέσουν και να μορφοποιήσουν την ιδιαιτερότητα του κινηματογραφικού στυλ αυτού του μικρόσωμου, μάλλον άσχημου διοπτροφόρου με τα έκδηλα σημεία της δυσπροσαρμοστικότητας στον λεκτικό και μηχαβιοριστικό κώδικα επικοινωνίας, κινηματογραφιστή, ηθοποιού, σεναριογράφου, κωμικού συγγραφέα, ή... αλλά τι απ' όλα περισσότερο είναι ο Γούντυ Άλλεν; – να ένα ερώτημα που βαλμένο λάθος, κινδυνεύει να συμπληρωθεί από ανάλογη απόκριση, καθώς το ζητούμενο στην περίπτωση αυτή είναι τι αντιπροσωπεύει αυτό το πρόσωπο στις όποιες διαστάσεις του, ή ακόμα πιό συγκεκριμένα το ύφος και ήθος των εικονικών δοκιμίων που πραγματοποιεί με ρυθμό αυξανόμενο, τουλάχιστον μετά την εμπορική επιτυχία που γνώρισαν τα τελευταία απ' αυτά.

Σαν ηθοποιός πήρε μέρος σε άνισα, τόσο στις προθέσεις όσο και στ' αποτελέσματα, φιλμς (**Καζίνο Ρουαγιάλ,** μια περιπέτεια Τζέημς Μποντ, – **Η Βιτρίνα** του Μάρτιν Ριττ, αναφορά στην περίοδο της χολλυγουντιανής μαύρης λίστας του ψυχροπολεμικού μακαρθισμού).

Στα δικά του, από τις **Μπανάνες** μέχρι τον **Υπναρά** και από τον **Ειρηνοποιό** ως το **Όλα γύρω από το σεξ...**, ο διαφορετικός χαρακτήρας της θεματικής αλλά και της μορφολογίας καθενός δεν εμποδίζουν την ανάδειξη των σημείων αναφοράς - κλειδιών της κινηματογραφικής πρακτικής, του τρόπου γραφής, των όμοιων τόπων που επανέρχονται κάθε τόσο, διατρέχοντας και ορίζοντας ως ένα βαθμό τις σταθερές του Λόγου που προσθέτει η καινούργια δημιουργία στην προηγούμενη. Ίσως να μην πρόκειται ουσιαστικά για καινούργια. Γιατί, αν δεν είναι οι χρονολογίες παραγωγής που μας υποδεικνύουν τους χαρακτηρισμούς, μπορεί να ειπωθεί πως κάθε ταινία έρχεται να πλουτίσει μιαν άλλη, να συμπληρώσει και να προεκτείνει τα κενά της, να ανακαλύψει τις παράμετρους των ίδιων βασικών αξόνων. Αυτών πού, ακριβώς όπως στις ταινίες των μεγάλων δάσκαλων που μοιάζουν χωρίς τέλος σαν να βρίσκουν τη συνέχειά τους στις επόμενες, κινούνται κι αναφέρονται πάνω στον έρωτα, στο θάνατο, στο πρόβλημα των ανθρώπινων σχέσεων, στο αδιέξοδο της καθημερινότητας, στα άγχη και τις νευρώσεις του κάτοικου της σύγχρονης μεγαλούπολης, στη μυθοποίηση του σεξ, στην απειλή από τον κάθε μορφής ολοκληρωτισμό, στο σύνδρομο του ψυχαναλυτισμού (ο ίδιος λέει πως κάνει ψυχανάλυση σχεδόν είκοσι χρόνια).

Τα περισσότερα από τα πρώτα του φιλμς τοποθετούνται ανάμεσα στην παρωδία και το σαρκασμό είτε σατιρίζουν το παιχνίδι επανάστασης - επεμβάσεων στις Δημοκρατίες της μπανάνας στη Λατινική Αμερική, είτε στους εφιάλτες της επιστημονικής φαντασίας **Υπναράς,** είτε, σε διαφορετικές περιπτώσεις, την σεξομανία και τις παρεπόμενες σχιζοειδείς αντιδράσεις των ηρώων του, που πάντοτε σχεδόν τους υποδύεται ο ίδιος, καθώς εμφανίζεται σαν μανιακός του σεξ, κοιτάζοντας λάγνα μέχρι ηλιθιότητας τις πρωταγωνίστριές του, φέρεται αδέξια εκτοξεύει λεκτικά καλαμπούρια, σχόλια πάνω στο θέμα, πριν και μετά τις μηχανικά φορτισμένες ερωτικές σκηνές, την ίδια στιγμή που η εικόνα διατηρεί την αυτονομία της και η σχέση της με το λόγο φανερώνει την προσπάθεια

Ο Γούντυ Άλλεν στο «Μπανάνες».

αντιστροφής της καθιερωμένης λογικής για τη σύζευξή τους στον κλασσικό κώδικα αναπαράστασης. Αλλού είναι απλά το πρόσωπο της συγκυρίας, ένα σπερματοζωάριο που αγωνιά λίγο πριν την εκτόξευσή του, ένας ηδονοβλεψίας της ιστορίας, ή ο καταλύτης των διαδικασιών του κωμικού, που δεν παράγεται ποτέ αναγκαστικά, αλλά κυκλοφορεί ελεύθερα και διάχυτο πάντοτε, όπως στις ταινίες των αδελφών Μαρξ, του Κήτον, του Τζέρυ Λιούϊς κάποιες φορές. Η αφομοίωση στοιχείων του βωβού, η μετάπλασή τους σε λεκτικά γκαγκς δευτερολέπτων και οι διαρκείς απόπειρες εγκαθίδρυσης διάλογου με το θεατή είναι κάτι παραπάνω από φανερά. Αποτελούν ίσως την πεμπτουσία της κιν/φικής γλώσσας των ταινιών του που απευθύνονται σ' όσους έχουν πρόθεση να ψάξουν σ' αυτές, αντίθετα με κείνες που από την κατασκευή τους έχουν σαν αποκλειστικό προορισμό κάποιο προκατασκευασμένο κοινό.

Στο ίδιο μοτίβο, ψάχνοντας ακόμη για το γέλιο, συνέχιζε και το **Άννυ Χωλ**, (**Νευρικός εραστής**, εδώ), που πριν από δύο χρόνια του έδωσε το Όσκαρ αλλά και την επίσημη αναγνώριση του Χόλλυγουντ. Το τελευταίο, μη μπορώντας να αγνοεί το περιθωριακό που κουβαλούσαν οι δημιουργίες του, προτίμησε να «ανακαλύψει» το μέγεθος του ταλέντου του, βάζοντας σε εφαρμογή τη δοκιμασμένη συνταγή της αφομοίωσης όσων κερδίζουν έδαφος γρατζουνώντας τις πληγές και τα συμπτώματα της αμερικάνικης κοινωνίας. Ακόμη κι όταν αυτό γίνεται μέσα από το χιούμορ ή την φάρσα, ή απελευθέρωση της αμφίδρομης σχέσης τους με την εικόνα του πραγματικού προκαλεί υποψίες ή και δυσπιστία.

Ο Γούντυ, ωστόσο, όχι μόνο δεν πήγε ο ίδιος να πάρει τα βραβεία (αυτό άφησε να το κάνουν οι συνεργάτες του) μια και έπρεπε να βρίσκεται σε κάποιο μπαρ της Ν. Υόρκης (όπου παίζει κλαρινέττο σε μια ορχήστρα τζαζ), αλλά και με την επόμενη ταινία του ξαφνιάζει τον κόσμο του κινηματογράφου. Γυρίζοντας τα **«Εσωτερικά»** δήλωσε:

– «Ελπίζω πως όλοι θα καταλάβουν πως δεν γυρίζω κωμωδίες».

Αυτή τη φορά δεν υπήρχε φόβος για παρεξηγήσεις.

Η ταινία ήταν ολοφάνερα δραματική, με θέμα και ατμόσφαιρα που παρέπεμπαν αυτόματα στο σινεμά του Μπέργκμαν (από τους φιλμουργούς που περισσότερο θαυμάζει ο Γούντυ). Για πρώτη φορά απουσίαζε εντελώς όχι μόνο το αστείο, αλλά και ο αυτοσαρκασμός, μέχρι σκληρότητας κάποιες φορές, που προβάλλει στο προσωπικό ή αυτοβιογραφικό στοιχείο τις διαθέσεις, υποχωρήσεις του καθενός, τις αδυναμίες μιας μεγάλης μερίδας κοινού που καλείται ν' αναγνωρίσει το πρόσωπο της καθημερινής πρακτικής σ' όλα της τα επίπεδα, το σημασιολογικό μέγεθος του παραμικρού τικ, των χειρονομιών, της λεπτομέρειας.

Στη θέση τους βρέθηκε πρωταγωνιστής ο γυναικείος ψυχισμός και η αυτονομία των διάφορων πτυχών

Με τη Ντάϊαν Κήτον στον «Νευρικό εραστή», που το 1977 του έδωσε και το όσκαρ.

του (θυμίζοντάς μας το **Περσόνα** ή το **Κραυγές και Ψίθυροι**), αν και διάφανο παρέμενε το ενδιαφέρον κι η εκτίμηση για το «θηλυκό» από τα προηγούμενα φιλμς.

Στο **Μανχάτταν**, η ωριμότητα επιβεβαιώνεται ( –«Φοβάμαι να ωριμάσω πολύ, μήπως πέσω» τον θυμόμαστε να λέει σε παλιότερη ταινία του).

Προχωρώντας από την οντολογία και τη μεταφυσική στην ανάλυση των προσωπικών σχέσεων αλλά και στο κοινωνικό, συντροφιά με την παρωδία και τα γκαγκς, φτάνει στο ρεαλισμό και τον μοραλισμό.

Το **Μανχάτταν** (σίγουρα, η καλύτερη δουλειά του), έχει μια δική του ισορροπία που επιτρέπει στο αστείο να ξεπηδάει κατευθείαν από τη δράση.

Ο ήρωάς του, συγγραφέας τηλεόρασης που αποσύρεται να τελειώσει κάποιο μυθιστόρημα κουβαλώντας το άγχος του καρκίνου και της μόλυνσης, διχάζεται ανάμεσα στη νευρωτική δημοσιογράφο και την αφέλεια της νεαρούλας, έτσι που οι δυό γυναικείες παρουσίες να επιτρέπουν την ειλικρινέστερη αντιπαράθεση αρκετών διαζευκτικών ζευγαριών, όπως: παλιό-καινούριο, αλήθεια-ψέμα, έρωτας-θάνατος, πραγματικό-ονειρικό, δεσμός-μοναξιά, σπουδαιοφάνεια-χιούμορ, όλα διαποτισμένα από τη μουσική του Γκέρσουϊν και τη νοσταλγική, ασπρόμαυρη φωτογραφία.

Αυτός ο γνώριμος κόσμος του των διανοούμενων της Νέας Υόρκης, των νευρωτικών γυναικών, της ψυχανάλυσης, των αναμνήσεων από παλιές καλές μέρες, της κιβδηλης κουλτούρας, θα ξαναγυρίσει στο φόντο και της επόμενης ταινίας.

Μόνο που στις **Ζωντανές αναμνήσεις**, υπάρχει μια έμμεση αντιστροφή. Ενώ ως τώρα σατίριζε, μέσα από τον ίδιο πάντα, καταστάσεις λίγο πολύ οικείες στον (ή πιθανές για τον) καθένα, αυτή τη φορά κάνει το ίδιο με την εξομολογητική διάθεση της ανάδειξής του σε βεντέτα του σινεμά, είδωλο για τους άλλους κι όχι του εαυτού μας – σχόλιο, τελικά, πάνω στη φύση της σχέσης του με τον κινηματογράφο και την πραγματικότητα.

Φυσικό επακόλουθο, οι σατιρικές αιχμές να μη εκτοξεύονται παρά μόνο εναντίον του και μόνο, παρα τη διάφανη διάθεση φυγής και τις ονειρικές αναχωρήσεις που σαρκάζουν τον εγκλεισμό του «δημιουργού» στη σχέση μοναξιάς που εγκαθιδρύει το περιβάλλον του.

Ειρωνική όψη ενός αστείου κόσμου που, όμως, έτσι κι αλλιώς είμαστε υποχρεωμένοι να τον παίρνουμε στα σοβαρά.

Την πρόσφατη **Σεξοκωμωδία θερινής νύχτας**, εξάλλου, τη χαρακτηρίζουν: ρομαντική ατμόσφαιρα, ερωτισμός, χρώματα της φύσης και της αισιοδοξίας, βαθιά κινηματογραφοφιλία, ενώ η ερωτική φαντασία μεταφέρεται στη Μπελ Επόκ.

Κι αυτή τη φορά, ο Γούντυ Άλλεν δεν σαρκάζει τον ίδιο μα τους άλλους, σχολιάζοντας την υποκρισία, και

Στη λίμνη του Σέντραλ Παρκ: «Μανχάτταν».

τους κρυμένους φόβους, με χιούμορ και λεπτή ειρωνεία, υπονομεύοντας το ειδυλλιακό κλίμα με συνεχείς αναφορές, ξορκίζοντας την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας με κείνη της αναπαράστασης.

Δεν λείπουν οι γνωστοί αφορισμοί του: **Το σεξ χαλαρώνει την ένταση, ο έρωτας την προκαλεί** και **Ο γάμος είναι ο θάνατος της ελπίδας,** όπως και η έντονη επίκληση των ειδώλων του: του Μπέργκμαν, του Φελίνι, του Ρενουάρ.

Ακόμη, των ιμπρεσιονιστών (η φωτογραφία θυμίζει πίνακες της εποχής), του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος και της υπόλοιπης κληρονομιάς. (Σαίξπηρ, Μέντελσον).

Τα τρία ζευγάρια που συγκεντρώνονται σ΄ ένα εξοχικό, δίνουν κλεφτά φιλιά, μπαινοβγαίνουν στις κρεβατοκάμαρες, φλερτάρουν, βρίσκονται σε διαρκή αμηχανία. Παιχνίδια αθώα που οδηγούν στην έκφραση του ανομολόγητου πάθους ή σ΄ απρόοπτα κι ατυχήματα, στον τραυματισμό κάποιου, στο θάνατο ενός άλλου. Εικόνες που διαλύονται το ίδιο εύκολα με τα μπουκέτα των λουλουδιών, αλλά γοητεύουν και υποβάλλουν τη ντελικάτη αίσθηση των ανεκπλήρωτων ερώτων, της χαμένης νιότης, των παλιών καιρών, του διάχυτου ερωτισμού, αλλά και της μελαγχολίας.

Έχεις, βέβαια, κάπου την αίσθηση πως όλα αυτά δεν ισορροπούν με τις λιγοστές κωμικές στιγμές ή τη φωτεινή εικόνα της εξοχής, και του ονείρου.

Ο ίδιος ο Άλλεν είναι πια αμήχανος, δεν υποδύεται ένα τέτοιο ρόλο. Ό,τι χάνει σε αμεσότητα κι ευθυβολία, το κερδίζει στην τεχνική, στους ρυθμούς, στην κυριαρχία των εκφραστικών του μέσων.

Μια αντιστροφή, φεγγοβόλα κι ανοιχτόκαρδη των **«Εσωτερικών»**: Σίγουρα, το μυστικό είναι στο ένωμα του σώματος και της ψυχής, πέρα απ΄ το βασίλειο του ναρκισισμού και της επιτηδευμένης σεξομανίας.

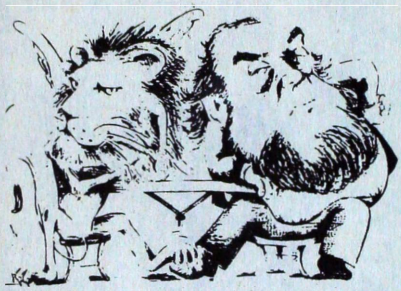
Το αδιέξοδο του Γούντυ βρίσκεται, ίσως, στην αντίληψή του για το τραγικό, όταν οι περισσότεροι τον νοσταλγούν σε κωμικό. Η, σαν ηθοποιό, όταν το μόνο που θέλει είναι να μοιάσει στα είδωλά του της σκηνοθεσίας.

Κάτι που θαρείς κρύβεται στη διάσταση ανάμεσα στην αυστηρότητα των βικτωριανών χειρονομιών και την ωμότητα των καταστάσεων, στη φωτογραφημένη φύση πριν την ερωτική βεβήλωση και την τρυφερή νευρικότητα των διαλόγων, στο χαμένο μυστικό της παλιάς, αμερικάνικης κωμωδίας.

**Ανδρέας Τύρος**

## ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΜΕ ΤΟΝ ΜΑΡΚΟ ΦΕΡΡΕΡΙ

# ΠΕΘΑΙΝΕΙΣ ΜΟΝΟ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ



Φερέρι και Βενετσιάνικο λιοντάρι.
(Σκίτσο ιταλικής εφημερίδας).

Ο Μάρκο Φερέρι με την Ορνελα Μουτι στη «Μόστρα» της Βενετίας το Σεπτέμβρη.

**Οι 3 ταινίες σας «Η τελευταία γυναίκα» (1975), «Όνειρο πιθήκου» (1977) και «Μαμ, κακά και νάνι», αποτελούν μια τριλογία το κέντρο της οποίας είναι η παιδική ηλικία...**

Γυρνώντας την **Τελευταία Γυναίκα** αποφάσισα να κάνω μια ταινία για τα παιδιά. Μην έχοντας παιδιά παρατηρούσα το γιο του Ζεράρ Ντεπαρντιέ. Ήταν 9 μηνών κι αρκετά παχουλός. Είχε πατέρα και μητέρα... Αλλά δεν ήμουν ακόμα έτοιμος. Έτσι έκανα πρώτα το **Όνειρο πιθήκου.**

**Εκεί ο Ντεπαρντιέ αγαπά έναν πίθηκο σαν να ήταν παιδί... Θεωρείτε τον άνθρωπο ένα αρκετά αθώο και απελπισμένο ζώο;**

Ό,τι ονομάζουμε απελπισία είναι η αταξία, η αναζήτηση, το παράλογο. Συνηθίσαμε κάποιες λέξεις, μια σύνταξη, ένα σύστημα τάξης.

**Στον ορίζοντα όλων των ταινιών σας υπάρχει ο θάνατος.**

Η ίδια η λέξη του «μέλλοντος» μας φέρνει κοντά στο θάνατο. Κανείς μας δεν έχει το χρόνο να δει να γεννιέται και να πραγματώνεται ταυτόχρονα μια λύση. Είναι κάτι αφηρημένο το να θέλουμε να λύσουμε μέσα στο χώρο τα προβλήματα μιας συγκεκριμένης εποχής. Ο χρόνος του ανθρώπου είναι πρόσκαιρος. Δεν υπάρχει λύση που ν' αρχίζει και να τελειώνει με σας, με μένα.

**Στις ταινίες σας υπάρχει μια ατμόσφαιρα συντέλειας του κόσμου.**

Υπάρχει το τέλος της τεχνολογικής εποχής, των ενεργειακών κρίσεων, ενός πολιτισμού που εξαντλήθηκε. Κι αυτό είναι όλο. Δεν θα πρέπει να συγχέουμε τον άνθρωπο **με την κοινωνία.** Ο ιστορικός άνθρωπος που είναι προϊόν αυτής της κοινωνίας θα πεθάνει. Όμως ο άνθρωπος είναι πριν απ' όλα ένα ζωϊκό είδος. Κι ήλθε η στιγμή να ξαναποκτήσει την αρχική του ελευθερία. Όχι να ξαναγυρίσει στη φυσική καταγωγή του, αυτό είναι αδύνατο, αλλά ν' αλλάξει το μοντέλο που χρησιμοποίησε μέχρι τώρα. Ζούμε τούτο το τέλος του κόσμου. Ο άνθρωπος ας ξαναγεννηθεί. Πρέπει ν' αναζητήσουμε έναν άλλο τρόπο γέννησης, πριν απ' όλα όμως έναν τρόπο να μην πεθαίνουμε.

**Πάλι ο θάνατος!**

Μιλάμε όμως για τον ίδιο θάνατο; Εύκολα ο νους σου μπορεί να πάει στον φυσικό θάνατο. Σκέφτεσαι τη γυναίκα που θ' αφήσεις, την περιουσία σου ή τους φίλους σου. Τη σούπα που δεν θα ξαναφάς. Το να θρηνούμε όμως τη χαμένη δύναμή μας ή έναν αγαπημένο φίλο που χάθηκε, αυτή είναι μια διοικητική, γραφειοκρατική λύπη. Η βαθιά λύπη βρίσκεται στ' ότι χάσαμε την εικόνα του ανθρώπου. Στο παιδί που έρχεται στον κόσμο με το δώρο της μνήμης, του μαθαίνουμε αμέσως το αλφάβητο και το βάζουμε σ' ένα καλούπι. Δεν υπάρχει πια αύριο γι' αυτό. Πεθαίνεις τουλάχιστον δυο φορές και γι' αυτόν τον άλλο θάνατο κανείς δεν μιλά. Πεθαίνουμε μια πρώτη φορά όταν είμαστε 2-3 ετών. Όταν αναγκαζόμαστε να μπούμε στο καλούπι. Το καλούπι αυτό δεν έχει στόχο το δόσιμο ενός μοντέλου ιδανικού ανθρώπου, το καλούπι αυτό δεν χρησιμεύει για την κατασκευή θεού, αλλά για να δώσει μηχανές καφέ! Είδα κάποια μέρα μια μηχανή που κατασκεύαζε μπουκάλια. Τα μπουκάλια προχωρούσαν για πενήντα μέτρα και έπειτα έπεφταν καταγής και έσπαζαν, αλλά η μηχανή συνέχιζε να βγάζει μπουκάλια τα οποία συνέχιζαν να σπάζουν καθώς έφταναν στην άκρη του ιμάντα. Όμοια είναι τα πράγματα και για μας. Ζούμε σε έναν κόσμο που

συνεχίζει να κάνει ανθρώπους και οι άνθρωποι σπάζουν στην άκρη του ιμάντα.

Πώς λοιπόν θέλετε να μιλήσουμε για το σεξ, για τα προβλήματα του ζευγαριού, όταν έχουμε χάσει την ιδέα αυτού που είναι το **σεξ και της σχέσης** του ανθρώπου, που είναι μέσα μας; Να το βασικό θέμα. Δεν εκπλήσσομαι λοιπόν που όλα τα μεγάλα προβλήματα έχουν φθάσει σήμερα σ' ένα εκρηκτικό σημείο. Η έκτρωση για παράδειγμα είναι το πιο σοβαρό σημείο όπου έχουμε φθάσει· μια μεγάλη στιγμή προβληματισμού. Δεν είναι μονάχα ένα «διοικητικό» μέτρο που ανταποκρίνεται στις νέες ανάγκες της ανεξάρτητης γυναίκας ή του σύγχρονου ζευγαριού. Εγώ μιλώ για τον άνθρωπο που πρόκειται να έλθει και κει πάνω είναι που θα πρέπει να προβληματιστούμε, όταν έρχεται η στιγμή που θα του δώσουμε ζωή ή δεν θα του δώσουμε. Και η έκτρωση είναι μια απόφαση μέσα σε τόσες άλλες. Η ανορεξία είναι μια άλλη. Δεν πρόκειται για κάτι το γενικό, είναι όμως ήδη διαδεδομένο. Ο άνθρωπος που βρίσκεται μερικούς μήνες στην κοιλιά της μητέρας του έχει ήδη ένα δυναμικό από δυνάμεις, που θα είναι δικές του όλες τις επόμενες εποχές. Κι αυτός ο μικροσκοπικός ανθρωπάκος φωλιάζει σε μια ταραγμένη, μολυσμένη μητέρα. Μιλάνε για την οικολογία της φύσης. Τι να πούμε όμως γι' αυτήν της μητρικής κοιλιάς;

Μιλάμε για την γυναίκα-αντικείμενο, για τον άνδρα-αντικείμενο. Και τι γίνεται με το παιδί-αντικείμενο; Υπάρχει κάτι που να μη χειραγωγείται περισσότερο από το παιδί μέσα στην κοινωνία; Οι δρόμοι, τα αυτοκίνητα, τα σπίτια, τίποτα δεν είναι στις διαστάσεις ενός κυρίου δύο ετών. Τα παιδιά δεν γνωρίζουν ότι χειραγωγούνται. Εκφράζουν μια μεγάλη δυσφορία. Όσο σημαντικότερο είναι κάτι σήμερα, τόσο περισσότερο απομονώνεται μέσα στο σπίτι του, μέσα στο γραφείο του. Τα παιδιά βέβαια τα στιβάζουν κατά εκατοντάδες σε τσιμεντένιους κύβους. Ο θόρυβος είναι απόλυτος. Ο ηχολήπτης μου πέρασε έξι κολασμένες εβδομάδες με τα ακουστικά στο αυτί. Αρρώστησε ψυχικά ακούγοντας ό,τι τα παιδιά ακούν κάθε μέρα για όλη την ζωή τους.

Ήταν άλλωστε ένα πάρα πολύ σκληρό γύρισμα. Πέταξα το σενάριό μου και προσανατολιστήκαμε στην ιδέα να κινηματογραφήσουμε κάπως αυθόρμητα. Ο Μπενίνι (ο δάσκαλος) έγραφε το κείμενό του κάθε μέρα, τα παιδιά σχολιάζαν, η αλήθεια έδιωχνε το σινεμά. Αυτοί που ήταν υπεύθυνοι για το μακιγιάζ δεν είχαν πια δουλειά γιατί κανένας δεν χρειαζόταν μακιγιάζ. Όλοι και πρώτος εγώ, προσπαθήσαμε χωρίς επιτυχία να γοητεύσουμε τα μικρά. Τα έπιπλα του νηπιαγωγείου ήταν στα μέτρα τους. Με φαντάζεσθε καθισμένο σε μια καρεκλίτσα; Σ' ένα τραπεζάκι; Στην αρχή, όταν προσπαθούσα να πάρω από το πιάτο τους μακαρόνια, με χτυπούσαν με το πιρούνι τους στο χέρι. Έπειτα κάποια μέρα κάποιος από αυτά με φώναξε: «Φερρέρι, Φερρέρι» και μου έδωσε το πιάτο του. Ήταν μια μεγάλη νίκη.

**Το φινάλε από το «Μαμ, κακά και νάνι» είναι όμορφο και ταυτόχρονα φοβερό. Ενώ αναμένουν την πρώτη φωνή του νεογέννητου, σαν μια ελπίδα ίσως, το μικρό αγόρι που δεν μιλούσε, που δεν έτρωγε, που αρνούνταν να μεγαλώσει, αρχίζει τέλος να επικοινωνεί. Λέει κάποιες λέξεις στο αυτί του δασκάλου και οι δυό μαζί, ήσυχα, χέρι-χέρι, προχωρούν προς τη θάλασσα, προς τον θάνατο.**

Μια γιατί πιστεύετε ότι είναι θλιβερό το τέλος αυτό για το παιδί; Και γιατί θα έπρεπε να είναι χαρούμενο που έφθασε στην επικοινωνία, στην γνώση; Είδα μια ταινία του Φρανσουά Τρυφφώ, το **Αγρίμι** όπου υπήρχε ένας φοβερός άνθρωπος που φώναζε πολύ δυνατά για να μάθει ορισμένα πράγματα ένα παιδί... Το παιδί δεν έμοιαζε ευτυχισμένο. Τα παιδιά αρνούνται, αρχίζουν να αρνούνται από την ηλικία των δυο μηνών, από την πρώτη κραυγή τους. Πρόκειται για την άρνηση του είδους, για την αντίσταση.

**Η αυτοκτονία αποτελεί λύση;**

Πρέπει να εγκαταλείψουμε την ρομαντική έννοια της αυτοκτονίας, που συνεπάγεται την εξάλειψη κάθε είδους. Εδώ έχουμε να κάνουμε με την αφετηρία κάποιου μέρους του είδους το οποίο το μόνο που κάνει είναι να επιταχύνει κάπως το φυσικό του τέλος.

Μετά την πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας ήλθε ο Μεσαίωνας. Σύντομα έκανε δικό του το παλιό μοντέλο του ανθρώπου. Στο Μεσαίωνα ήμασταν στην ίδια κατάσταση· έτσι γίνεται κάθε 300 χρόνια: θέλουμε ν' αλλάξουμε τα πάντα εκτός απ' τα καλούπια.

**Εσείς σπάτε τα καλούπια;**

Γιατί να κάνω μια διπλή δουλειά; Δεν θέλω τίποτα να γκρεμίσω. Είναι ήδη σπασμένα. Δεν απευθύνομαι σε κείνους που ψάχνουν να συγκολλήσουν τα κομμάτια. Ζούμε ήδη την αλλαγή. Το κακό προέρχεται απ' το γεγονός ότι θέλουμε ήδη να φθάσουμε προτού ακόμη να φύγουμε. Το άτομο συνήθισε να επιλύνει τα προβλήματά του, να βλέπει διεξόδους. Να μια ακόμα λανθασμένη αντίληψη. Ο χώρος μας είναι περιορισμένος. Η μόνη ατομική δύναμή μας είναι η αμφιβολία.

**Έπειτα από αυτό το φιλμ θα μπορούσατε να προχωρήσετε ακόμα πιο μακριά και να θέσετε άλλα ερωτήματα;**

Ο κόσμος μιλά και καταλήγει να λύνει σχεδόν αρχαιολογικά προβλήματα. Το **Μάμ, κακά και νάνι** είναι μια ώρα και πενήντα λεπτά εντυπώσεων, όπου αποφεύγω κάθε τι που **θα μπορούσε να εξηγήσει,** να κάνει το έργο πιο κατανοητό. Είναι μια ταινία που αρνείται την αλφαβήτα. Δεν υπάρχουν κλειστές σχέσεις, ούτε μια σεκάνς που να οδηγεί το θεατή σε μια άλλη σεκάνς. Πιστεύω ότι ο θεατής είναι ώριμος.

**Ποια ταινία σκοπεύετε να γυρίσετε τώρα;**

Δεν ξέρω. Αφού άκουσα τα παιδιά, δεν έχω τίποτα να πω. Ίσως να μην έχω να πω ποτέ τίποτα.

**Αποσπάσματα από δύο συνεντεύξεις που ο Μάρκο Φερρέρι έδωσε στο «L' Express» και στο «Le Quotidien de Paris». Επιλογή-μετάφραση: Μ. Ακτζόγλου.**

# Η ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ

# ΤΟ ΜΟΝΤΑΖ

## του Μισέλ Μαρί

**Συνεχίζουμε και σ' αυτό το τεύχος τη δημοσίευση των θεωρητικών κειμένων, με το γενικό τίτλο «Η ανάγνωση του φιλμ», πάνω στα συστατικά στοιχεία της κινηματογραφικής τέχνης. Το κείμενο του Μισέλ Μαρί για το μοντάζ δεν εξαντλεί βέβαια το θέμα, απλώς συμπυκνώνει ορισμένα στάδια και προτάσεις της εξέλιξης της θεωρίας του μοντάζ, πάνω στα οποία θα επανέλθουμε σ' επόμενα τεύχη μας. Αυτό δε σημαίνει ότι ο Μαρί υιοθετεί την ουδέτερη στάση του παιδαγωγού, αλλά αντίθετα προβάλλει ιδιαίτερα την προσωπική πεποίθηση του ότι το μοντέρνο σινεμά βρίσκεται στις κινηματογραφικές εκείνες πραχτικές (μεταξύ των οποίων και το μοντάζ) που αμφισβητούν το ρεαλιστικό αναπαραστατικό σύστημα του κινηματογράφου και τονίζουν το χαρακτήρα της γραφής του φιλμικού λόγου. Αντίληψη, που σήμερα θεωρείται μάλλον ξεπερασμένη ύστερα από την αδυναμία του παραπάνω κινηματογράφου να συνεχίσει ένα θετικό δρόμο αμφισβήτησης και να μη μείνει στο αιώνιο περιθώριο. Πάνω σ' αυτό όμως το θέμα ίσως επανέλθουμε στο αφιέρωμά μας για τον Γερμανικό Κινηματογράφο, που μια μερίδα του (Στράουμπ, Ζύμπεμπεργκ, κ.ά.) συνεχίζει ακόμη να δουλεύει πάνω σ' αυτόν το δρόμο.**

Πέρα από την καθαρά τεχνική αποδοχή του όρου, η έννοια του μοντάζ συνδέεται με πολλές διαφορετικές εποχές της πραχτικής και θεωρίας του φιλμ. Γι' αυτό και η σημασία του όρου μοντάζ ποικίλλει αισθητά, ανάλογα με το πλαίσιο μέσα στ' οποίο αναφέρεται. (Για παράδειγμα δεν υπάρχουν ξεκαθαρισμένα όρια ανάμεσα στο ζεύγος μοντάζ/ντεκουπάζ)[1].

Το μοντάζ θεωρήθηκε η αφετηρία και το θεμέλιο της κινηματογραφικής γλώσσας στην περίοδο του 1900-1915 και στη συνέχεια μια συνεπέκταση του ίδιου του κινηματογράφου (το «βασιλικό-μοντάζ»[2] του βωβού σοβιετικού κινηματογράφου). Κατόπιν θελήσαν να το αντιπαραθέσουν με τους οπαδούς του «κλασικού ντεκουπάζ» κι ύστερα με τους σκηνοθέτες που γύριζαν συνεχόμενα πλάνα (εκτίμηση του πλάνου-σεκάνς)[3]. Τέλος ο μοντέρνος κινηματογράφος φαίνεται να επιχειρεί μια ορισμένη επιστροφή στο μοντάζ, είτε με ταινίες που βασίζονται στην αρχή του «κολλάζ» (Γκοντάρ), είτε στην παράθεση μεγάλων συμπαγών «μερών» (**Κάτι άλλο** της Βέρα Συτίλοβα).

Τέλος, το μοντάζ που θέτει υπό αμφισβήτηση την αναπαραστατική λειτουργία της κινηματογραφικής εικόνας, αποτελεί ένα από τα πιο καθοριστικά σημεία που αφορούν τον τύπο συγκρότησης της φιλμικής γραφής.

### Το μοντάζ σαν τεχνική διεργασία

Κάθε πλάνο, που προβλέπεται από το τεχνικό ντεκουπάζ, γυρίζεται σε πολλαπλές λήψεις. Έτσι η κάθε σκηνή «καλύπτεται» (σύμφωνα με την λέξη που χρησιμοποιείται στην επαγγελματική γλώσσα), γυρίζοντας πολλές φορές την ίδια «δράση» από διαφορετικές γωνίες λήψης και κλίμακες πλάνων, αλλάζοντας φακούς ή μετατίθοντας την κάμερα. Στη

1. **Ντεκουπάζ:** Το τελευταίο στάδιο του σενάριου πριν το γύρισμα. Σα μέθοδος εργασίας το ντεκουπάζ περιλαμβάνει: το χωρισμό των σκηνών σε πλάνα με τη σειρά που θα παρουσιασθούν στην οθόνη· κάθε τεχνική λεπτομέρεια που θα είναι χρήσιμη στους τεχνικούς· τον τρόπο σύνδεσης των πλάνων και τη διάρκεια τους κλπ. Πέρα όμως από αυτή την καθαρά τεχνική αντίληψη, ο όρος ντεκουπάζ ορίζει τη δομή μιας ταινίας, αφού έχει τελειώσει, αφού έχει γίνει δηλαδή το μοντάζ της. Το ντεκουπάζ είναι η άρθρωση του φιλμικού χώρου και χρόνου. Συμφωνα με τον Μπαζέν ο κινηματογράφος που σέβεται περισσότερο την εξωτερική διάρκεια και χώρο (προστρέχοντας λόγου χάρη στο πλανο-σεκάνς και στο βάθος πεδίου) είναι ένας κινηματογράφος του «ντεκουπάζ» σε αντίθεση με το σινεμά του «μοντάζ» που τον τεμαχίζει (σοβιετικός κινηματογράφος) (Σ.τ.Μ.).

2 **Βασιλικό-μοντάζ:** όρος του Κρίστιαν Μετς με τον οποίο χαρακτηρίζει το μοντάζ του βωβού σοβιετικού κινηματογραφου. (Σ. τ.Μ.).

Η πατριαρχία επιβάλλεται δια πυρός και σιδήρου στην ταινία «Ο επιστάτης Σάνσο» του Κένζι Μιζογκούτσι.

3. **Πλάνο - σεκάνς:** Τεράστιο χρονικά πλάνο που περικλείει μέσα του μια σεκάνς, πολύ διαδεδομένο στους Γουέλς, Αγγελόπουλο, Γιάντσο κλπ. (Σ.τ.Μ.).

4. **Ράσες:** Τα διάφορα πλάνα του αμοντάριστου φιλμ, έτσι όπως είναι όταν βγαίνουν απ' το εμφανιστήριο, με την κλακέτα και την «ουρά του πλάνου». (Σ.τ.Μ.).

5. **Δοκιμαστικά:** Συχνά εμφανίζεται επί τόπου ένα πλάνο για να διαπιστωθεί η τεχνική ποιότητα της εικόνας από τον διευθυντή φωτογραφίας. Το πλάνο αυτό καλείται **δοκιμαστικό** και μπορεί να είναι στο τέλος μιας σκηνής, οπότε και θα κοπεί στο μοντάζ. (Σ.τ.Μ.).

6. **Ρακόρ:** Το ομαλό πέρασμα από το ένα πλάνο στο άλλο ώστε να δωθεί η εντύπωση της συνέχειας.

7. Ο νόμος των 180° μοιρών, λέει ότι όταν φιλμάρουμε δυο πλάνα σε σαμ-κοντρ σαμ, η δεύτερη λήψη, δεν πρέπει να ξεπεράσει τις 180° από την θέση της προηγούμενης λήψης, γιατί έτσι θα φανεί ότι το δεύτερο πρόσωπο βρίσκεται σε άλλη θέση, από κείνη που βρισκόταν στο προηγούμενο πλάνο. Το ίδιο, όταν αλλάξουμε την γωνία λήψης, σε δυο συνεχόμενα πλάνα που δείχνουν το ίδιο αντικείμενο, η γωνία θα πρέπει να ξεπερνά τις 30°, γιατί αλλιώς θα φανεί ότι έγινε ένα απότομο πήδημα. Τέλος στα σαμ-κοντρ-σαμ υπάρχουν νόμοι που διευθετούν τα βλέμματα των προσώπων, την έξοδο και εισοδό τους μέσα στο πεδίο κλπ. (Σ.τ.Μ.).

8. **Σαμ-κοντρ-σαμ:** Κατά λέξη σημαίνει πεδίο και αντι-πεδίο. Εναλλαγή δυο πλάνων που δείχνει δυο διαμετρικά αντίθετα πεδία π.χ. πλάνο ενός ατόμου που κοιτά και δεύτερο πλάνο αυτό που βλέπει κλπ. (Σ.τ.Μ.).

9. Με τη γλωσσολογική έννοια του όρου. Καλούμε **σύνταγμα** το συνδυασμό των στοιχείων που εκτείνονται στο χώρο ή τον χρόνο. Στον κινηματογράφο **συνταγματικές** σχέσεις είναι για παράδειγμα οι σχέσεις μεταξύ των πλάνων, των σεκάνς κλπ. μ' άλλα λόγια οι διαρθρώσεις του μοντάζ (Σ.τ.Μ.).

10. **Ρετάλια:** Τα μέρη του φιλμ που δεν χρησιμοποιούμε στο τελικό μοντάζ. (Σ.τ.Μ.).

συνέχεια οι διάφορες αυτές λήψεις προβάλονται και επιλέγονται τα κομμάτια για το μοντάζ.

Σε πρώτη φάση το μοντάζ συνίσταται σ' ένα απλό κόλλημα όλόυ του υλικού («μπουτ α μπου» ή χοντρό μοντάζ): ο μοντέρ κόβει από τις ράσες[4] τις αρχές των πλάνων με την κλακέτα, τα πολύ προεκτεινόμενα φινάλε πλάνων και τα υπολείμματα των δοκιμαστικών[5]. Το πρώτο αυτό στάδιο του μοντάζ συνίσταται λοιπόν στη συγκέντρωση των επιλεγμένων πλάνων που κολλιούνται «άκρη μ' άκρη» (bout à bout), σύμφωνα με την προβλεπόμενη διαδοχή τους από το ντεκουπάζ, χωρίς ο μοντέρ να ενδιαφέρεται για το ρυθμό τους. Έτσι έχουμε την πρώτη «διαδοχή» πλάνων.

Το φιλμ που κρατάμε στα χέρια μας ξαναδουλεύεται συστηματικά ώστε να δοθεί σ' αυτήν την απλή διαδοχή των εικόνων η ενδότερη λειτουργική λογική της (η κατάλληλη «αναπνοή» της). Ο μοντέρ, πειραματιζόμενος συνέχεια, κολλά, κόβει και ξανακολλά, ώσπου να πετύχει το σωστό «ρακόρ»[6]. Προσπαθεί να συνδυάσει μεταξύ τους τις διαφορετικές γωνίες λήψεις και να αλληλοσυνδέσει την αλυσίδα των πλάνων με βάση το μέγεθος και τη διάρκειά τους. Εδώ επεμβαίνουν όλοι οι εμπειρικοί νόμοι που διευθετούν την τεχνική πραχτική των ρακόρ (οι νόμοι των 180° ή των 30°[7], το σαμ-κοντρ-σαμ[8] κ.ά.). Τα ρακόρ των κινήσεων βασικά προσδιορίζουν τον ιδιαίτερο ρυθμό του φιλμ. Μέσα από αυτή την «συνταγματική» διαδικασία[9], η ταινία διαμορφώνει την ιδιαίτερη διάρκειά της, συνδυάζοντας τις διάφορες μονάδες της εν αλληλοδιαδοχή. Τα ρακόρ έτσι επιτρέπουν να δοθεί η αίσθηση της συνέχειας και να εκτιμηθούν οι χωροχρονικές εκλείψεις.

Τ' οριστικό μοντάζ αποτελεί την λεγόμενη «κόπια εργασίας», που χρησιμεύει για το τράβηγμα του αρνητικού, από τ' οποίο θα τραβηχθούν στη συνέχεια οι κόπιες για την εκμετάλλευση της ταινίας.

Ο μοντέρ βλέπει τα κομμάτια του φιλμ με την βοήθεια μιας μηχανής (που λέγεται μουβιόλα ή Moritone) με την οποία μπορεί να χειρίζεται την φιλμική μπάντα όπως ακριβώς θέλει (μπρος-πίσω, μ' όποια ταχύτητα κλπ.). Μ' ένα χοντρό μολύβι σημαδεύει τα σημεία του φίλμ, που θέλει να κόψει ενώ το περνά μπροστά από μία φωτισμένη οθόνη για να παρατηρήσει κάθε λεπτομέρεια της εικόνας. Η μουβιόλα περιέχει ακόμα ρουζέλες που τυλίγουν το φιλμ προς την κατεύθυνση που θέλουμε. Για να κολληθούν τα τμήματα του φίλμ χρησιμοποιείται ένα εργαλείο που λέγεται «κολλέζα». Τα διάφορα τμήματα του φιλμ που είναι για μοντάρισμα, ταξινομούνται σε ένα ειδικό μακρύ καλάθι, που έχει επάνω μια ξύλινη βέργα με καρφιά, όπου και κρεμάμε τα «ρετάλια»[10]. Το μοντάζ εικόνας/ήχου γίνεται μ' ένα μηχάνημα που λέγεται «συγχρονιστής» και τ' οποίο έχει πολλούς οδοντωτούς κύλινδρους (με δυο ή 4 δόντια).

Βλέπουμε λοιπόν ότι κάτω από μια καθαρά τεχνική οπτική, το μοντάζ περιλαμβάνει δυο ξεχωριστά στάδια: ένα που αφορά το κόλλημα των «ράσες» κι ένα που έχει να κάνει με την καθ' εαυτό συναρμολόγησή τους, με την ρυθμική έννοια του όρου.

## Μοντάζ και Κινηματογραφική γλώσσα

Ο κινηματογράφος συνειδητοποίησε ότι αποτελεί μια ιδιότυπη γλώσσα, μέσα από την προοδευτική ανακάλυψη των δυνατοτήτων και νόμων που διέπουν το μοντάζ.

Πραγματικά, αυτό που χαρακτηρίζει την λεγόμενη «πρωτόγονη» περίοδο του κινηματογράφου, είναι η ακινησία της κάμερας και η εμμονή σ' ένα σημείο θέασης, αυτό του «θεατή της πλατείας» σύμφωνα με την διάσημη φράση του Ζωρζ Σαντούλ. Η κλίμακα του πρωταρχικού αυτού

Ο Αϊζενστάιν στη διάρκεια του μοντάζ.

πλάνου, αντιστοιχεί μ' ένα μεσαίο πλάνο, το οποίο καδράρει ένα ή περισσότερα πρόσωπα, μέσα σ' ένα περιορισμένο ντεκόρ, υπογραμμίζοντας την σκηνική καταγωγή του αναπαραστατικού σκηνικού μέσου (dispositif).

Με την μετάθεση του σημείου θέασης, δηλαδή της κινηματογραφικής μηχανής, θα σπάσει η παραπάνω πρωτόγνωρη δομή και θα παραχθεί ένας πρωτότυπος σκηνογραφικός χώρος. Ο Κρίστιαν Μετς στη μελέτη του «Μοντάζ και λόγος στο φιλμ», βασιζόμενος στις ιστορικές εργασίες του Ζαν Μιτρύ, έδειξε ότι αυτό που συνέβαλε περισσότερο στην κινητικότητα της κάμερας δεν ήταν οι μετακινήσεις των μηχανημάτων λήψεις, αλλά το μοντάζ. Κινητικότητα που κύρια εκδηλώθηκε μέσα από την αλλαγή της θέσης της κάμερας **ανάμεσα** σε δύο λήψεις (ενώ αυτή παρέμεινε ακίνητη σε κάθε λήψη).

Το μοντάζ λοιπόν (καθώς και το αντίστοιχό του, στο επίπεδο του γυρίσματος, το ντεκουπάζ) προϋποθέτει τον τεμαχισμό, το κομμάτιασμα μιας σκηνής σε πολλά «πλάνα», που ποικίλλουν μεταξύ τους στο επίπεδο της γωνίας λήψης και της απόστασής τους από τον άξονα της μηχανής (κλίμακα των πλάνων). Έτσι ο Μιτρύ θεωρεί ως πρώτο βήμα της επεξεργασίας της κινηματογραφικής γλώσσας, την προσφυγή στο εναλλασσόμενο μοντάζ στην ταινία **Επίθεση μιας ιεραποστολής στην Κίνα** (Φ. Γουίλλιαμσον, 1901), στο παράλληλο μοντάζ στην ταινία **Ο πρώην κατάδικος** (The Ex-convict) του Ε.Σ. Πόρτερ (1905) και στις πρώτες εναλλαγές της κλίμακας των πλάνων, που συναντάμε στις ταινίες του Πόρτερ στην δεκαετία του 1900[11].

Δεν χωρά αμφιβολία ότι αυτό που εντυπωσίασε τους πρώτους θεωρητικούς του κινηματογράφου, ήταν η πολλαπλότητα των σημείων θέασης, η δυνατότητα της κάμερας να είναι πανταχού παρούσα. Ακριβώς επειδή η

11. Δείτε Ζαν Μιτρύ: «Αισθητική και Ψυχολογία του Κινηματογράφου» (Α΄ τόμος, σελ. 269-279), Ed. Universitaires, 1963).

κινηματογραφική γλώσσα συγκροτείται από μια αλληλοδιαδοχή στοιχείων (από μια διευθέτηση πλάνων), η παραπάνω ιδιαιτερότητα εμφανίσθηκε σαν ένα συστατικό στοιχείο της γλώσσας του κινηματογράφου, που καθόριζε και την ιδιοτυπία της.

Το μοντάζ γινόταν έτσι το παν του κινηματογράφου, η μόνη σημαίνουσα διαδικασία του, αφού κατά την αντίληψή τους, το φιλμ αρχίζει να γίνεται λόγος, από την στιγμή που αλληλοσχετίζουμε πολλές εικόνες μεταξύ τους. Δεν θα πρέπει να μας κάνει καθόλου εντύπωση το γεγονός, ότι η πρώτη σημειολογική προσπάθεια, αφορούσε τον καθορισμό των βασικών συστατικών στοιχείων που απαρτίζουν την «μεγάλη συνταγματική της μπάντας της εικόνας»[12], δηλαδή τους διάφορους τύπους διευθέτησης των πλάνων μεταξύ τους, (από το αυτόνομο πλάνο, μέχρι την σεκάνς). Ο Κρίστιαν Μετς παρουσιάζοντας την «μεγάλη συνταγματική», μας θυμίζει πολύ σωστά, ότι υπήρχαν προηγουμένως πολλές μελέτες σχετικά με την λειτουργία του φιλμικού «dispositio», που έγιναν πάνω στην μουβιόλα και οι οποίες έδωσαν τα κυριότερα στοιχεία στις πάλαι κινηματογραφικές γραμματικές.

## Μοντάζ και Φιλμική διήγηση

Κάτω από μια λιγότερο περιγραφική και περισσότερο κανονιστική (normative) έννοια, το μοντάζ πολλές φορές θεωρείται ότι αποτελεί ένα αποκλειστικά συγκροτικό στοιχείο, όχι της κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά της φιλμικής διήγησης. Σύμφωνα με την περιοριστική αυτή οπτική, που ανέπτυξε κύρια η Marie-Claire Ropars[13], αυτό που εξασφάλισε την αισθητική αυτονομία του κινηματογράφου είναι η εμφάνιση της φιλμικής γραφής, *«που μόνο το μοντάζ μπορούσε να εγγυηθεί την ελεύθερη λειτουργία της»*. Ένα απλό ρυθμικό μοντάζ διαρθρώνεται με βάση την παραστατική φύση των πλάνων (οργανώνεται δηλαδή με βάση τα αναπαριστώμενα γεγονότα), ώστε να πραγματοποιηθεί μια τέλεια αντιστοιχία ανάμεσα στην φιλμική έκφραση, και σ' ένα συγκροτημένο από πριν διηγητικό περιεχόμενο, δίνοντας σε κάθε σκηνή τον χρόνο που της πρέπει, τον ρυθμό που της ταιριάζει.

Κάτω από μια άλλη όμως αντίληψη, το μοντάζ μπορεί να χρησιμοποιηθεί ενάντια σ' αυτήν την εκφραστική αντίληψη της σήμανσης, όπου το φιλμ δεν είναι παρά ένας απλός φορέας, που μεταδίδει ένα μήνυμα: αρνούμενο την άμεση ταύτιση της φιλμικής σήμανσης με την φύση της αναπαριστώμενης πραγματικότητας και οικοδομώντας την σήμανση **ενάντια** σ' αυτήν την αναλογική αναγνώριση, που θέλει τον κινηματογράφο «τέχνη του πραγματικού», αναπαραγωγή της πραγματικότητας κλπ., το μοντάζ θα μπορεί να σημάνει ενάντια στην εντύπωση της πραγματικότητας που χαρακτηρίζει την φιλμική εικόνα. Κάτω από μια τέτοια οπτική, το μοντάζ γίνεται η βάση κάθε κινηματογραφικής αισθητικής αντίληψης, που αρνείται την έννοια της **διαφάνειας**[14]. Έχουμε να κάνουμε μ' ένα μοντάζ-παραγωγό σημασιών, που δεν είναι πλέον μια απλή αναλυτική αποσύνθεση της πραγματικότητας[15], αλλά, αντίθετα κάτι που επιφέρει μια σειρά από ρήγματα στην υποτιθέμενη συνέχεια και ομοιογένεια του χώρου και του χρόνου της αναπαριστώμενης δράσης.

Έτσι το μοντάζ θα έχει έναν βασικά ελλειπτικό ρόλο και *«ο σχηματισμός του νοήματος, που παράγεται από την παράθεση των κομματιών (του φιλμικού λόγου), μπορεί να συγκριθεί με την διαδικασία της απομνημόνευσης, κατά την οποία, μέσα από μια σειρά μη-συνεχόμενων αναπαραστάσεων ενός αντικειμένου, καθηλώνεται μια εικόνα μέσα στην*

12. Αναφορά στο άρθρο του Κ. Μετς «Η μεγάλη συνταγματική του αφηγηματικού φιλμ», Communications No 8, 1966. Δείτε επίσης το άρθρο «Ένα πρόβλημα της σημειολογίας του Κινηματογράφου» στο βιβλίο «Σύγχρονη θεωρία του Κινηματογράφου» (Εκδ. Ράπτα). (Σ.τ.Μ.).

13. Marie-claire Ropars-Wuilleumier: «Η λειτουργία του μοντάζ στη συγκρότηση της αφήγησης στον κινηματογράφο», Revue des Sciences Humaines, No 14, 1971. (Σ.τ.Μ.).

14. **Διαφάνεια:** Με τον όρο αυτό προσδιορίζεται το κινηματογραφικό αναπαραστατικό σύστημα που κάνει «διάφανη» τη γραφή του κι αφήνει να φαίνονται οι κινηματογραφικές εικόνες σα μια φυσική διαδοχή εικόνων. Μ' άλλα λόγια είναι το κυριαρχο μέσο αναπαράστασης του μυθοπλαστικού κινηματογράφου. (Σ.τ.Μ.).

15. Αποσύνθεση που βασίζεται στους νόμους της πιο πλήρης αντιληπτικής ικανότητας.

Όρσον Γουέλς: «Οι υπέροχοι Αμπερσονς»

*συνείδησή μας*». Το μοντάζ μεταμορφώνει λοιπόν μια απλή τεχνική αναπαραγωγής του πραγματικού, σε γραφή, σ' ένα σύστημα δηλαδή παραγωγής αυτόνομων σημάνσεων (που δεν μπορούμε να τις απομονώσουμε σε προϋπάρχουσες αναπαραστάσεις). Η αναλογική εικόνα γίνεται πλέον ένα υλικό, μέσα από τ' οποίο η γραφή γεννά τήν σήμανση (κι αυτό δια μέσου της αμφισβήτησης του παραστατικού χώρου). Το μοντάζ γίνεται ένας περίπλοκος μηχανισμός από επαναλαμβανόμενες και αντιτιθέμενες σειρές, ενώ η φιλμική γραφή ορίζεται σαν μια βασικά «μετασχηματιστική» δραστηριότητα[16].

Ο Σ. Αϊζενστάϊν, τόσο μέσα από την πραχτική του, όσο και το θεωρητικό του έργο πάνω στον κινηματογράφο, είναι ο κυριότερος εκπρόσωπος της παραπάνω δημιουργικής αντίληψης για το μοντάζ, τονίζοντας τον ιδεολογικό προσανατολισμό της θεωρίας του ρεαλισμού (που κλίνει προς την πλευρά της κυρίαρχης ιδεολογίας), ενάντια στην οποία αντιδρά. (Η υποτιθέμενη αντικειμενικότητα της αναπαράστασης του πραγματικού, δεν είναι παρά μια μεταμφίεσή του ή μια ανομολόγητη προσχώρηση στην τωρινή κατάσταση των πραγμάτων – ή τουλάχιστον μια προσχώρηση στους κυρίαρχους τύπους αναπαράστασης).

## Μοντάζ και Διευθέτηση

Συχνά στο καθημερινό λεξιλόγιο της αισθητικής του κινηματογράφου, η λέξη μοντάζ σημαίνει μόνο το «σύντομο μοντάζ», δηλαδή το μοντάζ που αποτελείται από πολύ σύντομα πλάνα, τα οποία επιφέρουν μια ριζική α-συνέχεια (π.χ. ο **Οκτώβρης** του Αϊζενστάϊν). Η κλασική εποχή αυτού του «βασιλικού - μοντάζ» (όπως είπαμε ότι λέγεται), ήταν η εποχή του σοβιετικού κινηματογράφου στην δεκαετία του 20.

Ύστερα από την αντίδραση του Μπαζέν ενάντια στο μοντάζ, ο οποίος έδωσε αξία στο συνεχόμενο γύρισμα και στην συνταγματική μονάδα του πλάνου-σεκάνς[17], παρατηρούμε στην μοντέρνα θεωρία και πραχτική του

16. Με την έννοια που δίνει ο γλωσσολογος Τσόμσκι. (Σ.τ.Μ.)

17. Αντίδραση που βρήκε την πιο πολεμική διατύπωσή της στο αρθρο του **«Το απαγορευμένο μοντάζ»**, όπου ο Bazin εξεφραζε την εξης θεση, συνοψισμένη στον παρακατω κανονα: «*Όταν η ουσία ενός γεγονότος εξαρτιέται από μια ταυτόχρονη παρουσία δύο ή περισσοτερων παραγόντων της δράσης, τότε το μοντάζ απαγορεύεται*». (Σ.τ.Σ.).

Στο άρθρο αυτό ο Bazin πλέκει το εγκώμιο ορισμένων ταινιών όπως η **Louisiana Story** του Flaherty, που δείχνουν μέσα σε ενα μοναδικο πλανο το θηραμα και τ' άγριο ζώο, που το απειλεί. Εννοείται ότι το κομμάτιασμα μιας παρομοιας σκηνης σε πολλα πλάνα, θα το εκανε να χάσει απο την αρχική αληθοφάνεια του, γιατί πολύ απλά θα μπορουσε να είναι τρυκαρισμένη. Για μια εκτενέστερη κριτική αυτών των απόψεων του Bazin, δείτε το άρθρο των Serge Daney και Pascal Bonitser: «Η οθόνη του φαντάσματος» (Cahiers du Cinéma, No 236-237, 1972). (Σ.τ.Μ.).

Αναζητώντας «Αυτό το κάτι άλλο» της Βέρας Συτίλοβα.

κινηματογράφου να γίνεται μια «επιστροφή στο μοντάζ», αλλά μέσα από την μορφή του κολλάζ, της συνάθροισης, της διάταξης μακριών σειρών. Το μοντάζ ενσωματώνεται εδώ σ' ένα γενικότερο φαινόμενο: την προβληματική γύρω από τις έννοιες της σύνδεσης, της παράθεσης, της σύνθεσης. Η ξαναεμφάνιση αυτή του μοντάζ συνδέεται ιστορικά με την ανάπτυξη του σινεμά-ντιρέκτ, ενός κινηματογράφου, δηλαδή που έχει να κάνει με την επιλογή και στη συνέχεια με την σύνδεση μη-συνεχόμενων στοιχείων.

Μια άλλη παράδοξη αντίληψη του μοντάζ είναι το *αραιό μοντάζ*, που ενεργεί σαν μια μάσκα, σαν ένα κρύψιμο των ρακόρ (ή **Γερτρούδη** του Καρλ Ντράγιερ 1964 αποτελεί ένα καλό παράδειγμα). Οι ταινίες αυτού του είδους αποτελούνται από μεγάλα συμπαγή τμήματα (π.χ. οι ταινίες του Ντράγιερ, του Γκαρρέλ ή του Στρώμπ, για να πάρουμε τελείως διαφορετικούς σκηνοθέτες μεταξύ τους) και θα πρέπει να τις διακρίνουμε από κείνες που το μοντάζ τους είναι απαλειμένο (π.χ. ο κινηματογράφος του Μιζογκούτσι ή του Ρενουάρ, όπου μέσα από το συνεχόμενο των πλάνων, προσπαθείται να απαλειφθούν τα σημάδια του περάσματος από το ένα πλάνο στο άλλο).

Το μοντάζ επίσης μοιάζει να καθορίζει την γενική δομή ορισμένων ταινιών. Παράδειγμα η ταινία της Βέρα Συτίλοβα **Κάτι άλλο** (1963), που αποτελείται απο δυο γεννήτριες υπέρ-σεκάνς, οι οποίες εναλάσσονται σε μη τακτικά διαστήματα. Πρόκειται για δυο σχεδόν αυτόνομα φιλμ, που σ' όλα τους τα στάδια διέπονται από τους δικούς τους μορφικούς νόμους, από το δικό τους εσωτερικό μοντάζ κι όπου μέσα από αυτή την εναλλαγή το κάθε επίπεδο μεγενθύνεται σε σχέση με το άλλο.

Όσον αφορά τη φιλμική πραχτική του Γκονταρ (κύρια στην ταινία **Συνέβη στην Αμερική** – Made in U.S.A. 1966), αυτή μας επιτρέπει να προσεγγίσουμε την έννοια του **μοντάζ-κολλάζ**, σύμφωνα με την οποία υπάρχει μια προγενέστερη κατάσταση του φιλμ, ένα μέρος του οποίου

είναι η έκδηλη πλευρά του. Το α-συνεχές αυτό κολλάζ δίνει την εντύπωση *«ενός πρώτου φιλμ, απαρνημένου, αμφισβητημένου, κομματιασμένου, τεμαχισμένου: κατεστραμμένου σαν φιλμ, αλλά παρ' όλ' αυτά υπόγειου»* (Ζ. Ριβέτ). Έτσι η ιδιαιτερότητα της λειτουργίας του κειμένου αυτού του φιλμ βρίσκεται στο να αποδείξει ότι όλα είναι παραπέμποντα, αλλά κι ότι αυτό το εξωτερικό παραπέμπον ως προς το φιλμ είναι εγκλωβισμένο και αντεστραμένο, απο-ιεροποιημένο μέσα από ένα «τρομοκρατικό» εγχείρημα. Το κολλάζ εδώ είναι κάτι συνώνυμο με το «σκήσιμο» την ιδέα του οποίου μας υποβάλλει η ταινία με την αφθονία των σκισμένων αφισσών.

Μια τέτοια επέκταση της έννοιας του μοντάζ, μπορεί μεν να τονίζει την σπουδαιότητα αυτής της διεργασίας στην σημαίνουσα επεξεργασία του φιλμικού λόγου, υπάρχει όμως ο κίνδυνος να καταπνίξει την αρχική της ιδιοτυπία.

*
* *

Κλείνοντας έχω να πω ότι, εάν υπάρχει μια έννοια που βρίθει από πολεμικές συμπαραδηλωτικές σημασίες (υπέρ ή κατά, δεν έχει σημασία), αυτή είναι αναμφίβολα η έννοια του μοντάζ, που όπως είδαμε βρίσκεται ιστορικά συνδεδεμένη με την συγκρότηση του κινηματογράφου σαν γλώσσα, ενώ για καιρό θεωρήθηκε ότι αποτελεί ένα καθοριστικό στάδιο της επεξεργασίας του φιλμικού νοήματος.

Όμως η φιλμική ανάλυση, θα πρέπει να ξεκαθαρίσει το πεδίο επέμβασής της, χωρίζοντας αυτό που ανήκει στο ντεκουπάζ κι αυτό που ανήκει αποκλειστικά στο μοντάζ. Χάρη στις εργασίες των κλασικών αισθητικών του κινηματογράφου (Αρνχάιμ, Μπαλάζ, Μιτρύ κλπ.) και της σημειολογίας της «πρώτης περιόδου», ο κώδικας του μοντάζ είναι σίγουρα ο πιό γνωστός και μελετημένος κώδικας σήμερα, ανάμεσα στους κώδικες που φαίνεται ότι συγκροτούν τα ιδιότυπα στοιχεία της κινηματογραφικής γλώσσας. Πρόκειται για ένα θεμελιώδη κώδικα – αυτό όμως δεν σημαίνει ότι είναι και ο μοναδικός.

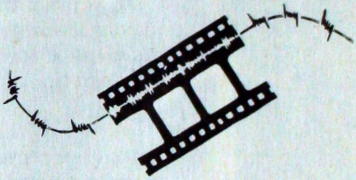
**Μισέλ Μαρί**
**Μετάφραση-Σημειώσεις: Μ. Ακτζόγλου**

**Η συζήτηση αυτή έγινε στις 12 Φεβρουαρίου 1982 στη Νέα Υόρκη, με τους** Serge Daney **και** Jonathan Rosenbaum. **Δημοσιεύτηκε στα** Cahiers du Cinéma **Νο 334-35, Απρ. 1982. Μετάφραση από τα γαλλικά: Μ. Ακτζόγλου.**

**Το επόμενο (10ο) τεύχος των «Τετραδίων» ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ στις 20 Απριλίου, με ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ και: Νέες ταινίες, Κριτικές, απολογισμό της περιόδου.**

# ΤΙ «ΦΥΛΑΚΙΖΕΙ» ΤΟΝ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ;

## Μια συζήτηση του Σανάρ Γιουρνταταπάν με το Δημήτρη Κολιοδήμο.



**Η βράβευση στις Κάννες του «Γιολ» του Γκιουνέι και η πρόσφατη προβολή της ταινίας στην Ελλάδα, ξανάφεραν στο προσκήνιο τον τουρκικό κινηματογράφο. Έναν κινηματογράφο που για χρόνια ολόκληρα γνωρίζαμε μόνο μέσα από τις ταινίες της Χούλια Κότσηγιτ, ώσπου η προβολή του «Κοπαδιού» να μας αποκαλύψει ένα άλλο πρόσωπο της γειτονικής χώρας μας και του σινεμά της. Όμως η αναμφίσβητη επιτυχία του «Κοπαδιού» και η ιδιάζουσα περίπτωση του Γιλμάζ Γκιουνέι (πολιτικός ή ποινικός κρατούμενος, που παρ' όλα αυτά συνέχισε να κάνει ταινίες, συχνά με τη βοήθεια συναδέλφων του) οδήγησαν σε μια υπερεκτίμηση του νέου τουρκικού κινηματογράφου, όπως τουλάχιστον έδειξαν οι ταινίες που παίχτηκαν μετά το «Κοπάδι» στην Ελλάδα. Σήμερα έπειτα από τη φυγάδευση του Γκιουνέι, που δεν μπορεί να χρησιμοποιεί το μύθο του φυλακισμένου αγωνιστή, ο οποίος ξεπερνά κάθε δυσκολία για να κάνει τις ταινίες του, τι μένει στον ίδιο τον Γκιουνέι, στον ίδιο τον τουρκικό κινηματογράφο; Πολύ λίγα πράγματα, ή καλύτερα, η ελπίδα για μια θετική εξέλιξη προς τα μπρος. Στη συνέντευξη που ακολουθεί, ο Δημήτρης Κολιοδήμος συζητά με τον Σανάρ Γιουρνταταπάν, μουσικό και συνεργάτη του Γκιουνέι, για τη θέση και εξέλιξη του τουρκικού κινηματογράφου. Ο Σανάρ Γιουρνταταπάν έγραψε πολλές φορές μουσική για τις ταινίες του Γκιουνέι και είναι ένας από τους πολλούς πολιτικούς εξόριστους της σημερινής χούντας. Ζει στην Γερμανία, αφού απελάθηκε για τη συμμετοχή του στην πρώτη Κινηματογραφική συνάντηση Φιλίας: Ελλάδα-Τουρκία-Κύπρος, που έγινε στη Λευκωσία το 1981. Η συζήτηση έγινε στη Λευκωσία τον Ιανουάριο του 1982, στη διάρκεια της δεύτερης Κινηματογραφικής συνάντησης Φιλίας.**

**Παρά το ότι η Ελλάδα και η Τουρκία είναι δύο γειτονικές χώρες, ο κινηματογράφος σας είναι σχεδόν άγνωστος σ' εμάς. Αν εξαιρέσουμε μερικές πρόσφατες τουρκικές ταινίες που προβλήθηκαν τα τελευταία δυο-τρία χρόνια στην Ελλάδα, το μόνο «όνομα» του τουρκικού κινηματογράφου που γνωρίζουμε είναι αυτό της Χούλια Κότσιγιτ. Έτσι, θα ήθελα αρχικά να μου πείτε μερικά πράγματα για τον κινηματογράφο της χώρας σας.**

**Να μου δώσετε κάποιες ιστορικές πληροφορίες.**

Πρέπει να εξομολογηθώ ότι δεν γνωρίζω πολλά πράγματα για τον τουρκικό κινηματογράφο, επειδή δεν είμαι κινηματογραφιστής αλλά συνθέτης, που έχει γράψει κάποιες μουσικές για μερικές ταινίες. Μπορώ όμως να σας δώσω μερικές γενικές πληροφορίες. Μέχρι το 1960 δεν υπήρχε παρά μόνο ο εμπορικός κινηματογράφος. Από το 1914 μέχρι την ίδρυση της Δημοκρατίας, το 1923, πραγματοποιήθηκαν καμιά δεκαπενταριά ταινίες, που είχαν τις περισσότερες φορές σαν πηγή έμπνευσης θεατρικά έργα. Από το 1923 μέχρι το 1939 έγιναν αρκετές ταινίες από το διευθυντή του θεάτρου της Ισταμπούλ Μουχσίν Ερτογρούλ, κύρια μεταφορές θεατρικών έργων στην οθόνη. Η επίδραση του θεάτρου στον κινηματογράφο συνεχίσθηκε

«Ο δρόμος» του Γιλμάζ Γκιουνέι.

μέχρι το 1950, εποχή κατά την οποία γεννήθηκε ο καθεαυτό εμπορικός κινηματογράφος, που έκανε πολύ κακές ταινίες, ως συνήθως. Αυτό είναι κάτι το συνηθισμένο για χώρες όπως η Ελλάδα και η Τουρκία που έχουν την ίδια οικονομική και κοινωνική τύχη, δηλαδή για χώρες της περιφέρειας που είναι εξαρτημένες από κάποιο μητροπολιτικό κέντρο. Ο κινηματογράφος αυτός, που στην Τουρκία φέρει το όνομα ενός πολύ γνωστού δρόμου, στον οποίο βρίσκονται τα γραφεία των κινηματογραφικών εταιριών, είχε μια πολύ κακή τεχνική, το ίδιο κακή όσο και τα θέματά του, γιατί το μόνο πράγμα που τον απασχολούσε ήταν το τουρκικό κοινό και ενδιαφέρονταν μόνο για την εσωτερική αγορά. Δημιουργήθηκε λοιπόν μια μεγάλη μηχανή που δεν σκέπτονταν να φτιάξει καλές ταινίες αφού αυτές που έφτιαχνε ήταν επαρκείς για τους θεατές στους οποίους απευθυνόταν. Βασικό γνώρισμα όλων αυτών των ταινιών ήταν το ότι γυριζόντουσαν βουβές, χωρίς σύγχρονο ήχο, και μετά γινόταν το ντουμπλάζ. Οι κινηματογραφιστές ετοίμαζαν το φιλμ (και μερικοί απ' αυτούς εξακολουθούσαν να το κάνουν ακόμα και σήμερα) χωρίς ποτέ να έχουν διαφορετικές μπάντες για την ομιλία, τη μουσική, τους θορύβους, τα εφφέ και λοιπά. Το πρώτο φιλμ που έγινε με διαφορετικά κανάλια ήχου ήταν ο **Σύντροφος** του Γιλμάζ Γκιουνέι. Την εποχή αυτή θυμάμαι ότι παίχθηκαν σε τουρκικούς κινηματογράφους και μερικές ελληνικές ταινίες, όπως αυτές της Αλίκης Βουγιουκλάκης που ήταν πάρα πολύ δημοφιλής (όπως ήταν και η Χούλια Κόρτσιγιτ στην Ελλάδα), η προβολή τους όμως σταμάτησε όταν δημιουργήθηκε το Κυπριακό πρόβλημα, που προκλήθηκε από την αστική τάξη και των δύο πλευρών, και οι σχέσεις των δύο χωρών άρχισαν να γίνονται όλο και πιο ψυχρές. Ο τουρκικός κινηματογράφος άρχισε να προοδεύει μόνο μετά το 1960, αν μπορούμε να ονομάσουμε πρόοδο αυτό που ακολούθησε. Την εποχή αυτή οι ένοπλες δυνάμεις αποκατέστησαν τη δημοκρατία και κύρια τα συνταγματικά δικαιώματα, ανάμεσα στα οποία ήταν και αυτά της ελευθερίας του τύπου, της γνώμης και της έκφρασης. Στα πλαίσια των καινούργιων θεσμών που φτιάχθηκαν έγινε δυνατή η ενασχόληση με νέα θέματα. Τα θέματα που κυριαρχούσαν πριν απ' αυτό ήταν στάνταρ: ο φτωχός αλλά καλόκαρδος εργάτης (ή κάτι ανάλογο) και η κόρη του πλούσιου αφεντικού που ερωτεύονται και στο τέλος παντρεύονται ή η φτωχιά κοπέλα που γίνεται επιτυχημένη (και πλούσια) τραγουδίστρια. Ηλίθιες ιστορίες που έδιναν όνειρα, λειτουργούσαν στο λαό σαν άλλοθι και τον αποκοίμιζαν. Μετά το 1960 έχουμε καινούργια θέματα, περισσότερο κοινωνικά, και καινούργιους ρόλους, κύρια χωρικούς και αγρότες

Μπορώ να σας αναφέρω ταινίες όπως **Το καλοκαίρι χωρίς νερό** (1965) του Μετίς Ερκσάν, βασισμένη στο μυθιστόρημα ενός προοδευτικού συγγραφέα, ή **Η εκδίκηση των φιδιών** (1962) πάλι του Μετίς Ερκσάν, βασισμένη σ' ένα άλλο μυθιστόρημα που μιλάει για τους χωρικούς και τα προβλήματα των ανθρώπων της ανατολής. Στις ταινίες αυτές δεν υπάρχουν εργάτες, συνήθως υπάρχουν χωρικοί. Υπήρχαν, βέβαια, και μερικές ταινίες που αναφέρονταν στα προβλήματα των εργατών όπως η **Αυτοί που ξύπνησαν στο σκοτάδι** (1965) του Ερτέμ Γκιορέκ, που αναφέρεται σε μία απεργία. Για την ταινία αυτή θυμάμαι πολύ καλά ότι ο συντηρητικός τύπος έγραψε πολλά άσχημα πράγματα και τη χαρακτήρησε κομμουνιστική. Αν τύχει και την δείτε, είμαι σίγουρος πως θα γελάσετε· είναι μια πολύ επιφυλακτική και λιγομίλητη ταινία. Μάλιστα ένας πρόεδρος του δικαστηρίου, αρχηγός του στρατού σήμερα, είχε πει τότε «τι κομμουνιστική, αυτή είναι η αλήθεια της χώρας μας».

Οι ταινίες αυτές δεν μπορούν να θεωρηθούν καλές σαν ρεαλιστικές ταινίες, μόνο τα θέματα άλλαξαν. Όμως ή ανεκτικότητα που επικρατούσε συνέβαλλε στη γέννηση του προοδευτικού κινηματογραφικού κινήματος. Μετά πρέπει να δούμε τον Γιλμάζ Γκιουνέι σαν ένα σημαντικό φαινόμενο. Ο ίδιος έφτιαξε πολύ καλές ταινίες και μετά απ' αυτόν πολύ νέοι παραγωγοί ακολούθησαν το δρόμο του. Στην περίοδο του 1971 έγινε ένα άλλο στρατιωτικό κίνημα και πολλές από τις ταινίες αυτές απαγορεύθηκαν, αλλά δύο μήνες αργότερα, όταν επανήλθε η δημοκρατική ατμόσφαιρα, το προοδευτικό κινηματογραφικό κίνημα αναπτύχθηκε και πάλι και άρχισε να δίνει όλο και πιο καλά δείγματα. Μερικά απ' αυτά ίσως μπορέσετε να τα δείτε κι εσείς. Αλλά νομίζω ότι το πιο σημαντικό φιλμ που έγινε ποτέ στην Τουρκία είναι το **Κοπάδι** (1979) του Ζεκί Οκτέν, με τις οδηγίες και την καθοδήγηση του φυλακισμένου Γιλμάζ Γκιουνέι. Σαν ταινία γνώρισε μια πολύ μεγάλη επιτυχία και στο διεθνή χώρο, τόσο σαν σοβαρή ταινία των φεστιβάλ όσο και στο χώρο του εμπορικού κινηματογράφου. Ό,τι έγινε στην Θεσσαλονίκη και την Αθήνα, συνέβηκε και στην Ελβετία, τη Γαλλία, το Βέλγιο και πολλές άλλες χώρες.

Τα τελευταία αυτά χρόνια πριν από τη χούντα πολλοί προοδευτικοί κινηματογραφιστές προσπάθησαν να φτιάξουν ταινίες με καλή «ποιότητα» τόσο στο τεχνικό επίπεδο όσο και σ' αυτό του περιεχόμενου, σαν ρεαλιστικά φιλμ, γιατί ήταν ο μόνος τρόπος για να πετύχουν και να μπορέσουν να συνεχίσουν κάνοντας μια καινούργια ταινία. Γιατί σ' αυτά τα χρόνια... αλλά πρέπει να γυρίσουμε λίγο πίσω. Στα μέσα της δεκαετίας του '60 η κινηματογραφική παραγωγή της Τουρκίας έφτασε τις 200 ταινίες το χρόνο, οι περισσότερες από τις οποίες γυριζόντουσαν μέσα σε δύο εβδομάδες και ήταν αντιγραφές των ξένων ταινιών. Ο μεγάλος αυτός αριθμός ταινιών και το πάρα πολύ χαμηλό, κακό ή απαράδεκτο, επίπεδό τους δημιουργούσε προβλήματα στην κινηματογραφική βιομηχανία, που γινόντουσαν πιο έντονα λόγω του συναγωνισμού της τηλεόρασης. Η σημαντική μείωση των θεατών έφερε την κινηματογραφική βιομηχανία σε πάρα πολύ άσχημη κατάσταση. Έτσι ήλθαν οι ταινίες σεξ, με δύο τρόπους. Ο ένας ήταν πορνογραφικές ταινίες που φτιάχνονταν στην Τουρκία με αστυνομική ή άλλη πλοκή, πολύ πρόχειρη και κακή, και ο άλλος ήταν αυτό που ονομάσθηκε «ταινία με επιπλέον σκηνές». Επρόκειτο για πολύ κακές ταινίες που σταματούσαν σε κάποιο σημείο για να προβληθούν σκηνές σκληρού σεξ από ταινίες που εισαγόντουσαν από την Ευρώπη σε κόπιες των 8 χιλ. και μεγενθυνόντουσαν στα ντόπια εργαστήρια σε κόπιες των 35 χιλ. και μετά συνεχιζόταν η προβολή τους για να επαναληφθεί το φαινόμενο λίγο αργότερα. Οι ταινίες αυτές ήταν κάθε είδους, από το φτηνό ερωτικό δράμα μέχρι την ταινία γουέστερν. Όπως καταλαβαίνετε, οι κινηματογράφοι που πρόβαλαν τέτοιες ταινίες έβγαζαν πολλά λεφτά. Από την άλλη μεριά, η πίεση των αντιδραστικών στοιχείων δημιουργούσε ένα κλίμα σύγχυσης, απαισιοδοξίας και απελπισίας στους προοδευτικούς κινηματογραφιστές. Η σκλήρυνση της λογοκρισίας, που πάντοτε υπήρχε, είχε σαν αποτέλεσμα την απαγόρευση σεναρίων και άλλες δυσκολίες, ενώ η τρομοκρατία και η πολιτική βία, που προερχόταν από την τοποθέτηση βομβών σε κινηματογράφους που έπαιζαν προοδευτικές ταινίες, είχε σαν αποτέλεσμα την άρνηση των αιθουσαρχών να ανεβάσουν τέτοιες ταινίες. Έτσι το προοδευτικό κίνημα προσπαθούσε να βγάλει τις ταινίες του στο εξωτερικό και να αναζητήσει εκεί, στα φεστιβάλ και στους κινηματογράφους άλλων χωρών, την επιτυχία που θα επέτρεπε στους δημιουργούς του τη συνέχεια και το γύρισμα μιας άλλης ταινίας.

Μετά, τα πάντα σταμάτησαν. Η χούντα έκλεισε τα πάντα, κάνοντας αρχή από την Ένωση των

Ο Γιλμάζ Γκιουνέι στην «Ελπίδα».

Εργαζομένων στον Κινηματογράφο – μέλη της ήταν άτομα που εργαζόντουσαν σ' όλους τους τομείς: σκηνοθέτες, παραγωγοί, σεναριογράφοι, οπερατέρ κλπ. Τα μέλη του διοικητικού συμβουλίου φυλακίστηκαν. Έμειναν στη φυλακή περίπου τέσσερεις μήνες και οι περισσότεροι βασανίσθηκαν – άλλος λιγότερο κι άλλος περισσότερο. Οι ταινίες είτε απαγορεύθηκαν επίσημα από τις αρχές είτε, χωρίς να υπάρχει επίσημη απαγόρευση, δεν έπαιρναν άδεια προβολής από τις κατά τόπους στρατιωτικές αρχές με την πρόφαση, όπως έλεγαν, ότι υπήρχαν πληροφορίες πως θα συμβούν έκτροπα. Οι καλλιτέχνες, όλων των ειδικοτήτων, σε κάθε τομέα της τέχνης, ζούσαν κάτω από μια διαρκή απειλή. Σαν παράδειγμα, θα σας αναφέρω τον Ταρίκ Ακάν (έναν από τους πρωταγωνιστές της ταινίας **Κοπάδι**). Τον περασμένο χρόνο ήταν στην Φραγκφούρτη, σ' ένα κονσέρτο (ή κάτι ανάλογο) όπου μίλησε κατά της λογοκρισίας λέγοντας «έχουμε χάσει τον πρώτο ανεξάρτητο πόλεμο κατά του πολιτιστικού ιμπεριαλισμού, αλλά πρέπει να ξεκινήσουμε και να κερδίσουμε το δεύτερο ανεξάρτητο πόλεμο ενάντια σ' αυτόν». Αυτό μόνο. Όταν γύρισε στην Τουρκία, στο αεροδρόμιο, αμέσως τον συνέλαβαν και τον φυλάκισαν. Το ίδιο συνέβη και σ' έναν προοδευτικό σκηνοθέτη, που συνελήφθη γιατί, όπως είπαν, δεν έδειξε τον πρέποντα σεβασμό στον πρόεδρο του δικαστηρίου.

**Αναφερθήκατε προηγουμένως στη λογοκρισία. Είναι εύκολο να μου δώσετε κάποιες συγκεκριμένες πληροφορίες γύρω από το θέμα αυτό;**

Ο νόμος της λογοκρισίας είναι παμπάλαιος και αποτελεί ένα αντίγραφο αυτού της Ιταλίας του Μουσσολίνι. Σύμφωνα μ' αυτόν, αφού γράψεις το σενάριο της ταινίας που θέλεις να γυρίσεις, αυτό πρέπει να λογοκριθεί. Πρέπει να το δουν, να το εξετάσουν και να σου πουν αν είναι ή όχι εντάξει, αν πρέπει να αλλάξεις την τάδε σκηνή, αν χρειάζεται να αφαιρέσεις αυτό ή εκείνο. Μετά πρέπει να πάρεις την άδεια που θα σου επιτρέψει ν' αρχίσεις το γύρισμα και, όταν θα έχεις ολοκληρώσει το φιλμ, θα πρέπει να το πας για να το ξαναελέγξουν. Ο Ετζεβίτ, όταν ήταν στην κυβέρνηση, είχε υποσχεθεί ότι θα άλλαζε όλους τους νόμους, πράγμα που έκανε: έφτιαξε έναν καινούργιο νόμο, αλλά, σύμφωνα μ' αυτόν, εξακολουθούσε να υπάρχει η λογοκρισία όσον αφορά το ντόπιο κινηματογράφο! (που επιπλέον ζητούσε να τους παραδοθεί μια κόπια από κάθε ταινία που παραγόταν, πράγμα που σου κόστιζε περισσότερα χρήματα). Αντίθετα, κατάργησε τη λογοκρισία όσον αφορά τον ξένο κινηματογράφο και οι εισαγόμενες ταινίες ήταν απολύτως ελεύθερες να παιχθούν χωρίς περικοπές ή άλλον έλεγχο, εκτός αν υπήρχαν κομμάτια που τους ενοχλούσαν πολιτικά, οπότε τα έκοβαν. Θα σας δώσω μερικά παραδείγματα για το πνεύμα που επικρατούσε στο νόμο αυτό. Ο «κακός» απαγορεύεται να νικήσει, πρέπει πάντοτε να χάνει. Επιπλέον, ο «κακός» πρέπει να είναι πάντα «κακός», και ο «καλός» πάντα «καλός». Ποιός όμως

«Ο εχθρός» με σκηνοθέτη-εκτελεστή τον Ζεκί Οκτέν.

είναι ο «κακός»; Απαγορεύεται να πεις οτιδήποτε κατά των αξιωματικών του στρατού. Αυτοί είναι πάντα καλοί. Το ίδιο ισχύει και για τους αστυνομικούς. Αν θέλεις να πεις ότι ένας αστυνομικός έκανε κάτι «παράνομο» ή έκλεψε, μπορείς να το κάνεις, αλλά στο τέλος αυτός θα πρέπει να συλληφθεί από τους άλλους, τους «καλούς» αστυνομικούς. Απαγορεύεται να πεις ότι ένας δικαστής είναι «κακός» – αυτός είναι πάντα «καλός», πάντα ανεπηρέαστος. Επίσης δεν σου επιτρέπεται να αναφέρεις το όνομα Κούρδοι. Ποιοί είναι αυτοί; Δεν υπάρχει τέτοιο έθνος! Δεν υπάρχει γλώσσα που ονομάζεται Κουρδική! Οποιαδήποτε «άσχημη» κατάσταση κι αν δείξεις, πρέπει στο τέλος να ξεπεραστεί. Η πραγματικότητα δεν περιλαμβάνει «άσχημες» καταστάσεις! Με βάση όλα αυτά, δεν είναι περίεργο που όλες σχεδόν οι προοδευτικές ταινίες απαγορεύονται από τη λογοκρισία. Το μοναδικό καλό είναι ότι μπορείς να καταφύγεις στη δικαιοσύνη και το δικαστήριο ενδέχεται να εκδώσει μια ευνοϊκή για την ταινία απόφαση.

**Παρά τις υπάρχουσες δυσμενείς συνθήκες που μου περιγράψατε, φθάνετε στην πραγματοποίηση μιας ταινίας. Πώς βρίσκονται τα χρήματα; Πώς ξεκινάει η παραγωγή; Πώς καλύπτετε το κόστος; Στη χώρα μας, που οι συνθήκες είναι (ή ήταν μέχρι πριν από δύο μήνες) περίπου οι ίδιες, είναι δύσκολο να γυρίσουν πίσω στον παραγωγό τα λεφτά του ώστε να μπορέσει να κάνει μια καινούργια ταινία.**

Πρέπει να αναφερθεί ότι υπάρχουν πάρα πολλές δυσκολίες για έναν προοδευτικό κινηματογραφιστή, όπως για παράδειγμα το σύστημα διανομής που έχει τα χάλια του. Όταν κάποιος φτιάξει μια καλή ταινία, που μιλάει για την πραγματικότητα μέσα στην οποία ζουν οι άνθρωποι, η ταινία αυτή θα αγαπηθεί από το λαό κι έτσι θα γίνει μια πετυχημένη ταινία, και για τους διανομείς και για τις εταιρίες, γιατί θα φέρει χρήματα. Έτσι, τα πρώτα χρόνια, συνέβαινε αυτό και μπορούσες να συνεχίσεις. Για παράδειγμα, ο Γιλμάζ Γκιουνέι έγινε γνωστός με πολιτικές ταινίες, όπως ο **Άσχημος βασιλιάς**, και τα φιλμ του έφεραν αρκετά λεφτά. Έτσι μια μέρα μπόρεσε κι έκανε το δικό του φιλμ, ένα καλό φιλμ που ήταν εύκολο γι' αυτόν να το πουλήσει στους διανομείς. Και οι διανομείς ήθελαν κι άλλα φιλμ, πράγμα που έγινε. Τα ρεαλιστικά φιλμ που έκανε αγαπήθηκαν από το λαό, αγαπήθηκαν διπλά γιατί είχαν και καλό περιεχόμενο και καλή τεχνική. Σήμερα, που άλλες δυνάμεις βάζουν άλλου είδους δυσκολίες, όπως ήδη ανέφερα, οι ταινίες γίνονται με τη μέθοδο της αυτοχρηματοδότησης. Οι παραγωγοί (όχι οι εμπορικοί αλλά οι προοδευτικοί και ανεξάρτητοι από το κύκλωμα) μαζεύονται, δύο ή και τρεις μαζί, ή κάποιοι άλλοι προοδευτικοί άνθρωποι που έχουν αρκετά χρήματα βάζουν ένα μέρος από το κόστος παραγωγής, και προσπαθούν να φτιάξουν καλές ταινίες με την ελπίδα ότι θα τις πουλήσουν στέλνοντάς τες σε φεστιβάλ και λοιπά. Μ' αυτό τον τρόπο πραγματοποιούνται οι

ταινίες, είναι αδύνατο να γίνουν αλλιώς. Κάθε χρόνο γίνονται έτσι 5-6 καλές ταινίες, αλλά, φυσικά, δεν πετυχαίνουν όλες. Μερικές αποτυχαίνουν.

**Οι τούρκικες ταινίες που έχω δει τα τελευταία χρόνια ήταν, ας μου επιτραπεί να πω, λαϊκίστικες ταινίες. Χρησιμοποιούσαν μια εύκολη κινηματογραφική γλώσσα. Δεν έχετε ταινίες που να είναι πιο «πειραματικές» ως προς την κινηματογραφική έκφραση; Οι ταινίες αυτές τί αντιδράσεις προκαλούν στο κοινό;**

Οι προοδευτικοί κινηματογραφιστές της Τουρκίας δεν επιθυμούν να κάνουν τέτοιες ταινίες, δύσκολες στην κινηματογραφική έκφραση, γιατί είναι κάτι πολύ επικίνδυνο. Συνεπώς κάνουν εύκολες ταινίες, ταινίες που δεν παρουσιάζουν προβλήματα κατανόησης για το μεγάλο αριθμό των θεατών. Έχω δει μερικές ελληνικές ταινίες, που ήταν δύσκολο, ακόμα και για μένα, να καταλάβω τι γίνεται όπως, για παράδειγμα, **Ο Μεγαλέξανδρος** του Θόδωρου Αγγελόπουλου (τον είδα στην γερμανική τηλεόραση) ή **τα Δύο φεγγάρια τον Αύγουστο** του Κώστα Φέρρη. Ανάλογες ταινίες δεν έχουν υπάρξει μέχρι σήμερα στον τούρκικο κινηματογράφο.

**Αυτό είναι παράξενο και ενδιαφέρον ταυτόχρονα. Γιατί εδώ, στην Ελλάδα, έχουμε ανθρώπους που φτιάχνουν τέτοιες «καλλιτεχνικές» ταινίες, δύσκολες στη γλώσσα, κι έχουμε το πρόβλημα ότι δεν γίνονται κατανοητές από το κοινό κι έτσι πολύ λίγος κόσμος τις βλέπει. Επομένως και τα χρήματα που κερδίζουν είναι πολύ λίγα και δεν μπορούν να παράγουν μια καινούργια ταινία παρά μετά από μερικά χρόνια. Στο σημείο αυτό υπάρχει πάντα ένα πρόβλημα. Το να γίνονται, λοιπόν, καλές ταινίες που να έχουν ταυτόχρονα τη γενική αποδοχή είναι κατά κάποιο τρόπο, μια σημαντική διέξοδος στο πρόβλημα, μια λύση. Από την άλλη μεριά όμως, αυτό περικλείει τον κίνδυνο που απορρέει από την άρνηση να ερευνήσεις τους νέους τρόπους έκφρασης του κινηματογράφου, του μέσου σου. Κινδυνεύεις, δηλαδή, να παραμείνεις στο ίδιο επίπεδο, και το να μένεις στο ίδιο επίπεδο σημαίνει ότι μένεις πίσω γιατί δεν παρακολουθείς τις εξελίξεις στο χώρο του κινηματογράφου. Συνεπώς, η στασιμότητα αυτή σημαίνει οπισθοδρόμηση.**

Σύμφωνα με την προσωπική μου γνώμη το πρόβλημα αυτό είναι το ίδιο σε κάθε τομέα της τέχνης. Να κάνεις κάτι που να είναι απλό και επίσης καλλιτεχνικό, που να γίνεται δεκτό από τους διανοούμενους και ταυτόχρονα να αγαπιέται από ένα μεγάλο αριθμό θεατών. Όταν το βλέπεις να είναι απλό, αλλά και καλό. Αν δούμε, για παράδειγμα, στην ποίηση, αυτή την εποχή όλοι οι ποιητές προσπαθούν να γράψουν με δύσκολο τρόπο και όταν κάποιος γράψει σε πολύ «καθαρή» τούρκικη γλώσσα, με καθημερινό λόγο, κάνοντας όμως ποίηση, οι άλλοι του επιτίθενται. «Δεν είναι τέχνη», λένε κλπ. Και με το χιούμορ συμβαίνει το ίδιο. Στην Τουρκία έχουμε ένα πάρα πολύ χιουμοριστικό περιοδικό, το **Γκουρ-γκουρς.** Πουλάει περισσότερο από τις ημερήσιες εφημερίδες, είναι πολύ πετυχημένο. Και πολύ προοδευτικό.

**Δεν δέχεται επιθέσεις; Δεν προσπαθούν να το κλείσουν;**

Είναι πολύ έξυπνοι άνθρωποι. Δίνουν πολλά πράγματα τόσο έξυπνα που αν προσπαθήσει κάποιος να το σταματήσει θα φανεί γελοίος στα μάτια του λαού. Το είχαν κλείσει για τέσσερεις εβδομάδες, είναι εβδομαδιαίο περιοδικό, αλλά την πέμπτη του επέτρεψαν να συνεχίσει. Επιτίθεται στα πάντα με πλάγιο τρόπο, αλλά έτσι ώστε να είναι εύκολο να γίνει κατανοητό από όλους.

**Συμφωνώ ότι με τον τρόπο αυτό κερδίζεις σε επικοινωνία. Ταυτόχρονα όμως, η φιλμική γλώσσα αυτή καθεαυτή γίνεται πιο σχηματική, πιο απλοϊκή και άρα πιο «προβληματική». Για παράδειγμα, πριν από μερικές μέρες είδα την ταινία «Το ορυχείο» του Γιαβούζ Εζκάν και πρέπει να πω ότι δεν μ' άρεσε καθόλου. Όχι λόγω του θέματός της, ούτε λόγω του «μηνύματός» της, αλλά της ίδιας της «γλώσσας» της. Ήταν τόσο απλουστευτική που σ' έβγαζε απ' τα ρούχα σου.**

Συμφωνώ. Ποτέ δεν είπα ότι όλες αυτές οι προοδευτικές ταινίες είναι και καλές ταινίες. Υπάρχουν όμως και άλλες που είναι καλές.

**Για τους λόγους αυτούς θα ήθελα να σας ρωτήσω σχετικά με τις αντιδράσεις του τούρκικου κοινού που είδε αυτή την ταινία, ή κάποια άλλη σαν αυτή. Εδώ, στην Ελλάδα, οι άνθρωποι πηγαίνουν, βλέπουν την ταινία, καταλαβαίνουν όλα όσα συμβαίνουν στην οθόνη, αντιλαμβάνονται τι θέλει να πει ο δημιουργός του. Αυτοί που έχουν τις ίδιες απόψεις με το σκηνοθέτη, προοδευτικές σίγουρα, βγαίνουν από τον κινηματογράφο και λένε «υπέροχη ταινία» μόνο και μόνο για το στόρυ της. Υπάρχουν όμως και άλλοι, που κι αυτοί συμφωνούν με την ιδεολογία του σκηνοθέτη, που είναι επίσης προοδευτικοί, αλλά ίσως πιο «διανοούμενοι», που εξοργίζονται για τη σχηματοποίησή της, για την αισθητική της και για τη «γλώσσα» της. Υπάρχει αυτή η «διαφορά» και στους Τούρκους θεατές;**

Συμφωνώ μαζί σας, έχετε απόλυτο δίκιο. Μπορώ όμως να πω το εξής. Οι άνθρωποι που βλέπουν αυτή την ταινία, όταν δουν ότι η πραγματικότητα υπάρχει εκεί μέσα, αγαπούν την ταινία, άσχετα αν είναι καλή ή κακή. Κι αυτό γιατί όλες οι άλλες ταινίες τους λένε ψέματα, τους

δημιουργούν σύγχυση, τους δίνουν ψεύτικα όνειρα, άλλοθι. Αυτές οι ταινίες δείχνουν πραγματικά προβλήματα, απεικονίζουν την πραγματικότητα μέσα στην οποία ζουν. Όταν μια ταινία έρχεται να τους πει την αλήθεια και έχει και καλή τεχνική είναι μια καλή ταινία που μπορείς να δεις τη διαφορά ανάμεσα σ' αυτήν και στα άλλα εμπορικά κατασκευάσματα. Όταν μια ταινία, καλή ή κακή, έχει ένα στόρυ που δεν λέει ψέματα, υπάρχει ένα αίσθημα που σου πιάνει και το μυαλό και την ψυχή, που καλύπτει τα πάντα.

**Στην περίπτωση αυτή μήπως εμφανίζεται ένα άλλο πρόβλημα; Αν, για παράδειγμα, πάρουμε δυο ταινίες του Γιλμάζ Γκιουνέι, την «Ελπίδα» (1970) και το «Σύντροφο» (1974), βλέπουμε μια διαφοροποίηση ανάμεσά τους όχι μόνο όσον αφορά τη μορφή τους, αλλά και όσον αφορά τον τρόπο εκφοράς του «μηνύματός» τους. Στη δεύτερη έχουμε μια «αλλαγή», μια οπισθοδρόμηση του σκηνοθέτη. Πέρα από τη σχηματοποίηση και την απουσία του «συμβολισμού», εμφανίζεται κι ένας διδακτισμός. Υπάρχει, και είναι έντονα έκδηλη, μια πρόθεση διδασκαλίας.**

Τα πράγματα γύρω μας αλλάζουν γρήγορα. Η ζωή προχωράει πολύ γρήγορα και οι άνθρωποι αλλάζουν εξ ίσου γρήγορα – άλλος προς το καλύτερο κι άλλος προς το χειρότερο. Το ίδιο συμβαίνει και με τον Γιλμάζ Γκιουνέι, και στα έργα του βλέπουμε τη διαφοροποίηση που υφίσταται. Ο **Σύντροφος** έγινε όταν ήταν στη φυλακή και ήθελε να φτιάξει μια ταινία αμέσως, για άλλους λόγους, και ο πόνος που αισθανόταν τον έκαιγε. Σκεπτόταν ότι πρέπει να διδάξουμε τους ανθρώπους, να τους μάθουμε πολλά πράγματα πολύ γρήγορα. Γι' αυτό και η ταινία είναι σχηματική και διδακτική.

**Αυτό όμως έχει έναν κακό αντίκτυπο. Ο θεατής έχει την εντύπωση ότι δεν ξέρει τίποτα ο ίδιος και ότι ο σκηνοθέτης ξέρει τα πάντα. Έτσι αισθάνεται σαν μαθητής που τον εκπαιδεύει ένας δάσκαλος.**

Αν πράγματι συμβαίνει κάτι τέτοιο, τότε η ταινία έχει αποτύχει. Στην Τουρκία δεν συνέβη αυτό για άλλους λόγους. Η ταινία κυκλοφόρησε μετά την πτώση της παλιάς χούντας, στις μέρες της ελευθερίας, και όλοι την αγάπησαν σαν την πρώτη ελεύθερη ταινία που περιείχε πάρα πολύ αλήθεια μέσα της. Ανεξάρτητα πάντως απ' αυτό συμφωνώ μαζί σας όσον αφορά την οπισθοδρόμηση. Πρέπει όμως να αντιμετωπίζουμε τους σκηνοθέτες σαν ανθρώπινα όντα που το επόμενο έργο τους θα είναι ίσως καλύτερο από το προηγούμενο.

**Και μια τελευταία ερώτηση σχετικά με τον Γκιουνέι. Δεν έχει σχέση με το έργο του αλλά με τους λόγους για τους οποίους φυλακίσθηκε. Στην Ελλάδα υπάρχει μια ασάφεια, μια κάποια σύγχυση γύρω από το θέμα αυτό, που εξακολουθεί να διαιωνίζεται. Άλλοι μιλούν για πολιτικούς λόγους και άλλοι για ποινικούς. Πρόσφατα, κατά τη διάρκεια του πέμπτου φεστιβάλ Βαλκανικού Κινηματογράφου, ο συμπατριώτης σας και σκηνοθέτης Σούχα Αρίν, υποστηριζόμενος και από τη γενική γραμματέα της Ταινιοθήκης Αγλαΐα Μητροπούλου, επέμενε με σθεναρότητα ότι δεν είναι πολιτικός κρατούμενος αλλά ποινικός. Σκότωσε ένα δικαστή. Μια κι έχετε συνεργασθεί μαζί του και τον γνωρίζετε αρκετά καλά ίσως μπορείτε να διασαφηνίσετε το θέμα.**

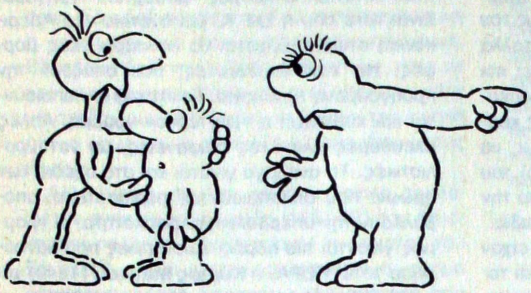
Είναι αλήθεια ότι σκοτώθηκε ένας δικαστής. Όμως, ο Γκιουνέι δεν παραδέχθηκε ποτέ ότι τον σκότωσε. Πάντοτε το αρνούνταν και κανένας δεν μπόρεσε να αποδείξει ότι πράγματι το έκανε. Στη δίκη, παρά το ότι δεν υπήρχαν στοιχεία, τον βρήκαν ένοχο. Ίσως να είναι ένοχος, ίσως όμως και να μην είναι. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες πολλών ανθρώπων, ο δικαστής αυτός ήταν μεθυσμένος και είπε πάρα πολλά πράγματα εναντίον του Γκιουνέι, έβρισε τη γυναίκα του και την οικογένειά του κλπ. Ο Γκιουνέι, όπως ανέφεραν οι μάρτυρες, προσπάθησε να καθησυχάσει και να ηρεμήσει τον δικαστή, να τον κάνει να σωπάσει για να μην γίνει μεγαλύτερος ο καυγάς. Τότε ήταν που κάποιος πυροβόλησε και τον σκότωσε. Ακόμα κι αν πράγματι τον σκότωσε ο ίδιος, είναι γεγονός ότι πάντοτε ήθελαν να τον παγιδέψουν και να τον βάλουν φυλακή ή να τον σκοτώσουν. Προσπαθούσαν με κάθε τρόπο να τον εξουδετερώσουν και τον προκαλούσαν. Προσωπικά πιστεύω ότι ήταν μια καλοστημένη προβοκατόρικη ενέργεια, στην οποία μπλέχθηκε ο δικαστής, χωρίς βέβαια να φανταστεί ποτέ ότι θα τον δολοφονούσαν. Το ότι αυτό συνέβη στον Γκιουνέι και όχι σ' έναν οποιονδήποτε άλλο σκηνοθέτη του εμπορικού κινηματογράφου και το ότι το δικαστήριο τον έκρινε ένοχο χωρίς να υπάρχουν ουσιαστικά αποδεικτικά στοιχεία, επιβεβαιώνει την εκδοχή της παγίδας. Πάντα ήθελαν να σταματήσουν τη δουλειά του και αν δεν έπιανε το «κόλπο» τους αυτό θα έβρισκαν έναν άλλο τρόπο για να το πετύχουν.

**Δημήτρης Κολιοδήμος**

**– Λευκωσία, 29 Ιανουαρίου 1982**

# Η σχολή κινούμενων σχεδίων του Ζάγκρεμπ

του Γιώργου Σηφιανού



«Σχολή περπατήματος»

Παρ' όλο που δεν υπάρχει μια συνεχής και αδιάκοπη πορεία στην εξέλιξή του, το κινούμενο σχέδιο στη Γιουγκοσλαβία ξεκινάει από αρκετά νωρίς. Πρώτον, ανάμεσα στους πιονιέρους, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τον Πολωνό Sergei Tagatz, που είχε ήδη δουλέψει σε στούντιο της Ρωσίας. Στο Ζάγκρεμπ πήγε το 1922, για να κάνει βασικά διαφημιστικά φιλμς και τραϊλερ για άλλες ταινίες, καθώς και ταινίες για το Ινστιτούτο Υγείας, μορφωτικού περιεχόμενου κλπ.

Μετά είναι ο ερχομός των αδερφών Maar, που έρχεται να δώσει καινούρια ώθηση στο κινούμενο σχέδιο. Οι αδελφοί Maar που ήταν Εβραίοι, πούλησαν ό,τι είχαν και δεν είχαν στο Βερολίνο κάτω από το φόβο και τις διώξεις των Ναζί, και κατέφυγαν στο Ζάγκρεμπ. Με τα λεφτά που είχαν άνοιξαν μια διαφημιστική επιχείρηση. Μέχρι το 1936 που αναγκάσθηκαν να κλείσουν από τον πόλεμο, είχαν ήδη μια αξιοσημείωτη παραγωγή 200 κατά μέσο όρο διαφημιστικών φιλμς το χρόνο. Δυστυχώς τα πρωτότυπα των φιλμς τους δεν υπάρχουν σήμερα.

Κατά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο απαγορεύτηκε να γυρίζονται φιλμς στη Γιουγκοσλαβία.

Αργότερα έρχεται ο Fadil Hadzic, εκδότης του δημοφιλούς σατιρικού περιοδικού «Kerempuh» να ανακινήσει το θέμα, χρηματοδοτώντας την πρώτη ολοκληρωμένη ταινία κιν. σχεδίου, που λεγόταν **Μεγάλη συνάντηση** (Veliki Miting) το 1946. Η ταινία πήρε σαν αφορμή τις διαφορές που υπήρχαν μεταξύ Γιουγκοσλαβίας και Σοβιετικού μπλοκ και θέλησε, να σατιρίσει την δυσαρέσκεια των Σοβιετικών για την ανεξάρτητη πολιτική και τον εθνικισμό του Τίτο. Σαν θέμα παίρνει μια ομάδα από βάτραχους που συναντήθηκαν στην Αλβανία για να στείλουν σύννεφα από κουνούπια και να αναγκάσουν... σε υποταγή τους κατοίκους της Γιουγκοσλαβίας. Η μεγάλη επιτυχία αυτής της πρώτης ταινίας έδωσε κουράγιο για τη συνέχεια. Ένα πρώτο πυρήνα γύρω από τον Hadzić, αποτέλεσαν οι: Ismet Voljevica, Oto Reisinger, Borivoj Dovnikovič, Vladimir Délac, Norbert και Walter Neugebauer.

Ο Hadzić κατόρθωσε να πάρει την κρατική έγκριση για το ξεκίνημα ενός στούντιο κιν. σχεδίου. Όμως το πρόβλημα ήταν άλλο. Υπήρχαν ελάχιστες πληροφορίες για το πώς γίνονται οι ταινίες, για την τεχνική τους. Τα μόνα στοιχεία που είχαν στη διάθεσή τους, ήταν μερικά παλιά φιλμς που βρέθηκαν στα αρχεία, και η εμπειρία του Walter Neugebauér που είχε... επισκεφθεί παλιότερα ένα στούντιο στη Γερμανία. Κύρια δύναμη όμως ήταν ο ενθουσιασμός τους που έκανε σύντομα να μαζευτούν γύρω τους περί τους 100 νέους εραστές του είδους, ανάμεσα στους οποίους και οι: Dusan Vucotić, Zlatko Bourek, Aleksandar Marks, Vladimir Kristl, Boris Kolar και Zlatko Crgić. Επί κεφαλής ήταν ο πιο έμπειρος Walter Neugebauer, το στύλ του οποίου ήταν απομίμηση του στυλ του Ντισνεϋ, που είχε μεγάλη «πέραση» την εποχή εκείνη.

Σύντομα όμως μια άλλη τάση εκδηλώθηκε, με επικεφαλής τον Vucotic που επεδίωκε να απελευθερωθεί από τις Ντισνεϋκές επιρροές και να βρει τον «εθνικό» δρόμο για το κινούμενο σχέδιο.

Εκτός όμως από το στυλ του Ντίσνεϋ, υπήρχαν τα πιο συγγενικά τους, πολιτισμικά φιλμς του Τσέχου Jiri Trnka, που εκτός από τα πολλά αξιόλογα φιλμς με μαριονέτες, έχει κάνει και κιν. σχέδια[1]. Αυτά στάθηκαν πολύτιμος δάσκαλος, για τους νέους τότε Γιουγκοσλάβους καρτουνίστες, καθώς και ένα βιβλίο, το «Πώς να κάνεις Animation[2]» (How to do Animation) του Preston Blair[3] που κατάφερε να φτάσει από την Αμερική στην αποκομένη τότε Γιουγκοσλαβία.

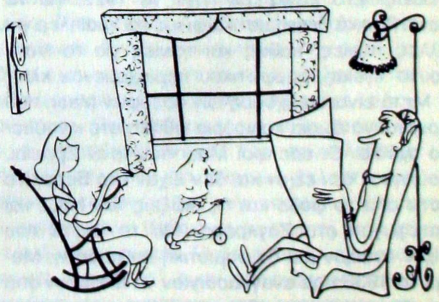
Και ενώ το πράγμα άρχιζε να προχωράει, είχαν γίνει ήδη κάποια φιλμς μέχρι το 52, έρχεται το κράτος αυτή τη φορά να σταματήσει την παραγωγή, κρίνοντας ότι θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει καλύτερα τα λεφτά που διέθετε κάπου αλλού.

Έτσι έρχονται πάλι δύσκολα χρόνια για το κιν. σχέδιο, που επέζησε μόνο, χάρη στην αγάπη και την προσωπική φροντίδα ιδιωτών. Η δύσκολη περίοδος κράτησε μέχρι το 56, οπότε η παραγωγή αρχίζει να ξαναοργανώνεται. Όμως οι δυσκολίες είχαν και σημαντικά θετικά αποτελέσματα. Κατ' αρχήν ένωσαν και συγκρότησαν περισσότερο τους δεσμούς μεταξύ των δημιουργών. Πολλοί καλλιτέχνες, συγγραφείς, αρχιτέκτονες, γλύπτες, ζωγράφοι, προσφέρθηκαν εθελοντικά να βοηθήσουν σε κάθε βήμα, χρηματοδοτώντας ακόμη με δικά τους μέσα τις ταινίες.

Η ανάγκη για οικονομία στα υλικά, ζελατίνες, χρώματα κλπ., από την άλλη, άνοιξε το δρόμο για νέες μορφές έκφρασης. Η κίνηση στους ήρωες περιορίζεται μόνο εκεί που είναι απαραίτητη και ταυτόχρονα απλοποιείται κατά πολύ. Η ίδια λογική εφαρμόζεται και στα ντεκόρ, στο ίδιο το σχέδιο των ηρώων, στη μουσική κλπ. Το αποτέλεσμα είναι πολύ σημαντικό γιατί απελευθερώνονται οι ήρωες από τους κλασικούς κανόνες της σχολής του Ντίσνεϋ κύρια, και φτάνουν σε μια τέτοια μορφή ελευθερίας πυκνότητας και απλότητας που ανοίγονται σχεδόν σε σύμβολα. Η νέα αυτή μορφή είχε αρκετή επιτυχία στο κοινό, και αυτό έδωσε τη δυνατότητα για την παραπέρα συνέχισή τους.

Την ίδια εκείνη δημιουργική περίοδο είναι που πρωτοχρησιμοποιούν το χρώμα στο φιλμ, **Κοκκινοσκουφίτσα** το 1954. Οι νέες λύσεις του Ζάγκρεμπ έρχονται σε μια εποχή που το πρόβλημα της αλλαγής μορφής και της απλοποίησης είναι γενικότερο. Η τηλεόραση που άρχισε να διαδίδεται το 1940 στην Αμερική δημιούργησε μεγάλη κρίση στο «κλασικό» κιν. σχέδιο. Με την υπερκατανάλωση χάθηκε η μαγεία των ταινιών στυλ Ντίσνεϋ. Ο κόσμος «μπούχτισε» γρήγορα. Είναι τότε που η U.P.A. μια σχετικά νέα Αμερικάνικη εταιρία, έρχεται να λανσάρει νέες μορφές, πιο ευκολοχώνευτες, που σπάζουν την προηγούμενη τυπολογία. Τα ντεκόρ απλοποιούνται και κυριαρχεί η «μοντέρνα» γραμμή. Απλές ελεύθερες πλακάτες επιφάνειες, μη νατουραλιστικές. Το ανάλογο γίνεται και στο σχέδιο των ηρώων, που απλοποιούνται, περισσότερο, αποβάλλουν την υπερβολική ελαστικότητα, οι γραμμές γίνονται πιο αδρές. Δυο ήρωες που λανσάρησε τότε η UPA, ο **Κύριος Μαγκού** (1949) και ο **Τζέραλντ Μακ-μπόϊνγκ-Μπόϊνγκ** (1951) γνωρίζουν πολύ μεγάλη επιτυχία.

Ένα πρώτο φιλμ της σειράς του **Τζέραλντ Μακ-μπόϊνγκ-Μπόϊνγκ,** φτάνει αυτή την εποχή (52-56) στη Γιουγκοσλαβία, μαζί με κάποια βιβλία γύρω από την καινούργια αυτή μορφή του Αμερικάνικου κιν. σχεδίου. Το φιλμ αυτό έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση στους Γιουγκοσλάβους και έμελλε να αφήσει τα ίχνη του στις μετέπειτα δημιουργίες τους.



*Τζεραλντ Μακ Μπόινγκ.*
*η πρώτη μεγάλη επιτυχία της* UPA.

Η επιρροή της UPA παρ' όλο που φαίνεται καθαρά, αφομοιώθηκε δημιουργικά και δεν μπορούμε να πούμε πως είναι το κύριο χαρακτηριστικό στη σχολή του Ζάγκρεμπ. Άλλωστε εκεί η απλοποίηση προχώρησε ακόμη περισσότερο κάτω από τις επιταγές που καθόριζαν οι δικές τους συνθήκες και το αποτέλεσμα είναι εξίσου πρωτοποριακό.

Παρ' όλο που ο καθένας στη σχολή του

Ζάγκρεμπ διατηρεί ένα λιγότερο ή περισσότερο προσωπικό στυλ, υπάρχουν αρκετά κοινά σημεία που τους προσδιορίζουν σαν ενότητα («σχολή»).

Οι συνθήκες που τους οδήγησαν να δουλεύουν όλοι μαζί είχαν σαν αποτέλεσμα την αλληλεπίδραση, που γίνεται φανερή στη δουλειά τους. Εδώ όσο πουθενά αλλού, η σύνεργασία και η εναλλαγή των ρόλων είναι χαρακτηριστική. Βλέπουμε δηλ. τους ίδιους ανθρώπους, πότε να γράφουν σενάρια, πότε να σκηνοθετούν, πότε να σχεδιάζουν τα ντεκόρ, να δίνουν την κίνηση στους ήρωες ή να σχεδιάζουν τους ίδιους τους ήρωες.

Άλλο κοινό σημείο, χαρακτηριστικό τουλάχιστον στην πρώτη περίοδο (1957-62) που λέγεται από πολλούς «χρυσή εποχή» της σχολής του Ζάγκρεμπ, είναι η υπεραπλοποιημένη φόρμα όπως αναφέραμε παραπάνω. Απλοποίηση που ξεκινάει από οικονομία χρημάτων, για να καταλήξει χάρη στην πολύ έξυπνη χρησιμοποίησή της σε «οικονομία» των αισθητικών μέσων, με συνέπεια το κέρδος σε σαφήνεια, πυκνότητα, ευστοχία του ίδιου του έργου.

Σιγά σιγά αρχίζουν να αναπτύσσονται περισσότερες τάσεις. Πολύ χοντρικά θα μπορούσαμε να πούμε για δυο κύριες[4]: Η μία που συνδέει το κιν. σχέδιο περισσότερο με τις πλαστικές τέχνες και που εμπνέεται απ' αυτές, και η άλλη, που βασίζεται πολύ περισσότερο στο σκίτσο και την εκφραστικότητα της κίνησης και πολλές φορές καταργεί τελείως το ντεκόρ. Ωστόσο κι αυτός ο διαχωρισμός τείνει να καταργηθεί και να επικρατήσει και εδώ ένας πλουραλισμός από μορφές που δεν υστερούν καθόλου σε ποιότητα και πρωτοτυπία η μια από την άλλη.

Άλλο χαρακτηριστικό της «χρυσής εποχής» ο συμβολισμός και το «ηθικό δίδαγμα» υποχωρούν και αφήνουν σιγά-σιγά τη θέση τους σε ταινίες που καταγράφουν κάποιο θέμα, που αφηγούνται εντυπώσεις, που φανερώνουν τα παράξενα της πραγματικότητας, αντιστρέφοντας τους ρόλους κλπ. Μ' άλλα λόγια στην εποχή μας που το σπάσιμο των εθνικών πολιτιστικών συνόρων είναι ο κανόνας, η «σχολή του Ζάγκρεμπ» δε μένει ανεπηρέαστη.

Εξακολουθεί όμως να υπάρχει σαν ενότητα χάρης στο ενιαίο παρελθόν των δημιουργών της και τη συνεργασία τους, αλλά κύρια χάρης στην υψηλή ποιότητα των έργων τους, με την οποία καταφέρνουν να διατηρούν ένα ανανεωμένο δημιουργικό πόλο για το κιν. σχέδιο[5].

## Β. ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΔΟΥΛΕΙΑΣ[6]

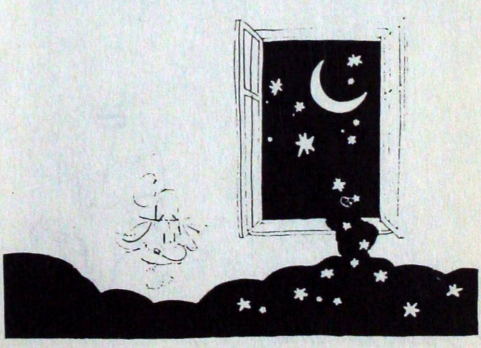
**Δείγματα απ' το χιούμορ των ταινιών του Ζάγκρεμπ[6]:**

– στο **Περιέργεια** (1966) του Dovnikonic, όπου όλος ο κόσμος ενδιαφέρεται να μάθει τι περιέχει η σακούλα ενός ανθρωπάκου, που κάθεται σ' ένα παγκάκι: .... Ένα καράβι περνάει. Όλοι μαζεύονται πίσω για να δουν τον ανθρωπάκο και τη σακούλα του, το καράβι τους απ' το βάρος στη μια μεριά βουλιάζει. Ένας από τους πνιγμένους φτάνει με κόπο στη στεριά, κοιτάει μέσα στη σακούλα και ξαναγυρίζει στη θάλασσα (να πνιγεί).

*«Περιέργεια»*

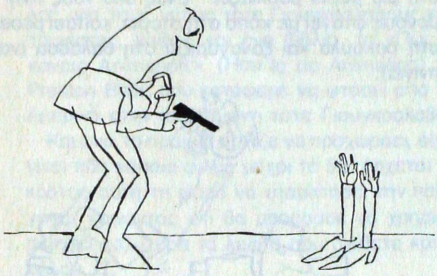
– στο **Ίσως Διογένης** (1967) του Dragic, όπου ένας ανθρωπάκος περιπλανιέται στις πιο απίθανες μεριές:... ο ήλιος φεύγει. Μια... αυλαία κλείνει μπροστά του. Ο ανθρωπάκος χτυπάει παλαμάκια. Η αυλαία ανοίγει και ο ήλιος ξαναεμφανίζεται!

– στο ίδιο: ...Ζωγραφιά με το Μυστικό Δείπνο. Ο τυπάκος έρχεται και... τρώει από το τραπέζι!



*«Ίσως Διογένης»*

– στο **Μικρός και Μεγάλος** (1906) του Grgic, όπου ένας μεγαλόσωμος ανθρωπάκος κυνηγάει ένα μικρόσωμο, που όμως πάντα καταφέρνει να γλυτώσει και να «τη φέρνει» στο μεγάλο: ...ο μεγάλος στριμώχνει το μικρό σε ένα διάδρομο αδιέξοδο. Σβύνει το φως. Ο χώρος μετασχηματίζεται σε ουρανοξύστες με την ίδια σχεδιαστική προοπτική του διαδρόμου, και ο μεγάλος πέφτει από ψηλά.



*«Μικρός και μεγαλος»*

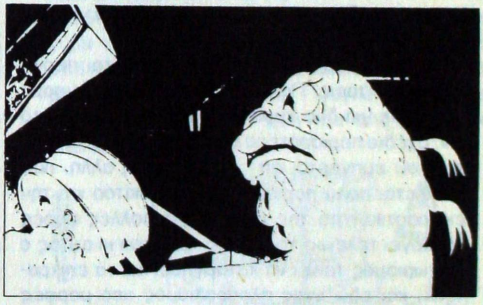
– στο **Μέρες που περνάνε** (1968) του Gragic, όπου ένας ανθρωπάκος παθαίνει τα πάνδεινα από τους γύρω του: ...ο ανθρωπάκος απογοητευμένος ετοιμάζεται να κρεμαστεί. Μαζεύεται πλήθος που τον κοιτάει και τον χειροκροτάει. Ο ανθρωπάκος μετανοιώνει. Το πλήθος τσατίζεται που θα χάσει το θέαμα και τον κρεμάει. Συνέχεια: το πλήθος εξαφανίζεται. Το σκοινί σπάει, ο ανθρωπάκος πέφτει ζωντανός με το σκοινί στο λαιμό. Παρουσιάζεται ένας πλασιέ με γραβάτες, του βγάζει το σκοινί και του φοράει μία κλπ. κλπ.

*«Μέρες που περνάνε»*

## Δείγματα από τα θέματα των τελευταίων ταινιών:

– **Μάτι ψαριού** (1980) του Marusic: Ψαράδικο χωριό. Βάρκες, νερά που χρυσίζουν. Ψαράδες φεύγουν για ψάρεμα. Στην παραλία γυναίκες, παιδιά τους αποχαιρετούν. Μεγάλα γαλάζια ψάρια, βγαίνουν σιγά σιγά στη στεριά. Ματωμένη τριαινα. Την κρατάει ένα ψάρι. Ψάρια τριγυρίζουν στους δρόμους. Σκοτώνουν τους ανθρώπους που συναντούν. Μπαίνουν στα σπίτια. Σκοτώνουν και μαζεύουν τους ανθρώπους με δίχτυα. Ένα ψάρι ανακαλύπτει δυο μικρά παιδάκια. Τα παίρνει ζωντανά μαζί του. Στην αποβάθρα συγκεντρωμένα τα κορμιά των ανθρώπων. Μ' ένα μεγάλο δίχτυ τα τραβάνε μέσα στη θάλασσα.

Οι ψαράδες γυρίζουν. Οι βάρκες είναι φορτωμένες. Μέσα στα δίχτυα, σωρός μικρά γαλάζια ψάρια.



– **Σχολή περπατήματος** (1978) του Dovnikovic. Ένας ανθρωπάκος περπατάει εύθυμα. Ένας άλλος τον διορθώνει. Ο ανθρωπάκος αλλάζει περπάτημα. Προχωράει. Άλλος παρακάτω του διορθώνει κάτι άλλο και τον πείθει να το κάνει. Ο ανθρωπάκος συμμορφώνεται. Τρίτος παρακάτω τον πείθει ν' αλλάξει κάποιο άλλο χαρακτηριστικό απ' το περπάτημά του. (Π.χ. να σέρνει το ένα του πόδι, ή να βροντά το πέλμα χάμω, ή να σηκώνει λίγο τον ώμο, ή να κουνάει το λαιμό και το κεφάλι προς τα μπρος). Ο ανθρωπάκος προχωράει σα κόμπος. Κατακουράζεται. Οι άλλοι επιμένουν. Τσαντίζεται και αρχίζει να περπατάει όπως στην αρχή.

– **SATIEMANIA** (1978) του Gasparovic. Εικόνες από τη ζωή μιας μεγαλούπολης. Το φιλμ

αυτό είναι πολύ δύσκολο να περιγραφεί. Λόγω της ελεύθερης γραφής του, και λόγω του ότι οι εικόνες διαδέχονται η μια την άλλη με πολύ γρήγορο ρυθμό. Βασισμένο πάνω στη μουσική του Ερίκ Σατί. Κατά τη γνώμη μου πολύ αξιόλογο φιλμ.

– **Ημερολόγιο** (1974) του Dragic.
Ανάλογο κλίμα και ανάλογο θέμα με το SATIEMANIA. Για τους ίδιους λόγους δε μπορεί να περιγραφεί. Είναι μια ταινία που δημιουργήθηκε «άμεσα» πάνω στο σχεδιαστήριο, και όχι με τον παραδοσιακό τρόπο (σενάριο - στόρυμπορντ κλπ.). Επίσης αξιόλογη ταινία.
– **Εφιάλτης** (1977) των Marks-Jutrisa.
Δωμάτιο, κρεβάτι, ανθρωπάκος με γραβάτα. Γδύνεται, κρεμάει τα ρούχα του, κοιμάται. Όνειρο: Τα ρούχα φεύγουν απ' το παράθυρο. Η γραβάτα κατεβαίνει, σέρνεται σα φίδι, και πάει στο λαιμό του. Ξυπνάει. Ξανακοιμάται. Όνειρο: Φέρετρο μπαίνει στο δωμάτιο. Ανεβαίνει στο κρεβάτι του. Αυτός μπαίνει μέσα. Ξυπνάει. Ξανακοιμάται. Πετάει. Γελάει. Πάνω από βουνοκορφές μυτερές. Πέφτει. Καρφώνεται σε μια βουνοκορφή. Ξυπνάει, ξανακοιμάται. Πετάει μέσα σε λουλούδι. Γίνεται γυναίκα. Γαντζώνεται πάνω του. Πέφτουν. Ξυπνάει. Ξανακοιμάται. Μικραίνει. Το κρεβάτι γίνεται ζώο και τον κυνηγά. Η πόρτα κλειστή. Το πόμολο είναι ένα χέρι. Τον πιάνει.

*«Υποκατάστατο»*

Ξεφεύγει. Η πόρτα γίνεται μεγάλο θηρίο-βάτραχος. Τον κυνηγά. Πάει να φύγει από το παράθυρο. Γίνεται στόμα και τον κόβει στη μέση. Το πάνω μισό τρέχει με τα χέρια. Ο βάτραχος τον κυνηγά συνέχεια... Ξυπνά. Όνειρο ή πραγματικότητα; Τα ρούχα, τα έπιπλα κλπ., είναι αόρατα. Παίρνει φόρα και κουτουλάει την πόρτα. Ανοίγει το κεφάλι του και βγαίνουν τα ρούχα του, τα έπιπλα κλπ. Ξυπνάει. Ντύνεται. Φεύγει. (Χωρίς γραβάτα).

## Ονόματα των σημαντικότερων δημιουργών της σχολής του Ζάγκρεμπ[7]

Dusan Vukotić - Nikola Kostelac - Vatroslav Mimica - Vladimir Kristl - Aleksandar Marks - Vladimir Jutrisa - Vjekoslav Kostanjsek - Zlatko Bourek - Boris Kolar - Dragutin Vunak - Borivoj Dovniković - Zlatko Grgić - Nedeljko Dragić - Ante Zaninović - Pavao Stalter - Zvonimir Lonsarić - Milan Blasekoviz - Zdenko Gacparović - Branko Ranitovic - Nicola Majdak - Josko Marusic - (οι περισσότεροι γεννημένοι το 20-30).

---

**ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ:**

1. «Ο παππούς φύτεψε ένα παντζάρι» (Zasadil dedek repu) 1945. – «Τα μικρα ζώα και οι κλέφτες» (Zviratka a Petrovsfi) 1946. – «Ο καπνοδοχοκαθαριστής και τα SS» (Pérák a SS) 1946 – «Το δώρο» (Dárek) 1946 κλπ.
2. Animation, κυριολεκτικά σημαίνει ζωογόνηση, εμψύχωση. Στο κιν. σχέδιο λέμε το σχεδίασμα των διαδοχικών φάσεων μιας κίνησης, που μετά όταν κινηματογραφηθούν στη σειρά και προβληθούν δίνουν την αίσθηση της συνέχειας. Ο όρος είναι ο ίδιος στα Αγγλικά, στα Γαλλικά και ανάλογος στα Ιταλικά, Γιουγκοσλάβικα κλπ. Αυτός είναι και ο λόγος που προσωπικά τον προτιμώ από τις λέξεις, ζωογόνηση ή εμψύχωση, που στην Ελληνική γλώσσα παραπέμπουν μάλλον αλλού παρά στο σχεδίασμα και το ζωντάνεμα μιας κίνησης.
3. Από τους πρώτους αξιόλογους «Animateur» της παλιάς εποχής. Στην Ελλάδα όσοι έχουν δει τη **Φαντασία** του Ντίσνεϋ μπορεί να θυμούνται το χορό των κροκοδείλων, που είναι καμωμένος απ' τον Preston Blair. Επίσης έχει κυκλοφορήσει στην Ελλάδα ένα τεύχος που έχει τίτλο «Animation - learn how to draw animated cartoons» του ίδιου που είναι ένας οδηγός για το πως σχεδιάζονται και κινούνται οι ήρωες στο «κλασικό» κιν. σχέδιο. (Εκδόσεις Walter Foster, σειρά How to draw No 26 διαστάσεις 26X35).
4. Για τεχνικούς λόγους δεν μπορούμε να έχουμε φωτογραφίες από την πρώτη τάση αλλά μόνο γραμμικά σχέδια.
5. Πρέπει να σημειωθεί ότι σχεδόν κάθε ταινία που βγαίνει απ' το Ζάγκρεμπ (2-15 το χρόνο) είναι και κάτι ξεχωριστό. Απόδειξη οι σειρές από βραβεία που έχουν μαζέψει σε διεθνή φεστιβάλ (περίπου 200!), όπως και το Όσκαρ που πήρε η ταινία **Υποκατάστατο** (Ersatz) του Vukotić το 1961 που μάλιστα ήταν η πρώτη φορά που απονεμόταν σε φιλμ μη Αμερικάνικο. Η ταινία έχει προβληθεί παλιότερα και στην Ελλάδα.
6. Φυσικά δεν είναι δυνατό να αποδοθούν πιστά πράγματα που έγιναν όχι για να λεγονται αλλά για να δείχνονται με το «μέσο» του κιν. σχεδίου. Γι' αυτό θάθελα οι αναγνώστες να τα πάρουν υπόψη τους μόνο ενδεικτικά.
7. Τα ονόματα που είναι Γιουγκοσλάβικα τα άφησα με τη δική τους γραφή. Ας με συγχωρέσει ο αναγνώστης που δε μπορεί να καταλάβει την προφορά τους. Είχα και εγώ το ίδιο πρόβλημα!

**Γιώργος ΣΗΦΙΑΝΟΣ**

# ΦΑΣΜΑΤΑ ΠΑΡΑΚΜΗΣ ΚΑΙ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ ΖΩΗΣ

## ΜΠΛΕΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡ: ΟΜΑΔΕΣ ΕΞΟΝΤΩΣΗΣ, του Ρίντλεϋ Σκοτ

**Σκην.:** Ridley Scott. **Σεν.:** Hampton Fancher, David Peoples, από μυθ. του Philip K. Dick. **Φωτ.:** Jordan Cronenweth. **Μουσ.:** Βαγγέλης Παπαθανασίου. **Ειδικά εφφέ:** Douglas Trumbull, Richard Yuricich, David Dryev. **Ντεκόρ:** Linda De Scenna, Tom Roysden, Leslie Frankenheimer. **Ηθ.:** Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Joe Turkel, Daryl Hannah, Joanna Cassidy. **ΗΠΑ 1982. Διάρκεια: 116΄.**

«Κρίμα που δεν θα ζήσει. Αλλά ποιος ζει;». Πράγματι ο αρχηγός των Ρέπλικανς δεν θα ζήσει, αλλά ουσιαστικά ποιός ζει στο Λος Άντζελες του 2019; Οι Ρέπλικανς, στοιχείο που δημιουργήθηκε, εξορκίστηκε και εξορίστηκε από την κυρίαρχη τάξη πραγμάτων, επιστρέφουν για εκδίκηση και ανατρέπουν την στοιχειώδη ισορροπία αυτού του συστήματος, έστω και για λίγο, αποδεικνύοντας ότι σ΄ έναν τέτοιο κόσμο δεν έχει και μεγάλη σημασία αν είσαι Ρέπλικαντ ή όχι. Στο Λος Άντζελες του 2019 δεν υπάρχει ζωή αλλά επιβίωση.

Μέσα από μια εξαιρετικά προωθημένη αντίληψη των ντεκόρ, ο Ρίντλεϋ Σκοτ συστήνει μια καφκική πόλη γεμάτη άγχος, αγωνία, ενοχές και θέαμα, όπου ο καθένας βιώνει το δικό του δράμα και κυνηγά τα φαντάσματά του. Η τεχνολογία εξουσιάζει τα πάντα δημιουργώντας όμορφα εκτοπλάσματα. Λήψεις σε κλειστούς χώρους και περίπλοκοι φωτισμοί ενισχύουν την αίσθηση της κλειστοφοβίας που σέρνεται σε όλο το έργο. Η κυριαρχία του βλέμματος αιχμαλωτίζεται απ΄ το ντεκόρ και καθώς η δράση κουλουριάζεται στο περιεχόμενό του, συμπιέζει τον Ντέκαρτ και την αποστολή του. Το **Μπλαίηντ Ράννερ** είναι πιστεύω μια από τις λίγες αμερικάνικες ταινίες όπου το ντεκόρ χρησιμοποιείται ουσιαστικά μαζί και εντυπωσιακά, παράγοντας κυρίως σημάνσεις πάνω στη φύση της κοινωνίας που αγκαλιάζει. Καπνοί, ατμοί, θολούρα και βροχή, λασπόνερα, δάκρυα... Τα στοιχεία του αέρα και του νερού δεσπόζουν στην ταινία, δημιουργώντας σύγχηση, άγχος, αβεβαιότητα, ανασφάλεια, φόβο, θλίψη και πόνο. Κρύβουν τους ανθρώπους, τις επιφάνειες, ξεσβύνουν τα πάντα ενώ ταυτόχρονα τους ξεσκεπάζουν και τους κάνουν να τρέχουν σαν τρελοί.

Μέσα σ΄ αυτόν τον χώρο κινείται ο Ντέκαρτ, ένας πρώην Μπλαίηντ Ράννερ, σε αναζήτηση των Ρέπλικανς. Δεν είναι παρά μια σκιά που παραπατάει συνέχεια μέσα στο άγχος και στον φόβο. Δεν είναι θύτης, αλλά θύμα· δεν καταδιώκει, αλλά καταδιώκεται. Παράλληλα με την καταδίωξη των Ρέπλικανς διαγράφεται στο εσωτερικό του μια άλλη επώδυνη πορεία: αυτή της συνειδητοποίησης μιας ζωτικής αλήθειας. Αλήθεια που αφορά την αξία του σαν άτομο και πηγαίνοντας παραπέρα την φύση της κοινωνίας

ΦΑΣΜΑΤΑ
ΠΑΡΑΚΜΗΣ
ΚΙ ΑΠΟΠΕΙΡΕΣ
ΖΩΗΣ

όπου ζει. Η Ρέητσελ είναι αυτή που τον αφυπνίζει, μία Ρέπλικαντ κάπως πιο τυχερή από τους άλλους.

Ο Σκοτ αντιστρέφοντας τους όρους της καταδίωξης και ευνουχίζοντας μερικά τουλάχιστον τον Ντέκαρτ, δεν αφήνει και πολλά περιθώρια επανάπαυσης στον θεατή και επακόλουθης ταύτισής του με τον ήρωα. Οι Ρέπλικανς αντιμετωπίζονται πλέον σαν επαναστάτες που επιφέρουν ρήξεις, που προσπαθούν να ζήσουν, **που γνωρίζουν πολλά** και που τελικά αναδεικνύονται πιο άνθρωποι από τους ανθρώπους. Οδυνηρό συμπέρασμα για τους θεατές που πιθανόν να γελάσουν ή να εκνευριστούν στη σκηνή που ο αρχηγός-ρέπλικαντ σώζει τη ζωή του Ντέκαρτ. Ενός Ντέκαρτ που από ανθρωπάκι αγωνιά να γίνει άνθρωπος.

Η ταινία η ίδια είναι τόσο παγερή, τόσο ψυχρή, που δεν σου επιτρέπει να την αγκαλιάσεις, είναι σε μια διαρκή ρήξη μαζί σου, σε φοβίζει, παρά σε ανακουφίζει. Υιοθετώντας μερικές παραμέτρους του φιλμ-νουάρ και δημιουργώντας αργούς και ουσιαστικούς ρυθμούς, ο Σκοτ πλάθει θολά μια σαφή εικόνα της εξέλιξης του καπιταλισμού και της τεχνοκρατίας, χωρίς να χάσει τίποτα από τα κινηματογραφικά χαρίσματα της απόλαυσης, που σαν μαέστρος διαθέτει.

«Όλες αυτές οι στιγμές θα χαθούν στον χρόνο, όπως τα δάκρυα στην βροχή». Έτσι και το **Μπλαίηντ Ράννερ** θα χαθεί αφήνοντας όμως πίσω του επώδυνες πληγές κι ερωτήματα σε μας τους θεατές. Αυτό τελικά δεν άφησε και ο θάνατος των Ρέπλικανς στον Ντέκαρτ, πέρα από τις αναμνήσεις;

Και ο Τάιρελ; Ο Τζέι Εφ Σεμπάστιαν; Οι δημιουργοί και τα δημιουργήματα; Πιασμένοι σε χορό θανάτου εξαφανίζονται για να ξαναγεννηθούν και να ξαναπεθάνουν.

Το τέλος του έργου, αρκετά σχηματικά βέβαια, εγκλείει την προσωπική πλέον πίστη του Σκοτ και φαντάζει σαν μια ακτίνα αισιοδοξίας μέσα σε έναν κόσμο κατοικημένο από σκιές και φόβο μονάχα. Κάποιοι από μας, ίσως την ακολουθήσουν, άλλοι όχι. Αυτοί που «ζουν» βέβαια.

**Πάνος Μανασσής**

# ΧΡΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

## ( Η ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΤΩΝ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ )

**DER STAND DER DINGE**

**Σκην.:** Wim Wenders. **Σεν.:** Wim Wenders, Robert Kramer. **Φωτ.:** Henri Alekan, Fred Murphy. **Μουσ.:** Jürgen Knieper. **Ηθ.:** Patrick Bauchau, Viva Auder, Paul Getty III, Samuel Fuller, Isabelle Weingarten, Allen Goorwitz, Roger Corman. ΓΕΡΜΑΝΙΑ 1981-82. **Διάρκεια:** 127'.

**«Η** ζωή είναι έγχρωμη, αλλά το ασπρόμαυρο είναι πιο ρεαλιστικό». Μια τέτοια φράση, που ακούγεται στην **Κατάσταση των πραγμάτων** του Βιμ Βέντερς, φαίνεται να συμπυκνώνει, σα λάιτ μοτίφ, τις τόσες διαφορετικές αναφορές, μνήμες, εμπειρίες κι αντιθέσεις αυτού του ασπρόμαυρου ποιήματος για τον ίδιο τον κινηματογράφο, τη γλώσσα και τη σχέση του με την πραγματικότητα.

Είναι η ιστορία ενός κινηματογραφικού συνεργείου που, μένοντας δίχως χρήματα και παραγωγό, δεν μπορεί να τελειώσει την ταινία που γυρίζει.

Οι αναφορές αρχίζουν κιόλας: ο παραγωγός είναι στην Αμερική, στην άλλη μεριά του ωκεανού, αφού το συνεργείο βρίσκεται στη δυτική ακτή της Πορτογαλίας. Το φιλμ μέσα στο φιλμ είναι **Οι επιζήσαντες**, επιστημονικής φαντασίας, τη στιγμή που το τοπίο του ξενοδοχείου θυμίζει πλανήτη μετά την καταστροφή.

Το μόνο ζωτικό στοιχείο μένει ο Ατλαντικός, παρουσία απειλητική κι αινιγματική, όπου η γονιμότητα της φύσης αντιτάσσεται στο άγονο τοπίο της ψυχής και στην εξαπάτηση της φαντασίας.

Οι προσωπικές ιστορίες του καθένα από τα μέλη του συνεργείου δεν συναντιώνται πουθενά, η ίδια η περι-

«Η κατάσταση πραγμάτων» του Βιμ Βέντερς.

πέτειά τους δε συνιστά «ιστορία» αλλά μόνο κομμάτια της, αντίθετα στην αμερικάνικη λογική παραγωγής, μ' άλλα λόγια, ένα τέτοιο σενάριο είναι α-τέλειωτο κι α-συνεχές. Όπως ακριβώς το μοτίβο που παίζει ένα βιολί στο παράθυρο, οι κουβέντες στο μπαρ και τους διαδρόμους, τα παιχνίδια των παιδιών, η λευκή σελίδα που περιμένει στη γραφομηχανή.

Η ταινία μοιάζει δίχως κεντρικό μύθο, καθώς οι εικόνες της διασχίζουν σχέσεις προσωπικές, σχήματα απουσίας κι αναζήτηση κινηματογραφικής ενότητας.

Ο Αντονιόνι κι ο Γκοντάρ είναι το ίδιο παρόντες. Η υπαρξιακή αγωνία και οι ανατροπές της μυθοπλασίας, όμως, συναντούν τον ονειρικό κόσμο της επιστημονικής φαντασίας αλλά και το ρεαλισμό του αμερικάνικου θρίλερ. Στο τέλος, ο σκηνοθέτης πηγαίνει στο Λος Άντζελες, όπου βρίσκει τον παραγωγό που τον καταδιώκουν οι χρηματοδότες του και τους σκοτώνουν και τους δυό, ενώ ως την τελευταία στιγμή η κάμερα καταγράφει –σαν όπλο προτεταμένο– το γεγονός, προσπαθώντας να «φυλακίσει» το πραγματικό και να το μετατρέψει σε «φανταστικό».

Μετά τις ιστορίες αγάπης, ο θάνατος είναι η πιό μεγάλη ιστορία. Για την τέχνη του κινηματογράφου, η μεγαλύτερη, φαίνεται να λέει ο Βέντερς και κάθε ταινία μιλάει και για το δικό της, έτοιμη όμως να συνεχίσει να ζει μέσα από μιά επόμενη.

Ο μόνος ρεαλισμός μένει εκείνος της εικόνας, της μοναξιάς, του ανεκπλήρωτου και της εξάρτησης (ο Βέντερς υπαινίσσεται με σαφήνεια τη σχέση, όχι μόνο τη δική του με τον Κοπόλα, αλλά κι όλων των Ευρωπαίων σκηνοθετών που δούλεψαν για το Χόλλυγουντ).

Οι αναφορές στο αμερικάνικο σινεμά συνεχίζονται, πλάι στις άλλες για τη σχέση του με την ευρωπαϊκή παράδοση, την απειλή για τις εθνικές κινηματογραφίες (θέμα που έμμεσα συναντιέται και στην προηγούμενη επιτυχία του **Ο Αμερικανός φιλος**), την επίδραση της ιδεολογίας του θεάματος και τη βαθιά κινηματογραφοφιλία.

Μια κινηματογραφοφιλία, αντίδοτο στην άμεση απειλή του θανάτου, έτσι όπως εγγράφεται σαν τέλος του φιλμικού χρόνου (κι αντίστροφα, η βιωμένη διάρκεια σαν αίτιο δημιουργίας της ψευδαίσθησης για το στάμπημα του χρόνου).

Έτσι, περισσότερο απ' οποιαδήποτε άλλη, τούτη η ταινία είναι η πιό προσωπική, μιλώντας για την κινηματογραφική δημιουργία σαν αναπλήρωση του πραγματικού σενάριου της ζωής: «στο πέρασμα του χρόνου». (Έμμεση, δηλαδή, παραπομπή στην προέκταση της πραγματικότητας στο χώρο του φανταστικού, ακριβώς ενώ το φανταστικό της τέχνης μας περιβάλλει από παντού και το ίδιο το γεγονός δεν υπάρχει παρά μόνο χάρη στη μετουσίωσή του σε θέαμα).

Στην **Κατάσταση των πραγμάτων** βρίσκουμε ακόμα και παλιότερα θέματά του: την πίστη στην αθωότητα κάθε επιθυμίας, την πικρή υπενθύμιση για την αέναη επιστροφή του αδύνατου, τη ρομαντική περιπλάνηση σε μύθους ξεχασμένους, την παιδική ηλικία, τα ταξίδια στο χρόνο που παραμένει εξωτερικά στάσιμος. Όλα δείχνουν σα ντοκυμαντέρ πάνω στον κινηματογράφο και στους τρόπους να διασχίσεις τη μυθολογία του, πιο αληθινή μερικές φορές από τις ίδιας της ζωής.

Ανάμεσα στο στοχασμό, την ποίηση και την απόλαυση, ο Βέντερς ανιχνεύει τις ψυχολογικές αποχρώσεις του περιβάλλοντος και των ανθρώπων σε σχέση με τους χώρους. Η συνεχής εκκρεμότητα δίνει στο ρυθμό μια ιδιαίτερη ένταση, ή φωτογραφία των Ανρί Αλεκάν, Μάρτιν Σιέφερ είναι έξοχη κι ο Πατρίκ Μπαουχάου (στο ρόλο του σκηνοθέτη) θυμίζει κάτι ανάμεσα στο Μπρούνο Γκανς και το Ντένις Χόπερ.

Κι αν σε μερικές στιγμές το φιλμ φαντάζει αργό και διασπάται στη δραματική ένταση με μια υπότονη έκφραση, η σφαιρική συνοχή του απελευθερώνει, τελικά, πλατιά κάθε δυνατή χλωμή ζώνη, φτιάχνοντας την εικόνα των καιρών μας: οικεία κι απόμακρη μαζί, καθολική κι ερμητικά προσωπική, πραγματική όσο και φανταστική.

**Ανδρέας Τύρος**

# Ο ΤΡΑΠΕΖΙΤΗΣ, Η ΧΗΡΑ ΚΑΙ Ο ΠΡΟΞΕΝΗΤΗΣ
## (ROLLOVER)

**ROLLOVER**
**Σκην.: Alan Pakula. Σεν.: David Shaber από ιστ. David Shaber, Howard Kohn και David Weir. Μουσ.: Michael Small. Φωτ.: G. Rotuno. Ηθ.: Jane Fonda, Kris Kristofferson, Hume Cronyn. ΗΠΑ 1982.**

Το **Rollover (Πλούσια, γοητευτική και επικίνδυνη)** ανήκει σε κείνη την κατηγορία των ταινιών που καυχιώνται για την θεματολογία τους και κωφεύουν ιδυοφυέστατα μπροστά στην στειρότητα τους. Ταινία - σύμπτωμα μιας ολόκληρης

Κρις Κριστόφερσον και Τζέην Φόντα, πρώτα συνεταίροι κι ύστερα ερωτευμένοι.

τάσης του αμερικάνικου κινηματογράφου αποδεικνύεται πολύ πιο απλή και ήπια στις καταγγελίες της απ' ό,τι επίμονα επιδιώκει. Ταινία που ανάμεσα στα κενά της πομπώδους θεματικής της αλλά και όχι μόνο σ' αυτά αφήνει να διαφαίνεται τραυματικά η κινηματογραφική της διαφάνεια αν όχι αθλιότητα.

Ο Πάκουλα είναι αλήθεια έχει την έμμονη αντίληψη ότι συνθέτει περίπολοκες δομικά ταινίες με πολλά επίπεδα αναφορών. Η ταινία που θα μπορούσε ίσως να τον δικαιώσει είναι μόνο η **Εξαφάνιση (Klute)**. Οι υπόλοιπες όμως είναι πολύ πιο αφελείς και ουδέτερες απ' ότι φαίνονται. Το **Rollover** συνεχίζει αυτήν την παράδοση εντελώς απαράλαχτα και θριαμβικά.

Διαλέγοντας ένα θέμα που κάτω απο άλλες συνθήκες ίσως να ήταν ενδιαφέρον και διαμορφώνοντας ένα σενάριο φοβερά κουραστικό, ο Πάκουλα φτιάχνει μια ταινία που διατηρώντας όλα τα χαρακτηριστικά σχεδόν των προηγουμένων ταινιών του επιμένει να παρουσιάζεται και σαν απολαυστική.

Ο Πάκουλα με την ταινία του μας φανερώνει περίτρανα πώς στο Χόλλυγουντ κατάστάσεις επικίνδυνες και σύνθετες μετασχηματίζονται σε απολαυστικα προϊόντα για τον κόσμο, ο οποίος τα χωνεύει αρκετά ευχάριστα όπως άλλωστε έδειξε και η σχετική επιτυχία της ταινία στην Αμερικὴ. Έτσι κατορθώνεται - αρκετά σπάνια βέβαια τον τελευταίο καιρό - το φαινομενικά ακατόρθωτο: διάφορες σκοτεινές και αρκετά επώδυνες πτυχές της αμερικάνικης ζωής απογειώνονται για τον ήσυχο κόσμο των κοσμοπολίτικων εμπορικών επιτυχιών. Το χολλυγουντιανό χωνευτήρι είναι το μόνο όπου ακόμα και σήμερα τα πάντα μετατρέπονται σε προϊόντα τυλιγμένα σε χρυσόχαρτο.

Ο Πάκουλα λίγο-πολύ θέλει να μας πείσει ότι από διάφορες σκοτεινές οικονομικές κομπίνες σε συνδυασμό με την φιλοδοξία του ανθρώπινου πνεύματος, αυτού του τέρατος, είναι δυνατόν να προέλθει μια νέα οικονομική κρίση με όλα τα κοινωνικά της επακόλουθα. Αφελής αν όχι γελοία η προβληματική του που αγωνίζεταινα δημιουργήσει η ίδια την κρίση πετραδάκι-

πετραδάκι και προσπαθεί να κρύψει συστηματικά τον ύποπτο πυρήνα της: ό,τι η όλη κρίση της ανθρωπότητας είναι το αποτέλεσμα του εντελώς τυχαίου. Όλα είναι δυνατά χάρη στο ανθρώπινο μεγαλείο και το δισυπόστατο του. Φιλοδοξίες μπλέκονται επίδοξα με ζουμερές φιλοσοφίες - ας θυμηθούμε λίγο τον Μάξ και τους Άραβες, poor devils - σε ένα αλαλούμ τραπεζικής πίστης και ομολογίας. Το να αγνοείς επιμελώς τους διάφορους κοινωνικούς επικαθορισμούς που πιθανόν να σχημάτιζαν μια τέτοια κρίση και να μην φαντάζεσαι καν ότι κάπου υπάρχουν μερικά συστήματα ιδεολογίας και ορισμένες σχέσεις που πηγάζουν απ' αυτά, σημαίνει ότι υπογράφεις την θανατική σου καταδίκη. Βέβαια το αμερικάνικο κινηματογραφικό μάρκετινγκ μας διαβεβαιώνει για το αντίθετο, αλλά αυτό δεν μας εμποδίζει καθόλου να βλέπουμε την ταινία του Πάκουλα όπως ένα βιου-μάστερ και τίποτα παραπάνω - ιδιαίτερα οι σκηνές των ταραχών ισχυροποιούν όλο και περισσότερο αυτήν μου την αντίληψη.

Ωστόσο δεν πρέπει να παραβλέπουμε το γεγονός ότι η ταινία δεν θα επιανε ούτε στην Αμερική, αν ο Πάκουλα δεν την επένδυε με τα προσφιλή του στοιχεία που πάντοτε σκέπαζαν και την σκηνοθετική του στειρότητα· δυο διάσημοι ηθοποιοί που το παίξιμο τους καταντούσε ανυπόφορος μανιερισμός και ταυτόχρονα τραγέλαφος, δόσεις θρίλερ και αγωνίας, και πάνω απ' όλα και εναντίον όλων, ένας σωστός υπολογισμένος έρωτας με τις απαραίτητες εκρήξεις πάθους και ζηλοτυπίας καί όλα αυτά μέσα-ποτέ έξω, σε ένα κοσμοπολίτικο περιβάλλον (ας θυμηθούμε λίγο τα ζενερίκ της ταινίας). Στο τέλος της ταινίας εκείνο που υπερισχύει και τελικά επιβιώνει είναι το πνεύμα συνεργασίας· ίσως, ποιός ξέρει, και αυτό της αγάπης.

Εμείς όμως αρνούμαστε να συνεργαστούμε με τον Πάκουλα στην εγκυρότητα της ταινίας του η οποία μάλλον θλιβερά το μόνο που μας τονίζει, είναι η κρίση του ίδιου του δημιουργού της.

**Πάνος Μανασσής**

# Η ΝΥΧΤΑ ΤΗΣ ΛΑ·Ι·ΚΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

**Η νύχτα του Σαν Λορέντζο** είναι η νύχτα της ελπίδας και της ευχής. Όταν τ' αστέρια πέφτουν στον Αυγουστιάτικο ουρανό, οι ταπεινοί άνθρωποι κάνουν ευχές για το ψωμί, την ελευθερία και την υγειά τους. Μια τέτοια νύχτα, όταν ο πόλεμος τέλειωνε, ένα κορίτσι γύρω στα 6-7 χρόνια, φεύγει με μια ομάδα συγχωριανών της για να συναντήσει τους συμμάχους, τους άντρες της αντίστασης, τον άλλο κόσμο...

Σ' αυτή την μακριά πορεία προς την ελευθερία τα παιδικά μάτια θα καταγράψουν τη βία, την ελπίδα, τη διάψευση και το όνειρο των ανθρώπων: Τους νεκρούς της εκκλησίας, τον τρελό με τ' αυγά, τις σχέσεις των ανθρώπων, τα ανομολόγητα που μπροστά στο άγνωστο θα εκραγούν με χίλιες λάμψεις, την αιώνια ανανέωση της θέλησης για ζωή.

Και ο φασισμός, που είναι πιά ανίκανος να διαψεύσει τα πάθη και τις ομορφιές του κόσμου, και σαν άλλος Κρόνος, θα τρώει πρώτα τα παιδιά του: Τον ανήλικο φασίστα και τον πατέρα του, που θα εκλιπαρούν το έλεος του νεαρού αντάρτη, του ίδιου που του σκότωσαν οι ομοϊδεάτες τους την ετοιμόγεννη γυναίκα του· τον άλλο νεαρό φασίστα που πεθαίνοντας γριλίζει ξέπνοα «Μουσολίνι! Γιατί έτσι θέλω!».

Οι Πάολο και Βιττόριο Ταβιάνι επιστρέφουν, μετά την παρένθεση του «Λιβαδιού», με μια ταινία πάνω στην ιστορία και τη λαϊκή μνήμη. Η κινηματογραφική τους γραφή εγκαταλείπει ίσως την αυστηρότητα του «Σαν Μικέλε» και την καθαρότητα του «Πατέρα αφέντη». Η «νύχτα» είναι πιό κοντά στο «Αλλοζανφάν», αναζητάει το ρίγος μέσα από την καταγραφή του αποτρόπαιου, την ποίηση μέσα από τη νίκη του καλού πάνω στο κακό.

Φαινομενικά ίσως, οι χαρακτήρες να μοιάζουν μονοσήμαντοι, να υπερτονίζεται η ένταξή τους σε κάποιο στρατόπεδο. Υπάρχει όμως η σκηνή της σύγκρουσης των αντιστασιακών με τους φασίστες, βγαλμένη σαν από τον δικό μας εμφύλιο πόλεμο, με τους γνωστούς και φίλους να αλληλοσκοτώνονται, υποστηρίζοντας οι με τη ζωή και οι άλλοι το θάνατο. Σ' αυτό το σημείο η ταινία απογειώνεται, έτσι, που η σκηνή του έρωτα του γέρου με την γριά που ακολουθεί, παρ' όλη τη φόρτισή της, να μοιάζει λιγότερο σημαντική.

Πρόκειται περισσότερο για ένα λαϊκό τραγούδι και λιγότερο για μια ιστορική αποτίμηση. Οι Ταβιάνι, μετά την ουτοπία της Επανάστασης («Σαν Μικέλε», «Αλλοζανφάν»), ανιχνεύουν το τραγούδι της ζωής.

Η μουσική, που παίζει σημαντικό, αν όχι πρωταγωνιστικό ρόλο (καθώς ανοίγει και κλείνει τα κεφάλαια της δράσης) στην ταινία είναι του Νικόλα Πιοβάνι, που θεωρείται διάδοχος του Νίνο Ρότα.

**Γιώργος Μπράμος**

Ακόντια στο σώμα του μελανοχίτωνα και συμβολικός θανατος του φασισμού.

# ΜΙΑ «ΝΤΙΒΑ» ΓΑΛΑΖΙΑ ΚΑΙ ΠΡΟΚΛΗΤΙΚΗ

**DIVA**

**Σκην.-Σεν.:** Jean-Jacques Beineix, **Φωτ.:** Philippe Rousselot, **Μουσ.:** Ph. Sarde, **Ηθ.:** Fréderic Andrei, Wilhelmenia Wiggins Fernandez, Richard Bohringer, Thuy An Luu., ΓΑΛΛΙΑ 1980.

Ντίβα είναι η διάσημη νέγρα σοπράνο που αρνείται την ηχογράφηση της φωνής της, σα θεά που αποπλανεί κάθε φορά με την παρουσία της τους πιστούς της. Ένας τέτοιος, νεαρός ταχυδρόμος, που διασχίζει το Παρίσι πάνω στη στερεοφωνική του μοτοσυκλέτα, της κλέβει σε μια κασέτα τη φωνή και, λίγο αργότερα, το γαλάζιο φόρεμά της – δυό αντικείμενα λατρείας.

Συμπληρωματικά, ένα κωλ-γκερλ προλαβαίνει πριν δολοφονηθεί, να του ρίξει στο σάκκο μιαν άλλη κασέτα που αποκαλύπτει την ανάμιξη του αστυνομικού επιθεωρητή στο σκάνδαλο με τις πρώην συναδέλφους της – δυό ηχογραφήσεις ποθητές. Γιατί, ο επιθεωρητής κι ο γκάγκστερ επιθυμούν τη μια, ενώ δυό Κινέζοι επαγγελματίες κασετοπειρατές την άλλη.

Έτσι, με φόντο ένα νυχτερινό Παρίσι φωτογραφημένο στις αποχρώσεις του γαλάζιου (κι εικόνες που θυμίζουν πίνακες του Μαγκρίτ ή νεκρές φύσεις σύγχρονης τεχνολογίας), ξεκινάει μια ιστορία καταδίωξης καθώς ο ταχυδρόμος ακολουθεί τη ντίβα, οι δολοφόνοι αυτόν, η αστυνομία τους προηγούμενους κι ένας φίλος του ταχυδρόμου, τους πάντες. Μένουμε μεις, ν' ακολουθούμε το ρου αυτής της μουσικής εξέλιξης, που δεν αναρωτιέται γιατί, προχωρώντας παρακάτω, άλλοτε με αφηγηματικούς ρυθμούς θρίλερ ή αστυνομικού φιλμ νουάρ κι άλλοτε μ' ανακοπές και βαθιές ανάσες που γεμίζουν από επιδεικτική μανία, ακραίο στυλιζάρισμα, παιχνίδια της κάμερας, χρωματικά καμώματα, ναρκισμό προκλητικό, όλο κομψότητα

Ο ταχυδρόμος κι η βιετναμέζα φίλη του καθρεφτίζονται στη γοητεία της «Ντίβας».

και θράσος.

Πραγματικά, είναι στιγμές που η «Ντίβα» μοιάζει απλά με ματαιόδοξη σαπουνόφουσκα, κενή, ψεύτικη, δίχως περιεχόμενο και χαρακτήρες, να περιγράφει ένα κόσμο κι ένα τρόπο ζωής, πλάσμα της φαντασίας και τοπίο μαγικό, χωρίς υπόσταση.

Η ίδια η πλοκή χαλαρώνει όταν την προσοχή αποσπά το αναβόσβησμα των φλας που υπνωτίζουν, η περιήγηση σε χώρους εσωτερικού από γυαλί, καθρέφτες και υδάτινες επιφάνειες, ν' αντανακλούν τη γοητεία της ταινίας. Πρόκειται για ένα συνδυασμό από μικρές, ατελείς ιστορίες, με άλλοθι το κυνήγι της μιας ή της άλλης κασέτας, όπου η πολυτέλεια της αναπαράστασης συναντάει το φτηνό μελόδραμα για να το ανυψώσει, όμως, στον κόσμο του μαγικού, της οπτικής κουλτούρας, των συνεχών αναφορών στο ίδιο το σώμα του παλιού κινηματογράφου. Από δω κι ο διάχυτος ερωτισμός αυτού του φιλμ: ενώ απουσιάζουν οι αυτούσιες ερωτικές σκηνές εκεί που κυκλοφορεί η βία και το έγκλημα, τον βρίσκουμε στη χρήση της οπτικής φάρσας, των διαλόγων που παρωδούν, των περιπάτων στο σούρουπο, των προσώπων που πλησιάζουν φωτισμένα, της ακρίβειας των χρόνων και των ήχων της όπερας.

Επιδειξίας ή όχι, ο πρωτοεμφανιζόμενος Ζαν-Ζακ Μπενέ, με άσημους ηθοποιούς, καταφέρνει να φτιάξει μια εκθαμβωτική σύνθεση κινηματογραφικών ειδών, χωνεύοντας το παράδοξο και τον ρομαντισμό κι αψηφώντας το μέτρο και τους κανόνες. Γοητευμένος απ' την ιστορία, τους ήρωες και το μέσο που χρησιμοποιεί, γοητεύει το κοινό του, έχοντας κερδίσει ως τώρα πέντε βραβεία σε διεθνή φεστιβάλ.

**Αντρέας Τύρος**

# ΠΟΙΟΣ «ΘΥΜΑΤΑΙ» ΤΗ ΝΤΟΛΛΥ ΜΠΕΛ;

Η, μάλλον, ποιός θα το κάνει ύστερα από καιρό, όταν πια τα χρόνια του '60 δε θα θυμίζουν τίποτα, ακόμα και σ' αυτούς που γεννηθήκαν στο Σεράγεβο; Προσωπικά, τη θυμάμαι όχι πολύ μακριά απ' τη βορειο-βαλκανική πόλη, στη φθινοπωριάτικη Βενετία του '81.

(Σε μια αίθουσα, τα μέλη της FIPRESCI συζητούσαν

Η μικρή ορχήστρα των μαθητών του Σεράγεβο.

για τα βραβεία του φεστιβάλ. Καθώς δεν είχα τότε την ιδιότητα του μέλους, όταν ήρθε η σειρά για τον πρωτοεμφανιζόμενο σκηνοθέτη, πρότεινα στο συνάδελφο Ν. Φ. Μικελίδη τον 26χρονο Κωστούριτσα και σε λίγο η ψηφορία τον έφερνε νικητή).

Η φετινή προβολή της στην Ελλάδα, μας θύμισε ξανά τον άγνωστο σχετικά γειτονικό κινηματογράφο, που φαίνεται να διαθέτει και σοβαρή παράδοση, αλλά και πολυμορφία.

Στη **Ντόλυ Μπελ** δεν αναγνωρίζουμε, βέβαια, κανένα νεωτερισμό στην κινηματογραφική γραφή ή στη ματιά πάνω στον κόσμο. Αλλά, εκεί ανάμεσα στο '60 με '70, όλα δείχνουν ν' αλλάζουν γοργά, τη στιγμή που κομμάτια της ίδιας χώρας μένουν δεμένα στο χθες, στην υπανάπτυξη που γλυκαίνουν η νοσταλγία κι οι παραδόσεις.

Στα περίχωρα του Σεράγεβο, οι δυνάμεις της ακινησίας και της εξέλιξης ισορροπούν, δύσκολα έστω, οι αντιφάσεις συνυπάρχουν στα ίδια πρόσωπα όπως γεννιούνται ανάμεσά τους και δίπλα στη φτωχή γειτονιά υψώνονται πύργοι, όπως οι κομματικές επιτροπές δεν κατορθώνουν να εμποδίσουν την εισβολή του δυτικού μουσικού άνεμου και της λατρείας των αστέρων του Χόλλυγουντ. Εκπρόσωποι της περασμένης γενιάς, μ' οράματα πολιτικά να συνοδεύουν την αγάπη τους για το κρασί και τ' ανατολίτικα τραγούδια. Κι οι νέοι, αυριανή ελπίδα ή διάψευση του σήμερα, ενώνουν τα όνειρά τους, γεμάτα αισιοδοξία και προσμονή, μνήμες και διδαχές, τρυφερότητα και σαρκασμό, αγάπη και αποδοχή, κριτική και ειρωνεία.

Οι τελευταίοι ζουν έντονα τη σύγκρουση με τον κόσμο που «δύει» στο πρόσωπο του πατέρα και τον επηρεασμό του ροκ, της μυθολογίας του σινεμά και τη γνωριμία της ιταλικής βέσπας.

Όσο για το μικρό γιο, ανακαλύπτει τη σωματεμπορία χάρη ακριβώς στον έρωτά του για μια «καλλιτέχνιδα», όπως τον εαυτό του απέναντι στους άλλους, το όραμα της επιστήμης, της αυτογνωσίας και της θεωρίας για τον σοσιαλισμό.

Ανάμεσα στο νεορεαλισμό και στην τσέχικη σχολή, η **Ντόλυ Μπελ** μένει να θυμίζει περισσότερο την τρυφερή, ειρωνική νοσταλγία μιας εποχής, την ευελιξία του ύφους και το κράτημα του χρόνου, την παρατήρηση των ανθρώπινων πρόσωπων, πότε με τρόπο σατιρικό, πότε αυστηρό, κάποτε με συμπόνια και πάντοτε μ' αγάπη για την ίδια τη ζεστασιά της ζωής.

**Ανδρέας Τύρος**

# ΕΙΚΟΝΕΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΡΕΛΑΣ

## ΡΕΠΟ του Β. Βαφέα

Πέτρος Ζαρκάδης και Άννα Μακράκη, ο μεσοαστός και η ερωμένη του στο «Ρεπό» του Βαφέα.

**ΡΕΠΟ**
**Σκην.-Σεν.:** Βασίλης Βαφέας, **Φωτ.:** Γιώργος Καβάγιας, **Μθ.:** Πέτρος Ζαρκάδης, Δημήτρης Πιατάς ΕΛΛΑΣ 1982, **Διάρκεια:** 75΄.

Στο πολύβουο σκηνικό της ελληνικής κινηματογραφικής πραγματικότητας, το **Ρεπό**, δεύτερη μεγάλη ταινία (μετά την **Ανατολική Περιφέρεια**) του Βασίλη Βαφέα καταφέρνει να διατηρήσει τρία στοιχεία απλά, μα τόσο ξεχασμένα: ματιά ξεκάθαρη, ύφος συνεπές και χιούμορ. Έτσι, ώστε να φτιάξει μ΄ αυτά μια κωμωδία πάνω στον παραλογισμό του σημερινού τρόπου ζωής στην Αθήνα.

Μια περιπλάνηση, με ρυθμό που φτάνει στη φρενίτιδα για να επιστρέψει στην ακινησία και άξονα ένα τυπικό μικροαστό υπάλληλο που έχοντας μια μέρα ελεύθερη, επιχειρεί να προλάβει όσα δεν ευκαιρεί τις υπόλοιπες. Να διορθώσει μια βλάβη του αμαξιού του, να περάσει από την υγειονομική επιτροπή, να στείλει κάποιο δέμα στο εξωτερικό, να επισκεφτεί τους γονείς του. Αλλά, να δει και την ερωμένη του, να πάρει το γιό του από ένα παιδικό πάρτυ και να καταλήξει το βράδυ στο επαγγελματικό γεύμα της πολυεθνικής εταιρίας, όπου δουλεύει.

Μοιάζει αυτή η διαδρομή με ντοκυμανταίρ για τα καθημερινά τελετουργικά που συμβαίνουν σε κάθε γωνιά της πόλης, τη στιγμή που ο φακός ανακαλύπτει ό,τι ανθρώπινο μένει, παρ΄ όλ΄ αυτά, σ΄ ένα κλίμα γενικευμένης τρέλας, καθώς οι αντιφάσεις και το παράδοξο παραμένουν ρεαλιστικά κι όταν υπονομεύουν την πραγματικότητα.

Οι κωμικοτραγικές καταστάσεις που διασχίζει ο ήρωας του **Ρεπό** δεν είναι καρικατούρες, αλλά μάλλον επεισόδια ενός κωμικού θρίλλερ, με εμπόδια, καθυστερήσεις, ουσιαστική αδυναμία γι΄ ανθρώπινη επικοινωνία κι επαφή, προσωπικά δράματα, όψεις του γελοίου, γνώριμες λεπτομέρειες, συμπεριφορές χωρίς νόημα. Ακριβώς δίπλα στο γέλιο, το σφίξιμο απ΄ το τερατώδες πολλών εκδηλώσεων και φαινόμενης της σημερινής νεοελληνικής κοινωνίας.

Το σενάριο του Βαφέα, λιτό και σφιχτοδεμένο, οικοδομεί σιγά σιγά, πλάνο με πλάνο, την εικόνα ενός κόσμου οικείου και παράξενου μαζί, γνώριμου στην επανάληψη των χαρακτηριστικών του, μα τόσο εχθρικού μόλις προλάβεις να σταθείς λίγο στην ουσία τους.

Παρά τις επιμέρους αδυναμίες (τεχνικού μόνο χαρακτήρα), το **Ρεπό** είναι ένα σημαντικό φιλμ για τον ελληνικό κινηματογράφο, πολύ περισσότερο που διατυπώνει μια ουσιαστική πρόταση για την ανανέωση της ελληνικής κωμωδίας. Επιμένοντας, δηλαδή, στο οπτικό μέρος του κωμικού (με αλλεπάλληλα γκαγκς – ευρήματα), παραμερίζοντας την ευκολία της φάρσας, του αστείου για κατανάλωση. Η ταινία αντιστέκεται στις επιταγές για μεγάλο θέαμα, ρίχνοντας το βάρος της στη νηφάλια διατύπωση, την αμεσότητα και τους χαμηλούς, μα αποτελεσματικούς, τόνους.

Χωρίς διάθεση εντυπωσιασμού, η σκηνοθεσία παρατηρεί, συγκεντρώνει υλικό από τον κοινωνικό περίγυρο, το αναδυνθέτει δίχως φλυαρία και προχωράει παρακάτω, φτιάχνοντας επιτέλους και κωμωδία και κινηματογράφο.

Κι αν το τέλος της φαίνεται μετέωρο, είναι που η ματιά μας θα μπορούσε ατέλειωτα ν΄ ανακαλύπτει κι άλλες εικόνες της καθημερινής τρέλας.

Η καλύτερη, ίσως, ταινία του φετινού φεστιβάλ «ξεχάστηκε» απ΄ όλους (μόνο η Π.Ε.Κ.Κ. τη βράβευσε). Να ΄ναι το τελευταίο «ρεπό» όσων ακουμπούν στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου;

**Ανδρέας Τύρος**

# ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

του Εμμανουήλ Ζάχου

## Μέρος Γ΄ - ΤΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

**Στο προηγούμενο τεύχος μας είδαμε ότι οι Έλληνες σκηνοθέτες και συγγραφείς ασχολήθηκαν περισσότερο με τη σάτιρα, εμπνεόμενοι από την Επιθεώρηση και τη θεατρική κωμωδία. Η ελληνική φαρσοκωμωδία ασχολήθηκε με τις αντιθέσεις που δημιούργησε η κοινωνική εξέλιξη στις μεγαλουπόλεις και συχνά έκανε συγκαλυμένη κοινωνική και πολιτική σάτιρα. Ίσως, λοιπόν, κατηγορήθηκε άδικα πως έχει «ελαφρό» περιεχόμενο, άποψη που έρχεται ν' αντικρύσει η πρόσφατη επιτυχία στο θέατρο, παλιών επιτυχιών της εποχής όπως ο «Φον Δημητράκης» του Ψαθά.**

Το ίδιο μπορούμε να πούμε και για τα μεταπολεμικά «μελό». Τα κοινωνικά δράματα έχουν την ίδια θεματολογία και την ίδια δομή με φόντο τις νέες κοινωνικές συνθήκες της πόλης και του χωριού και τις άπειρες κοινωνικές και κυρίως πολιτιστικές αντιθέσεις που παρουσιάζονται στον ελληνικό χώρο στη μεταπολεμική περίοδο. Τα δράματα αυτά θυμίζουν τα παλιά «μελοδραμάτια» του περασμένου αιώνα, της περιόδου όπου η κοινωνία της ελληνικής πόλης βρισκόταν σε ανάλογο μετασχηματισμό. Γι' αυτό και τις αναλογίες τυπικών καταστάσεων μ' εκείνα οι κριτικοί τις ονομάζουν «μελοδραματικές» ή «μελό», έστω κι αν η μελοδική τους διάσταση έχει πολύ περιοριστεί σε ορισμένες μόνο στιγμές δικαιολογημένες απόλυτα από το σενάριο. Οι αντιθέσεις αυτές μεταθέτουν σχεδόν ολοκληρωτικά σε δεύτερο πλάνο τις καταστροφές του πολέμου και τον εμφύλιο πόλεμο. Λέχθηκε συχνά πως οι συγγραφείς και σκηνοθέτες της εποχής απέφευγαν να δείξουν την Αντίσταση και τον Εμφύλιο στις ταινίες τους που αποτελούσαν θέματα ταμπού για τους παραγωγούς. Νομίζουμε πως αυτό ισχύει μόνο μέχρι ένα σημείο και πως πάντοτε έχουμε τάση να ξεχνάμε την αμείλικτη λογοκρισία που εμπόδιζε τον κινηματογράφο ν' ασχοληθεί με όλα τα θέματα. Γι' αυτό και δεν δώσαμε στις ταινίες αυτές την απαιτούμενη προσοχή, για να παρατηρήσουμε ότι παρ' όλα τα εμπόδια ασχολήθηκαν με κοινωνικές αντιθέσεις πρώτου μεγέθους. Αλλά δεν τις προσέξαμε και για έναν άλλο λόγο: γιατί καταδικάστηκαν από τους θεωρητικούς στη διάρκεια της δεκαετίας του '60. Σ' αυτή τη δεκαετία στους κόλπους της αριστερής και προοδευτικής διανόησης κυριάρχησε ο μαρξισμός. Αλλά η μεθοδολογία του διαλεκτικού υλισμού χρησιμοποιήθηκε για άμεσα πολιτικούς μικροπρόθεσμους στόχους, χωρίς βαθύτερη κοινωνική ανάλυση. Έτσι με μηχανιστικό αυτοματισμό κολλήθηκαν συχνά βερμπαλιστικές ετικέτες, στα κοινωνικά φαινόμενα, στις κοινωνικές ομάδες, στα ήθη, στα έθιμα, στα έργα τέχνης, αναγνωρίζοντας «τάξεις» και «ταξικές αντιθέσεις» ακόμα κι εκεί που δεν υπήρχαν. Σήμερα όμως που με τις μεθοδολογίες του στρουκτουραλισμού, της σημειολογίας, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, ξεπεράστηκε η «παιδική αρρώστια» του μαρξισμού, μπορούμε να δούμε με άλλο μάτι το μεταπολεμικό μελό.

## Ο Γιώργος Τζαβέλας

Δεν είναι καθόλου κατά τύχην το ότι ο κορυφαίος συγγραφέας-σκηνοθέτης της μεταπολεμικής γενιάς, ο Γιώργος Τζαβέλλας, στράφηκε τελικά προς το μελό από το 1950 και έμεινε πιστός σ' αυτό μέχρι το τέλος της δημιουργικής του καριέρας. Το 1949 αξιοποιώντας τα διδάγματα της καουμπόϊκης ταινίας είχε προσπαθήσει να κάνει επικό κινηματογράφο με υπαίθριους ήρωες. Διασκεύασε και ανέβασε στην οθόνη το γνωστό διήγημα του Αργύρη Εφταλιώτη, το **Μαρίνος Κοντάρας,** και τόκανε με αρκετή επιτυχία και σοβαρή αναγνώριση από το ελληνικό κοινό, αλλά εγκατέλειψε αμέσως την ιδέα του επικού κινηματογράφου. Εκείνο που προείχε ήταν μια μεγάλη πάλη που δινόταν στα πλαίσια της ελληνικής πόλης. Η αντίσταση, η πάλη ενάντια στο κύμα του μικροαστικού ατομικισμού που ευνοούσε η ξενοκίνητη αστική εξουσία για να διαβρώσει το πνεύμα της ομαδικότητας που είχε δημιουργηθεί στον πόλεμο και στην Αντίσταση. Έτσι ένα χρόνο μετά γύρισε τον **Μεθύστακα,** που το κοινό τον τίμησε με το αξεπέραστο για πολλά χρόνια ρεκόρ των 305.000 εισιτηρίων σε 27 συνεχείς εβδομάδες πρώτης προβολής.

Μια ανάλυση του μύθου του **Μεθύστακα** τοποθετημένη μέσα στα κοινωνικά πλαίσια της εποχής του μπορεί να μας δείξει τη σπουδαιότητα του μελό εκείνη τη δεδομένη στιγμή, το σοβαρό ρόλο που έπαιζε ο κινηματογράφος στην κοινωνική εξέλιξη και τη συναίσθηση της βαρειάς ευθύνης που είχαν οι κινηματογραφιστές του μεταπόλεμου: Ένας «άσωτος υιός» τριγυρίζει στις ταβέρνες και στα καμπαρέ και σπαταλάει την περιουσία του πλούσιου πατέρα που απ' τον καϋμό του το ρίχνει στο πιοτό. Όμως μια φτωχιά και τίμια κοπέλλα ερωτεύεται τον άσωτο και καταφέρνει με την αγάπη της να τον ξαναφέρει στον ίσιο δρόμο. Και η πλούσια οικογένεια δέχεται να παντρευτεί ο γόνος της τη φτωχιά κοπέλλα.

Οπωσδήποτε αν προσπαθήσουμε σ' αυτή την απλή ιστορία να υπογραμμίσουμε τις ταξικές αντιθέσεις κάνοντας αφαίρεση του τόπου και του χρόνου κατά τον οποίο τη συνέλαβε και την έκανε ταινία ο συγγραφέας-σκηνοθέτης, θα κρίνουμε το «χάπυ-εντ» αντιδραστικό και υποτιμητικό για την περηφάνεια του φτωχού, του εργαζόμενου, του προλετάριου. Αν όμως την τοποθετήσουμε μέσα στα πλαίσια των άμεσων ηθικοεθιμικών εξελίξεων της εποχής θα δούμε αλλιώς τα πράματα. Στην προπολεμική κοινωνία της ελληνικής πόλης το να παντρεύεται ο νέος μια νέα της δικής του κοινωνικής και οικονομικής στάθμης ήταν συνήθεια απαράβατη. Και... «τα λεφτά πήγαιναν στα λεφτά» κατά τη λαϊκή παροιμία. Όμως από την Κατοχή και την Αντίσταση άρχισε να γενικεύεται σιγά σιγά στο Μεταπόλεμο η τάση να παντρεύονται οι νέοι από έρωτα, ακόμα κι ενάντια στη γνώμη των οικογενειών που ήταν προσκολλημένες στην προπολεμική πρακτική. Κι άρχισε να θεωρείται αρετή για ένα νέο το «να μην πάρει προίκα» και για έναν εύπορο νέο το «να παντρευτεί φτωχιά». Αυτή την υγιή τάση που πήγαινε να γίνει έθιμο και να γενικευτεί σαν μέσο κοινωνικο-οικονομικής εξισορρόπησης που διόρθωνε τις οικονομικές ανισότητες και στήριζε το ομαδικό πνεύμα της κοινωνίας μας, την «έπιασε» ο Τζαβέλλας και την καθιέρωσε ανεβάζοντάς την στον υψηλό χώρο της οθόνης. Την έκανε κοινωνικό πρότυπο. Την έδειξε στο κοινό σαν παραδειγματική πράξη προς μίμηση. Και η ταινία του έγινε δεκτή με τέτοιο ενθουσιασμό από το πλατύ κοινό επειδή η τάση αυτή ήταν αρκετά διαδεδομένη στη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία και όχι γιατί η ταινία του είχε προσεγμένη φωτογραφία και παρουσίασε μεγάλες σκηνοθετικές ικανότητες, πράμα που είναι αναμφισβήτητο.

## Η γλώσσα του Ελληνικού μελοδράματος

Τα μεταπολεμικά μελό, όπως το **Ραγισμένες καρδιές** του Λάσκου, το **Ανθοπώλης των Αθηνών** του Παπαδαντωνάκη, το **Μεγάλη αγάπη** του Καρύδη, το **Άννα Ροδίτη** των Γαζιάδη-Φιλίππου, το **Χαμένοι άγγελοι** του Τσιφόρου, το **Εκείνες που δεν πρέπει ν' αγαπούν** Σακελλάριου, το **Κατέστρεψα μια νύχτα τη ζωή μου** του Νόβακ, **Τα τέσσερα σκαλοπάτια** του Ζερβού, που και μόνο από τον τίτλο τους φαίνονται κλασικά «μελό», δεν εκτιμήθηκαν όσο έπρεπε από τους κριτικούς ούτε του καιρού εκείνου, ούτε τους κατοπινούς. Παρ' ό,τι ήταν βαθειά ελληνικές ταινίες που όχι μόνο παρουσίαζαν την ελληνική κοινωνική πραγματικότητα, αλλά και ασχολούνταν με καυτά και επίκαιρα προβλήματα ήθους και κοινωνικών σχέσεων. Κι ορισμένες απ' αυτές, που συναγωνίζονταν ασυζήτητα το επίπεδο και των αμερικάνικων και των δυτικοευρωπαϊκών ταινιών, δεν προβλήθηκαν στη Δύση με την ανάλογη πεποίθηση στην αξία τους από μέρους της Ελλάδας. Είχε ήδη αρχίσει πάλι να ξαπλώνεται προοδευτικά στη χώρα μας η ιδέα πως κάθε ελληνική ιδιοτυπία είναι κατώτερη

Ζανίνας χτύπι και μαίμου στο «Θαύμα της Μεγαλοχαρής»

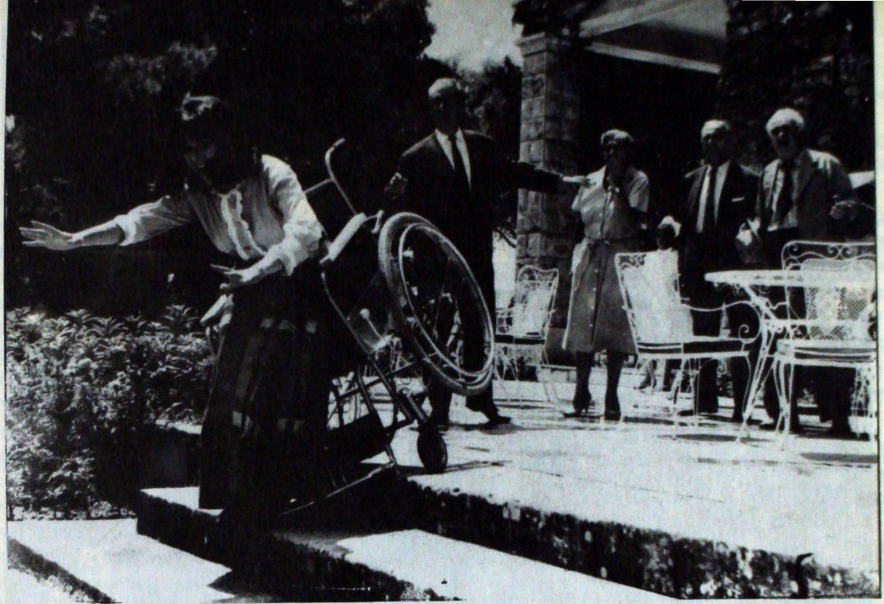
σαν στοιχείο πολιτισμού, από τις ξένες, πως το ελληνικό κοινό είναι «αμόρφωτο» και «απολίτιστο» και ότι δεν μπορούσαν να βγουν στις ξένες αγορές προϊόντα που δεν διέθεταν κάποιο «ευρωπαϊκό επίπεδο».

Ο Τζαβέλας κι οι άλλοι σύγχρονοί του συγγραφείς-σκηνοθέτες, ήταν πρώτα απ' όλα μεγάλοι σεναριογράφοι. Η δύναμή τους στηρίζονταν στην παρατήρηση και στην επιλογή των ηθικοεθιμικών στοιχείων του λαϊκού μας πολιτισμού που αποχτούσαν κάποια σημασία στην επικαιρότητα είτε γιατί αμφισβητούνταν από νέα στοιχεία (θεσμούς, αξίες) ξενόφερτα ή δημιουργημένα από οικονομικές εξελίξεις και αλλαγές, είτε γιατί οδηγούνταν από το περιθώριο στο προσκήνιο της κοινωνικής ζωής σπρωγμένα απ' αυτές τις εξελίξεις. Η οξύτητα της παρατήρησής τους δεν περιορίζεται μόνο στην εξέλιξη των θεσμών, των σχέσεων, των καταστάσεων, αλλά ανατέμνει τη χειρονομία και το λόγο. Κατέχονται από την αυθόρμητη ανάγκη να υπογραμμίσουν την απαραίτητη καθιερωμένη χειρονομία. Είναι μεγάλοι διαλογιστές γιατί ξέρουν να χρησιμοποιούν σωστά τις γλωσσικές διαφορές και αντιθέσεις ανάμεσα στην αγοραία γλώσσα, στο μικροαστικό και στον «καθώς πρέπει» τρόπο ομιλίας και τις επαρχιώτικες διαλέκτους και προφορές. Και παίζουν άνετα μ' αυτές τις αντιθέσεις, διαφορές και αντιπαραθέσεις, προτιμώντας σαφώς όλοι τους την αγοραία γλώσσα.

Αυτοί οι συγγραφείς-σκηνοθέτες έφεραν στο προσκήνιο του θεάτρου και της οθόνης τον αγοραίο πολιτισμό μέσω της γλωσσικής έκφρασης και της χειρονομίας, χωρίς να το πάρει χαμπάρι η επίσημη μόρφωση και εκπαίδευση που ήταν προσηλωμένη στη λόγια γλώσσα της λογοτεχνίας και της διοίκησης και που επέβαλλε και στο «σοβαρό θέατρο» μια «καθώς πρέπει» γλώσσα εκλεκτική και φτιαχτή. Την αγοραία γλώσσα την επέβαλλαν και την έμαθαν στους υπαίθριους με το άλλοθι της «φυσικότητας» που έπρεπε νάχουν οι διάλογοι του κινηματογράφου. Ο Τσιφόρος, ο Σακελλάριος και ειδικά ο Τζαβέλλας έπαιξαν σοβαρό ρόλο στο ξεκαθάρισμα της γλωσσικής βαβυλωνίας με την επιβολή της αγοραίας γλώσσας στην καθημερινότητα. Ο Τζαβέλας μετά τον **Μεθύστακα** έδωσε, πάλι με την επιθεωρησιακή μέθοδο της επιλογής των δοκιμασμένων από το κοινό στοιχείων των προηγούμενων ταινιών του, τον **Γρουσούζη** και το **Σωφεράκι** όπου καθιέρωσε σαν πρωταγωνιστή τον Μίμη Φωτόπουλο, το «παιδί της πιάτσας», σπάζοντας έτσι με τόλμη τη συνήθεια να παίζουν οι «λαϊκοί τύποι» ρόλο κομπάρσου και καρατερίστα.

## Ο Ελληνικός νεορεαλισμός

Όλα τα παραπάνω μας εξηγούν και το γιατί δεν έπιασε στην Ελλάδα ο «νεορεαλιστικός» κινηματογράφος, μ' άλλα λόγια η άμεση καταγγελία της κοινωνικής και πολιτικής αδικίας, που όλοι οι ιστορικοί και κριτικοί το θεωρούν σαν αδυναμία



«Είναι βαρύς ο πόνος μου», του Χρηστου Αποστολου, με τους Ελενη Σταυροπούλου, Περ. Χριστοφορίδη, Νίτσα και Χρήστο Τσαγανέα.

των ελλήνων κινηματογραφιστών. Η βαθύτερη αιτία του φαινομένου αυτού πρέπει ν' αναζητηθεί στην ίδια την κοινωνική σύνθεση του κοινού του κινηματογράφου και του επαγγελματικού κυκλώματος των ίδιων των κινηματογραφιστών. Ο «νεορεαλισμός» δημιουργήθηκε στις δυτικοευρωπαϊκές χώρες από «φωτισμένους» αστούς και μικροαστούς κινηματογραφιστές. Οι «νεορεαλιστικές» ταινίες αποτείνονταν σ' ένα κοινό αστικό και μικροαστικό των ευρωπαϊκών μεγαλουπόλεων και τούδειχναν έναν κόσμο μιζέριας και ωμότητας άγνωστο σ' αυτό, που ζούσε στα περιθώρια των δυτικών πόλεων και των εργατουπόλεων των βιομηχανικών περιοχών. Του τον έδειχναν για να του τον μάθουν, για να τον ξαφνιάσουν, για να τον συγκινήσουν, για να τον ξυπνήσουν. Για να τον κάνουν να συνειδητοποιήσει το ότι οι δικές του αστικές ηθικοεθιμικές παραδόσεις ξεπεράστηκαν από μια καινούργια πραγματικότητα που πολιορκούσε τις πόλεις και που σιγά σιγά θα τις έπνιγε.

Στην Ελλάδα όμως δεν υπήρχε «αστισμός» για να υπάρχει και η αδέξια και φτηνή μίμηση του αστικού ήθους και έθους, ο «μικροαστισμός». Όπως είπαμε, οι ομαδικές κοινωνικές σχέσεις της υπαίθρου και της πόλης υπερίσχυσαν στην Κατοχή, και στο μεταπόλεμο η μίμηση του προπολεμικού ή του νέου ξενόφερτου αστικού ήθους και έθους είναι επιφανειακή, ξώπετση. Τα άτομα του εύπορου στρώματος της ελληνικής πόλης και οι ίδιοι οι παράγοντες της «αστικής εξουσίας», ξεσκεπάζουν πολύ εύκολα την υπαίθρια ή αγοραία πολιτιστική τους δόμηση, τον αληθινό εαυτό τους. Η «αστική εξουσία» δεν έχει πια κέντρα δημιουργίας και διάδοσης αστικού ήθους και έθους. Δεν υπάρχει συμπαγές αστικό στρώμα με συνείδηση της οικονομικής, μορφωτικής και ηθικοεθιμικής του ομοιογένειας και ιδιοτυπίας, ούτε καμιά κατηγορία κοινωνική με συναίσθηση και πίστη στον ηγετικό της ρόλο, άρα στο δικαίωμα να επιδεικνύει σαν πρότυπο και παράδειγμα προς μίμηση τον πολιτισμό της, ή να επιδεικνύει αλόγιστα την οικονομική της ευμάρεια.

Γι' αυτό η κοινωνική καταγγελία δεν μπορούσε να πάρει φυσιολογικά «ταξική» μορφή. Γιατί οι ίδιοι οι καταγγελλόμενοι δεν ήταν ομάδα αλλά άτομα. Έτσι η καταγγελία πήρε τη μορφή της ηθικολογίας. Η κάθαρση ή μάλλον η επανόρθωση της κατά κοινήν ομολογία αντικανονικής κατάστασης, της κακοπάθειας του αναξιοπαθούντος ήρωα, προερχόταν από την τελική συνειδητοποίηση των ατόμων που την είχαν προκαλέσει τυφλωμένα από προσωπικά τους βιώματα και παραμελώντας την ομαδική τους πολιτιστική καταγωγή. Και η κάθαρση που μοιάζει με «χάπυεντ» αμερικάνικου καουμπόϊκου έργου είναι καθαρά ελληνική. Νομίζουμε πως αυτό δεν γινόταν μόνο συνειδητά. Οι σεναριογράφοι, οι σκηνοθέτες, οι παραγωγοί, πέρα από την επι-

κοινωνία που διατηρούσαν με το κοινό μέσω του θεάτρου, της επιθεώρησης και της παρατήρησης των ξένων ταινιών, ήταν κι οι ίδιοι ποτισμένοι από το ήθος και το έθος του αγοραίου πολιτισμού και των τοπικών μας υπαιθρίων παραδόσεων.

Οι νεορεαλιστικές προσπάθειες του Γρηγορίου και του Τατασόπουλου δεν αναγνωρίστηκαν από το κοινό και οι σκηνοθέτες αυτοί κατάλαβαν πως η μόνη διέξοδος της κοινωνικής καταγγελίας στη μεταπολεμική Ελλάδα ήταν η σάτιρα της φαρσοκωμωδίας και το δάκρυ του μελό. Οι καλοί και γνωστοί ηθοποιοί που χρησιμοποίησαν στις ταινίες τους δεν λειτούργησαν σαν κράχτες για να φέρουν το κοινό να τις δει. Το ελληνικό κοινό τις ήξερε πολύ καλά τις άθλιες συνθήκες ζωής που αυτοί κατάγγελλαν. Δεν προσπαθούσε να τις ξεχάσει όπως οι μικροαστοί των δυτικών μεγαλουπόλεων· προσπαθούσε να τις ξεπεράσει και γι' αυτό δεν ήθελε να βλέπει εξιδανικευμένες στο πανί καταστάσεις που δεν είχε διαλέξει και απ' τις οποίες προσπαθούσε να ξεφύγει. Δεχόταν να βλέπει την αλήθεια τους μόνο σε ταινίες με παραδειγματικές πράξεις που έτειναν προς το ξεπέρασμα αυτών των καταστάσεων. Πρέπει να σημειώσουμε πως δεν φάνηκαν κατά τύχην ούτε το **Πικρό ψωμί** του Γρηγορίου (1950), ούτε η **Μαύρη γη** του Τατασόπουλου (1952). Ο Γρηγορίου εμφανίστηκε για πρώτη φορά το 1949 με μια διασκευή του μυθιστορήματος του Ξενόπουλου **Φωτεινή Σάντρη.** Το έργο αυτό δεν ήταν μόνο μια προσπάθεια μεταφοράς στην οθόνη ενός δράματος εποχής. Το διάλεγμα του Ξενόπουλου, ενός συγγραφέα που υπηρέτησε με τα έργα του και με τη «Διαπλαση των Παίδων» τον προπαγανδισμό των δυτικών αστικών προτύπων και πρωτοστάτησε επί μισόν αιώνα στην προσπάθεια δημιουργίας μιας ελληνικής αστικής και μικροαστικής παράδοσης, δεν είναι τυχαίο. Ο Γρηγορίου απορρίπτει την κοινωνική ομαδικότητα που επέβαλλαν στις μεγάλες μας πόλεις οι συνθήκες της Κατοχής και το πρώτο κύμα των υπαιθρίων, των «ανταρτόπληκτων» που τις πλημμύρισε από το 1946 ως το 1950. Ταυτιζόμενος με κάποια εκλεκτικιστική διανόηση τύπου «Νέας Εστίας» που αναπολούσε τα προπολεμικά κατάλοιπα του αστισμού και του μικροαστισμού, ξαναγύρισε στον Ξενόπουλο. Συνεπής συνέχεια αυτής της επιλογής ήταν το **Θύελλα στο Φάρο,** με σαφείς τάσεις ψυχογραφίας και ανησυχιών μικροαστικού ατομικισμού, καθώς και το **Πικρό ψωμί,** απ' όπου λείπει κάθε σημάδι και σινιάλο ομαδικότητας.

Το ίδιο κι ο Τατασόπουλος δυο χρόνια πιο ύστερα. Επαναλαμβάνει ένα προσωπικό του πείραμα «ρεαλισμού» που είχε κάνει πριν τον πόλεμο με την **Κοινωνική σαπίλα.** Όμως η **Μαύρη γη** αφορά κάποιες εργασιακές σχέσεις που είναι ακόμα πολύ περιθωριακές στην ελληνική κοινωνία. Οι συνθήκες εργασίας στα σμυριγδουρυχεία της Νάξου δεν αφορούν άμεσα το πλατύ κοινό της ελληνικής πόλης που έχει πολύ πιο σοβαρά προβλήματα από τα προβλήματα ενός αναμφισβήτητα δεινοπαθούντος προλεταριάτου. Το ελληνικό κοινό έχει πρώτα απ' όλα το πρόβλημα της εξεύρεσης εργασίας και προσπαθεί στην πλειοψηφία του να τα βγάλει πέρα υποαπασχολούμενο με ευκαιριακές απασχολήσεις και «δουλειές του ποδαριού». Γι' αυτό ενώ το **Πικρό ψωμί** και η **Μαύρη γη** δεν έγιναν δεκτά από το κοινό, αναγνωρίστηκε απ' αυτό **Το ξυπόλητο τάγμα** του Γκρεκ Τάλλας (1954) που δείχνει αυτή την ατμόσφαιρα υποαπασχόλησης παρ' όλο που την τοποθετεί στα χρόνια της Κατοχής.

Όσο προχωράμε προς το τέλος της δεκαετίας του '50 πληθαίνουν τα δείγματα του μικροαστικού κινηματογράφου μαζί με την εξάπλωση ενός μικροαστικού ξενόφερτου τρόπου ζωής. Και βρισκόμαστε μπροστά σε μια μονομαχία ανάμεσα στο μικροαστικό κινηματογράφο που γεννιέται και στον πρώτο μεταπολεμικό κινηματογράφο της λαϊκής ομαδικότητας. Παρ' όλο το ότι οι σκηνοθέτες που ενυπηρετούν τα μικροαστικά πρότυπα πληθαίνουν όλο και περισσότερο, ο λαϊκός κινηματογράφος συνεχίζει να μας δίνει αξιόλογα δείγματα ομαδικής προσέγγισης των κοινωνικών προβλημάτων και της τέχνης. Και θα συνεχίσει και στη δεκαετία του '60.

Το 1955 έχουμε την **Κάλπικη λίρα** του Τζαβέλλα που μπορούμε να τη θεωρήσουμε σαν το ζενίθ του ελληνικού μελό. Με καλές κριτικές στα φεστιβάλ του Κάρλοβυ-Βάρυ και της Βενετίας, κατατάσσεται από τον Ζωρζ Σαντούλ ανάμεσα στις 1000 καλύτερες ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου. Και είναι η εποχή όπου το μελό άρχισε να κρίνεται αυστηρά και να απορρίπτεται και από τους κριτικούς και από τους νέους κινηματογραφιστές της Ευρώπης που καταδικάζουν το λαϊκό κινηματογράφο προχωρώντας σε προσωπικές θεωρήσεις ερήμην του κοινού.

**(Συνέχεια στο επόμενο)**

# Η ΔΙΑΝΟΜΗ - ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΦΙΛΜ

## (Εισήγηση του Ανδρέα Τύρου στο Συνέδριο της Διεθνούς Ομοσπονδίας Κριτικών - FIPRESCI, στις 26.1.83).

Την απόδειξη της σημασίας του οικονομικού παράγοντα στην έβδομη τέχνη (στο θέαμα γενικότερα και στα οπτικοακουστικά μέσα πληροφόρησης), όταν μάλιστα συνηθίζουμε ν' αναφερόμαστε στην πολιτική ή αισθητική πλευρά τους, την βρίσκουμε στον παράγοντα που λέγεται κινηματογράφος των Majors. Η οργάνωση του κυκλώματος διανομή-παραγωγή στον αμερικάνικο κινηματογράφο δίνει και το μέτρο της οικονομικής του επιτυχίας.

Η σύμπραξη, δηλαδή, των Majors (μεγάλες εταιρείες) χρησιμοποιεί, στη σωστή κατεύθυνση, τις δημιουργικές, τεχνολογικές και καλλιτεχνικές δυνάμεις. Σε μια μόνο εταιρεία συγκεντρώνονται η παραγωγή, η διανομή και η οικονομική διαχείριση.

Αυτό είναι και το κυριότερο μυστικό της ικανοποιητικής λειτουργίας του αμερικάνικου σινεμά στο βιομηχανικό επίπεδο.

Το γνωρίζετε, άλλωστε, πως το 50% της ευρωπαϊκής αγοράς καλύπτεται από την αμερικάνικη ταινία, τη στιγμή που στις ΗΠΑ μόνο το 2% καλύπτεται από το σύνολο της μη αμερικάνικης παραγωγής.

Απομένει το 50% για τις εθνικές ευρωπαϊκές κινηματογραφίες: 24% για την ιταλική, την ισχυρότερη ευρωπαϊκή, 18% για τη γαλλική, 8% για την αγγλική και 3% για τη γερμανική. Συγκριτικά, όμως, το πρώτο 50% μοιράζεται στις ΗΠΑ μεταξύ 5-6 εταιρειών, ενώ στην Ευρώπη μεταξύ 200 περίπου εταιρειών. Στη διαπραγματευτική υπεροχή ικανότητας οι Αμερικάνοι ξεπερνούν 30 φορές τους Γερμανούς και 15 φορές τους Γάλλους.

Μέσα σ' ένα τέτοιο άνισο πλαίσιο και συγκρίνοντας την ελληνική οικονομική κατάσταση με κείνη των εταίρων της στην ΕΟΚ, εύκολα αντιλαμβάνεται κανείς το πρώτο οικονομικό πρόβλημα της ελληνικής κινηματογραφίας.

Πολύ περισσότερο, αφού κι η εσωτερική αγορά παραμένει εξαιρετικά μικρή (στενή), αλλά και πριν αποφασίσεις να παράγεις κάτι, θάπρεπε να έχεις εξασφαλίσει το πού θα το στείλεις (πού θα το πουλήσεις).

Απ' τη μια, λοιπόν, η θεωρία των μεγάλων αγορών (παραγωγή - διανομή - χρηματοδότηση) όπως εφαρμόζεται στην οικονομία του κινηματογράφου κι από την άλλη τι;

Οι αδυναμίες του ελληνικού κινηματογραφικού σχεδιασμού δεν μπορούν, ίσως, να ξεπεραστούν δίχως τη βοήθεια και τη συνεργασία κι άλλων χωρών που αντιμετωπίζουν ανάλογα προβλήματα, εξ αιτίας του αμερικάνικου ανταγωνισμού.

Πιο συγκεκριμένα: σ' ένα ανυποψίαστο, δημιουργείται η εντύπωση πως στην Ελλάδα, η ελληνική ταινία δεν αντιμετωπίζει τα ίδια προβλήματα, όπως πριν λίγα χρόνια. Την τελευταία μάλιστα τριετία μερικές ταινίες, στα ίχνη του παλιού εμπορικού κινηματογράφου, ανάτρεψαν το καθεστώς της εισπρακτικής υπεροχής των ξένων ταινιών και πήραν την πρώτη θέση, ύστερα από 10 ολόκληρα χρόνια. Αυτές, χρησιμοποιόντας γνωστούς, από το θέατρο, την τηλεόραση και τον παλιό κιν/φο ηθοποιούς, βρίσκουν εύκολα αίθουσες να παιχτούν.

Απ' την άλλη, οι ταινίες του νέου ελληνικού κιν/φου, με συμμετοχή ή και βραβεία στο φεστιβάλ, συνήθως περιορίζονται σε 2-3 σινεμά τέχνης, παίζονται για μια βδομάδα και μετά... χάνονται.

Φυσικά, δεν μπορούν ποτέ να σπάσουν το μπλοκ των αιθουσών που ελέγχουν οι αμερικάνικες θυγατρικές των πολυεθνικών C.I.C. και COLUMBIA-FOX (αν κι η δεύτερη πρόσφατα πέρασε στα χέρια Έλληνα επιχειρηματία), πράγμα που γίνεται, δύσκολα έστω, με τα ελληνικά Γραφεία διανομής κι εκμ/σης που εισάγουν κι αυτά ξένες ταινίες. Ένα άλλο πρόβλημα είναι, οι ταινίες αυτές με κάποιες ποιοτικές φιλοδοξίες, να φτάσουν σε αίθουσες που έχουν εθίσει το κοινό τους με προϊόντα ευτελών προδιαγραφών, μ' αποτέλεσμα το τελευταίο να μη τις δέχεται και ν' αντιδρά. Η οικονομική περιπέτεια συνεχίζεται εδώ μ' ένα άλλο κεφάλαιο, που θα μπορούσαμε να τ' ονομάσουμε «σ' αναζήτηση του σωστού κοινού (θεατή)». Πρέπει, εδώ να θυμίσουμε ότι το μέσο κόστος μιας ταινίας του νέου ελληνικού κινηματογράφου σήμερα έχει φτάσει, αν θέλει να διατηρήσει την αξία χρήσης της, γύρω στα 8-10 εκατομμύρια δρχ. (100.000 δολλάρια), ενώ πριν έξι χρόνια ήταν μόλις 1-2 εκατομμύρια δραχμές.

Απ' την άλλη, οι ταινίες που άρχισαν πάλι να παράγουν τα εμπορικά γραφεία, κοστίζουν συχνά πολύ λιγότερο, ως τα μισά, άλλοτε, πολύ σπάνια μόνο, περισσότερο.

Στην ειδική περίπτωση της παραγωγής ταινιών πορνό, με προορισμό αποκλειστικά τις χώρες του εξωτερικού, το κόστος φτάνει το πολύ τα 2.000.000 δραχμές, ενώ γυρίζονται σε διάστημα λίγων ημερών.

Τα ίδια φιλμ (αυτής της κατηγορίας) στοίχιζαν πριν 6 χρόνια μόνο 300.000 δρχ., φέρνοντας πολλαπλάσιο κέρδος.

Ο κίνδυνος της οικονομικής αποτυχίας των ταινιών

Το γλωσσικό ιδίωμα της ταινίας «Μπαλαμός» δεν επέτρεψε και στους ξένους κριτικούς να την πλησιάσουν. Με τις τεχνικές αδυναμίες και στην ηχοληψία, το φιλμ διεκδικεί το απόλυτο αρνητικό ρεκόρ στην ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου, αφούσε τρεις(!) μέρες προβολής σ' αθηναϊκή αίθουσα, έκοψε μόνο 325 εισιτήρια, πράγμα που οδήγησε στη διακοπή της προβολής του.

του νέου ελληνικού κινηματογράφου, δεν ενθαρρύνει βέβαια κανένα ν' αναλάβει τον άχαρο όσο κι επικίνδυνο ρόλο του παραγωγού.

Να πούμε ακόμα, ότι το 80% του κόστους πάει για φιλμ ή στην τεχνική επεξεργασία – κάτι που θ' αυξάνει μόνο και συνεχώς, ενώ το υπόλοιπο 20% μένει για του συντελεστές: σκηνοθέτη, σεναριογράφο, μοντέρ, ηθοποιούς κ.ά. Ακόμα, στις μέρες μας, πολλές ταινίες οφείλουν την ύπαρξή τους σε θυσίες φίλων, συγγενών και σε προσφορά εργασίας δίχως αμοιβή, πάλι από φίλους. Τα χρέη, οι περιπέτειες, συχνά οι δουλειές στην τηλεόραση ή τη διαφήμιση για την εξασφάλιση απαραίτητου κεφάλαιου, είναι φαινόμενα πολύ συνηθισμένα.

Η στενότητα της αγοράς καθορίζει, λοιπόν, τις δυνατότητες παραγωγής, στη συνέχεια τα περιθώρια διανομής κι ο φαύλος κύκλος διαιωνίζεται.

Ένα κοινό εθισμένο στην τηλεοπτική αφηγηματική λογική, εύκολα απορίπτει τις ταινίες μ' εκφραστικές ή άλλες αναζητήσεις, ιδιαίτερα στην επαρχία, έξω από Αθήνα και Θεσσαλονίκη.

Δεν είναι συμπτωματικό το ότι οργανωμένη βιομηχανία παραγωγής ταινιών δεν υπάρχει. Πράγμα που έχει σαν αποτέλεσμα και την έλλειψη ειδικευμένων στελεχών, χρήσιμων στην παραγωγική διαδικασία, στη διαχείριση, στο μάρκετιγκ της αγοράς, στην προώθηση του προϊόντος στο εξωτερικό. Το εμπορικό σινεμά κινείται αποκλειστικά με γνώμονα την πρόσκαιρη κερδοσκοπία μ' εύκολο τρόπο. Ο νέος ελληνικός κινηματογράφος περιορίζεται στην αυτοχρηματοδότηση, απ' τη μια και στη χρηματοδότηση, απ' την άλλη, του Ελληνικού Κέντρου Κιν/φου. Το τελευταίο, για πρώτη φορά από την ίδρυσή του, διέθεσε πέρσι ('82), χάρη στην ενίσχυση της νέας κυβέρνησης, περίπου 80 εκατομμύρια δραχμές για ταινίες που δεν θα γυρίζονταν, διαφορετικά, ποτέ.

Οι προσπάθειες που κάνει στον τομέα της προώθησης της ελληνικής ταινίας σε ξένες αγορές είναι μια ακόμα σημαντική βοήθεια στο είδος εκείνων των ταινιών που είναι, βέβαια, βιομηχανικό προϊόν πάντα αλλά περισσότερο ένα δημιούργημα πολιτισμικού χαρακτήρα.

Αλλά, ας μη τα περιμένουμε όλα απ' αυτό, ή απ' την τηλεόραση που ακολουθεί το παράδειγμα ευρωπαϊκών δικτύων. Δεν υπάρχει, ίσως, σύστημα που ν' αντικαθιστά τον οικονομικό δυναμισμό. Το κράτος δεν αρκεί. Η βοήθεια συχνά δημιουργεί περισσότερους παραπονούμενους απ' όσους ικανοποιεί.

Αν σκεφτούμε το μπλοκ των αιθουσών, τις συνθήκες διανομής, τα ποσοστά (κάποτε 50% για τα Γραφεία εκμετάλλευσης) το πρόβλημα της φορολογίας κι άλλα, αν μείνουμε στο στόχο της επιστροφής των χρημάτων μιας ταινίας, δύσκολα μπορούμε να αισιοδοξούμε. Η τεχνική βελτίωση του Ελληνικού φιλμ δεν ισοφαρίζει την υπεροχή των ξένων ταινιών.

Με τους μετριότερους υπολογισμούς, μια ελληνική ταινία για να φέρει πίσω τα λεφτά της, πρέπει να κάνει πάνω από 200.000 εισιτήρια – που τα κάνουν κάθε χρόνο μόνο 4-5 απ' τις 40 περίπου που άρχισαν να γυρίζονται (απ' αυτές, οι 15 περίπου του νέου ελληνικού κινηματογράφου με καμμιά ταινία μέσα σ' αυτές τις 4-5).

Πρέπει, λοιπόν, να συμπληρώσει τον υποθετικό αριθμό θεατών της φτάνοντας σε ξένες χώρες, να γνωριστεί με το κοινό των δικών σας χωρών. Στην Ευρώπη, η «Γκύμόν» είναι ίσως μια απάντηση στους Majors του αμερικάνικου σινεμά.

Στην Κοινή Αγορά, για να υπάρξει ζωντανή και λαϊκή κινηματογραφική έκφραση θα έπρεπε, ίσως, να αξιοποιηθεί η δυνατότητα ενσωμάτωσης στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο, μέσα από ένα συνεταιρισμό των φορέων του ελληνικού κινηματογράφου με μια μεγάλη ξένη εταιρία.

Το πρόβλημα είναι κοινό, αλλά εδώ πιο οξύ.

Η Μαργκερίτ Ντυράς μπορεί να λέει «ας κάνουμε αποτυχημένες ταινίες». Για τον Έλληνα κινηματογραφιστή, κάτι τέτοιο δεν μοιάζει με πολυτέλεια μόνο, αλλά με αυτοκτονία.

Κι οι ιδανικοί αυτόχειρες δεν υπάρχουν πιά.

**Ανδρέας Τύρος**

# ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

Ζητήστε τα προηγούμενα τεύχη των ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕΤΡΑΔΙΩΝ. Κεντρική Διάθεση: Εκδοτική Ομάδα, Πλ[illegible] 4, Θεσσαλονίκη, Τηλ. 270.684.

**ΤΕΥΧΟΣ 1**

Αφιέρωμα στον Γκοντάρ
Σκέψεις πάνω στη γέννηση του κιν/φου

**ΤΕΥΧΟΣ 2**

Τζέρρυ Λιούϊς, ένας κωμικός για κλάματα
Γκοντάρ (Μέρος Β΄)

**ΤΕΥΧΟΣ 3-4**

Νίκολας Ραίγκ (Η δύναμη της σάρκας).
Ο γερμανικός πρωτοποριακός κιν/φος.
Ο νέος ελληνικός κιν/φος.

**ΤΕΥΧΟΣ 5**

22 Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης
Η μεγάλη μιζέρια του ελληνικού Κιν/φου.
Ζουλάφσκι (Μια γυναίκα δαιμονισμένη).

**ΤΕΥΧΟΣ 6**

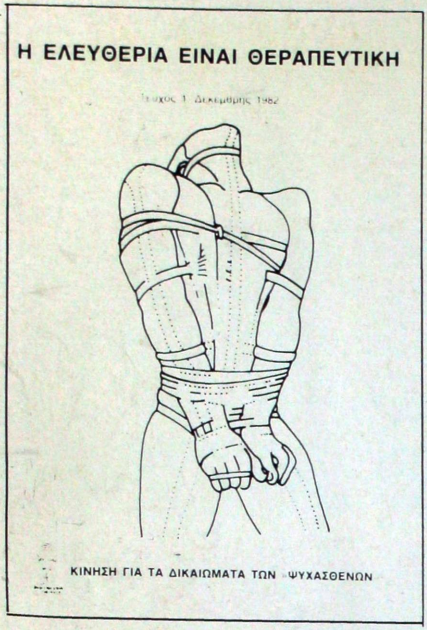
Αφιέρωμα στον Αλαίν Ρεναί.
Ο ιταλικός νεορεαλισμός.
Η κάμερις
Σύμπεμπεργκ (Χίτλερ).

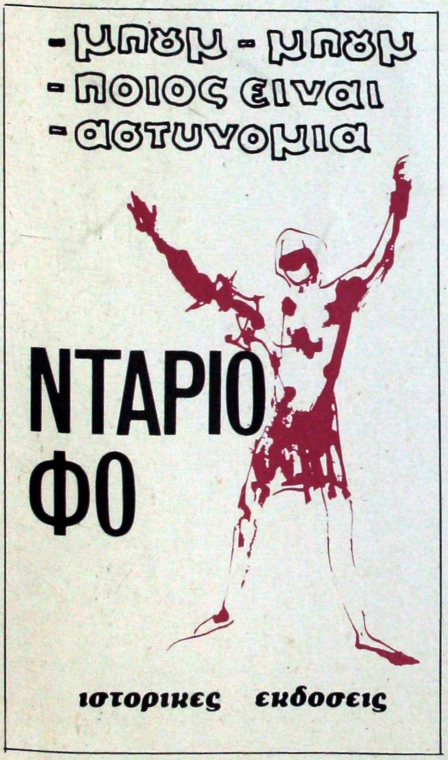
**ΤΕΥΧΟΣ 7**

Ντοσιέ του ελληνικού Κιν/φου
Το μιούζικαλ
Το φιλμ νουάρ σήμερα
Μαρτυρίες από την Πολωνία
Ζαν Κοκτώ

**ΤΕΥΧΟΣ 8**

23ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης
Φασμπίντερ
Αμερικάνικος Κιν/φος
(Κασσάβετς - Σκορσέζε - Κάρπεντερ).





ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟ-ΕΚΔΟΣΕΙΣ
πλ.ατώνος 4 • τηλ. 270-684
Θεσσαλονικη

# κινηματογραφικα τετραδια

**Το επόμενο (10ο) τεύχος των «Τετραδίων» ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ στις 20 Απριλίου, με**

**ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ**

**και: Νέες ταινίες, Κριτικές, απολογισμό της περιόδου.**

Ο Σαμ Φούλερ στην «Κατάσταση πραγμάτων» του Βιμ Βεντερς