ΟΘΟΝΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 7

1982 / ΔΡΧ. 120

ORSON WELLES

ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

ALFRED HITCHCOCK

FILM NOIR

ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ ΤΗΣ ΧΑΜΕΝΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ

Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ / ΣΧΟΛΙΑ

Ὁ Κινηματογραφικός Ὀργανισμός

«ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ — ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ Α.Ε.»

παρουσιάζει ΚΑΙ στήν κινηματογραφική περίοδο 1981-1982 τίς πιό καταξιωμένες ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ τοῦ Παγκόσμιου Κινηματογράφου.

WARNER BROS - ORION PICTURES - ALAN LADD

AVCO EMBASSY | **ΑΓΓΛΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ - C.B.S.**

Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΑΠΟ ΣΙΔΕΡΟ
τοῦ ΑΝΤΡΕΪ ΒΑΪΝΤΑ

ΜΑΡΙΟΝΕΤΤΕΣ
τοῦ ΙΝΓΚΜΑΡ ΜΠΕΡΓΚΜΑΝ

ΕΞΚΑΛΙΜΠΕΡ
τοῦ ΤΖΩΝ ΜΠΟΥΡΜΑΝ

ΜΟΝΤΕΝΕΓΚΡΟ
τοῦ ΝΤΟΥΣΑΝ ΜΑΚΑΒΕΓΙΕΦ

ΤΡΙΑ ΑΔΕΛΦΙΑ
τοῦ ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΟ ΡΟΣΣΙ

ΛΙΛΗ ΜΑΡΛΕΝ
τοῦ ΡΑΪΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ

ΚΑΥΤΕΣ ΣΕΛΛΕΣ
τοῦ ΜΕΛ ΜΠΡΟΥΚΣ

ΔΥΝΑΜΗ ΤΗΣ ΣΑΡΚΑΣ
τοῦ ΝΙΚΟΛΑΣ ΡΕΓΚ

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΕΝΟΣ ΓΕΛΟΙΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
τοῦ ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ

ΠΟΙΟΣ ΦΟΒΑΤΑΙ ΤΗΝ ΒΙΡΤΖΙΝΙΑ ΓΟΥΛΦ
τοῦ ΜΑΪΚ ΝΙΚΟΛΣ

ΝΤΟΝΝΑ ΦΛΩΡΑ
τοῦ ΜΠΡΟΥΝΟ ΜΠΑΡΕΤΤΟ

ΔΥΣΤΥΧΩΣ, ΤΑ ΝΕΑ ΕΙΝΑΙ ΕΥΧΑΡΙΣΤΑ
τοῦ ΕΛΙΟ ΠΕΤΡΙ

ΕΝΑ ΕΓΚΛΗΜΑ, ΔΥΟ ΔΟΛΟΦΟΝΟΙ
τοῦ ΑΝΤΡΕ ΚΑΓΙΑΤ

ΦΑΚΕΛΛΟΣ: ΚΟΚΚΙΝΟ ΠΟΥΛΟΒΕΡ
τοῦ ΜΙΣΕΛ ΝΤΡΑΧ

ΔΙΕΘΝΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Γιά τήν Βόρειο Ἑλλάδα

«ΑΔΕΛΦΟΙ ΨΥΛΛΑΚΗ Ο.Ε.»

Βασ. Κων/νου 3 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Π-000000004613

ΟΘΟΝΗ:ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

ΟΘΟΝΗ No 7

ΧΕΙΜΩΝΑΣ 1982

ΕΚΔΟΤΗΣ
Ζωή Ἐλευθεριάδου
Θ. Σοφούλη 38
τηλ. 427291

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
Μπάμπης Ἀκτσόγλου
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς
Θωμᾶς Νέος
Γιῶργος Τζιώτζιος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ
Νίκος Κολοβός
Νατάσα Κοντελετζίδη
Ἀλεξάνδρα Μαρσεναί
Χαρούλα Σταματοπούλου
Ἀντρέας Τύρος

ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΦΙΛΜ
Θάνος Ζαφειράκης
Κίμ. Βόγα 87
τηλ. 851.834

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ/ ΕΚΤΥΠΩΣΗ
Ἐκδόσεις ΕΓΝΑΤΙΑ
Ἁγ. Δημητρίου 190
τηλ. 926.068

ΜΑΚΕΤΑ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ
Μάκης Βακαλόπουλος

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΤΑΧ. ΘΥΡΙΔΑ 868
Ἄγγελο Βεζυρόπουλο
τηλ. 623.839

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ σελ. 3
ΣΧΟΛΙΑ 4
ΚΟΥΪΖ
59 «ὑπάρχω» χωρίς(;) λόγο ὕπαρξης, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 8
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ
Stalker for ever, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 14
Ἡ ἄλλη Ζώνη, τοῦ *Serge Daney* 18
Συζήτηση μέ τόν Ἀντρέϊ Ταρκόφσκι 20
Βιοφιλμογραφία 24
ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΑ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ
Ὁ Πόλεμος τῶν Κουμπιῶν, τοῦ *Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ* 25
Νά βλέπεις, νά βλέπεσαι καί νά διασπᾶσαι, τοῦ *Ἀλέξη Δερμεντζόγλου* 28
ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ, τοῦ *Νότη Φόρσου* 30
BOB RAFELSON: Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ
Ὁ ταχυδρόμος χτυπᾶ 6 φορές, τοῦ *Dan Yakir* 37
Ὁ ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυό φορές, τοῦ *Ἀντρέα Τύρου* 40
LUCAS/SPIELBERG: ΟΙ ΚΥΝΗΓΟΙ ΤΗΣ ΧΑΜΕΝΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ
George Lucas: Ἕνας κινηματογράφος τῆς σφαιρικῆς σύλληψης, τοῦ *Olivier Assayas* 42
Ἡ Κιβωτός τῶν χαμένων Κυνηγῶν, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 45
JOHN BOORMAN: EXCALIBUR
Excalibur: Ἀποσπάσματα ἀπό μιά συνέντευξη τοῦ John Boorman 48
Περιπέτειες ἑνός ξίφους, τοῦ *Νότη Φόρσου* 50
KEN RASSEL: ΑΝΕΞΕΛΕΓΚΤΕΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ
Τεχνολογία καί κινηματογράφος (Μιά συνέντευξη τοῦ Bran Ferren) 52
Τά Ἅπαντα τοῦ Rassel, τοῦ *Ἄγγελου Βεζυρόπουλου* 54
ORSON WELLES
W ὅπως Welles, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 57
Ἀποσπάσματα ἀπό μιά συνέντευξη 60
Ἀπ' τή «δίκη» τοῦ Κάφκα στή «δίκη» τοῦ Welles, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 63
Ὁ Πολίτης Καίην καί ἡ ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, τοῦ *Μπάμπη Ἀκτσόγλου* 65
Orson Welles. Σύντομη βιογραφία 71
Φιλμογραφία 72
ALFRED HITCHCOCK
Ἡ παράξενη περίπτωση τοῦ κ. Ἄλφρεντ Χίτσκοκ, τοῦ *Μπ. Ἀκτσόγλου* 73
ΚΡΙΤΙΚΕΣ
Τό Κτῆνος δέ μένει πιά ἐδῶ *(Τό Κτῆνος)*, τοῦ *Νότη Φόρσου* 80
Toubib or not toubib? *(Γιά τό τομάρι ἑνός μπάτσου, Ὁ ἐπαγγελματίας)*, τοῦ *Γ. Τζιώτζιου* 82
Μιά συντροφιά, ἡ μοναξιά καί τό γαλάζιο φεγγάρι *(Ἕνας λυκάνθρωπος στό Λονδίνο)*, τοῦ *Ἀλέξη Δερμεντζόγλου* 85
Ποπάϋ, τοῦ *Ἄγγελου Βεζυρόπουλου* 88
Σημειώσεις γιά τίς σχέσεις τάξης-ἀταξίας καί νόμου-παρανόμου *(Ἡ Πύλη τῆς Δύσης)*, τοῦ *Ἀλέξη Δερμεντζόγλου* 90
Μάθε παιδί μου γράμματα, τοῦ *Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ* 93
Ὁ ἄνθρωπος ἀπό βότκα *(Ὁ ἄνθρωπος ἀπό σίδερο)*, τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 95
Οἱ καλύτερες καί οἱ χειρότερες ταινίες τοῦ 1981 102

τεχνη @ πολιτισμος

Ἔκδοση τῆς Πανελλήνιας Πολιτιστικῆς Κίνησης

Κυκλοφορεῖ τό 10ο τεῦχος μέ ἐνδιαφέροντα θέματα:

- *Πολιτιστική ἀλλαγή*
- *Συνεντεύξεις μέ Μελίνα Μερκούρη, Μίκη Θεοδωράκη, Β. Βασιλικό*
- *Εἰρήνη καί Πολιτισμός*
- *Ὁ ἄλλος Ἄγγελος Σικελιανός*
- *40 χρόνια Θεάτρου Τέχνης, συνέντευξη μέ τόν Κάρολο Κούν καί ἄλλη πλούσια ὕλη*

Κεντρική διάθεση:
Ἀθήνα: Πραξιτέλους 26, Πλατεία Κλαυθμῶνος,
ΤΤ. 124, τηλ. 3231307
Θεσσαλονίκη: Τσιμισκῆ 115, τηλ. 274598

αντί

Τό ζήτημα δέν εἶναι μόνο νά διαβάζετε «ΑΝΤΙ» ἀλλά νά μπορεῖτε ν' ἀνατρέχετε σ' αὐτό σταθερά.

● Τό καλύτερο δῶρο γιά σᾶς καί τούς φίλους σας:

● Ἕνας πανόδετος τόμος τοῦ περιοδικοῦ «ΑΝΤΙ»

Τρία μεγάλα βιβλιοπωλεῖα στήν καρδιά τῆς Θεσσαλονίκης σᾶς περιμένουν:

ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Ἀριστοτέλους 4 καί Ἐγνατία 150

ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Ἀριστοτέλους 6

● Κάθε ἑβδομάδα καινούριες προσφορές βιβλίων σέ ἀφάνταστα χαμηλές τιμές.

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Ὑπάρχουν καί ἄλλες ὀθόνες

Πάει ἤδη καιρός πού ἡ Τηλεόραση μᾶς ἀπασχολεῖ στήν ΟΘΟΝΗ. Ἄλλους λιγότερο κι ἄλλους περισσότερο. Πρίν ἕξη μῆνες ἀποφασίσαμε νά ἑτοιμάσουμε ἕνα ἀφιέρωμα· ἄν δέν εἶναι κιόλας ἀργά γιά νά κοινοποιήσουμε μερικά ἀπό τά ἐρωτήματα πού μᾶς βασανίζουν. Δίχως καμιά ἱεράρχηση:

Ὑπάρχει πράγματι μιά κρίση τῆς τηλεόρασης;

Τί εἶναι αὐτό πού ἐπιδιώκεται ἀπό τή σημερινή τηλεόραση;

Τί σημαίνουν οἱ μυθοπλαστικές ἐντυπώσεις μέσα στίς εἰκόνες;

Πῶς καί μέ ποιά ἀφετηρία λειτουργοῦν οἱ τηλεοπτικές μυθοπλασίες;

Τί παίζεται ἀνάμεσα στίς τηλεοπτικές μυθοπλασίες καί τό πραγματικό;

Τί σημαίνει ἡ παραγωγή μυθοπλασιῶν (ἀκόμα καί θρύλων) σέ μιά κοινωνία ὅπου τά γεγονότα εἶναι πάντα διαθέσιμα;

Εἶναι ἡ τηλεόραση πού εἰσάγει τούς θεατές της στή σφαίρα τοῦ θεάματος ἤ μήπως οἱ ἴδιοι οἱ θεατές της τήν παρασύρουν σ' αὐτό;

Ὑπάρχουν ἀκόμα κάποιοι μῦθοι πού νά κυκλοφοροῦν στήν τηλεόραση (ὅπως στό σινεμά);

Ποιά εἶναι ἡ σχέση τοῦ κινηματογράφου μέ τήν τηλεόραση καί πῶς μπορεῖ νά διαμορφωθεῖ;

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἕνα φίλμ στήν τηλεόραση «ξεχνιέται» πιό γρήγορα ἀπ' ὅ,τι ἕνα φίλμ στόν κινηματογράφο;

Ὑπάρχει στήν τηλεόραση μιά προτεραιότητα τοῦ λόγου πάνω στήν εἰκόνα σέ σύγκριση μέ τόν κινηματογράφο;

Ὑπάρχει πράγματι μιά «σκηνοθεσία τῆς ἀκοῆς»;

Ποιός εἶναι ὁ προνομιοῦχος χῶρος μετασχηματισμοῦ μιᾶς τηλεόρασης; Ὁ χῶρος τοῦ direct, τῆς πληροφορίας, τῆς «κουλτούρας» ἤ μήπως αὐτός τῆς μυθοπλασίας;

Ὑπάρχει μήπως κάποια οὐδετεροποιοῦσα αὐτονομία (ἀκόμα παραπέρα: μιά ἀντινομία) τῆς τηλεόρασης ἀπέναντι σέ κάθε ἐξουσία;

Κι ἄν ἡ τηλεόραση κάτω ἀπό τόν ἔλεγχο τῆς ἐξουσίας μπορεῖ νά παίξει ἕνα ρόλο στήν ἀποδυνάμωσή της;

Κι ἄν μιά τηλεόραση εἶναι τόσο περισσότερο σίγουρη ὅσο λιγότερο εἶναι ἐλεγχόμενη;

Κι ἄν τό πρόβλημα κάθε ἀντιπολίτευσης ἀπέναντι στήν τηλεόραση εἶναι ἁπλά τό ὅτι δέν τῆς ἀνήκει;

Κι ἄν ἡ μόνη πολιτική πού ἡ τηλεόραση ἀναγνωρίζει εἶναι ἡ δική της;

Μποροῦμε νά συνοψίσουμε κάπως ἔτσι κάποιες (ἀμφίβολες) ἐρωτήσεις πού διατρέχουν (καί διατρέχονται ἀπό) τίς ἀναζητήσεις μας. Περισσότερα στό ἑπόμενο.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

ΣΧΟΛΙΑ

ΑΠΕΙΛΗ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΛΑΝΗΤΗ ΒΙΝΤΕΟ

Τελευταῖα ἄρχισε νά παρουσιάζεται στήν Ἑλλάδα —καί νά ἐντείνεται στό ἐξωτερικό— τό φαινόμενο ἑνός παράλληλου κινηματογραφικοῦ κυκλώματος. Αὐτό τοῦ *βίντεο*. Ἐπειδή εἶναι πολύ νωρίς ἀκόμη γιά συμπεράσματα, εἰδικά στή χώρα μας, θά ἀρκεστοῦμε σέ μερικές παρατηρήσεις καί στήν παράθεση κάποιων ἀπόψεων.

Γιά νά ἀγοράσεις μιά κινηματογραφική ταινία σέ κασέτα, ἐκτός ἀπό τίς 3-4 χιλιάδες δραχμές πού ἀπαιτοῦνται, χρειάζεσαι ἕνα βίντεο (80-100 χιλιάδες περίπου). Θεωροῦμε ὅτι ἡ βασική προϋπόθεση τῆς ὕπαρξης τηλεόρασης ἐκπληρώνεται σέ ἕνα συντριπτικό ποσοστό καί στήν Ἑλλάδα. Τό βίντεο ὅμως εἶναι μιά ὑπόθεση πρωτόγνωρη γιά τή χώρα μας. Ἔτσι, μέχρι στιγμῆς, δέν ὑπάρχει καμμιά ἐπίπτωση στούς κινηματογραφιστές καί στούς αἰθουσάρχες ἀπ' αὐτήν τήν ἱστορία. Ξέροντας ὅμως πῶς ἡ Ἑλλάδα ἀκολουθεῖ τά χνάρια τῆς «ἀνάπτυξης» τῶν καπιταλιστικῶν κρατῶν, παίρνουμε τό φαινόμενο πού παρουσιάζεται στή Δύση, ἐλαττώνουμε λίγο τήν ἔντασή του, προσθέτουμε μερικά χρόνια καί κάνουμε μερικές σκέψεις πάνω στή μελλοντική κατάσταση στόν τόπο μας.

Αὐτήν τή στιγμή ὑπάρχουν σέ κασέτες στήν Ἀμερική οἱ σημαντικότερες κλασικές ταινίες. Ἀπό τίς καινούριες πάλι, σχεδόν ὅλες ὅσες προβλήθηκαν πρίν ἀπό ἕνα χρόνο. Διαφορά χρονική πού σιγά-σιγά μικραίνει γιά νά φτάσουμε σέ φαινόμενα ταινιῶν σάν τό *Scanners* πού παρουσιάστηκε σέ κασέτα πρίν ἀκόμη συμπληρώσει τόν κύκλο προβολῶν του στίς αἴθουσες.

Σίγουρα δέ βλάπτονται οἱ κινηματογραφικές ἑταιρίες ἀπ' αὐτή τήν ἱστορία. Γιά νά παραχωρήσουν τά δικαιώματα ἐγγραφῆς τῆς ταινίας σέ βίντεο, παίρνουν κάποια χρήματα πού ὑπολογίζουν ὅτι θά τούς καλύψουν τό χάσιμο τῶν εἰσιτηρίων πού θά ἔκαναν σέ μιά δεύτερη προβολή τῆς ταινίας.

Τό πρόβλημα βρίσκεται λοιπόν στούς αἰθουσάρχες. Καί γίνεται ἀκόμη ὀξύτερο ἄν ὑπολογίσουμε τό «ἐμπορικό δαιμόνιο» τοῦ Ἕλληνα: Ἤδη γίνονται προβολές σέ ἐπαρχιακά καφενεῖα, πρᾶγμα βέβαια ἀπαγορευμένο, ἀλλά ἀνεξέλεγκτο. Οἱ Ἕλληνες ἀντιπρόσωποι Β. Ἑλλάδας τῶν... ἐκπροσώπων τῶν ἑταιριῶν Columbia-Fox καί C.I.C. καθώς καί αὐτός τῆς ἐγχώριας «Νέας Κινηματογραφικῆς» εἶναι ἀπαισιόδοξοι. Ὁ δεύτερος μάλιστα φτάνει νά προβλέπει —μέ τήν προϋπόθεση βέβαια τοῦ φτηνοῦ βίντεο καί τῆς εἰσαγωγῆς καινούριων ταινιῶν σέ κασέτες— ἕνα φαινόμενο ἀνάλογο μ' αὐτό πού παρουσιάστηκε τήν ἐποχή τῆς πλατιᾶς διάδοσης τῆς τηλεόρασης, μέ λιγότερο βέβαια καταστρεπτικά ἀποτελέσματα.

Ἀντίθετα, αἰσιόδοξες εἶναι οἱ ἀπόψεις τῶν Ἄγγλων. Κάνοντας μιά σταχυολόγηση: Ὁ μάνατζερ τῆς United Artists διαπιστώνοντας μέ σφυγμομέτρηση ὅτι τό κοινό τῶν κινηματογράφων εἶναι κατά 70% ἡλικίας 17-25 χρόνων, πιστεύει ὅτι αὐτοί «θά προτιμήσουν νά βγοῦν μέ τούς φίλους τους, παρά νά μείνουν στό σπίτι, κάτω ἀπ' τό βλέμμα τοῦ μπαμπᾶ καί τῆς μαμᾶς». Τό ἴδιο πιστεύει καί ὁ μάνατζερ τῆς 20th Century Fox στήν Ἀγγλία. Ἀλλά καί δύο ἐκπρόσωποι ἑταιριῶν βίντεο κάνουν ἀνάλογες δηλώσεις. Ὁ πρῶτος (τῆς THORN/EMI VIDEO) ὑποστηρίζει ὅτι «ἄνθρωποι πού ἀγοράζουν κασέτες, εἶναι πάνω ἀπό 30, παντρεμένοι, μέ παιδιά καί προβλήματα εὑρέσεως μπέϊμπυ-σίτερ». Καί ὁ δεύτερος (τῆς Warner Home Video) δηλώνει ὅτι «ἡ φετινή μεγαλύτερη ἐπιτυχία τους, τά *Σαγόνια τοῦ καρχαρία*, δέν ἔχουν —σέ βίντεο— καμμιά σχέση μ' αὐτό πού ἔχει δεῖ στόν κινηματογράφο».

Ἐμεῖς πιστεύουμε ὅτι κάποιοι «κινηματογραφόφιλοι» σέ μερικά χρόνια θά ἐλαττώσουν τίς ἐπισκέψεις τους στούς κινηματογράφους, προτιμώντας νά ξαναδοῦν π.χ. τήν *Καζαμπλάνκα*, παρά κάποια ταινία σέ πρώτη προβολή. Τό σινεμά ὡς «βραδυνή ἔξοδος» —μέ ὅλα τά παρεπόμενά της— θάναι αὐτό πού θά στηρίζει τά εἰσιτήρια. Καθώς ἐπίσης καί οἱ πολύ καλές —ἀναγνωρισμένα ἤ διαφημισμένα— ταινίες καί ὑπερπαραγωγές (τύπου *Οἱ κυνηγοί τῆς χαμένης Κιβωτοῦ*). Τά ὑπόλοιπα φίλμ μέ τήν ἐξάπλωση τοῦ βίντεο καί τή βελτίωση τῆς ποιότητας τῆς τηλεόρασης, ἀναγκαστικά θά χαθοῦν. Συμπερασματικά, καί ὁ κινηματογράφος ὡς τέχνη καί λειτουργία θά χάσει ἀπ' τή στιγμή πού θά φυλακιστεῖ στή μικρή ὀθόνη καί θά περιοριστεῖ ἡ δυνατότητα κάποιων ποιοτικῶν προσπαθειῶν καί βέβαια —πολύ περισσότερο— οἱ αἰθουσάρχες πού ἴσως θἄπρεπε νά ἀντιμετωπίσουν τό θέμα πρίν εἶναι ἀργά.

Ἄγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

SAUVE QUI PEUT!..

Ὁ κυρίαρχος λόγος καί τό ραλαντί

Ὁ Γκοντάρ ξαναγυρίζει στόν κινηματογράφο μή ἔχοντας (σωστότερα, μή θέλοντας) νά κάνει τίποτ' ἄλλο, ὅπως ὁμολογεῖ. Δέν εἶναι δήλωση ἄκαρπης ἀδυναμίας αὐτό, ἀλλά διαπίστωση μιᾶς πιεστικῆς ἀνάγκης. Καθαρά χειρωνακτικῆς (ἐπαγγελματικῆς), πολιτικῆς κι ἰδεολογικῆς. Ὁ Γκοντάρ εἶναι ἕνας ἀλκοολικός τοῦ κινηματογράφου. Οὔτε ὡς σῶμα, οὔτε ὡς λόγος μπορεῖ νά ὑπάρξει ἔξω ἀπ' αὐτόν (ἡ ἁπλοϊκή κάπως σκέψη τοῦ Gerard Courant: «ἕνας κινηματογραφιστής πού εἶχε ἀρνητικό φίλμ στίς φλέβες, μιά κάμερα στά μάτια, ἕνα μαγνητόφωνο στ' αὐτιά, καί μιά ταινία στήν καρδιά, ὅπως ὁ Γουέλς, ὁ Μπουνιουέλ, ὁ Ντράγιερ» — στό CINEMA 263, p. 12 καί 13).

Ἡ ἀπουσία του ἀπ' τό εὐρύ κοινό γιά μιά δεκαετία κι οἱ ἀλλεπάλληλες ἀπόπειρες καταστροφῆς τοῦ μοντέλου ἑνός κυρίαρχου κινηματογράφου, δέν εἶναι ἄσχετα μέ τήν παραγωγή αὐτῆς τῆς ταινίας. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά ἐκτεθεῖ ἀκόμη περισσότερο αὐτή ἡ ἀπουσία, ἡ διάρκεια, ἡ ἀπεγνωσμένη πάλη πού τήν χαρακτήριζε, ἡ ἀποτυχία της, πού συμπίπτει (γιά τόν Γκοντάρ) μέ τήν ἀναστολή ὁρισμένων ἐπαναστατικῶν ἐξελίξεων στίς κοινωνικές διαδικασίες. Γιατί στή δεκαετία, πού μεσολάβησε, ὁ κινηματογραφικός του λόγος ἀπέρριψε τή διακοπή καί τή μεταστροφή. Ξαναρθρώνεται μέ τόν ἐκκρεμῆ λόγο τῆς δεκαετίας τοῦ '60: Ὁ Γκοντάρ, τελικά, ἐξελίσσεται κινούμενος σ' ἕναν ἄξονα πυρετικῆς δημιουργίας καί μανιώδους καταστροφῆς τοῦ δικοῦ του κειμένου μέσα στήν κάθε μιά ταινία, ἀλλά καί στό σύνολο τοῦ ἔργου του. Ἡ ἀπουσία του στή δεκαετία τοῦ '70 ἀποτελεῖ μιά ἱστορική φάση αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης.

Μέ τή σημερινή ταινία ὁ Γκοντάρ τοῦ '80 ξαναβρίσκει τόν Γκοντάρ τοῦ τέλους τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Μέ τό ἴδιο πάθος γιά τόν κινηματογραφικό διάλογο, τήν ἴδια προβληματική (ἡ σχέση σύγχρονης πόλης — φυσικῆς καθαρότητας, ἡ πορνεία, ὁ κινηματογράφος) καί τήν ἴδια ἐπιμονή σ' ὁρισμένα στοιχεῖα τῆς εἰδικῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας.

α. Ἔχει ἐνδιαφέρον νά ἐρευνήσουμε τή λειτουργία τοῦ γλωσσικοῦ (λεκτικοῦ) κώδικα στό κείμενο τοῦ Γκοντάρ. Ὁ λόγος στήν ταινία αὐτή, ὅπως σ' ὅλο τό γνωστό στόν γράφοντα ἔργο του, διακόπτει, ἀκινητοποιεῖ ἤ ἐξουδετερώνει τή φυσική δράση. Ἀκόμη περισσότερο, τήν ὑποκαθιστᾶ. Ἔχει μιά ὑλική διάσταση μέσα στό σῶμα τοῦ κειμένου. Θά λέγαμε ὅτι συνιστᾶ τήν καθαρή σωματικότητά του. Εἶναι διάλογος αὐθεντικός, μεταγραφή ξένου (φιλοσοφικοῦ, πολιτικοῦ ἤ λογοτεχνικοῦ) κειμένου (ἐδῶ τοῦ Μίλαν Κουντέρα, ἄν δέν λαθεύουμε), ἐξομολόγηση, περιγραφή, ἀπόφθεγμα, παραδοξολογία, μιά ρητορική, γνωστή ἀπ' ὅλη τή γαλλική λογοτεχνική παράδοση.

Ὁ Γκοντάρ ἐγγράφει στό κείμενο τῆς ταινίας τό δικό του λόγο, εἶναι ὁμιλητής (ἐδῶ ὁ ἥρωάς του ὀνομάζεται Πώλ Γκοντάρ), ἀλλά καί ἀναγνώστης. (Θυμᾶται κανένας ἐνδεικτικά τόν Ἐλυάρ στήν *Ἀλφαβίλλ*, τόν Μάο στήν *Κινέζα* τόν Ἐλί Φώρ στόν *Τρελό Πιερρό*.) Στήν ταινία τούτη διαβάζει τόν Κουντέρα, ἀλλά καί τόν Σάντ. (Μιά σκηνή ἀπ' τό κεφάλαιο «Τό ἐμπόριο» στό γραφεῖο ἑνός «ἀφεντικοῦ», πού διαπορνεύεται μέ δυό γυναῖκες κι ἕναν ἄντρα.) Δέν μεταγράφει τό λόγο τοῦ Σάντ ἐκεῖ, ἀλλά τήν τεχνική, τή συνταγματική του δομή, δηλαδή τήν ὑλικότητά του. Μιλᾶ τό δικό του λόγο, τόν ἀναιρεῖ, τόν διορθώνει, τόν ἀντιμάχεται, τόν ἀναπτύσσει μέσα ἀπό διαρκεῖς συγκρούσεις. Ἕνα ἔντονο χαρακτηριστικό τῆς ρητορικῆς του εἶναι ἡ ἀντίφαση μέσα σέ μιά καί τήν ἴδια ταινία μέσα σ' ὅλο τό ἔργο του, σέ βαθμό πού μποροῦμε νά ὁρίσουμε τό λόγο αὐτό σάν ἀντιφατικό διαλεχτικό λόγο. Διαβάζει, συμπληρώνει τό κείμενό του διαβάζοντας καί διορθώνοντας ἕναν ἄλλο λόγο. Σέ βαθμό πάλι πού μποροῦμε νά χαρακτηρίσουμε τήν ἀνάγνωση αὐτή σάν παραπεμπτική καί διορθωτική μαζί λειτουργία (δές καί τήν ἀνάλυση τῆς Julia Kristeva, στό *Σημειωτική*, SEUIL, p. 181 καί ἑπ. γιά τό κείμενο ὡς γραφή-ἀνάγνωση).

Στήν ταινία τούτη συχνά ὁ λόγος δέν ἐγγράφεται, στήν κυριολεξία, ἀλλά χάνεται, συσσωρεύεται μέσα στό φίλμ ὡς ἦχος καί στήν εἰκόνα ὡς φωνή κι ἔναρθρη σκέψη, γίνεται κυρίαρχος λόγος. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Γκοντάρ εἶναι μή-κινηματογράφος, «κινηματολόγος» δηλαδή λόγος+διάλογος+ἀνάγνωση+ἀντίφαση+ρητορική+εἰκόνα καί συνολικό ἄθροισμα ὅλων αὐτῶν τῶν μερικότερων λειτουργιῶν ἡ δράση.

Ὁ λόγος εἶναι κυρίαρχο σημαῖνον καί κυρίαρχο κωδικό στοιχεῖο παραγωγῆς νοημάτων. Μ' ἄλλη διατύπωση ἕνα μέσο καταστροφῆς τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου.

β. Ἕνα καθαρά κινηματογραφικό (εἰδικό) στοιχεῖο στό κείμενο τούτης τῆς ταινίας τοῦ Γκοντάρ εἶναι τό ραλαντί. Ἕνα τρύκ, πού μεταβλήθηκε σέ ὑλικό μέσο τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας καί στοιχεῖο στή «διαδικασία τῆς διηγηματικότητας» (Christian Metz, σ' ἕνα ἄρθρο του στά Essais sur la signification au cinéma, τόμος II, p. 181 ἑπ., μεταφρασμένο στό περιοδικό *φίλμ* 20, σελ. 140 κ.ἑ.) Τό ραλαντί ἀναλύει συνήθως τήν κίνηση ἑνός σώματος ἤ ἑνός πράγματος τήν ἔνταση, τήν τεχνική, τήν παραδοξότητά της, τήν πλαστική ὁμορφιά της. Θἄλεγε κανείς ἀναλύει κι ἀρθρώνει τή φυσική καί τή μεταφυσική τῆς κίνησης στό κινηματογραφικό κείμενο. Στήν ταινία τούτη τοῦ Γκοντάρ ἡ σημαίνουσα λειτουργία τοῦ ραλαντί ἐπεκτείνεται στήν παραγωγή νοημάτων: ἡ συνάντηση (ὁ ἐναγκαλισμός) Πώλ-Ντενίζ πού διαλύεται, κατακερματίζεται σ' ἀναλογία νοηματική μέ τήν ἴδια τήν σχέση τους, ὁ ἐπιθετικός ἐναγκαλισμός τους στήν ὥρα τοῦ προγεύματος σ' ἕνα ἐξοχικό σπίτι, πού ἐξελίσσεται σέ ἀργή πάλη ὅπως ἔχει καταλήξει ἡ σχέση τῶν δυό ἐραστῶν. Χωρίς τή χρήση τοῦ ραλαντί ἡ σκηνή αὐτή θά ἦταν ἀνόητη ἤ θά ὁδηγοῦσε σέ σύγχυση τό θεατή. Ἀπόδειξη ὅτι ὁ Γκοντάρ ἔκρινε ἀκόμη καί τώρα πώς ἔπρεπε νά ἐξηγήσει-σχολιάσει μέ τό λόγο τό νόημα αὐτῆς τῆς σκηνῆς.

Ἡ Ντενίζ πού κάνει περίπατο μέ τό ποδήλατο στό δάσος, τό πέρασμα μέσα σ' ἕνα ὄμορφο φυσικό τοπίο κινηματογραφοῦνται (σωστότερα ἐγγράφονται, στό θετικό φίλμ) καί προβάλλονται σέ ραλαντί. Ἡ κίνηση διαλύεται κι ἡ

εἰκόνα φλουτάρει.

Ὁ θεατής μπορεῖ νά ἀντιληφθεῖ μέ δυό τρόπους τή συγκεκριμένη αὐτή ἐγγραφή: ὡς ἔνδειξη τῆς σύγχυσης, τοῦ θάμπους, πού κατεβαίνει στό ἀνθρώπινο βλέμμα ὅταν ἀντικρύζει αὐτά τά ἁπλά κι ὅμορφα καθημερινά πράγματα ἤ ὡς ἀδυναμία νά χαρεῖ τήν ἁπλότητα ἐκείνου τοῦ φυσικοῦ κόσμου. Ἀνάλογες παρατηρήσεις θά μποροῦσαν νά διατυπωθοῦν γιά τή σύγκρουση τοῦ Πώλ στό αὐτοκίνητο καί τήν πτώση του, ἤ τόν ξυλοδαρμό μιᾶς κοπέλας ἀπό δυό νεαρούς γιατί ἀρνεῖται νά δεχτεῖ κάποια πρότασή τους.

Μέ ἄλλη διατύπωση τό ραλαντί χρησιμοποιεῖται γιά τήν ἐξαγγελία ἑνός πολύ πιό σύνθετου ἰδεολογήματος ἀπ' τήν ἁπλή ἀνάλυση τῆς κίνησης. Στίς δυό τελευταῖες τοῦτες περιπτώσεις ἀντιστοιχεῖ σέ μιά σαφή ἰδεολογική ἄποψη τοῦ Γκοντάρ, πού φέρνει ἀντιμέτωπη τήν πόλη καί τή φύση, τήν «κόλαση» τῆς πόλης καί τήν ὁμορφιά τοῦ φυσικοῦ χώρου (ἡ φυγή τῆς Ντενίζ, ἡ ἀνάθεση στήν Ἰζαμπέλ μιᾶς ἀμοιβόμενης δουλειᾶς μέ ἀντικείμενο τό καθαρό ταξίδι, ἡ ἐπανειλημμένη (τρεῖς φορές) προβολή ἑνός κρυστάλλινου Ὅσο κι ἄν ἡ προ-ρομαντική (ρουσσωϊκή) αὐτή ἀντίληψη τοῦ Γκοντάρ εἶναι ἀμφισβητήσιμη, γιά νά μήν τή χαρακτηρίσουμε ἁπλοϊκή.

Δέν ἐξαντλεῖται ὅμως στά δυό αὐτά θέματα τό ἐνδιαφέρον τῆς σημερινῆς ταινίας, πού ἐπαναφέρει γιά συζήτηση ὅλο τό πρίν ἀπ' τή δεκαετία τοῦ 70 ἔργο τοῦ Γκοντάρ.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Ὁ πατέρας: ὁ πόθος, τό μακιγιάζ, ὁ θάνατος, ἡ νοσταλγία, ἡ ἀνάδυση, ἡ παραγραφή μιᾶς ἱστορικῆς ἀλλά καί κινηματογραφικῆς μνήμης (Ἡ λίμνη τῶν ζωντανῶν νεκρῶν)

ΟΙ ΠΑΡΑΔΟΞΕΣ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΣΤΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟΥ

(Μέ ἀφορμή μιά ἠθοποιό, μιά «πύλη» καί μιά λίμνη).

Πιό πέρα ἀπό τό φανταστικό ὑπάρχουν τά πάντα: ἡ πιό φρικιαστική φρίκη, τά πιό κατακερματισμένα κορμιά, ἡ ἠθικολογία καί ἡ «ἀθανασία», τό γελοῖο καί τό ἀστεῖο, ἡ σύμπτωση καί ἡ ταξινόμηση, τό πορνό καί τό ρετρό, τά προσχήματα καί οἱ προθέσεις. Πιό πέρα ἀπό τό φανταστικό ὑπάρχει ἡ παραχάραξη καί ἡ ἀτάλαντη φαντασία...

Πιό πέρα ἀπό τό «φανταστικό» δέν ὑπάρχει μόνο τό *Al dila* Ὑπάρχει ἡ ὑστερία τῆς ἀντιγραφῆς καί τοῦ «ρετρό», ἡ ἐπανεγγραφή τῆς... ἐπανεγγραφῆς, οἱ θαυμαστές καί παράδοξες περιπέτειες τοῦ εἴδους πού στοιχειώνει συνέχεια, γίνεται ζόμπι καί... ξαναζωντανεύει, βλέπει τίς μυθοπλασίες του νά ξεθάβονται ἀπό τά κοιμητήριά τους, νά ταξιδεύουν μέσα ἀπό τήν ἐπανάληψη μέ φορτηγά καί τραῖνα, νά γίνονται οἱ ἴδιες ὀχήματα, πού κινοῦνται ἀκατάπαυστα, χωρίς νόημα καί οὐσία, νά βυθίζονται σέ λίμνες, νά ἀναβαφτίζονται καί νά συνεχίζουν τήν ἐκπλήρωση τῆς κινηματογραφικῆς κατάρας τῆς ἐποχῆς: Νά «ζοῦν», δηλαδή, γιά νά ἐμπορευματοποιοῦνται γιά τούς λίγους, νά ὑπάρχουν ἔτσι μετέωρες καί καταραμένες, ἀπωθημένες τόσο ἀπό τήν κριτική ὅσο καί ἀπό τό κοινό. Πέρα ἀπ' αὐτά, ὑπάρχει τό κοινό σύμ-πτωμα, τό εὐτράπελο, ἡ ἐπίμονη τυποποίηση, τό ἰδιαίτερο, ὅπως θά δοῦμε σέ κάποιες ἀπ' αὐτές, στή συνέχεια:

• Ἡ «ἀθανασία» τῆς (ἀνέρα-στης) Τζάμυ Λῆ Κέρτις

Τήν Τζάμυ Λῆ Κέρτις τήν πρωτογνωρίσαμε, τουλάχιστον πλατειά, στή *Νύχτα μέ τίς μάσκες* τοῦ Τζών Κάρπεντερ. Στό φίλμ αὐτό, ὅπως εἶναι γνωστό, εἶναι ἡ μόνη πού δέ θά σκοτωθεῖ ἀπό τό «μπαμπούλα», αὐτή πού θά μπορέσει κάπως νά τόν χτυπήσει, ἀλλά καί ἡ μόνη πού δέ θά ἔχει σεξουαλικές σχέσεις. Γνωστές ἠθικολογικές-πουριτανικές ἀπόψεις τοῦ Κάρπεντερ, πού θά ἐπαναληφθοῦν ἀργότερα σέ ἄλλες κινηματογραφικές ἤ τηλεοπτικές ταινίες του.

Στούς *Ἀντίπαλους τῆς ἀσφάλτου (Road games)*, τοῦ Αὐστραλοῦ Richard Franklin, ἡ Κέρτις, παρέα μ' ἕναν ἰδιόρρυθμο φορτηγατζῆ, θά τεθεῖ μαζί του στά ἴχνη ἑνός δολοφόνου πού ἐρεθίζεται σεξουαλικά ἀπό νέες γυναῖκες, προτοῦ τίς πνίξει. Ἄλλη μιά φορά ἡ ἠθοποιός θά ἐπιβιώσει, ἄλλη μιά φορά ὅμως στό φιλμικό χρόνο δέ θά φανεῖ ἴχνος τῆς σεξουαλικῆς της ζωῆς.

Τό κτῆνος τοῦ τραίνου (προσωρινος πιθανός τίτλος) τοῦ Ρότζερ Σπότσισγουντ (*Terror train*) εἶναι μιά εὐδιάκριτη ἐπανεγγραφή τῆς *Νύχτας μέ τίς μάσκες*. Ὑπάρχει καί πάλι ἕνα ἐφηβικό σεξουαλικό «τραῦμα», τό ψυχιατρεῖο καί ἡ ἐμφάνιση τοῦ «τέρατος», πού θά ἐκδικηθεῖ τούς ὑπεύθυνους, πού̃ναι ὅλοι συμφοιτητές του καί ταξιδεύουν μιά νύχτα σ' ἕνα τραῖνο. Ἡ Κέρτις παίζει τό ρόλο τῆς Ἐλεάνα πού εἶναι τό ὁριακό πρόσωπο (ἡ ἀπότομη διακοπή τῆς σεξουαλικῆς της σχέσης μέ τό νέο, στήν ἀρχή τῆς ταινίας, ὕστερα ἀπό φάρσα τῶν συμφοιτητῶν της, ἦταν ἡ αἰτία τοῦ «τραύματος» τοῦ ἥρωα). Ἔ-

Ὅταν ἡ μυθοπλασία φτάσει σέ ἀδιέξοδο ὁδηγεῖ κατευθείαν στήν... κόλαση (Ἡ 7η πύλη τῆς κολάσεως)

Ἀντίπαλοι τῆς ἀσφάλτου

βρῆκε μιά σίγουρη μέθοδο... «ἀθανασίας», ἀλλά, σέ ἀντάλλαγμα, χάνει τήν ἐρωτική χαρά. Δύσκολα ἐπιβιώνεις(;) στή σημερινή ἐποχή ὡς ἠθοποιός καί γυναίκα, καί μάλιστα στό «φανταστικό» εἶδος!!

• Beyond... the shining

Τό *Al dila (Παρά πέρα)* τοῦ Ἰταλοῦ σκηνοθέτη Λούτσιο Φούλτσι (ὑπεύθυνου τουλάχιστο γιά δύο «Ζόμπι») πού γιά τίς ἀνάγκες τῆς ἀγγλόφωνης κόπιας ἔγινε *The beyond* δημιουργεῖ στό σκηνοθέτη του τόν πειρασμό νά τά δείξει «ὅλα». Γνωστή παγίδα πού ἐξουδετερώνει καί τόν ἴδιο τόν τίτλο: «Μετά...» (ἄν δοῦμε πιό ἐλεύθερα τό νόημα τοῦ «Πιό πέρα»). Μά δέν ὑπάρχει μετά. Ὅλα εἶναι μπροστά μας, στή σκοτεινή αἴθουσα, στήν ὀθόνη· τό μόνο πιό πέρα δέν εἶναι *ἡ 7η πύλη τῆς κολάσεως* (ἑλληνική ἀπάδοση τοῦ τίτλου τοῦ φίλμ), ὅπου καταλήγουν οἱ δυό ἥρωες, ἀλλά ἡ *Λάμψη* τοῦ Στάνλεϋ Κιούμπρικ, ὅπου σχεδόν τίποτε δέ δείχνεται καί οἱ ἀναλογίες βέβαια δέν προέρχονται (τουλάναρξη λοιπόν μέ μιά ἐρωτική πράξη, πού οὔτε δείχνεται οὔτε κἄν ἀρχίζει. Στό ἐνδιάμεσο τοῦ φίλμ, ἡ Τζάμυ θά χτυπηθεῖ ἀνελέητα ἀπό τό «τέρας», ἀλλά θά ἐπιζήσει. Ὕστατο τρύκ τοῦ φίλμ ἡ ἀναπαραγωγή τῆς ὁριακῆς στιγμῆς τῆς ἀρχῆς: τό «τέρας» τήν πλησιάζει ἐρωτικά σέ μιά ἐπαφή πού οὔτε κι αὐτή θά ὁλοκληρωθεῖ μιά καί προκαλεῖ νέο ὑστερικό σόκ καί τή λύση. Ἡ Τζάμυ Λῆ Κέρτις γίνεται φανερό πώς χιστο μόνο) ἀπό τή διαφορετική ἀντίληψη τῶν δύο σκηνοθετῶν ἀλλά ἰδίως ἀπό τίς ξεκάθαρες ἀντιγραφές (καί ὄχι ἐπιρροές) τοῦ Ἰταλοῦ ἀπό τόν Ἀμερικάνο. Τό παλιό ξενοδοχεῖο, κοινό καί στίς δυό ταινίες, οἱ περίεργοι συντηρητές, τό μυστηριῶδες δωμάτιο, τά «φοβερά καί τρομερά» πού συνέβησαν στό παρελθόν, μνῆμες ἀπό λυντσαρίσματα κτλ. Ὁ Φούλτσι βουτώντας μέσα στά νερά τίς βρωμιές καί τή σήψη τῆς τρύπας-πύλης, ἀλλά βασικά στήν ἄποψη πώς πρέπει νά προχωρήσει τό βλέμμα μας ὁλοκληρωτικά στή φρίκη, μέχρι τό ἀπαισιόδοξο τέλος μᾶς ἀναγκάζει νά δοῦμε τό ζευγάρι νά πλέει μέσα σ' αὐτό τό πιό πέρα. Θ' ἀργήσει πολύ νά καταλάβει, πώς τά ὀρθάνοιχτα μάτια τοῦ παγωμένου νεκροῦ Τζάκ Νίκολσον τῆς *Λάμψης* εἶναι μιά κάμερα πού κατευθύνει τό βλέμμα σέ μιά ἀνακυκλωνόμενη φρίκη «πέρα» ἀπ' αὐτήν πού μποροῦμε νά καταναλώσουμε. Κι ἔτσι αὐτή, «ἀποθηκευμένη» μέσα μας, θά συντηρεῖ γιά πάντα τό ἀναπάντητο ἐρώτημα ὅπως καί τό ξενοδοχεῖο.

• Ἡ μεγάλη ἀνάδυση τῶν ἑφτά

Στή γαλλική ταινία τοῦ Τζών Λένσερ *Ἡ λίμνη τῶν ζωντανῶν νεκρῶν*, ὁ σκηνοθέτης χρησιμοποιεῖ μόνο τό πρόσχημα τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου καί τή μυθολογία τῶν ζόμπι, γιά νά κάνει μιά διαδρομή μέσα σέ τυπικές μυθοπλασίες, ὅπου ἡ ἐξασφαλισμένη ὑπέρβαση θά τίς γεφυρώνει καί θά τίς ἑνοποιεῖ. Οὐσιαστικά ἔχουμε τήν περίπτωση ἑνός· μισο-ἐρωτογραφικοῦ, μισο-πορνό, καλλιγραφικοῦ καί καρτποσταλικοῦ ρετρό, ὅπου ἡ ἔντονη νοσταλγία καί ἀναπόληση (εἶναι χαρακτηριστικό τό μεγάλο «φλάς-μπάκ» τοῦ φίλμ) τοῦ ναζισμοῦ μέ καθαρά ἐρωτικό πιά πόθο καί προσμονή, μπλέκονται ἀξεδιάλυτα μέ τό οἰδοιπόδειο καί τήν ἀναζήτηση τοῦ χαμένου πατέρα (ἐραστῆ). Ἡ μεγάλη ἀνάδυση τῶν ἑφτά χιτλερικῶν κατοχικῶν ζόμπι ἀπό τή λίμνη, ὅπου πρίν ἀπό χρόνια εἶχε ρίξει τά πτώματά τους ἡ γαλλική Ἀντίσταση ἐπανεγγράφει τήν Ἱστορία μέ μιά ἀντιμετώπιση της ὡς ὑπαίτιας τοῦ χαμένου πόθου. Οὐσιαστικά ὁ ρόλος τῆς Ἀντίστασης παρα-γράφεται μιά καί ἡ πολιτική ἐλευθερία πού πρόσφερε, ἀνταλλάχτηκε μέ τό θάνατο τοῦ ἴδιου τοῦ ἐνστίκτου. Ἔχουμε προφανῶς μιά ταινία «κοινῆς ἀγορᾶς», πού προσπαθεῖ νά κατευθύνει τή λαϊκή μνήμη πρός νέες παραχαραγμένες ἱστορικά ἀντιλήψεις. Στή μυθοπλασία ὁ ὅμορφος νεκρός ζόμπι, χιτλερικός πατέρας, ξαναγυρίζει καί βρίσκει τή μικρή του κόρη[1], πού τόν ὑποδέχεται μέ ἀγάπη... Οἱ προθέσεις τοῦ σκηνοθέτη νά βγεῖ ἔξω ἀπό τό «φανταστικό» εἶδος φανερώνονται καί ἀπό τόν ἀπροκάλυπτο τρόπο, μέ τόν ὁποῖο ὁ πατέρας (ἀλλά καί οἱ ἄλλοι) εἶναι ἔντονα καί χτυπητά πράσινα μπογιατισμένος, κάτι βέβαια πού δέ θἄπρεπε νά δοῦμε ὡς ὑπόμνηση τῆς κινηματογραφικῆς κατασκευῆς καί ἀναπαράστασης, ἀλλά περισσότερο ὡς ὑπόδειξη τοῦ προσχήματος. Ἡ μικρή τελικά θά ὑποδείξει τόν τρόπο ἐξόντωσης τῶν ζόμπι. Ὡστόσο τό καδράρισμα τοῦ τέλους εἶναι ἐνδεικτικό. Θά ψιθυρίσει «Μή μέ ξεχάσεις...». Μετωνυμία τοῦ πόθου γιά σαρκική ἐπιμειξία (ὅταν ξανάρθει ὁ πατέρας αὐτή θἄναι πιά μιά νέα κοπέλα) κι ἀκόμα ἴσως ἐπίκληση στό γερμανικό κεφάλαιο γιά ἐπενδυτικές ἐπιχειρήσεις, τώρα πού ὅλα ξεχάστηκαν, ἡ ἔχθρα ἔγινε πόθος, ἡ Ἱστορία διαβάζεται ἀλλοιῶς, ἀρκεῖ νά γίνεται ταχτικά αὐτή ἡ «μεγάλη ἀνάδυση τῶν ἑφτά», ἀρκεῖ πάντα νά θυμόμαστε πώς ὁ ναζισμός δέν ποθοῦσε τό σῶμα τῆς Γαλλίας, ἀλλά τό γυμνό καλλίγραμο κορμί τῶν Γαλλίδων!

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

1. Γεννήθηκε ἀπό τήν ἐρωτική του σχέση μέ μιά ὅμορφη γαλλίδα.

59 «ὑπάρχω» χωρίς(;) λόγο ὕπαρξης

Στόν Στέλιο Καζαντζίδη

Ὅσα ἀκολουθοῦν συνοδεύονταν στήν πρώτη ἔκδοσή τους ἀπό τίτλους καί ὀνόματα. Ἀργότερα (θέλει νά πεῖ μετά ἀπό δέκα λεπτά – Η ΣΥΝΤΑΞΗ) σκέφτηκα πώς δέν ἔχει γοῦστο νά παραθέσω τά γοῦστα μου (χώρια πού θἄμοιαζε ἰδιαίτερα ἐκπαιδευτικό) καί εἶπα νά πελεκήσω ἕναν κορμο (...ξύλο ἀπελέκητο – Η ΣΥΝΤΑΞΗ) ὅπου ὁ καθένας θά μποροῦσε νά χαράξει τίς «δικές» του ταινίες, τούς «δικούς» του σκηνοθέτες. (Ὅπως οἱ στρατιῶτες στίς σκοπιές «τ' ἀγαπημένα ἀνορθόγραφα ὀνόματα», πού θἄλεγε κι ὁ ἄλλος – Η ΣΥΝΤΑΞΗ).

Ὅμως ἔλα πού οἱ φωτογραφίες πού ἐπιχειροῦν νά εἰκονογραφήσουν τό κείμενο ὑπαινίσσονται ἤδη τή γενεαλογία του! (Θέλει νά πεῖ ὅτι ἡ ἐπιλογή τους δέ γινόταν νά εἶναι ὁλωσδιόλου τυχαία – Η ΣΥΝΤΑΞΗ). Τί ἔπρεπε νά γίνει; Καθόλου φωτογραφίες; Καί νά μήν ἐκμεταλλευτοῦμε τό ἀρχεῖο μας; Οὔτε συζήτηση. Στό τέλος βρέθηκε μιά λύση λίγο διεστραμμένη καί πολύ κινηματογραφόφιλη (Πάλι ταυτολογίες; – Η ΣΥΝΤΑΞΗ): ν' ἀφαιρέσουμε τίς λεζάντες.

Λοιπόν, αὐτό πού θά εἶχε ἴσως γοῦστο θά ἦταν νά στείλουν κάποιοι συμπληρωμένο αὐτό τό σταυρόλεξο (καί τίς λεζάντες, καί τίς λεζάντες! – Η ΣΥΝΤΑΞΗ). Ἄν οἱ λέξεις τους διασταυρώνονται μέ τίς δικές μου, μποροῦμε νά πηγαίνουμε παρέα σινεμά. Εἴθε, γιατί βαρέθηκα νά πηγαίνω μέ τή ΣΥΝΤΑΞΗ.

Ὑπάρχουν ταινίες πού εἶναι δύσκολο νά διηγηθεῖς. Γιατί δέν ἔχουν ἱστορία ἤ γιατί ἡ ἱστορία εἶναι ἀδύναμη, μπερδεμένη ἤ κοινότυπη. Ὑπάρχουν ἀκόμα ταινίες (πιό σπάνιες) πού εἶναι δύσκολο νά διηγηθεῖς γιατί ὅλη ἡ ἀπόλαυση συνοψίζεται στή θεασή τους. Ἄν τίς ἀνακαλεῖς, τό κάνεις μέ στιγμές. Ἀνάμεσα σέ δυό θεάσεις τίς ξεχνᾶς. Μπορεῖς νά τίς δεῖς ν φορές καί νά ξεχνᾶς πάντα τήν «ἱστορία», τίς περιπέτειες. Ἔτσι ὥστε ἡ κάθε καινούρια θέαση νά εἶναι ἡ πρώτη.

Ὑπάρχουν τέτοιες ταινίες πού διέρχονται ἀπ' τήν ὑστερία τοῦ θεατῆ. Πολύτιμες ταινίες. Ἀντί νά συμβιβαστοῦν μ' ἕνα λογοτεχνικό μοντέλο (τό σενάριο) προχωροῦν μέ ἐκτοξεύσεις ἤ μέ βαθειές ἀναπνοές (εἶναι ἴσως γι' αὐτό πού κάθε ἀνάγνωση ἀπαιτεῖ ἕνα ρυθμό ἀναπνοῆς ἐπίσης). Ἄν ἡ γλώσσα εἶναι ἀτελείωτη, ἡ ἐλευθερία αὐτῶν τῶν ταινιῶν εἶναι ἐπίσης.

Ὑπάρχει μόνο ἕνας τρόπος νά βλέπεις τέτοιες ταινίες. Δέν πρέπει νά

προσπαθεῖς νά εἶσαι πιό πονηρός ἀπ' αὐτές. Στό σινεμά, δέν εἶναι ποτέ μιά ἐνδιαφέρουσα στάση (μέ τί μοιάζει, ἀλήθεια, τό πρόσωπο ἑνός πονηροῦ θεατῆ μέσα στό σκοτάδι; μέ τίποτα, ἄν ὄχι μέ κάτι ἀρκετά γελοῖο). Καί ἄν μπαίνουμε μέσα στήν παράνοια αὐτῶν τῶν ταινιῶν εἶναι γιά τήν ἀπόλαυση, γιά τό παιχνίδι, ὄχι πάντως γιά νἄχουμε τήν τελευταία λέξη.

Ὑπάρχουν ταινίες πού δέ μοιάζουν μέ τίποτε τό γνωστό. Φιλμικά UFO, τίποτε περισσότερο ἤ λιγότερο.

Ὑπάρχουν ταινίες πού σημάδεψαν τήν ἐποχή τους. Πού γέρασαν ἐλάχιστα ἤ καθόλου. Ὅσοι τίς ἀνακαλύπτουν σήμερα δέ θά βροῦν σ' αὐτές καμιά ἡλικία, καμιά ρυτίδα.

Ὑπάρχουν ταινίες πού πρέπει νά δεῖς περισσότερες φορές. Αὐτές οἱ ταινίες δέν εἶναι καλές ἤ κακές (οἱ καλές ἤ κακές ταινίες βλέπονται μόνο μιά φορά). Ἁπλά, εἶναι ταινίες πού κινοῦνται.

Ὑπάρχουν λοιπόν ταινίες πού κινοῦνται κι ἄλλες πού μένουν ἀκίνητες. Οἱ πρῶτες δέν ὑπερηφανεύονται πώς πλησιάζουν τήν πραγματικότητα, ἐνῶ οἱ δεύτερες ἐπιστρατεύουν ὅλα τά κλισέ της. Κι ἕνα κλισέ δέν εἶναι οὔτε ἀληθινό οὔτε ψεύτικο, εἶναι ἁπλά μιά εἰκόνα πού δέν κινεῖται. Πού δέν κάνει κανέναν πιά νά κινεῖται.

Ὑπάρχουν φίλμ πού ξεφωνίζουν πώς εἶναι ὄμορφα, ἄλλα πού λένε στό θεατή: μή μ' ἀγγίζετε, ἄλλα πού προκαλοῦν γιά νά γοητεύσουν, ἄλλα πάλι πού σέ κάνουν νά θαυμάζεις τόν κλοιό μέσα στόν ὁποῖο βρίσκονται.

Ὑπάρχουν ταινίες πού γλιστροῦν πάνω στίς ἄλλες, ὅλες ἀληθινές κι ὅλες ψεύτικες. «Αὐτό πού μετράει εἶναι νά τίς ἔχεις μία πρός μία» (ἔλεγε ὁ Lacan γιά τόν Δόν Ζουάν).

Αὐτές οἱ ταινίες μετασχηματίζονται στήν ἐπαφή τους μέ ἄλλες ταινίες, ὅπως ἕνα χρῶμα στήν ἐπαφή του μ' ἄλλα χρώματα. Αὐτές οἱ ταινίες εἶναι ὅπως οἱ λέξεις μέσα σ' ἕνα λεξικό, δέν ἔχουν ἀξία παρά μέσα στή σχέση τσυς. Αὐτές οἱ ταινίες ὀνομάζονται κινηματογραφόφιλες κι ἐπιθυμοῦν τούς θεατές τῶν πέντε πρώτων σειρῶν. Τόσο τό χειρότερο γιά τούς ὑπόλοιπους.

Ὑπάρχουν ταινίες ἀπ' τίς ὁποῖες δέ συνέρχεται κανείς εὔκολα, ταινίες ὅπου τό μυστικό τῶν προσώπων καί τῶν ἀντικειμένων εἶναι ἕνα καί τό αὐτό. Ταινίες πού μιλᾶνε γιά τή θλιβερή ἀρσενική παράνοια καί τή χαρούμενη ὑστερία τῶν γυναικῶν. Ὑπάρχουν κι ἄλλες πού κάνουν ἀκριβῶς τό ἀντίθετο. Τόσο τό χειρότερο γι' αὐτές.

Ὑπάρχουν ταινίες εὐγενικές ἤ ἀλαζονικές πού δέν παράγουν παρά ἕναν κινηματογραφόφιλο τουρισμό κι ἄλλες πού μαρτυροῦν μιά μέθη τοῦ σινεμά. Ταινίες παράξενες, ἀταξινόμητες γιατί στρεβλές, πεισματάρικες, γιατί πολύ γρήγορα νεκρές, γιατί ἰδιοφυεῖς, γιατί... ἔτσι. Αὐτές οἱ τελευταῖες δέ μοιάζουν μέ τίποτε ἐκτός ἀπ' τούς δημιουργούς τους.

Ὑπάρχουν φίλμ πού παίρνουν πολλούς κινδύνους· κυρίως αὐτόν τοῦ νά εἶναι τελείως σύγχρονα. Ὑπάρχουν κι ἄλλα πού καταπιάνονται μέ τά πιό ἐπικίνδυνα θέματα (πάντα σεξουαλικῆς τάξης) μόνο γιά ν' ἀποδείξουν τήν «κλάση» τῶν δημιουργῶν τους.

Ὑπάρχουν ταινίες ὄμορφες. Ταινίες πού μόλις τίς δεῖτε μπαίνετε στό λεωφορεῖο ἀναπολώντας τες διαρκῶς, χάνοντας τή στάση σας, περνώντας τή νύχτα σ' ἕνα παγκάκι γιά νά γυρίσετε μετά ἀπό 24 ὧρες στόν κιν/φο δίχως νά ἔχετε τό συναίσθημα τοῦ χρόνου πού ἔχει περάσει ἐν τῶ μεταξύ.(1)

Ὑπάρχουν φίλμ χλιαρά, ἀκαδημαϊκά, ἀνιαρά. Εἶναι τά φίλμ πού μᾶλλον ξεφυλλίζουμε μέ τό βλέμμα παρά βλέπουμε. Ἀνάμεσα σέ δυό εἰκόνες, δυό πλάνα, δυό σκηνές, ὑπάρχει κάτι σάν θόρυβος σελίδας πού γυρίζει. Σάν νά κυτάζαμε τίς φωτογραφίες ἑνός βιβλίου πού μόλις μᾶς χαρίσανε, ἀναβάλλοντας τήν ἀνάγνωσή του γι' ἀργότερα ὥσπου νά καταλάβουμε ὅτι δέν ὑπάρχει τίποτε γιά διάβασμα καί ν' ἀρχίσουμε νά ξεφυλλίζουμε ὅλο καί πιό γρήγορα. Ὑπάρχουν ἀναρίθμητα τέτοια φίλμ.

Ὑπάρχουν ταινίες πού λένε: «κανείς δέ θά ἐγκαταλείψει αὐτή τήν αἴθουσα

(1) Ἄς ἡσυχάσουν γονεῖς, φίλοι καί Ἐρυθρός Σταυρός· τή νύχτα τῆς 27 Ὀκτώβρη δέν ἐξαφανίστηκα, συνάντησα τή «Γυναίκα τοῦ ἀεροπόρου». Ἀπό τότε ζοῦμε μαζί.

πρίν..». Πρόκειται γιά μηχανές εὔκολες στό μοντάρισμα πού ἀδυνατοῦν ὅμως ν' ἀναστατώσουν τό θεατή ὅσο θά θέλανε. Ταινίες ἐλάχιστα μετριόφρονες, μέ πολλή θεατρικότητα καί λίγη ψυχολογία. Ἤ τό ἀντίθετο.

Ὑπάρχουν ταινίες πού λένε: «μπορεῖτε νά πηγαίνετε, τά ξέρετε ὅλα...». Ταινίες πού παίζουν μέ τήν ἀλήθεια (μέ τήν ἀλήθεια τῆς αἴθουσας ἐπίσης).

Ὑπάρχουν ταινίες πού ψιθυρίζουν: «περιμένετε, μήν κρίνετε τόσο γρήγορα». Τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον αὐτῶν τῶν ταινιῶν εἶναι πώς ξεφεύγουν ἀπ' τόν κοινωνιολογικό κιν/φο, (αὐτόν πού δέν κάνει ἄλλο ἀπ' τό νά γελοιογραφεῖ τούς ταπεινούς ἤ τούς ἐκμεταλλευόμενους(2) —ἀνάλογα μέ τήν ἀφετηρία του, χριστιανική ἤ κομμουνιστική).

Ὑπάρχουν ἄλλα φίλμ ὅπου οἱ ἥρωες δέν κυκλοφοροῦν χάριν ἀληθοφάνειας. Πρόκειται γιά κεῖνα τά φίλμ πού πλησιάζουν λιγότερο στό ρεαλισμό καί περισσότερο στά παραμύθια. Καί τά παραμύθια στό σινεμά —ἀντίθετα μ' ὅ,τι νομίζουν μερικοί— εἶναι μᾶλλον σπάνια. Σ' αὐτά τά φίλμ πρέπει ν' ἀκολουθεῖς τήν ἱστορία βῆμα πρός βῆμα χωρίς νά προσπαθεῖς νά καταλάβεις ἀμέσως.

Ὑπάρχουν ταινίες πού μοιάζουν πανέξυπνες. Καταλαβαίνουν τά πάντα, ἀλλά πολύ ἀργά. Ἐγκλωβισμένες σ' ἕνα ντελίριο ἐπιδειξιομανίας (δεῖτε πόσο ἔξυπνες εἴμαστε!) ἀποκαλύπτουν τόν τρόμο τοῦ θεάματος μέ τή βοήθεια τοῦ θεάματος τοῦ τρόμου, μᾶς ἐγκαλοῦν ὡς μάρτυρες μιᾶς πορνογραφίας ἀποτελώντας οἱ ἴδιες μέρος της.

Ὑπάρχουν ταινίες πού σκηνοθετοῦν ἥρωες δίχως ἱστορία. Ὄχι ἁπλά μέσους ἥρωες ὅπως ἐσεῖς κι ἐγώ (ἄν ὑποθέσουμε πώς εἴμαστε: 1) ἥρωες καί 2) μέσοι), ἀλλά ἥρωες πού δέν ἔρχονται ἀπό καμιά ἱστορία καί δέν μεταφέρουν καμιά. Ὄντας διαλεγμένοι μέ κοινωνιολογική μέθοδο, τίποτε τό ἐξαιρετικό δέν μπορεῖ πιά νά τούς συμβεῖ (ποτέ δέ συμβαίνει κάτι στά κοινωνιολογικά δείγματα). Αὐτοί οἱ ἥρωες εἶναι καθορισμένοι ἀπ' αὐτό πού κάνουν, σαφεῖς, μέ μιά σωστή δόση ἀπό παιδιά (ἕως τρία) καί προβλήματα (τό πολύ ἕως τέσσαρα· γιατί: 1) περισσότερα δέ χωρᾶνε σέ 2 ὧρες, 2) μισή ὥρα γιά κάθε πρόβλημα εἶναι μιά δόση σωστή μέ τή σειρά της). «Ἐλεύθερες γυναῖκες» καί εὐαίσθητοι ἄντρες, ἥρωες διαφημίσεων, ἱκανοποιητικοί γιά τά 30", τοῦ Rexona ἤ τοῦ Black and Decker, ἀλλά κακοί ἀγωγοί μιᾶς μυθοπλασίας δύο ὡρῶν (γι' αὐτήν χρειάζονται περισσότερα πράγματα ἀπ' τήν κοινωνιολογική τυποποίηση τῶν ἡρώων, χρειάζεται περισσότερη ἐπιθυμία καί λιγότερη γνώση γιά τό τέλος τους).

Αὐτά τά φίλμ ὀνομάζονται «κοινωνικά» (καί εἶναι ὅλα τους ἴδια).

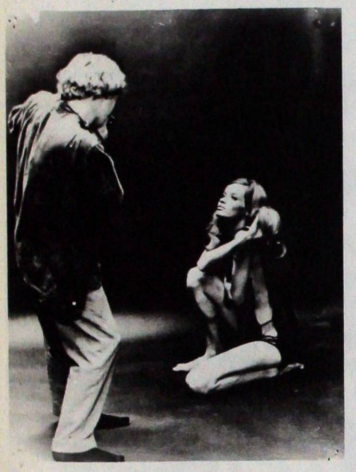
Δίπλα σ' αὐτά τά φίλμ ὑπάρχουν καί κάποια πού τούς μοιάζουν πολύ μόνο πού στούς ἴδιους ἥρωες συμβαίνει κάποιο ἀτύχημα. Ἥρωες ἐπιθυμητοί στούς ὁποίους ὅμως συμβαίνει κάτι τό ἀνεπιθύμητο καί ξαφνικά παύουν νά εἶναι ἐπιθυμητοί. Αὐτά τά φίλμ ὀνομάζονται μελό (κι εὐτυχῶς δέν εἶναι ὅλα ἴδια).

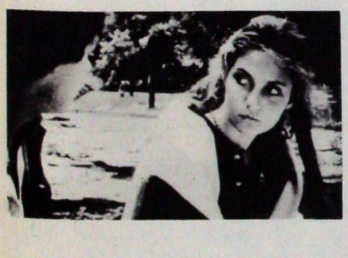
Ὑπάρχουν κι ἄλλα φίλμ πού εἶναι ἀδύναμα ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου θά ὄφειλαν (καί θά ἤθελαν) νά εἶναι δυνατά: στή διαγωγή τῆς ἀφήγησης (πολύ ἀργά στό ξεκίνημα, ἀκόμα πιό ἀργά στό φρενάρισμα). Σ' αὐτά τά φίλμ, οἱ ἥρωές δέν εἶναι θύματα μιᾶς σκληρῆς μοίρας (ὅπως στά μελό), εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα θύματα μιᾶς ἀφήγησης πού τούς ἐμποδίζει νά συναντηθοῦν δίχως νά μετασχηματίζονται σέ γελοῖες μαριονέττες (τόσο τό χειρότερο γιά τούς στάρ πού συρρικνώνονται σέ πρῶτο πλάνο, τόσο τό καλύτερο γιά τούς τρίτους ρόλους πού καταφέρνουν συχνά ν' αὐτοσχεδιάζουν στό βάθος πεδίου). Αὐτά τά φίλμ ὀνομάζονται συνήθως... ἑλληνικά (καί σπάνια εἶναι διαφορετικά).

Ὑπάρχουν φίλμ μέ ἰδέες· ἰδέες πού διέρχονται ἀπ' τούς διαλόγους. Σπάνια πρόκειται γιά ἐνδιαφέρουσες ταινίες, κατορθώνουν ὅμως πάντα νά συγκολλοῦν τό κοινό πού ἀναστατώνεται κάθε δυό λεπτά ἀπό μιά φράση, μιά λέξη καί γίνεται ἔτσι περισσότερο συνένοχος παρά θεατής. Σ' αὐτά τά φίλμ εἶναι πάντα ὁ διάλογος πού ὑπερισχύει τῆς ἀφήγησης καί ἡ διανομή τῶν ρόλων τῆς

(2)Ἤ, ἄν θέλετε, τούς «μή-προνομιούχους», ὅρος πού ἔχει τό προνόμιο νά περιλαμβάνει καί τίς δύο κατηγορίες.

(3) Πρίτς!
(4) Γιά τήν ἀκρίβεια: μέ κάποιο ἔκπτωτο κοινό, ἀναγκασμένο νά βρίσκεται ἐκεῖ ὄχι ὡς θεατής, ἀλλά ὡς «μάρτυρας».
(5) Γιά τήν ἀκρίβεια: μέ κάποιο ἔκπτωτο κοινό πού ἐπιθυμεῖ νά βρίσκεται ἐκεῖ ὄχι ὡς μάρτυρας, ἀλλά ὡς θεατής.





σκηνοθεσίας. Αὐτά τά φίλμ ὀνομάζονται τεμπέλικα (Σέ τί χρησιμεύει νά κάνουμε τήν ἰδέα ἀφήγηση καί σκηνοθεσία, μιᾶς κι ὅλα μποροῦν νά περιληφθοῦν σέ μιά φράση, σ' ἕνα βρώμικο τραπέζι σταθμοῦ ἤ στά χαρακώματα κάποιου μετώπου; Κι ὅταν ἐπιπλέον αὐτή ἡ φράση ἠχεῖ τόσο πειστικά στά χείλη ἑνός στάρ; Σέ τίποτα.(3)

Ὑπάρχουν ταινίες πού κυλοῦν εὔκολα (κυρίως ἐκεῖνες ὅπου σκηνοθέτης, ἥρωες καί θεατές μοιράζονται τήν ἴδια γνώση καί τίς ἴδιες ἀντιλήψεις). Αὐτές οἱ ταινίες ἐπιτρέπουν νά διηγεῖσαι γρήγορα καί σίγουρα «διδακτικές» ἱστορίες (εἶναι ἀκριβῶς οἱ ταινίες πού οἱ θεατές τους ἀγαποῦν νά διηγοῦνται: «ἦταν ἕνας βιομήχανος πού συνεργαζόταν μέ τή μαφία κι ἔλεγχε τούς πολιτικούς, ὅταν...»). (Τέτοιες σοβιετικές ταινίες ὑπάρχουν ἀκόμα σήμερα, ἀλλά δίχως κοινό(4), γιατί οἱ Σοβιετικοί δέν ἔχουν πιά κανένα ὄνειρο νά μοιραστοῦν (καί νά διηγηθοῦν). Ἴσως κάποιους ἐφιάλτες, ἀλλά ἀπαγορευμένους δημόσια καί καθόλου καθώς πρέπει).

Ὑπάρχουν κι ἄλλες ταινίες δίχως κοινό(5), ταινίες πού διϋλίζουν τίς ἰδέες μέ τρόπο κινηματογραφικό (μετατοπίζοντάς τες), ταινίες ἀνάμεσα στό πένθος καί τήν ἀφήγηση, τή μελαγχολία καί τήν ὑστερία. Εἶναι οἱ μοντέρνες ταινίες.

Ὑπάρχουν ταινίες πού κινοῦνται ἀπό ἔξω πρός τά μέσα. Ὑπάρχουν ἄλλες πού κινοῦνται ἀπό μέσα πρός τά ἔξω. Εἶναι οἱ πιό ἐνδιαφέρουσες.

Ὑπάρχουν ταινίες πού εἶναι σημαντικές ὄχι γι' αὐτό πού δείχνουν, ἀλλά γι' αὐτό πού κρύβουν (καί κυρίως ἐπειδή συχνά δέν ὑποψιάζονται κἄν ὅτι βρίσκεται μέσα τους).

Ὑπάρχουν ταινίες πού μποροῦμε νά ἑρμηνεύσουμε· πού εἶναι πρόσφορες σέ κάθε ἀπόπειρα ἑρμηνείας (ἀκόμα κι ἄν πάντα στό τέλος τήν ὑπεξαιροῦν). Ἀλλά δέν εἴμαστε ὑποχρεωμένοι. Γιατί τέτοιες ταινίες μποροῦμε ἐπίσης νά τίς κυτάξουμε. Μποροῦμε νά παραμονέψουμε τήν ἐμφάνιση πραγμάτων πού ποτέ δέν εἴχαμε δεῖ σ' ἕνα φίλμ. Ὁ θεατής πού παραμονεύει βλέπει πράγματα πού ὁ θεατής πού ἑρμηνεύει δέν ξέρει πιά νά δεῖ. Ὁ θεατής πού παραμονεύει μένει στήν ἐπιφάνεια γιατί δέν πιστεύει πιά στό «βάθος».

Ὑπάρχουν λοιπόν ταινίες πού προσπαθοῦμε νά ἑρμηνεύσουμε. Πιστεύοντας πώς εἶναι ἀπαραίτητο. *Δίκαια καί ἄδικα.* Ἄδικα, γιατί δέν τά καταφέρνουμε: οἱ ταινίες παραμένουν ἐλλειπτικές καί καμιά διαδικασία ἐπαγωγῆς δέ μᾶς ἀποδίδει τόν ἔλεγχο αὐτῶν τῶν ἐλλείψεων. Δίκαια, γιατί στό τέλος καταλαβαίνουμε ὅτι τό σημαντικό δέν ἦταν τό ἴδιο τό σύστημά τους, ἀλλά τό ὅτι ὑπῆρξε καί ἦταν ἀνεξήγητο. Στό τέλος φθάνουμε στό συμπέρασμα πώς δέν ὑπάρχει τίποτε γιά νά βροῦμε. Κάτι πού δέ σημαίνει πώς δέν ὑπάρχει τίποτε γιά νά ψάξουμε.

Ὑπάρχουν δύο τύποι ταινιῶν: αὐτές πού *ἐμπλέκουν* τό θεατή (κι εἶναι οἱ πιό ἐνδιαφέρουσες) κι αὐτές πού τόν *ἀφοροῦν*. Αὐτοί οἱ δυό τύποι ταινιῶν δέν ἔχουν τίποτε κοινό. Στήν πρώτη περίπτωση, ὁ θεατής ἐγκαλεῖται ὡς «ὑποκείμενο» (θυμᾶστε τόν Ἀλτουσέρ;) μέσα στή μοναξιά του. Στή δεύτερη περίπτωση, εἶναι ἐνδιαφερόμενος ὡς πολίτης, ἀνήκων σέ μιά «φυσιολογική» κοινότητα, ὡς «ψηφοφόρος».

Ὑπάρχουν μικροί σκηνοθέτες, μεγάλοι σκηνοθέτες, μεγάλοι μικροί σκηνοθέτες, μικροί μεγάλοι σκηνοθέτες, μεγάλοι μεγάλοι σκηνοθέτες, μικροί μεγαλομανεῖς σκηνοθέτες...

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες *μυστικοί*. Πρίν ἀπ' ὅλα γιατί εἶναι σιωπηλοί, ὕστερα γιατί γυρίζουν λίγο, κι ἔπειτα γιατί τά φίλμ τους δείχνονται σ' ἕνα περιορισμένο κοινό.

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες *τοῦ μυστικοῦ*. Οἱ ταινίες τους εἶναι ἕνα εἶδος αἰνίγματος μέ περισσότερες λύσεις: μόλις βρίσκετε τήν ἀπάντηση σ' ἕνα ἐρώτημα πού σᾶς βασανίζει, συνειδητοποιεῖτε ὅτι αὐτή ἡ ἀπάντηση κρύβει μιά ἄλλη ἐρώτηση πού τήν ἀμφισβητεῖ.

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες μέ «ἰδέες» (μία γιά κάθε φίλμ). Πού δέν ψάχνουν τίς ἰδέες μέσα στά φίλμ τους, ἀλλά τίς χρησιμοποιοῦν. Ὥσπου ν'

ἀναγκάσουν ἕναν ἥρωα ν' ἀποκαλύψει τήν ἀλήθεια τοῦ φίλμ ἀπό φόβο μήπως δέ γίνουν ἀντιληπτοί (αὐτή τήν ἀπάντηση τήν περιμένουμε συνήθως ἐπί δυό ὧρες καί συμπτωματικά τήν ξέραμε ἀπό πρίν). Αὐτοί οἱ σκηνοθέτες δέν ἀγαποῦν ποτέ τούς ἥρωές τους (γι' αὐτό καί τούς ἐκθέτουν στόν κίνδυνο μιᾶς ἄποψης πού δέν εἶναι κἄν δική τους), στήν καλύτερη περίπτωση τούς κατανοοῦν. Δέν ἀρκεῖ.

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες πού ἀγαποῦν πολύ τούς ἥρωές τους γιά νά τούς μετατρέψουν σέ κοινωνιολογικά δείγματα. Προτιμοῦν νά τούς συνοδέψουν στόν ἀφανισμό τους, τή στιγμή πού ἄλλοι τούς παραδίδουν ἀποστειρωμένους στή στατιστική. Κι εἶναι ἤδη ἀρκετό.

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες πού πιστεύουν πώς εἶναι πιό πονηροί ἀπό τίς ἱστορίες τους. Ἔχουν ἄδικο. Αὐτοί οἱ σκηνοθέτες σημαδεύουν χαμηλά: στή συνενοχή τῆς αἴθουσας μέ ὅ,τι πιό φυσιολογικό ὑπάρχει στό πάθος (ὅπως, ἄς ποῦμε, τό νά βγάζεις γέλιο ἀπ' τήν τρέλα ἑνός ἥρωα, ξεχνώντας πώς ἀργά ἤ γρήγορα θά σ' ἐκδικηθεῖ). Τό πάθος εἶναι μᾶλλον σπάνιο εἶδος στό σινεμά κι ὅταν καταφέρνει ν' ἀναδυθεῖ παρασέρνει στό δρόμο του ὅλες τίς συνενοχές. Εἶναι γι' αὐτό πού ὑπάρχουν φίλμ πάνω στό πάθος καί παθιασμένα φίλμ (ὑπάρχουν —σπανιότερα— καί παθιασμένα φίλμ πάνω στό πάθος. Τόσο τό καλύτερο).

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες ψυχροί πού κινηματογραφοῦν μέ τρόπο ψυχρό πράγματα πυρακτωμένα. Εἶναι οἱ σκηνοθέτες πού δέν πιστεύουν στά συναισθήματα, ἀλλά στίς «μηχανές». Μηχανές πολέμου, χρήματος, ἐξουσίας, σέξ... (Αὐτοί οἱ σκηνοθέτες ξέρουν, γιά παράδειγμα, πώς γιά νά προξενήσεις τό φόβο πρέπει νά κινηματογραφήσεις ἥρωες πού φοβοῦνται).

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες ἠθικοί πού σκηνοθετοῦν ἀκριβῶς τίς περιπέτειες τῆς ἠθικῆς τους.

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες τῆς ἐπιφάνειας καί οἱ ἐπιφάνειες, γιά ἕνα σκηνοθέτη, δέν εἶναι μικρό πράγμα.

Ὑπάρχουν σκηνοθέτες πού μεταχειρίζονται τούς ἤχους ὡς ἥρωες. Ἐξ οὗ τά τόσα αὐτιά πού διαμαρτύρονται (κι ἕνα αὐτί πού διαμαρτύρεται εἶναι ἀνυπόφορο). Ὑπάρχουν κι ἄλλοι πού μεταχειρίζονται τούς ἥρωες ὡς ἤχους (χειρότερα: ὡς φερέφωνα). Κι εἶναι οἱ περισσότεροι.

Ὑπάρχουν πολλοί τρόποι γιά νά «μετρήσουμε» τήν πρόοδο ἑνός σκηνοθέτη· ὁ καλύτερος ἀπ' ὅλους εἶναι τοῦτος: ὅσο προχωράει, τόσο περισσότερο φανερώνει ἕνα μέρος παιδικότητας σ' ὅλους τούς ἥρωές του.

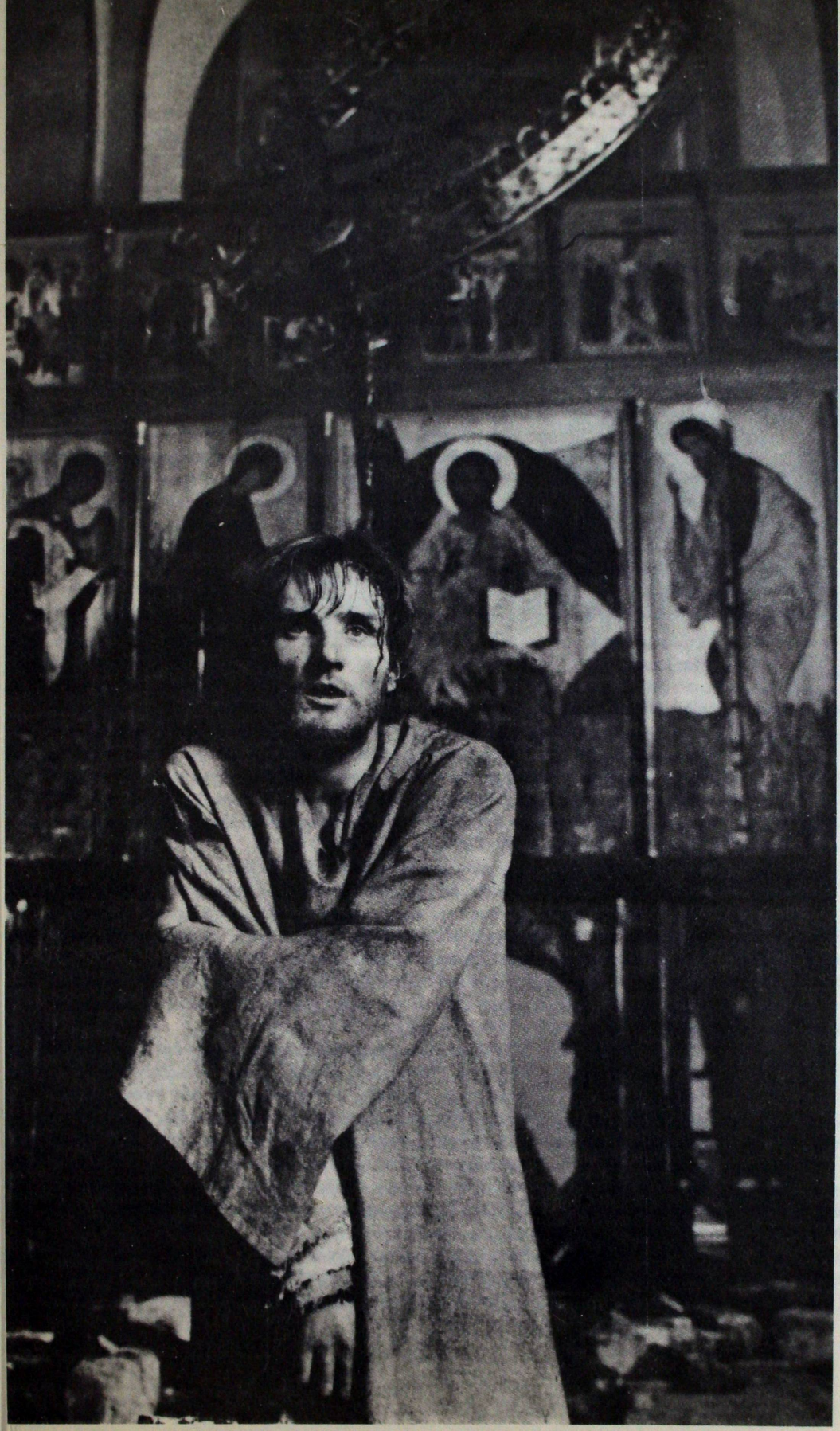
Ὑπάρχουν θεατές πού ὅταν καταφέρνουν νά δοῦν εἶναι ἤδη πολύ ἀργά. Φθάνουν πάντα καθυστερημένοι στόν τόπο τοῦ ἐγκλήματος, θά μάθουν τό δολοφόνο, ἀλλά δέ θά ἔχουν δεῖ τίποτε. Πολλοί θά παραστήσουν ἀργότερα τούς αὐτόπτες μάρτυρες. Τόσο τό χειρότερο μιᾶς κι' ἀπ' τήν ἀρχή δέν ὑπῆρχε γι' αὐτούς τίποτε γιά νά δοῦν.

Ὑπάρχουν μόνο «κακοί» θεατές (οἱ ὑπόλοιποι δέν ὑπάρχουν κἄν). Θεατές ἀθῶοι, γιατί δέν ξέρουν τίποτε καί ἔνοχοι, γιατί πιστεύουν τά πάντα. Θεατές, παρ' ὅλα αὐτά, «ἐκ προμελέτης»· ἀκόμα κι ἄν ἀφήνονται νά παρασυρθοῦν (προσωρινά) ἀπό τή μυθοπλαστική μηχανή καί ν' ἀπατηθοῦν ἀπ' τό ὁμοίωμα: εἶναι ἀκριβῶς γι' αὐτό πού βρίσκονται ἐκεῖ ὡς θεατές.

Ὑπάρχουν γραφτά ἀδυσώπητα (πού θά μποροῦσαν νά μήν τελειώσουν ποτέ). Ὑπάρχουν κι ἄλλα πού ἡ ἀνάσα τους χάνεται (πού διαισθάνονται τό ἀδιέξοδό τους). Ὅπως αὐτό ἐδῶ.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Υ.Γ.: Χίλια εὐχαριστῶ στό φίλτατο Ἀλέξαντρο Μουμτζῆ πού βοήθησε στήν καταμέτρηση τῶν «ὑπάρχω». (Ἂς κάτσει τώρα νά μετρήσει καί τά εὐχαριστῶ — Η ΣΥΝΤΑΞΗ.)



ΑΝΤΡΕΙ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

Stalker for ever

Ὑπάρχει κάποια ξεχασμένη ταινία τοῦ Μινέλλι, τό *Brigadoon*(1). Ἡ φανταστική ἱστορία ἑνός σκωτσέζικου χωριοῦ πού «ἀναδύεται» κάθε ἑκατό χρόνια γιά μιά μόνο μέρα. Ὅποιος τό πιστεύει, εἶναι σέ θέση νά δεῖ τό χωριό καί νά γίνει ἀθάνατος. Μήν ἀνησυχεῖτε, δέ σκοπεύω νά διηγηθῶ τήν ἱστορία μέ λεπτομέρειες. Θυμήθηκα τό *Brigadoon* γιατί ἔχει κάτι κοινό μέ τή Ζώνη. Ἀσήμαντο κι ἴσως γι' αὐτό ἀκριβῶς σημαντικό. Ὁ θεατής καί στίς δυό περιπτώσεις πρέπει νά πιστεύει. Ἀλλοιῶς καί τά δυό εἶναι ἀόρατα. Τό ἴδιο κι οἱ ταινίες.

Τί βλέπουμε ὅταν διαβάζουμε ἀνάμεσα στίς γραμμές;

Λευκό.

Τί μένει ὅταν ὅλες οἱ πιθανές ἑρμηνεῖες τοῦ *Στάλκερ* (ὁ Στάλκερ-Ἀλιόσα, ὁ Στάλκερ-μισθοφόρος, ὁ Στάλκερ-Ζαχάρωφ, ὁ Στάλκερ-ἐπιληπτικός...) ἔχουν ἐξαντληθεῖ;

Τό φίλμ, αὐτό τό ἴδιο. Οἱ ἴδιες εἰκόνες, ἡ ἴδια Ζώνη. Ἕνας τόπος πού νομίζαμε πώς δέν εἶχε ἀφήσει κανένα ἴχνος στό σοβιετικό σινεμά.

Ἕνα ὄμορφο φίλμ. Πολύ ὄμορφο μάλιστα. Ὅπως λέμε «ὄμορφο σάν τήν Ἀφροδίτη» (κι ἡ Ἀφροδίτη ὄμορφη σάν τί;). Κατά κάποιον τρόπο, ἕνα θηλυκό φίλμ. Παρά τή συντριπτική παρουσία τριῶν ἀνδρῶν στό μεγαλύτερο μέρος του. Γιατί γύρω ἀπ' αὐτούς τούς ἄνδρες ὑπάρχει μιά ὁμίχλη —καί μιά ἐλπίδα— πού εἶναι **θηλυκές**: Ἡ Ζώνη πρίν ἀπ' ὅλα. Ἡ μικρή κόρη τοῦ Στάλκερ. Ἡ γυναίκα του. Καί, τέλος, ἡ οὐτοπία πού τυλίγει ὅλο τό φίλμ.

Ἕνα φίλμ ἀπό κεῖνα πού μᾶς ἐπιτρέπουν νά μήν ἀπελπιζόμαστε γιά τό σινεμά.

Ἕνα φίλμ ἀπό κεῖνα πού μᾶς ἀναγκάζουν νά ἀπελπιζόμαστε γιά τούς κριτικούς. Ὄχι γιά ὅλους. Γιά κείνους τούς «πονηρούς» πού δέν τούς τή φέρνει κανείς εὔκολα.

Ἤδη ἀπ' τό *Σολάρις*, σύσσωμη ἡ κριτική ἦταν σύμφωνη σέ κάτι. Στήν «ἱστορική σημασία» τοῦ Ταρκόφσκι. Τότε λοιπόν; Τότε ἀπόμενε νά δοῦμε ἀπό πιό κοντά τήν ἱκανότητα αὐτῆς τῆς κριτικῆς νά χρησιμεύει ὡς *ἐνδιάμεσος* ἀνάμεσα σ' αὐτό πού ἀγαπάει (ἤ μισεῖ) καί τόν ἀναγνώστη της. *Ἐνδιάμεσος:* οὔτε κλέφτης, οὔτε σκύλος.

Οἱ ταινίες ὅπως ὁ *Στάλκερ* εἶναι μιά εὐκαιρία γι' αὐτή τήν κριτική. Εὐκαιρία γιά κείμενα «εὐνοϊκά». Ἀλλά, παρ' ὅλα αὐτά, χλιαρά. Τόσο πού ὁ ἀναγνώστης καταλαβαίνει γρήγορα. Τό φίλμ εἶναι καί καλό καί μεγαλόπνοο καί ἄψογο κι ἀπ' ὅλα, ἀλλά... δέν εἶναι γι' αὐτόν. Ὅπως τά ἐγκώμια τῶν φεστιβαλικῶν ἐπιτροπῶν γιά τίς ταινίες πού βραβεύουν. Μιά ταινία βραβευμένη, ἄς ποῦμε, γιά τήν «ἀναζήτηση νέων μορφῶν» καταδικάζεται ἔτσι στή μοναξιά της. Εἶναι μιά ταινία «πρωτοποριακή», ἄρα δέν εἶναι μιά ταινία γιά τό «μέσο» κοινό. Ἡ τέχνη τοῦ ν' ἀγαπᾶς (ἤ νά μισεῖς) ἀποβαίνει μιά πρακτική ἀποτροπῆς: μήν πηγαίνετε, δέν εἶναι γιά σᾶς, ἄλλωστε κι ἐγώ δέν εἶμαι σίγουρος ὅτι «κατάλαβα».

Ἀλλά ὁ ἀναγνώστης καταλαβαίνει. Ἄν μή τί ἄλλο, καταλαβαίνει τόν πανικό αὐτῆς τῆς κριτικῆς μπροστά σ' ὅ,τι θά μποροῦσε νά ἀπειλήσει τόν παιδαγωγικό χαρακτήρα πού ἐπιχειρεῖ νά ἐγκαταστήσει ἀνάμεσα σ' αὐτή καί τόν ἀναγνώστη της.

(1) Μέ τόν Τζήν Κέλλυ καί τήν Σύντ Τσάρις. Καθώς γράφω αὐτά τά ὀνόματα μοῦ περνάει ἡ ἰδέα ὅτι ἴσως δέν ὑπάρχει μόνο κάποια σχολή Κῆτον καί κάποια σχολή Τσάπλιν γιά νά «χωρίζει» τούς κινηματογραφόφιλους, ἀλλά ἐπίσης μιά σχολή Κέλλυ καί μιά σχολή Ἀσταίρ, ὅπως καί μιά σχολή Τσάρις καί μιά σχολή Γκάρλαντ. Γιά νά μή χρειαστεῖ νά ψάχνετε (ἄν ὑποθέσουμε ὅτι θά ψάχνατε), ἐγώ «εἶμαι» μέ τούς πρώτους. Λεπτομέρειες, ἴσως, στά ἑπόμενα.

Ὅταν ἡ κριτική ἀφοπλίζεται τί εἶναι τό καλύτερο πού ἔχει νά κάνει;

Νά τό πεῖ. Μέ τή σιωπή ἤ μέ τά λόγια. Καί στίς δυό περιπτώσεις μέ ἀμηχανία κι ὄχι μέ μηχανεύματα. Ὅπως ὅταν κάποιος διηγεῖται τό ὄνειρό του κι ὄχι ὅπως ὅταν γράφει διαγώνισμα. Ὅπως ὅταν σκορπίζει τά ροῦχα του στό πάτωμα κι ὄχι ὅπως ὅταν κρατάει ἠλεκτρική σκούπα.

Ἡ Ζώνη: κάποιοι περίεργοι, κάποιοι τυχοδιῶκτες, κάποιοι ἀπελπισμένοι βρίσκουν κάποτε τό θάρρος νά εἰσχωρήσουν. Κάποιοι θεατές ἐπίσης.

Τό φίλμ μᾶς διηγεῖται μιά ἀπ' αὐτές τίς παράνομες ἐκστρατεῖες. Δέ μοῦ μένει τίποτε ἄλλο ἀπ' τό νά διηγηθῶ μιά παράνομη θέαση. Πρόκειται —ἐννοεῖται— γιά τή δικιά μου. Πού σημαίνει πώς δέν ἀποκλείεται νά εἶναι κι ἐκείνη κάποιου ἄλλου. Ἀλλά δέν ὀφείλει νά εἶναι.

Ὁ *Στάλκερ* εἶναι λοιπόν μιά ταινία ἐπικίνδυνη. Ἴσως γιατί εἶναι μιά ταινία-πέρασμα. Καί τά περάσματα δέν εἶναι τόποι, ἀλλά διαστήματα μετατόπισης, διάπλους. Δέ γίνονται ἀντιληπτά παρά ἐξ αἰτίας αὐτοῦ πού δέν μποροῦν νά εἶναι: σημεῖο ἀφετηρίας καί σημεῖο ἄφιξης. Ἀνάμεσά τους: no man's land. Διάστημα ὅπου ὅλοι οἱ νόμοι ἀναιροῦνται ἐκτός ἀπό ἕναν: *πρέπει* νά φτάσουμε μιᾶς καί *ἔπρεπε* νά φύγουμε.

Ὁ *Στάλκερ* εἶναι ἀκόμα ἡ περιγραφή ἑνός ταξιδιοῦ. Πού σημαίνει: οἱ νεκροί χρόνοι του καί οἱ ἄδειες διάρκειές του, ἐκεῖ ὅπου δέ συμβαίνει τίποτε, ἀλλά κάθε στιγμή μπορεῖ νά συμβεῖ κάτι, ὅπου ἡ φαντασία εἶναι ἀπαραίτητη γιά νά δημιουργηθεῖ ἕνα πυκνό συναίσθημα περάσματος: μιά στέπα, ἕνα πλάτωμα πού διατρέχονται μέ ταχύτητα ὑπνοβάτη. Τίποτε νά περιγράψεις λοιπόν: πρέπει νά φτάσεις στό τέρμα. Τίποτε νά δεῖς ἐπίσης: αὐτά τά περάσματα ἀνακαλοῦν ἕνα φόβο, τό πάθος τοῦ τίποτε.

Τίποτε νά περιγράψεις, τίποτε νά δεῖς... Ὅπως ἕνα ταξίδι στό ὁποῖο ἡ διαδρομή δέν εἶναι παρά μιά δυσάρεστη ἀναμονή. Ἡ παγίδα συμπληρώθηκε. Ὅσοι εἶναι σύμφωνοι ὥς ἐδῶ, ἄς μήν προχωρήσουν παρακάτω. Γιατί ἀπό δῶ καί πέρα, ἡ διαλογή

ἔχει γίνει, ἀπόμειναν ὅσοι *παρ' ὅλα αὐτά* μποροῦν νά δοῦν, μποροῦν νά περιγράψουν. Ὅσοι δέ βλέπουν τό ταξίδι σάν ἕνα ἀναγκαῖο κακό, σάν ἕνα κενό πού πρέπει νά ἐπιπλωθεῖ ἀπεγνωσμένα γιά νά μή θυμίζει τήν ὕπαρξή του. Οἱ ὑπόλοιποι πρεπει νά βλέπουν τόν *Στάλκερ* ἐφοδιασμένοι μέ θερμός καί εὐρύχωρα ροῦχα (ἄν καί, μεταξύ μας, καλύτερα νά μήν τόν βλέπουν καθόλου, καλύτερα νά μήν ταξιδεύουν ποτέ). Ὅπως στά ταξίδια τους. Γιά νά μεταφέρουν μιά κατοικίδια ἄνεση, μιά κατοικίδια θερμοκρασία. Ἔτσι ὥστε, ὥσπου νά φτάσουν (ἄν ποτέ ξεκινήσουν), νά νιώθουν «σάν στό σπίτι τους». Δέν ἐκπλήσσομαι λοιπόν καθόλου πού ὅλοι οἱ κατοικίδιοι κριτικοί, ὅλοι οἱ κατοικίδιοι θεατές (κι ἀνάμεσά τους —κυρίως— ὅλοι οἱ κατοικίδιοι σοσιαλιστές) βλέπουν τόν *Στάλκερ* μέ ἐνόχληση. Ὅπως μιά ἀτέλειωτη διαδρομή.

Ὁ *Στάλκερ* εἶναι ἕνα φίλμ «ἐπιστημονικῆς φαντασίας» πού μοιάζει παράδοξα ν' ἀναφέρεται στό *πρίν* (πρίν τό μαρξισμό, πρίν τή «σοσιαλιστική συνείδηση»). Εἶναι ἴσως γι' αὐτό πού ἐπιτρέπει ἀκόμα μιά «ζώνη» συνειδητοποίησης. Ἡ Ζώνη τοῦ *Στάλκερ* εἶναι, ἐπίσης, αὐτή τῆς οὐτοπίας, σημεῖο συνάντησης κι ὁριακό τέντωμα ὅλων τῶν μυθοπλασιῶν πού δέν ἔχουν ὑπάρξει, σ' ἕνα χῶρο τοῦ ὁποίου ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἀδύνατη. Πῶς νά σκηνοθετήσεις τήν οὐ-τοπία; Ποιός εἶναι ὁ ἐξωτερικός χῶρος γιά νά σταθεῖς; Τί θ' ἀποτελέσει τό πραγματικό ἀπ' ὅπου θά ἐκδράμει τό βλέμμα; Ὁ *Στάλκερ* μᾶς μιλάει πρίν ἀπ' ὅλα γι' αὐτή τήν ἀδυναμία στήριξης τοῦ βλέμματος *(ἡ οὐτοπία δέν εἶναι ἕνας πίνακας)*, γιά τό ἀδύνατο τῆς οὐτοπίας *(γι' αὐτό καί τό φίλμ εἶναι –παράδοξα– τόσο «ρεαλιστικό»)*.

Ὁ *Στάλκερ* εἶναι μιά ταινία - παγίδα. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, γιά τίς ἴδιες τίς σοβιετικές ἀρχές. Γιατί δέν ξέρουν τί νά κάνουν μπροστά του. Γιατί διστάζουν νά στείλουν τά τάνκς τους μέσα στή Ζώνη. Εἶναι γι' αὐτό πού οἱ Σοβιετικοί σέβονται τόν Ταρκόφσκι, ἀλλά δέ θέλουν νά ξέρουν τίποτε γιά τίς ταινίες του. Εἶναι γι' αὐτούς, περισσότερο ὁ ἥρωας κάποιας ἱστορίας παρά ὁ σκηνοθέτης κάποιων ἱστοριῶν. Καί ἰδιαίτερα αὐτῆς τῆς ἱστορίας. Γιατί ὁ *Στάλκερ* εἶναι, κοντά στ' ἄλλα, καί μιά ταινία - πάρκο. Καί λοιπόν;

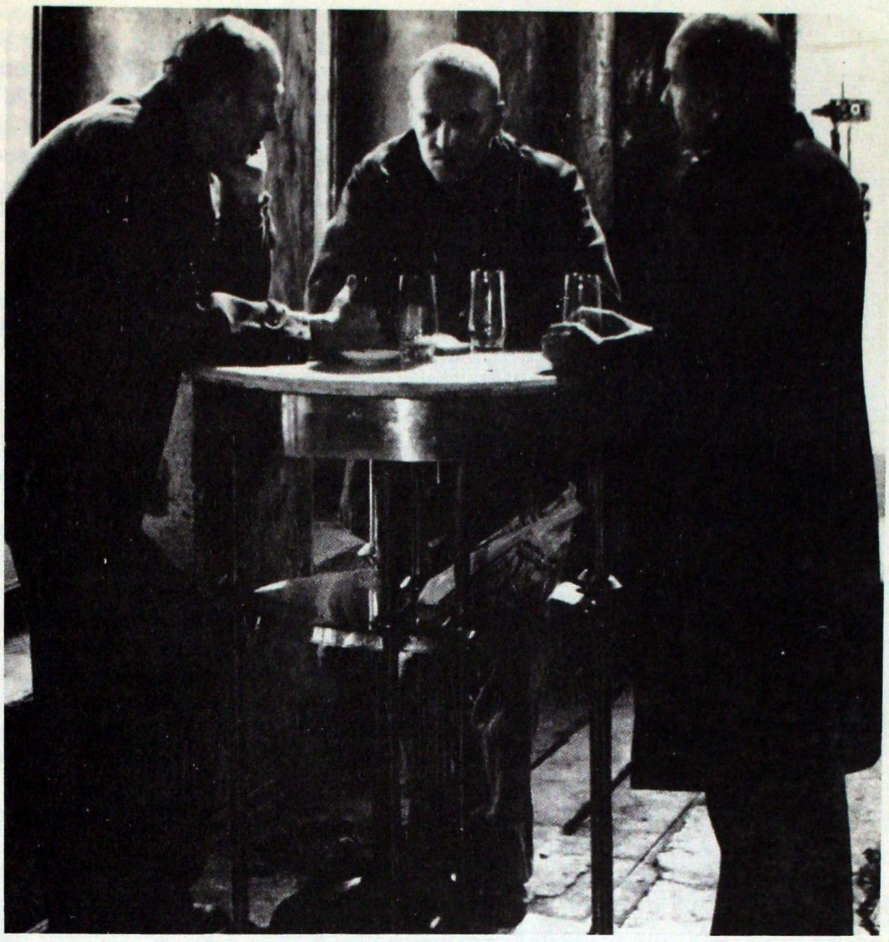
Πάρκο: *ἀποτελεῖται ἀπό τόπους πολύ ὄμορφους καί γραφικούς τῶν ὁποίων οἱ ὄψεις διαλέχτηκαν σέ διάφορες χῶρες καί τῶν ὁποίων ὅλα μοιάζουν φυσικά ἐκτός ἀπό τό σύνολο.*
Littré

«Τρέχω, ἀνάλαφρος, ἐλεύθερος, ἀνάμεσα στά δένδρα, τό πρόσωπο πρός τά πίσω, χαμένος, κι ὑποφέροντας, παρ' ὅλα αὐτά, πού δέν μπορῶ νά μείνω μ' αὐτό πού χάνω, μέ τό τίποτα.»
Philippe Sollers
Le Parc, σελ. 20

«Κι ἄν κάποιος σύντροφος τοῦ ταξιδιοῦ χανόταν ξαφνικά (μέ μιά ἔκρηξη τοῦ σώματός του), ἐπικοινωνούσαμε μέ τή νέα του μορφή... ὅλες οἱ ἀπόψεις ἦταν πιθανές... καί, κατά κάποιο γενικό τρόπο, κάθε θέαμα πρόσφορο στή φαντασία. Ἔτσι, πάντα πιό μακριά, χωρίς διακοπές, χωρίς ἐπιστροφές, τό ταξίδι συνεχιζόταν.»
Ph. Sollers
Le Parc, σελ. 51

Ὅλες οἱ χῶρες διαθέτουν ἐθνικά πάρκα. Ἔτσι κι ἡ Σοβιετική Ἕνωση. Μόνο πού τά δικά της πάρκα μοιάζουν λίγο διαφορετικά. Ἄς ποῦμε μέ κεῖνες τίς προστατευτικές φυλακές γιά νεογέννητα πού ὀνομάζονται, παράδοξα, ἐπίσης πάρκα. Δέ μιλάω γιά διαστάσεις. Γιατί οἱ διαστάσεις τῶν παιδικῶν πάρκων εἶναι ἀνήμπορες νά καλύψουν τίς ἀνάγκες τῆς Σοβ. Ἕνωσης. Ἀκόμα κι ἄν προορίζονται γιά κάποιους πού πάσχουν ἀπό κάτι παιδικό. Ἄς ποῦμε ἀπό μιά «παιδική ἀρρώστεια». Ἤ, ἀκόμα, ἀπό κεῖνο τό παιδικό πεῖσμα πού ἐπιμένει νά ἐκπληρώνει ὅλες τίς ἐπιθυμίες ἀδιαφορώντας γιά τίς ἀπαγορεύσεις.

Τό μεγαλύτερο πάρκο τῆς Σ.Ε. ἀποκαλεῖται κωδικά «Ζώνη» καί φυλάγεται πολύ αὐστηρά. Ἄλλοι τό ἀποκαλοῦν Γκούλαγκ, ἀλλά αὐτό δέν ἔχει καί τόση σημασία.



Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία, ἀντίθετα, εἶναι νά μήν ἐκπληρώνονται οἱ ἐπιθυμίες.

Στά πάρκα τῆς Σ.Ε. ἐπιβιώνει ἀκόμα ἕνα σπάνιο εἶδος. Ὅλο καί πιό ὀλιγάριθμο. Τό ἀπαρτίζουν ὅσοι ἐπέζησαν ἀπό τίς ἀτελείωτες κακουχίες. Μερικοί ἄρρωστοι πού, παρά τά δρακόντεια μέτρα, ἐπιμένουν νά ὀνειρεύονται. Αὐτοί οἱ ἄρρωστοι ὀνομάζονται Στάλκερ. Ἄλλοι τούς ἀποκαλοῦν διαφωνοῦντες. Ἀλλά αὐτό δέν ἔχει καί τόση σημασία. Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία, ἀντίθετα, εἶναι νά λιγοστεύουν ὅλο καί περισσότερο.

Ὁ *Στάλκερ* εἶναι ἕνα ὑπόγειο φίλμ. Μέ στοές κανάλια, κρύπτες, κατακόμβες. Μπορεῖς νά τό διατρέξεις ὅπως τούς διαδρόμους τοῦ μετρό. Δίχως σκιές, δίχως προσανατολισμό. Ἕνας πολιτισμός δίχως σκιές; Ἕνα φίλμ δίχως προσανατολισμό; Ἐπιτέλους. Ὑπάρχουν βέβαια κάποιες πινακίδες, κάποιες ἐνδείξεις, κάποιοι χωροφύλακες(2). Ἐδῶ βρίσκεται τό πάθος τῆς ταινίας: νά τά ἀποφύγει πάση θυσία. Ἐδῶ βρίσκεται καί ἡ διαφορά της: νά τά ἀποφύγει χωρίς λόγο. Ἀπό πεῖσμα. Ἔτσι νά! (Ἐπιτέλους, δίς).

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

(2) Ὑπάρχει ἐπίσης κάποια γεωμετρία. Περίεργη γεωμετρία. Ὁ πιό κοντινός δρόμος ἀπό ἕνα σημεῖο ὡς ἕνα ἄλλο δέν εἶναι ποτέ μιά εὐθεία (ἀκόμα κι ἄν ἦταν, δέν ὑπάρχουν εὐθεῖες μέσα στή Ζώνη).

Ἡ ἄλλη Ζώνη
τοῦ Serge DANEY

Ὑπάρχει ἡ τάση νά θεωροῦμε τόν Ταρκόφσκι ἕνα θύμα, ἕνα διαφωνούντα. Εἶναι εὔκολο νά ὑποκύψουμε στά μεγάλα λόγια. Ἡ ἀλήθεια εἶναι σίγουρα πιό περίπλοκη. Ἄς ποῦμε ὅτι μεταξύ τῆς Μόσχας καί τοῦ Παρισιοῦ, μεταξύ τῆς παριζιάνικης αἴθουσας τέχνης καί τοῦ σοβιετικοῦ «κυκλώματος C» ἁπλώνεται μιά ἀπέραντη Ζώνη ὄχι λιγότερο θλιβερή ἀπ' αὐτή τοῦ φίλμ. Ἐκεῖ συναντᾶ κανείς, φίρδην-μίγδην, κρατική λογική, φεστιβάλ-ἄλλοθι, γόητρο, μαλθακούς μεσολαβητές καί πολλή κακή θέληση. Τά φίλμ χάνονται στό δρόμο, σκουριάζουν, ξεχνιοῦνται πρίν κἄν εἰδωθοῦν. Παρά λίγο νά γινόταν ἔτσι μέ τό *Παστοράλε* τοῦ Ἰοσελλιάνι, θά μποροῦσε νά γινόταν ἔτσι μέ τό *Θέμα* τοῦ Παμφίλωφ. Ν' ἀφήνεις αὐτά τά φίλμ νά σαπίζουν, μοιάζει νἄναι ἡ μόνη πολιτική.

Τί συμβαίνει λοιπόν ἀνάμεσα στή στιγμή (1978), πού ὁ *Στάλκερ* εἶναι τελειωμένος καί αὐτή (τέλος 1981) πού ξαφνικά προβάλλεται στίς αἴθουσες; Καί, πρῶτα ἀπ' ὅλα, τί εἶναι αὐτό τό «κύκλωμα C»; Πρέπει νά ξέρουμε ὅτι στή Σοβιετική Ἕνωση ὑπάρχουν τρία κυκλώματα: Τό Α προορίζεται γιά τά πολύ ἐμπορικά φίλμ, γι' αὐτά τά φίλμ πού ἐμεῖς δέ βλέπουμε ποτέ (καί γιά τά ὁποῖα φτιάχνονται ἑκατοντάδες κόπιες, μέ σκοπό νά καλύψουν τό σύνολο τῆς χώρας)· στό Β κυκλοφοροῦν τά φίλμ μέσης ἀπήχησης (μερικές δεκάδες κόπιες γιά μερικές μεγάλες πόλεις). Μένει τό «κύκλωμα C» (μερικές κόπιες γιά κάποιους χώρους προβολῆς ἐμπιστευτικούς ἤ περιπλανώμενους). Ὁ Στάλκερ εἶναι ἕνα φίλμ C. Ἐκεῖ πού ἀρχίζει ἡ Ζώνη καί ξαγρυπνοῦν οἱ φύλακες τῆς ἐπίσημης αἰσθητικῆς. Ὅταν, τό 1974, προβλήθηκε τό προηγούμενο φίλμ τοῦ Ταρκόφσκι (*Ὁ Καθρέφτης*), κάποιος ἔγραψε: «τό φίλμ ἀνακινεῖ ἐνδιαφέροντα ἠθικά προβλήματα, ἀλλά εἶναι δύσκολο νά ὑπολογίσουμε ἀκριβῶς τό βελῆνεκές του. Εἶναι ἕνα φίλμ γιά κάποιο στενό κύκλο θεατῶν, ἕνα φίλμ ἐλιτίστικο. Ὅμως, ὁ κινηματογράφος, ἀπό τήν ἴδια του τή φύση, δέν μπορεῖ νά εἶναι μιά ἐλιτίστικη τέχνη». Ποιός τά λέει αὐτά; Ποιός βγάζει αὐτές τίς γέρικες κραυγές; Ὁ Μπασκάκωφ, ἐπικεφαλῆς τοῦ «Ἰνστιτούτου ἱστορίας καί θεωρίας τοῦ κινηματογράφου». Αὐτός ὁ κανονιστικός λόγος, ἤδη δυσάρεστος ὅταν ἀκούγεται ἀπό ἐμπόρους δυτικῆς σούπας, ἔχει ὅλα τά προσόντα γιά νά εἶναι ἀνησυχητικός στό στόμα ἑνός κρατικοῦ «εἰδικοῦ» τοῦ σινεμά.

Ὁ Ταρκόφσκι σέ μιά σκηνή γυρίσματος τοῦ Σολάρις

Στήν ἄλλη ἄκρη τῆς Ζώνης, στή Δύση, θέλουμε νά βλέπουμε τά σοβιετικά φίλμ C. Τό Φλεβάρη τοῦ 1981, ἡ παρισινή ὑπηρεσία, ἡ ἁρμόδια γιά τή διανομή τῶν σοβιετικῶν ταινιῶν, ἀρνεῖται νά διακινήσει τό Στάλκερ καί παραχωρεῖ τά δικαιώματα στήν Gaumont. Ἡ Gaumont εἶναι, χωρίς ἀμφιβολία, εὐχαριστημένη νά διαθέτει, στό ὁπλοστάσιό της τῶν μεγάλων κινηματογραφιστῶν διεθνοῦς ἐπιπέδου, ἕναν ἀπό τούς σπάνιους γνωστούς Σοβιετικούς. Ἡ Gaumont θεωρεῖ εὔκολο τό νά προσκαλέσει ἐπίσημα τό δημιουργό γιά τήν πρεμιέρα τοῦ φίλμ καί πολλαπλασιάζει (μάταια) τά διαβήματα πρός αὐτή τήν κατεύθυνση. Μιά μέρα, στή Μόσχα, ὁ Ταρκόφσκι πληροφορεῖται μέ ἔκπληξη (καί χαρά) ὅτι ἡ ταινία του Στάλκερ προβάλλεται στό Παρίσι καί ὅτι εἶναι προσκαλεσμένος. Κανείς δέν τοῦ τό εἶχε πεῖ. Οἱ ἐπίσημοι τῆς Μόσχας ἔχουν τήν τελευταία λέξη: ὁ Ταρκόφσκι *δέν μπορεῖ* νά ἐγκαταλείψει τή Σοβιετική Ἕνωση.

Τί τοῦ προσάπτουν; Τό ὅτι δέν εἶναι σαφής, ἄρα εἶναι ἐλιτιστής, ἄρα ὕποπτος. Γιατί, γιά νά ἐπαναφέρουμε μιά διάκριση τόσο ἄγονη ὅσο κι ἡ ἴδια ἡ Ζώνη, δέν εἶναι τό βάθος πού ἐνοχλεῖ ὅλους τούς Μπασκάκωφ τοῦ κόσμου, ἀλλά ἡ μορφή. Εἶναι ἡ μορφή πού τιμωρεῖται πάντα. Εἶναι ἡ *ἀπόλαυση* τοῦ κινηματργραφιστῆ νά τήν ἐπεξεργαστεῖ, ὁλομόναχος, μέ ἀγάπη καί λεπτότητα, χωρίς νά δώσει λογαριασμό σέ κανέναν. Μέσα στήν ἱστορία τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου —καί μέ τήν κατηγορία τοῦ «φορμαλισμοῦ»— ὁ στόχος εἶναι πάντα ὁ ἴδιος: εἶναι ἡ πολυτέλεια τῶν κινηματογραφιστῶν νά παίζουν μέ τό πράγμα-σινεμά, νά χαίρονται τό σινεμά ὡς ἕνα πράγμα. Δέν εἶναι ἡ πολιτική τους γραμμή ἡ αἰτία γιά τήν ὁποία, στόν καιρό τους, κατηγορήθηκαν ὁ Ἀϊζενστάιν ἤ ὁ Βερτώφ (ἄλλωστε ὑπῆρξαν πάντα ὑποστηρικτές τῆς συνέχειας, γιά νά μήν προχωρήσουμε περισσότερο), ἀλλά τό ὅτι ἔπαιξαν μέ τό σινεμά. Τό ὅτι ἔνιωσαν τήν ἀπόλαυση νά ἐφεύρουν, νά ἀποδεσμευτοῦν ἀπό τά πλοκάμια τῆς λογοτεχνίας. Ὁ Ἰοσελλιάνι θύμιζε πρόσφατα ὡς ποιό σημεῖο τό σοβιετικό σινεμά ξαναβυθίστηκε στήν ἐξάρτηση ἀπό τή λογοτεχνία. Ἡ διασκευή τῶν κλασικῶν ὀργιάζει, τό σενάριο ξανάγινε βασιλιάς (φυσιολογικό· μέσο τοῦ σεναρίου μποροῦμε πάντα νά ἐλέγξουμε ἕνα φίλμ): ἄς μήν ἀμφιβάλουμε, ὑπάρχει μιά Σοβιετική Ποιότητα.

Ξέρω. Δίνουμε ὑπερβολική ἀξία στούς γραφειοκράτες τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ἄν σκεφτόμαστε ὅτι διεξάγουν μιά πάλη *ἰδεῶν* ἐναντίον τῶν καλύτερων κινηματογραφιστῶν τους. Στήν κατάσταση τοῦ κυνισμοῦ καί τῆς πλήρους ἀνυπαρξίας (γιά νά ὑπενθυμίσουμε τήν εὔστοχη ἔκφραση τοῦ Ζηνόβιεφ) πού βρίσκονται, ἔχουν ξεχάσει ἀπό καιρό ποῦ διάολο μπορεῖ νά κρύβεται τό νόημα μιᾶς ταινίας: ὁ «σοσιαλιστικός ρεαλισμός», δόγμα πάντα στήν ἡμερήσια διάταξη, εἶναι ὁ ἐπίδεσμος μέ τόν ὁποῖο καλύπτουν ὅπως-ὅπως ἕνα μεγάλο κενό. Ὅμως, ἐπειδή διδάχτηκαν στό σχολεῖο ὅτι οἱ ταινίες ἔχουν κάποιο βάθος (μιά γραμμή, ἕνα περιεχόμενο, ἕνα νόημα, ἕνα μήνυμα: λίγο ἐνδιαφέρει ἡ λέξη) κι αὐτό τό βάθος, δικαιολογημένα, δέν μπόρεσαν νά τό βροῦν ποτέ, δέν τούς μένει παρά νά ἐπιτίθενται στό *αἴνιγμα* τῆς μορφῆς, δηλαδή στά ἴχνη τῆς ἀπόλαυσης τοῦ καλλιτέχνη.

Ὁ Ταρκόφσκι ἔθεσε στήν καρδιά τῆς Ζώνης ἕνα «δωμάτιο πού ἐκπληρώνει τίς ἐπιθυμίες». Αὐτό τό δωμάτιο εἶναι τό παραισθητικό κέντρο τῆς Ζώνης, ὅπως ἀκριβῶς τό «βάθος» ἑνός φίλμ εἶναι τό ποθητό ἀποτέλεσμα τῆς μορφῆς του. Μιά παραίσθηση χρήσιμη, μιά καί ἐπιτρέπει τήν ἐλπίδα. Οἱ ταινίες, ἀπ' τή μεριά τους, εἶναι, εὐτυχῶς, χωρίς βάθος.

Serge DANEY

(Πρώτη δημοσίευση: Ἐφημερίδα *Libération*, 20 Νοέμβρη '81, μετάφραση: Ἀλεξάνδρα Μαρσεναί).

Συζήτηση μέ τόν Ἀντρέι Ταρκόφσκι γιά τόν «Στάλκερ»

— Μέσα σ' ἕνα ἀπαγορευμένο δάσος -στή Ζώνη- ὑπάρχει μιά κάμαρα πού πραγματοποιεῖ ὅλες τίς ἐπιθυμίες... Βλέποντας τόν Στάλκερ στίς Κάννες -δυστυχῶς μόνο μία φορά- κατά τήν διάρκεια τῶν συχνῶν διακοπῶν τοῦ ἠλεκτρικοῦ σκεφτόμουν αὐτούς τούς στίχους: «Κοντά στό γιασεμί ὑπάρχει μιά πέτρα· κάτω ἀπό αὐτή τήν πέτρα ὑπάρχει ἕνας κρυμμένος θησαυρός...»

— Αὐτά εἶναι τά πρῶτα λόγια ἑνός ποιήματος τοῦ πατέρα μου Ἀρσένι, *Ἡ ἄσπρη μέρα*. Στήν ἀρχή τό σενάριο τοῦ *Καθρέφτη* ὄφειλε νά πάρει τόν τίτλο *ἡ ἄσπρη μέρα* καί πράγματι ὀνομάστηκε ἔτσι. Ἀλλά μιά ἐπιγραφή, εἶναι λέξεις, δέ διαλέγεται μέ τρόπο λογικό, ἀλλά μέ τρόπο λίγο τυχαῖο, εἶναι ἕνα καπρίτσιο καί μποροῦμε γι' αὐτό τό λόγο νά χρησιμοποιήσουμε ὁτιδήποτε, ὁποιαδήποτε φράση, ὁποιονδήποτε στίχο, ἀρκεῖ νά εἶναι ὄμορφα.

— Ἡ «κάμαρα τῶν ἐπιθυμιῶν» εἶναι ἕνα εὕρημα τοῦ Στάλκερ; *Βρίσκεται ἤδη μέσα στό μυθιστόρημα τῶν ἀδελφῶν Στρουγγάτσκι πού ἐνέπνευσε τήν ταινία σας; Τί ἀντιπροσωπεύει γιά σᾶς αὐτή ἡ κάμαρα;*

— Στήν πρωτότυπη ἀφήγηση τῶν ἀδελφῶν Στρουγγάτσκι, πού εἶναι πολύ διαφορετική ἀπό τό σενάριο, ὑπῆρχε ἤδη ἕνας τόπος ὅπου πραγματοποιοῦνταν οἱ ἐπιθυμίες. Ἐκεῖνοι ὅμως τόν εἶχαν παραστήσει μέ τή μορφή μιᾶς χρυσῆς σφαίρας, δέν ξέρουμε γιατί.

Μόνο πού στό ἔργο τῶν ἀδελφῶν Στρουγγάτσκι οἱ ἐπιθυμίες ἐκπληρώνονταν πράγματι ἐκεῖ, ἐνῶ στό σενάριο, αὐτό μένει ἕνα αἴνιγμα. Δέν ξέρουμε ἄν αὐτό εἶναι ἀλήθεια ἤ δέν εἶναι παρά μόνον ἡ φαντασία τοῦ Στάλκερ, καί γιά μένα, δημιουργό τοῦ φίλμ, κάνει τό ἴδιο. Μοῦ φαίνεται πώς εἶναι καλά ἄν αὐτό βγαίνει ἀπό τή φαντασία του καί πώς δέν ἐπηρεάζει καθόλου τήν ἰδέα. Αὐτό πού ἐνδιαφέρει εἶναι τό ὅτι οἱ δυό ταξιδιῶτες δέν μπαίνουν μέσα στήν κάμαρα.

— Καί γιατί δέν μπαίνουν;

— Ὁ Στάλκερ, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, δέν μπαίνει γιατί δέν πρέπει νά μπεῖ, δέν εἶναι ὑποχρεωμένος νά τό κάνει. Εἶναι ἀντίθετο στίς πεποιθήσεις του. Ἄλλωστε, ἄν ὅλα εἶναι τῆς φαντασίας του, δέν μπαίνει γιατί ξέρει ὅτι οἱ ἐπιθυμίες δέν πραγματοποιοῦνται ἐκεῖ. Γι' αὐτόν, τό σπουδαῖο εἶναι νά πιστέψουν οἱ δυό ἄλλοι πώς ἡ κάμαρα μπορεῖ νά πραγματοποιήσει τίς ἐπιθυμίες καί νά μποῦν. Ἀκόμα καί ἄν τίποτε ἀπολύτως δέν πραγματοποιεῖται ἐκεῖ μέσα. Ὁ Στάλκερ ἔχει ἀνάγκη νά βρεῖ ἀνθρώπους πού πιστεύουν σέ κάποιο πράγμα, μέσα σ' ἕναν κόσμο ὅπου κανείς δέν πιστεύει πιά σέ τίποτα. Τώρα, γιατί ὁ συγγραφέας δέν μπαίνει ἐκεῖ; Αὐτό δέν τό ξέρουμε, οὔτε κι αὐτός ὁ ἴδιος τό ξέρει. Οὔτε ποῦ πάει, οὔτε τί ψάχνει. Ξέρουμε ὅτι αὐτός ὁ συγγραφέας εἶναι χωρίς ἀμφιβολία ἕνας ταλαντοῦχος ἄνθρωπος, ἀλλά ἤδη φθαρμένος, καί ὁ ὁποῖος γράφει τώρα ὅ,τι ἀπαιτοῦν ἀπό αὐτόν νά γράψει, ὅ,τι περιμένουν ἀπό αὐτόν οἱ κριτικοί, οἱ ἐκδότες, τό κοινό. Στήν πραγματικότητα, εἶναι ἕνας συγγραφέας τῆς μόδας.

Καί δέ θέλει πιά νά συνεχίσει ἔτσι. Κατ' ἀρχήν, νομίζει, προφανῶς, ὅτι ἄν μπεῖ σ' αὐτή τήν κάμαρα, ἴσως θά γράψει καλύτερα, θά ξαναγίνει ὁ ἑαυτός του καί θά ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τό ἐσωτερικό βάρος πού σέρνει. Ἀλλά στή συνέχεια, οἱ σκέψεις του ἀλλάζουν καί λέει: ἄν μεταμορφωθῶ, ἄν γίνω εὐφυής, γιατί θά συνέχιζα νά γράφω ἀφοῦ ὅ,τι γράψω θά εἶναι ἐξ ὁρισμοῦ εὐφυές;

Τό νόημα τῆς γραφῆς εἶναι νά ξεχωρίσεις τόν ἑαυτό σου, νά δείξεις στούς ἄλλους αὐτό πού μπορεῖ κανείς νά κάνει, τό καλύτερο πού μπορεῖ νά κάνει, ἀλλά ἄν, ἀπό πρίν, ὁ ἄνθρωπος εἶναι εὐφυής, τότε γιατί νά γράψει, τί μένει νά ἀποδείξει; Ἡ δημιουργία εἶναι ἡ ἐκδήλωση τῆς θέλησης.

Ἄν ὁ δημιουργός εἶναι ἐκ τῶν προτέρων εὐφυής, ἡ δημιουργία χάνει κάθε σημασία. Ὕστερα, σκέφτεται τήν ἱστορία τοῦ «Σκαντζόχοιρου», πού ἦταν ὁ κύριος τοῦ Στάλκερ καί πού κρεμάστηκε. Καί συμπεραίνει ὅτι μέσα σ' αὐτή τήν κάμαρα, δέν εἶναι τόσο οἱ ἐπιθυμίες πού πραγματοποιοῦνται —ὅσο ἕνα ἐσωτερικό ὑπολανθάνον ὅραμα μέσα στήν ψυχή τῶν ἀτόμων. Ἤ μᾶλλον, εἶναι οἱ ἀληθινές ἐπιθυμίες, αὐτές πού ἀντιστοιχοῦν σ' αὐτόν τόν ἐσωτερικό κόσμο. Ἄν, γιά παράδειγμα, ποθῶ τόν πλοῦτο, ἴσως δέν εἶναι ὁ πλοῦτος πού θά ἀποκτήσω, ἀλλά κάποιο πράγμα περισσότερο σύμφωνο μέ τήν ὑπόστασή μου, μέ τήν ἀλήθεια τοῦ πνεύματός μου, γιά παράδειγμα ἡ φτώχεια, πού εἶναι πιό κοντά σ' αὐτό πού πραγματικά ζητᾶ ἡ ψυχή μου. Εἶναι οἱ κρυφές ἐπιθυμίες. Καί ὁ συγγραφέας φοβᾶται νά μπεῖ στήν κάμαρα, γιατί ἔχει ἀρκετά κακή γνώμη γιά τόν ἑαυτό του.

Ὅσον ἀφορᾶ τό σοφό, αὐτός δέ θέλει καθόλου νά μπεῖ ἐκεῖ ἀπό τήν ἀρχή. Μεταφέρει ἄλλωστε μιά βόμβα γιά νά τά ἀνατινάξει ὅλα. Γιατί, κατά τή γνώμη του, εἶναι ἕνα μέρος ὅπου μποροῦν νά ἔρθουν ἄνθρωποι πού οἱ ἐπιθυμίες τους θά εἶναι ἀπειλή γιά τή ζωή πάνω στή γῆ. Ἀλλά ἀρνεῖται τό σχέδιό του. Γιατί δέν εἶναι λογικό νά φοβᾶται ὅτι ἔρχονται στήν κάμαρα ἄνθρωποι σπρωγμένοι ἀπό μιά ἐπιθυμία ὑπερβολικῆς ἐξουσίας. Ἐπίσης γιατί αὐτό πού θέλουν γενικά οἱ ἄνθρωποι εἶναι πράγματα ὑπερβολικά πρωτόγονα: λεφτά, κῦρος, γυναῖκες... Νά γιατί δέν καταστρέφει τήν κάμαρα. Ἀλλά ἡ ἄλλη αἰτία εἶναι ὅτι ὁ Στάλκερ τόν πείθει νά μήν τό κάνει λέγοντάς του ὅτι πρέπει νά διαφυλάξουν ἕναν τόπο σάν αὐτόν ἐδῶ. Ὅπου οἱ ἄνθρωποι θά μποροῦν νά ἔρχονται, νά ἐλπίζουν, οἱ ἄνθρωποι πού θέλουν κάτι, πού ἔχουν ἀνάγκη ἀπό ἕνα ἰδανικό.

— Στό τέλος, ὁ Στάλκερ θλίβεται ἀπό τή μαλθακότητα τῶν ἀνδρῶν πού δέν μπῆκαν στήν κάμαρα, διερωτᾶται γιά τήν στάση τους.

— Προφανῶς, δέν μπῆκαν ἐκεῖ γιατί εἶναι φοβιτσιάρηδες. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ὁ συγγραφέας φοβᾶται, ἔχει ἔντονη συναίσθηση τῆς ἀσημαντότητάς του, ἀλλά συγχρόνως λέει στόν ἑαυτό του: γιατί νά μπῶ, ἀφοῦ σίγουρα δέ συμβαίνει τίποτα σ' αὐτό τό μέρος καί τίποτα δέν πραγματοποιεῖται;

Ἀπό τή μιά μεριά οἱ ἐπιθυμίες δέν μποροῦν νά πραγματοποιηθοῦν ἐκεῖ μέσα καί δέ θά πραγματοποιηθοῦν.

Καί, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, κυρίως, φοβᾶται νά μπεῖ. Εἶναι μιά στάση πολύ ἀντιφατική, προληπτική. Αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού ὁ Στάλκερ εἶναι τόσο ἀποκαρδιωμένος. Γιατί κανείς δέν πιστεύει πραγματικά στήν ὕπαρξη τῆς κάμαρας.

Γιατί ὁ συγγραφέας τελικά τήν ἀμφισβητεῖ. Λέει: «πιθανῶς δέν ὑπάρχει καθόλου» καί ρωτᾶ τόν καθηγητή: «ποιός σᾶς εἶπε ὅτι αὐτή ἡ κάμαρα ὑπάρχει;». Ὁ σοφός δείχνει τόν Στάλκερ. Αὐτός ἐδῶ φαίνεται λοιπόν σάν ὁ μόνος μάρτυρας, ὁ μόνος πού νά μπορεῖ νά ἐγγυηθεῖ ὅτι ἡ κάμαρα τῶν ἐπιθυμιῶν ὑπάρχει, ὁ μόνος πού νά πιστεύει. Ὅλες οἱ πληροφορίες γι' αὐτό τό θέμα ἔρχονται ἀπ' αὐτόν, ἔτσι ὥστε μπορεῖ κανείς νά πιστεύει ὅτι ὅλα εἶναι ἀποκυήματα τῆς φαντασίας του.

Γι' αὐτόν, τό χειρότερο δέν εἶναι ὅτι φοβήθηκαν, ἀλλά ὅτι δέν πίστεψαν. Ὅτι δέν ὑπῆρχε πιά τόπος γιά τήν πίστη.

— *Γιά τί εἴδους πίστη πρόκειται;*

— Ἡ πίστη εἶναι ἡ πίστη. Χωρίς αὐτήν ὁ ἄνθρωπος στερεῖται κάθε πνευματικῆς ρίζας, εἶναι σάν τυφλός. Δώσαμε διάφορα περιεχόμενα στήν πίστη, σέ διάφορες ἐποχές. Ἀλλά αὐτό πού ἐνδιαφέρει τόν Στάλκερ, σ' αὐτή τήν περίοδο τῆς ἀποσύνθεσης τῆς πίστης, εἶναι νά ἀνάψει μιά σπίθα, μιά πεποίθηση στήν καρδιά τῶν ἀνθρώπων.

— *Ἡ προσέγγιση στή Ζώνη εἶναι ἀπαγορευμένη ἀπό τίς ἀρχές. Αὐτό ἄραγε εἶναι συμβολικό, σημαίνει ὅτι ἡ ἐξουσία δέ θέλει νά πραγματοποιήσει ὁ ἄνθρωπος τίς βαθειές του ἐπιθυμίες;*

— Μοῦ εἶναι δύσκολο νά πῶ γιατί ἡ προσέγγιση εἶναι ἀπαγορευμένη. Ἴσως γιά μιά αἰτία, ἴσως γιά κάποιαν ἄλλη. Ἀλλά, πράγματι, εἶναι πολύ ἐπικίνδυνο ν' ἀφήσεις τούς ἀνθρώπους νά μποῦν μέσα στή Ζώνη, γιατί μποροῦν νά ἔρχονται ἐκεῖ μέ ἐπικίνδυνες γιά τήν κοινωνία ἐπιθυμίες. Εἶναι, πιθανῶς, μιά κίνηση αὐτοάμυνας. Εἶναι φυσιολογικό, ἐξ' ἄλλου: κάθε κοινωνία προσπαθεῖ νά διαφυλάξει τή σταθερότητά της.

— *Τά μονοπάτια πού ὁδηγοῦν στήν κάμαρα ἀλλάζουν διαρκῶς καί δέν ξέρει κανείς ποιό νά διαλέξει. Ὁ κίνδυνος ἔρχεται ἀπό παντοῦ.*

— Ἡ ἀσφάλεια τοῦ ταξιδιοῦ ἐξαρτᾶται ἀπό τόν ἐσωτερικό κόσμο τοῦ ἀνθρώπου, ἀπό τίς ἐσωτερικές του διαθέσεις, ὅπως τό λέει ὁ Στάλκερ σ' ἕναν ἀπό τούς μονολόγους του. Ἄν οἱ ταξιδιῶτες ἔρχονται μέ εἰλικρινεῖς ἐπιθυμίες, δέν ἔχουν τίποτα νά φοβηθοῦν.

Ἄν ὄχι, ὅλα ἀλλάζουν καί ὁ τόπος γίνεται ἐπικίνδυνος. Ξαφνικά μποροῦν νά ἐμφανιστοῦν κάποια ἐμπόδια, κάποιες ἀλλαγές...

— *Τό κομμάτι ὑφάσματος πού τύλιγε τή βίδα πού ὁ Στάλκερ πέταξε γιά νά ἀνοίξει γι' αὐτόν τόν ἴδιο τό μονοπάτι, εἶναι πολύ ὄμορφο ὀπτικά.*

— Αὐτό δέν ἔχει μιά ἰδιαίτερη σημασία. Πῶς νά ἀποφασίσει ἄν τό μονοπάτι εἶναι ἐπικίνδυνο ἤ ὄχι; Κανείς δέν ξέρει τί ὑπάρχει μπροστά. Ἀλλά μπορεῖ κανείς νά τό πετάξει, μακριά.

— *Σέ μιά στιγμή, ὁ ἕνας ἀπό τούς δύο ἀπομακρύνεται ἀπό τούς ἄλλους, κατόπιν ξανασμίγει ἀνεξήγητα μ' αὐτούς στό ἴδιο σημεῖο, ὅπως μέσα σ' ἕνα ὄνειρο.*

— Ὁ ἐπιστήμονας ἀπομακρύνεται γιατί ψάχνει τό σακκίδιό του. Γιατί ξαναβρίσκονται στό ἴδιο σημεῖο; Πρῶτα ἀπ' ὅλα, μποροῦσαν νά χαθοῦν. Εἶναι μιά πρώτη ἐξήγηση. Στή συνέχεια, ἄν ἡ Ζώνη ἔχει τίς δυνατότητες πού τῆς ἀποδίδει ὁ Στάλκερ, μπορεῖ νά ὑπάρχουν ἑκατομμύρια ἐξηγήσεις γι' αὐτό τό φαινόμενο. Τελικά εἶναι πιθανό νά τούς ὁδηγεῖ ἀπό τέτοιες στροφές ἐπίτηδες, γιά νά δημιουργήσει αὐτή τήν ἀτμόσφαιρα μαγείας. Στό τέλος δέν μπορεῖ κανείς νά ξέρει ἄν ἡ κάμαρα ὑπάρχει ἤ ὄχι.

— *Καί τό τηλέφωνο πού χτυπᾶ μέσα στό ἐγκαταλελειμμένο σπίτι; Εἶναι πολύ ὄμορφο, ἀλλά πῶς μπορεῖ νά συμβεῖ;*

— Στό κάτω-κάτω τῆς γραφῆς εἶναι πολύ πιθανό νά ὑπάρχει ἐκεῖ ἕνα παλιό τηλέφωνο, πού δέν καταστράφηκε καί πού κάποιος τό χρησιμοποιεῖ. Γιατί θά ἦταν ἀπίθανο;

— *Ὁ Στάλκερ ἔχει κάτι ἀπό ἕναν προφήτη. Εἶναι ἕνα εἶδος Χριστοῦ...*

— Ναί, ἕναν προφήτη πού πιστεύει ὅτι ἡ ἀνθρωπότητα πρόκειται νά χαθεῖ ἀπό ἔλλειψη πνευματικῆς ζωῆς. Στήν πραγματικότητα, αὐτή ἡ ἱστορία εἶναι ἡ κρίση ἑνός ἀπό τούς τελευταίους ἰδεολόγους.

— *Γιατί τό φίλμ ὀνομάζεται* Στάλκερ *καί ὄχι «ἡ κάμαρα τῶν ἐπιθυμιῶν ἤ ἁπλά «Ζώνη»;*

— Ἡ «κάμαρα τῶν ἐπιθυμιῶν» εἶναι πολύ κοινό. Καί ἔπειτα ἐλπίζω ὅτι τό φίλμ εἶναι ρεαλιστικό, ὄχι φανταστικό ἤ μυθοπλαστικό. Ἡ «Ζώνη», ἔχει μιά ἔννοια πολύ εἰδική, πολύ τεχνολογική. Ἐνῶ *Στάλκερ* εἶναι ἁπλά τό ὄνομα τοῦ ἀνθρώπου τήν ἱστορία τοῦ ὁποίου διηγούμαστε.

Εἶναι ἡ ἱστορία του πού μετράει.

— *Πῶς βλέπετε τό τέλος τῆς ταινίας σας;*

— Ξανάρχονται πίσω. Ἡ γυναίκα τοῦ Στάλκερ βλέπει πώς εἶναι ἐντελῶς καταστραμμένος, γιατί κανείς δέν τόν πιστεύει, γιατί κανείς δέν πιστεύει στήν ἱστορία του.

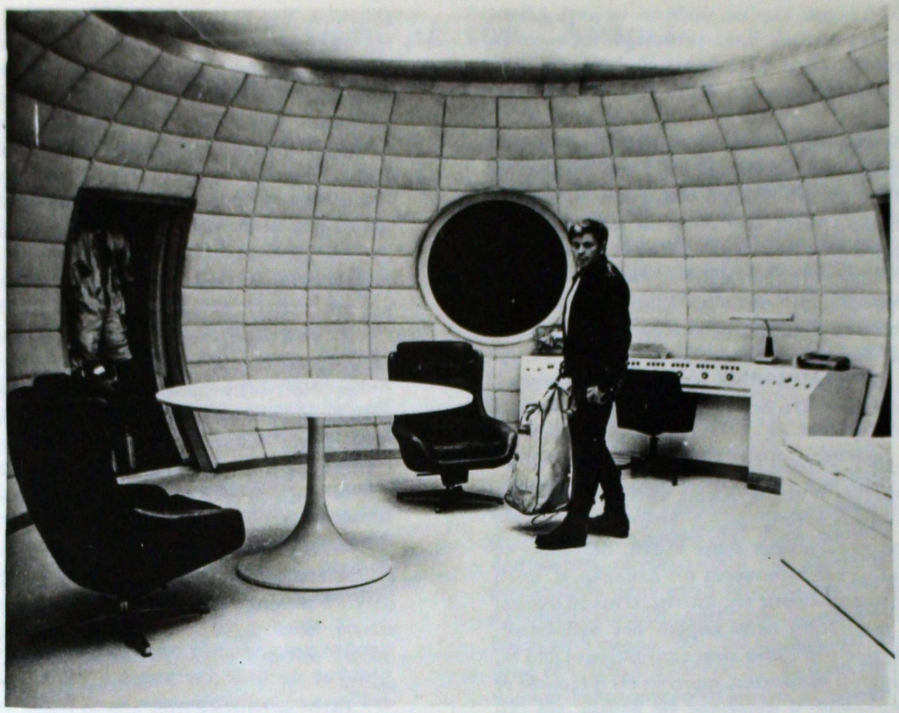
— *Καί τό κοριτσάκι;*

— Ἡ γυναίκα του τοῦ λέει τότε: «Θέλεις νά ἔρθω μαζί σου;» Αὐτός ἀπαντᾶ: «Κανείς πιά δέ θά ἔρθει μαζί μου, γιατί κανείς πιά δέν ἐπιθυμεῖ τίποτε, δέν ἔχει κάτι νά ἐπιθυμήσει». Αὐτή ἐπιμένει: «Θέλεις νά ἔρθω μαζί σου; γιατί ἐγώ ἔχω κάτι νά ζητήσω.» Αὐτός ἀπαντᾶ: «Ὄχι, γιατί ἴσως ὑποχωρήσεις κι ἐσύ». Ὅλα αὐτά εἶναι ἀκατανόητα. Ἀρνεῖται νά τήν ὁδηγήσει γιά λόγους πού δέν καταλαβαίνουμε. Ἴσως γιατί ὁ συγγραφέας τόν ἔπεισε ὅτι δέ θά κατάφερνε τίποτα καί ὅτι αὐτό τό μέρος εἶναι νοσηρό, ἄχρηστο. Ἤ μᾶλλον γιατί εἶναι πεισμένος καί αὐτός ὁ ἴδιος. Νά γιατί δέν πρέπει νά ὁδηγήσει τή γυναίκα του. Ἀλλά πρέπει νά ὁδηγήσει τούς ἄλλους γιά νά τούς μεταδώσει τό μικρόβιο τοῦ ἰδεαλισμοῦ. Ὅσο γιά τό κοριτσάκι, δέν ξέρω... Ἡ ἐλπίδα, ἁπλά. Τά παιδιά εἶναι πάντα ἡ ἐλπίδα. Ἴσως γιατί αὐτά εἶναι τό μέλλον. Ἐν πάση περιπτώσει ἡ ζωή ἀποφάσισε ἔτσι.

— *Οἱ μυστηριώδεις δυνάμεις τοῦ μικροῦ κοριτσιοῦ;*

— Κατά κάποιο συμβολικό τρόπο, ἀναπαριστοῦν προφανῶς προοπτικές, νέες δυνάμεις, πού ἀκόμα μᾶς εἶναι ἄγνωστες στόν πνευματικό τομέα, ἀλλά ἐπίσης στό χειροπιαστό κόσμο. Ἄλλωστε μπορεῖ νά σημαίνουν καί ἄλλο πράγμα. Πάντα οἱ ἄνθρωποι περίμεναν τό τέλος τοῦ κόσμου, πιθανόν γιατί ἡ ζωή τους δέν τούς ἱκανοποιοῦσε. Παρ' ὅλ' αὐτά, ἡ ζωή συνεχίζεται. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἄλλοτε δέν ὑπῆρχε ἡ ἀτομική βόμβα. Τώρα.αὐτή δίνει μιά ἀποκαλυπτική διάσταση.

— *Μέ ποιόν θά κάνει ὁ Στάλκερ τό ἐπόμενο ταξίδι;*



— Εἶχα τήν ἰδέα νά κάνω μιά ἄλλη ταινία, τῆς ὁποίας τά πρόσωπα θά ἦταν ἡ γυναίκα, ἡ μικρή, ὁ συγγραφέας καί ὁ Στάλκερ. Καί ἐκεῖ, προφανῶς, ὅπως τοῦ ἀφαιροῦν τήν πίστη, γίνεται φασίστας.. Καί ἐπίσης, ἀφοῦ κανείς δέ θέλει νά πάει μαζί του, ὁδηγεῖ τούς ἀνθρώπους μέ τή βία.

— *Ποιά εἶναι ἡ ἀντίδρασή σας ὅταν κάποιος σᾶς λέει ὅτι ὁ Στάλκερ εἶναι μιά ταινία ἀπελπισμένη;*

— Δέν ξέρω, δέ νομίζω. Σκέφτομαι ὅτι ἕνα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά βασιστεῖ σέ τέτοιου εἴδους συναισθήματα, ὅτι ὀφείλει νά ἔχει μιά σημασία πνευματική, θετική, νά μεταφέρει τήν ἐλπίδα καί τήν πίστη. Δέν νομίζω ὅτι ἡ ταινία μου εἶναι ἀπελπισμένη, ἀλλοιῶς δέν εἶναι ἔργο τέχνης. Ἀκόμα κι ἄν ὑπάρχουν στιγμές ἀπελπισίας, συναισθήματα ἀπελπισίας, κυριαρχεῖ πάνω σ' αὐτά. Εἶναι ἕνα εἶδος κάθαρσης. Εἶναι μιά τραγωδία καί ἡ τραγωδία δέν εἶναι ἀπελπισμένη. Εἶναι μιά ἱστορία καταστροφῆς, πού ἀφήνει ὅμως στό θεατή μιά αἴσθηση ἐλπίδας, ἐξ αἰτίας ἀκριβῶς αὐτῆς τῆς κάθαρσης πού περιέγραψε ὁ Ἀριστοτέλης. Ἡ τραγωδία ἐξαγνίζει τόν ἄνθρωπο.

— *Ἡ ταινία σας ἔχει κάτι ἀπό ἕναν πλατωνικό διάλογο ὅπου συμβαδίζουν ποίηση καί φιλοσοφία.*

— Ναί, ἔχει κανείς αὐτή τήν αἴσθηση τῆς ἀναλογίας, γιατί πράγματι δέν εἶναι ἕνα ταξίδι, ἀλλά ἕνα εἶδος διάλογου, ὅπου τά πρόσωπα ἀνακαλύπτουν τούς ἑαυτούς τους. Ἔχω τή γνώμη ὅτι οἱ ἀληθινοί φιλόσοφοι εἶναι πάντα ποιητές καί ἀντίστροφα. Εἶχα ἀνάγκη ἀπό εἰκόνες, ἀπό σύμβολα πολύ συγκινητικά, χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι στεροῦνται διανοητικῆς σημασίας. Κάθε εἰκόνα, ὅσο συγκινητική καί νά εἶναι —καί ὀφείλει νά εἶναι— ἔχει ἕνα περιεχόμενο διανοητικό πολύ συγκεκριμένο, πολύ σημαντικό. Νά γιατί δέν μπορῶ νά ξεχωρίσω τό ἕνα ἀπό τό ἄλλο.

— *Γιατί διαλέξατε γιά πρόσωπα ἕνα συγγραφέα καί ἕναν ἐπιστήμονα;*

— Πρῶτ' ἀπό ὅλα ὁ ἐπιστήμονας. Ὑπάρχει ἕνας πολύ ἁπλός λόγος: ποιός μπορεῖ νά πάει νά βάλει μιά βόμβα; Αὐτό τό ἔργο εἶναι πιό εὔκολο σ' ἕναν ἐπιστήμονα ἀπό τεχνική ἄποψη: ἔχει στή διάθεσή του ἕνα ἐργαστήριο, τά ἀπαραίτητα μέσα. Αὐτό πάει νά πεῖ ὅτι δέν ἦταν ἀπαραίτητο νά εἶναι ἐπιστήμονας, μποροῦσε νά εἶναι ὁποιοσδήποτε, ἀλλά θά ἦταν πιό δύσκολο νά ὀργανώσει τήν ὑπόθεση τῆς βόμβας.

— *Καί ὁ συγγραφέας;*

— Ἄ, εἶναι γιά μένα μιά πολύ σπουδαία προσωπικότητα. Φυσικά, μποροῦσε ἐπίσης νά εἶναι κάποιος ἄλλος. Ἕνας ζωγράφος, ἕνας μουσικός, ἕνας ποιητής, ὁποιοσδήποτε, ἀρκεῖ νά εἶχε κάποια πνευματική δραστηριότητα. Λοιπόν, γιατί ὄχι ἕνας συγγραφέας.

— *Καθεμιά ἀπό αὐτές τίς τρεῖς προσωπικότητες σᾶς ἀντιπροσωπεύει λίγο. Εἶναι ἑνά τρίτο τοῦ Ταρκόφσκι κατά κάποιον τρόπο, ἔτσι δέν εἶναι;*

— Ναί, ἀλλά αὐτός πού μ' ἀρέσει περισσότερο εἶναι ὁ Στάλκερ. Εἶναι τό καλύτερο κομμάτι τοῦ ἑαυτοῦ μου, αὐτό ἐπίσης πού εἶναι τό λιγότερο πραγματικό. Ὅσο γιά τό συγγραφέα, αἰσθάνομαι πολύ κοντά σ' αὐτόν. Εἶναι μιά προσωπικότητα ἀντιφατική, ἀλλά, νομίζω, ἱκανή νά βρεῖ μιά πνευματική διέξοδο γιά νά ξεπεράσει τό πρόβλημά της. Ὁ ἐπιστήμονας, δέν ξέρω. Εἶναι μιά πολύ περιορισμένη προσωπικότητα, δέ θά ἤθελα πολύ νά μέ ἀντιπροσωπεύει. Ἄν καί, παρά τά πρόδηλα ὅριά του, δέχεται νά ἀλλάξει γνώμη, ἔχει ἀρκετά ἀνοιχτό μυαλό, ἱκανό νά κατανοήσει.

— *Σ' αὐτήν τήν ταινία, ὅπως καί στόν Καθρέφτη, τό νερό παίζει μεγάλο ρόλο. Βλέπουμε πολλές σκηνές κάτω ἀπό τό νερό, μέ καταπληκτικά χρώματα. Σέ τί ἀνταποκρίνεται αὐτό, τί σᾶς ἔκανε νά διαλέξετε αὐτά τά χρώματα;*

— Δέν ξέρω. Καί ἐπίσης, νομίζω ὅτι ἄν ἀρχίσω νά συζητῶ γι' αὐτά δέ θά τελειώσουμε ποτέ. Ὅπως καί νά 'χει ὅταν κάναμε τό γύρισμα πλησιάσαμε αὐτά τά προβλήματα σάν ζωγράφοι.

— *Τά ἐρείπια, ἤ τά σκουριασμένα ἀντικείμενα πού φωτογραφίζετε κάτω ἀπό τό νερό, τά βρήκατε ἐκεῖ ἤ τά μεταφέρατε;*

— Ὁρισμένα βρίσκονταν ἤδη ἐκεῖ, ἄλλα μεταφέρθηκαν.

— *Πῶς βλέπετε τή Ζώνη; Σάν ἕνα φανταστικό τόπο;*

— Δέν ξέρω. Κατά κάποτον τρόπο εἶναι τό προϊόν τῆς φαντασίας τοῦ Στάλκερ. Σκεφτήκαμε ὡς ἑξῆς: τόν τόπο αὐτόν, τόν δημιούργησε ὁ Στάλκερ, γιά νά ξεναγεῖ τούς ἄλλους, γιά νά τούς πείθει πώς ἡ δημιουργία του εἶναι πραγματική: ὅπως τά ἀντικείμενα μέσα στό νερό, ἡ φωτιά πού ἄναψε καί πού ὡς ἐκείνη τή στιγμή ἔκαιγε ἀθέατη γιά τούς ἄλλους. Δέχομαι ἀπόλυτα τήν ἰδέα ὅτι αὐτός ὁ κόσμος δημιουργήθηκε ἀπό τόν Στάλκερ γιά νά δημιουργήσει μέ τή σειρά του μιά πίστη, τήν πίστη μέσα στήν πραγματικότητά της. Πρόκειται γιά μιά ὑπόθεση πού διακατεῖχε ὅλους μας καθώς δημιουργούσαμε αὐτόν τόν κόσμο. Εἴχαμε μάλιστα κατά νοῦ τό σχέδιο μιᾶς τελικῆς παραλλαγῆς ὅπου θά λέγαμε στό θεατή πώς ὅλα τά ἐφεῦρε ὁ Στάλκερ καί πώς εἶναι ἀπελπισμένος γιατί κανείς δέν τόν πιστεύει. Σκεφτεῖτε ἕναν ἄνθρωπο, ἐμένα ἄν ἤμουν πλούσιος, πού θά δημιουργοῦσε ἕναν κόσμο ἀπό κάθε λογῆς ἐξαρτήματα, ἕνα σπίτι, ἄς ποῦμε, καί θά ὁδηγοῦσε ἐκεῖ τούς φίλους του, μέ σκοπό νά δημιουργήσει κάποια ἐντύπωση. Προσωπικά, δέ θά ἀποκάλυπτα ποτέ ὅτι γνωρίζω αὐτόν τόν τόπο ἀπό παλιά, ὅτι τόν δημιούργησα. Θά ἦταν μιά ἐμπειρία, ἕνα συγκλονιστικό συναίσθημα. Πρόκειται γιά τή βάση τῆς δημιουργίας σ' ὅ,τι θά μπορούσαμε ν' ἀποκαλέσουμε «ἐπάγγελμα τοῦ Στάλκερ».

— *Σέ κάποια στιγμή, ὑπάρχει μιά φράση πού λέει πώς οἱ διανοούμενοι θέλουν ν' ἀμείβονται γιά τήν παραμικρή κίνηση τῆς ψυχῆς τους.*

— Ναί, εἶναι ὁ Στάλκερ πού τό λέει, κάπου στό τέλος. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πώς μέσα στό σύγχρονο κόσμο, οἱ ἄνθρωποι θέλουν νά ἀμείβονται γιά ὅλα. Ὄχι ἀναγκαστικά μέ χρήματα. Ἀλλά, τί τά θέλετε, τό ἄτομο πού συμπεριφέρεται μ' ἕναν ἠθικό τρόπο θέλει ν' ἀναγνωρίζεται αὐτή ἡ ἠθική συμπεριφορά. Νομίζω πώς τέτοιος εἶναι ὁ προσανατολισμός τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου, ἀποτέλεσμα τῆς ἀπώλειας τῆς πνευματικῆς ζωῆς.

— *Θέλετε νά μᾶς μιλήσετε γιά τήν ἑπόμενη ταινία σας πού θά τιτλοφορεῖται* Ταξίδι στήν Ἰταλία;

— Ἄρχισα μόλις νά δουλεύω. Φοβᾶμαι νά μιλήσω, γιατί, στήν πραγματικότητα, δέν ὑπάρχει τίποτα γιά νά πῶ. Εἶναι πολύ νωρίς ἀκόμη.

(Ἡ συζήτηση ἔγινε στή Ρώμη τόν Ἰούλιο τοῦ '80. Ἀναδημοσιεύεται ἀπό τό περιοδικό *Positif* nº 247, Ὀκτώβριος 1981· μετάφραση: Ἀλεξάνδρα Μαρσεναί.)

Βιοφιλμογραφία τοῦ Ἀντρέϊ Ταρκόφσκι

Γεννήθηκε στίς 4 Ἀπριλίου τοῦ 1932 σ' ἕνα μικρό χωριό στίς ὄχθες τοῦ Βόλγα. Ἀκολουθεῖ, ὡς μαθητής γυμνασίου, μία σχολή μουσικῆς κι ὕστερα ἀφιερώνεται γιά τρία χρόνια στή ζωγραφική.

Εἰσάγεται (1952) στό Ἰνστιτοῦτο Ἀνατολικῶν Γλωσσῶν, ὅπου μελετᾶ τά ἀραβικά γιά δύο χρόνια.

Ἀπό τό 1954 ὡς τό 1956 δουλεύει στή Σιβηρία... ὡς γεωλόγος. (Δέν ξέρουμε ἀκόμα ἄν θά ξαναγυρίσει.)

Τό 1956 γράφεται στή σχολή κινηματογράφου, ὅπου σπουδάζει τέσσερα χρόνια κάτω ἀπ' τήν ἐπίβλεψη τοῦ Ρόμμ.

Μέ τήν ἀποφοίτησή του, ἑτοιμάζει, μέ τόν συμφοιτητή του Ἀντρέϊ Μιχάλκωφ Κοτσαλόφσκι, τό σενάριο καί τό γύρισμα τῶν *Παιδικῶν χρόνων τοῦ Ἰβάν* πού βραβεύεται μέ τό Χρυσό Λέοντα στό φεστιβάλ Βενετίας τό 1962. Ἡ ταινία αὐτή ἐπικρίθηκε ἔντονα ἀπό ἕνα μέρος τῆς ἀριστερῆς κριτικῆς κι ὁ Σάρτρ ἀναγκάστηκε νά τήν ὑπερασπίσει μέσα σ' ἕνα περίφημο γράμμα του στήν Unita (9 Ὀκτώβρη 1962) πού ἐπαναδημοσιεύτηκε στίς Situations VII (Gallimard, 1972).

Οἱ συμφορές πού βρῆκαν τόν Ταρκόφσκι εἶναι λίγο-πολύ γνωστές. Ἀπό τήν ἐποχή τῶν *Παιδικῶν χρόνων τοῦ Ἰβάν* ἤδη (καί μέ ἐξαίρεση τό *Σολάρις* πού παρουσιάστηκε στό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν καί κέρδισε τό εἰδικό βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς), ὅλες οἱ ταινίες του δημιουργοῦν προβλήματα καί δέν παρουσιάζονται ἐπίσημα οὔτε στό Φεστιβάλ τῆς Μόσχας οὔτε σ' ἄλλες διεθνεῖς ἐκδηλώσεις, ὅπου θά μποροῦσαν νά διακριθοῦν ἀποσπώντας ἔτσι μιά πρόσθετη διαφήμιση. Κατάφεραν ὅμως νά διακινηθοῦν ὅλες στό ἐξωτερικό καί ὁ Ταρκόφσκι δέ σταμάτησε ποτέ νά σκηνοθετεῖ, διαθέτοντας μάλιστα, συχνά, ὑπολογίσιμα μέσα, ἀκόμα κι ἄν ἡ παραγωγή του εἶναι σποραδική (πέντε ταινίες). Ἡ κατάσταση τοῦ Ταρκόφσκι εἶναι ἀρκετά ἀντιφατική: διαθέτει γενναιόδωρους προϋπολογισμούς καί μπορεῖ νά ἐπιτρέψει στόν ἑαυτό του τήν πολυτέλεια νά διαλέγει θέματα «ἐκκεντρικά» γιά τή σοβιετική παραγωγή. Διαθέτει, ἀκόμα, ἕνα σημαντικό γόητρο πού τοῦ ἐπιτρέπει νά ἐκφράζεται δημόσια (καί μάλιστα μέσα σέ ἐπίσημα ὄργανα) καί ν' ἀναλαμβάνει θαρραλέα τήν ὑπεράσπιση τοῦ φυλακισμένου Σεργκέϊ Παρατζάνωφ. Ὅμως ἡ αἰσθητική του (πολύ περισσότερο ἀπό τήν ἰδεολογία του), πού ἀπομακρύνεται ἀπό τούς ἐπίσημους κανόνες τοῦ ρεαλισμοῦ, προβληματίζει πάντα τούς γραφειοκράτες γιά τούς ὁποίους ἡ μυστηριώδης ὁμορφιά εἶναι τό ἴδιο ἐπικίνδυνη μέ τήν ἀλήθεια τῶν γεγονότων (ἐκείνη τήν ἀλήθεια τῶν γεγονότων πού κόστισε τόσο στόν Ἰοσσελιάνι καί στό *Παστοράλε* του).

Τά προβλήματα τοῦ Ταρκόφσκι ἄρχισαν μέ τόν *Ἀντρέϊ Ρουμπλιέφ* πού τέλειωσε τό 1966, ἀλλά δέ δόθηκε ἐπί σειρά ἐτῶν στά δυτικά φεστιβάλ (Βενετία, Κάννες) πού ἤθελαν νά τόν παρουσιάσουν. Οἱ ἐξηγήσεις τοῦ ὑπουργείου κινηματογράφου ἦταν πάντα οἱ ἴδιες: τό φίλμ εἶναι ἡμιτελές, ὁ σκηνοθέτης ξαναδουλεύει τό μοντάζ του. Ποτέ δέν μάθαμε ἀκριβῶς τί ἦταν αὐτό πού ἐνοχλοῦσε τούς ὑψηλά ἱστάμενους. Ποικιλόμορφες κριτικές διατυπώθηκαν ἡμιεπίσημα πού δέν ἀποκλείουν οἱ μέν τίς δέ: βία, σκληρότητα, ἱστορική ἀνακρίβεια, μυστικιστικές τάσεις, χυδαιότητα, ἐσφαλμένη ἀναπαράσταση τῶν σχέσεων ἐξουσίας - τέχνης... Ὁ Ταρκόφσκι ἐπιχειρεῖ κάποιες περικοπές τόσο στούς διαλόγους ὅσο καί στίς εἰκόνες καί τό φίλμ προβάλλεται ἐπιτέλους ἐκτός συναγωνισμοῦ στό Φεστιβάλ Καννῶν τοῦ 1969 (χωρίς τήν παραδοσιακή φόρμουλα «ἡ Σοβιετική Ἕνωση παρουσιάζει» στήν ἔναρξη τοῦ φίλμ) γιά νά ἀγοραστεῖ ἀπό κάποιον ἀνεξάρτητο Γάλλο διανομέα.

Ὁ *Καθρέφτης* ὑποκινεῖ μιά πιό ἀνοιχτή πολεμική. Ἡ ταινία κατατάσσεται στό «κύκλωμα C» (βλέπε τό ἄρθρο τοῦ Daney) καί τό ἐπίσημο ἔντυπο Iskustvo Kino ἀναδημοσιεύει μιά συζήτηση πού διοργανώθηκε ἀπό τήν Goskino, τόν κρατικό ὀργανισμό κινηματογράφου καί τήν Ἕνωση κινηματογραφιστῶν, μέ σκοπό τό θάψιμο τοῦ φίλμ (βλέπε τά λεγόμενα τοῦ Μπασκάκωφ ἀπό τούτη τή συζήτηση στό ἄρθρο τοῦ Daney).

Ὁ *Στάλκερ* δέ θά παραχωρηθεῖ ἀπό τή Σοβιετική Ἕνωση στό Φεστιβάλ Βενετίας τοῦ 1979. Ἡ ταινία θά πουληθεῖ, ἀντίθετα, σ' ἕναν Ὁλλανδό διανομέα πού τήν παρουσιάζει στό Ἀμστερνταμ τήν ἄνοιξη τοῦ '80. Κίνηση ὑπολογισμένη, μιᾶς καί ἀπαγορεύει τή συμμετοχή τοῦ φίλμ στό «συναγωνιστικό» Φεστιβάλ Καννῶν ὅπου θά μποροῦσε ν' ἀποσπάσει τό Χρυσό Φοίνικα μέ συνακόλουθο τήν παγκόσμια ἀπήχηση μιᾶς τέτοιας βράβευσης. Ὁ κανονισμός τοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν ἐπιβάλλει —κι οἱ Σοβιετικοί τό ξέρουν— στίς ταινίες νά μήν ἔχουν προβληθεῖ ἔξω ἀπό τή χώρα παραγωγῆς τους γιά νά μποροῦν νά εἶναι συναγωνιστικές. Ὁ *Στάλκερ* θά προβληθεῖ, παρ' ὅλα αὐτά, ὡς «φίλμ-ἔκπληξη» (τό μίνιμουμ τῆς διαφήμισης), φαντάζομαι κάτω ἀπ' τήν πίεση τῶν «λακέδων τοῦ ἰμπεριαλισμοῦ».

Ἐπιμέλεια: Γ.Τ.

Κατάλογος ταινιῶν

1960 — *Katok i skrypka*. Διάρκεια 55'.

1962 — *Τά παιδικά χρόνια τοῦ Ἰβάν*. Διάρκεια 95'.

1966 — Ἀντρέϊ Ρουμπλιέφ. Διάρκεια 185'.

1972 — *Σολάρις*. Διάρκεια 165'.

1974 — *Ὁ Καθρέφτης*. Διάρκεια 106'.

1979 — *Στάλκερ*. Διάρκεια 161'.

Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ ΚΟΥΜΠΙΩΝ

Ἂν ἡ ὀθόνη τοῦ σινεμά μοῦ παραδίνεται, κάθε φορά πού σβήνουν τά φῶτα, ἀνοιχτή θάλασσα νά λικνίσει τά προσωπικά μου φαντάσματα, ἀνεξερεύνητο πέλαγος γιά τή μετανάστευση τῆς ἐπιθυμίας·

Ἂν, μέσα σ' ὅλους καί ὅπως γιά ὅλους, κάθε φορά, μέ κεῖνο τό μή αἰσθητό νεῦμα —πού δέν εἶναι τῆς Ἐξουσίας—, μέ κλητεύει ὀνομαστικά μέ μιά τολμηρή πρό(σ)κληση διάλυσης-διύλυσης-διασπορᾶς αὐτοῦ πού ἀδέξια λέμε Ἐγώ ἤ Ὑποκείμενο·

Ἂν ἡ «συζυγική», «μικρή» ὀθόνη τῆς τηλεόρασης χερσώνει τή θάλασσα, ἀκυρώνει τίς προσκλήσεις καί ἀνάβει τά φῶτα·

Ἂν ἁπλόχερα χαρίζει τήν ἄνεση, τή βολή καί τήν εὔκολη πέψη, τήν ἴδια στιγμή πού κατακρατεῖ τήν (κάθε) ἀπόλαυση·

Ἂν ἡ καθυσηχαστική ὀθόνη τοῦ βίντεο μοῦ προσφέρει, ἐπί πίνακι, ὅ,τι εἶναι τῆς τάξης τοῦ διαρκῶς διαφεύγοντος, καθώς καμώνεται πώς δίνει μέ τό παραπάνω αὐτό πού στήν πραγματικότητα στερεῖ·

Ἂν ἐπιδίδεται στήν ἀδύνατη ἐπιχείρηση τῆς κάθεξης αὐτοῦ πού εἶναι μή καθηλώσιμο, αὐτοῦ πού ἡ ὕπαρξή του διαφεύγει, γλιστράει καί χάνεται σέ μιά ἀσταμάτητη ροή· ἄν συνιστᾶ τήν ἀδύνατη ἐπιχείρηση τῆς οἰκειοποίησης αὐτοῦ πού εἶναι ἐξ ὁρισμοῦ μή οἰκεῖο (τό φροϋδικό unheimlich)·

Τότε ἀπό ποῦ ἔρχεται ἐκείνη ἡ ἄλλη ὀθόνη, ἡ ὀθόνη τῶν τηλεοπτικῶν παιχνιδιῶν πού τό πολύχρωμο φῶς τους ἁπλώνεται περίπου ἐνδημικά ἀπό τόπο σέ τόπο;

Τίποτε πιό μάταιο ἀπό μιά ἀπόπειρα ἀλλοίωσης τῆς κινηματογραφικῆς ὀθόνης (τό πιό πολύ: ν' ἀνέβεις ἐπάνω της, ἄν εἶσαι παιδί, νά πιάσεις τίς εἰκόνες· ἔτσι κι ἀλλοιῶς ἡ ἀπογοήτευση παραμονεύει). Ἂν θέλεις νά τήν κερδίσεις πρέπει νά τῆς (παρα)δοθεῖς.

Στήν ὀθόνη τῆς τηλεόρασης, ἡ ἐξουσία σου μεγαλώνει· ἀλλά ὄχι καί τόσο. Ἀλλάζοντας, μέσα ἀπό κουμπιά, ὀθόνες (κανάλια) ἤ κάποιες δευτερεύουσες μεταβλητές τους (ἦχος, φῶς, καθαρότητα) εἶσαι ἀκόμη πολύ μακριά ἀπό τή ριζική τους μετατροπή.

Στήν ὀθόνη τοῦ βίντεο, ἡ εἰκόνα μπαίνει στό χειρουργικό κρεβάτι (ἤ καί στήν κλίνη τοῦ Προκρούστη, καθώς ἐκπορνεύεται στήν ἀπαίτηση κάθε γούστου)· πηγαίνει μπρός, πίσω, μεγεθύνεται ἤ παγώνει· ἡ *ἀναισθησία* εἶναι ἡ

Φωτογραφία Στέργιος Τσιούμας

μοιραία προϋπόθεση τῶν ἐγχειρήσεων· βαθμός μηδέν τῆς γοητείας καί δύσκολη ἀνάρρωση.

Στήν ὀθόνη τῶν ἠλεκτρονικῶν παιχνιδιῶν, ἡ ἱστορία γράφεται —πάντα μέσα ἀπό τήν ἐξουσία τῶν πλήκτρων— μέ τά δικά σου χέρια. Ἔξω ἀπό σένα δέν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπό μία ἀδιάφορη, ἄσκοπη κίνηση ἠλεκτρονίων· τέλος κάθε μυθοπλασίας. Ἀπό σένα ἐξαρτᾶται πιά νά χτίσεις τίς (τόσο φτωχές) «μυθοπλασίες» τοῦ νέου κόσμου, τίς καινούριες ἱστορίες τῆς ἐπιτυχίας καί τῆς ἀποτυχίας, τῆς ἐπιδεξιότητας καί τῶν ρεκόρ. Δέν εἶσαι στό θέαμα, παράγεις θέαμα. Σαρώνεις τούς κενούς ἱστούς μέ ἠλεκτρονικές δέσμες. Κι ἄν εἶσαι ἐπαρκής στό ρόλο, γίνεσαι ὁ ἴδιος θέαμα, ἥρωας, σούπερμαν γιά τά ἔκπληκτα, μυθοποιητικά μάτια τῶν ἐπίδοξων νέων ἡρώων. Ὁριακή στιγμή τῆς δόξας: ἡ χάραξη τοῦ ὀνόματος τοῦ high-scorer, μιά *κυριολεκτική* ἐγγραφή τοῦ ὑποκειμένου πάνω στήν ὀθόνη.

Οἱ κινηματογραφόφιλοι κάθονται συνήθως στίς πρῶτες σειρές· μ᾽ αὐτή τους τήν κίνηση θέλουν κάτι νά κερδίσουν: τήν ἀπώλεια τοῦ κάδρου· τό ταξίδι εἶναι, ἔτσι, πιό σωστό. Τίποτε παρόμοιο στήν τηλεόραση ἤ στό βίντεο· τό κάδρο εἶναι πάντα ἐκεῖ. Ὄχι ὅμως στίς ὀθόνες τῶν ἠλεκτρονικῶν

παιχνιδιῶν· ἐκεῖνες θέλουν τό θεατή κολλημένο πάνω τους. Ἀντι(διε)-στραμμένη κινηματογραφοφιλία;

Στό σινεμά, ὁ χρόνος τοῦ ταξιδιοῦ εἶναι καθορισμένος ἔξω ἀπό μᾶς. Δέ διακόπτεται (παραβλέπω ἐδῶ τό βάρβαρο ἑλληνικό «ἔθιμο» τοῦ διαλείμματος) παρά μέ τίμημα τήν ἔξοδο ἀπ' τήν αἴθουσα (καί δέν μπορῶ, πρόχειρα, νά θυμηθῶ οὔτε μιά περίπτωση τέτοιας ἀπιστίας μου).

Στήν τηλεόραση, αὐτή ἡ ἐπιβολή διαταράσσεται· ὅσο κι ἄν τό γαλάζιο φῶς της (μιλῶ γιά τήν ἀσπρόμαυρη· μέ τήν ἄλλη δέ μέ δένει τίποτε) ὑφαίνει κάποιους δεσμούς κυριαρχίας, ἡ κυριαρχία αὐτή εἶναι διαρκῶς ἀβέβαιη, καθώς στηρίζεται ἀποκλειστικά καί μόνο σ' ἕνα κουμπί (τίποτε πιό εὔκολο καί τίποτε πιό δύσκολο ἀπ' τό πάτημά του).

Ἀντίθετα, μέσα ἀπό τά πολλά πλῆκτρα τοῦ βίντεο, κάθε χρόνος ἔξω ἀπό τό χρόνο τοῦ θεατῆ, τό «φυσικό» χρόνο, ἀλώνεται καί ἀκυρώνεται ὁλοκληρωτικά.

Στίς ὀθόνες τῶν ἠλεκτρονικῶν space invaders (ὑπάρχουν 112 παραλλαγές αὐτῶν τῶν διαστημικῶν εἰσβολέων πού μποροῦν νά κατοικήσουν τό σπίτι σας φυλακισμένοι σέ βιντεοκασέτες, μᾶς πληροφορεῖ σχετική διαφήμιση· πρόκειται γιά μιά νέα περίπτωση μικτῆς ὀθόνης βιντεο-ηλεκτρονικῶν, πού βρίσκονται κυρίως πρός τήν πλευρά τῆς δεύτερης) ὁ χρόνος γίνεται ὁ ἴδιος τό ἀντικείμενο τοῦ παιχνιδιοῦ, ἀποβαίνει «αὐτό πού παίζεται», ἔτσι ὥστε τελικά ἡ ἐπιτυχία μιᾶς προσπάθειας νά σημαίνει καί τήν ἐπιμήκυνση τῆς διάρκειας τοῦ παιχνιδιοῦ.

«Πυροβολεῖτε ὅταν καί ὅπου πρέπει» μοιάζει νά εἶναι ἡ διαρκής ἐπιταγή πού διατυπώνουν αὐτές οἱ «ὀθόνες τῆς δοκιμασίας». Ἔτσι, θά κατατροπωθοῦν οἱ ἐχθροί καί θά ὑπερσκελιστοῦν τά ἐμπόδια (τῶν ὁποίων ἡ προέλευση εἶναι, σχεδόν στό σύνολό της, ἐξωκοσμική, μιά πού τό διάστημα ἀποτελεῖ τήν προνομιούχα δεξαμενή γιά τήν ἀνανέωση τοῦ φτωχοῦ συλλογικοῦ φαντασιακοῦ τῆς ἐποχῆς μας) γιά νά μπορέσεις νά γευτεῖς τήν ἱκανοποίηση, τήν ἔπαρση, τή χαρά (παραλίγο νά ἔλεγα τήν ἀπόλαυση) τῆς νίκης. Στό σινεμά ἡ «νίκη» εἶναι ἡ (πετυχημένη) εἴσοδος στό παιχνίδι· ἐδῶ, διακυβεύεται διαρκῶς, ἐξαρτώμενη ἀπό τήν ἑτοιμότητα τῶν ἀντανακλαστικῶν, τή δεξιότητα τῶν χειρισμῶν, κοντολογῆς ἀπό μιά βιο-μηχανική τῶν σωμάτων. (Ἂς θυμηθοῦμε τούς χειριστές τῶν ὀργάνων ἐλέγχου: οἱ κινήσεις δέ διαφέρουν· τολμηρές μεταφορές: τό ἠλεκτρονικό παιχνίδι ὡς πόθος ἄσκησης ἐξουσίας / τό ἠλεκτρονικό παιχνίδι ὡς μέσο προπαρασκευῆς ὀργάνων ἐξουσίας.) Ἡ ἀπόκριση τῆς συσκευῆς δίνεται πάντα μέσα ἀπό τά ψυχρά ἠλεκτρονικά της ἀντανακλαστικά. Σκεφτόμαστε τά φλίππερς: εὐαίσθητες «μηχανές τῆς ἐπιθυμίας» ἀπαιτοῦν μιά εἰδική συμπεριφορά, ἕνα μίγμα εὐγένειας καί ἐκλεπτυσμένης βίας· χωρίς αὐτήν ἡ νίκη εἶναι ἀδύνατη, στήν ὑπερβολή της τό ἴδιο (τό tilt εἶναι ἡ ἀγαπημένη πού σέ ἄφησε σύξυλο σέ κάποιο ραντεβού ἐξαιτίας τῆς συμπεριφορᾶς σου). Τίποτε παρόμοιο στά ἠλεκτρονικά παιχνίδια· οἱ ὀθόνες τους δέ σβήνουν ποτέ (περίπου ὅπως ἡ μουσική ντίσκο δέν τελειώνει ποτέ). Τό φλίππερ σοῦ ὑποβάλλει τήν ἐντύπωση τοῦ σώματος, σώματος ποθητοῦ, παλλόμενου, πού ἀντιδρᾶ ἤ, ἐνίοτε, παραδίνεται (γι' αὐτό καί ἡ φανταστιακή του ὕλη περιστρέφεται γύρω ἀπό τήν εἰκόνα τῆς γυναίκας)· ἡ ἠλεκτρονική ὀθόνη τήν ἐντύπωση τῆς μηχανῆς.

Δέν ἀγαπάω τίς μηχανές.

Ἀλέξαντρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

ΝΑ ΒΛΕΠΕΙΣ, ΝΑ ΒΛΕΠΕΣΑΙ ΚΑΙ ΝΑ ΔΙΑΣΠΑΣΑΙ!

Τά ἠλεκτρονικά παιγνίδια ἔρχονται νά καλύψουν μιά ἀνάγκη. Στόχος τοῦ σημειώματος αὐτοῦ εἶναι νά διερευνήσει πόσο παλιά ἤ νέα εἶναι ἡ ἀνάγκη αὐτή.

Ὁ παίχτης τοῦ ἠλεκτρονικοῦ παιγνιδιοῦ νιώθει τήν ψευδαίσθηση τῆς χαρᾶς νά σκηνοθετεῖ καί νά σκηνοθετεῖται, νά ὑποδύεται καί νά διευθύνει τήν ὑπόθεση, νά συμμετέχει καί νἀναι ἔξω ἀπ᾽ αὐτήν, νἀναι μέσα στό ὄχημα, ἀλλά καί νά τό ὁδηγεῖ. Ἀπό μιά ἄλλη ἄποψη, ἕνας μεγάλος ἀριθμός τῶν ἠλεκτρονικῶν παιχνιδιῶν εἶναι μιά ἀπ᾽ εὐθείας προσ-γειωμένη προέκταση τῆς κινηματογραφικῆς ὀθόνης. Μετά ἀπό μιά ἔντονη «ἀμφισβήτηση»[1] ποὗχει δεχτεῖ τόν τελευταῖο καιρό ὁ ἀναπαραστατικός κινηματογράφος, ἡ παθητική καί ἡδονοβλεπτική θέαση, οἱ «κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ» τῶν ἠλεκτρονικῶν ποντάρουν ἀκριβῶς στό ἀντίθετο πεδίο. Ἐδῶ ἀκριβῶς κρύβεται ἡ ἀπάτη, στή φωτεινή ὑπόσχεση ὅτι «αὐτό εἶναι ἕνα θέαμα ὅπου μπορεῖτε νά συμμετέχετε δημιουργικά καί παράλληλα νά βλέπετε, νά παίζετε καί νά φτιάχνετε ἐσεῖς οἱ ἴδιοι τίς πιθανότητες ἐπιτυχίας ἤ ἀποτυχίας». Αὐτό τό σῶμα πού θά γίνει ἕνα μέ τό ταμπλώ, αὐτό τό χέρι πού πιέζει κουμπιά καί κινεῖ μοχλούς ἀνήκει σ᾽ ἕνα ἄτομο πού πιστεύει πώς παίζει πολλούς ρόλους.

1. Ὁ παίχτης: Εἶναι ταυτόχρονα καί ὁ χειριστής τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς προβολῆς, τό ἀντίτιμο-εἰσητήριο εἶναι μόνο δέκα δραχμές. Ἡ σχισμή δέχεται τό νόμισμα: τό θέαμα, ἡ ὀθόνη ἀπελευθερώνεται.

2. Ἡ διάρκεια: Ἄν διάρκεια ἴσον ἀπόλαυση, ἡ τελευταία σημαίνεται ὡς ἀποτέλεσμα ἐπιδεξιότητας. Ἡ ἀπόλαυση — διάρκεια — παιχνίδι θά κρατήσει τόσο περισσότερο, ὁ χρόνος τοῦ θεάματος θά πολλαπλασιαστεῖ ἀνάλογα μέ τούς χειρισμούς τοῦ παίχτη.

3. Ἡ συμμετοχή: Στήν ὀθόνη τοῦ ταμπλώ, προβάλλεται τό θέαμα, ἡ μάχη, ἡ διαμάχη, ὁ τελικός στόχος. Πάνω σ᾽ αὐτά ἐπεμβαίνει ὁ παίχτης, αὐξάνοντας ἤ λιγοστεύοντας τίς πιθανότητές του, καί πάνω ἀπ᾽ ὅλα ἐρχόμενος σέ ἄμεση ἀναμέτρηση μέ τό χρόνο. Ὅσο κερδίζεται ὁ τελευταῖος, αὐξάνει ἡ διάρκεια, ἐντείνεται τό βλέμμα στό θέαμα, πολλαπλασιάζεται ἡ ἀπόλαυση. Ἡ συμμετοχή τοῦ παίχτη-θεατῆ περιορίζεται σέ καθαρά μηχανικές, ἐπαναλαμβανόμενες κινήσεις. Δέν εἶναι λοιπόν μιά συμμετοχή ἐγκεφαλικῶν διεργασιῶν, ἀλλά μιά στυλιζαρισμένη ἐπίδειξη σπόρ. Ὡς ἐκ τούτου, ἡ «ὑπόσχεση» τῆς μή ὕπαρξης ἑνός παθητικοῦ θεάματος μοιάζει μετέωρη, δεδομένου ὅτι τό νά παίζεις ἠλεκτρονικά παιχνίδια, τό νά εἶσαι δηλαδή μέσα στήν ὀθόνη καί ἔξω ἀπ᾽ αὐτήν, εἶναι περισσότερο ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐντατικῆς προπόνησης καί ἐξάσκησης ἀντανακλαστικῶν, παρά ὁτιδήποτε ἄλλο.

4. Ἡ ψευδαίσθηση: Μέσα ἀπ᾽ αὐτή τήν μαγεία χρωμάτων, σχημάτων, μελωδιῶν καί ἀριθμῶν ὁ παίχτης-θεατής πραγματώνει τήν πιό μεγάλη ψευδαίσθησή του. Καταφέρνει νά βλέπει καί νά βλέπεται, νά εἶναι ὁ πρωταγωνιστής ἑνός θεάματος πού ὁ ἴδιος «πυροδότησε», νἀναι ἠθοποιός σέ μιά ταινία πού ταυτόχρονα γυρίζεται καί

1. Φυσικά δέν ἔχω κανένα σκοπό νά βάλλω ἐνάντια καί στόν ἑαυτό μου μιά καί ἐπανειλημμένα ἀμφισβήτησα (καί θά συνεχίσω) τή σκοπιμότητα ἑνός αὐστηρά ἀναπαραστατικοῦ σινεμά, εἰδικά σέ μυθοπλασίες πού μποροῦν νά λειτουργήσουν δημαγωγικά. Ὡστόσο ἐπισημαίνω μέ ἀνηχυχία τή μόδα νά τοποθετοῦμε ἐτικέτες, νά ξεσηκώνουμε ἐκφράσεις, λέξεις, ὅρους γιά νά δώσουμε «ποιοτικό» βάρος στήν κριτική μας καί πολλές φορές μέ τό ἔτσι-θέλω νά βιάσουμε τήν ἀναγνώριση ὕπαρξης ἀνατρεπτικῶν διαδικασιῶν στόν ἀναπαραστατικό κινηματογράφο.

2. Κατά βάση τό ἀρχέτυπο μυθολογικό πρότυπο τοῦ *Δόκτωρ Τζέκυλ καί κύριος Χάυντ*, τοῦ Στήβενσον. Ὡς ἕνα νεομυθολογικό καθαρά κινηματογραφικό μοντέλο ξεχωρίζω τούς ἥρωες τοῦ Μπράιαν ντέ Πάλμα σέ μιά γενικότερη συνύπαρξη τοῦ «καλοῦ» καί τοῦ «κακοῦ».

3. Ὁρισμένες παραισθησιογόνες οὐσίες (ὅπως τό περιβόητο L.S.D.), βασικά παράγωγα τῆς μεσκαλίνης, ἔχουν τέτοιες ἰδιότητες. Οἱ ἰθαγενεῖς τῆς Νότιας Ἀμερικῆς τίς χρησιμοποιοῦσαν ἐκτός τῶν ἄλλων γιά νά ἐπικοινωνοῦν μέ τούς... ἐξωγήινους (κατά τόν Νταίνιγκεν) ἤ τό θεό (σύμφωνα μ' αὐτούς ἤ τή «φαρμακολογία»). Ὅπως καί νάναι, διαπιστώνεται ὁ πόθος τῆς ἐλεγχόμενης καί ἠθελημένης διάσπασης ἀντίθετα μέ τήν προηγούμενη σημείωση. Ὁ Κέν Ράσσελ στίς *Ἀνεξέλεγκτες καταστάσεις* δείχνει τίς ἐμπειρίες τοῦ ἥρωά του στό Μεξικό σέ μιά τελετή μέ παρόμοια φαρμακευτική οὐσία, χάρη στήν ὁποία ὁ πρωταγωνιστής βγαίνει ἔξω ἀπό τό σῶμα του: Μέ δυό λόγια: βλέπεται!

4. Πρόκειται γιά μιά ἀπό τίς πιό πονηρές ἐντυπώσεις πραγματικοῦ. Στήν οὐσία εἶναι καί ἕνα ξεπέρασμα τῶν «κανόνων τοῦ παιχνιδιοῦ» τοῦ ἠλεκτρονικοῦ παιχνιδιοῦ. Ὁ παίχτης δέ βλέπει τόν «ἄλλο» πού ἔχει τελείως ἀλλοτριωθεῖ ἀπό τό μηχανικό του περίβλημα (διαστημόπλοιο). Πείθεται πώς μέσα σ' αὐτή τήν «κλειστῆ» κατασκευή ὑπάρχει ὡς ὁδηγός-καπετάνιος· ὁ «ἄλλος». Οὐσιαστικά ὑπάρχει ἕνα κενό, ἡ ὁλοκληρωτική ἀπουσία τοῦ ἄλλου ὡς ὄντος καί ἡ ὑποκατάστασή του ἀπό τή μηχανή. Ὅσο γιά τό ὑποτιθέμενο βλέμμα τοῦ παίχτη πάνω στόν ἄλλο εἶναι οὐσιαστικά ἕνα «βλέμμα-μή βλέμμα».

Ὁ Κίνγκ Κόνγκ κρατᾶ γερά τήν Τσέσικα Λάνγκ. Στό ἠλεκτρονικό παιχνίδι, γιά νά σιγουρέψει τήν κατοχή του ἐκσφενδονίζει καί μερικά βαρέλια. Ὁ τελικός νικητής θά εἶναι ὅμως ὁ ἄλλος, τό τέρας πού ἀπωθοῦμε.

καί προβάλλεται. Ὁ ἴδιος νιώθει ἰσοπεδωμένος ἀπό τήν μιά μεριά ἀπό τή σκηνοθεσία, ἀλλά ἀπό τήν ἄλλη διασπᾶται καί αἰσθάνεται τήν ἱκανοποίηση νά εἶναι ταυτόχρονα σκηνοθέτης-δημιουργός. Ἔτσι ὁ παίχτης πραγματώνει ἕναν ἀπό τούς πιό ἀσυνείδητους καί ἀνομολόγητους «μυθολογικούς» πόθους τοῦ ἀτόμου. Τήν ἐλεγχόμενη διάσπαση[2], τό νά εἶναι ταυτόχρονα «ἐδῶ» καί «ἀλλοῦ»[3], τό νά μπορεῖ ὁ «ἕνας» νά ἀναγνωρίζει καί νά βλέπει τόν «ἄλλο».

5. Ὁ δια-χωρισμός καί οἱ ρόλοι: Τόν «ἄλλο» μπορεῖς νά τόν δεῖς ἰδίως ὡς πιλότο διαστημοπλοίου νά ρίχνει μέσα ἀπό ἐκεῖ ἀθέατος[4] ἐνάντια στούς Alien καί σέ χίλιες δυό ἄλλες ἐμπνεύσεις. Κλασική καί ἐλάχιστη (ἀριθμητικά) περίπτωση ἠλεκτρονικοῦ παιγνιδιοῦ πού ὁ «ἄλλος» εἶναι ὁρατός εἶναι ὅταν πραγματικά ἔχει τή μορφή ἀλλότριου. Ὁ ἀνεπιθύμητος ἄλλος εἶναι τό κτῆνος πού κρύβουμε μέσα μας καί ἔχουμε ἀπωθήσει ἤ μιά προβολή μιᾶς ἀνομολόγητης ἐπιθυμίας μας; Νάσαι κτῆνος, τερατώδης βιαστής βολεύει πολύ τήν ἐλλειμματική ψυχολογία. Τό ἠλεκτρονικό παιχνίδι μέ τό γορίλα (μακρινή ἴσως ἀναφορά στόν *Κίνγκ Κόνγκ*) ἀντιπαραθέτει στό κακό ὀγκῶδες ζῶο πού κλέβει τό κορίτσι, ἕνα ἀνθρωπάκι. Σκάλες, τσεκούρια, βάραθρα, βαρέλια μέ πετρέλαιο· ἡ σωτηρία εἶναι δύσκολη. Δέν εἶναι τόσο σαδιστική κατάδειξη τοῦ εὐνουχισμοῦ μας, ὅσο πρόταση νά δοῦμε ἀκόμα μιά φορά τόν «ἄλλο» νά πειστοῦμε πώς εἴμαστε ἐμεῖς, πώς ἐμεῖς πάλι κρατᾶμε 9 φορές στίς 10 τήν κοπέλα. Πρέπει νά δεχτοῦμε τούς «κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ» γιατί ἀλλοιῶς θά ἀναγνωρίσουμε τήν ὕστατη συμφορά μας. Πώς δηλαδή μέσα σ' ὅλα αὐτά, ὕπατος ἁρμοστής εἶναι μόνο μιά βιντεοκασέτα, πού, λειτουργώντας ὡς ἠλεκτρονικός ἐγκέφαλος τοῦ παιχνιδιοῦ, παίζει *αὐτή* ΟΛΟΥΣ τούς ρόλους μέ μιά μονότονη ταινιλορική ἐπανάληψη.

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

ΤΟ ΜΑΥΡΟ ΦΙΛΜ
(Film-noir)

τοῦ Νότη Φόρσου

1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ὁ ὅρος film-noir δόθηκε ἀπό τούς γάλλους κριτικούς τό 1946 γιά νά χαρακτηρίσει ἕνα σῶμα ταινιῶν μέ ὁρισμένες σταθερές πού γυρίστηκαν κυρίως στήν πενταετία τοῦ πολέμου. Θέλησαν δηλαδή νά ὁρίσουν καί νά κατατάξουν, ἐκ τῶν ὑστέρων μερικές ταινίες πού ἕνας μεγάλος ἀριθμός τους ἀνῆκε στήν κατηγορία τῶν ταινιῶν «Β» (B-films)[1]. Τό noir λοιπόν δέν εἶναι ἕνα κινηματογραφικό κίνημα ἤ εἶδος ἤ ἔστω τό ἔργο μιᾶς ὁμάδας ἀνθρώπων μέ κοινές ἐμπειρίες ἤ ἀντιλήψεις πάνω στήν τέχνη. Δέν ὑπάρχει συνείδηση noir, θεωρία noir, ἀλλά δομές noir. Δομές πού ξεπήδησαν ἀπό τήν ἐπίδραση τῶν οἰκονομικῶν καί κοινωνικῶν ἀλλαγῶν στό χῶρο τῆς τέχνης.

Ὁ ὅρος αὐτός σύντομα πέρασε τή Μάγχη καί ἀργότερα τόν Ἀτλαντικό γιά νά διευρυνθεῖ ἀποκτώντας πολύμορφες ἀποχρώσεις. Ἐμεῖς θά προσπαθήσουμε νά προσδιορίσουμε καί νά ἐξηγήσουμε τά χαρακτηριστικά τοῦ noir, ὅπως αὐτό διαμορφώθηκε στίς Η.Π.Α., παίρνοντας ὑπ' ὄψη τίς κοινωνικές παραμέτρους πού τό γέννησαν.

2. ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ ΔΟΜΕΣ ΤΟΥ NOIR

α. Ὅ,τι προηγήθηκε

Στά 1929 ξέσπασε ἡ μεγάλη οἰκονομική κρίση στίς Η.Π.Α. καί στή συνέχεια σ' ὁλόκληρο τόν καπιταλιστικό κόσμο. Ἡ κρίση αὐτή, ἀποτέλεσμα τῆς συσσώρευσης τοῦ κεφαλαίου, τῆς ὑπερπαραγωγῆς καί τοῦ πληθωρισμοῦ ἔπληξε κυρίως τίς μεσαῖες καί λαϊκές μάζες. Ἔτσι, ἐπηρεάστηκε καθοριστικά ἡ δομή τῆς κοινωνίας στίς Η.Π.Α. Τά πρῶτα ἀποτελέσματα ἦταν ἀνεργία, ἀπελπισία, ἀδιέξοδο καί στή συνέχεια ἡ συναλλαγή καί ἡ ἐξαγορά τῶν κρατικῶν ὀργάνων, ἡ περιφρόνηση τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς καί ἡ καταπάτηση κάθε ἔννοιας ἠθικῆς. Εἶχε καλλιεργηθεῖ ἡ ἰδέα πώς ὁ ἄνθρωπος δέν εἶναι τίποτα καί πώς μόνο ἡ ἐπιτυχία μετράει. Τέτοιου εἴδους ἀντιλήψεις ἦταν ἀδύνατο νά μήν ἐπηρεάσουν καί τήν τέχνη.

Ἔτσι περνοῦμε σέ μιά περίοδο πού ἀποκαλοῦμε στήν τέχνη «ἀποανθρωπισμό» καί πού, σέ ὅλες του τίς μορφές, δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά ἕνα ἀκόμη στοιχεῖο τῆς ὕψιμης ἀστικῆς τέχνης.

Χρήσιμη εἶναι ἐδῶ μιά παρένθεση σχετική μέ τήν ἀλλοτρίωση τῶν βιομηχανικῶν ἐργατῶν στίς μεγάλες ἀμερικάνικες ἐπιχειρήσεις ἐξ αἰτίας τῶν συνθηκῶν ἐργασίας τους. Κατασκευάζοντας γιά χρόνια ἕνα μόνο μικρό μέρος κάποιου προϊόντος ἔχαναν τήν αἴσθηση τοῦ τελικοῦ μοντέλου, νιώθοντας κι αὐτοί μέρη μιᾶς τεράστιας μηχανῆς. Ἰδιαίτερα χαρακτηριστική εἶναι, ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, ἡ σεκάνς στό ἐργοστάσιο τῆς ταινίας τοῦ Chaplin *Modern times* (1936, ἑλλ. τίτλος: *Μοντέρνοι καιροί*), πού δείχνει τόν τρόπο ἐργασίας σέ μιά ἁλυσίδα παραγωγῆς. Σ' ἕναν κόσμο ἀλλοτριωμένο, ὅπου μόνο τά πράγματα ἔχουν ἀξία, ὁ ἄνθρωπος ἔχει γίνει ἕνα ἀντικείμενο μέσα σ' ὅλα τ' ἄλλα.

Ὁ ἀποανθρωπισμός στήν τέχνη καί ἰδιαίτερα στή λογοτεχνία ἐκδηλώνεται μέ τήν ἐξαφάνιση ἤ τήν παραμόρφωση τοῦ ἀνθρώπινου παράγοντα, τόν ἐξεφτελισμό τοῦ ὑποκειμένου ἤ, ἀκόμη, καί μέ τήν μορφή μιᾶς σκληρῆς καί ἀνελέητης κριτικῆς του. Μέσα στίς παραπάνω συνθῆκες γεννιέται στό μεσοπόλεμο ἡ σχολή τοῦ Ἀμερικάνικου θρίλλερ. Τό θρίλλερ αὐτό εἶναι τό ὑποκατάστατο τοῦ ἡρωϊκοῦ ἔπους. Ἐδῶ δέν ἔχουμε πλέον τό «θετικό» ἥρωα πού βγαίνει θριαμβευτής ἀπό κάθε λογῆς δοκιμασία ἤ ἀκόμη τήν ὑπερβολική δράση καί τήν ἀπουσία ὁποιασδήποτε ψυχογραφικῆς χροιᾶς. Ἀντίθετα, ὁ ἥρωας καθορίζεται ἀπό τήν ταραγμένη ἐποχή του, ἀπεκδυόμενο τήν ἠθικιστική ἀντίληψη καλοῦ-κακοῦ, θετικοῦ-ἀρνητικοῦ, ἐνῶ ὁ διάλογος χρησιμοποιεῖται πολλές φορές ἀπό τό συγγραφέα ὡς φορέας θέσεων καί ἀπόψεων. Ἀντιπροσωπευτικός ἐκπρόσωπος αὐτοῦ τοῦ εἴδους εἶναι ὁ Dasiel Hammet συγγραφέας τοῦ γνωστοῦ θρίλλερ *The Maltese falcon* καθώς καί ὁ κοινωνιογράφος Raymond Chandler, πού ὅλα του σχεδόν τά μυθιστορήματα ἔγιναν ταινίες.

Ἐδῶ πρέπει νά ἐπισημάνουμε τήν περίπτωση ἑνός ἄλλου, μεταγενέστερου καί πολυγραφότατου, ἀμερικάνου συγγραφέα θρίλλερ, τοῦ Mike Spillain, πού μέσα ἀπό τόν ἥρωά του Mike Hammer λανσάρει μέ κυνικό ὕφος πολλά ὕποπτα καί ἀποπροσανατολιστικά στοιχεῖα, νοθεύοντας τό ἀρχικό μοντέλο καί πλαστογραφώντας τόν ἥρωά του, τόν ἰδιωτικό ντετέκτιβ.

Μέσα λοιπόν ἀπ' αὐτές τίς δομές μέ τήν κινηματογράφηση τῶν ἀμερικάνικων θρίλλερ ξεπηδᾶ ἡ λαϊκή ἀμερικάνικη ἀστυνομική ταινία, τό ἀμερικάνικο *μαῦρο φίλμ*. Ὡς πρώτη ταινία-σταθμός τοῦ noir θεωρεῖται ἡ ταινία τοῦ John Huston *The Maltese falcon* (1941, ἑλλ. τίτλος: *Τό γεράκι τῆς Μάλτας*), πού τό σενάριο της βασίζεται στό ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Hammet. Στή συνέχεια ἀκολουθεῖ μιά σειρά τέτοιων ταινιῶν βασισμένη σέ μυθιστορήματα τῶν Cain, Chandler κ.ἄ. περνώντας ταυτόχρονα καί σέ ἄλλα κινηματογραφικά εἴδη (γουέστερν, πολεμικό, γκάνγκστερ φίλμ). Τό noir οὐσιαστικά ἐξαφανίζεται μέ τό τέλος τῆς ταραγμένης αὐτῆς περιόδου, ὅταν ἔπαψαν νά ὑπάρχουν οἱ κοινωνικές συνθῆκες πού τό γέννησαν. Ἄφησε ὅμως πίσω του μιά παράδοση καί ἕνα στύλ πού ἐπηρέασε πολλούς σκηνοθέτες καί στοιχεῖα του μποροῦμε νά βροῦμε ἀκόμα καί στίς μέρες μας, φτάνοντας μέχρι καί σέ ἀπόπειρες ἀναβίωσης τους, ὅπως αὐτές τῶν Polanski, Altman, Richards κ.ἄ. Πρέπει νά τονίσουμε ὅτι ὁρισμένες ἀπό αὐτές τίς ἀναβιώσεις ἀπομακρύνονται ἀπό τό «ρετρό», καθώς κρατοῦν μιά κριτική ἤ ἀνανεωτική στάση ἀπέναντι στήν παράδοση.

β. Ἡ βία ὡς κοινωνικό φαινόμενο στήν Ἀμερική

Ὁ κλασικός ἀμερικάνικος κινηματογράφος χαρακτηρίζεται ἀπό δύο τύπους βίαιων ἡρώων πού κατοπτρίζουν καί τήν κυρίαρχη κοινωνική ἀντίληψη, ἡ ὁποία λειτουργεῖ κυρίως μέ δυϊσμούς. Ἀπό τή μιά ἔχουμε αὐτούς πού ἐξασκοῦν τή βία ἐξαγνισμένοι ἀπό τήν κοινωνία τους (στρατιῶτες, σερίφηδες, ἀστυνομικοί κ.ἄ.), δηλαδή τούς «καλούς» καί ἀπό τήν ἄλλη αὐτούς πού κατευθύνουν τή βία τους ἐνάντια στό κοινωνικό σύστημα (εἰσβολεῖς, ἐγκληματίες, ἐπαναστάτες) δηλαδή τούς «κακούς». Καί ἐνῶ φαινομενικά αὐτοί οἱ δύο τύποι ἡρώων διαφέρουν, στήν πραγματικότητα μοιράζονται ἀρκετές ἰδιότητες.

Οἱ ἀξιοσέβαστοι ἥρωες τῶν Ἀμερικάνικων φίλμ συχνά κυνηγοῦν τούς ἐχθρούς τους μέ μιά βιαιότητα καί μισαλλοδοξία πολύ σκληρότερη ἀπ' ὅ,τι ἀπαιτεῖ τό καθῆκον τους. Προπαγανδιστικές ταινίες τοῦ 2ου παγκόσμιου πολέμου ἐπαινοῦσαν τούς ἀμερικανούς νέους γιά

Οἱ James Cagney, Edmond O' Brien καί Wally Cassell στό White Heat *τοῦ Raoul Walsh (1949)*

τήν ἀνελέητη γενοκτονία τοῦ «κίτρινου κίνδυνου». Εἶναι χαρακτηριστική ἡ τελευταία εἰκόνα τῆς ταινίας ***Bataan***, ὅπου ὁ Robert Taylor ἀδειάζει τό πολυβόλο του, μέ μιά σχεδόν ὀργασμιακή μανία, πάνω στούς γιαπωνέζους —σκηνή ἐνδεικτική τῶν «ἰδανικῶν» πού ὕμνησαν οἱ πολεμικές ἀμερικάνικες ταινίες.

Σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τά φίλμ, μιά πού οἱ σκοποί τῶν ἀμερικανῶν εἶναι ἀπό τά πρίν καθορισμένοι ὡς εὐγενικοί, ἡ βία πρέπει νά χειροκροτηθεῖ. Στά γουέστερν, ὁ «καλός» ἐπιτρέπεται νά χρησιμοποιήσει ὁποιοδήποτε μέσο, ἀκόμα καί τό φόνο, γιά νά ἐξαλείψει τό κακό ἀπό τήν κοινωνία. Βέβαια προβάλλεται τό ἐπιχείρημα ὅτι ὁ ἥρωας δρᾶ ἀμυνόμενος (ἔτσι δικαιώνεται ἡ βία του), ἀλλά ἡ διαφορά μεταξύ ἀμυνόμενου καί ἐπιτιθέμενου μπερδεύεται πολύ εὔκολα. Ἡ βία σ' αὐτά τά φίλμ ἀντανακλᾶ τήν ἠθικιστική εὐαρέσκεια τῶν μορφῶν ἐξουσίας καί πηγάζει ἀπό τήν τάση ἀποανθρωποποίησης αὐτῶν πού ἀπειλοῦν τό σύστημα.

Αὐτό τό εἶδος εὐαρέσκειας καί μισαλλοδοξίας εἶναι χαρακτηριστικό τῶν ἀστυνομικῶν ἡρώων, πού εἶναι συνήθως δευτερεύοντες χαρακτῆρες στά ἀμερικάνικα φίλμ. Ἡ ἐπιτυχία ὅμως ταινιῶν, ὅπως τό *Dirty Harry* (ἑλλ. τίτλος: *Ὁ ἐπιθεωρητής Κάλαχαν*) καί τό *French Connection (No 1)* (ἑλλ. τίτλος: *Ὁ ἄνθρωπος ἀπό τή Γαλλία*), ὁδήγησε σέ μιά σειρά ἀπό φίλμ πού συχνά εἶναι ἀπροκάλυπτα φασιστικά, καθώς ἡ διατήρηση τοῦ νόμου γίνεται αὐτοσκοπός.

Ἕνα ἀπό τά πιό δημοφιλῆ λαϊκά εἴδη εἶναι τό «ντέτεκτιβ φίλμ» καί παρ' ὅλο πού τό «ἰδιωτικό μάτι» συχνά παρουσιάστηκε σάν πιό ἀνεξάρτητο καί «εἰκονοκλαστικό» ἀπ' ὅ,τι ὁ ἐν στολῇ συνάδελφός του, σέ πολλά ἀπ' αὐτά τά φίλμ ὁ ἥρωας φορτίζεται μ' ἕναν τόνο αὐθεντίας. Ἡ ἰδιαίτερη ἄσχημη ἐκδοχή του, πού δημιούργησε ὁ Spillain, ἔγινε ἥρωας ἀρκετῶν ταινιῶν ἀπό τίς ὁποῖες διακρίνεται μόνο μία, τό *Kiss me deadly* (ἑλλ. τίτλος: *Φίλησέ με μέχρι θανάτου), τοῦ* Robert Aldrich, ὅπου ὁ σκηνοθέτης παρουσιάζει κριτικά τόν ἥρωά του. Ὁ Mike Hammer τοῦ Spillain εἶναι τό «ἰδιωτικό μάτι» —ἕνας σαδιστής φύλακας τῆς ἠθικῆς σέ μιά ἀτομική σταυροφορία, νά σώσει τήν Ἀμερική ἀπό τόν κομμουνισμό καί τούς «ἔκφυλους».' Ὁ Hammer ἔχει τούς δικούς του νόμους, πραγματοποιεῖ τίς δικές του βεντέτες καί ὅλα αὐτά στό ὄνομα τῆς ἐλευθερίας καί τοῦ ἀμερικάνικου τρόπου ζωῆς. Κτηνώδης, χωρίς οἶκτο, ἐνάντιος σέ κάθε τι πνευματικό, ἄνθισε στήν περίοδο τοῦ Μακαρθισμοῦ καί ἔφτασε μέχρι τήν ὑπερβολή, τή βαθειά ριζωμένη στούς ἀμερικάνους πίστη ὅτι ὁ σκοπός ἁγιάζει τά μέσα.

Σ' ὅλα αὐτά τά φίλμ ἐμφανίζεται σέ πλήρη ἁρμονία

Ἡ ἐνεργητική μητέρα στό μελόδραμα

Ἡ ἐνεργητική μητέρα στό νουάρ

μέ τά ὑψηλότερα ἀμερικάνικα ἰδανικά ἡ ὁρμή γιά τήν ἐπιτυχία καί ἡ βία πού ἀσκεῖται γι' αὐτό τό σκοπό. Ἡ Ἀμερική ἐξυμνεῖ τόν τραχύ ἀτομιστή πού κερδίζει μιά θέση στόν ἥλιο μέ δική του πρωτοβουλία, ἄσχετα μέ τά μέσα πού χρησιμοποιεῖ. Ἀπό μιά ἄποψη, τό γκάνγκστερ φίλμ δέν εἶναι παρά μιά μαύρη παρωδία ἑνός ἐθνικοῦ μύθου. Ὁ γκάνγκστερ μπορεῖ νά γίνει κατανοητός ὡς μιά κακή ἐκδοχή τοῦ ἄκρατου ἀμερικάνικου ἀτομικισμοῦ πού τροφοδοτεῖ τό ἀμερικάνικο ὄνειρο. Τό φίλμ *Scarface* τοῦ Hawks δέν εἶναι παρά ἕνα μπουρλέσκ μέ τόν κεντρικό ἥρωα δοσμένο σάν νά ἦταν ἕνας ἐπιχειρηματίας. Αὐτό τό βλέπουμε συχνά καί σέ ἄλλα φίλμ του πού πολλές φορές φαντάζουν σάν μαῦρες κωμωδίες.

Ὁ Robert Varsovo σέ μιά προκλητική του παρατήρηση γιά τό γκάνγκστερ φίλμ στό κείμενό του *Ὁ γκάνγκστερ – ἕνας τραγικός ἥρωας*, σχολιάζει: «Στό βάθος, ὁ γκάνγκστερ εἶναι καταδικασμένος, γιατί εἶναι κάτω ἀπό τήν «ὑποχρέωση» νά πετύχει καί ὄχι γιατί τά μέσα πού χρησιμοποιεῖ εἶναι ἄνομα. Στά βαθύτερα στρώματα τῆς μοντέρνας συνείδησης ὅλα τά μέσα εἶναι ἄνομα. Κάθε ἀπόπειρα γιά ἐπιτυχία εἶναι μιά πράξη προκλητική πού ἀφήνει τόν καθένα μόνο, ἔνοχο καί ἀνυπεράσπιστο μέσα σέ μιά ἐχθρική κοινωνία.

γ. Οἱ γυναῖκες στό φίλμ νουάρ

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ θέση τῆς γυναίκας καί ὁ τρόπος ἀπεικόνισής της στό φίλμ νουάρ. Στή διάρκεια τοῦ πολέμου καί ἀμέσως μετά, ἄνθισαν στά ἀμερικάνικα φίλμ γυναικεῖες μορφές ἰσχυρές, σκληρές, γεμᾶτες ἀπληστία καί πάθος, τέρατα ἀδιάφορα γιά τόν πόνο πού προκαλοῦν στό διάβα τους. Ἔτσι, στό φόβο τῆς βίας γιά τήν ἐπιτυχία καί τῆς βίας ἀπό τήν ἐπιτυχία, προστίθεται ὁ φόβος τοῦ κακοῦ πού συμβολίζει ἡ γυναίκα καί πού εὐνουχίζει καί ταπεινώνει τόν ἄνδρα. Αὐτή ἡ ἀντίληψη, αὐτός ὁ φόβος δέν εἶναι κάτι καινούριο. Εἶναι βαθειά ριζωμένος τόσο στή δυτική θρησκεία καί μυθολογία ὅσο καί στίς πολιτιστικές ἐκφάνσεις τους. Ἡ εἰκόνα τοῦ σκοτεινοῦ θηλυκοῦ, τῆς γυναίκας ἀράχνης, τῆς διαβολικῆς πλανεύτρας πού μαγνητίζει τούς ἄνδρες καί τούς φέρνει στό χεῖλος τῆς καταστροφῆς, εἶναι παλιά ὅσο ἡ Εὔα καί σύγχρονη ὅσο ὁ σημερινός κινηματογράφος, τά κόμικς καί τά φτηνά ρομάντζα. Μαζί μέ τό ἄλλο της ἐγώ, τήν παρθένα, τή μητέρα, τή μεταμελημένη, σχηματίζουν τό δίπτυχο τοῦ γυναικείου ἀρχέτυπου πού κατασκευάστηκε ἀπό μιά φαλλοκρατική κοινωνία. Τό γεγονός τῆς ἀναγκαστικῆς σχεδόν εἰσόδου τῆς γυναίκας στήν παραγωγή κατά τή διάρκεια τοῦ πολέμου θεωρήθηκε ἀπό τό πατριαρχικό «ἀσυνείδητο» ὡς ἀπειλή. Ἡ γυναίκα ξεφεύγοντας ἀπό τό σπίτι, δηλαδή τή σκιά, μπαίνει σέ κατ' ἐξοχήν ἀντρικούς χώρους, ἐμφανίζει ἱκανότητες καί δυνατότητες πού ὡς τότε ἦταν κρυμμένες. Αὐτός ὁ ἀσυνείδητος φόβος καταστροφῆς καί εὐνουχισμοῦ βρῆκε διέξοδο στήν τέχνη. Ἔτσι ἀπό τή μιά μεριά ἡ γυναίκα ἐμφανίζεται στό σινεμά βοηθός καί συμπαραστάτης στόν ἀγώνα τοῦ ἄνδρα, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη, μέ ἰδιαίτερη ἔμφαση στό noir, ὡς καταστροφικό στοιχεῖο. Κάθε φορά πού ἡ γυναίκα (εἴτε στήν τέχνη εἴτε στή ζωή) ἀρνεῖται νά προσδιοριστεῖ σέ σχέση μέ τόν ἄνδρα, μέ τό φαλλό, τότε, μέ σκοπό νά διατηρηθεῖ ἡ πατριαρχική τάξη, ἡ ἄρνηση αὐτή ἐκλαμβάνεται ὡς ἐπίθεση στήν ἴδια τήν ὕπαρξη τοῦ ἄνδρα. Τό noir, ὅπως καί ὅλος ὁ κλασικός κινηματογράφος, εἶναι μιά περιπέτεια τῆς ἀνδρικῆς φαντασίας. Ἔτσι λοιπόν κι ἐδῶ ἡ γυναίκα καθορίζεται ἀπό τή σεξουαλικότητά της καί τή γοητεία της, ἐξουδετερώνεται ὅμως ὡς ἀπειλή εὐνουχισμοῦ εἴτε μέ τή φετιχιστική σκοποφιλία εἴτε μέ τήν ὑποταγή της στόν ἄνδρα[2]. Ἴσως ὅμως τό noir νά εἶναι μιά ἀπό τίς σπάνιες περιπτώσεις πού οἱ γυναῖκες ὑπάρχουν ὡς ἐνεργητικά καί ὄχι στατιστικά σύμβολά, εἶναι ἔξυπνες καί ἰσχυρές, καί ἀντλοῦν δύναμη καί ὄχι ἀδυναμία ἀπό τή σεξουαλικότητά τους.

δ. Ὁ μῦθος τῆς γυναίκας στόν κλασικό κινηματογράφο

Ἡ κουλτούρα μας ἀφ' ἑνός λειτουργεῖ σάν σύγχρονος κοινωνικός μῦθος καί ἀφ' ἑτέρου εἶναι ἡ ἔκφραση καί ὁ συγκερασμός πολλῶν προηγούμενων μύθων. Ἔκφραση καί ταυτόχρονα ἀναπαραγωγή τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας εἶναι ἀπαραίτητη γιά τή διατήρηση τῆς κοινωνικῆς δομῆς καί τῆς ἰσορροπίας τοῦ συστήματος. Ἡ μυθολογία εἶναι ἀξιοσημείωτα εὐπροσάρμοστη στίς ἀνάγκες πού διαμορφώνει μιά κοινωνία καί συγκεκριμένα στό ρόλο τῶν δύο φύλων. Αὐτό γίνεται ἰδιαίτερα εὐκρινές, ὅταν δοῦμε τήν ἐνεργό συμμετοχή τῶν γυναικῶν στή διάρκεια τοῦ 2ου παγκόσμιου πολέμου καί τήν ἐπιστροφή στά

Ἡ εἰκόνα τῆς σεξουαλικῆς γυναίκας στό νουάρ («T-Men» τοῦ Anthony Mann, 1947)

σπίτια τους ἀμέσως μετά τή λήξη του.

Παρατηροῦμε λοιπόν αὐτή τή διαδοχή τῶν ἀναγκῶν στήν ἐξέλιξη τῶν γυναικείων κινηματογραφικῶν τύπων. Οἱ ἰσχυρές γυναῖκες, τῶν φίλμ τοῦ '40 ὅπως ἡ K. Hepburn καί ἡ R. Russel (πού ἡ δύναμή τους συχνά ἐκφραζόταν ἀπό τή θέλησή τους νά σταθοῦν δίπλα στούς ἄνδρες τους στήν ἀντιμετώπιση τοῦ κινδύνου) ἀντικαταστάθηκαν ἀπό τίς θεές τοῦ σέξ (M. Monroe), τίς ἐνάρετες νοικοκυρές (J. Wyman) καί τίς ἐπαγγελματίες παρθένες (D. Day) τῆς δεκαετίας τοῦ '50. Εἶναι λοιπόν φανερό ὅτι ἀπό τίς μεταθέσεις ἑνός ἀρχέτυπου μπορεῖ νά παρατηρηθεῖ ἡ ἀλλαγή τῶν ἀναγκῶν τῆς κουλτούρας πού τό δημιούργησε.

Ἐπιστρέφοντας στό film-noir μποροῦμε νά παρατηρήσουμε δυό ἀξιοσημείωτες πλευρές τοῦ γυναικείου πορτραίτου. Πρῶτα-πρῶτα τή συγκέντρωση καί ἔκφραση γενικῶν ἀρχέτυπων πού ἐπαναλαμβάνονται καί ἔπειτα τό στύλ αὐτῆς τῆς ἔκφρασης. Αἰσθητικά τό film-noir εἶναι ρευστό, αἰσθησιακό, ἐξαιρετικά ἐκφραστικό καί ἡ εἰκόνα τῆς σεξουαλικῆς γυναίκας πού κυριαρχεῖ σ' αὐτό εἶναι ὑπερβολικά ἰσχυρή. Δέν εἶναι ὁ ἀναπόφευκτος θάνατος ἤ ἡ συντριβή πού θυμόμαστε στό τέλος τοῦ φίλμ, ἀλλά ἡ δυνατή ἐπικίνδυνη καί πάνω ἀπ' ὅλα ἐρεθιστική σεξουαλικότητά της. Ἀπό τή μιά δηλαδή παρατηροῦμε τήν κοινωνική δράση τοῦ μύθου πού καταδικάζει τή σεξουαλική γυναίκα καθώς καί ὅλους ὅσους μπλέκονται μαζί της, καί ἀπό τήν ἄλλη τήν ἰσχυρή (στυλιστική) παρουσίαση τῆς σεξουαλικῆς της δύναμης πού φοβᾶται ὁ ἄνδρας. Αὐτή ἡ λειτουργία τοῦ μύθου εἶναι τόσο καλοεκφρασμένη αἰσθητικά καί τόσο συμβατικοποιημένη, πού τό τελικό «μάθημα» τοῦ μύθου συχνά μπαίνει στό περιθώριο καί σέ μᾶς ἀπομένει ἡ εἰκόνα τῆς ἐρωτικῆς, δυνατῆς, ἀνεξάρτητης καί συχνά καταστροφικῆς γυναίκας. Τελικά τό στύλ αὐτῶν τῶν φίλμ ἔχει ὑπερκεράσει τό ἀφηγηματικό περιεχόμενο ἤ συνδυάζεται μ' αὐτό γιά νά παράγει τή ἀξιοσημείωτη αὐτή εἰκόνα τῆς γυναίκας.

Αὐτή ἡ ἔκδοση τοῦ μύθου τοῦ «δίκιου» τοῦ ἄνδρα ἤ τῆς ἀνάγκης νά ἐλέγχει τή γυναικεία σεξουαλικότητα ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν κυρίαρχη ἔκδοσή του στά «Α» φίλμ τῆς περιόδου 1930-50, ὅπου ἡ γυναίκα ἐμφανιζόταν τόσο ἀδύναμη καί ἀνίκανη πού χρειαζόταν τήν προστασία τοῦ ἄνδρα γιά νά ἐπιβιώσει. Σ' αὐτά τά φίλμ, ἡ γυναίκα παρουσιάζεται νά ὀφελεῖται ἀπό αὐτήν τήν ἐξάρτηση, ἐνῶ στό noir, ὅπως γράψαμε καί παραπάνω, εἶναι φανερό ὅτι ὁ ἄνδρας χρειάζεται νά ἐλέγχει τή σεξουαλικότητα τῆς γυναίκας γιά νά μήν καταστραφεῖ. Ἡ μαύρη κυρία τοῦ film-noir ἔχει αὐτό πού λείπει ἀπό τήν ἀθῶα ἀδελφή της: τήν πρόσβαση στή δική της σεξουαλικότητα (καί ἔτσι σ' ἐκείνη τῶν ἀνδρῶν) καί τή δύναμη πού τῆς προσφέρει αὐτή ἡ πρόσβαση.

Βέβαια καί στό noir ὑπάρχει ἡ εἰκόνα τοῦ ἄλλου της ἐγώ, κυρίως μέ τή μορφή τῆς μεταμελημένης. Ἔτσι ἐπιτρέπεται στόν ἄνδρα, μέσα ἀπό αὐτήν, νά ἐπιστρέψει σ' ἕνα σταθερό κόσμο σίγουρων ἀξιῶν, ρόλων καί ταυτοτήτων. Τοῦ προσφέρει ἀγάπη, κατανόηση ἤ τουλάχιστο συγχώρεση χωρίς νά ζητᾶ ἀνταλλάγματα. Συνήθως ὅμως, ὡς μορφή, στέκεται ἔξω ἀπό τό σκηνικό τοῦ noir. Συχνά ἐμφανίζεται σέ flash-back, εἴτε ὡς μνήμη εἴτε ὡς πραγματικότητα, σ' ἕνα χῶρο φωτεινό, ἀνοιχτό, τελείως ἀντίθετο ἀπό αὐτόν τοῦ noir. Τό noir εἶναι ὁ τόπος τοῦ μοναχικοῦ ἄνδρα καί τῆς μαύρης κυρίας.

3. ΤΑ ΥΠΑΡΞΙΑΚΑ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ ΤΟΥ ΦΙΛΜ-NOIR

Πέρα ἀπό τήν κοινή χαρακτηρολογία ἤ θεματολογία τῶν φίλμ-noir, μπορεῖ κανείς νά διακρίνει ὁρισμένα ὑπαρξιακά μοτίβα πού ἀπαιτοῦν καί πολλές φορές ἐπιβάλλουν ἕνα συγκεκριμένο τρόπο σκηνοθεσίας, ἀλλά καί κριτικῆς ἀντιμετώπισης. Τό noir, ἀρνούμενο τό happy-end (χαρακτηριστικό τῶν περισσοτέρων Χολυγουντιανῶν ταινιῶν τῆς ἐποχῆς), ἐπιβάλλει ὡς κυρίαρχη ἀτμόσφαιρα τόν πεσιμισμό. Καί ἡ αἴσθηση αὐτή, περισσότερο ἀπό τούς

1. Ἐπηρεασμός ἀπό Γερμανικό ἐξπρεσσιονισμό.
2 & 3. Γραμμές ἀπό κάγκελα ἤ μπάρες πού τεμαχίζουν τά σώματα.

φωτισμούς ἤ τή φωτογραφία, εἶναι πού τό κάνει μαῦρο στά μάτια τους.

Ὅπως λέει καί ὁ Alfred Apper στό βιβλίο του *Ὁ σκοτεινός κινηματογράφος τοῦ Nabocov:* «Αὐτό πού ἐνώνει τά ἐπιφανειακά διαφορετικά εἴδη noir εἶναι ἡ σκοτεινή ὀπτική τους καί ἡ μαύρη ὄψη τῆς ἀπελπισίας, τῆς μοναξιᾶς καί τοῦ τρόμου». Αὐτή ἡ μαύρη ὀπτική δέν εἶναι παρά μιά ὑπαρξιακή στάση ἀπέναντι στή ζωή καί αὐτή εἶναι ὁ κοινός τόπος ταινιῶν ὅπως τό *Maltese falcon* πού εἶναι ἕνα ντετέκτιβ φίλμ, τό *Mildred pierce* πού εἶναι ἀστυνομικό, τό *Woman in the window* πού εἶναι ψυχολογικό μελόδραμα καί τό *Pursued* πού εἶναι γουέστερν.

α. Ὁ μή ἡρωικός ἥρωας

Ὁ πρωταγωνιστής τοῦ noir σπάνια εἶναι ἥρωας καί αὐτό γιατί ὁ κόσμος του ἀπέχει ἀπό ἐκεῖνο τό ἠθικό πλαίσιο πού ἀπαιτεῖται γιά νά παραχθεῖ ὁ παραδοσιακός ἥρωας. Εἶναι ἥρωας μόνο μέ τή μοντέρνα ἔννοια τοῦ ὅρου, ὅπως ἔχει αὐτός σταδιακά ξανα-οριστεῖ. Ὁ Spade, ὁ ντετέκτιβ στή Χιουστονική ἔκδοση τοῦ *Γερακιοῦ τῆς Μάλτας* (προηγήθηκαν δυό ταινίες μέ τό ἴδιο θέμα) εἶναι αὐτό πού ὁ Camus ἀποκαλεῖ «ὁ ἄνθρωπος δίχως μνήμη». Ἀπαλλαγμένος ἀπό τό βάρος τοῦ παρελθόντος εἶναι ἱκανός γιά κάθε πράξη, ἀδιαφορόντας γιά τή συμβατική ἠθική. Εἶναι τόσο ἠθικός ὅσο καί οἱ ἀντίπαλοί του. Ἡ δύναμη πού ἀπορρέει ἀπ' αὐτό τοῦ παρέχει μιά ἰδιάζουσα ἀνεξαρτησία ἀλλά εἶναι ταυτόχρονα καί αἰτία ἀποκοπῆς ἀπό τό περιβάλλον του, πρᾶγμα πού τόν ὁδηγεῖ σέ μιά ἀπομόνωση πού δέν ἀντιμετωπίζει ὁ ἐγκληματίας ἀπό τό δικό του κόσμο.

Μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου, οἱ ἥρωες τοῦ noir γίνονται ὅλο καί πιό τρωτοί καθώς ὑπόκεινται σέ πιέσεις πού δέν μποροῦν πιά νά ἐλέγχουν. Ὁ Bogart μετακινεῖται ἀπό τό ρόλο τοῦ μοναχικοῦ ἀλλά ἀδιαπέραστου Sam Spade στόν ἐξ ἴσου μοναχικό ἀλλά πολύ πιό λίγο σταθερό χαρακτήρα τοῦ Dixon Steele στό *In a lonely place.* Ἡ κοινωνική σημασία τοῦ ρόλου τοῦ ντετέκτιβ ἐκφυλίζεται καθώς ὁρισμένοι ὑποκύπτουν στό διεφθαρμένο κόσμο τόν ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι ἀντιμάχονται.

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ noir ἐνίσχυσε τήν αἴσθηση τοῦ τρωτοῦ τῶν ἡρώων της. Διαγώνιες καί ὁριζόντιες γραμμές περνοῦν τό κορμί τοῦ ἥρωα. Μικροί, κλειστοφοβικοί χῶροι (τό γραφεῖο τοῦ ντέτεκτιβ, ἕνα μοναχικό διαμερισματάκι, τό δωμάτιο ἑνός ξενοδοχείου πέμπτης κατηγορίας), πού περιορίζονται ἀκόμα περισσότερο ἀπό μπάρες κελλιῶν, σκιές ἀπό κάγκελα, κρεβάτια καί ἄλλα ἔπιπλα πού ὑποδηλώνουν ὀπτικά τήν παγίδευσή του.

β. Ἀποξένωση καί μοναξιά

Ὁ ἥρωας τοῦ noir εἶναι οὐσιαστικά μόνος. Ἀκόμα καί τά μέλη τῆς ἀστυνομίας ἤ τοῦ F.B.I. στά ψευτοντοκυμαντέρ ἀποκόπτονται ἀπό τούς συναδέλφους τους καί δουλεύουν μεταμφιεσμένοι. Συνήθως ὁ ἥρωας εἶναι «μόνος σ' ἕναν ἐχθρικό κόσμο». Ἡ ἔλειψη κάποιας «οἰκογένειας», κάποιας ἐπικοινωνίας, ἑνός φίλου γίνεται ἐντονότερη ἀπό τή σκηνοθεσία. Γυμνά δωμάτια, καταφωτισμένα μπάρ, σκοτεινοί καί γλυστεροί ἀπό τή βροχή δρόμοι. Εἶναι φανερό ὅτι ἡ ὕπαρξη τῆς σκοτεινῆς κυρίας ὡς κυρίαρχης μορφῆς ἡρωίδας στό φίλμ-noir ἐντείνει τό αἴσθημα τῆς μοναξιᾶς. Σέ πολλά ὅμως φίλμ, κυρίως «γκάνγκστερ», ἀπουσιάζει ἀκόμα καί αὐτή. Κλασικό παράδειγμα τῆς μοναξιᾶς τοῦ ἥρωα εἶναι ἡ τελική σεκάνς τῆς ταινίας *Scarlet streets*: μ' ἕνα ὀπτικό τρύκ, ὅλοι οἱ ἄνθρωποι σ' ἕνα κοσμοπλημμυρισμένο δρόμο ἐξαφανίζονται, ἀφήνοντας μόνο τόν πρωταγωνιστή, δηλώνοντας ἔτσι τήν ἀνυπαρξία τοῦ ὑπόλοιπου κόσμου γι' αὐτόν. Ἀλλά καί στό φίλμ *The gangster*, ὁ πρωταγωνιστής, ἕνας ψυχρός ἐκτελεστής, βγάζει ἕναν ἀπό τούς πιό χαρακτη-

ριστικούς λόγους τοῦ noir. «Ἡ ἁμαρτία μου εἶναι ὅτι δέν ὑπῆρξα ἀρκετά σκληρός. Δέν ἤμουν ἀρκετά κακός, ἀρκετά ὕπουλος. Νά μήν ἐμπιστευτῶ κανένα· νά μήν ἀγαπήσω ποτέ γυναίκα. Ἔπρεπε πρῶτα νά τούς συντρίψω. Ἔτσι εἶναι ὁ κόσμος μας». Ἔξυπνοι ἄνθρωποι, ὅπως αὐτός, δέν εἶναι ἁπλά θύματα ἑνός φτωχικοῦ περιβάλλοντος. Ἡ ἐγκληματικότητά τους εἶναι ἀποτέλεσμα συνειδητῆς ἐπιλογῆς, πού γίνεται κατανοητή ἀπό τή γνώση τοῦ κόσμου στόν ὁποῖο ζοῦνε.

γ. Τό ἄσκοπο καί τό παράλογο

Εἶναι χαρακτηριστικό στά noir ὅτι οἱ ἥρωές τους κινοῦνται σ' ἕνα κόσμον ἐρμητικό πού ἡ κινητήρια δύναμη δέν εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς λίγο ἤ πολύ τραγικῆς μοίρας ἤ κάποιων ἰσχυρῶν φυσικῶν δυνάμεων ἀλλά ἑνός εἴδους ροῆς. Τό τυχαῖο παίζει σημαντικό ρόλο. Ἕνα παρκαρισμένο αὐτοκίνητο ἐμποδίζει τή φυγή τοῦ πρωταγωνιστῆ καί τόν ὁδηγεῖ στό θάνατο στό *He walked by night* ἤ στή διάρκεια ἑνός κυνηγητοῦ ἕνα περαστικό αὐτοκίνητο σκοτώνει τό φυγά. Τό παράλογο δέ βρίσκεται μόνο στό «τυχαῖο», ἀλλά πολλές φορές κατευθύνει τήν πλοκή, ὅπως στήν περίπτωση τῆς εἰσόδου στήν ὑπόθεση τοῦ ντετέκτιβ Marlow στό *Murder my love.* Ἄλλες φορές μιά μπλόφα ἤ μιά φενάκη ὅπως π.χ. στό *Γεράκι τῆς Μάλτας,* ὅπου ἀποδεικνύεται ὅτι τό πολυπόθητο γεράκι ἦταν ψεύτικο, ὁδηγεῖ σέ μιά σειρά ἀπό γεγονότα καί θανάτους χωρίς λόγο.

δ. Τό χάος, ἡ βία καί ἡ παράνοια

Ὁ κόσμος πού προϋπῆρχε τοῦ noir, κυρίως στίς κλασικές ἱστορίες μέ ντετέκτιβ, ἦταν τακτοποιημένος καί μέ κάποιο νόημα. Οἱ κοινωνικές παρεκτροπές ἦταν παροδικές καί, χάρη στήν ἐπαγωγική λογική τοῦ ντετέκτιβ καί τήν τιμωρία τῶν ἐνόχων ἀπό τήν ἄμεμπτη δικαιοσύνη, ἡ τάξη καί ἡ ἠθική ξανάβρισκε τήν ἰσορροπία της. Αὐτός λοιπόν ὁ κόσμος ἀντικαταστάθηκε στό noir ἀπό ἕναν ἄλλο, διεφθαρμένο καί χαοτικό χωρίς ἀξιοπρέπεια μέ τήν ἀκεραιότητά του συχνά κουρελιασμένη. Ὁ Chandler περιέγραψε αὐτόν τόν κόσμο σάν ἕνα «ὑγρό κενό» πού οἱ «δρόμοι ἦταν σκοτεινοί μέ κάτι περισσότερο ἀπό τό σκοτάδι τῆς νύκτας».

Τό noir ἐξέφρασε τό σκοτάδι αὐτό μέ τόν καλύτερο τρόπο, μέσα ἀπό μιά ποικιλία τεχνικῶν, μέ πιό σημαντική ἀπ' αὐτές τό «βάθος πεδίου». Ὅπως τόνισε ὁ Γάλλος θεωρητικός τοῦ κινηματογράφου André Bazin, ἡ χρήση αὐτῆς τῆς τεχνικῆς ἐπέτρεψε στόν κινηματογράφο νά πλησιάσει περισσότερο τόν «πραγματικό» κόσμο, γιατί ἐπιτρέπει στό θεατή νά διαλέξει ἀπό ἕναν πλοῦτο ἐρεθισμάτων. Ἔντονος ἐπίσης ὑπῆρξε καί ὁ ἐπηρεασμός ἀπό τό γερμανικό ἐξπρεσιονισμό καί γενικότερα ἀπό τόν εὐρωπαϊκό κινηματογράφο, καθώς πολλοί εὐρωπαῖοι σκηνοθέτες πέρασαν τόν Ἀτλαντικό εἴτε μέ τήν ἄνοδο τοῦ Ναζισμοῦ εἴτε μέ τόν πόλεμο. Αὐτό βοήθησε σημαντικά στήν ἐπιτυχία τῆς ἀπόδοσης αὐτῆς τῆς ἰδιαίτερης αἴσθησης τοῦ μαύρου, τοῦ κλειστοῦ καί τῆς ἀπελπισίας πού κυριαρχεῖ σέ πολλά ἀπό τά καλύτερα noir.

Ἕνας ἄλλος σημαντικός πρωταγωνιστής στό noir εἶναι ἡ πόλη. Μιά πόλη καταπιεστική, βρώμικη καί διεφθαρμένη πού ἐντείνει τήν αἴσθηση τοῦ χάους καί τῆς βίας, μιά πόλη ἀράχνη, μιά πόλη πόρνη καί μητέρα, πού ἡ δυϊκότητα τοῦ χαρακτήρα της τήν κάνει πιό συγκλονιστική καί πιό ἐπίφοβη.

4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Συνοψίζοντας λοιπόν μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι τό ἀμερικάνικο noir ἀναπτύχθηκε κυρίως στό ἀστυνομικό φίλμ καί στά παρεμφερῆ εἴδη (γκάνγκστερ, ντετέκτιβ), ὅπου μᾶς ἔδωσε καί τίς καλύτερές του ταινίες. Ὁ χῶρος πού διαδραματίζεται ἡ ὑπόθεση εἶναι κλειστός, μέσα σέ κάποια πόλη. Ὅταν ἀπαιτεῖται ἐξιχνίαση τοῦ ἐγκλήματος, αὐτή ἀκολουθεῖται ἀπό μιά σκοτεινή καί ἀνεξέλεγκτη ἐξέλιξη τῶν στοιχείων καί πολλές φορές τά νήματα κινοῦνται ἀπό δυνάμεις πού εἶναι ἀνίκανος νά ἐλέγξει ὁ «ἥρωας». Τό ἕνα βῆμα ἀναιρεῖται ἀπό τό ἑπόμενο καί τά πράγματα περιπλέκονται ἀκόμη περισσότερο. Συχνά ὁ πρωταγωνιστής δέν εἶναι καθορισμένο πρόσωπο. Καθώς μπλέκονται διάφορα πρόσωπα στήν ἵντριγκα δέν δίνεται ἡ εὐκαιρία στό θεατή γιά μιά ἁπλή ἀφαίρεση. Ὁ ντετέκτιβ παρουσιάζεται, πολιτικά, ὡς φιλελεύθερος ἀστός. Εἶναι ἐνημερωμένος γιά τήν κοινωνική στρωμάτωση τοῦ χώρου πού κινεῖται. Ψυχολογικά, γιά λόγους καθαρά ἐπιβίωσης, ἔχει ἕναν κυνισμό ἀπό ἀντιρρόπηση, ἐνῶ συνήθως ἐμφανίζεται (ὅπως καί οἱ περισσότεροι ἄντρες πού μπλέκονται μ' αὐτήν) «εὐνουχισμένος» ἀπό ἄλλες παραμέτρους, συνήθως ἀπό τή μοιραία γυναῖκα. Ξεκομμένος ταξικά, μέ μόνο μιά καμπαρντίνα κι ἕνα πιστόλι, δέν ἐπικοινωνεῖ οὔτε μέ τούς ἀνθρώπους πού προσπαθεῖ νά βοηθήσει. Ἡ προσφορά του δέν εἶναι παρά μιά γρατζουνιά στό σύστημα.

Τό noir, ἄν καί ἔχει πιά σβύσει, ἄφησε πίσω του μιά αἰσθητική κληρονομιά πού ἐπηρέασε πολύ κόσμο τοῦ κινηματογράφου μέ πιό ἔντονες ἴσως τίς ἐπιδράσεις του στούς γάλλους (Melville, Godard κ.ἄ.). Ἀξίζει ὅμως νά δεῖ κανείς μερικές ἀπό αὐτές τίς ταινίες, ἔχοντας ὑπ' ὄψη του τά παραπάνω στοιχεῖα. Ἔτσι λοιπόν, σ' ὅσους πιστεύουν αὐτό πού λέει ὁ Hitchcock ὅτι «ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι φέτες ζωῆς ἀλλά φέτες γλυκοῦ», εὔχομαι ΚΑΛΗ ΟΡΕΞΗ ὅταν ἔρθουν ἀντιμέτωποι μέ κάποιο μικρό ἀριστούργημα τοῦ noir.

---

1. Ταινίες «Β» ὀνομάζονταν οἱ ταινίες πού εἶχαν παραχθεῖ μέ χαμηλό κόστος σέ μικρό χρονικό διάστημα καί προορίζονταν γιά λαϊκούς κινηματογράφους. Ἦταν ταινίες χωρίς γνωστούς ἠθοποιούς καί δαπανηρή διαφήμιση. Τό ἀντίθετό τους ἦταν οἱ ταινίες «Α». Ἀπό τέτοιες ταινίες ξεκίνησαν πολλοί σκηνοθέτες, ὅπως π.χ. ὁ Don Siegel.

2. Σύμφωνα μέ τή φροϋδική ἀντίληψη, ἡ σκοποφιλία, ἡ ἀπόλαυση δηλαδή πού παράγεται ἀπό τήν παρακολούθηση τῶν ἐρωτικῶν ἤ ποθητῶν πράξεων ἤ πραγμάτων, μέ πιό ἀκραῖα συμπτωματολογία τόν ἡδονοβλεπτισμό, εἶναι ἔκφραση τοῦ σεξουαλικοῦ ἐνστίκτου. Χάρη λοιπόν στή σκοποφιλία ἀπό τή μία, ὁπότε ἡ γυναίκα ἐμφανίζεται ὡς φετίχ (φετιχιστική σκοποφιλία) καί στή διαδικασία τῆς ταύτισης μέ τόν ἥρωα (μιά διαδικασία πού ξεκινᾶ ἀπό τή νηπιακή ἡλικία μέ τό «στάδιο τοῦ καθρέφτη», κατά τόν Lacan) ἀπό τήν ἄλλη, ὁπότε ἐπιτρέπεται μέσα ἀπ' αὐτόν ἡ ταπείνωση καί ὑποταγή τῆς γυναίκας, ὁ κλασικός κινηματογράφος ἐπιτυγχάνει τήν ἐξάλειψη ἑνός ἀπό τούς ἀρχέγονους φόβους πού διαμορφώνεται στό ὑποσυνείδητο τῆς πατριαρχικῆς τάξης, αὐτόν τῆς ἀπειλῆς τοῦ εὐνουχισμοῦ. (Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τό ἄρθρο τῆς ἀγγλίδας σκηνοθέτριας καί θεωρητικοῦ Laura Mulvey *Ἡ ὀπτική ἀπόλαυση καί ὁ ἀφηγηματικός κινηματογράφος,* πού δημοσιεύτηκε καί στό περιοδικό*φίλμ* σέ τεῦχος-ἀφιέρωμα γιά τή γυναῖκα.)

Βοηθήματα

περιοδικό *Film Comment,* November-December 1974

περιοδικό *Sight and Sound,* Summer 1973 καί Automn 1976

Women in film noir, ed. BFI

ΦΟΘΚ, *Τετράδια Κινηματογράφου:* Φίλμ Νουάρ.

«Ὁ ταχυδρόμος χτυπᾶ 6 φορές»
τοῦ Dan Yakir

Στά 1946, δώδεκα χρόνια μετά τήν ἔκδοση τοῦ *Ὁ ταχυδρόμος χτυπᾶ πάντα δυό φορές*, ὁ James M. Cain ἔλεγε: «Γράφω γιά τήν εὐχή πού ἐκπληρώνεται, κατά κάποιον τρόπο γιά μιά τρομακτική περίπτωση... Νομίζω ὅτι οἱ ἱστορίες μου δίνουν μιά περίεργη αἴσθηση —σάν νά ἀνοίγει κανείς ἕνα ἀπαγορευμένο κουτί.»

Οἱ κριτικοί, ὅπως ὁ Edmund Wilson, σημειώνουν ὅτι τό ἔργο τοῦ Cain εἶναι διαποτισμένο μέ ἐνοχή, κληρονομιά τοῦ καθολικισμοῦ του, πού τήν ἐκφράζει ἀνιχνεύοντας τά ὅρια τοῦ σέξ, τῆς ἀπιστίας, τῆς προδοσίας καί τοῦ φόνου μέσα στό βολικό πλαίσιο μιᾶς «σκληροτράχηλης» νουβέλας. Οἱ χαρακτῆρες του παραμένουν γιά πάντα ἀμετανόητοι. Σέ ἀντίθεση μέ τόν Dashiell Hammet καί τόν Raymond Chandler, ὁ Cain ἔγραψε ἱστορίες γιά ἐγκληματίες, καί ὄχι γιά τούς ἀστυνομικούς πού τούς καταδιώκουν καί τούς ἀνακαλύπτουν. Τό σκληρό, χωρίς αἴσθημα κλῖμα, πού δημιουργεῖ, μαζί μέ τήν κοφτή γλαφυρή του πρόζα, τόν ἔκαναν πολύ συχνά ἀντικείμενο μίμησης καί πρώτη ὕλη γιά ταινίες.

Σέ μιά σκηνή στόν *Τρελό Πιερρό* (ἑλλ. τίτλος: *Ὁ δαίμων τῆς 11ης ὥρας*) ὁ Ferdinard (Jean Paul Belmondo) λέει στήν Marianne (Anna Karina) ὅτι, ἄν ἡ ἀστυνομία ἦταν πιό ἀποτελεσματική, θά εἶχαν συλληφθεῖ καί οἱ δύο τους πρό πολλοῦ. Αὐτή ἀπαντᾶ: «Εἶναι δυνατότεροι, ἀφήνουν τούς ἀνθρώπους νά αὐτοκαταστρέφονται.» Στίς νουβέλες τοῦ Cain, πού ἡ ἀστυνομία λειτουργεῖ λίγο περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ἕνας ἁπλός μηχανισμός πλοκῆς, ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας τιμωρεῖ καί καταστρέφει τούς χαρακτῆρες του.

Οἱ χαρακτῆρες τοῦ Cain στόν *Ταχυδρόμο*, ὁ Frank καί ἡ Cora, ὁ περιπλανώμενος καί ἡ πόρνη πού παντρεύτηκε ἕνα μεγαλύτερό της ἄντρα γιά ἀσφάλεια, εἶναι καταδικασμένοι ὄχι μόνο γιατί δέ σταματοῦν σέ τίποτα προκειμένου ν' ἀποκτήσουν αὐτό πού θέλουν, ἀλλά ἐξ αἰτίας τῆς καταστροφικῆς φύσης τοῦ πάθους τους.

Ὁ ὑπαρξιακός πυρήνας (ὁ Albert Camus παραδέχεται τήν ἐπίδραση τοῦ *Ταχυδρόμου* στόν *Ξένο*) ὑποδηλώνει ὅτι οἱ ἐραστές δέν ἔχουν καμιά ἐλπίδα ἀπό τό ξεκίνημά τους, ἀκόμα κι ἄν δέ δολοφονοῦσαν τόν Nick, τό σύζυγο τῆς Cora. Εἶναι καταδικασμένοι ἀπό τήν ἀρχή μέχρι τό τέλος. Γλυτώνουν τήν τιμωρία γιά τό φόνο ἀλλά δέ γλυτώνουν ἀπό τούς ἑαυτούς τους. Στρέφονται ὁ ἕνας ἐνάντια στόν ἄλλο μέ ὅλο τό δηλητήριο πού μποροῦν νά συγκεντρώσουν. Καί ὅταν ἔχουν τελικά συμφιλιωθεῖ μέ τούς ἑαυτούς τους σέ ἕνα μεσοαστικό οἰκογενειακό ρομάντζο, ὁ Cain διατυπώνει τή δική του ἐτυμηγορία: ἡ Cora σκοτώνεται σέ μιά σύγκρουση αὐτοκινήτων καί ὁ Frank συλλαμβάνεται καί ἐκτελεῖται γιά τό θάνατό της. Ὅπως ὁ Meursault τοῦ Camus ζοῦν σ' ἕνα ἠθικό κενό. Οἱ τελευταῖες λέξεις τοῦ Frank γιά τήν Cora εἶναι: «ἤθελε κάτι καί προσπάθησε νά τό πάρει. Προσπάθησε μέ ὅλους τούς λανθασμένους τρόπους, ἀλλά προσπάθησε». Καί ὅπως ὁ Jean-Paul Sartre λέει γιά τόν Meursault: «εἶναι ἕνας ἀπό ἐκείνους τούς τρομερά ἀθῶους πού σοκάρουν τήν κοινωνία γιατί δέν ἀποδέχονται τούς κανόνες τοῦ παιγνιδιοῦ».

Ἡ νουβέλα, ἡ πρώτη τοῦ Cain, ἔγινε ἀμέσως ἕνα (ἀπαγορευμένο στή Βοστώνη) best-seller, μιά σκανδαλώδης ἐπιτυχία πού τό Χόλλυγουντ δέν τόλμησε ν' ἀγγίξει γιά 13 χρόνια παρά μόνο μετά τήν ἐμπορική ἐπιτυχία τοῦ *Double Indemnity* (ἑλλ. τίτλος: *Μέ διπλή ταυτότητα*) τοῦ *Billy Wilder* (1941) καί τοῦ *Mildred Pierce* (ἑλλ. τίτλος: *Θύελλα σέ μητρική καρδιά)* τοῦ *Michael Curtiz* (1945) —καί τά δυό βασισμένα σέ νουβέλες τοῦ *Cain*.

Ὁ *Cain* ἐξισώνει τό σέξ μέ τή βία καί ἀφήνει τούς χαρακτῆρες του νά τό γευτοῦν σάν μιά θρησκευτική ἐμπειρία. Ὅταν ὁ *Frank* κάνει ἔρωτα μέ τήν *Cora* γιά πρώτη φορά δαγκώνει τά χείλη της μέχρι νά τά ματώσει. Σέ μιά ἄλλη περίπτωση ὅταν ἔμμεσα εἰσάγεται ἡ ἰδέα τοῦ φόνου, ὁ *Frank* περιγράφει τά μάτια της πού ἔλαμπαν καί τή δική του ἔξαψη: «Ἦταν σάν νά εἴμασταν σέ ἐκκλησία» λέει.

Χρειάστηκε μισός αἰώνας γιά τόν Ἀμερικάνικο κινηματογράφο γιά νά ἀποπειραθεῖ ν' ἀσχοληθεῖ μ' ἕνα τόσο σοκαριστικό καί βαθιά συγκινητικό ὑλικό. Ἡ νέα ἔκδοση τοῦ *Bob Rafelson* εἶναι ἡ ἕκτη πού ἀσχολεῖται μέ τόν *Ταχυδρόμο* —ἄν καί μόνο ἡ τρίτη πού ἀναφέρει τόν *Cain* ὡς πηγή της.

● *Ὁ Ταχυδρόμος* τοῦ *Tay Garnett* τό 1946 ἀκολουθεῖ πιστά τήν πλοκή τῆς νουβέλας καί τήν ψυχολογική δόμηση τῶν χαρακτήρων, χάνει ὅμως τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ *Cain*. Κάτω ἀπό τόν Κώδικα τοῦ *Hays* τό φίλμ δέν μπορεῖ νά δείξει τήν ὡμή σεξουαλικότητα τῶν ἐραστῶν —οὔτε τή βία. Ἀκόμα καί στή σκηνή τοῦ φόνου στήν ἀσφαλτο δέ βλέπουμε τό μπουκάλι πού προσγειώνεται στό κεφάλι τοῦ *Nick*. Ἀντίθετα, χειρονομίες, ὑπονο-

Ὁ John Garfield καί ἡ Lana Turner στόν Ταχυδρόμο τοῦ Garnet

οὐμενα —τό πέρασμα τοῦ κραγιόν πάνω στά χείλη, τό ἄναμμα τοῦ τσιγάρου— γίνονται μεταφορές γιά τήν ἐρωτική πράξη, εἰδικά στά χέρια τῆς *Lana Turner*, πού, πάντα σέ παρθενικά ἄσπρα, ἀκτινοβολεῖ θερμότητα καί προδοτικό αἰσθησιασμό. Ἡ *Cora* της εἶναι πανούργα καί ἄπιστη, πράγμα πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν ἐπιτηδευμένη ἀθωότητά της. Αὐτή εἶναι ὁ πραγματικός θύτης στήν ταινία: χρησιμοποιεῖ τόν *Frank (John Garfield)* γιά νά δολοφονήσει τό σύζυγό της (*Cecil Kellaway*) ἀφοῦ χρησιμοποίησε τόν τελευταῖο γιά νά ἀποκτήσει οἰκονομική ἀσφάλεια. Μέ τήν ἀμοραλιστική του στάση καί τήν εὐπιστία του, ὁ *Frank* εἶναι ἕνας εὔκολος στόχος ὄχι λιγότερο ἀπό τόν *Nick*, πού, μέ τήν παθητική του φαιδρότητα, κυριολεκτικά σπρώχνει τούς ἐραστές τόν ἕνα στήν ἀγκαλιά τοῦ ἄλλου.

Τό τρίο, στήν πραγματικότητα, εἶναι συμπαθητικό, πράγμα πού ὀφείλεται στήν ἠπιότητα τῆς ταινίας πού λειτουργεῖ μᾶλλον ὡς ἕνα ρομαντικό ἥσυχο οἰκιακό μελόδραμα, παρά ὡς ἕνα «τεντωμένο» φίλμ νουάρ. Ἂν ὁ *Garnett* εἶχε πρόθεση γιά νουάρ, σίγουρα τήν ἀνέτρεψε φιλμάροντας τό μεγαλύτερο μέρος τῆς ταινίας στό λαμπερό ἥλιο τῆς Καλιφόρνιας. Εἶναι ἕνα φίλμ γκρί καί ἄσπρο. Τό μαῦρο ἁπλῶς ἀπουσιάζει...

● Ἐνῶ ἀποφεύγει τίς παγίδες ἑνός φίλμ νουάρ, ὁ *Ταχυδρόμος* τοῦ *Bob Rafelson* καταβάλλει συνειδητή προσπάθεια νά μεταφέρει στήν ὀθόνη τό οὐσιαστικό κλῖμα τοῦ *Cain*. Καί πράγματι τό πλησιάζει περισσότερο ἀπ' ὅ,τι τά ἄλλα φίλμ. Ὁ διάλογος ἔχει σθένος, οἱ σκηνές σέξ εἶναι τόσο κτηνωδῶς εἰλικρινεῖς ὅσο καί σέ μιά αὐστηρά ἀκατάλληλη ταινία, ἡ βία εἶναι ἐμφανής, ὑπάρχει τό λαχανιασμένο, ὠμό πάθος, ἀλλά κάπου ὑπονομεύεται ἀπό τήν ἰσχυρή κλίση τοῦ σκηνοθέτη γιά ἔλλειψη. Ἐπίσης μερικά βασικά σημεῖα παραμένουν θολά: στήν τελική σεκάνς, δέν εἶναι καί τόσο φανερό ὅτι ἐπίκειται ἡ σύλληψη τοῦ *Frank*, οὔτε μαθαίνουμε γιατί ἡ *Cora* (*Jessica Lange*) συμφωνεῖ νά φύγει μέ τόν *Frank (Jack Nicholson)* πού δέν εἶναι καί τόσο ἐπίμονος. Πιθανόν ὁ *Rafelson*, ἀπογυμνώνοντας τούς χαρακτῆρες του ἀπό τίς ψυχοκοινωνικές τους ἀναφορές, σκόπευε νά τούς καταστήσει πιό παγκόσμιους καί τήν ταινία πιό λιτή καί τεταμένη —στερώντας μας ἔτσι ἀπό χρήσιμες πληροφορίες (πού ὅμως ὑπῆρχαν στό σενάριο τοῦ *David Mamet*). Εἶναι περίεργο πού τό πάθος τοῦ *Frank* γιά τό ταξίδι, γιά τό δρόμο καί τό εἶδος τῆς ζωῆς πού σημαίνει αὐτό, δέν εἶναι καθόλου φανερό, τή στιγμή πού οἱ πρωταγωνιστές τοῦ *Rafelson* (στίς ταινίες *Five Easy Pieces, Stay Hungry* καί *The King of Marvin Gardens*) τείνουν νά φεύγουν συνέχεια ἐγκαταλείποντας τό «κάθε τι» δηλαδή αὐτόν τόν ἀποπνικτικό, στενοκέφαλο τόπο πού εἶναι ἡ Ἀμερική.

Ὁ Rafelson καί ὁ Mamet ἔδωσαν μιά Cora πολύ πιό συμπαθητική ἀπ' ὅ,τι αὐτή τοῦ Cain. Ἐδῶ εἶναι καθαρά τό θῦμα τοῦ Frank, ἀλλά καί τοῦ κτηνώδους Ἕλληνα συζύγου της (John Colicos) πού βρίσκει ἡδονή στό νά τή διατάξει —κι αὐτή ἀνταποκρίνεται, ὅπως λέει ὁ Mamet, σάν «δαρμένο σκυλί». Πρόκειται γιά μιά φεμινιστική ἄποψη τῆς δεκαετίας τοῦ '80, πού διαφέρει ἀπό αὐτήν τοῦ Cain καθώς καί ἀπό ἐκείνη τοῦ Rafelson πού παρουσίαζε τίς γυναῖκες σάν καταστρεπτικά καί ἀνίκανα νά συνυπάρξουν μέ τούς ἥρωες πλάσματα.

Αὐτός ὁ *Ταχυδρόμος* εἶναι ἀπόμακρος καί πραγματικός. Ἡ συναισθηματικότητα τοῦ Garnett δέν ὑπάρχει πουθενά, σέ σημεῖο πού νά ἐξαλείφεται ὁ ὠκεανός ὡς τόπος ἐρωτικῆς πράξης ἤ ἐρωτικῆς δοκιμασίας. (Στό μυθιστόρημα, στήν ταινία τοῦ Garnett καί στό σενάριο τοῦ Mamet, ἡ ἔγκυος Cora ἀπομακρίνεται πολύ κολυμπώντας καί δέν εἶναι ἱκανή νά γυρίσει χωρίς τή βοήθεια τοῦ Frank.) Ἀντίθετα, ἡ Cora καί ὁ Frank κάνουν παθιασμένα ἔρωτα ἀμέσως μετά τό φόνο —ὄχι

Ὁ Jack Nicholson καί ἡ Jessica Lange στόν Ταχυδρόμο τοῦ Rafelson

μακρυά ἀπό τό νεκρό σῶμα τοῦ Nick. Ὑπάρχει μιά αἴσθηση ἀφύσικου σ' αὐτές τίς ἐκρήξεις πάθους μέσα στή μελετημένη ψυχρότητα τῆς ταινίας.

● Ἡ ἐπίδραση ὅμως τῆς γοητείας τοῦ Cain δέν ἦταν καθόλου ἀσήμαντη πέρα ἀπό τόν Ἀτλαντικό. Καί δέν εἶναι ἐκπληκτικό πού τό γαλλικό σινεμά, ὅπου ὁ φόνος καί ἡ μοιχεία εἶναι συνηθισμένη ὑπόθεση, ἀποπειρᾶται πρῶτο νά κινηματογραφήσει τόν *Ταχυδρόμο*. Ἀλλά ἡ ταινία *Le Dernier Tournant* (Ἡ τελευταία στροφή) τοῦ Pierre Chenal (1939), ἐνῶ διατηρεῖ πιστά τήν πλοκή τοῦ Cain, δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου. Ταινία σκοτεινή καί καταθλιπτική ὅσο πρέπει γιά νά ἔχει τά γνωρίσματα ἑνός φίλμ νουάρ ἔχει λιγότερο σασπένς ἀπ' αὐτή τοῦ Garnett καί τό πορτραῖτο τοῦ φόνου εἶναι πιό ἀσαφές. Παρ' ὅλο πού ὁ Chenal ὑπῆρξε ἱκανός σκηνοθέτης θρίλλερ (*Rafles sur la ville, La bête à l' affût*), αὐτή ἡ ταινία του εἶναι ἀπρόσωπη, ἐπίπεδη καί χωρίς λοῦστρο. Ὡς ἕνα βαθμό μπορεῖ αὐτό νά ὀφείλεται στό ὅτι οἱ χαρακτῆρες τοῦ Cain δέ μεταφυτεύονται εὔκολα στήν Κυανῆ Ἀκτή, ἤ ἀκόμα καί στή λανθασμένη διανομή τῶν ρόλων. Ἡ Corinne Luchaire, μιά κοκκινομάλα μέ ἀθῶα ἐμφάνιση, στό ρόλο τῆς Cora, φαίνεται πολύ ἐγκεφαλική καί ὄχι ἀρκετά διαβολική γιά νά μπλεχτεῖ σέ μιά θυελλώδη ἐρωτική ἱστορία οὔτε, κατά συνέπεια, ἱκανή νά ὁδηγήσει ἕναν ἄνδρα νά σκοτώσει γιά χάρη της (πράγμα πού καί ὁ ἴδιος ὁ Chenal τόνισε στό γαλλικό περιοδικό Ecran). Ὁ Fernand Gravey τά καταφέρνει λίγο καλύτερα στό ρόλο τοῦ Frank, ἀλλά εἶναι πολύ μειλίχιος καί ἰδιότροπος γιά τό ρόλο τοῦ περιπλανώμενου πού ὑποτίθεται ὅτι ὑποδύεται. Μόνο ὁ Michel Simon ζωντανεύει σωστά τόν ἄλλοτε ἀπωθητικό καί ἄλλοτε καλοκάγαθο χαρακτήρα τοῦ Nick.

● Πολύ πιό στυλιζαρισμένη εἶναι ἡ ταινία τοῦ Henri Verneuil *Une manche et la belle* (1957). Βασισμένη στή νουβέλα τοῦ βρετανοῦ James Handley Chase *The sucker punch*, τό φίλμ εἶναι μιά στοιχειωδῶς μεταμφιεσμένη ἐκδοχή τοῦ *Ταχυδρόμου*. Ὁ Verneuil, ἀκολουθώντας πιστά τό κείμενο, ἀφηγεῖται τή δολοφονία μιᾶς πλούσιας ἡλικιωμένης Ἀγγλίδας (Isa Miranda) ἀπό τό νεαρό Γάλλο σύζυγό της (Henri Vidal) μέ τήν κάλυψη τῆς ὄμορφης καί σέξυ γραμματέας της (Mylene Demongeot). Μετά τή δολοφονία, ἡ τελευταία προσπαθεῖ νά τόν προδώσει μέ ἀποτέλεσμα τήν ἀλληλοεξόντωσή τους. Εἶναι φανερό ὅτι ἐδῶ ἔχουμε ἀντιστροφή τοῦ ἀρχικοῦ μύθου τοῦ Cain, καί ὅτι ὁ σύζυγος εἶναι τό ἀντίστοιχο τῆς femme fatale.

Ἡ ταινία ἰσορροπεῖ μεταξύ τῆς γλυκόπικρης ἀπογοήτευσης τοῦ *A monkey in Winter* καί τοῦ ἀποτελεσματικοῦ σασπένς τοῦ *Any number can win*. Ἡ ἕνωση τῆς γοητευτικῆς Demongeot, πού ποτέ δέ χάνει τήν αἴσθηση τοῦ χιοῦμορ (καί τῆς αὐτο-εἰρωνείας) καί τοῦ Vidal, πού τά καταφέρνει τόσο ὡς ἐραστής ὅσο καί ὡς δυνατό ἀρσενικό, εἶναι ὑπέροχη. Ἀλλά τό γοῦστο ἔχει χαθεῖ...

● Μιά ἄλλη κομψή μεταφορά εἶναι αὐτή τοῦ Claude Chabrol στό *Les noces rouges* (1973, ἑλλ. τίτλος: *Ματωμένος γάμος*). Παρ' ὅλο πού δέν ἀναφέρεται ὀνομαστικά στόν *Ταχυδρόμο*, ὁ Chabrol, πού βασίζει τήν ἱστορία του σ' ἕνα πραγματικό γεγονός, παραδέχεται ὅτι ὁ Cain ἔχει ἐπηρεάσει τόν κεντρικό του χαρακτῆρα. Ὁ *Ταχυδρόμος* σέ βιβλίο τσέπης βρίσκεται στό σπίτι τοῦ δολοφόνου πού ὀργάνωσε τό ἔγκλημά του μέ βάση τό μυθιστόρημα. Εἶναι μιά σπάνια περίπτωση πού ὁ θάνατος μιμεῖται τήν τέχνη.

Στό φίλμ ἕνας δευτερεύων Γάλλος πολιτικός (Michel Piccoli) δηλητηριάζει τή γυναίκα του (Clotilde Joano) καί βοηθεῖ τήν ἐρωμένη του (Stefhan Audran) νά σκοτώσει τό σύζυγό της πού εἶναι δήμαρχος τῆς πόλης (Claude Pieplu). Ἡ σκηνή τοῦ φόνου στόν αὐτοκινητόδρομο ἔχει ἐκπληκτική ὁμοιότητα μ' αὐτήν τοῦ Cain: οἱ ἐραστές φιλιοῦνται ἄγρια καθώς τό αὐτοκίνητο μέ τό πτῶμα πιάνει φωτιά. Εἶναι βίαια παθιασμένοι (ἡ γυναίκα τοῦ δαγκώνει τά χείλη μέχρι νά ματώσουν) καί συχνά κάνουν ἔρωτα σέ δημόσιους χώρους, ὅπου ὁ φόβος τῆς ἀνακάλυψης αὐξάνει τή διέγερσή τους. Χωρίς ἀναστολές καί ἠθικούς φραγμούς παραμένουν ἀμετανόητοι ὥς τό τέλος. Ὁ ἔντονος ἐρωτισμός τους σίγουρα θά ἱκανοποιοῦσε τόν Cain, τό φίλμ ὅμως ταιριάζει περισσότερο μέ τό λυρικό σασπένς τοῦ Chambrol πού χαρακτηρίζει καί τά *La femme infidèle* καί τό *Just before Nightfall*. Οἱ μεγαλοαστοί πρωταγωνιστές του εἶναι πολύ βολεμένοι στήν πόλη τους γιά νά σκεφτοῦν νά τήν ἐγκαταλείψουν καί ἡ ἄνεσή τους ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀθλιότητα τῶν ἡρώων τοῦ Cain.

● Στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '40, ὁ Jean Renoir δίνει στόν Luchino Visconti, πού ὑπῆρξε βοηθός του στή σκηνοθεσία, τήν ἰδέα νά γυρίσει τόν *Ταχυδρόμο*. Τό *Ossessione* γυρίστηκε τό 1942 ἀλλά παίχτηκε νόμιμα στίς Η.Π.Α. μόνο τό 1975, γιατί ὁ Visconti δέ νοιάστηκε ν' ἀποκτήσει τά δικαιώματα τῆς νουβέλας. Τό *Ossessione* εἶναι ἕνα σκοτεινό δράμα ὅπου ἡ πολύ στυλιζαρισμένη σκηνοθεσία τοῦ Visconti συγκρούεται μέ τόν πρωτοεμφανιζόμενο νεορεαλισμό γιά νά δημιουργήσει ἕνα ἐνδιαφέρον κρᾶμα (ὁ Rafelson τό χαρακτήρισε ὡς «μιά ἀπό τίς πιό βαρετές ταινίες πού ἔγιναν ποτέ») ὅπου ὅμως τό σέξ καί ἡ βία εἶναι ὁλοκληρωτικά ἀπόντα. Ἔχουμε μιά σύζυγο πού ὑποφέρει (Clara Calawai), τόν ἀπωθητικό, λάτρη τῆς μουσικῆς σύζυγο καί τόν περιπλανώμενο (Massimo Girotti), πού εἶναι τόσο ἀθῶος ὅσο καί ὄμορφος. Τό ἐρωτικό κέντρο τῆς ταινίας εἶναι ὁ Girotti καί ὄχι ἡ Calamai —ἡ προσθήκη τοῦ Ἰσπανοῦ, ἑνός ξένου τοῦ ὁποίου τήν ὁμοφυλική συμπάθεια ὁ Girotti πρόθυμα ἀποδέχεται, καθιστᾶ τό Ossessione μιά μονομαχία ἀνάμεσα στόν ὁμο- καί ἑτερο-ερωτικό τρόπο ζωῆς, καί ἐνῶ ὁ πρῶτος ἀπεικονίζεται ὡς ἐλεύθερος, (ὁ Ἰσπανός εἶναι ἐπίσης ἕνας περιπλανώμενος), ὁ δεύτερος φαίνεται καταναγκαστικός (ἡ Calamai μιλᾶ γιά κέρδος, ἐνῶ ὁ Girotti ἐκλιπαρεῖ τήν ἐλευθερία τῆς φυγῆς). Ὅταν ὁ Ἰσπανός τόν κατηγορεῖ γιά δειλία, ὁ Girotti διακηρύσσει: «Τίποτε κακό δέν ὑπάρχει στό νά ἀγαπᾶς μιά γυναίκα!». Ἡ αἴσθηση τῆς ἀπώλειας πού ἡ ἀναχώρηση τοῦ Ἰσπανοῦ φέρνει στόν ἥρωα ποτέ δέ διαλύεται, πρᾶγμα πού κάνει τήν ὑπόλοιπη ταινία ὄχι τόσο πειστική.

Παρ' ὅλες αὐτές τίς προσπάθειες ὁ ἀληθινός Cain ἀκόμη περιμένει τό ἰσοδύναμό του στήν ὀθόνη. Ἡ ἀπερίγραπτη ὁμορφιά του πού πηγάζει ἀπό τήν ἄγρια συναισθηματική κόλαση πού μᾶς φανερώνει, περιμένει ἀκόμη τήν ἀποκάλυψή της.

(Πρωτοδημοσιεύτηκε στό περιοδικό *Film Comment*, Μάρτιος-Ἀπρίλιος 1981, μετάφραση: Θωμᾶς Νέος.)

Ο ΤΑΧΥΔΡΟΜΟΣ ΧΤΥΠΑΕΙ ΠΑΝΤΑ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ

THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE (Ὁ ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυό φορές)
Σκην.: Bob Rafelson. *Σεν.:* David Mamet ἀπό μυθ. James Cain. *Φωτ.:* Sven Nykvist. *Μουσ.:* Michael Small.. *Ἠθ.:* Jack Nickolson, Jessica Lange, John Colicos. ΗΠΑ 1980· 121΄.

Μιά ἀκόμη μεταφορά στόν κινηματογράφο τοῦ ἐρωτικοῦ δράματος τοῦ Τζέημς Κέιν, γραμμένου στά 1934, ἔρχεται σήμερα νά ὑπογραμμίσει, πρίν ἀπ' ὅλα, τήν ἐπίμονη ἀλληλοϋποστήριξη δυό καθαρά ἀφηγηματικῶν τεχνῶν (σινεμά-μυθιστόρημα), ἰδιαίτερα τῆς πρόσφατης παραγωγῆς στήν Ἀμερική, ὅπου ἐξάλλου ἡ παράδοση τῶν προηγούμενων καί μεγάλη εἶναι καί στέρεη παραμένει. Στή συνέχεια, προστίθεται ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἴδιου τοῦ Μπόμπ Ράφελσον καί ἡ συνακόλουθη ἐπιλογή, ἐκείνη δηλαδή τῆς μεγαλύτερης πιστότητας, πάνω στή σχέση κείμενου καί εἰκονογράφησής του. Ὕστερα, λοιπόν, ἀπό τίς ἐκδοχές τῶν Σενάλ (1939), Βισκόντι (1942), Γκάρνετ (1946) καί στήν κατεύθυνση τῆς παραπάνω λογικῆς, ὁ Ράφελσον σχολιάζει κι ἀνασυνθέτει τήν ἐποχή τῆς ἱστορίας του (δεκαετία τοῦ '30 καί depression), τό χῶρο (ἕνα βενζινάδικο σέ κάποια μεσοδυτική ἐπαρχία) καί περιγράφει μέ ἀδρότητα τούς χαρακτῆρες τῶν ἡρώων του.

Τό κλασικό τρίγωνο (μεσήλικας, ἑλληνικῆς καταγωγῆς ἰδιοκτήτης τοῦ σταθμοῦ, ὄμορφη καί νεαρή γυναίκα του, ἄνεργος τυχοδιώκτης) γρήγορα θά δώσει τή θέση του στό ζευγάρι. Ὁ Φράνκ καί ἡ Κόρα μοιάζουν νά ὁδηγοῦνται στήν προδοσία καί τό φόνο ἀναπόφευκτα, συντροφιά μέ τόν παθιασμένο τους ἔρωτα.

Ἡ σχέση τῆς ταινίας μέ τό φίλμ-νουάρ δέν ἐξαντλεῖται στή δημιουργία ἀτμόσφαιρας, στίς λεπτομέρειες τῆς περιγραφῆς, στήν κίνηση τῶν σωμάτων ἤ τό πάγωμα τῶν βλεμμάτων, στήν ὑποβλητική φωτογράφιση τῶν ἐσωτερικῶν σκηνῶν, οὔτε στό διφορούμενο ἦθος τῶν πρωταγωνιστῶν της. Παράλληλα μέ αὐτά, εἰσάγεται τό ἐπίσης συχνό (καί πάντα ἀποτελεσματικό) στίς ταινίες τοῦ εἴδους θέμα τῶν ἀνθρώπων σέ διάσταση μέ τό περιβάλλον. Τό τελευταῖο, ἐλλειπτικό κι ἀδιέξοδο, ἄγονο μά καί καταπιεστικό στήν ἀνωνυμία του, φαίνεται πώς συνθέτει τήν παγίδα πού ὁ ξεχωριστός ψυχισμός, ἡ ἔκρηξη τοῦ ἐρωτισμοῦ καί ἡ ἐντύπωση πού παράγουν οἱ συγκρούσεις, εἶναι ἀδύνατο νά τήν ἀποφύγουν. Κι ἀκριβῶς, μέ τήν ἐπισήμανση τῶν κοινωνικῶν της παραμέτρων, ἡ ψευδαίσθηση τῆς ἐνστικτώδους αὐτοπαγίδευσης ἀνατινάζεται: ὁ περίγυρος ἐπιτρέπει τίς ἀπο-δράσεις πού μεταφράζονται σέ ληστεία, ἔγκλημα, αὐτοκαταστροφή. Ὅλα ὅσα ἐπιφυλάσσονται καί γιά τόν Φράνκ καί τήν Κόρα. Ὅταν μάλιστα δημιουργεῖται ἕνα αἴσθημα ἀγίας (στά μισά τοῦ φίλμ), ἡ ἀπροσδόκητη τροπή στό μύθο (μέ τήν παρέμβαση τοῦ δικηγόρου καί τή συναλλαγή τῶν ἀσφαλιστικῶν ἑταιρειῶν) δημιουργεῖ, στήν κυριολεξία, τό δεύτερο χτύπημα. Αὐτή τή φορά, ὅλα ξετυλίγονται μέ μεγαλύτερη διακριτικότητα ἀλλά καί ὑφέρπουσα ἔνταση. Εἶναι τό ραντεβού μέ τό μοιραῖο, βήματα πού θαρρεῖς τά κατευθύνει κάποιος ρυθμισμένος ἐκρηκτικός μηχανισμός. Οἱ διάλογοι λιγοστεύουν καί στή θέση τους μπαίνει ἡ δράση —μετακινήσεις, προσεγμένες χειρονομίες, τακτοποίηση ὅσων ἐκκρεμοῦν, ἀτομικά διαλείμματα (ἐδῶ ἀνήκει καί ἡ σεκάνς τοῦ τσίρκου μέ τήν «ἀπιστία» τοῦ Φράνκ, ἀπό τίς πιό ἀδύνατες, ἄν ὄχι (προ)σχηματική, μαζί μέ τή σκηνή τοῦ ἑλληνικοῦ γλεντιοῦ, στήν ἀρχή τῆς ταινίας). Ἔντονος ψυχολογισμός καί ὑπόκωφες διαθέσεις, φλόγα δίχως ὅρια διαδέχονται τούς διαπληκτισμούς τῶν ἐραστῶν, ἡ ὁρμή τοῦ πάθους καί ἡ βιαιότητα τήν τρυφερότητα καί τή (συν)ενοχή. Γεμᾶτο μυστήριο, ζωώδη αἰσθησιασμό (σάν τῆς σάρκας ἀλλά καί τοῦ μισάνοιχτου στόματος) καί παράξενη θηλυκότητα, τό βλέμμα τῆς Κόρα (πραγματική ἀποκάλυψη ἡ Τζέσικα Λάνγκ στό ρόλο τῆς ἀθῶας λαϊκῆς Ἀμερικανίδας) συναντιέται μέ κεῖνο τοῦ Φράνκ, ἐπιπόλαιου, δυνατοῦ, παρασυρμένου (ἡ σφριγηλή ἑρμηνεία τοῦ Τζάκ Νίκολσον καλύπτει μιάν ἀρχική διάσταση μέ τό χαρακτήρα τοῦ ἔργου). Τίς ἀντιστοιχίες πραγματικότητας καί ἀναπαράστασης, μύθου καί εἰκονογράφησης ἀνιχνεύει ὁ Ράφελσον καί στό τραγικό, γιά τό ζευγάρι, τέλος.

Γιά δεύτερη φορά, τό σκηνικό θά εἶναι ἕνα αὐτοκίνητο. Ὅμως, ἐδῶ, δέν πρόκειται γιά δημιουργία ἐντυπώσεων, ἀλλά γιά τήν ἴδια τήν ψευδαίσθηση τοῦ ρεαλιστικοῦ. Ἡ πραγματικότητα πού διατρέχει τό ἐσωτερικό τῆς τελευταίας σεκάνς, δέν ἀποδίδει παρά τή δική μας στάση ἀπέναντι στό εἰκονικό ἀτύχημα, ἀρχικά, καί τή μοιραία ἐπανάληψή του. Μέ ἀρκετές ἐπιμέρους ἀρετές, τό φίλμ δύσκολα ἰσορροπεῖ ὡς τελικό ἀποτέλεσμα, πού φαντάζει ἄνισο, καθώς οἱ ρυθμοί καί οἱ συμπτώσεις, ἡ ἔνταση τοῦ παιχνιδιοῦ καί οἱ αἰωρούμενες διαψεύσεις συγκινοῦν μέ τήν εἰλικρίνειά τους, χωρίς νά παρασύρουν στό χορό τοῦ μελοδράματος.

Ἀντρέας ΤΥΡΟΣ

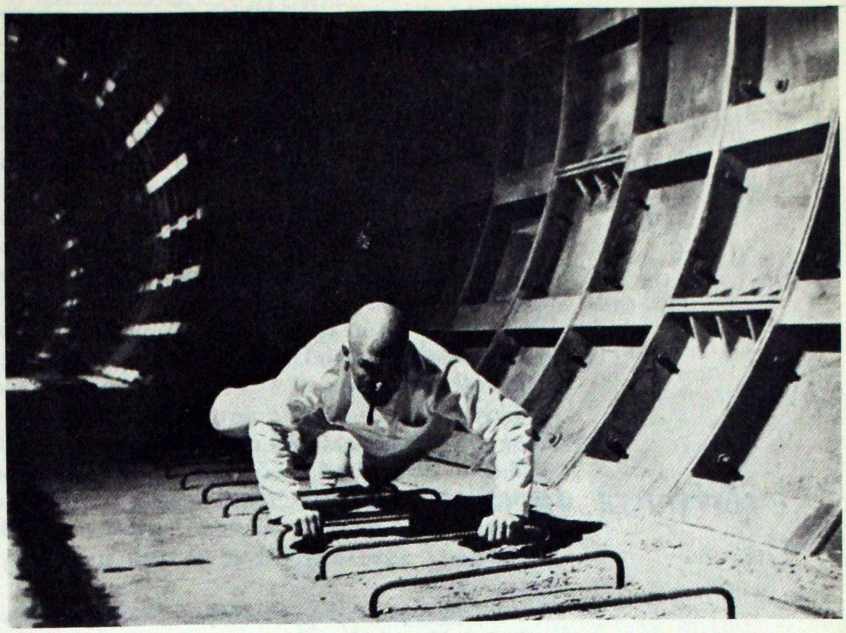
GEORGE LUCAS: ΕΝΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΣΦΑΙΡΙΚΗΣ ΣΥΛΛΗΨΗΣ

τοῦ Olivier ASSAYAS

Ἕνας ἀφορισμός ἀπό τό Κοράνι πού δέν κατάφερα νά ξαναβρῶ ἔλεγε κάτι σάν: «Νά μή θέλουμε ἀστόχαστα νά γίνουμε κάτι, γιατί αὐτό θά γίνουμε στό τέλος». Θά ἦταν δύσκολο νά βροῦμε καλύτερη ἐφαρμογή του ἀπό τήν πορεία πού ὁδήγησε τόν George Lucas ἀπό τή θέση τοῦ μοντέρ στό σημερινό πόστο τοῦ ἀρχηγοῦ μιᾶς ἰσχυρῆς χολλυγουντιανῆς ἀντιεξουσίας.

Πράγματι, μόνο μιά ταινία του ἀνταποκρίνεται σέ γνωστά κριτήρια, τό *American Graffiti* (ἑλλ. τίτλος: *Νεανικά συνθήματα*), φίλμ παράδοξα ὁμαλό στό ἔργο τοῦ πιό ἑρμητικοῦ καί πιό περιθωριακοῦ ἀπό τούς σκηνοθέτες πού κατέλαβαν ἐξ ἐφόδου τό Χόλλυγουντ στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ ἑβδομῆντα. Ἀπό τό ξεκίνημα, ὁ Lucas δέ θέλησε νά κάνει τίποτε σάν ὅλο τόν κόσμο. Καθώς ἀνήκει σέ μιά γενιά κινηματογραφιστῶν—κινηματογραφόφιλων, θά μᾶς ἦταν πράγματι πολύ δύσκολο νά διακρίνουμε σ' αὐτόν τό ἐλάχιστο ἴχνος γοητείας γιά τή μυθολογία τοῦ κινηματογράφου, γιά τίς ἐκκεντρικότητες καί τό Πάνθεόν του καί, κατά μείζονα λόγο, γιά τό σύστημά του. Ἐνῶ ἄλλοι, στό θαυμασμό τους γιά μιά χρυσή ἐποχή τοῦ κλασικισμοῦ, ἔβρισκαν τό πεδίο συμφωνίας μέ τά στούντιο πού χρειάζονταν γιά τήν ὁλοκλήρωσή τους, ὁ Lucas ἀπέρριπτε, πρίν ἀπ' ὅλα, δομές, πλαίσια καί ἱεραρχίες. Σέ μιά περίοδο ὅπου ἡ ριζοσπαστική στάση ἦταν πιό πολύ πόζα, ἤ καλύτερα Δούρειος Ἵππος γιά ὁρισμένους πού ἀπό τή στιγμή πού τήν υἱοθετοῦσαν δέ σκέφτονταν ἄλλο παρά πῶς νά τήν παρατήσουν, ὁ Lucas βρῆκε σ' αὐτή μιά ἀνανεωτική ἰδεολογία πού συνάρμοζε τίς ἐπιδιώξεις του. Ὁ καθένας ἔνιωθε πώς ἡ βιομηχανία εἶχε μεγάλη ἀνάγκη ἀπό ἕνα ξαναμοίρασμα τῶν χαρτιῶν. Αὐτό ὁ Lucas τό ζοῦσε καθημερινά, αὐτός πού δέν κατάφερνε νά βρεῖ τή θέση του οὔτε στό γράψιμο, οὔτε στό μοντάζ, οὔτε στή σκηνοθεσία.

Κι' αὐτό γιατί εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα γέννημα μιᾶς σειρᾶς πειραματιστῶν μέ χαρακτηριστικά μιά ἀτέρμονη ἐπαναξέταση πού καταφρονεῖ βαθειά κάθε ἱστορική ἀναφορά. Ἡ ἀπαραμείωτη περιφρόνησή του γιά τά λόγια ὑπέρ τῶν μορφικῶν ἤ δομικῶν προκαταλήψεων ἦταν τυπικά ἐκείνη τῶν ἐρευνητῶν τοῦ ἀντεργκράουντ πού πρόθυμα παραθέτει. Ἔτσι, ἡ σημερινή γιγάντια παραγωγική μηχανή εἶναι στό σημεῖο αὐτό συγκρίσιμη μέ τά μικρο-συστήματα τῆς πρωτοπορίας, στό ὅτι προορίζεται δηλαδή ὄχι γιά τήν παραγωγή κινηματογραφικῶν ἔργων, ἀλλά γιά τήν κατάργηση τῶν ὁρίων ἑνός αὐτόνομου χώρου ἐπιβίωσης.



THX1138

Ἀνάμεσα στό σκηνοθέτη ἑνός *THX1138,* πού θεωρήθηκε πολύ ψυχρό καί ἀντιμετωπίστηκε ἀπό τό Χόλλυγουντ μέ καχυποψία ὡς προϊόν μιᾶς πολύ θεωρητικῆς πορείας, καί στό θριαμβευτή παραγωγό τοῦ *Πόλεμου τῶν Ἄστρων,* δέν ὑπάρχει παρά ἡ διαφορά ἀνάμεσα σέ μιά ψελλίζουσα καί μιά κατασταλαγμένη, φτασμένη σύλληψη. Τό σημεῖο τῆς ἄφιξης ἦταν ἤδη τό σημεῖο τῆς ἀφετηρίας του. Καί ἐπειδή ὁ Lucas εἶναι αὐτός πού εἶναι, ἡ ἐπιτυχία του εἶναι ἕνα ἀπό τά πιό ἐντυπωσιακά φαινόμενα τῆς πρόσφατης ἱστορίας τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου. Καί γι' αὐτό ἀκριβῶς, τό πιό ἰσχυρό πλῆγμα τοῦ Χολλυγουντίανοῦ κατεστημένου. Γρήγορα ἔγινε φανερό, καί ἐνῶ ὁ καθένας σταθεροποιοῦνταν μέ τή χρησιμοποίηση τοῦ τελευταίου —ὁ Friedkin, ὁ de Palma, ὁ Scorsese, ὁ Schaffner ἤ ὁ Spielberg—, ὅτι θά ἔμενε μόνος μέ τόν Coppola νά εἶναι οἱ φορεῖς, καί μέ τί πεῖσμα, ἑνός σχεδίου πού ξεπερνοῦσε κατά πολύ τά καθιερωμένα ὅρια τῶν ἀποδεκτῶν δομῶν. Οἱ δυό ἄντρες ἑνώθηκαν γιά νά σχηματίσουν τό American Zoetrope ὅχι πάνω σ' ἕνα κινηματογραφικό σχέδιο —*ὁ Νονός* ἦταν μιά παραγγελία, ἕνα εἶδος ἀτυχήματος κατά τή διαδρομή— ἀλλά πάνω στήν πεποίθηση ὅτι εἶχαν ἐξαντληθεῖ τά ἴδια τά θεμέλια τοῦ συστήματος παραγωγῆς. Καί ἄν δέν ἦταν οἱ μόνοι, τότε, πού εἶχαν πειστεῖ γι' αὐτό, ἦταν ἐν πάση περιπτώσει οἱ μόνοι ὑπερασπιστές τόσο ριζοσπαστικῶν θέσεων πού μποροῦσαν ὄχι μόνο νά τίς κάνουν ἀκουστές, ἀλλά καί νά τίς ἐπιβάλουν στά γεγονότα.

Οἱ ἐξαιρετικές ἐμπορικές ἐπιτυχίες τοῦ Lucas καί τοῦ Coppola, ἔπειτα ἡ ἔκρηξη τῆς πλατφόρμας τους σέ δυό αὐτόνομες ὀντότητες, πειραματικές καί φιλόδοξες, ἔδωσαν τίς πραγματικές τους διαστάσεις στή σύγκρουσή τους μέ τό Χόλλυγουντ. Οἱ σωστές ἰδέες τραβᾶνε τό δρόμο τους καί ἕνα ἀρχαϊκό σύστημα θά πληρώσει μοιραῖα τό τίμημα, τέτοια μοιάζει νά εἶναι ἡ ἰδέα τοῦ George Lucas πού ἐδῶ καί μερικά χρόνια δέ σταμάτησε, μέ κάποιες ἐκτινάξεις πρός τά ἐμπρός, νά δείχνει τό δρόμο τῆς νέας ἄνθησης γιά μιά ὁλόκληρη βιομηχανία. Αὐτός ὁ τελευταῖος μηχανισμός, ὅπως εἶναι φτιαγμένος γιά τήν ἀποδοτικότητα, γιά τό κέρδος καί ὅπως γελοιοποιεῖ μέ τήν ἀκρίβεια τῆς λειτουργίας του τίς πιό καλολαδωμένες μηχανές τῶν μεγάλων ἑταιριῶν. περιέχει στήν ἴδια του τή φύση πολύ σοβαρούς περιορισμούς, ἤ ἀκόμη καί κινδύνους πού δέ θά εἶναι ἀπό δῶ καί μπρός ἀναστρέψιμοι. Πράγματι, ἀποκλείει ἐξ ἀρχῆς κάθε λιγότερο ἤ περισσότερο καλλιτεχνική προκατάληψη, πρός ὄφελος μιᾶς παραλλάζουσας μορφῆς, ὁμαλῆς ὅσο καί ἀπρόσωπης, πού κινδυνεύει ἀπό πολύ νωρίς νά

ἐπιβληθεῖ ὡς κυρίαρχη. Ὁ Lucas περιφρονεῖ τίς Majors [τίς μεγάλες ἑταιρίες παραγωγῆς] γιά πολλούς καί διάφορους λόγους· τίς κατηγορεῖ γιά τή βλακεία τους, γιά τήν ἀδεξιότητά τους, τήν ἀλαζονεία τους, ξεχνώντας ὅτι ἡ συνέπεια αὐτῶν τῶν ἐλαττωμάτων εἶναι νά παράγουν ἀποτυχίες —ἐνῶ ἡ Lucasfilm εἶναι «ἀδυσώπητα» ἀπαλλαγμένη ἀπ' αὐτές— καί ὅπου μπόρεσαν νά γλυστρήσουν καί νά ὁλοκληρωθοῦν ὁρισμένοι ἀπό τούς πιό μεγάλους σύγχρονους καλλιτέχνες. Τόσο ὁ Lucas ὅσο καί ὁ Coppola κατάλαβαν ὅτι τό ζητούμενο αὐτῶν τῶν χρόνων δέν ἦταν ἄλλο ἀπό τό μέλλον τοῦ κινηματογράφου, πού μοιραία θά περάσει ἀπ' αὐτό πού δέν εἶναι γιά τήν ὥρα παρά ἡ τεχνολογική οὐτοπία. Ὁ πρωταρχικός ἀντικειμενικός σκοπός εἶναι λοιπόν ἡ κυριαρχία πάνω στό ὑλικό καί κυρίως ἡ *ἐκ νέου μετατροπή του*. Σ' αὐτόν τόν τομέα, οἱ μικρές τους μονάδες ἀπό τήν ἴδια τους τήν ἐλαστικότητα, ἔχουν ἕνα καθοριστικό πλεονέκτημα ἀπέναντι στίς Majors. Βρισκόμαστε λοιπόν γιά τήν ὥρα στήν κούρσα τῶν ἐξοπλισμῶν: καί ἀπό τό ἕνα μέρος καί ἀπό τό ἄλλο ἐξοπλίζονται καί ἐνῶ ὁ Coppola διάλεξε νά ἐφαρμόσει ἕναν ἀνταρτοπόλεμο κινήσεων, φτιάχνοντας πυρῆνες ἀντίστασης στούς κόλπους τοῦ ἐχθροῦ καί χλευάζοντάς τον μέ παράτολμες προσβολές, ὁ Lucas διάλεξε νά ὀχυρωθεῖ σ' ἕναν πόλεμο θέσεων καί νά ἐπιδίδεται στή συσσώρευση μηχανῶν ὅπως —γιά νά ἀκολουθήσουμε τό νῆμα τῆς μεταφορᾶς— ὁ Κόκκινος Στρατός μαζεύει βόμβες νετρονίου. Ὡς σύγχρονος διαχειριστής ἀκολουθεῖ τίς πιό ἐκσυγχρονισμένες μεθόδους καί καταπιάνεται μέ τίς μελλοντικές τεχνολογίες χωρίς νά καλοξέρει τί λογῆς κινηματογράφο θά κάνει μ' αὐτές.

Ὑπάρχει μιά δόση εἰρωνίας νά βλέπουμε δυό κινηματογραφιστές, πού θέλουν πρίν ἀπ' ὅλα νά εἶναι δημιουργοί, νά ἀποτελοῦν τήν ἀπόδειξη αὐτοῦ πού ὑποψιάζονταν, ὅτι δηλαδή στίς ΗΠΑ ὅλη ἡ ἐξουσία συγκεντρώνεται μοιραῖα στά χέρια τοῦ παραγωγοῦ. Τό νά χειρίζεται κανείς μηχανές σάν καί τίς δικές τους σημαίνει πρίν ἀπ' ὅλα νά υἱοθετεῖ μιά ἐμπορική στρατηγική στηριγμένη σέ μιά ὁρισμένη ἐνότητα σχεδιασμοῦ. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἡ ἐπιτυχία τοῦ Lucas μιλάει ἀπό μόνη της. Ὁ Coppola πού εἶναι πολύ περισσότερο διαποτισμένος ἀπό τίς παραδοσιακές ἀξίες τῆς κινηματογραφοφιλίας τείνει νά ἀγκαλιάσει ταυτόχρονα μιά ἐπανεξέταση τῶν δομῶν καί μιά ἐπανεξέταση τῆς γραφῆς, πού τά θεωρεῖ ἀκριβῶς ἀναπόσπαστα συνδεδεμένα. Μόνο πού, καθώς συμπιέζεται ἀνάμεσα στήν ἐπιθυμία τοῦ μαικήνα καί τήν ἀντικειμενική τακτική πού τοῦ ἐπιβάλλει ἡ οἰκονομία, τελικά τό βάρος τῶν ἀντιθέσεων πέφτει στούς ὤμους τῶν σκηνοθετῶν τή στιγμή μάλιστα πού ὁ Coppola δέ ζήτησε ποτέ, ἀντίθετα ἀπό τόν Lucas θά περιστοιχηθεῖ ἀπό ἕνα ἐπιτελεῖο ὀνομάτων. Εἶναι ὄντως ἀναγκαῖο ἀπό τά πράγματα νά εἰπωθεῖ ὅτι τό γόητρο μέ τό ὁποῖο εἶχαν ὡς ἕνα βαθμό περιβληθεῖ τά Zoetrope Studios εἶχε στηριχτεῖ στή χρησιμοποίηση —χωρίς συνέπειες ἐκείνη τήν ἐποχή— τοῦ Michael Powell καί τοῦ Gene Kelly ἤ στήν (ἀποδοτική) διανομή τοῦ *Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω* καί τοῦ *Ναπολέοντα* ἤ ἀκόμη σ' ἐκείνη —λιγότερο ἀποδοτική— τοῦ *Hitler* τοῦ Syberberg.

Βέβαια εἶναι δύσκολο νά συμφιλιωθοῦν ἡ τάση γιά τήν ἵδρυση μιᾶς αὐτοκρατορίας μέ τούς ἠθικούς ὑπολογισμούς. Καί ἀπό τή στιγμή πού ἕνας παραγωγός γίνεται παντοδύναμη βεντέτα, μένει νά διαλέξει τό δρόμο του: τό δρόμο τοῦ David Selznick ἤ τοῦ Howard Hugues,ἀνάλογα μέ τό ἄν ὑποστηρίζει τό δημιουργικό δυναμικό πού προκύπτει ἀπ' αὐτή τή θέση ἤ ἄν δέ διατηρεῖ ἀπ' αὐτή παρά τό ὄργανο τῆς ἐξουσίας.

Ἄν καί φαίνεται πώς ὁ Lucas διάλεξε αὐτόν τό δεύτερο δρόμο, δέν πρέπει πάντως νά τόν συγχέομε μέ ἕναν ἐπιχειρηματία ἀπορροφημένο στήν ἀναζήτηση τῶν μέσων πού θά ἱκανοποιοῦσαν τίς φιλοδοξίες του. Ὁ George Lucas εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα ἕνας καλλιτέχνης τῆς ὁλικῆς σύλληψης. Κατάλαβε πολύ γρήγορα ὅτι στό σύστημα πού εἶχε δημιουργήσει δέν ὑπῆρχε θέση παρά γιά ἕνα μόνο κινηματογραφιστῆ: αὐτόν τόν ἴδιο, ἕνα δημιουργό τοῦ ὁποίου τά διαθέσιμα μέσα θά ἦταν τό πρωταρχικό ἔργο. Ἕνα δημιουργό μηχανῶν, ἕνα δημιουργό ἀντικειμένων. Σέ ἄλλους τά φίλμ.

Olivier ASSAYAS

(Δημοσιευμένο στά *Cahiers du Cinéma* No 328 τόν Ὀκτώβριο τοῦ 1981· πρωτ. τίτλος: **Un cinéma conceptuel**· μετάφραση: Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς).

«Ἡ Κιβωτός τῶν χαμένων κυνηγῶν»

RAIDERS OF THE LOST ARK (Οἱ κυνηγοί τῆς χαμένης κιβωτοῦ)

Σκην.: Steven Spielberg. *Σεν.:* Laurence Kasdan ἀπό ἱστορία τῶν George Lucas καί Philip Kaufman. *Φωτ.:* Douglas Slocombe. *Μουσ.:* John Williams. *Ἠθ.:* Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman, Wolf Kahler, Denham Elliot. ΗΠΑ 1981· 116΄

Μά ποιός εἶναι ἐπιτέλους αὐτός ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος;

Ὁ κιν/φος τῶν «δημιουργῶν» (Σκορτσέζε, Χιοῦστον, Κόππολα);

Ὁ ὅρος εἶναι γιά μιά ἀκόμη φορά ἀδόκιμος. Γιατί *καί* ὁ κινηματογράφος τῶν δημιουργῶν εἶναι, μέσα στή χολλυγουντιανή παράδοση, ὁ πιό «ἐμπορικός». Αὐτός ὁ ἴδιος κινηματογράφος πού «ἀνακαλύπτει» κατά περιόδους ἡ εὐρωπαϊκή πρωτοπορία. Μέχρι τά τηλεοπτικά φίλμ τοῦ Χίτσκοκ (πού πρόσφατα «ἀνακάλυψα» κι ἐγώ) καί τά «μιούζικαλς».

Περίπλοκη κατάσταση. Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος παράγει ρομπότ. Σύμφωνοι. Ἀλλά παράγει ἐπίσης τίς πιό ὄμορφες τρέλες. Συχνά τεχνολογικές (Λούκας, Κόππολα). Συχνά πολιτικές: ἐν μέσω Ρηγκανικῆς ὑστερίας, ὁ Γουῶρεν Μπήτυ ξοδεύει τριάντα ἑκατομμύρια δολλάρια γιά νά ἀνακατασκευάσει τήν Ὀκτωβριανή Ἐπανάσταση (Τίς *10 μέρες πού συγκλόνισαν τόν κόσμο,* τοῦ Τζών Ρήντ).

Ἄλλωστε, ὁ ἴδιος ὁ ὅρος «ἀμερικάνικος κινηματογράφος» δέ σημαίνει καί πολλά πράγματα. Τί τό κοινό ἀνάμεσα στούς ἰταλισμούς τοῦ Σκορτσέζε καί στό ρομαντισμό τοῦ Καζάν; (ἡ Ἀδριατική θά ἔλεγαν οἱ πονηροί). Ἡ ἴδια ἡ ἰδέα νά ξεχωρίσουμε τούς «καλούς προοδευτικούς ἀμερικάνους» ἀπ' τούς ὑπόλοιπους μοιάζει παράλογη, μιᾶς καί οἱ πολιτιστικές ἐπιρροές δέν εἶναι παρά ἕνα σταυροδρόμι, μιά ἀνταλλαγή θέσεων (πού δέν εἶναι ποτέ συστηματικές). Κι ὕστερα, αὐτό πού ἀγαπήσαμε σ' αὐτούς τούς σκηνοθέτες ἦταν ἐπίσης ἡ ἀπώλεια τοῦ μέτρου, κατά κάποιον τρόπο λοιπόν καί πάλι ὁ «ἰμπεριαλισμός» τους. (1)

Ἄς ἀποκαλύψω τήν καινούρια ἰδέα: ὁ «ἀμερικάνικος κιν/φος» δέν ὑπάρχει. Εἶναι ἴσως γι' αὐτό πού λειτουργεῖ τόσο καλά. Ἐννοῶ, ὡς μύθος. Γιατί, ἄν ἡ ἔγνοια τοῦ εὐρωπαϊκοῦ (καί τοῦ «νέου» ἑλληνικοῦ) κιν/φου ἦταν πάντα ἡ Ἱστορία (μέ κεφαλαῖο ι), ἡ τέχνη τῶν ἀμερικάνων ἦταν νά διηγοῦνται ἱστορίες (μέ μικρό ι). Κι ὡς ἕνα σημεῖο εἶναι φυσικό. Οἱ Ἀμερικάνοι κέρδισαν πολλούς πολέμους, ἀγόρασαν πολλές συνειδήσεις, ἀπορρόφησαν πολλά ταλέντα. Τί πιό φυσικό ἀπ' τό νά φτιάχνουν ἱστορίες ἀπό τή θλιβερή Ἱστορία τῶν ἄλλων: ἐδῶ βρίσκεται ὁ ἰμπεριαλισμός τους. Ἐδῶ ὀφείλεται ἐπίσης καί ἡ πρόσφατη παρακμή τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου: αὐτό τό ἐργοστάσιο ὀνείρων εἶχε πάντα ἀνάγκη ἀπό πολέμους γιά νά παράγει. Αὐτή εἶναι ἡ κυνική ἀλήθεια κάθε ἰμπεριαλισμοῦ: ἡ εἰρήνη δέν τοῦ

(1) Μέσα σ' ὅλα αὐτά, μιά ἐπίσημη κρατική κουλτούρα (γιά πρώτη φορά στήν Ἑλλάδα) νά καταδικάζει τό ἀμερικάνικο σινεμά. Τό χειρότερο: χωρίς νά εἶναι σέ θέση νά καλύψει τίς ἴδιες της τίς ἀνάγκες σέ θέαμα. Τό ὅτι τά συντριπτικά μέσα τῶν ἀμερικάνων συνεχίζουν νά παίζουν τόν ὁδοστρωτήρα δέν ἐμποδίζει καθόλου τή διαπίστωση πώς βρισκόμαστε μπροστά σ' ἕνα σωβινιστικό κρετινισμό. Ἐξηγοῦμαι: ὁ σκοπός αὐτῆς τῆς «σοσιαλιστικῆς» ἰδεολογίας εἶναι νά μασκαρεύει τόν κόσμο μιᾶς καί δέν μπορεῖ νά τόν ἀλλάξει. Καί οἱ ἐκστρατεῖες τοῦ τύπου «κινηματογραφεῖτε καί βλέπετε ἑλληνικά» ἐντάσσονται μέσα σ' αὐτή τήν ἰδεολογία.

ταιριάζει. Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος τράφηκε ἀπό τήν καταστροφή τοῦ κόσμου. Σήμερα διασώζεται μέ τή χαμένη κιβωτό τῆς ἴδιας του τῆς μυθολογίας. Διασώζεται γιά ἕναν ἀκόμη λόγο: γιατί ξέρει πώς ἡ «ὑγεία» του δέν ἐξαρτιόταν ποτέ ἀπό δημιουργούς, ἀλλά πάντα ἀπό παραγωγούς. Ἤ, πιό συγκεκριμένα, ἀπό *ἐπιχειρηματίες θεάματος*. Ἡ καλή ὑγεία τῶν ἀμερικάνων εἶναι ὁ Ντίσνεϋ κι ὄχι ὁ Οὐέλλες. Εἶναι γι' αὐτό ἄλλωστε πού ἡ ἀρρώστεια, στήν Ἀμερική, εἶναι πολύ πιό ἐνδιαφέρουσα.

Οἱ *Κυνηγοί* εἶναι μιά ὑπερ-παραγωγή. Μιά πανάκριβη ταινία. Ἐδῶ βρίσκεται τό πρῶτό της στοίχημα: μιά ταινία πού «κόστισε» δισεκατομμύρια «ἀξίζει» νά εἰδωθεῖ. Μόνο καί μόνο γιατί προσφέρει μιά διεστραμμένη πολυτέλεια: νά δεῖς μέ ἑκατό δραχμές πῶς ξοδεύτηκαν αὐτά τά δισεκατομμύρια. Ἀπό κάποιο σημεῖο ἡ μυθολογία μιᾶς τέτοιας ταινίας ἐπεκτείνεται κι ἄλλο. Ὅταν πιά τήν ἔχουν δεῖ ἑκατομμύρια ἀνθρώπων, «ὀφείλει» νά εἰδωθεῖ γι' αὐτό. Εἴτε στό ὄνομα μιᾶς «παγκόσμιας κοινότητας θεατῶν» (γιά τούς πιό ἀθώους), εἴτε στό ὄνομα μιᾶς νέας διαστροφῆς δευτέρου βαθμοῦ (γιά τούς πιό πονηρούς). Τῆς διαστροφῆς τοῦ νά δεῖς πῶς καί γιατί μιά ταινία πού κόστισε δισεκατομμύρια τά ἀπόσβεσε ἀκριβῶς γι' αὐτό. Τοῦ νά μάθεις ἄν τό κόστος της εἶναι ὁ μοναδικός λόγος τῆς ἐπιτυχίας της ἤ ἄν ὑπάρχουν κι ἄλλα πράγματα νά δεῖς. Τῆς διαστροφῆς, τέλος, τοῦ νά γράψεις κάτι γι' αὐτήν.

Οἱ *Κυνηγοί* εἶναι ἕνα puzzle ἀπό μυθοπλασίες. Παλιές μυθοπλασίες. Δέν ὑπάρχει τίποτε στούς *Κυνηγούς* πού νά μή θυμίζει τούς θρύλους (καί τά κλισέ) τῶν χαμένων παληῶν περιπετειῶν. *Ὅλων* τῶν παληῶν περιπετειῶν. Μ' αὐτή τήν ἔννοια, οἱ *Κυνηγοί* εἶναι ἕνα περιληπτικό ρημέϊκ ἐκείνου τοῦ κινηματογράφου. Ἄν ὅμως εἶναι ἀλήθεια πώς δέ λείπει τίποτε, εἶναι ἀκόμη περισσότερο ἀλήθεια (κι ἴσως ἀκριβῶς ἐπειδή δέ λείπει τίποτε) πώς οἱ Κυνηγοί μοιάζουν μ' ἕνα διαφημιστικό τρέϊλερ μιᾶς ταινίας χιλίων ὡρῶν πού θά ἀνακαλοῦσε-συνόψιζε-ἀναπαρήγαγε ὅλο τόν κινηματογράφο περιπετειῶν. Εἶναι γι' αὐτό ἐπίσης πού ἡ ταινία θά μποροῦσε νά εἶναι ἕνα ἐπιτυχημένο σήριαλ σέ χίλιες συνέχειες (κι ἴσως ἄλλωστε νά μήν εἶναι παρά ὁ «πιλότος» του). Κάτι πού δέν ἀφαιρεῖ τίποτε ἀπό τήν ἀπόλαυση πού προσφέρει.

Δέν ὑπάρχει στούς *Κυνηγούς* καμμιά μεταφορά, καμμιά ἀλληγορία, καμμιά μεταφυσική. Κανένα μυστήριο ἐπίσης. Δέν ὑπάρχει κανένα σύστημα ἀξιῶν ἤ ἑρμηνείας: μόνο ἕνα σύστημα κανόνων. Μιά ἀφήγηση πού ὑπαγορεύει τούς κανόνες της. Εἰπώθηκε πώς ἡ ταινία εἶναι ὑπερβολικά βίαια. Ἀλλά ἡ βία τῶν *Κυνηγῶν* δέν ὑπάρχει παρά γιά νά δημιουργεῖ μιά δραματουργική περιπέτεια στό ἐσωτερικό τῆς ἀφήγησης. Πάρτε τή σκηνή ὅπου ὁ Ἰντιάνα Τζόουνς πυροβολεῖ τό δεξιοτέχνη τοῦ σπαθιοῦ πού, πρίν νά ἐπιτεθεῖ, ἐπιδίδεται σέ μιά ἐπίδειξη τῆς τεχνικῆς του. Ἡ βία δέν εἶναι ἐδῶ ἐξωτερική στόν κανόνα, ἀλλά τό ὁριακό καί πιό ὄμορφο ἐφφέ του. Ἡ βία τῶν *Κυνηγῶν* ὀργανώνεται πάνω σέ σημεῖα, πάνω σέ χιλιάδες σημεῖα, εἶναι μιά βία πάνω στό νόημα καί τή λογική του. Ὅλη ἡ γοητεία τῶν Κυνηγῶν θεμελιώνεται πάνω σ' αὐτή τήν εἰδωλολατρική, σημειουργική βία πού ἀντιτίθεται στήν κουλτούρα τοῦ νοήματος.

Παράδοξα, τό μοναδικό ἐλάττωμα τῶν *Κυνηγῶν* ἔχει τή ρίζα του ἐδῶ. Γι' αὐτή τή γοητεία χρειάζεται χρόνος. Ἐλεύθερος χρόνος. Κι οἱ *Κυνηγοί* πάσχουν ἀκριβῶς ἀπό διαλλείματα. Ἐνῶ θά ὄφειλαν ν' ἀφήσουν στόν κανόνα τῆς ἀφήγησης τό χρόνο νά παίξει, στίς κινήσεις τό χρόνο νά συμπληρωθοῦν καί στό χρόνο... τό χρόνο νά ἐξαφανιστεῖ, γίνονται βιαστικοί, ἐπιχειροῦν μέχρι ἐξαντλήσεως (καί τοῦ θεατῆ) νά ἀφηγηθοῦν *τά πάντα* καί *γρήγορα*, νά ξεπεράσουν τήν ἴδια τους τήν ἀρχή πραγματικότητας.

Εἶναι γι' αὐτό πού ἡ βία τῶν *Κυνηγῶν* δέν εἶναι, ἐπιπλέον, μιά βία ἀπέναντι στήν ἀναπαράσταση. Γιατί οἱ *Κυνηγοί* μιμοῦνται τόσο καλά *ὅλες* τίς γνωστές σκηνές, πού σέ κάποιο σημεῖο θά ὄφειλαν νά δείχνουν ἀτελεῖς. Ἔτσι ὥστε νά διατηρήσουν τήν τελευταία διαφορά πού θά ἔκανε δυνατή τή μορφή τοῦ μύθου: ὅταν κι οἱ δυό (ὁ μύθος κι ἡ ἀναπαράστασή του) εἶναι τό ἴδιο τέλεια, ἡ γοητεία ἐξαφανίζεται. Εἶναι αὐτό πού λείπει στούς *Κυνηγούς:* ἡ μικρή παρέκκλιση πού θά ἐπέτρεπε τό παιχνίδι ἀνάμεσα στό πραγματικό καί τήν ἴδια του τήν πραγματικότητα, πού θά ἔσωζε τόν εἰρωνικό κανόνα τῆς ἀφήγησης.

Οἱ *Κυνηγοί* εἶναι, τέλος, μιά ἀκριβή ταινία πάνω σ' ἕνα φτηνό εἶδος: τά κινούμενα σχέδια. Κι ἡ ἱκανότητα τοῦ Σπήλμπεργκ στούς *Κυνηγούς* δέν ἔχει νά κάνει τόσο μέ τήν ἱκανότητα ἑνός κινηματογραφιστῆ νά παράγει τό ἀναπάντεχο μέ ἀφορμή τό γνωστό, ὅσο μέ τήν παράδοξη ἰδιοφυΐα του νά κινηματογραφεῖ ἥρωες σάν νά πρόκειται γιά κινούμενα σχέδια: ὁ κόσμος ἀπ' τήν ἀνάποδη. Μ' αὐτή τήν ἔννοια, ἡ μεγαλύτερη ἐπιτυχία του εἶναι ἡ ἐπιλογή τοῦ Χάρρισον Φόρντ στό ρόλο τοῦ Ἰντιάνα Τζόουνς. Μέσα σ' αὐτό τό σινεμά τῶν κόμικς, ἡ δύναμη τοῦ Χάρρισον εἶναι ἡ ἔλλειψη βλέμματος. Μέσα σ' αὐτό τόν κόσμο ὅπου οἱ εἰκόνες φθάνουν ἰλλιγγιωδῶς καί μία πρός μία, εἶναι ἀδύνατο νά ὑπάρξει ἕνα βλέμμα μέ ἐπιθυμία καί ἀβεβαιότητα. Ὁ Χάρρισον δέν εἶναι παρά ἕνας Τέν-Τέν καί τό ξέρει. Πρίν ἀπ' ὅλα: τό ἀποδέχεται. Γι' αὐτό καί δέν προξενεῖ ποτέ φόβο. Γιατί τό «σχέδιο» εἶναι καταδικασμένο στήν ἔλλειψη. Ἐκπλήσσει πάντοτε, ἀλλά δέν φοβίζει ποτέ. Ποιός φοβᾶται τόν Ἰντιάνα Τζόουνς;

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

ο πολιτης
μηνιαία ἐπιθεώρηση

Ἀποσπάσματα ἀπό μιά συνέντευξη τοῦ JOHN BOORMAN

Μέ τήν ταινία Excalibur, *πού εἶναι μεταφορά τοῦ μύθου τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου στήν ὀθόνη, ὁ* John Boorman *ἐκπληρώνει μιά φιλοδοξία κι ἕνα ὄνειρο «ζωῆς». Ἐπανερχόμενα μοτίβα –ἐπίμονα ὁράματα– πού μόλις ὑπαινισσόταν στά προηγούμενα φίλμ του –ἐπιτέλους ἐμφανίζονται «τελειωμένα» σ' αὐτή τήν ταινία, πού γιά τό δημιουργό της εἶναι ὅ,τι πιό γνήσιο ἔχει κάνει ὡς τώρα.*

«Τό πιό ἐνδιαφέρον σημεῖο στήν εἰκονογράφηση τοῦ μύθου γιά μένα εἶναι ἡ στιγμή πού τό μαγικό σπαθί, τό Excalibur, ἀναδύεται ἀπό τά νερά τῆς λίμνης. Κατά τόν Γιούνγκ τό κάτω ἀπό τήν ἐπιφάνεια τοῦ νεροῦ συμβολίζει τό ἀσυνείδητο καί τό σπαθί ὅλες τίς δυνάμεις καί τούς κινδύνους πού συγκεντρώνει στήν αἰχμή του. Ἐκεῖνο πού κράτησε ζωντανό τό ἐνδιαφέρον μου γιά τό γύρισμα τοῦ Excalibur ἦταν ἡ ἐπιθυμία νά κινηματογραφήσω αὐτό τό σπαθί νά «γεννιέται» ἀπό τή λίμνη. Ἦταν αὐτό τό ὅραμα —καί ὄχι κάποιο νόημα— πού μέ γοήτευε...

Στήν καρδιά τοῦ ἀρθουριανοῦ μύθου ὑπάρχει ἕνα μυστήριο πού κεντρίζει τή φαντασία. Τό πιό ἀξιοσημείωτο γιά τή σκοτεινή μεσαιωνική ἐποχή, εἶναι ἴσως ἡ διαπίστωση ὅτι τότε ὑπῆρχε ἕνας ἅγριος, ἀδάμαστος κόσμος καί ὁ ἄνθρωπος εἶχε ἕνα πολύ μικρό ρόλο σ' αὐτόν σέ σχέση μέ τήν κυριαρχία τῶν ζώων. Ὑπῆρχε τό δάσος καί τό σκοτεινό του μυστήριο —πού προσπάθησα νά ἀποδώσω διαλέγοντας τοποθεσίες πού θύμιζαν ἕνα πρωτόγονο κόσμο, ἕναν κόσμο πέρα ἀπό τή φθορά τῆς σύγχρονης καθημερινότητας.

Ὅταν ὁ νεαρός Arthur καί ὁ μάγος Merlin πηγαίνουν μαζί στό δάσος, ὁ Merlin τό συγκρίνει μέ τό Δράκο, τό «μυθικό πλάσμα πού ἦρθε ἀπό τή λάσπη καί ἔχει σχέση μέ τήν ἀτταβιστική μνήμη τῆς ἀνάδυσης ἀπό τό ἑρπετό».

Ὁ μάγος Merlin μέ ἐνδιέφερε πάρα πολύ —εἶναι ἕνα «ἀρχέτυπο» ἕνας χαρακτήρας πού ἐπανέρχεται στή ζωή καί τή λογοτεχνία. Εἶναι διορατικός καί ἔξυπνος —ἀλλά ὑπάρχει κάτι νόθο σ' αὐτόν, ὅπως καί μιά κάπως ἰδιόρρυθμη αἴσθηση τοῦ χιοῦμορ. Εἶναι ἕνας σύνδεσμος ἀνάμεσα στό παρελθόν, τό μαγικό κόσμο καί στόν κόσμο τῆς κυριαρχίας τοῦ ἀνθρώπου πού ἀνατέλλει. Τόν βλέπουμε σέ μιά περίοδο πού ἡ δύναμή του ὁλοένα καί λιγοστεύει. Εἶναι ἕνας συνδετικός κρίκος παραμορφωμένος: ἔχει τή δυνατότητα νά μεσολαβεῖ ἀλλά ποτέ νά ἐνεργεῖ ὁ ἴδιος· μόνο καθοδηγεῖ καί κατευθύνει τούς ἄλλους. Ὁ Γιούνγκ βλέπει τόν Merlin σάν μιά ἔκρηξη τοῦ ἀσυνείδητου: εἶναι κάτι περισσότερο ἀλλά καί κάτι λιγότερο ἀπό ἀνθρώπινος. Οἱ ἀντιδράσεις του εἶναι ἀπρόβλεπτες καί ὑπάρχει κάποια ἐλλειπτικότητα σ' αὐτόν...

Εἶχα τήν τάση νά χρησιμοποιήσω αὐτόν τόν τύπο τοῦ Μερλινικοῦ χαρακτήρα, ἴσως ἐπειδή ὡς φιλμουργός ἔβλεπα ὅτι ἕνα φίλμ εἶναι κάτι πού χρειάζεται ὀργάνωση καί σωστό χειρισμό. Ἕνας φιλμουργός εἶναι ἕνα εἶδος μάγου Merlin, μέ τήν ἔννοια ὅτι προσπαθεῖ νά ὀργανώσει ἕναν ὁλόκληρο κόσμο· μιά ταινία εἶναι μιά ἐπαναδιευθέτηση τοῦ πραγματικοῦ. Πάντα μέ γοήτευε ἡ σχέση φίλμ - ὄνειρο - ἀσυνείδητο, καί ὁ χαρακτήρας αὐτός εἶναι ὁ σύνδεσμος μεταξύ τους. Εἶναι ὁ σύνδεσμος ἀνάμεσα στούς φιλμικούς ἥρωες καί τό κοινό καί ὁ σύνδεσμος τοῦ κοινοῦ μέ τό παρελθόν, τό παρόν καί τό μέλλον, ὄντας ὁ ἴδιος διαχρονικός.

Ὁ ἀρθουριανός μῦθος ἀναφέρεται στό ξεπέρασμα τῶν μυθικῶν θεῶν καί στόν ἐρχομό τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀνθρώπου, τῆς λογικῆς, τῶν νόμων τοῦ ἀνθρώπου πού κατευθύνει ὁ ἴδιος τή ζωή του. Τό τίμημα πού πληρώνει γι' αὐτό εἶναι ἡ ἀπώλεια τῆς ἁρμονικῆς συνύπαρξης μέ τή φύση —αὐτήν τή φύση πού περικλείει τό μαγικό στοιχεῖο. Προσπάθησα νά ἀποδώσω στήν ταινία τή μαγεία πού περνᾶ στά ὄνειρά μας καί χάνεται —καί εἶναι φυσικό νά νοσταλγοῦμε αὐτό πού ἔχει πιά χαθεῖ. Ὁ μόνος τρόπος νά ξανακερδηθεῖ εἶναι κάποια μορφή ὑπέρβασης —πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τήν ἀναζήτηση τοῦ Δισκοπότηρου—· πρέπει νά ξεπεραστεῖ ὁ ὑλικός κόσμος καί νά βρεθεῖ μιά λύση...

Προσπάθησα νά ἐκφράσω πόσο παντοδύναμη καί

ἐπικίνδυνη, ἄσχημη καί βίαιη, πανέμορφη καί μυστηριώδης εἶναι ἡ φύση. "Ολα αὐτά συνυπάρχουν, δέν μπορεῖς ν' ἀντιμετωπίσεις τό ἕνα χωρίς τό ἄλλο. Γιά νά ὁλοκληρωθεῖ κανείς εἶναι ἀπαραίτητο νά κυτάξει βαθιά μέσα, στό ἀσυνείδητό του, καί νά τό ἀντιμετωπίσει. Μπορεῖ ἡ σύγκρουση νά εἶναι καταστροφική, μπορεῖ ὅμως νά ἀναδυθεῖ ἀπ' αὐτήν πιό ὥριμος καί πιό ὁλοκληρωμένος. Στό Excalibur τό δηλώνω ἀνοιχτά: 'Ο Arthur εἶναι ἕνα ἀφελές ἀγόρι πού βρίσκεται ἀντιμέτωπο μέ τίς ὑποχρεώσεις ἑνός θρόνου. Πρέπει νά ὡριμάσει —τό καταφέρνει μ' ἐπιτυχία μέ τή βοήθεια τοῦ Merlin— καί ὑψώνει κάστρα καί θεσπίζει νόμους. Σ' αὐτή του τήν προσπάθεια παραμελεῖ τήν πνευματική του ὑπόσταση. "Οταν ξεσπᾶ ἡ κρίση εἶναι χαμένος, πρέπει κυριολεκτικά νά βυθιστεῖ σ' αὐτή τή θανατερή διαδικασία τῆς ἀνίχνευσης τοῦ «ἐγώ» καί εἶναι οἱ ἄλλοι πού τόν ἐπαναφέρουν. Μέσα ἀπ' αὐτήν τή διαδικασία ὁλοκληρώνεται καί γίνεται κάτι παραπάνω ἀπό ἀνθρώπινος: ἀγγίζει τό θεῖο. Κατά τόν Γιούνγκ αὐτός θά ἔπρεπε νά εἶναι ὁ σκοπός τῆς ζωῆς.

...Φαίνεται ὅτι γενικά στίς ταινίες μου δέν ἔχω ἀσχοληθεῖ πολύ μέ τίς γυναῖκες. 'Η Helen Mirren, πού παίζει τήν Morgana στό Excalibur, εἶπε σέ κάποια συνέντευξη ὅτι πιστεύει πώς ὁ χαρακτήρας τῆς Morgana εἶναι ἕνα «ἀρχέτυπο» πού ἀντιπροσωπεύει τό παντοδύναμο θηλυκό πού φοβίζει τόν ἄνδρα, τή γόησσα πού καταβροχθίζει, τή σεξουαλική ἐπιθυμία πού καταστρέφει. Αὐτό πού συμβαίνει στήν Igrayne (Katrina Boorman) καί στήν Guenevere (Cherie Lunghi) εἶναι ὅτι γίνονται θύματα τοῦ πάθους, αὐτῆς τῆς σαρωτικῆς γιά τούς ἀνθρώπους φυσικῆς δύναμης. Μετάνοιωσα πού ἄφησα ἔξω ἀπό τήν ταινία τίς σεξουαλικές σχέσεις ἀνάμεσα στήν Morgana καί τόν Merlin. Στό πρωτότυπο ὁ Merlin ξετρελαίνεται μέ τή γόησσα Vivian —γιά δραματουργικούς λόγους συμπυκνώσαμε τά δύο πρόσωπα σέ ἕνα— καί εἶναι αὐτή πού θά τόν κάνει ἄνδρα. 'Η σεξουαλικότητά του ξεπερνᾶ τή θεϊκή του ὑπόσταση, γι' αὐτό τῆς εἶναι εὔκολο νά τόν ξεγελάσει καί νά τόν κλείσει στό βράχο.

Τό Excalibur περισσότερο ἀπό τό Zardoz, εἶναι μιά ἔρευνα πάνω στήν αἰσθητική τῆς βίας, γιά τόν τρόπο πού χειραγωγεῖται ἡ βία —καί ἡ σύμμαχός της ἡ λαγνεία. Αὐτό πού παρέχει ὁ μῦθος εἶναι ἡ τελετουργική δομή τους. Οἱ γυναῖκες γιά μένα ἀπαλλάσσονται ἀπό τή μομφή τῆς βιαιότητας, γιατί αὐτή προέρχεται ἀπό τοὺς ἄνδρες. 'Η μεγαλύτερη πράξη βίας (καί ἡ πηγή κάθε βιαιότητας, ἰσοδύναμης μέ τή λαγνεία) εἶναι φυσικά ἡ γέννηση. Εἶναι μιά πράξη βίας πού ἡ φύση ἐπιβάλλει στή γυναίκα...

Στήν ταινία ὑπάρχει πατροκτονία - μητροκτονία - αἱμομιξία, ὅλα διασκεδαστικά πράγματα. Νομίζω ὅτι θά ἦταν πολύ περισσότερο σοκαριστικά ὅλα αὐτά σ' ἕνα σύγχρονο σκηνικό. 'Ακόμη πιό ἐντυπωσιακό εἶναι τό γεγονός ὅτι ὁ μῦθος ὑπερασπίζεται ἕνα ἱεραρχικό σύστημα. Νομίζω ὅτι αὐτός εἶναι ἕνας ἀπό τούς λόγους τῆς ἀπήχησής του· μόλις δεχόμαστε ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἕνα πλάσμα βίαιο, μαθαίνουμε ὅτι μπορεῖ νά λειτουργεῖ μόνο σ' ἕνα ἱεραρχικό σύστημα. Οἱ πιό πολλοί δέ βολεύονται μέ τή δημοκρατία· στό βάθος ἐπιθυμοῦν ἕνα χαρισματικό ἡγέτη νά τούς φροντίζει. Σέ μιά ἐποχή πού ὑπάρχει μεγάλη σύγχυση ἴσως εἶναι ζωτική ἀνάγκη νά κυτάξουμε πίσω καί νά ξαναβροῦμε μιά ταυτότητα. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι κατά τή διάρκεια μερικῶν κλειστῶν δοκιμαστικῶν προβολῶν ἐκεῖνοι πού εἶχαν τά περισσότερα προβλήματα μέ τήν ταινία καί ἔνιωθαν ξένοι μ' αὐτήν ἦταν οἱ «σοφιστικέ» τύποι. Τά δεκαπεντάχρονα παιδιά, καί περισσότερο τά παιδιά τῆς ἐργατικῆς τάξης, ἔνιωθαν οἰκειότητα μαζί της γιατί ἀποτελοῦσε μέρος τοῦ κόσμου τους.

Προσπάθησα νά δημιουργήσω στήν ταινία ἕνα κλίμα φαντασίας καί μυστηρίου πού νά πηγάζει ἀπό τό πραγματικό. Τό κάθε τι ἔπρεπε νά φαίνεται δροσερό καί καινούριο σάν νά βιωνόταν γιά πρώτη φορά. Εἶναι κρίμα πού γυρίστηκαν τόσο λίγες ταινίες γι' αὐτό τό θέμα...

Θεωρῶ τόν Nicol Williamson μεγάλο ἠθοποιό. Εἶναι ἕνα παράξενο ἄτομο, ἕνας εἰκονοκλάστης. Εἶναι ἕνας καταπληκτικός μίμος —αἰχμαλωτίζει τό ρόλο καί τό θεατή σέ μιά πράξη ὁλοκληρωτικῆς κατοχῆς. 'Υπάρχει κάτι τό ἀφύσικα μυστηριῶδες σ' αὐτόν, πού πάντα μέ κάνει νά σκέφτομαι τό σχόλιο τοῦ Rosencrautz and Guildenstern: «'Ο ἠθοποιός δέν εἶναι ἄνθρωπος —εἶναι ἀκριβῶς τό ἀντίθετο».

(Πρωτοδημοσιεύτηκε στό περιοδικό *Film Comment*, Μάιος-Ἰούνιος 1981· τίτλος πρωτοτύπου: The Sorcerer; John Boorman interviewed by Dan Yakir — ἐπιλογή καί μετάφραση Νατάσα Κοντελετζίδη).

φωτογραφικο κεντρο Θεσσαλονικης

α΄ Ἑρμοῦ 73 τηλ. 271.591

β΄ Τσιμισκῆ 79 τηλ. 226.984

γ΄ Ἐγνατία 45 τηλ. 536.133

δ΄ Τσιμισκῆ 49 τηλ. 284.600

(ὡρολόγια-μπαταρίες)

Περιπέτειες ἑνός ξίφους

EXCALIBUR

Σκην.: John Boorman. *Σεν.:* Rospo Pallenberg καί John Boorman, ἀπό ἔργο τοῦ Thomas Malory *Φωτ.:* Alex Thompson. *Μουσ.:* Trevor Jones. *Ἠθ.:* Nigel Terry, Nicol Williamson, Hellen Mirren, Nicholas Clay, Cherie Lunghi. Ἀγγλία-ΗΠΑ 1981· 100'

Τό ἡρωϊκό ἔπος τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου καί τῶν ἱπποτῶν τῆς στρογγυλῆς Τραπέζης, μαζί μέ τίς ἱστορίες πού στρέφονται γύρω ἀπό τό βασιλιά Ριχάρδο τόν Λεοντόκαρδο (*Ἰβανόης, Ρομπέν τῶν Δασῶν*) ἀποτελοῦν τόν ἄξονα τῆς Ἀγγλοσαξωνικῆς μεσαιωνικῆς μυθολογίας. Τήν ἴδια περίπου ἐποχή ἔχουμε ἕνα ἄλλο μεγάλο ἡρωϊκό ἔπος, τό τευτονικό «Δακτυλίδι τῶν Νιμπελοῦγκεν» πού μαζί μέ τά δυό πρῶτα

ἀποτέλεσαν πηγή ἔμπνευσης γιά πολλούς καλλιτέχνες. Οἱ μῦθοι αὐτοί ἐξυμνοῦν τό πνεῦμα τοῦ ἱπποτισμοῦ καί τοῦ ἡρωϊσμοῦ (ἐνῶ σί δύο πρῶτοι συνεμφαίνουν καί τήν ἑνότητα τῆς Ἀγγλίας), ἐνῶ παράλληλα εἶναι ἱστορίες σφοδροῦ πάθους, περιπέτειας καί αἵματος.

Ὅπως ἦταν φυσικό, ὁ κινηματογράφος δέν μποροῦσε νά μήν τούς ἐκμεταλλευτεῖ. Ὡς μυθοπλάστης καί εἰκονογράφος μύθων τούς χρησιμοποίησε, παράγοντας μιά τόσο πλατιά γκάμα ταινιῶν πού νά καλύπτει ὅλα σχεδόν τά εἴδη του.

Συγκεκριμένα, πάνω στό μύθο τοῦ βασιλιᾶ Ἀρθούρου ἔχουν γυριστεῖ μιούζικαλ, ὅπως τό *Camelot* τοῦ J. Logah κινούμενα σχέδια, ὅπως τό *Sword in a stone* παραγωγῆς W. Disney ἤ καί σάτιρες, ὅπως τό *Monty Putlion and the holy grail* (ἑλλ. τίτλος: *Τό ἀδελφάτο τῶν ἱπποτῶν τῆς ἐλεεινῆς Τραπέζης*). Ἐπίσης ἔχουμε καί ταινίες ξένων σκηνοθετῶν, ὅπως. π.χ. τῶν Γάλλων R. Bresson. (*Lancelot du Lac*) καί Er. Rohmer (*Perceval le Galois*).

Ὁ John Boorman, σκηνοθέτης τῆς τελευταίας κινηματογραφικῆς ἐκδοχῆς τοῦ μύθου μέ τόν τίτλο *Excalibur*, μᾶς εἶναι ἤδη γνωστός ἀπό τίς περιπέτειες πού ἔχει γυρίσει. Σκηνοθέτης ἄνισος στίς προσπάθειές του, ἀλλά πάντα γοητευτικός πέρασε σχεδόν ἀπό ὅλα τά κινηματογραφικά εἴδη μέ ταινίες ὅπως τό *Deliverance* (1972, ἑλλ. τίτλος: *Ὅταν ξέσπασε ἡ βία*), τό *Point blank* (1967, ἑλλ. τίτλος: «*Ὁ ἐπαναστάτης τοῦ Ἀλκατράζ*), τό *Hell in the Pacific* (1968, ἑλλ. τίτλος: *Δυό λιοντάρια στόν Εἰρηνικό*), τό *Zardor* (1973), τό *Heretic* (1977, ἑλλ. τίτλος: *ὁ Αἱρετικός*) κ.ἄ. Οἱ περισσότερες ταινίες του ἀσχολοῦνται μέ τό πρόβλημα τῆς βίας, καθώς αὐτή ἐξασκεῖται ἀπό ἤ ἐφαρμόζεται σέ ἄτομα μοναχικά ἤ ξένα στό περιβάλλον τους στήν προσπάθειά τους νά ἐπιβιώσουν ἤ νά τό καταστρέψουν. Πρόκειται γιά μιά βία πολλές φορές παράλογη πού ὁδηγεῖ στό αἷμα καί στή φρίκη.

Ὁ Boorman, στήν ταινία του αὐτή, δέν ξέφυγε ἀπό τήν ἀφηγηματική γραμμή τοῦ ἔπους, ἀλλά μέσα ἀπ' αὐτήν προσπάθησε νά δώσει —μέ τήν προσεγμένη ἐπιλογή τῶν κομματιῶν στά ὁποῖα ἔδωσε ἔκταση καί βαρύτητα— τήν αἴσθηση τοῦ μαγικοῦ καί τῆς βίας, τοῦ μοιραίου καί τοῦ ἀνέφικτου, στοιχεῖα τά ὁποῖα διατρέχουν καί τόν ἴδιο τό μύθο. Τό φίλμ, μ' ἕνα σχεδόν ἐπίμονο τρόπο κεντρώνεται πάνω στό χαράκτῆρα τοῦ Μέρλιν, ἀποφεύγοντας τήν ψυχολογική προσέγγιση ἤ τήν καρικατούρα. Ὁ Μέρλιν ὁ μάγος εἶναι ὁ συνδετικός κρίκος τοῦ παρελθόντος μέ τό παρόν, τοῦ ἀνθρώπου μέ τή φύση καί τή μαγεία, ἔξω ἀπό τό καλό καί τό κακό. Ἀκόμα καί ὡς μύθος ἔχει τή δύναμη νά λειτουργεῖ. Γύρω ἀπό αὐτήν τή φιγούρα κινοῦνται οἱ ἄλλοι χαρακτῆρες. Ἀκόμα καί ἡ σχέση τοῦ Λανσελότου μέ τή γυναῖκα τοῦ Ἀρθούρου ἤ τό κυνήγι τοῦ δισκοπότηρου, καθώς δίνονται μέ ἀφαίρεση, γίνονται ἁπλά φορεῖς τῆς ἱστορίας. Πίσω ἀπ' ὅλα ὑπάρχει ὁ Μέρλιν, ἀκόμα καί ὡς ἀπουσία, αἴτιο ἤ προφητεία.

Τό ἄλλο μαγικό στοιχεῖο τοῦ φίλμ εἶναι τό Excalibur, τό σπαθί πού μέσα του ἐνσωματώνεται τό μαγικό καί πού ἡ προέλευσή του εἶναι καθρά παγανιστική, μιά πού «γενιέται» ἀπό τό νερό καί «φυτεύεται» στό βράχο. Σύμβολο ἐξουσίας ἀλλά καί μιᾶς ἐποχῆς πού χάνεται καί ἐπιστρέφει στό νερό γιά νά περάσει στό μύθο, ὅπως καί ὁ Μέρλιν.

Ἀπό τίς γυναικεῖες μορφές ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ Μοργκάνα, τό ἀρχέτυπο τοῦ διαβολικοῦ θηλυκοῦ, πού ἀντλεῖ δύναμη ἀπό τή σεξουαλικότητά της γιά νά καταστρέψει τόν ἄνδρα. Στέκεται στόν ἀντίποδα τοῦ Λανσελότου, ἀλλά τούς ἑνώνει ὁ «εὐνουχισμός» τοῦ Ἀρθούρου. Εἶναι μιά ἀπό τίς ἰσχυρότερες γυναικεῖες κινηματογραφικές φιγούρες, δέν μπορεῖ ὅμως νά ξεφύγει ἀπό τή μοῖρα της. Τελικά θά νικηθεῖ γιά νά ἀποκατασταθεῖ ἡ πατριαρχική τάξη καί μάλιστα ἀπό τό μοναδικό ἀντικείμενο καί φορέα μαζί τοῦ πόθου της, τό γιό της. Ἕνας μύθος σάν κι' αὐτόν δέν μποροῦσε νά ἐπιτρέπει τίποτε διαφορετικό.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Τεχνολογία καί κινηματογράφος
(Μιά συνέντευξη τοῦ Bran Ferren)

Μέ τό φίλμ *Ἀνεξέλεγκτες Καταστάσεις* κάνει τήν πρώτη του ὁλοκληρωμένη ἐμφάνιση, ὡς ὑπεύθυνος τῶν εἰδικῶν ἐφφέ, ὁ εἰκοσιοκτάχρονος Bran Ferren. Γεννημένος στή Νέα Ὑόρκη ἀπό γονεῖς ζωγράφους, μεγάλωσε μέσα σέ ἕνα «καλλιτεχνικό» περιβάλλον πού τοῦ ἐπέτρεψε νά ἀσχοληθεῖ ἀπό πολύ νωρίς μέ τό θέατρο (ὡς ἠθοποιός καί ὡς ὑπεύθυνος φωτισμοῦ ἀρχικά καί ὡς σύμβουλος ἀρχιτεκτονικῆς καί σκηνογράφος ἀργότερα). Ἡ μεγάλη του περιέργεια τόν ἐμπόδισε νά εἰδικευθεῖ ὁπουδήποτε, ἐνῶ ποτέ δέν ἀποφοίτησε ἀπό τό Λύκειο, οὔτε καί ἀπό τό Τεχνολογικό Ἰνστιτοῦτο τῆς Μασαχουσέτης (ὅπου φοίτησε γιά ἕνα χρόνο). Ἐνῶ ποτέ δέ θά ὀνόμαζε τόν ἑαυτό του ἠλεκτρολόγο-μηχανολόγο ἤ διευθυντή φωτογραφίας, θά μποροῦσε ἄνετα νά συνενοηθεῖ ἤ νά ἀντικαταστήσει, εἰδικούς αὐτῶν τῶν κατηγοριῶν, χρησιμοποιώντας μάλιστα τήν ἐξαιρετικά ἐξελιγμένη καί δυσπρόσιτη ἀργκό τους. Σήμερα ἔχει μιά ἑταιρία πού ἀσχολεῖται μέ τήν ἔρευνα καί κατασκευή τῶν εἰδικῶν ἐφφέ γιά ταινίες, θεατρικές παραστάσεις καί συναυλίες ρόκ. Μέ τίς θεατρικές παραστάσεις *Σταυροφόρος τοῦ Αἵματος*, *Ἐβίτα* καί *Φρανκεστάϊν* εἰσήγαγε τά εἰδικά ἐφφέ στό Μπρόντ γουαίη. Ἡ κινηματογραφική του καριέρα ἄρχισε πιό ἤπια. Ἔκανε μερικά εἰδικά ἐφφέ γιά τήν ταινία *Catch 22* τοῦ Mike Nichols, ἀλλά κυρίως ἀσχολήθηκε μέ τά εἰδικά ἐφφέ γιά ταινία, τά τελευταία πέντε χρόνια, χωρίς ὅμως τό ὄνομά του νά ἀναφέρεται στούς τίτλους τῶν ἀντιστοίχων ταινιῶν.

Bran Ferren: «Ἄν μέ ἐλκύει ἡ ὑπόθεση τῶν εἰδικῶν ἐφφέ στίς ταινίες, εἶναι μόνο καί μόνο λόγω τῆς συνύπαρξης τέχνης καί τεχνολογίας. Ἡ ταινία *Ἀνεξέλεγκτες Καταστάσεις* εἶναι ἡ πρώτη γιά τήν ὁποία εἶχα πλήρη ὑπευθυνότητα. Γι' αὐτήν τήν ταινία, μέ τούς συνεργάτες μου, σχεδιάσαμε τίς ἐλεγχόμενες ἀπό ὑπολογιστή μηχανές λήψης, κάναμε τόν προγραμματισμό, σχεδιάσαμε τά περισσότερα ὀπτικά ἐργαλεῖα πού χρησιμοποιήθηκαν καί κάναμε καί καθαρές κατασκευές (γιά τή δίκη κλπ.). Ἡ ἄποψή μου γιά τήν ταινία ἦταν διαμετρικά ἀντίθετη ἀπό τοῦ John Dyketra τοῦ προηγούμενου ὑπευθύνου τῶν εἰδικῶν ἐφφέ πού ἀντικατάστησα: ἀντί γιά πολύπλοκες ὀπτικές κατασκευές καί μινιατούρες, ἐνδιαφερόμουν γιά τή δημιουργία μαγείας, ἔτσι ὥστε τό κάθε τί νά συμβαίνει πράγματι καί οἱ κάμερες νά τό καταγράφουν. Ἄν χρειάζεται μιά ἀκτίνα ἐνεργείας πού νά διασχίζει τόν ἀέρα πρέπει νά *κάνεις* μιά ἀκτίνα ἐνεργείας νά διασχίζει τό χῶρο. Ἄν θέλεις ἕνα δωμάτιο μέ μιά δίνη στό κέντρο του, ἡ συμβατική προσέγγιση εἶναι νά τό κατασκευάσεις σέ μινιατούρα, ὅπως στό Black Hole (ἑλλ. τίτλος: *Ἡ μαύρη τρύπα*) τοῦ Gary Nelson, πράγμα πού μ' ἐνοχλεῖ πολύ· εἶναι λάθος. Κυτάζοντας μιά ὑπερβολικά καλοκατασκευασμένη μινιατούρα, ὑπάρχουν στοιχεία, πού μέ κάνουν ἀμέσως νά σκεφτῶ· νά μιά καλοκατασκευασμένη μινιατούρα. Οἱ στρόβιλοι τοῦ νεροῦ, οἱ σχέσεις κλιμάκων μεταξύ τοῦ φωτισμοῦ, τοῦ νεροῦ καί τῶν προσώπων ποτέ δέν ταιριάζουν, γιατί κινηματογραφήθηκαν σέ διαφορετικούς χρόνους καί τόπους καί σέ διαφορετική κλίμακα. Ἡ προσέγγιση πού εἶναι ἡ πιό σωστή εἶναι νά ξαναχτιστεῖ τό δωμάτιο, ἔτσι ὥστε νά δημιουργηθεῖ μιά πραγματική δίνη στό ἐσωτερικό του. Τή στιγμή πού θέλαμε νά τή φωτίσουμε ἔτσι ὥστε νά φαίνεται ὅτι τό νερό ἰριδίζει, ξανακάναμε τό δάπεδο μέ Plexiglas πάχους 4 ἑκατοστῶν, τοποθετήσαμε τήν ὅλη κατασκευή πάνω σέ ἕνα βάθρο ἀπό Plexiglas, ὥστε νά μποροῦμε νά τό φωτίσουμε ἀπό κάτω. Βάλαμε ἐπίσης μερικές μηχανές Diesel ἀπ' ἔξω καί κάναμε μιά πραγματική δίνη. Χρησιμοποιήσαμε ἕνα ὑλικό κατά τοῦ ἀφρίσματος στό νερό ὥστε αὐτό νά μοιάζει λίγο σάν σύννεφο καί νά μήν ἐπιτρέπει νά σχηματιστοῦν φυσαλίδες, γιατί ἔπρεπε κάπως νά τό ἐλέγχουμε, ἔτσι ὥστε ἕνα ἄτομο νά μπορεῖ νά τό διασχίσει. Ἦταν λίγο ζόρικο γιατί τήν Blair Brown. Βάλαμε ἐπίσης μεταλλικά ρινίσματα στό νερό ἔτσι ὥστε νά διακρίνονται οἱ στρόβιλοι καί τό κέντρο τῆς δίνης. Καί καταλήξαμε σ' ἕνα δωμάτιο μέ μιά δίνη στό κέντρο του καί ἕνα ἄτομο πού βάδιζε πρός τό κέντρο της. Ἔτσι, ὁ θεατής πιστεύει αὐτά τά πράγματα γιά ἀληθινά. Αὐτό τό ἐπίπεδο τῆς «πραγματικότητας» προσπαθοῦμε νά διατηρήσουμε σ' ὅλο τό φίλμ.

Φυσικά ὑπάρχουν λειτουργικά ὅρια. Ὅταν τό σενάριο λέει: «ἀγγίζονται καί γίνεται μιά κοσμική ἔκρηξη πού διαλύει τίς σάρκες τῶν ἀτόμων καί ἀφήνει τήν ἡρωΐδα σάν κρατήρα ἡφαιστείου», δέ γίνεται νά τό πετύχεις μέ ἕνα μόνο ἠθοποιό, εἰδικά ἄν θέλεις νά ξαναγυρίσεις τή σκηνή. Γιά ἕναν ἀριθμό τέτοιων σκηνῶν, χρησιμοποιήσαμε μιά σειρά συνθετικῶν τεχνικῶν μέ (ἀνακλώμενο) βάψιμο (make up) πάνω στά ὁλόσωμα κουστούμια πάνω στά ὁποῖα προβάλλαμε εἰκόνες. Γιά τήν ταινία αὐτή ἐργάστηκα ἐνάμισυ χρόνο (μαζί μέ 140 μέρες ἀφιερωμένες στή φωτογράφηση). Ἀπό τά 15 ἑκατομμύρια πού στοίχισε τά 4 ξοδεύτηκαν γιά τά εἰδικά ἐφφέ. Πιστεύω ὅμως ὅτι πετύχαμε καλύτερα ἀποτελέσματα ἀπ' ὅ,τι π.χ. τό Star *Wars* (ἑλλ. τίτλος: *Ὁ πόλεμος τῶν ἄστρων*) τοῦ George Lucas ἤ τό *Star Treck* τοῦ Robert Wise πού δέν ἦταν καί τόσο καταπληκτικά ὅσον ἀφορᾶ τά εἰδικά ἐφφέ. Κανένα τους δέ φτάνει τό *2001* τοῦ Stanley Kubrick, πού ἦταν ἕνα βῆμα μπροστά στήν ἀπεικόνιση μιᾶς ὄψης τῆς πραγματικότητας.

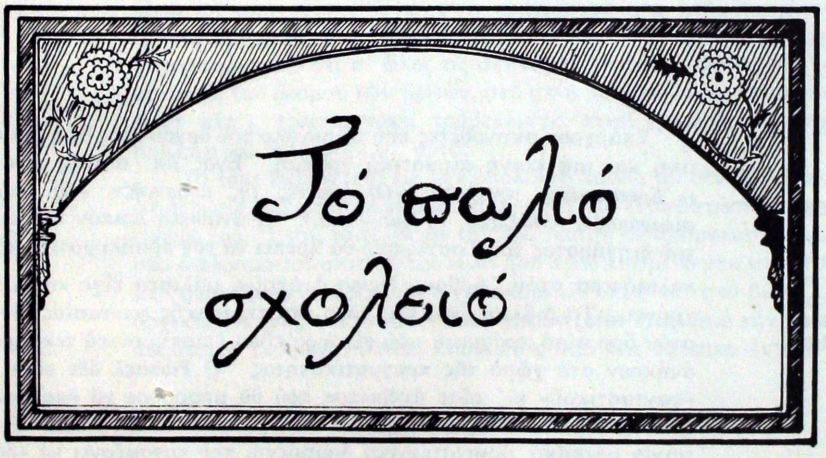
Οἱ *ἀνεξέλεγκτες καταστάσεις* εἶναι τό πρῶτο φίλμ πού ἔκανε μεγάλη χρήση τῶν Pixel προσαρμογῶν καί τῶν προσαρμογῶν μέ ὑπολογιστή. Αὐτή εἶναι μιά μέθοδος πού δημιουργεῖ μήτρες, ἔτσι ὥστε μπορεῖς νά πάρεις ἕνα ἀντικείμενο, ἔξω ἤ μέσα σέ μιά σκηνή, νά τό τροποποιήσεις, νά γεμίσεις τό background μέ προηγούμενες σκηνές. Χρησιμοποιήσαμε ἐπίσης ἕναν ἐλεγχόμενο ἀπό ὑπολογιστή ἐκτυπωτή γιά νά δημιουργήσουμε μήτρες χωρίς τήν ἀνάγκη τῶν συμβατικῶν ἀσπρόμαυρων, ὑψηλοῦ κοντράστ μητρῶν, ἔτσι ὥστε νά μποροῦμε νά κάνουμε τμήματα ἑνός δωματίου φωτεινά ἤ σκοτεινά ἤ νά ἀλλάξουμε τά στοιχεῖα μιᾶς σκηνῆς, ἀποφεύγοντας τά προβλήματα ἐγγραφῆς, σκληρῶν ἄκρων κλπ. Αὐτή ἡ νέα τεχνική εἶναι ἀφόρητα διαπανηρή. Ἀλλά μᾶς ἔχει δώσει μιά ὑπέροχη ἐλευθερία: νά ἀλλάζει μιά εἰκόνα *ἀφοῦ* ἔχει γίνει ἡ φωτογράφηση καί νά διαφοροποιεῖ ἐντελῶς αὐτό πού βλέπουμε στήν ὀθόνη. Μᾶς βοήθησε νά προχωρήσουμε, στή σύνδεση διαφορετικῶν σκηνῶν καί νά ξανατοποθετήσουμε χρῶμα, ἤ νά ἀλλάξουμε τή γεωμετρία, ὥστε νά ταιριάζουν. Τή χρησιμοποιήσαμε, μέ ἄλλες τεχνικές στήν τελική σκηνή γιά νά παραγάγουμε τούς σπινθῆρες καί νά ἀλλάξουμε τό σῶμα ὥστε νά δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι διασπᾶται σέ μικρά τμήματα ἐνέργειας.

Στό μέλλον θά δουλέψω γιά τή σχεδίαση ἑνός νέου συστήματος φωτογράφησης κινούμενων σχεδίων πού θά παροπλίσει ὅλα τά ὑπάρχοντα συστήματα πού ξέρω χάρη στίς ἱκανότητές του.

Θά μᾶς ἀπασχολήσει γιά ἕνα-ἑνάμισυ χρόνο. Θά ἔχει τεράστιες δυνατότητες· π.χ. ἄν θά θέλει νά δεῖ κάνείς τό ἐμπρός μέρος (foreground) καθαρά καί τό πίσω μέρος (backgound) σέ φλού, θά ἀρκεῖ νά πατήσει ἕνα κουμπί.

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό *Film Comment*, Ἰαν.-Φεβρ. 1981· μετάφραση Θωμᾶς Νέος).

Ἡ Θεσσαλονίκη ἔχει τώρα τήν ταβέρνα της.
Ἁπλό παραδοσιακό περιβάλλον. Ταβερνιάρικη κουζίνα.



Ἰκτίνου 16 1ος ὄροφος Τηλ. 2233378

ΑΝΕΞΕΛΕΓΚΤΕΣ ΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ

ALTERED STATES

Σκην.: Ken Russell. *Σεν.:* Sidney Aaron (ψευδώνυμο ,τοῦ Paddy Chayefsky). *Φωτ.:* Jordan Cronenweth. *Μουσ.:* John Corigliano. *Ἠθ.:* William Hurt, Blair Brown. ΗΠΑ 1980· 102΄.

΄Υπάρχουν σκηνοθέτες πού τό σύνολο τοῦ ἔργου τους ἔχει μιά κοινή προβληματική καί μιά κοινή αἰσθητική γραμμή. Ἕνας ἀπ' αὐτούς εἶναι ὁ Κέν Ράσσελ (*«΄Ερωτευμένες γυναῖκες», «Οἱ ἐραστές τῆς μουσικῆς», «Οἱ Δαιμονισμένες», «΄Ο φιλαράκος», «Μάλλερ», «Τόμμυ»* κ.ἄ.). ΄Η ἀνάθεση λοιπόν τῆς κινηματογράφησης τοῦ διηγήματος τοῦ Τσαγέφσκυ θά πρέπει νά τόν προβλημάτισε. (Τό ἴδιο εἶχε δοθεῖ παλαιότερα στόν Ἄρθουρ Πένν, ὁ ὁποῖος μάλιστα εἶχε κάνει προεργασία ἑνός χρόνου.) Τό βιβλίο εἶναι ἕνα ἔργο ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἄν συμπεριλάβουμε στόν ὅρο αὐτό πράγματα πού σίγουρα εἶναι ἐπιστημονικά τεκμηριώσιμα, ἀλλά δέν ἀνήκουν στό χῶρο τῆς πραγματικότητας. ΄Ο Ράσσελ δέν εἶναι σκηνοθέτης τοῦ «φανταστικοῦ» κι' οὔτε ἄνθρωπος πού θά μποροῦσε νά «πατήσει» σέ ἀνοιγμένα αἰσθητικά μονοπάτια προκειμένου νά περατώσει τό ἔργο του. Τό ἀποτέλεσμα: Μιά ταινία μωσαϊκό, ἀριστοτεχνικά δομημένη, πού καταφέρνει νά «δέσει» στό ρασσελικό κορμό της κομμάτια ὅπως αὐτά μέ τά σπέσιαλ ἐφφέ (ἑτοιμασμένα ἤδη τά περισσότερα ἀπό τόν Πένν) καί νά φέρει τήν ταινία πέρα γιά πέρα στά μέτρα τοῦ δημιουργοῦ της.

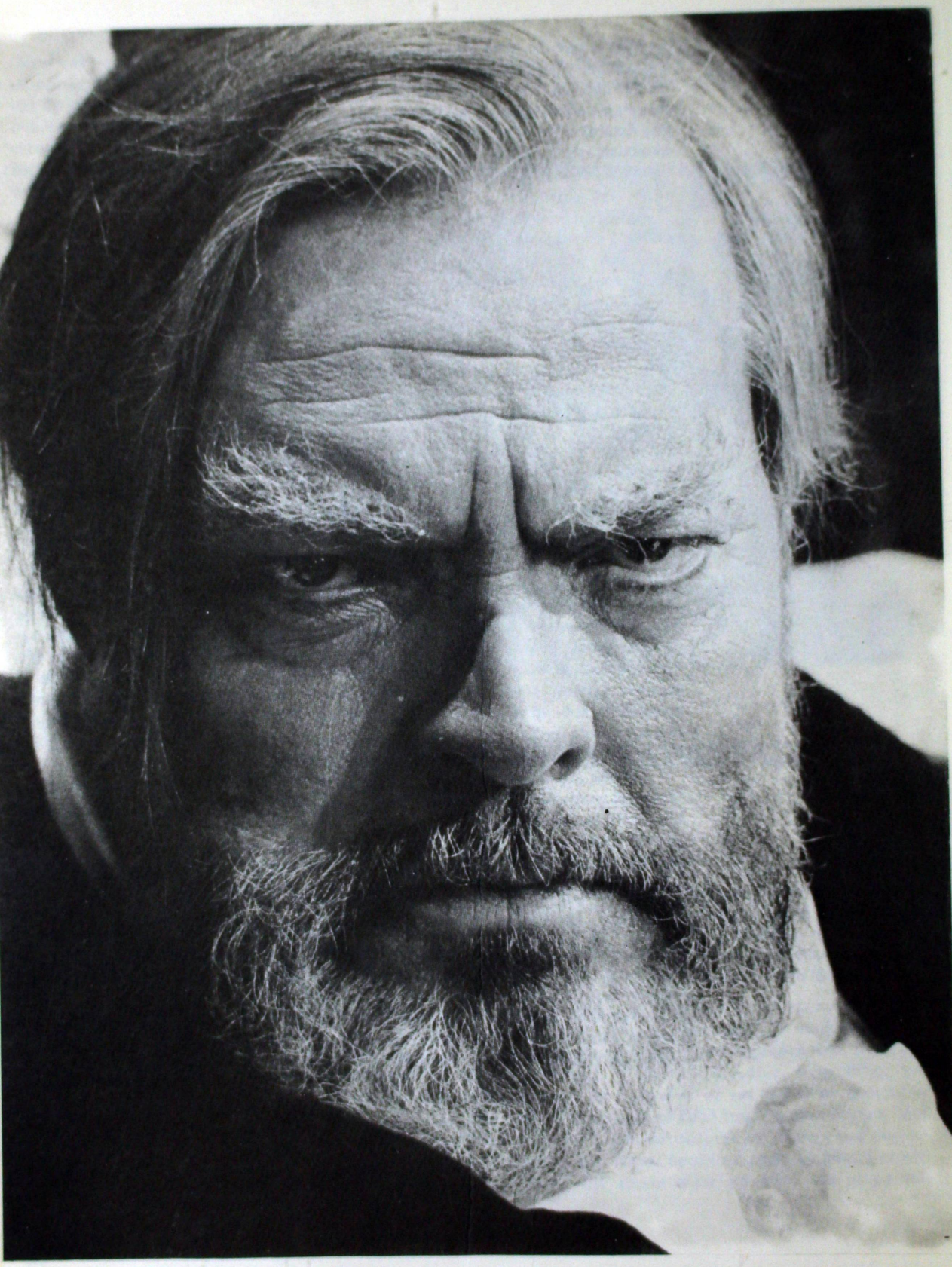
Θά μποροῦσαν νά ἀνθολογηθοῦν ὁλόκληρα κομμάτια — ἀπόηχοι τῶν περασμένων του ταινιῶν καί κυρίως τῶν *«Δαιμονισμένων»*, ὅπως τό συρρεαλιστικό ὄνειρο μέ τόν πατέρα του ἤ αὐτό τῆς κατακόκκινης κόλασης. Κάπου χρησιμοποιεῖ τήν ἀφηγηματική φόρμα τοῦ θρίλλερ (στόν ἐφιάλτη(;) τῆς γυναίκας τοῦ ἐπιστήμονα πού τῆς ἀποκαλύπτει τήν ἀλήθεια) καί ἀλλοῦ στήνει ἕνα «μπαλέτο γιά ἕνα» στήν καταπληκτική σεκάνς τῆς μεταμόρφωσης τοῦ Γουίλιαμ Χέρτ σέ πιθηκάνθρωπο (δέν εἶναι καθόλου τυχαῖο ὅτι ὁ Ράσσελ διάλεξε γι' αὐτόν τό ρόλο ἕνα μεξικάνο χορευτή, ἐνῶ ὁ Πένν εἶχε καταλήξει σ' ἕνα μεγαλόσωμο νιγηριανό).

Μαζί μέ τόν ἐρευνητή τῆς ταινίας, ὁ σκηνοθέτης θ' ἀναζητήσει τήν ὑπέρτατη ἀλήθεια σέ σφαῖρες ἔξω ἀπ' τό πραγματικό. Ἡ ἀπάντηση τοῦ τέλους (δέν ὑπάρχει ὑπέρτατη ἀλήθεια) μέ τό ἀγκαλιασμένο ζευγάρι ἔχει δοθεῖ ἀπ' αὐτόν ἐκ τῶν προτέρων. Ἡ λεπτή σχισμή πού ἀντιπροσωπεύει τό ἄνοιγμα πρός τή γνώση τῆς ὕπαρξής μας δέν εἶναι παρά τό ἄνοιγμα τῆς σπηλιᾶς τῶν Ἰνδιάνων στῶν ὁποίων τήν ἱεροτελεστία λαβαίνει μέρος ὁ Χέρτ. Δέν εἶναι παρά τό σχῆμα στά παράθυρα τοῦ δωματίου καί τοῦ λουτροῦ τοῦ σπιτιοῦ του. Εἶναι δίπλα του, παρόν στήν καθημερινή ζωή. Ὁ ἐπιστήμονας ὅμως θά χρειαστεῖ νά διατρέξει ὅλο τό σενάριο γιά νά τό ἐπιβεβαιώσει· καί ὁ Ράσσελ θά ἀναγκαστεῖ νά τό σκηνοθετήσει. Ἀλλά, ὅπως εἴδαμε παραπάνω, μέ τό δικό του τρόπο. Τό φῶς τῆς «ἀλήθειας» γι' αὐτόν ἔρχεται ἀπό ἄλλες πηγές. Εἶναι τό τζάκι τῶν *«ἐρωτευμένων γυναικῶν»* πού δημιουργεῖ τίς κόκκινες ἀνταύγειες πάνω στά σώματα τῶν πρωταγωνιστῶν στή σκηνή πού κάνουν ἔρωτα ἤ μετά ἀπ' τόν ἐφιάλτη στό σπίτι τῆς γυναίκας τοῦ Χέρτ. ('Απ' αὐτό τό ἁπλό καί ἐπίγειο πάθος τῆς ἀγάπης, ἄν «φωτιστεῖ» σέ ὑπερβολικό βαθμό, ἴσως νά προκύπτει τό κόκκινο τῆς κόλασης τοῦ ὀνείρου του.) Καί εἶναι οἱ σχισμές τῆς σχάρας τῶν *«Δαιμονισμένων»* ἀπ' ὅπου μπαίνει τό φῶς στόν ὑπόγειο διάδρομο τοῦ νοσοκομείου ὅπου πειραματίζονται. Καί σ' αὐτό τό σημεῖο θά πρέπει νά δοῦμε ὅτι εἶναι ἡ μόνη φορά πού ὁ Ράσσελ «στήνει» μιά ἀτμόσφαιρα «φανταστικοῦ». Σ' ὅλη τήν ταινία κρατάει μιά ἀπόσταση ἀπό τά πράγματα, καταργώντας τή σασπένς τῆς ἐμφάνισης τοῦ πιθηκάνθρωπου, παραιτούμενος ἀπό τήν πρόκληση τῆς γραφικότητας καί τοῦ τρόμου τῆς παρουσίας του κλπ. Τή σεκάνς ὅμως τοῦ τελευταίου πειράματός του τήν προετοιμάζει μέ δυό πλάνα: Τό πρῶτο —κάθε ἄλλο παρά ρεαλιστικό— εἶναι ὁ γεμάτος κίνηση διάδρομος τοῦ νοσοκομείου μέ τίς ἀνέκφραστες φιγοῦρες τῶν προσώπων πού πηγαινοέρχονται. Καί τό δεύτερο, ἀπό τήν ἴδια γωνία, ὁ ἔρημος ἀνησυχητικός διάδρομος, λουσμένος στό φῶς πού πέφτει σέ δέσμες ἀπό πάνω, μέσα ἀπ' τό ὁποῖο ξεπροβάλλει ἡ φιγούρα τοῦ βοηθοῦ τοῦ ἐπιστήμονα.

Τό φῶς λοιπόν πού προέρχεται ἀπ' τίς δυό παραπάνω πηγές ἐπισημαίνει καί τή θέση τοῦ σκηνοθέτη. Ἐδῶ, στήν πραγματικότητα. Στήν πραγματικότητα ὅμως πού ἐμπνέεται ἀπό μεγάλα πάθη, πού διακινεῖται ἀπό καταστάσεις «ἀνεξέλεγκτες». Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι σ' ὅλες τίς σκηνές τῆς «καθημερινότητας» (στόν πρόλογο τῆς σύναψης τοῦ δεσμοῦ τῶν ἡρώων, στό σπίτι τους πού τούς ἐπισκέπτεται ὁ βοηθός τοῦ Χέρτ κλπ.), χρησιμοποιεῖ τράβελλινγκ, κινεῖ συνεχῶς τή μηχανή του σάν νά βιάζεται νά τελειώσει μ' αὐτές.

Τό ἴδιο θἄκανε καί μέ τήν ὑπόλοιπη ταινία ἄν δέν εὕρισκε τή δυνατότητα νά φτιάξει τίς δικές του ταινίες μέσα σ' αὐτή. Νά ἐνσωματώσει τούς κώδικές της στούς δικούς του. Ἔτσι, τό τέλος μέ τήν πρόσκαιρη μεταμόρφωση τοῦ ἐπιστήμονα σέ φῶς στό διάδρομο τοῦ σπιτιοῦ του εἶναι ἤδη προδικασμένο ἀπό τούς κώδικες τοῦ Ράσσελ. Στό φωτισμένο διάδρομο τοῦ νοσοκομείου ὅπως καί στό βάθος τοῦ διαδρόμου τῆς ἀρχικῆς σκηνῆς (τοῦ πάρτυ) ὅπου ἐμφανίζεται πίσω ἀπό τήν πόρτα ὁ Χέρτ, σ' ἕνα παράταιρα βαλμένο πλάνο, λουσμένος ἀπό ἕνα ἀφύσικα ἔντονο φῶς.

Ἄγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ



W ὅπως Welles

«Ὅταν μιά ἰδιοφυΐα ἐμφανίζεται, μποροῦμε νά τήν ἀναγνωρίσουμε εὔκολα. Ὅλοι οἱ ἠλίθιοι συνασπίζονται ἐναντίον της».

John Kennedy Toole
«La conjuration des imbèciles»

Γιατί ἕνα ἀφιέρωμα στόν Welles σήμερα;
Πρίν ἀπ' ὅλα, γιατί ὄχι;
Κι ὕστερα γιατί θά ἔπρεπε νά περιμένουμε τό θάνατό του;

Εἶναι ἴσως ἀκριβῶς γιατί ὁ Welles ζεῖ ἀκόμα (ὅσο κι ἄν αὐτό μοιάζει περίεργο, τόσο περίεργο πού δέ διστάζουμε συχνά νά προστρέχουμε στόν παρατατικό) κι εἶναι ἕνας ἀπ' τούς λίγους (ἐλάχιστους) μεγάλους-μεγάλους (μ' ὅλες τίς σημασίες, ἀπ' ὅλες τίς ἀπόψεις καί σ' ὅλες τίς διαστάσεις) σκηνοθέτες πού ἀπόμειναν, πού θά πρέπει ν' ἀσχοληθοῦμε μ' αὐτόν (μ' ἐκεῖνο τό ἀθεράπευτο παράπονο τῶν ἐρωτευμένων πού μεταφέρει ἡ ἔκφραση: «δέν ἀσχολεῖσαι καθόλου μέ μένα»).

Νά λοιπόν ἕνας ἀκόμα λόγος: κανείς δέν ἀσχολεῖται (πιά) μέ τόν Welles (τό τελευταῖο ἀφιέρωμα χρονολογεῖται ἀπό τό 1975 — εἰδικό τεῦχος τοῦ *Positif*).

Εἶναι λίγο νά ποῦμε πώς εἶναι ἕνας «δημιουργός», τό σινεμά του εἶναι ἀδυσώπητα *προσωπικό* («Κάνω σινεμά. Να ἡ ἄποψή μου. Καί δέν εἶναι ἀναγκαστικά αὐτή τοῦ καθενός»). Πού σημαίνει, ἀδυσώπητο πρίν ἀπ' ὅλα γιά τόν ἴδιο, γαντζωμένο στό ὅραμά του: νά ἀνασυνθέσει τό σύνολο τῆς πραγματικότητάς του γιά ν' ἀντλήσει ἀπό κεῖ τό ὑλικό τῶν ταινιῶν του, τῶν *δικῶν του* ταινιῶν, ἐκείνων πού κανείς δέ θά μποροῦσε νά φτιάξει στή θέση του: αὐτή ἦταν ἡ μοναδική ἠθική του (καί δέν εἶναι ἀσήμαντη). Οἱ ταινίες του δέν ἔρχονται παρά ὅταν νιώθει ἀρκετά ἱκανός γιά νά τίς κάνει νά ἔρθουν, γιά νά κάνει νά ἔρθουν σ' αὐτόν ὅλα ἐκεῖνα ἀπ' τά ὁποῖα ἡ ζωή του εἶναι φτιαγμένη.

Ἐδῶ καί σαράντα χρόνια, οἱ ταινίες του διαδέχονται ἡ μία τήν ἄλλη (ὅλο καί πιό ἀραιά, εἶναι ἀλήθεια), πάντα ἀπρόβλεπτες: χωρίς «σύστημα», χωρίς «νόημα», χωρίς «ἐπικαιρότητα». Ταινίες-ποταμοί πού πηγαίνουν ὡς τό τέρμα τοῦ ὑλικοῦ τους, κουβαλοῦν τή διάρκειά τους. Ἀδύνατο νά ἐναντιωθεῖς, νά κάνεις λογαριασμούς, νά λάβεις ὑπ' ὄψη τήν «ἀγορά»... Ἀδύνατο γι' αὐτόν τόν προφήτη τῶν mass-media νά κρατήσει «ἕνα» κοινό.

Προφήτης τῆς ἴδιας τῆς πραγματικότητάς του, ὁ Welles θά μποροῦσε νά εἶναι ἀκόμα ὁ χαϊδεμένος Wonder-boy τοῦ Χόλλυγουντ μ' ὅλα του τά φαντάσματα καί τήν (πολύμορφα) διεστραμμένη ματιά του πάνω στόν κόσμο, κατά κάποιον τρόπο, ἕνας εἰδικός τοῦ ἴδιου του τοῦ φαινόμενου. Ἀλλά ἡ ἠθική του τοῦ τό ἀπαγόρευε: δέν κινηματογραφοῦσε παρά αὐτό πού τόν ἐνδιέφερε. Τά μέσα ἐπικοινωνίας, τά μέσα μεταφορᾶς, τά μέσα ἔκφρασης... Πάντα τά μέσα, ποτέ τά ἔξω, ἐκεῖνα πού ὅλος ὁ κόσμος ἔβλεπε. Ἦταν ἤδη πολύ. Ὅπως ἕνας ζωγράφος πού ξέρει πώς ποτέ δέ θά κατορθώσει νά ξεφύγει ἀπ' τίς μανίες του, πώς δέ θά μπορέσει ποτέ νά ξεμπερδέψει μαζί τους, δέν ἔπαψε νά περιφέρεται γύρω ἀπ' τίς ἴδιες ἰδέες, χρησιμοποιώντας τό σινεμά ὄχι ὡς ἕναν καθρέφτη (αὐτό εἶναι γιά τούς καλούς σκηνοθέτες), ἀλλά ὡς μιά βελόνα σεισμογράφου (αὐτό εἶναι γιά τούς μεγάλους).

Ὁ Welles ἦταν τυχερός: ἔφτασε στό Χόλλυγουντ πολύ νέος.

Ὁ Welles ἦταν ἄτυχος: θεωρήθηκε πολύ γρήγορα μιά ἰδιοφυΐα.

Ἀπό δικό του λάθος μιᾶς κι αὐτήν τήν ἰδιοφυΐα τήν εἶχε διακηρύξει ὁ ἴδιος καί πολύ δυνατά. Ὅλος ὁ κόσμος τόν πίστεψε κι ἔπαψε ν' ἀσχολεῖται μ' αὐτόν.

Ἀμέσως μετά τό πυροτέχνημα τοῦ «*Πολίτη Καίην*», ἄρχισε ἕνα παράδοξο παιχνίδι. Ὁ Welles ἔγινε ἕνας κινηματογραφιστής ἐπίσημα καταραμένος. Ἰδιοφυής, χωρίς ἀμφιβολία, ἀλλά ἀπαράδεκτος γιά τήν ἀμερικάνικη κοινωνία (ὅπως, ἄλλωστε, ὅλες οἱ ἰδιοφυΐες). Γρήγορα (ἀμέσως μετά τήν «*Κυρία τῆς Σαγκάης*») δέν ἔβρισκε παρά μικροδουλειές (συνήθως: μικρορόλους· θυμᾶστε τόν Στροχάϊμ πού τυποποιήθηκε σέ ρόλους γερμανοῦ στρατιωτικοῦ μέ μονόκλ;) ἐνῶ συνέχιζε νά καταστρώνει μεγαλεπήβολα σχέδια.

Ὁ Welles εἶναι ἕνας ἐφευρέτης μορφῶν: τίς ἀναστάτωσε, τίς προχώρησε, ἔθεσε σέ λειτουργία ρητορικές πού σημάδεψαν τό σινεμά. Αὐτές οἱ ρητορικές εἶναι ἴσως αὐτές τοῦ αὐριανοῦ σινεμά (ἤ, ἀκόμα πιθανότερο: αὐτές τῆς αὐριανῆς τηλεόρασης).

Ὅμως τό σινεμά δέν εἶχε ἀνάγκη ἀπό ἐφευρέτες κι ἀκόμα λιγότερο ἀπό προφῆτες. Κι ὁ Welles εἶναι ἕνας ἀπ' αὐτούς. Δέ φαντάστηκε ποτέ τά φίλμ του ἔξω ἀπό ἕνα ταρακούνημα ὅλου τοῦ σινεμά (κι ὄχι μόνο τοῦ σινεμά): τῶν τεχνικῶν καί τοῦ κοινοῦ του.

Ὑποψιάζομαι πώς ὑπάρχει ἤδη μιά σχολή, ἕνα νῆμα Welles στό σύγχρονο σινεμά, κάποιοι περίεργοι ἐπίγονοι, κατοικημένοι ἀπ' τίς ἴδιες ἐμμονές. Διακινδυνεύω μερικά ὀνόματα: **Κιούμπρικ, Ἄλτμαν, Κόππολα...**

Δέ θά μποροῦσαν παρά νά εἶναι ἀμερικάνοι. Γιατί οἱ ἀμερικάνοι εἶναι οἱ μόνοι πού δέν ξέρουν ἀκόμα σήμερα ἀπό ποῦ ἔρχονται. Εἶναι ἀκόμα οἱ μόνοι πού ξέρουν πώς εἶναι ἡ ἱκανότητα τοῦ νά εἶσαι παντοῦ πού χαρίζει τήν ἐξουσία (στήν «*Ἐμπιστευτική ἀναφορά*» ὑπάρχει μιά σκηνή ὅπου ὁ Βάν Στράττεν νομίζει πώς τηλεφωνεῖ στόν Ἀρκάντιν ἀπό τήν ἄκρη τοῦ κόσμου κι ὁ Ἀρκάντιν εἶναι ἐκεῖ, στό διπλανό δωμάτιο. **Ἀρκάντιν ὅπως Ἀμερικάνος**).

Ἄν θά θέλαμε νά ταξινομήσουμε τό μέχρι σήμερα ἔργο τοῦ Welles, θά διακρίναμε τρεῖς περιόδους (πρίν ἀπ' ὅλα «οἰκονομικές»):

1940-50: τό πέρασμα τοῦ Welles στό Χόλλυγουντ.

1950-60: τόν «ἐκπατρισμό» του.

1960-80: τήν «περιθωριακή» παραγωγή του.

Τό μόνο πού μᾶς ἔμενε αὐτά τά τελευταῖα χρόνια: νά θαυμάζουμε τά παλιά ὄμορφα φίλμ του (*Πολίτης Καίην, Μάκβεθ*...), νά ὑπερασπίζουμε μέ πάθος τά «ἀτυχημένα» μεταγενέστερα (*Ἀρκάντιν*...), νά παραληροῦμε μπροστά στά πιό πρόσφατα (*Ἡ ἀλήθεια καί τό ψέμα, Ὀθέλλος*), νά ἐξοργιζόμαστε μπροστά σ' αὐτό πού ὁ Welles θά μποροῦσε νά κάνει ἄν...

Εἴπαμε τόν Welles περιθωριακό πολύ εὔκολα. Αὐτός ὁ περιθωριακός εἶχε σχέδια. Σχέδια ὅπου διακινδύνευε ὡς σκηνοθέτης, ὡς ἠθοποιός καί ὡς ἄνθρωπος (πῶς νά κάνει διαφορετικά; γι' αὐτόν στάθηκε πάντα ἀδύνατο) καί πού φανέρωναν ἕνα ἀδιάκοπο πάθος γιά τό σινεμά.

Ἡ ἐπιθυμία νά κάνει ταινίες ἦταν ἕνα χαρακτηριστικό του. Ἡ ἐπιθυμία νά μήν κάνει ταινίες μ' ὁποιοδήποτε τίμημα, ἕνα ἄλλο. Αὐτή ἡ ἐπιθυμία ἦταν μιά πολυτέλεια κι ὁ Welles τό ἤξερε. Τό πλήρωσε.

Τό σινεμά εἶναι τυχερό: ὁ Welles εἶναι πράγματι μιά ἰδιοφυΐα.

Τό σινεμά εἶναι ἄτυχο: τέτοιες ἰδιοφυΐες δέν τίς ἀναγνωρίζει παρά χωρίς τή θέλησή του καί πάντα πολύ ἀργά.

Ὁ Welles προηγούνταν αἰσθητά τῆς ἐποχῆς του γιά νά νιώθει ἄνετα. Βγῆκε ζημιωμένος ὅπως ὅλοι οἱ προφῆτες. Τόσο τό χειρότερο γιά μᾶς.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Προτιμήσεις καί ἀντιπάθειες

— *Θά θέλατε νά μᾶς πεῖτε ποιοί εἶναι οἱ σκηνοθέτες πού θαυμάζετε;*

— Δέ θά σᾶς ἀρέσει καθόλου αὐτό πού θά σᾶς πῶ, γιατί οἱ ἄνθρωποι πού θαυμάζω δέ λογίζονται καθόλου στούς διανοούμενους τοῦ κινηματογράφου· ἐκεῖ εἶναι ὅλο τό δράμα. Ὁ ἀγαπημένος μου κινηματογραφιστής εἶναι ὁ **de Sica**: ξέρω ὅτι θά σᾶς στενοχωρήσω. Καί ὁ **John Ford.** Ἀλλά ὁ πρό εἰκοσαετίας Ford καί ὁ πρό δωδεκαετίας de Sica. Α! ἡ *Sciuscia*: εἶναι τό καλύτερο φίλμ πού ἔχω δεῖ.

— *Καί οἱ νέοι ἀμερικανοί σκηνοθέτες;*

— Ἀπεχθεῖς. Δέν ἔχω νά πῶ τίποτε. Τούς περιφρονῶ.

— *Καί ὁ Eisenstein; Μιλᾶνε γι' αὐτόν σχετικά μέ τίς ταινίες σας.*

— Δέν εἶδα ποτέ ταινία τοῦ **Eisenstein.** Ἄ ναί, μόνο μία. Ἀλλά εἶχα μιά τεράστια ἀλληλογραφία μαζί του. Ξέρετε γιατί; Γιατί εἶχα χτυπήσει ἄγρια τόν *Ἰβάν τόν τρομερό* σέ μιά ἀμερικάνικη ἐφημερίδα. Καί μιά μέρα στή Ρωσία ἄκουσε νά μιλᾶνε γι' αὐτό τό ἄρθρο καί μοῦ ἔστειλε ἕνα μακροκρελέστατο γράμμα. Τοῦ ἀπάντησα. Κι αὐτός ἐπίσης. Κι ἐγώ ἐπίσης κλπ. Γιά πολλά χρόνια ἀνταλλάξαμε γράμματα γιά τήν αἰσθητική τοῦ κινηματογράφου. Ξέρω ὅτι δέν ἔχω τίς ἀπόψεις σας γιά τό σινεμά. Ἀρέσετε τίς ταινίες μου, δόξα σοι ὁ Θεός, ἀλλά δέ μοῦ ἀρέσουν καθόλου αὐτά πού ἀρέσουν σέ σᾶς. Ἄλλωστε βλέπω πολύ λίγες ταινίες καί τό τελευταῖο ἀριστούργημα πού εἶδα ἦταν ἡ *Sciuscia*. Λυποῦμαι, ἀλλά τί νά κάνω· αὐτά εἶναι τά γοῦστα μου.

— *Θέλησαν νά ἀναγνωρίσουν σέ ὁρισμένους ἀμερικανούς σκηνοθέτες μαθητές σας: τόν Robert Aldrich,* τόν *Nicholas Ray...*

— Δέν ἔχω δεῖ τίποτα τοῦ **Aldrich.** Τοῦ **Nicholas Ray**, ναί: δέ μ' ἐνδιαφέρουν αὐτά τά πράγματα. Βγῆκα ἀπό τήν αἴθουσα μετά τήν τέταρτη μπομπίνα τοῦ *Ἐπαναστάτη χωρίς αἰτία:* μέ πιάνουν τά νεῦρα ὅταν σκέφτομαι αὐτή τήν ταινία.

— *Τί σκέφτεστε γιά τόν Vincente Minnelli;*

— Ἐλᾶτε, ἐλᾶτε τώρα. Ἔχουμε μιά σοβαρή συζήτηση, μιλᾶμε γιά κινηματογραφιστές.

— *Καί ἀνάμεσα στούς γερμανούς σκηνοθέτες;*

— Ὦ! ἡ περίφημη γαλλική θεωρία σύμφωνα μέ τήν ὁποία εἶμαι ἐπηρεασμένος ἀπό τούς Γερμανούς! Σ' ὅλη μου τή ζωή δέν ἔχω δεῖ οὔτε μιά γερμανική ταινία. Πάντα ἰσχυρίζονται ὅτι ἔχω δεῖ τούς *Niebelungen* τοῦ... ξέχασα τό ὄνομά του· ὅλοι εἶπαν ὅτι ἀπό ἐκεῖ εἶχα ἐμπνευστεῖ τόν *Macbeth*: εἶναι ψέμα, ποτέ δέν εἶδα αὐτό τό φίλμ. Ἀντίθετα, τό γερμανικό θέατρο εἶχε πολύ πολύ μεγάλη ἐπίδραση πάνω μου. Ἀνάμεσα στούς νέους ἀμερικανούς σκηνοθέτες ὁ μόνος πού βλέπω εἶναι ὁ **Kubrick**: Τό *Killing* δέν ἦταν τολύ κακό, ἀλλά τό *Paths of Glory* (ἑλλην. τίτλος: *Σταυροί στό μέτωπο*) εἶναι ἀηδιαστικό· ἔφυγα ἀπό τή δεύτερη μπομπίνα.

— *Μπορέσατε νά δεῖτε πολλά γερμανικά θεατρικά ἔργα;*

— Μιά τεράστια ποσότητα, ὅταν ἤμουν νέος, παιδαρέλι, πρίν τόν Χίτλερ· ξημεροβραδιαζόμουνα στά γερμανικά θέατρα ὅπως καί στά ρωσικά καί τά γαλλικά. Στίς ταινίες ἔχω ὑποστεῖ τήν ἐπίδραση τοῦ θεάτρου πολύ περισσότερο ἀπ' ὅ,τι τοῦ κινηματογράφου ἐπειδή, τήν ἐποχή πού μποροῦσα εὔκολα νά ἐπηρεαστῶ, ἔβλεπα θέατρα καί ὄχι ταινίες. Πράγματι δέν ὑπάρχουν κινηματογραφιστές πού νά μέ ἔχουν ἐμπνεύσει ἤ μᾶλλον κάποιοι σπάνιοι, πού οἱ διανοούμενοι δέν τούς ἔχουν δεῖ μέ πολύ καλό μάτι. Ὁ **de Sica**, γιά παράδειγμα. Θά ἔπρεπε νά ντρέπεστε πού δέ σᾶς ἀρέσει ὁ de Sica: θά χρειαστεῖ νά ξαναμιλήσουμε γι' αὐτόν σέ διακόσια χρόνια.

— *Καί ὁ Ροσσελίνι;*

— Αὐτοῦ ἔχω δεῖ ὅλες τίς ταινίες: εἶναι ἕνας ἐρασιτέχνης. Τά φίλμ τοῦ **Rossellini** δείχνουν ἁπλά ὅτι οἱ Ἰταλοί εἶναι γεννημένοι ἠθοποιοί καί ὅτι στήν Ἰταλία ἀρκεῖ νά πάρεις μιά κάμερα καί νά βάλεις μπροστά της ἀνθρώπους γιά νά σέ θεωρήσουν σκηνοθέτη.

— *Εἶστε λοιπόν ἕνας «self-made cameraman», ἄν μποροῦμε νά τό ποῦμε ἔτσι;*

— Μόνο μιά φορά ἔχω ὑποστεῖ τήν ἐπίδραση κάποιου: πρίν γυρίσω τόν *Πολίτη Κέην*, εἶδα σαράντα φορές τό *La Chevauchée fantastique*. Δέν εἶχα ἀνάγκη νά πάρω μαθήματα ἀπό κάποιον πού εἶχε κάτι νά πεῖ, ἀλλά ἀπό κάποιον πού θά μοῦ ἔδειχνε πῶς νά πῶ αὐτό πού εἶχα νά πῶ: γι' αὐτό ὁ **John Ford** εἶναι τέλειος. Πῆρα τόν Gregg Toland γιά ὀπερατέρ, γιατί αὐτός ἦρθε καί μοῦ τό ζήτησε. Μετά τίς δέκα πρῶτες μέρες γυρίσματος, ρύθμιζα μόνος μου τό φωτισμό, γιατί πίστευα ὅτι ὁ σκηνοθέτης πρέπει νά κάνει τά πάντα, συμπεριλαμβανόμενου καί τοῦ φωτισμοῦ. Ὁ Gregg Toland δέν ἔλεγε τίποτε καί διακριτικά βόλευε λίγο τά πράγματα πίσω ἀπό τήν πλάτη μου. Τελικά τό κατάλαβα καί ζήτησα συγνώμη. Ἐκείνη τήν ἐποχή, ἐκτός ἀπό τόν Ford, θαύμαζα τόν **Eisenstein** —ἀλλά ὄχι τούς ἄλλους Ρώσους— τόν **Griffith**, τόν **Chaplin**, τόν **Clair** καί τόν **Pagnol**: πάνω ἀπ' ὅλα, τή *Γυναίκα τοῦ φουρνάρη*. Σήμερα, θαυμάζω τό γιαπωνέζικο κινηματογράφο, τόν **Μιτσογκούτσι** καί τόν **Κουροσάουα.** Ἀγαποῦσα περισσότερο τό σινεμά πρίν ἀρχίζω νά κάνω σινεμά. Τώρα, δέν μπορῶ νά ἀποφύγω νά ἀκούσω τήν

κλακέτα στήν ἀρχή κάθε πλάνου: ὅλη ἡ μαγεία ἔχει καταστραφεῖ. Σύμφωνα μέ τήν ἀπόλαυση πού μοῦ δίνουν, νά ὁ τρόπος πού θά ἱεραρχοῦσα τίς διάφορες τέχνες: πρῶτα-πρῶτα ἡ λογοτεχνία, μετά ἡ μουσική, ἡ ζωγραφική καί τό θέατρο. Στό θέατρο, ἔχω μιά πολύ δυσάρεστη ἐντύπωση: οἱ ἄνθρωποι σέ κυτάζουν καί γιά δυό ὧρες νιώθεις αἰχμάλωτος τῆς σκηνῆς. Ἀλλά θέλω νά σᾶς κάνω μιά πολύ πιό τρομερή ἐξομολόγηση: δέν ἀγαπάω τόν κινηματογράφο, ἐκτός ὅταν γυρίζω· πρέπει νά ξέρουμε νά μήν εἴμαστε δειλοί μέ τήν κάμερα, νά τῆς ἀσκοῦμε βία, νά τήν ξετρυπώνουμε ἀπό τά τελευταῖα της ὀχυρά, γιατί εἶναι μιά ποταπή μηχανή. Αὐτό πού μετράει, εἶναι ἡ ποίηση.

Πρόσωπα καί ρόλοι

— *Κατά τήν ἄποψή σας, ὁ Ὀθέλλος εἶναι ἕνας ἄνθρωπος ἀπεχθής;*

— Ἡ ζήλεια εἶναι ἀπεχθής, ὄχι ὁ Ὀθέλλος. Ἀλλά στό μέτρο πού ἁλώνεται ἀπό τή ζήλεια, πού γίνεται ἡ προσωποποίησή της, στό μέτρο αὐτό, ὁ Ὀθέλλος εἶναι ἀπεχθής. Ὅλα αὐτά τά εὐγενῆ δραματικά πρόσωπα: ὁ Λήρ, γιά παράδειγμα, στό βαθμό πού εἶναι σκληρός, εἶναι μισητός. Ἕνα ἀπό τά μείζονα θέματα τοῦ Shakespeare εἶναι ὅτι οἱ πιό ἐνδιαφέροντες ἥρωές του ἔχουν ὅλοι τους μιά ἠθικότητα τοῦ 19ου αἰώνα, εἶναι ὅλοι προδότες. Ὁ Ἅμλετ εἶναι προδότης, καμιά ἀμφιβολία, ἀφοῦ εὔχεται νά σκοτώσει τό θεῖο του χωρίς νά ἐπιτρέψει τή σωτηρία τῆς ψυχῆς του. Κυτάξτε μέ τί ἀπόλαυση περιγράφει τή δολοφονία τοῦ Rosencrantz: εἶναι ἕνας προδότης. Ὅλα τά μεγάλα πρόσωπα τοῦ Shakespeare εἶναι καθάρματα· εἶναι ἀναγκασμένα νά εἶναι καθάρματα.

— *Θά μπορούσαμε νά ποῦμε τό ἴδιο καί γιά τούς δικούς σας ἥρωες;*

— Νομίζω ὅτι μποροῦμε νά τό ποῦμε γιά ὅλα τά δραματικά γραπτά πού τείνουν νά εἶναι τραγικά στό ἐσωτερικό τοῦ σχήματος τοῦ μελοδράματος. Ὅσο ὑπάρχει μελόδραμα, ὑπάρχει καί ὁ τραγικός ἥρωας πού τείνει νά γίνει κάθαρμα. Μόνο οἱ Ἕλληνες καί οἱ Γάλλοι κλασικοί μπόρεσαν νά κάνουν ἕναν ἥρωα πού νά μήν εἶναι κακός γιατί ἦταν ἀφηρημένα τραγικός. Ἀλλά ἀπό τή στιγμή πού ἑλκύεστε ἀπό ὁποιοδήποτε εἶδος μελοδράματος, τό τραγικό πρόσωπο πρέπει νά εἶναι κατά τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο, ἕνας προδότης, πολύ ἁπλά ἐπειδή στό μελόδραμα ἕνας ἥρωας δέν εἶναι τίποτε. Ἕνας ἥρωας εἶναι ἀνυπόφορος, ἐκτός ἀπό μιά ἀληθινή τραγωδία. Καί εἶναι ἀδύνατο νά κάνουμε μιά ἀληθινή τραγωδία γιά τό μεγάλο κοινό. Ὁ Shakespeare δέν ἔγραψε ποτέ μιά καθαρή τραγωδία. Ἔγραψε μελοδράματα στό ὕψος τῆς τραγωδίας, ἀλλά πού δέν ἔπαυαν καθόλου νά εἶναι μελοδραματικές ἱστορίες. Οἱ καθαροί, οἱ ἀληθινοί ἥρωες, ὅπως ὁ Βροῦτος, εἶναι ὅλα ἄσχημοι ρόλοι: κανείς δέ θέλει νά τούς παίξει, κανείς δέ νοιάζεται γι' αὐτούς [...] Ὁ *Ἰούλιος Καῖσαρ* εἶναι πολύ ἐνδιαφέρον θεατρικό ἔργο, ἐπειδή τά αἰσθήματα τοῦ Shakespeare εἶναι σ' αὐτό ὑπέρ καί κατά ὅλου τοῦ κόσμου. Ἐν πάση περιπτώσει, ἡ μεγάλη ἀξία τοῦ Shakespeare βρίσκεται στό ὅτι δέν ὑπῆρξε ποτέ ἕνας ἀντάρτης οὔτε τῆς ἠθικῆς οὔτε τῆς πολιτικῆς.

— *Ὑποθέτω ὅτι, κατά τήν ἄποψή σας, ὁ Arkadin δέν εἶναι ἕνας «εὐγενής» πιό πολύ ἀπό τούς ἄλλους.*

— Πιό πολύ, πιό πολύ ἀπ' τούς ἄλλους· γιατί εἶναι

ἀκόμη παραπάνω ἕνας καθαρός τυχοδιώκτης. Γιά μένα εἶναι ἀκόμη ἀπόλυτα συμπαθητικός [...] Ὁ Arkadin δέν εἶναι ἕνας ληστής. Κάνει καί ἔκανε ἕνα σωρό ἀσχήμιες· ἀλλά ποιός δέν ἔκανε; Εἶναι ἕνας τυχοδιώκτης. Γιά μένα, θά ἦταν ὁ Στάλιν ἄν ὁ τελευταῖος δέν ἦταν κομμουνιστής. Ἡ συμπαθητική πλευρά τοῦ προσώπου τοῦ Στάλιν —ὄχι τοῦ γεγονότος Στάλιν— εἶναι ἡ Ρωσία χωρίς οἶκτο, γεμάτη ἀπό συναισθηματισμό γιά ὁρισμένα πράγματα, ξέρετε, αὐτό τό περίεργο χαρακτηριστικό τοῦ τυπικά σλάβικου χαρακτήρα: μ' ἀρέσει πολύ αὐτό.

. . . . . .

— Οἱ μόνοι καλοί ἠθοποιοί εἶναι θηλυκοί. Δέ δέχομαι τήν ὕπαρξη ἑνός καλλιτέχνη, τοῦ ὁποίου ἡ κυρίαρχη προσωπικότητα εἶναι ἀρσενική. Αὐτό δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν ὁμοφυλοφιλία· ἀλλά, ἕνας ἠθοποιός πρέπει νά εἶναι ἕνας ἄνθρωπος μέ θηλυκές δεξιότητες. Αὐτό εἶναι δυσκολότερο γιά μιά γυναῖκα, καθώς πρέπει νά ἔχει ταυτόχρονα ἀρσενικές καί θηλυκές ἱκανότητες καί... αὐτό γίνεται πολύ μπερδεμένο. Γιά ἕναν ἄντρα εἶναι πιό ἁπλό.

Ἡ θρησκεία, ἡ πολιτική καί Γουελσική κοινότητα

— *Μισεῖτε τούς ἀνθρώπους πού ἐνεργοῦν στό ὄνομα τῆς πολιτικῆς, τῆς θρησκείας;*

—Ὄχι αὐτούς· αὐτό πού κάνουν.

— *Ναί, ἀλλά, ταυτόχρονα, ἰσχυρίζεστε ὅτι πρέπει νά πιστεύουμε σέ κάτι ἀνώτερο ἀπό τόν ἄνθρωπο.*

— Ναί, εἶναι μιά πολύ δύσκολη θέση. Πρέπει νά ἀπαρνηθοῦμε ἀπόλυτα κάτι. Ζορίζομαι νά ἐξηγήσω αὐτή τήν ἀμφίσημη θέση. Κάθε καλλιτέχνης, ξέρετε, κάθε σκεπτόμενος ἄνθρωπος, ἔχει ἕνα κρίσιμο σημεῖο μεταξύ δύο ἄκρων, δύο πόλων. Σέ ὅ,τι μέ ἀφορᾶ, τό φανερώσατε θαυμάσια: εἶναι αὐτό ἀκριβῶς. Ἀλλά ἄν εἶχα νά διαλέξω, θά διάλεγα τό σεβασμό μᾶλλον παρά τόν ἐγωισμό, τήν ὑπευθυνότητα καί ὄχι τήν περιπέτεια. Καί αὐτό πάει κόντρα στήν προσωπικότητά μου πού ταιριάζει σ' ἕναν

ἐγωιστή τυχοδιώκτη: εἶναι στό σκαρί μου νά βαδίζω στά χνάρια ἑνός τυχοδιωκτισμοῦ στό στύλ τοῦ Μπάυρον, ἄν καί ἀπεχθάνομαι αὐτή τή φάρα τῶν ἀνθρώπων σ' ὅλες τίς ἐκδηλώσεις τους.

.....

— Πιστεύετε ὅτι ἡ ψυχή δέν εἶναι ἀθάνατη;

— Ἔ λοιπόν, ξέρετε, εἶναι ἕνα σωρό χριστιανικές αἱρέσεις πού βεβαιώνουν πώς ἡ ψυχή δέν εἶναι ἀθάνατη: καί βαστοῦν γιά ὄχι καί λίγον καιρό. Ὑπάρχει Θεός, ἀλλά ἡ ὕπαρξη Θεοῦ δέ συνεπάγει καί τήν ἀθανασία τῆς ψυχῆς. Δέν πιστεύω ὅτι ὁ Shakespeare, πού ἦταν τόσο νομιμόφρονας ὡς πρός τό θρόνο, τό βασίλειο καί τό Θεό, εἶχε ποτέ θέσει τό πρόβλημα τῆς ὕπαρξης τοῦ Θεοῦ: ἴσως ἀσυνείδητα, ἀλλά σίγουρα συνειδητά, γι' αὐτόν ὁ Θεός ὑπῆρχε. Ἀλλά ἡ αὐλή τοῦ Θεοῦ, τό παλάτι του μέ ὅλους τούς αὐλικούς, ὁ οὐρανός του καί ἡ κόλαση, ὅλα αὐτά ὑπῆρχαν ἐπίσης; Γι' αὐτά ὁ Shakespeare μποροῦσε νά ἀμφιβάλλει. Τήν κορώνα καί τό θρόνο τά πίστευε· τό δείχνει ὁ τρόπος πού μιλοῦσε γιά τό βασίλειο: δέν μποροῦμε νά ἐκδηλώνουμε τέτοια αἰσθήματα πρός ἕνα βασιλιά χωρίς νά ἐπιβεβαιώνουμε τήν ὕπαρξη τοῦ Θεοῦ. Ἕνας βασιλιάς χωρίς Θεό; Αὐτή ἡ ἰδέα δέν ἔχει νόημα, ἀφοῦ ὁ πρῶτος εἶναι ὁ ἀντιπρόσωπος τοῦ Θεοῦ.

.....

— Ἡ ἠθική σας δέν εἶναι μιά τρέχουσα ἠθική, εἶναι μιά ἀνώτερη ἠθική.

— Ἔ λοιπόν, πρέπει νά πῶ ὅτι νοιάζομαι κυρίως γιά τό χαρακτήρα καί ὄχι γιά τήν ἀρετή. Μπορεῖτε νά τό πεῖτε νιτσεϊκή ἠθική, ὅπως ἐγώ μπορῶ νά τό πῶ ἀριστοκρατική, σέ ἀντίθεση μέ τήν ἀστική. Ἡ συναισθηματική ἀστική ἠθική μέ ἀηδιάζει: προτιμῶ τό θάρρος ἀπ' ὅλες τίς ἄλλες ἀρετές.

— Αὐτό θέλαμε νά ποῦμε μιλώντας γιά μιά ἀνώτερη, μιά ξεχωριστή ἠθική.

— Δέν πιστεύω ὅτι εἶναι καί τόσο διαφορετική. Εἶναι μονάχα διαφορετική ἀπό τήν ἠθική τοῦ 19ου ἤ τοῦ 20ου αἰώνα.

.....

— Στόν Πολίτη Καίην καί στήν Κυρία ἀπό τή Σαγκάη, θέλατε νά κριτικάρετε τόν ἀμερικάνικο πολιτισμό;

— Βεβαίως. Σκέφτομαι ὅτι εἶναι χρέος κάθε καλλιτέχνη νά κριτικάρει τόν πολιτισμό του, τούς συγχρόνους του. Εἶναι μιά καθαρή καί ξάστερη ὑποχρέωση γιά ἕναν καλλιτέχνη κάποιου διαμετρήματος. Κάθε Γάλλος πρέπει νά κριτικάρει τό σύγχρονο γαλλικό πολιτισμό. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ εὐθύνη μας.

— Ἀλλά ἦταν πρόθεσή σας νά προσβάλλετε μιά καπιταλιστική ἀντίληψη τῆς ζωῆς;

— Ἡ καπιταλιστική ἀντίληψη ὡς ἀντίθετη τῆς ὑλιστικῆς; Ἄν δεχόμουν ὅτι ἀσκῶ κριτική στόν καπιταλισμό, θά ἔπρεπε νά υἱοθετοῦσα μιά κριτική μαρξιστική στάση, ἐνῶ δέν τό κάνω. Δέν εἶναι τυχαῖο πού ὁ *Πολίτης Καίην* ἀπαγορεύτηκε στή Σοβιετική Ἕνωση: δέν τούς ἄρεσε καθόλου· καί στούς καπιταλιστές τό ἴδιο. Εἶμαι ἀντιυλιστής: δέν ἀγαπῶ οὔτε τό χρῆμα, οὔτε τήν ἐξουσία, οὔτε τό κακό πού κάνουν στούς ἀνθρώπους. Εἶναι ἕνα παλαιό ἁπλούστατο συναίσθημα. Καί εἶμαι πάντα ὅλως ἰδιαιτέρως ἐναντίον τῆς πλουτοκρατίας: αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἀμερικάνικη πλουτοκρατία κριτικάρισα μέ πολλούς τρόπους, στούς *Ὑπερόχους Ἄμπερσονς*, στήν *Κυρία ἀπό τή Σαγκάη* καί στόν *Πολίτη Καίην*.

.....

— Σύμφωνα μέ τά λεγόμενά σας, φαίνεται νά ἀνήκετε περισσότερο στήν Εὐρώπη παρά στήν Ἀμερική.

— Ὄχι. Ἀνήκω σ' αὐτούς τῶν ὁποίων ἐκτιμῶ τή συντροφιά: αὐτούς πού διάβασα τά βιβλία τους, πού μ' ἀρέσει νά συζητῶ μαζί τους, πού ἡ ζωγραφική τους θέλγει τά μάτια μου. Ἀνήκω σέ κείνη τήν κοινότητα πού ἀνατρέχει στίς ἑλληνικές ρίζες καί τῆς ὁποίας ὁρισμένα μέλη εἶναι σύγχρονοί μου. Καί εἶναι μιά τελείως εἰδική κοινότητα: βρίσκουμε σ' αὐτήν Ἀμερικανούς καί Εὐρωπαίους, ἀρχαίους καί σύγχρονους.

— Εἶναι μιά πολύ κλειστή κοινότητα;

— Ὄχι καί τόσο. Ἀλλά αὐτό πού μ' ἀρέσει, δέν εἶναι αὐτό πού εἶμαι. Μερικοί θαυμάζουν τόν ἑαυτό τους γι' αὐτό πού εἶναι, πάντα αὐτοδικαιώνονται. Ἄν δέ μ' ἀρέσει ὁ ἑαυτός μου, αὐτό δέ σημαίνει καθόλου πώς εἶμαι νευρωτικός: ἁπλά δέν ἀγαπῶ καθόλου τούς Φάουστ, τούς τυχοδιῶκτες καί τούς ἐγωιστές, ὅλον αὐτό τόν ταπεινό κόσμο. Πιστεύω πώς ζοῦμε σ' ἕναν κόσμο πού τούς ἀνήκει. Ἀλλά δέ μισῶ αὐτούς τούς ἀνθρώπους· δέν μπορῶ νά μήν τούς βρῶ πολύ ἐλκυστικούς: ἔχουν πολύ γοητεία.

— Βρίσκεστε σέ μιά ἄβολη στάση.

— Κάθε καλλιτέχνης. Ὁ μεγαλύτερος κίνδυνος γιά ἕναν καλλιτέχνη εἶναι νά βρεθεῖ σέ μιά ἄνετη θέση: τό καθῆκον του εἶναι νά βρίσκεται στό πιό ἄβολο δυνατό σημεῖο, νά ψάχνει αὐτό τό σημεῖο.

(Ἡ συνέντευξη, πού πάρθηκε ἀπό τούς André Bazin, Charles Bitsch καί Jean Domarchi, πρωτοδημοσιεύτηκε στά *Cahiers du Cinéma* nº 87, τό Σεπτέμβριο τοῦ 1958· ἀναδημοσιεύτηκε στό βιβλίο τοῦ André Bazin, Orson Welles, éditions du Cerf, 1972. Ἐπιλογή, μετάφραση: Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς.)

ΑΠ' ΤΗ «ΔΙΚΗ» ΤΟΥ ΚΑΦΚΑ ΣΤΗ «ΔΙΚΗ» ΤΟΥ ΓΟΥΕΛΣ

Ὁ Ὄρσον Γουέλς προτοῦ μεταγράψει τή *Δίκη* τοῦ Φ. Κάφκα σέ κινηματογραφικό κείμενο εἶχε ἀσχοληθεῖ γιά τόν ἴδιο λόγο μέ τόν *Δόν Κιχώτη* τοῦ Θερβάντες, τόν *Ὀθέλλο* καί τόν *Μάκβεθ* τοῦ Σαίξπηρ ἤ μέ λιγότερο γνωστά μυθιστορηματικά λογοτεχνικά κείμενα. Ἄν κυτάξουμε τό ἔργο του μετά τή *Δίκη*, οἱ ἀνάλογες περιπτώσεις αὐξάνουν. Ἔτσι μποροῦμε βάσιμα νά ἰσχυριστοῦμε ὅτι τό μεγαλύτερο μέρος αὐτοῦ τοῦ ἔργου ἔχει παραχθεῖ κατά «δευτερογενῆ» τρόπο, δηλαδή ὡς ἀνάγνωση λογοτεχνικοῦ κειμένου. Μερικοί θά μποροῦσαν εὔλογα νά διαφωνήσουν μέ τόν ὅρο δευτερογενής γιατί μιά τέτοια ἀνάγνωση καί μεταγραφή στόν κινηματογράφο ἀποτελοῦν μιά νέα παραγωγή σ' ἕνα ἄλλο «γλωσσικό» σύστημα. Ὅπως ἀποδείχνουν οἱ *Καμπάνες τοῦ μεσονυχτίου* καί ἡ *Ἀθάνατη Ἱστορία*, ὁ Γουέλς δανείστηκε μόνο τό «ἀνέκδοτο» (τήν ἱστορία τοῦ Φάλσταφ) ἀπό διάφορα θεατρικά ἔργα τοῦ Σαίξπηρ γιά τήν πρώτη ταινία καί τή νουβέλα τῆς Ἴζακ Ντίνεζεν γιά τή δεύτερη. Ἀπό κεῖ καί πέρα μετέβαλε καταστάσεις, ἄλλαξε ρόλους, προσθαφαίρεσε διαλόγους. Τροποποίησε τή δομή κι αὐτοῦ τοῦ ἴδιου τοῦ δανεισμένου στοιχείου καθώς καί τή λειτουργία του. Ἡ βασική διαφορά ὅμως εἶναι ἡ χρήση ἑνός ἄλλου «γλωσσικοῦ» συστήματος(1), ἀποτελούμενου ἀπό σημαίνοντα ὑλικά πιό σύνθετα ἀπό κεῖνα τοῦ γλωσσολογικοῦ κώδικα. Μ' αὐτή τήν ἔννοια εἶναι ἀδόκιμες καί λανθασμένες οἱ λέξεις «διασκευή» ἤ «μεταφορά» ἑνός λογοτεχνικοῦ ἔργου στόν κινηματογράφο. Ἡ σωστή ἄποψη εἶναι νά μιλοῦμε γιά ἀνάγνωση καί μεταγραφή τῶν κειμένων αὐτῶν στόν κινηματογράφο, γιά νέα παραγωγή.

Ὁ Τζόζεφ Μάκ Μπράϊντ γράφοντας ἀκριβῶς γιά τήν *Ἀθάνατη Ἱστορία*(2) σημειώνει ὅτι «*Ὁ Γουέλς εἶναι, ὅπως ὁ ἴδιος εἶπε, κυρίως ἄνθρωπος τῶν ἰδεῶν καί κάθε του ταινία ὡς ἕνα βαθμό ἕνα φιλοσοφικό ὅραμα*». Τήν ἄποψη αὐτή ἐπιβεβαιώνει κατά τρόπο ἀπόλυτο, θά γράφαμε, ἡ τελευταία του ταινία *F for Fake* (ἑλλ. τίτλος: *ἡ ἀλήθεια καί τό ψέμα*). Ἕνα εὐφυές κινηματογραφικό κείμενο, πού ἔχει στόν κεντρικό του ἄξονα μιά ἀπαισιόδοξη φιλοσοφική ἀπορία γιά τήν ἀλήθεια τῆς παραγωγῆς ἑνός ἔργου τέχνης καί τή σχέση του μέ τόν παραγωγό του. Τήν ἴδια ἄποψη ἀποδείχνει καί ἡ σκόπιμα παραστρατημένη ἀνάγνωση καί μεταγραφή τῆς *Δίκης* τοῦ Φράντς Κάφκα.

Ὁ Κάφκα ἔγραψε τό κείμενο τῆς *Δίκης* μέ εἰκόνες. Ἐγγράφοντας καί περιγράφοντας πρόσωπα, καταστάσεις, ἀντικείμενα. Καταγράφοντας διαλόγους κι ὁμιλίες. Ἔκανε καθαρή λογοτεχνία, μέ τήν ἔννοια ὅτι ὁ φορτισμένος μεταφορικός του λόγος ἀποτελοῦσε ταυτόχρονα μιά δοκιμασία τῆς δικῆς του ἀντοχῆς ὡς ἀνθρώπινη συνείδηση μέσα στή γλώσσα. Δέν ἀνάπτυξε φιλοσοφικές ἰδέες, πράγμα βέβαια πού δέ σημαίνει ὅτι τοῦ ἔλειπε ἡ ἰδεολογία. Ὁ Γουέλς ἀντίθετα προσπάθησε νά ἐγγράψει στό δικό του κείμενο ἐμφανέστατα ὁρισμένες ἰδέες: ἀστυνόμευση-καταπίεση-βιαγραφειοκρατία-ὁλοκληρωτισμός-ἀπανθρωπισμός-ἀλλοτρίωση τοῦ κάτοικου τῆς πόλης-κίνδυνος τῆς ἀνθρωπότητας.

Ἡ λογοτεχνική *Δίκη* εἶναι συνθετότερη στή δομή, λειτουργεῖ μέ μιά πλουσιότερη κλίμακα σημασιῶν. Ἡ κινηματογραφική *δίκη* ἐπιλέγει ὁρισμένα μόνο στοιχεῖα της. Ἄλλα ἀπ' αὐτά ἐξογκώνει (παράδειγμα, τό δικαστήριο ὡς ὑλικός χῶρος, τό σπίτι τοῦ συνηγόρου), ἄλλα προσθέτει (τά γραφεῖα τῆς ἑταιρίας) κι ἄλλα δανείζεται ἀπό διαφορετικό κείμενο (οἱ τρεῖς συνοδοί τοῦ Κ. ἀπ' τόν *Πύργο*).

Τί εἶναι ὅμως ἡ *Δίκη;* Ἐπιγραμματικά θά λέγαμε ἡ εἰκονογράφηση (ὄχι ἡ ἐξήγηση) τῆς ἐνοχῆς. Ὄχι τῆς ὑπαρξιακῆς ἐνοχῆς τόσο, ὅσο μιᾶς συνειδησιακῆς ἐκδήλωσης τοῦ ἴδιου τοῦ Κάφκα πού ὑπάρχει χάρη στή γλώσσα καί λειτουργεῖ μόνο μέσα στό κείμενο. Μ' ἄλλα λόγια ἡ ὑποστασιοποίηση μιᾶς κειμενικῆς, λογοτεχνικῆς ἐνοχῆς. Ἡ ἄρθρωση αὐτῆς τῆς ἐνοχῆς μέσα ἀπ' τό κείμενο τοῦ Κάφκα μπορεῖ νά παραπέμψει σέ μιά (ὑπαρξιακή) φιλοσοφική ἰδέα «ὑπάρχω, ἄρα εἶμαι ἔνοχος». Τό πρόβλημα ὅμως γιά τό συγγραφέα δέν ἦταν αὐτό. Τό βίωμα τῆς ἐνοχῆς καί ἡ μετα-

(1) «Θά λύναμε ἀναμφίβολα τό φλέγον πρόβλημα τῆς διασκευῆς ἄν τή βλέπαμε τέτοια πού εἶναι: μιά *μετάφραση* ἀπό μιά γλώσσα σέ μιάν ἄλλη.» Barthélemy Amengual, *Clefs pour le cinéma*, éd. Seghers, 1971, p. 119.

(2) Joseph Mc Bride, *Orson Welles*, Secker and Werburg, 1972, p. 160.

φορά του στή λογοτεχνία προῆλθαν ἀπ' τόν κοινωνικό τρόπο, τήν κοινωνική κατάσταση τῆς ὕπαρξής του, καί ὄχι ἁπλά ἀπό τήν ὕπαρξή του ἤ τήν ἀντιμετώπισή της μέ τήν 'Ανάγκη τοῦ Κόσμου (ὅπως ἔγραφε ὁ 'Αλμπέρ Καμύ στό *Μύθο τοῦ Σίσυφου*). Οἱ συνθῆκες τῆς οἰκογένειας μέ τόν αὐταρχικό πατέρα, τῆς σύγκρουσης οἰκονομικῆς ἀναγκαιότητας καί ἀγάπης γιά τή λογοτεχνία, τῆς σχεδόν ἐνσυνείδητης ἀποτυχίας στήν ἐρωτική σχέση, τῆς σωματικῆς ἀσθένειας, τῆς πρακτικῆς καί τῶν ὅρων τῆς καθημερινῆς δουλειᾶς, τῆς αὐταρχικότητας τοῦ κρατικοῦ μηχανισμοῦ τῆς αὐστροουγγρικῆς μοναρχίας, τῆς φυλετικῆς καταγωγῆς. Τήν ἐνοχή μπορεῖ κανένας νά τήν ἐπεκτείνει ἀπό τό λογοτεχνικό στό φιλοσοφικό καί στό ἰδεολογικό ἐπίπεδο. Θά ἔχει ξεφύγει ὅμως ἀπ' τούς ὅρους παραγωγῆς καί λειτουργίας τοῦ κειμένου τῆς *Δίκης* τοῦ Κάφκα. Δηλαδή ἀπ' τή λειτουργία αὐτῆς τῆς συγκεκριμένης μεταφορᾶς μέσα σ' αὐτό.

'Ο Γουέλς συγκέρασε τήν εἰκονογράφηση αὐτῆς τῆς ἐνοχῆς μέ τήν ἐξήγησή της. 'Ενέγραψε βασικά τήν ἰδέα ἑνός ἀφηρημένου πολιτικοῦ ὁλοκληρωτισμοῦ ἐξαντλώντας τίς συνέπειές της. 'Ο «σκυλίσιος» θάνατος, πού ἐπιφύλασσε ὁ Κάφκα στόν ἥρωά του δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν ἀνατίναξή του στήν ταινία τοῦ Γουέλς καί τήν ἀναγωγή του σέ σύμβολο: ἄνθρωπος ἐξουθενωμένος —θύμα τῆς ἀτομικῆς ἐποχῆς. Ἔτσι μιά λογοτεχνική διαδικασία πού ταυτίζεται μ' ἕναν κοινωνικό ἐφιάλτη στό κείμενο τοῦ Κάφκα, μεταγράφεται στό κείμενο τοῦ Γούελς σέ ἰδεολογικό καί φιλοσοφικό δρώμενο.

'Ο Γιόζεφ Κ. τοῦ Γουέλς εἶναι μέ αὐτοτέλεια προσδιορισμένος. Ἕνας νευρωτικός (ὄχι ἀγχοτικός), ἀμήχανος, φλύαρος, εὐκίνητος νεαρός ὑπάλληλος. Κλεισμένος τελικά πίσω ἀπό μιά ἀγέλαστη καί ἀνεξιχνίαστη φυσιογνωμία. 'Η ἐπιλογή τοῦ Ἄντονυ Πέρκινς ἦταν καθοριστική. 'Η πόλη πού ζεῖ, μιά σκοτεινή κι ἔρημη μεγαλόπολη. Μέ γκρίζα κτίσματα κι ἀλλοτριωμένους ἔνοικους. 'Υπάλληλους χωμένους ἀνάμεσα σέ γραφεῖα καί μηχανές. Διαμερίσματα πού ξετρυπώνουν σάν ποντίκια ἀστυνομικοί, νοικάρισσες κι ἰδιοκτήτριες, ἐξαδέρφες καί θεῖοι, ὑπηρέτριες, δαρμένοι ἄνθρωποι κι ἀπατημένοι σύζυγοι. Στό κείμενο τοῦ Κάφκα αὐτή ἡ συσσώρευση εἶναι περιορισμένη, κατανέμεται μέ μιά φανερή οἰκονομία. 'Αντίθετα ὁ ὑλικός χῶρος ἀναλογεῖ σέ κεῖνα πού διαγράφει τό κείμενο τοῦ Κάφκα. 'Αποτελεῖ συστηματικά ἕνα «συνεχές»: διαμέρισμα τοῦ Κ. — γραφεῖα ἑταιρείας πού ἐργάζεται — Δικαστήριο — σπίτι συνήγορου — διαμέρισμα ζωγράφου Τιτορέλλι — ναός — πόλη — διαμέρισμα... κ.ο.κ. Τό συνεχές αὐτό δέ σημαίνει τήν ἀριστοτελική «ἑνότητα τοῦ χώρου», ἀλλά κάτι διάφορο. Εἶναι ἕνας χῶρος ὁλοφάνερα κατατμημένος σέ κομμάτια πού συγκοινωνοῦν αὐθαίρετα γιά νά σημάνουν τήν «ὑπό κράτησιν» περιπέτεια καί νά στεγάσουν τή διαδικασία ἐξουθένωσης τοῦ Κ. 'Ο Κ. κρατιέται σ' ἕνα χῶρο πού δέν ἔχει διέξοδο, γιατί ὁποιαδήποτε διέξοδος εἶναι σύγχρονα καί εἴσοδος σ' ἕνα καινούριο ἀδιέξοδο. Δρόμοι, διάδρομοι, δωμάτια, γραφεῖα εἶναι παραρτήματα τοῦ λαβύρινθου τοῦ Δικαστηρίου.

'Η κάμερα παρακολουθεῖ τούς χώρους αὐτούς, τίς κινήσεις καί τίς συναντήσεις τοῦ Κ. «Ἔλκεται» ἀπ' αὐτά καί δέν τά προσδιορίζει, ὅπως συνέβαινε γιά παράδειγμα στόν *Πολίτη Καίην* ἤ τόν *Κύριο 'Αρκάντιν*. Τά ἐξπρεσσιονιστικά στοιχεῖα τῆς σκηνογραφίας (λοξοί, σπαθωτοί φωτισμοί, σκιασμένες ὄρθιες ἐπιφάνειες) καί τά στοιχεῖα ἑνός σύγχρονου μπαρόκ (δαιδαλώδεις διάδρομοι, γεωμετρικά ἀποτυπωμένες ἤ πληθωρικά φορτωμένες μέ ἀντικείμενα ἐπιφάνειες, ἀρχειοθῆκες, τραπέζια, συγκρότημα ἠλεκτρονικοῦ ἐγκέφαλου) εἶναι μέσα στήν πρακτική τοῦ γνωστοῦ γουελσικοῦ κειμένου, ἀπ' τόν *Πολίτη Καίην* πάλι, ὡς τόν *'Οθέλλο* καί τή *Δίψα τοῦ Κακοῦ*. 'Απ' τά «κλειδιά» τοῦ φωτισμοῦ (φῶς στό μισό πρόσωπο — σκιά στό ὑπόλοιπο σῶμα) ὡς τήν ἀγαπημένη γωνία λήψης τοῦ Γουέλς (μισό κόντρ-πλονζέ, μέ ἀποτέλεσμα νά εἰκονίζονται τά πρόσωπα ἀπ' τά γόνατα καί πάνω). Στοιχεῖα μιᾶς κατακτημένης κινηματογραφικῆς γλώσσας πού ἐνισχύουν τήν αὐτοτέλεια τοῦ κειμένου τῆς *Δίκης* τοῦ Γουέλς, ἀποθαρρύνοντας ὅμως ταυτόχρονα κάθε σχέση ἀναλογίας μέ τή *Δίκη* τοῦ Κάφκα. Κάτι πού δέν ἦταν καθόλου ἀναγκαῖο, καθώς εἴπαμε ἀπό τήν ἀρχή αὐτοῦ τοῦ σημειώματος.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ

ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ

τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου
(μέ τή συνεργασία τῶν Ἀργυρώ Κουρουποῦ καί Edyala Yglesias)

Τό κείμενο πού ἀκολουθεῖ ἀποτελεῖ στό μεγαλύτερο μέρος του κομμάτι μιᾶς συλλογικῆς ἐργασίας πού ἔγινε ἀπό τόν ὑπογράφοντα καί τίς Ἀργυρώ Κουρουποῦ καί Ἐτζιάλα Ὑγκλέζιας στό Πανεπιστήμιο τοῦ Cencier τό 1975. Ὁ συγγραφέας θά ἤθελε νά εὐχαριστήσει τούς παλιούς συνεργάτες του γιά τήν τόσο γόνιμη συνεργασία τους. Ἡ ἀνάλυση τῆς ταινίας ἔγινε ὕστερα ἀπό μιά προσεχτική ἀνάγνωσή της πλάνο-πλάνο στή μουβιόλα, μέ μία κόπια πού δάνεισε τό Ἀμερικάνικο Κέντρο Παρισιοῦ στό Cencier. Ὑπεύθυνος τοῦ μαθήματος ἦταν ὁ Jacques Aumont.

Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ '30

Ὕστερα ἀπό τήν ἐπιβολή τοῦ ὁμιλοῦντα στό Χόλλυγουντ, ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος προσαρμόζεται στίς ἀνάγκες τοῦ νέου τεχνικοῦ μέσου, θεσπίζοντας ἕνα λίγο-πολύ ὁμοιογενές μοντέλο στήν παραγωγή τῶν ταινιῶν. Τά φίλμ γυρίζονται σύμφωνα μέ προκαθορισμένους κανόνες, πού ἀφοροῦν ὄχι μόνο τά καθαρά τεχνικά θέματα, ἀλλά ξεκινοῦν ἀπό τή σύλληψη τοῦ σεναρίου γιά νά φτάσουν μέχρι τό προσωπικό στύλ τῆς σκηνοθεσίας. Οἱ μορφικές ἀναζητήσεις τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου δίνουν τή θέση τους σ' ἕνα ἐνιαῖο μοντέλο, πού ἔχει νά κάνει περισσότερο μέ τό θέατρο, παρά μέ τό «σινεμά-μοντάζ» τῆς δεκαετίας τοῦ '20. Τό μοντάζ γίνεται κάτι τό σχεδόν ἀδιόρατο, πού χρησιμεύει ἁπλά καί μόνο γιά νά διηγηθεῖ μιά γραμμική καί συνεκτική ἀφήγηση, ἐνῶ αὐτό πού ἔχει κρίν ἀπ' ὅλα σημασία εἶναι ἡ δημιουργία τῆς «ἐντύπωσης τῆς πραγματικότητας», δηλαδή τῆς ψευδαίσθησης ὅτι ἡ κινηματογραφική εἰκόνα εἶναι μιά εἰκόνα τῆς πραγματικότητας. Ὁ κινηματογράφος πρέπει λοιπόν νά ταυτιστεῖ μέ τήν ἴδια τή Φύση, πράγμα πού εἶναι δυνατό μόνο ὅταν ἀπωθηθεῖ, ὅταν ἀποκρυφτεῖ τό γεγονός ὅτι εἶναι μία ἰδιότυπη Γλώσσα. Γι' αὐτό κάθε εἴδους σκηνοθετική ἐπέμβαση πού ἀπομάκρυνε τήν κινηματογραφική εἰκόνα ἀπό τό φυσικό νατουραλισμό καί ἔκανε νά φανεῖ ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ μία γραφή, ἦταν λίγο-πολύ ἀπαγορευμένη (καί οἱ ἐξαιρέσεις ἁπλῶς ἐπιβεβαιώνουν τόν κανόνα).

Μή νομίζετε ὅμως ὅτι ἡ «ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας» εἶχε ἀνάγκη καί ἀπό ἀνάλογη ρεαλιστική θεματική γιά νά λειτουργήσει. Τό ἀντίθετο μάλιστα. Μέ τή συνδυασμένη χρήση τοῦ ἤχου καί τοῦ παγχρωματικοῦ φίλμ, δύο τεχνικῶν μέσων πού ἐνισχύουν τήν ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας, οἱ ταινίες ἀπομακρύνονται ἀπό τυχόν ρεαλιστικά θέματα, ἀκριβῶς γιατί δέν ἔχουν ἀνάγκη τό ρεαλιστικό κάλυμμα γιά νά ξεγελάσουν. Τό κοινωνικό κλίμα μετά τήν οἰκονομική κρίση τοῦ 29-30 ἦταν πρόσφορο γιά μιά μαζική παραγωγή ὀνείρων καί ψευδαισθητικῶν καταστάσεων καί τό Χόλλυγουντ θά μεσουρανήσει μέ τά χαρακτηριστικά του κινηματογραφικά εἴδη (τό μιούζικαλ, τήν κομεντί, τό μελό, τίς ταινίες τρόμου κλπ.), πού εἶναι λίγο-πολύ ὅλα ἔμμεσες ἤ ἄμεσες ἐγγραφές τοῦ θαυμαστοῦ σέ μιά ρεαλιστική ἤ ὄχι πραγματικότητα.

Καί νά πού στίς ἀρχές τῆς νέας δεκαετίας τοῦ '40 ἐμφανίζεται ὁ Orson Welles (ὄχι τυχαῖα βέβαια) γιά νά ἀνατρέψει μιά σειρά ἀπό σταθερές τοῦ μέχρι τότε καθιερωμένου κινηματογραφικοῦ μοντέλου, νά ἐμπλουτίσει τήν κινηματογραφική γλώσσα μέ νέες μεθόδους ἔκφρασης (ἤ ἄλλες πού εἶχαν ξεχαστεῖ), καί νά μᾶς ξαναθυμίσει ὅτι ὁ κινηματογράφος πρίν

ἀπ' ὅλα εἶναι μία Γλώσσα, μία γραφή, πού μπορεῖ νά μή συναγωνίζεται ἐκείνη τοῦ γραπτοῦ λόγου σέ ἐκφραστικότητα, ἀλλά σίγουρα ὑπερτερεῖ σέ γοητεία καί αἰσθαντικότητα.

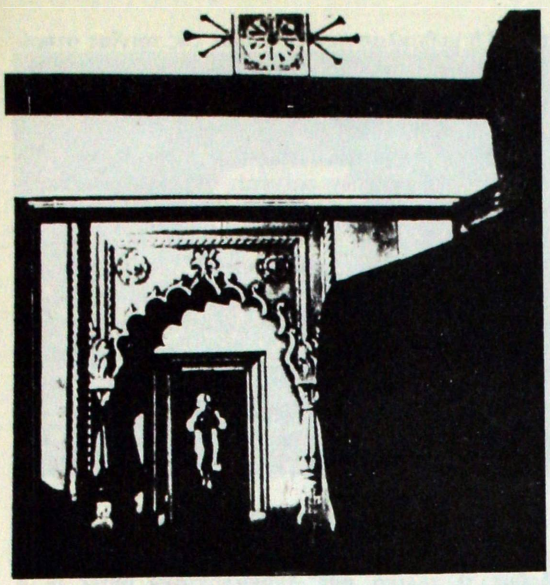
ΟΙ ΝΕΩΤΕΡΙΣΜΟΙ ΤΟΥ WELLES

Ὁ Welles ἔχοντας ἀποκτήσει μιά τεράστια φήμη ἐξαιτίας μιᾶς περιβόητης ραδιοφωνικῆς ἐκπομπῆς μέ θέμα τήν εἰσβολή Ἀρειανῶν στή Γῆ (πού πολλοί τό πέρασαν γιά πραγματικό γεγονός), εἶχε μιά ἀσυνήθιστη ἐλευθερία στά χέρια του γιά ἀμερικανικό σκηνοθέτη καί ὕστερα ἀπό μιά προσεκτική ἀνάγνωση πολλῶν ταινιῶν κι ἐπεξεργασία 1-2 θεμάτων πού ἔμειναν ἀνολοκλήρωτα, προχώρησε στόν *Πολίτη Καίην* μέ τόν ὁποῖο ἀνατρέπει, ὅπως εἴπαμε, μιά σειρά ἀπό παραδοσιακούς κανόνες ἤ ἐπαναφέρει τεχνικές καί ρητορικές μεθόδους πού ὁ ὁμιλῶν εἶχε ἐγκαταλείψει. Οἱ νεωτερισμοί του εἶναι πιό συγκεκριμένα οἱ ἑξῆς:

1) Ἡ χρήση τοῦ *βάθους πεδίου* καί ἡ δραματική ἀξιοποίησή του, εἴτε γιά νά τονιστεῖ κάτι, εἴτε γιά νά δημιουργηθεῖ μιά ἑνότητα ἀντιθέσεων μέσα στό ἴδιο πλάνο. Τό βάθος πεδίου εἶχε ἐγκαταλειφθεῖ ἀπό τόν ὁμιλοῦντα γιά τεχνικούς καί οἰκονομικούς λόγους (γύρισμα σέ στούντιο, ἀδυναμίες ἠχοληψίας κλπ.) καί ἐμφανιζόταν μόνο στά γουέστερν. Ὁ Welles μαζί μέ τόν Wyler ἔδωσαν μιά νέα ζωή σ' αὐτό τό τεχνικό μέσο, πού τό θεοποίησε ὁ Γάλλος θεωρητικός τοῦ κινηματογράφου Ἀντρέ Μπαζέν, γιατί γιά τή γνώμη του δίνει πιό μεγάλη ἐλευθερία στό θεατή, ἐπιτρέποντάς του νά διαλέξει μόνος του τήν ὀπτική του χωρίς τή δικτατορία τοῦ μοντάζ. Ἄποψη βέβαια πολύ διακινδυνευμένη, γιατί εἰδικά στόν Welles ἡ χρήση τοῦ βάθους πεδίου συνδυάζεται μέ μιά πλαστική δουλειά πάνω στό κάδρο, πού καθοδηγεῖ τό βλέμμα τοῦ θεατῆ πρός συγκεκριμένα σημεῖα φυγῆς, μέ ἀποτέλεσμα ἡ ἐλευθερία ἐκλογῆς του νά εἶναι κάτι ἀπατηλό.

2) Ἡ χρήση τῶν *πλάνων σεκάνς*, πού συνήθως συνόδευαν τό βάθος πεδίου. Κι ἐδῶ ἀντί νά ἔχουμε μιά μεγαλύτερη «ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ» (μιά καί ἡ κάμερα σέβεται τήν ἐξωτερική χρονική ἑνότητα, μή τεμαχίζοντας τή δράση) ὁ φορμαλισμός τοῦ Welles ὁδηγεῖ στά ἀντίθετα ἀκριβῶς ἀποτελέσματα (ἰδιαίτερα στίς σκηνές στό Ξαναντού ὅπου ὁ τεχνητός φωτισμός, στά πρότυπα τοῦ ἐξπρεσσιονιστικοῦ κινηματογράφου, σκιαγραφεῖ περισσότερο γεωμετρικά τό χῶρο, παρά ρεαλιστικά).

3) Ὑπάρχει λοιπόν ἕνα στυλιζάρισμα στή σκηνοθεσία τοῦ Welles (θά πρέπει ἀκόμα νά προσθέσουμε τό τελείως περίπλοκο μοντάζ τῆς ταινίας, τίς λειτουργικές διπλοτυπίες ἤ τά διάφορα ἄλλα κινημα-



τογραφικά τρυκάζ, πού φτιάχνουν γεωμετρικές συνθέσεις μέσα στό πλάνο, τίς τονισμένες κινήσεις τῆς κάμερας σέ ἀντίθεση μέ τό κλασικό ντεκουπάζ πού ἀπαιτοῦσε νά μή γίνεται αἰσθητή ἡ παρουσία τῆς μηχανῆς κλπ.) πραγματικά ἀσυνήθιστο γιά μιά ἐποχή, ὅπου δέν ἔχει φανεῖ ἀκόμα ἡ ἔννοια τοῦ δημιουργοῦ ὡς σκηνοθέτη (πού θεωροῦνταν ἐκτελεστής μιᾶς παραγγελίας κατά τίς προσταγές τοῦ παραγωγοῦ).

4) Κι ἐδῶ ἐμφανίζεται ἡ τέταρτη μεγάλη καινοτομία τοῦ Welles: σέ μιά ἐποχή πού οἱ ἀμερικανοί ἠθοποιοί ἀναδεικνύονται σέ «στάρ» (δηλαδή σέ φετιχιστικά ἀντικείμενα γοητείας καί λατρείας, εὐνουχιστικοῦ χαρακτήρα), ὁ Welles ἀναδεικνύει τόν ἑαυτό του (μέσα ἀπό τό διπλό στάτους τοῦ ἠθοποιοῦ καί σκηνοθέτη) ἕνα παρόμοιο φετιχιστικό μνημεῖο (κατά κυριολεξία «μνημεῖο» ἄν πάρουμε ὑπόψη τόν ὄγκο του). Ἐγχείρημα πού γίνεται τελείως ἠθελημένα καί πού φαίνεται σέ κάθε σχεδόν πλάνο τῆς ταινίας, ἡ ὁποία διακρίνεται ἀπό μιά ἰδιαίτερα δουλεμένη καί φετιχιστική γραφή.

5) Ὅμως ἡ μεγαλύτερη καινοτομία τοῦ Welles βρίσκεται στόν τρόπο ἄρθρωσης τῆς διήγησης. Ἀντί νά ἀκολουθήσει τόν παραδοσιακό τρόπο, δηλαδή τή γραμμική καί συνεκτική ἐξιστόρηση μιᾶς ἱστορίας, ὁ Welles χρησιμοποίησε ἕνα πολύπλοκο ἀφηγηματικό σύστημα, τό ὁποῖο μποροῦμε νά χωρίσουμε σέ 6 μέρη: 1) ὁ Πρόλογος 2) τά Ἐπίκαιρα 3) τό Ἐρώτημα 4) ἡ Ἔρευνα (πού ἀπαρτίζεται ἀπό 5 διηγήσεις) 5) ἡ Ἀπάντηση καί 6) ὁ Ἐπίλογος. (Μποροῦμε νά κάνουμε κι ἕναν ἄλλο χωρισμό κατά ἀναλογίες μερῶν: 1) Πρόλογος — Ἐπίλογος, 2) Ἐρώτημα — Ἀπάντηση καί 3) Ἐπίκαιρα — 5 διηγήσεις). Ἄς δοῦμε ὅμως ἀπό κοντά τά 6 αὐτά μέρη.

Ο ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ἡ ταινία ἀρχίζει μέσα σ᾽ ἕνα τελείως ὀνειρικό καί ἐξωπραγματικό κλῖμα, πού δέ σέβεται τούς κανόνες τοῦ κλασικοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος, γιατί τίποτα σχεδόν δέν εἶναι ἀναγνωρίσιμο, ἄρα εἶναι ἀδύνατο γιά τό θεατή νά ταυτιστεῖ μέ τά δρώμενα. Κι ὅμως δέν πρόκειται γιά μιά ὀνειρική σκηνή, ἀλλά γιά τήν ὑποκειμενική περιγραφή τοῦ θάνατου τοῦ Καίην. Ἡ κάμερα σέ ἀντίθεση μέ τόν κανόνα πού λέει ὅτι πρέπει νά εἶναι ἀδιόρατη, μᾶς ὑπογραμμίζει συνέχεια τήν παρουσία της μέσα ἀπό τίς περίπλοκες, ἀλλά τόσο ἐνδεικτικές, φανερές κινήσεις της. Μαζί μέ τόν Ἐπίλογο εἶναι τά μόνα σημεῖα τῆς ταινίας πού δέν ἔχουν ἀνάγκη ἀπό τή μεσολάβηση ἑνός προσώπου, ἑνός ἀφηγητῆ γιά νά ὑπάρξουν, ἀλλά ἀποτελοῦν κατευθείαν ἐπεμβάσεις τοῦ δημιουργοῦ (πού βρίσκεται πίσω ἀπό τήν Κάμερα) μέσα στή φιλμική ἀφήγηση.

Πρόκειται γιά ἕνα περίπλοκο διαλεκτικό παιχνίδι μέσα ἀπό τό ὁποῖο ὁ Welles, ὕπατος ἀρμοστής τῆς μυθοπλασίας, μᾶς ὑπογραμμίζει τήν παρουσία του —καί ταυτόχρονα μᾶς ξεγελᾶ, γιατί ἀκριβῶς ἡ **ἀπουσία ἑνός ὑποκειμενικοῦ ἀφηγητῆ** (ὅπως συμβαίνει στίς 5 διηγήσεις), μεταμορφώνει τήν *ὑποκειμενικότητα τῆς κάμερας σέ ἀντικειμενικότητα τῆς διήγησης.*

Τό πρῶτο σημεῖο πού μᾶς δίνει τούτη ἡ Κάμερα εἶναι μία Ἀπαγόρευση: «No tresspassing» (Ἀπαγορεύεται ἡ εἴσοδος) γράφει ἔξω ἀπό τόν Πύργο τοῦ Ξαναντοῦ, ὅμως ἡ κάμερα θ᾽ ἀψηφίσει τό Νόμο καί θά μπεῖ (ἔστω καί διακριτικά) στά ἐνδότερα. Ἡ Ἀπαγόρευση αὐτή μπορεῖ νά εἰδωθεῖ κάτω ἀπό δύο σημασίες: α) ὡς προειδοποίηση γιά τό μάταιο τῆς ἔρευνας πού πρόκειται ν᾽ ἀκολουθήσει καί β) ὡς ἀπειλή γιά κεῖνον πού μπαίνει σ᾽ ἕναν ἀπαγορευμένο χῶρο, πού δέν εἶναι ἄλλος ἀπό τό χῶρο τῆς Μητέρας. Ὅπως σωστά σημειώνει ὁ Μισέλ Μαρντόρ, **ὁ πύργος στόν Welles εἶναι πάντα τό** μητρικό κρυσφήγετο καί ὁ τόπος ὅπου τό Ὑποκείμενο τῆς μυθοπλασίας θά πεθάνει (ἐπιστρέφοντας συμβολικά μέσα στή μητρική μήτρα)[1]. **Ἑρμηνεία ὄχι ἰδιαίτερα αὐθαίρετη, ἄν σκεφτοῦμε** πόσο ἔντονη εἶναι ἡ παρουσία τοῦ Οἰδιπόδειου **συμπλέγματος στό ἔργο τοῦ Welles, ἐπικαθορίζοντας** κυριολεκτικά ταινίες ὅπως *Οἱ ὑπέροχοι Ἄμπερσονς, Ὁ κ. Ἀρκάντιν, Ἀθάνατη Ἱστορία* κ.ἄ.

Ἡ κάμερα λοιπόν θά περάσει (ἔστω καί διακριτικά) στά ἐνδότερα τοῦ Πύργου, παραβιάζοντας τό Νόμο καί νά πού γιά τιμωρία ἔχουμε τό θάνατο τοῦ Καίην (εἴδωλο τοῦ ἴδιου τοῦ Δημιουργοῦ Welles). Πρίν πεθάνει ὅμως θά ἐκφωνήσει τήν περιβόητη λέξη «Ρόζμπαντ», πού ἡ σημασία της μᾶς διαφεύγει, εἶναι ἕνα σημαῖνον χωρίς σημαινόμενο, στήν ἀναζήτηση τοῦ ὁποίου θά καταναλωθεῖ ἡ περαιτέρω μυθοπλασία.

ΤΑ ΕΠΙΚΑΙΡΑ

Ὕστερα ἀπό τό ἐξωπραγματικό κλίμα τοῦ Πρόλογου ἔχουμε κάτι τό τελείως ἀναγνωρίσιμο καί οἰκεῖο: τά Ἐπίκαιρα. Πραγματικά ντοκουμέντα συνδυάζονται μέ ἐπεισόδια ἀπό τή φανταστική ζωή τοῦ ἥρωα τῆς ταινίας, δίνοντάς μας συμπυκνωμένη ὅλη τ.ην ἱστορία πού θά δοῦμε στή συνέχεια ἀναλυτικά. Αὐτή ἡ ἀναδίπλωση τοῦ κειμένου δέν ἔχει ἄλλο ρόλο ἀπό τό νά δώσει μιά ψεύτικη ἱστορική διάσταση στήν καθαυτό μυθοπλασία, ἐνισχύοντας τούς κώδικες ἀληθοφάνειας.

ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ

Οἱ μυθοπλαστικοί θεατές τῶν ἐπικαίρων τῆς ταινίας θέτουν ἕνα ἐρώτημα, πού ὁ πραγματικός θεατής ἔθεσε ἀπό τήν ἀρχή: «Τί εἶναι τό Ρόζμπαντ;» Ἡ ταύτιση τῶν ἀποριῶν, μαζί μέ τήν ἀνάθεση στό δημοσιογράφο νά βρεῖ τήν ἀπάντηση, ἔχουν ὡς ἀποτέλεσμα νά ταυτιστοῦν οἱ θεατές μαζί του. Καί πραγματικά αὐτός σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας θά εἶναι μιά μετωνυμική ἐγγραφή τοῦ θεατῆ (ἄς θυμηθοῦμε μόνο πῶς καδράρεται κάθε φορά), πού ἡ παρουσία του καί μόνο μᾶς κάνει νά παρασυρθοῦμε στό μονομανιακό, νευρωτικό κόσμο τούτης τῆς ἔρευνας.

Η ΕΡΕΥΝΑ

Πρόκειται γιά τό κύριο μέρος τοῦ φίλμ. Ὕστερα ἀπό μιά σειρά ἀναστολές (Πρόλογος, Ἐρώτημα) καί ἀναδιπλώσεις (Τά ἐπίκαιρα) ἡ καθαυτό ἱστορία δίνεται στήν παραδοσιακή ἀφηγηματική κινηματογραφική της μορφή. Ὅμως καί πάλι ὁ Welles δείχνει ἕναν ἐνδότερο φόβο ν' ἀφήσει τή μυθοπλασία νά ὑπάρχει ἀπό μόνη της καί στήνει ἕνα περίπλοκο μυθολογικό σύστημα ἀναφορῶν, γιά νά τήν καθορίσει ὡς τέτοια (ὡς μυθοπλασία): ἔτσι ἔχουμε 5 ἄτομα, 5 ἀφηγητές, πού διηγοῦνται κάποια ἐπεισόδια ἀπό τή ζωή τοῦ Καίην, γιά τά ὁποῖα ὁ θεατής «ξέρει» ὅτι συνέβησαν «πραγματικά» (δεῖτε τό ρόλο τῶν ἐπικαίρων) καί κατά συνέπεια δέν τά ἀμφισβητεῖ. Σέ ἀντίθεση μέ τόν Πρόλογο, *ἡ ὑποκειμενικότητα τῆς διήγησης* μεταμορφώνεται *σέ ἀντικειμενικότητα τῶν ἀφηγητῶν*, ἀφοῦ ἔχουν ἕναν ἱστορικό Λόγο (τά Ἐπίκαιρα) γιά ἀναφορικό ἄλλοθι ὡς πρός τήν ἀλήθεια τῶν λεγομένων τους.

Οἱ 5 ἀφηγήσεις ἐξιστοροῦν 5 ἐπεισόδια ἀπό τή ζωή τοῦ Καίην, πού ἀλληλοδιαδέχονται χρονολογικά, ἀπό τά παιδικά του χρόνια, μέχρι τό θάνατό του. Κατά συνέπεια δέν ξεφεύγουμε ἀπό τά πλαίσια μιᾶς γραμμικῆς καί συνεκτικῆς ἀφήγησης, ἀφοῦ ἡ μιά ἱστορία συμπληρώνει τήν ἄλλη, χωρίς νά τῆς ἀντιπαρατίθεται ἐναντιωματικά. Αὐτό ὅμως πού κάνει ἐντύπωση εἶναι τό ὅτι καμιά ἱστορία δέν ἀπαντᾶ στό ἐρώτημα, ἀλλά τό χρησιμοποιεῖ ὡς πρόσχημα γιά νά μᾶς διηγηθεῖ ὅ,τι θέλει ὁ ἀφηγητής. Τό μυθοπλαστικό σύστημα τῆς ταινίας στηρίζεται λοιπόν σέ μία *ἀπάτη*, ἀφοῦ παρασέρνει τό θεατή-ἀνακριτή σ' ἕνα ἐρώτημα, γιά τό ὁποῖο ἀδιαφορεῖ ν' ἀπαντήσει στή συνέχεια!

Ἡ προσχηματική μάλιστα ὕπαρξη καί τῶν ἴδιων τῶν ἀφηγητῶν φαίνεται σέ πολλές περιπτώσεις, ὅταν διηγοῦνται πράγματα πού κανονικά θά ἔπρεπε νά ἀγνοοῦν ἤ δέν εἶναι σέ θέση νά τά διηγηθοῦν ὡς αὐτόπτες μάρτυρες (ὁ Λέλαντ κοιμᾶται στή γραφομηχανή, ἡ ἀφήγησή «του» (;) ὅμως συνεχίζεται). Ἡ αὐτονομία αὐτή τῆς ἀφήγησης σέ σχέση μέ τούς ἀφηγητές δέ δείχνει παρά ὅτι πίσω ἀπό αὐτούς (καί πέρα ἀπό τή δική τους γνώση) βρίσκεται ὁ ἴδιος ὁ Δημιουργός, πού ἄν καί «γνωρίζει», συνεχίζει ὡστόσο τή μάταιη αὐτή ἔρευνα.

Ο ΠΟΛΙΤΗΣ ΚΑΙΗΝ

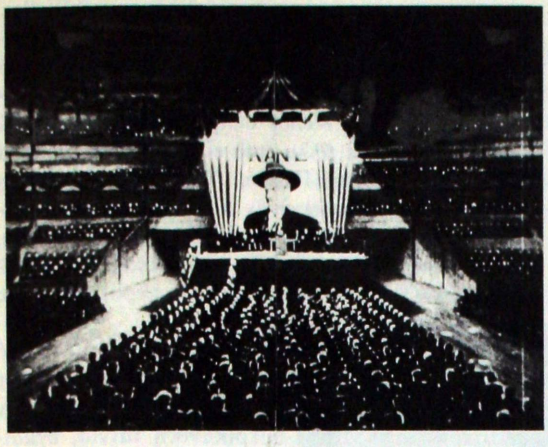
Ἄς κάνουμε ἐδῶ μιά μικρή παρένθεση κι ἄς δοῦμε τί τελικά μᾶς ἀποκαλύπτουν αὐτές οἱ 5 ἀφηγήσεις πάνω στόν Καίην, δίνοντας πρωτεραιότητα σέ μιά ψυχαναλυτική ἀνάλυση τοῦ μύθου (πού δέν εἶναι οὔτε ἡ μόνη, οὔτε καί ἡ πιό σωστή πού μπορεῖ νά γίνει: ἁπλῶς εἶναι αὐτή πού μοῦ προκαλεῖ τή μεγαλύτερη εὐχαρίστηση).

Ἡ πρώτη ἀφήγηση τοῦ Θάτσερ ἀρχίζει μέ τήν παιδική ἡλικία τοῦ Καίην. Βλέπουμε τό ἔλκυθρο πού στό τέλος μαθαίνουμε ὅτι λέγεται «Ρόζμπαντ», τίποτα ὅμως δέ μᾶς ἐπιτρέπει νά καταλάβουμε ὅ,τι πρόκειται γι' αὐτό. Ἡ κάμερα στερεῖται τῆς γνώσης.

Ὁ Θάτσερ ἦλθε γιά νά πάρει τό μικρό Καίην στήν Οὐάσιγκτων, χωρίζοντάς τον ἀπό τούς γονεῖς του καί γινόμενος αὐτός τό ὑποκατάστατό τους. Ὅταν ὁ Καίην θά ἐνηλικιωθεῖ μία καθαρά οἰδιπόδεια διαμάχη θά ξεσπάσει ἀνάμεσά τους. Ὁ Καίην θά πάρει ἀπό τόν Θάτσερ τή διαχείριση τῆς περιουσίας του (στερώντας τον δηλαδή ἀπό τό Χρῆμα, πού ἦταν καί τό ὄργανο ἐξουσίας πάνω του) καί θά ἐπιβεβαιώσει μπρός σ' ὅλους τήν ἐνηλικίωσή του, παρουσιάζοντας τά κόβερ-γκέρλ στά γραφεῖα τῆς ἐφημερίδας.

Μ' αὐτόν τόν τρόπο κάνει γιά πρώτη φορά τήν ἐμφάνισή του τό σεξουαλικό, πού στήν ἑπόμενη σεκάνς θά ἔχει μετατεθεῖ σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο: ὁ Καίην παρουσιάζει μπρός στό ἴδιο κοινό τή γυναίκα του (πράγμα πού σημαίνει τό τέλος τῆς Οἰδιπόδειας ἡλικίας). Γρήγορα ὅμως βλέπουμε ὅτι ἡ σχέση αὐτή δέν μπορεῖ νά λειτουργήσει καί ὁ Καίην θά ὁριστεῖ μιά γιά πάντα ὡς εὐνουχισμένο ἄτομο.

Ἀκριβῶς τή στιγμή πού ἀρχίζουμε νά ἔχουμε ὑπόνοιες γιά τόν εὐνουχισμό τοῦ Καίην, αὐτός θά θελήσει νά γίνει Πρόεδρος, δηλαδή νά πάρει καί σέ μυθοπλαστικό ἐπίπεδο,τή θέση πού ἔχει μέσα στό κάδρο καί τή φιλμική ἱστορία: τή θέση τοῦ Βασιλιᾶ.



τοῦ Ἐξουσιαστῆ πού ἐξασκεῖ τήν εὐνουχιστική δύναμή του, ὄντας ὅμως καί ὁ ἴδιος εὐνουχισμένος. Ὑπάρχει ἕνα πλάνο ἀπό τήν προεκλογική ὁμιλία τοῦ Καίην, πού τόν δείχνει στή μέση ἀκριβῶς τοῦ κάδρου, γύρω ἀπό ἕνα φῶς σχεδόν θεϊκό, *νά κατέχει αὐτή τή θέση* —ὅμως ἀμέσως μετά ἡ κάμερα θά κινηθεῖ πρός τά πίσω καί θά μᾶς δείξει ὅτι ὁ πραγματικά κυρίαρχος τοῦ βλέμματος (ἄρα καί κάτοχος τῆς Ἐξουσίας) σέ τοῦτο τό πλάνο δέν εἶναι ὁ Καίην, ἀλλά ὁ ἀντίπαλός του Ρότζερς, πού θά τόν νικήσει. Πλάνο τελείως ἐνδεικτικό γιά τήν πλάνη, τήν ἀπάτη στήν ὁποία στηρίζεται ἡ ἐξουσία τοῦ Καίην, ὁ ὁποῖος τελείως ἐνδεικτικά μετά τήν ἐκλογική του ἀποτυχία, θά παντρευτεῖ ἀπό τή μιά τή Σούζαν (χωρίς νά ὑποδηλωθεῖ ποτέ ἡ παραμικρότερη σεξουαλική σχέση ἀνάμεσά τους) καί θά κτίσει ἀπό τήν ἄλλη τήν Ὄπερα, γιά νά εἶναι καί πάλι στό βασιλικό θρόνο (στό κεντρικό θεωρεῖο, κυτώντας ἕνα —κακό— θέαμα, πού ἔγινε ὅμως γιά τόν ἴδιο). Ὅσο γιά τή Σούζαν δέν εἶναι παρά μιά φαντασματική καί φετιχιστική προέκταση τοῦ ἐλλείποντος φαλλοῦ του: στήν ἀδυναμία του νά εἶναι ὁ Φαλλός, κάνει τή Σούζαν ὑποκατάστατο τοῦ πέους του, δηλαδή ἕνα φαλλικό ἀντικείμενο, πού οἱ ἄλλοι ποθοῦν (δεῖτε χαρακτηριστικά τό γκρό-πλάνο μέ τή γάμπα τῆς Σούζαν, σύμβολο κατεξοχήν φαλλικό ἤ τό μακιγιαρισμένο πρόσωπό της, πού θά πρέπει νά τό νοήσουμε σύμφωνα μέ τά ὅσα λέει ὁ Λακάν γιά τό μακιγιάζ καί τή συμβολική του σημασία).

Ἀλλά κι αὐτή ἡ δεύτερη προσπάθεια τοῦ Καίην θά εἶναι μιά ἀποτυχία. Ὁ Καίην ἐγκαταλείπει τήν Ὄπερα γιά νά κτίσει ἕνα ἄλλο οἰκοδόμημα, τό Ξαναντοῦ, ὅπου ζεῖ σάν ἕνας ἀπόλυτος Ἄρχων. Ὅπως εἴπαμε στήν ἀρχή, τό καθαρά φετιχιστικό αὐτό οἰκοδόμημα δέν εἶναι παρά ὁ τόπος τῆς Μητέρας, τόπος σκοτεινός τοῦ ἀφησυχασμοῦ μά καί τοῦ θανάτου —τόπος ὅπου ἡ Σούζαν δέν ἔχει καμιά θέση καί γι' αὐτό φεύγει, ἀφήνοντας τόν Καίην μόνο μέ τ' ἀγάλματα (ἄλλα φετιχιστικά ἀντικείμενα), νά περιπλανιέται στούς τεράστιους διαδρόμους, στή μητρική μήτρα, τόν τόπο ὅπου γεννήθηκε καί πού θά πεθάνει.

Η ΑΠΑΝΤΗΣΗ

Στήν τελευταία ἀφήγηση, ὁ ὑπηρέτης Ραίυμοντ διηγεῖται στό δημοσιογράφο τό θάνατο τοῦ Καίην. Φτάνοντας στή λέξη «Ρόζμπαντ» τοῦ λέει: *«He just said «Rosebud», then he dropped the glass ball and it broke on the floor. He did n't say anything after that, and I knew he was dead. He said all kinds of things that did n't mean anything»*[2].

Ὁ δημοσιογράφος ἀρνεῖται αὐτή τήν ἐξήγηση (ὅτι δηλαδή τό «Ρόζμπαντ» ἦταν ἡ γυάλινη σφαίρα) καί ὁμολογεῖ τήν ἥττα του λέγοντας: *«Maybe Rosebud was something he couldn't get or something lost. Any way, it wouldn't have explained anything. I don't think any word can explain a man's life. No, I guess Rosebud is just a piece in a jigsaw puzzle, a missing piece»*[3].

Ἔτσι, ἡ διήγηση ἀρχίζει μ' ἕνα μυστήριο (τί ἦταν τό Ρόζμπαντ) καί καταλήγει σέ δύο: στό Ρόζμπαντ καί στή ζωή τοῦ ἴδιου τοῦ Καίην. Ὕστερα ἀπό τήν παραπάνω ὁμολογία τῆς ἀδυναμίας τῆς διήγησης νά προχωρήσει πιό πέρα, εἶναι φυσικό νά μήν μπορεῖ πλέον νά λειτουργήσει καί οἱ ἥρωες νά περνοῦν κατά κυριολεξία ἔξω ἀπό τό φίλμ καί τή μυθοπλασία.

Ο ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ὁ ἀποκλεισμός τῶν ἡρώων ἔξω ἀπό τή μυθοπλασία δέ σημαίνει καί τό θάνατο τῆς διήγησης. Αὐτή συνεχίζει νά ὑπάρχει μέ τή μεσολάβηση ἑνός ὑπέρτατου ὄντος πού, ὅπως καί στόν Πρόλογο, βρίσκεται πίσω ἀπό τήν κάμερα καί ἔχοντας πλήρη κυριαρχία πάνω στά δρώμενα μᾶς ἀποκαλύπτει αὐτό πού οἱ ἥρωες, ἡ ἴδια ἡ μυθοπλασία, δέν μποροῦσε νά μᾶς ἀποκαλύψει: τί ἦταν τό Ρόζμπαντ.

Γιά πιό ἀκρίβεια, ἡ κάμερα, ἀφοῦ περιπλανιέται πάνω ἀπό ἑκατοντάδες ἀντικείμενα, μᾶς ἀποκαλύπτει ὅτι «Ρόζμπαντ» λεγόταν τό ἔλκυθρο τοῦ Καίην. Ὅλες οἱ κριτικές πού ἔχουν γραφτεῖ γιά τήν ταινία μιλοῦν γιά τήν ἀποκάλυψη τοῦ μυστικοῦ τήν τελευταία στιγμή ἀπό τόν ἴδιο τό Δημιουργό-Welles. Μποροῦμε ὅμως νά ἱκανοποιηθοῦμε μέ μιά τέτοια στάση; Ὁ ἴδιος ὁ δημοσιογράφος δέ δέχτηκε ὅτι τό Ρόζμπαντ ἦταν ἡ γυάλινη σφαίρα, γιατί ἐμεῖς λοιπόν νά δεχτοῦμε ἕνα ἄλλο ἀντικείμενο, τό ἔλκηθρο, ἔστω κι ἄν πρόκειται γιά μιά ἀναπόληση τῆς παιδικῆς ἡλικίας; Τί παραπάνω ἀπ' ὅσα ξέραμε, μᾶς λέει τούτη ἡ λύση τοῦ αἰνίγματος; Τίποτα, ἁπλῶς ἱκανοποιεῖ τό νευρωτικό πόθο μας νά φτάσουμε ὡς τή λύση (σέ κάποια λύση) —πόθο πού κινεῖ κάθε μυθοπλασία. Ὁ Καίην ὅμως παραμένει ἕνα μυστήριο καί ὁ μόνος πού μπορεῖ νά τόν γνωρίζει εἶναι ὁ μοναδικός κάτοχος τῆς Γνώσης, ὁ Δημιουργός-Welles (ἡ ταινία κλείνει χαρακτηριστικά μέ τήν εἰκόνα τοῦ οὐρανοῦ, ὄχι τόσο γιά νά συμπαραδηλώσει τό Θεό, ὅσο τόν ἴδιο τό Σκηνοθέτη).

Κι ἐδῶ ἀκριβῶς φανερώνεται ὁ μεταφυσικός καί φετιχιστικός χαρακτήρας τοῦ λόγου τοῦ Welles, πού στηρίζεται σέ μία *ἀπάτη*, σ' ἕνα «γεμᾶτο» κινηματογραφικό σῶμα (δεῖτε τό φοβερό φορμαλισμό τοῦ φίλμ), πού κρύβει τό κενό, τό ἄδειο τοῦ σημαινόμενου. Γιά τόν Welles ὑπάρχουν πράγματα πού εἶναι προφανῆ κι ἄλλα πού εἶναι ἀπρόσιτα, πέρα ἀπό τό Λόγο καί τή Γνώση. Ἔτσι, μιά ὁλόκληρη ταινία καταναλώνεται στήν ἀναζήτηση τοῦ σημαινόμενου ἑνός σημαίνοντος (τῆς λέξης Ρόζμπαντ), γιά νά καταλήξουμε ἁπλῶς στήν ἀποκάλυψη τοῦ παραπέμποντός του (τό παιδικό ἔλκηθρο), ὄχι ὅμως καί τῆς βαθύτερης σημασίας του.

Ἀλλά πῶς νά μήν ἀναγνωρίσουμε σ' αὐτόν τό λόγο τό μεγαλεῖο καί τό μοντερνισμό ἑνός Προύστ τοῦ κινηματογράφου. Μέ τόν *Πολίτη Καίην*, τήν καλύτερη μέχρι τώρα ἀμερικάνικη ταινία, ἐγκαινιάζεται ἡ σύγχρονη ἐποχή τοῦ κινηματογράφου: αὐτή τῆς ΓΡΑΦΗΣ.

Μ. ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

---

1. Michel Mardore: «*Τό μυστικό τῶν ποιητῶν καί τῶν βασιλέων*» στό «Pour une critique-fiction» Ed. du Cerf, Παρίσι 1973.
2. «Εἶπε «Ρόζμπαντ» καί πέταξε τή γυάλινη σφαίρα, σπάζοντάς την στό πάτωμα. Δέν εἶπε τίποτ' ἄλλο μετά ἀπ' αὐτό καί κατάλαβα ὅτι ἦταν νεκρός. Ἔλεγε ἕνα σωρό πράγματα πού δέ σήμαιναν τίποτα».
3. «Ἴσως τό «Ρόζμπαντ» νά ἦταν κάτι πού δέν μπόρεσε ν' ἀποκτήσει ἤ πού ἔχασε. Τέλος πάντων, δέν μποροῦμε νά ἑρμηνεύουμε τά πάντα. Δέν πιστεύω ὅτι κάποια λέξη μπορεῖ νά ἑρμηνεύσει τή ζωή ἑνός ἀνθρώπου. Ὄχι, πιστεύω ὅτι τό «Ρόζμπαντ» εἶναι μόλις ἕνα κομμάτι ἀπό ἕνα γιγάντιο πάζλ, ἕνα κομμάτι πού λείπει».

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Σέ κάθε τεῦχος:

- Παρουσίαση τῶν 30 σημαντικότερων βιβλίων τοῦ μήνα
- Συνεντεύξεις μέ γνωστούς συγγραφεῖς
- Βιβλιογραφίες γιά θέματα ἐπιστήμης καί τέχνης
- Πορτραῖτα ἐκδοτικῶν οἴκων καί βιβλιοπωλείων
- Τά best-seller τοῦ μήνα
- Ρεπορτάζ γιά τήν κίνηση τοῦ βιβλίου στήν Ἑλλάδα καί στό ἐξωτερικό
- Περιλήψεις τῶν διατριβῶν πού ἑτοιμάζονται στίς ἀνώτατες σχολές
- Βιβλιογραφικό δελτίο μέ ὅλες τίς νέες ἐκδόσεις
- Κριτικογραφία τοῦ ἡμερήσιου καί περιοδικοῦ τύπου
- Ἄρθρα, σχόλια, χρονογράφημα

πολυσέλιδο — ἀνανεωμένο — ὑπεύθυνο

ORSON WELLES

Σύντομη βιογραφία

«Ὁ Orson Welles εἶναι ἕνα «τέρας» φτιαγμένο γιά τήν ὀθόνη καί τή σκηνή. Ὅταν κάθεται πίσω ἀπό τήν κάμερα εἶναι σάν νά παύει νά ὑπάρχει ὅλος ὁ κόσμος. Εἶναι ἕνας πολίτης τῆς ὀθόνης.»

Jean Renoir

Ὁ George Orson Welles γεννήθηκε στό Kenosha τοῦ Wisconsin στίς 6 Μαΐου τοῦ 1915. Δεύτερο παιδί τοῦ Richard Welles, ἐφευρέτη, καί τῆς Beatrice, πιανίστριας, πέρασε τό μεγαλύτερο μέρος τῆς νιότης του στό Σικάγο πού τό θεωρεῖ πατρίδα του. Ὅταν πέθανε ἡ μητέρα του, στά 1923, ἀκολούθησε τόν πατέρα του στά ταξίδια του, μένοντας γιά ἀρκετό διάστημα στήν Κίνα. Στά 1926 μπῆκε στό Roger Mill's Todd School στό Woodstock τοῦ Illinois, ὅπου καί ἔδειξε τό ἐνδιαφέρον του γιά τό θέατρο. Τόν ἑπόμενο χρόνο πέθανε καί ὁ πατέρας του καί ἔγινε συνοδός τοῦ Dr Maurice Bernstein, γιατροῦ στό Σικάγο. Ὁ Welles ἀποφοίτησε τό 1931 καί ἄρχισε τά ταξίδια μέ τά χρήματα πού τοῦ ἄφησε ὁ πατέρας του. Ἀφοῦ γύρισε τήν Ἰρλανδία μέ τά πόδια ζωγραφίζοντας —ἔλπιζε νά γίνει ζωγράφος— ἄρχισε νά ἐργάζεται ὡς κηνοθέτης καί ἠθοποιός τῆς σκηνῆς στό Gate Theatre τοῦ Δουβλίνου, ἀφοῦ ἰσχυρίστηκε ὅτι ἦταν ἀστέρι τῆς σκηνῆς τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἀφοῦ δούλεψε γιά ἀρκετό καιρό ἐκεῖ, ἐπέστρεψε στήν Νέα Ὑόρκη, γιατί δέν μποροῦσε νά πάει νά δουλέψει στό Λονδίνο (λόγω τοῦ ὅτι ἦταν ξένος). Στή Νέα Ὑόρκη, ὅμως, δέ βρῆκε δουλειά ὡς ἠθοποιός· ἔτσι δούλεψε στόν πλανόδιο θίασο τῆς Katharine Cornell. Στά 1934 παντρεύτηκε τήν ἠθοποιό Virginia Nicholson. Γνωρίζεται μέ τούς Joseph Cotten καί John Houseman. Σκηνοθετεῖ καί ἐμφανίζεται στό πρῶτο του φίλμ *Heart of Age*, τό 1934. Τότε κάνει καί τήν πρώτη του ἐμφάνιση στό ραδιόφωνο. Ἱδρύει τό *Mercury Theatre* μέ τόν *Houseman* στά 1937, ἀφοῦ παρήγαγαν θεατρικά ἔργα γιά τό *Work Progress Administration*. Τήν ἴδια χρονιά ἀποκτᾶ τήν πρώτη του κόρη. Ὁ «Πόλεμος τῶν ἄστρων», μιά ἐκπομπή τοῦ *Mercury Radio*, προκαλεῖ ἐθνικό πανικό τήν ἡμέρα τῶν Ἁγίων Πάντων, τό 1938. Ἡ *Nicholson* τόν χωρίζει στά 1939. Ὑπογράφει τόν ἴδιο χρόνο συμβόλαιο μέ τήν κινηματογραφική ἑταιρία RKO. Παντρεύεται τήν Rita Hayworth τό 1943, χωρίζει τό 1947, γιά νά παντρευτεῖ τήν Paola Mori τό 1955. Ἀποκτᾶ ἄλλες δυό κόρες (1944 καί 1956). Ὁ Welles ζεῖ τώρα στήν Εὐρώπη.

Ν.Φ.

ORSON WELLES
Φιλμογραφία

1941. CITIZEN KANE (Ὁ Πολίτης Καίην)
1942. THE MAGNIFICENT AMBERSONS (Οἱ ὑπέροχοι Ἄμπερσον)
1946. THE STRANGER (Ὁ ξένος), ἑ.τ.: *Ὁ ἐγκληματίας*
1947. THE LADY FROM SHANGHAI (Ἡ Κυρία ἀπό τή Σαγκάη)
1948. MACBETH (Μάκβεθ)
1951. OTHELLO (Ὀθέλλος)
1955. CONFIDENTIAL REPORT ἤ Mr. ARKADIN (Ἐμπιστευτική ἀναφορά ἤ Ὁ κ. Ἀρκάντιν), παλιός ἑ.τ.: *Ὁ Σατανᾶς αὐτοπροσώπως*
1958. TOUCH OF EVIL (Τό ἄγγιγμα τοῦ κακοῦ), ἑ.τ.: *Ὁ ἄρχων τοῦ τρόμου*
1962. THE TRIAL (Ἡ Δίκη)
1966. CAMPANADAS A MEDIANOCHE (Οἱ καμπάνες τοῦ μεσονυκτίου), ἑ.τ.: *Φάλσταφ*
1968. HISTOIRE IMMORTELLE (Ἀθάνατη ἱστορία)
1973. F FOR FAKE ἤ VERITÉS ET MENSONGES (Ἀλήθειες καί ψέματα)
1977. FILMING OTHELLO (Κινηματογραφώντας τόν Ὀθέλλο).

Ὁ Γουέλς ἐπίσης γύρισε τίς ἑξῆς ταινίες πού ἔμειναν ἀνολοκλήρωτες:
1941-42. IT'S ALL TRUE (Εἶναι ὅλα ἀλήθεια)
1957. DON QUICHOTTE (Δόν Κιχώτης)
1972. THE OTHER SIDE OF THE WIND (Ἡ ἄλλη πλευρά τοῦ ἀνέμου).

Τό 1934 γύρισε μιά τετράλεπτη ταινία μέ τόν William Varce πού τιτλοφορήθηκε HEARTS OF AGE. Τό 1938 γύρισε σέ 16mm τήν ταινία TOO MUCH JOHNSON πού δέν προβλήθηκε δημόσια, ἐνῶ ἡ μοναδική κόπια ἔχει καταστραφεῖ. Μερικές φιλμογραφίες του ἀναφέρουν τίς ταινίες THE FOUNTAIN OF YOUTH (1958) καί THE DEEP (1970) γιά τίς ὁποῖες δέν ἔχουμε κανένα στοιχεῖο.

Τέλος ὁ Γουέλς γύρισε ἕνα μέρος ἀπό τό JOURNEY INTO FEAR (Ταξίδι μέσα στό φόβο) πού ὑπέγραψε τελικά ὁ Νόρμαν Φόστερ (1942).

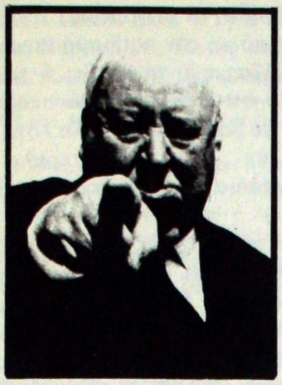
Ἕνας ἄλλος τομέας τῆς κινηματογραφικῆς δραστηριότητας τοῦ Γουέλς εἶναι οἱ πολλοί του ρόλοι ὡς ἠθοποιός. Ἐκτός ἀπό τίς δικές του ταινίες, ὁ Γουέλς ἔχει παίξει σέ ἀρκετά ἄλλα φίλμ μερικά ἀπό τά ὁποῖα ἀναφέρουμε παρακάτω:
1948. THE THIRD MAN (Ὁ τρίτος ἄνθρωπος), τοῦ **Carol Reed**
1950. THE BLACK ROSE (Τό μαῦρο τριαντάφυλλο), τοῦ **Henri Hathaway**
1954. NAPOLEON, τοῦ **Sacha Guitry**
1956. MOBY DICK, τοῦ **John Huston**
1958. ROOTS OF HEAVEN (Ρίζες τοῦ οὐρανοῦ), τοῦ **John Huston**
1960. AUSTERLITZ, τοῦ **Abel Gance**
1966. PARIS BRÛLE-T-IL? (Καίγεται τό Παρίσι;), τοῦ **René Clément** ἑ.τ.: *Κάψτε τό Παρίσι*
1966. A MAN FOR ALL SEASONS (Ἕνας ἄνθρωπος γιά ὅλες τίς ἐποχές), τοῦ **Fred Zinnemann**
1967. THE SAILOR FROM GIBRALTAR (Ὁ ναύτης τοῦ Γιβραλτάρ), τοῦ **Tony Richardson**
1970. CATCH 22, τοῦ **Mike Nichols.**

Κυκλοφόρησαν τά νέα

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΕΤΡΑΔΙΑ

μέ 4 μεγάλα ἀφιερώματα:
— ἑλληνικός κινηματογράφος
— ἰταλικός νεορεαλισμός
— Ἀλαίν Ρεναί (Χιροσίμα ἀγάπη μου)
— Χίτλερ, τοῦ Σύμπεμπεργκ.

Θά βρεῖτε ἀκόμη κριτικές γιά τίς ταινίες:
Ἡ Πύλη τῆς Δύσεως, Ἐξκάλιμπερ, Τό τελευταῖο Μετρό, Τά 39 σκαλοπάτια, Οἱ δρόμοι τῆς ἀγάπης κ.ἄ.



Ἡ παράξενη περίπτωση τοῦ κυρίου Ἄλφρεντ Χίτσκοκ

τοῦ Μπάμπη ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Μέρος Γ΄

TO CATCH A THIEF («Τό κυνήγι τοῦ κλέφτη» 1955).

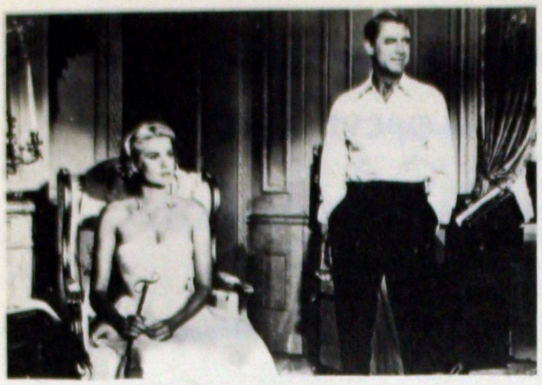
Παρ.: Paramount - A. Hitchcock. Σεν.: John Michael Hays, *ἀπό μυθ. τοῦ* David Dodge. Φωτ.: Robert Burks. Μουσ.: Lynn Murray. Ἠθ.: Cary Grant, Grace Kelly, Charles Vanel, John Williams, Brigitte Auber, Jessie Royce Landis.

Ἕνας πρώην κλέφτης κατηγορεῖται ὅτι ξανάρχισε τίς ληστεῖες. Γιά ν' ἀποδείξει τήν ἀθωότητά του, συχνάζει κοντά στά πιθανά ὑποψήφια θύματα, μήπως καί πιάσει τόν πραγματικό κλέφτη ἐπ' αὐτοφόρω. Πράγμα πού τελικά θά κάνει, ἀφοῦ ὅμως τόν βοηθήσουν δύο πλούσιες Ἀμερικανίδες κι ἕνας Ἄγγλος ἀσφαλιστής. Στό τέλος ὁ ἥρωας θά ὁμολογήσει τόν ἔρωτά του γιά τή μία ἀπό αὐτές καί θά δεχθεῖ ἀναγκαστικά τά δεσμά τοῦ γάμου.

Βλέποντας σήμερα τό *Κυνήγι τοῦ κλέφτη*, πού ἀποτελεῖ ἀναμφίβολα τήν πιό ἀδιάφορη δουλειά τοῦ Χίτσκοκ στή δεκαετία τοῦ '50, ἀναρωτιόμαστε τί νόημα ἔχει νά θαυμάζουμε μία ταινία γιατί μένει πιστή στήν εἰκονογράφηση ἑνός ἐνιαίου ἔργου (πού γιά μιά ἀκόμη φορά αὐτοεπιβεβαιώνεται), ὅταν τό ἀποτέλεσμα εἶναι τόσο φτωχό, ὅπως στήν περίπτωση μας ἡ κοσμοπολίτικη αὐτή ἱστορία στό Μόντε Κάρλο. Γιά νιοστή φορά, ἔχουμε καί πάλι μία (φτωχή) ἔκδοση τοῦ μύθου τοῦ ἀθώου/ἐνόχου, μέ τή μόνη ὅμως διαφορά, ὅτι ἡ μεταβίβαση τῆς ἐνοχῆς στόν Κάρυ Γκράντ καί ἡ ταύτισή του μ' ἕνα ἄλλο πρόσωπο (ὅλοι πιστεύουν ὅτι αὐτός εἶναι ὁ διαρρήκτης), δικαιολογοῦνται ἀπό τό παρελθόν του: ὁ Γκράντ εἶναι ὁ «Ρόμπυ, ὁ γάτος», διάσημος ληστής, πού θ' ἀφεθεῖ ἐλεύθερος, γιατί θά γίνει ἥρωας τῆς ἀντίστασης, συνεχίζει ὅμως νά ζεῖ πλουσιοπάροχα ἀπό τούς καρπούς τῶν παλιῶν του ληστειῶν[27]. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ κλέφτης τῆς ταινίας, δέν εἶναι παρά ἡ κακή συνείδηση τοῦ ἥρωα καί πιό συγκεκριμένα ἡ ὑλοποίηση τῶν ἀσυνείδητων του ἐπιθυμιῶν, ἑνός ἀπαγορευμένου πού φώλιαζε τόσα χρόνια στό ἀπωθημένο του. Ὅλοι οἱ κριτικοί παρατήρησαν ὅτι ἡ Μπριζίτ Ὠμπέρ, ἡ νεαρή γαλλίδα πού κρύβεται πίσω ἀπό τήν ἱστορία, δέν εἶναι παρά ἡ ἀρνητική ἀναδίπλωση τοῦ ἥρωα, τό ἄλλο μέρος ἑνός δισυπόστατου «ἐγώ». Ἔτσι ἐξηγεῖται ὄχι μόνο ἡ ἀπόλυτη ταυτότητα στόν τρόπο δράσης, ἀλλά καί τά κοινά χαρακτηριστικά, πού συνδέουν τά δύο αὐτά πρόσωπα: ὁ παιδισμός τους, ἡ ἀνωριμότητά τους, μέχρι καί ἡ συμμετρική ἀντίθεση στά ροῦχα καί τά χαρακτηριστικά τους[28].

Ἡ νεύρωση τοῦ ἥρωα εἶναι ὁλοφάνερη: παίρνοντας ὡς πρόσχημα τό πιάσιμο τοῦ κλέφτη, θά «ὑποδυθεῖ» τόν παλιό του ρόλο (γιά μεγάλη χαρά τοῦ ἀσυνείδητού του), γιά νά προσεγγίσει ἀκριβῶς τόν πραγματικό διαρρήκτη (κυριολεκτικά παίζει τούς «κλέφτες κι ἀστυνόμους», μοιράζοντας μάλιστα ρόλους καί στ' ἄλλα πρόσωπα τοῦ ἔργου). Ἡ ἀποκάλυψη τῆς ἀθωότητάς του, περνᾶ μέσα ἀπό μία καθαρτήρια τελετουργική παράσταση, πού θά ὁλοκληρωθεῖ μέ τό τελευταῖο ἐπεισόδιο τοῦ μπάλμασκέ (τό ὁποῖο ἀναπληρώνει τό θεατρικό χῶρο). Ἡ κατάληξη ὅμως αὐτοῦ τοῦ παιχνιδιοῦ δέν εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀποκατάσταση τῆς ἀλήθειας (ὁ Ρόμπυ μᾶς δίνεται ἐξαρχῆς ὡς ἕνας ἀθῶος-ἔνοχος, ἔχει ἐλάχιστη λοιπόν σημασία γιά τή λογική τοῦ ἔργου, ἡ ἀπόδειξη τῆς ἀθωότητας του στίς ἀστυνομικές ἀρχές), μά τό πέρασμα τοῦ ἥρωα στήν ὡριμότητα καί τή σεξουαλική ἐνηλικίωση. Γιατί αὐτό πού χαρακτηρίζει τόν Ρόμπυ, παρά τά γκρίζα μαλλιά του, εἶναι ἕνας ἔντονος παιδισμός, πού δηλώνεται ἀπό τό γεγονός τοῦ ὅτι «παίζει» καί τοῦ ὅτι ζεῖ μία περίοδο πλήρους ἀνάπαυσης στή βίλλα του, ἀπ' ὅπου ἀπουσιάζει κάθε ἴχνος γυναίκας (πέρα ἀπό τή μητέρα-ὑπηρέτρια). Ἀνάπαυση ἀπό τήν ὁποία θά τόν βγάλει ἡ νεαρή ἀμερικανίδα (Γκρέις Κέλλυ), πρόσωπο πού ἐξαρχῆς μᾶς δίνεται ὡς θετικό καί ὥριμο (ἡ νεαρή γαλλίδα τή βρίζει γιά τήν ἡλικία της). Ὁ Ρόμπυ στό τέλος παραδέχεται τήν ἀνάγκη τοῦ Ἄλλου, ἐγκαταλείπει τό παιχνίδι καί ὁμολογεῖ τόν ἔρωτά του, ὁδηγούμενος μέ τό ζόρι σχεδόν στό γάμο (κοινωνικό σχῆμα, πού χαρακτηρίζει τό πέρασμα στήν ὡριμότητα σύμφωνα μέ τήν πουριτανική χιτσκοκική λογική).

Ἄν καί ἡ ταινία βάζει ξεκάθαρα ἕνα πρόβλημα ἠθικῆς συνείδησης (ὁ Ρόμπυ γιά παράδειγμα ἐξηγεῖ



στόν ἀσφαλιστή ὅτι εἴμαστε ὅλοι κλέφτες, μεταβιβάζοντας τίς ἐνοχές του), βρίσκεται παράδοξα προσδιορισμένο ἀπό τήν ὕλη (τά χρώματα τῆς ταινίας δέν εἶναι ξένα μ' αὐτή τήν αἴσθηση τῆς «ὑλικότητας» πού ἀναδύει τό ἔργο, σ' ἀντίθεση μέ ταινίες ὅπως τό *The wrong man* ἤ ἀκόμη καί τό *The man who knew too much*, δεύτερη ἔκδοση, πού κινοῦνται σ' ἕναν πιό «πνευματικό» κόσμο). Δύο εἶναι τά στοιχεῖα πού κυριαρχοῦν: τά *μπιζού* καί τό *φαγητό*. Ἄν αὐτό τό τελευταῖο εἶναι ἕνα κατεξοχήν σύμβολο τῆς ὕλης, τά μπιζού ἀποτελοῦν μία ἐνδιάμεση κλίμακα ἀνάμεσα στόν κόσμο τῆς ὕλης καί τοῦ πνεύματος: ἄν καί ὑλικά ἀντικείμενα, ἡ συμβολική τους ἔχει πάντα νά κάνει μέ τόν πνευματικό μας κόσμο. Ὁ Ζάν Ντουσέ ὑποστηρίζει ὅτι κάθε πρόσωπο πού φέρει ἕνα μπιζού στίς ταινίες τοῦ Χίτσκοκ, παρασύρεται πρός τό Σκότος. Πιό προσεχτικός ὁ Φιλίπ Ντεμονζαμπλόν θά πεῖ: *«Ἡ ὁμορφιά τους γοητεύει καί μποροῦν νά χρησιμοποιηθοῦν ὡς δόλωμα, γιατί τίς πιό πολλές φορές εἶναι μία παγίδα. Προσδιορίζουν ὅμως ταυτόχρονα κι ἕνα σημεῖο ἀπό τό ὁποῖο μποροῦμε ν' ἀδράξουμε αὐτούς πού τά φοροῦνε· εἶναι λαβές. Ἐκφράζουν τήν ἐξάρτηση»*[29].

Ξεφεύγοντας ἀπό τίς παραπάνω γενικολογίες, ἄς δοῦμε πιό συγκεκριμένα τό ρόλο τῶν μπιζοῦ στό *Κυνήγι τοῦ κλέφτη*:

α) Εἶναι φορεῖς ἑνός ἔνοχου ἀπωθημένου, πού ἐπανέρχεται ἀπό τά βάθη τοῦ ἀσυνείδητου (ἡ κλοπή τους καθιστᾶ αὐτόματα τόν Κάρυ Γκράντ ἔνοχο).

β) Ἐνεργοποιοῦν τή μυθοπλασία (ἡ ταινία ἀρχίζει μέ τήν κλοπή τους καί τελειώνει μέ τήν εὕρεσή τους). Εἶναι τά ἀπόντα σημαίνοντα πού φανερώνουν τή νεύρωση τοῦ ἥρωα (ὁ ὁποῖος ἐνδεικτικά συνεχίζει νά ψάχνει ἀκόμη κι ὅταν ἡ ἀστυνομία πιάνει ἕναν ψεύτικο-διαρρήκτη, ὁμολογώντας ὁ ἴδιος τή νεύρωσή του μέ τά λόγια: «ἔχω ἀδυναμία στό νά μάθω τήν ἀλήθεια» — ἀπάντηση σέ μία ἐρώτηση τῆς Κέλλυ).

γ) Συνδέονται μέ τά γηρατειά, τό φτιασίδι (τραβεστί): τά φορᾶνε μόνο γριές, ἡ ἀφή τους εἶναι κρύα κι εἶναι ἐχθροί μέ τό θερμό σῶμα, τή σεξουαλικότητα (ἡ Γκρέις Κέλλυ ἀρνιέται νά τά φορέσει)· ἤ κα μέ τόν ἀντίθετο ἀκριβῶς πόλο: τόν παιδισμό (περίπτωση τῆς νεαρῆς γαλλίδας πού τά κλέβει ἤ τοί Ρόμπυ. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι στό τέλος θά σκορπίσουν σάν μία σακούλα μέ βώλους). Μ' ἄλλα λόγια ἀποτελοῦν μία τοπική, ἀπ' ὅπου εἶναι ἀποκλεισμένο τό ἐνδιάμεσο στάδιο τῆς (σεξουαλικῆς ὡριμότητας.

δ) Εἶναι φετιχιστικά ἀντικείμενα. Ἔχουν ἀξία μόνο καί ἐφόσον τά ἐπιδεικνύει κανείς, τά φέρει δηλαδή πάνω στό σῶμα του. Ἡ ψευτιά τους ὡς ἀντικείμενο ἀποκαλύπτεται σέ μία πραγματικά ἐνδιαφέρουσα σκηνή τοῦ ἔργου, ὅπου ἡ Γκρέις Κέλλυ προκαλεῖ τόν Κάρυ Γκράντ νά τῆς κλέψει τό κολλιέ πού φορᾶ: «Εἶχες ποτέ καλύτερη προσφορά;» τοῦ λέει, ἐπιδεικνύοντας το προκλητικά· «εἶναι ψεύτικο τῆς ἀπαντᾶ»· «ἐγώ ὅμως δέν εἶμαι» τοῦ λέει καί τόν φιλᾶ, καθώς στόν οὐρανό σκᾶνε πυροτεχνήματα.

ε) Τέλος ἔχουν ἀνταλλαχτική ἀξία. Ἡ Ἀσφάλεια πληρώνει γιά τήν ἀπώλεια τους τό ἀντίτιμο τους σέ χρήματα.

Τό κατεξοχήν ὅμως ὑλικό στοιχεῖο πού κυριαρχεῖ εἶναι, ὅπως εἴπαμε, τό φαγητό: Ὁ Ρόμπυ θά καταφύγει στό ρεστωράν τοῦ Σάρλ Βανέλ, ὅπου κάποιος τοῦ ρίχνει ἕνα αὐγό· πείθει τόν ἀσφαλιστή νά τοῦ δώσει τόν κατάλογο κατά τή διάρκεια ἑνός γεύματος (ὅπου κατά τήν προσφιλῆ χιτσκοκική συνήθεια, ἡ ὄρεξη τοῦ ἐγγλέζου κόβεται ἀπό τίς μακάβριες διηγήσεις τοῦ πρώτου)· τό πρῶτο του οὐσιαστικό ἐρωτικό ἐναγκάλισμα μέ τή Γκρέις Κέλλυ γίνεται κατά τή διάρκεια ἑνός πίκ νίκ· τέλος, τό φαΐ δέ λείπει ἀπό τή μπάλ-μασκέ γιορτή. Ὅλοι σχεδόν οἱ χιτσκοκικοί κριτικοί παρατήρησαν τήν ἔντονη παρουσία τῶν... *αὐγῶν: πέρα ἀπό τή σκηνή πού ἀναφέραμε, ὑπάρχει μία ἄλλη πού μᾶς θυμίζει τή Ρεβέκκα*· ἡ μητέρα τῆς Γκρέις Κέλλυ σβήνει τό τσιγάρο της σέ μία ὀμελέτα, ὅμοια μέ τή γριά ἀφεντικίνα τῆς Τζόαν Φονταίν, πού τό ἔσβηνε σέ μία κρέμα προσώπου. Τέλος μία κότα γίνεται αἰτία νά τρακάρει ἕνα αὐτοκίνητο πού παρακολουθεῖ τούς δύο ἥρωες. Ὁ Νοέλ Σιμσολό, ξεκινώντας (ὅπως πάντα) ἀπό μιά ἰδέα τῶν Ρομέρ-Σαμπρόλ, λέει γιά τή σκηνή τοῦ πετάγματος τοῦ αὐγοῦ: *«τό θρυμάτισμα τούτης τῆς ἀσπρο-κίτρινης ὕλης προετοιμάζει τό θεατή γιά τή σκηνή τῶν πυροτεχνημάτων(...) Τό οὐσιαστικό γιά τό φίλμ εἶναι μία ὑπόθεση στύλ»*. Ὅσο γιά τόν ἀναπόφευχτο Ζάν Ντουσέ, αὐτός προχωρᾶ στίς συνηθισμένες του μεταφυσικές προεκτάσεις, λέγοντας ὅτι τό αὐγό *«συμβολίζει τέλεια τό μοιραῖο κύκλο, πού θέλει μία ζωή νά σκοτωθεῖ καί νά φαγωθεῖ, γιά νά διατηρήσει μία ἄλλη ζωή, ἡ ὁποία μέ τή σειρά της τρέχει πρός τό θάνατό της»*. Αὐτά περί ὀρνιθολογίας καί ἄλλων ἐπεξηγηματικῶν προεκτάσεων τοῦ ἔργου τοῦ Χίτσκοκ!

THE TROUBLE WITE HARRY (Ἡ φασαρία μέ τόν Χάρρυ, ἐ.τ.: **Ποιός σκότωσε τόν Χάρρυ;, 1956)**

Παρ.: Paramount. Σεν.: John Michael Hayes, ἀπό μυθ. τοῦ John Trevor Story. Φωτ.: Robert Burks. Μουσ.: Bernard Herrmann. Ηθ.: Shirley McLaine, John Forsythe, Edmund Gwenn, Mildred Natwick.

Ἕνας καπετάνιος βρίσκει σ' ἕνα δάσος τό πτῶμα τοῦ Χάρρυ, πού νομίζει ὅτι σκότωσε κατά λάθος. Τό ἴδιο ὅμως νομίζουν καί μιά γριά γεροντοκόρη καί ἡ πρώην σύζυγος τοῦ θύματος. Τό πτῶμα θά ταφεῖ καί θά ξεθαφτεῖ ἄπειρες φορές ἀνάλογα μέ τά κίνητρα καί τίς ἐνοχές τοῦ καθένα. Τελικά ὅμως θ' ἀποδειχτεῖ ὅτι κανείς δέν εἶναι ἔνοχος, γιατί πολύ ἁπλά ποτέ δέν ἔγινε φόνος.

Ἀπ' ὅλες τίς ταινίες τοῦ Χίτσκοκ, δύο εἶναι αὐτές πού ἔχουν γιά κύριο θέμα τήν ἀνθρώπινη ἐνοχή, μέ ὅλες τίς χριστιανικές καί μή ἐπιπτώσεις μιᾶς τέτοιας προβληματικῆς: τό *Ποιός σκότωσε τόν Χάρρυ;* καί *Ὁ λάθος ἄνθρωπος*. Αὐτό ὅμως πού στή δεύτερη ταινία εἶναι σοβαροφάνεια καί ρητορική (ἡ ὁποία, πρέπει νά τό ὁμολογήσω, δέ μ' ἄγγιξε καθόλου), στό *Χάρρυ* εἶναι χλευασμός, μακάβριο χιοῦμορ καί εἰρωνεία.

Οἱ ἥρωες τῆς ταινίας νιώθουν ὅλοι μέ τή σειρά τους ἔνοχοι γιά ἕνα ἔγκλημα πού δέν ἔκαναν ποτέ. Κι ὅμως ὁ καθένας τους θά διεκδικήσει (λιγότερο ἤ περισσότερο ἀδιάφορα) τήν πατρότητα ἑνός φόνου: ὁ γερο-καπετάνιος πιστεύει ὅτι σκότωσε τόν Χάρρυ κατά λάθος στό κυνήγι· ἡ γρια γεροντοκόρη διηγεῖται ὅτι τόν χτύπησε μέ τό τακούνι της, ὅταν αὐτός μεθυσμένος πῆγε νά τή βιάσει (διήγηση μᾶλλον φανταστική)· ἡ γυναίκα τοῦ Χάρρυ ὁμολογεῖ ἀνέμελα ὅτι τόν χτύπησε μ' ἕνα μπουκάλι· ὅσο γιά τό ζωγράφο, μπορεῖ νά μή διεκδικεῖ τό φόνο, ἀλλά θά νιώσει ἔνοχος ὅταν σ' ἕνα ἀπό τά πολλά ξεθαψίματα τοῦ πτώματος θά φωνάξει: «Εἴμαστε ἀνακατεμένοι σέ φόνο!»
(Μήπως δέν εἶναι ἡ γεροντοκόρη πού θά τοῦ ὑπενθυμίσει ὅτι εἶναι ὕποπτος στήν ἀστυνομία γιατί εἶναι ἐρωτευμένος μέ τή γυναίκα τοῦ Χάρρυ, ἄρα εἶχε κίνητρο νά τόν σκοτώσει;)

Ὅπως βλέπουμε λοιπόν, ἄν στίς προηγούμενες ταινίες τοῦ Χίτσκοκ οἱ ἥρωες κατηγοροῦνταν γιά κάτι πού δέν ἔκαναν, μέ ἀποτέλεσμα νά περνοῦν μιά δοκιμασία ὥσπου ν' ἀποδείξουν τήν ἀθωότητά τους, ἐδῶ εἶναι οἱ ἴδιοι πού διεκδικοῦν τήν ἐνοχή! Γιατί ἀκριβῶς αὐτή ἡ ἀποδοχή τῆς ἐνοχῆς, τούς ἀπαλλάσει ἀπό κάθε ἀγωνία, μαρτύριο καί δοκιμασία. Τό πτῶμα τοῦ Χάρρυ μπορεῖ νά ἐνεργοποιεῖ στή συνείδησή τους τό αἴσθημα τῆς ἐνοχῆς (πού ἀνάγεται στό προπατορικό ἁμάρτημα), ὅμως ὅλοι ἀδιαφοροῦν γι' αὐτήν, θάβοντάς την, ἀπωθώντας την στά βάθη τῆς γῆς (στά βάθη τῆς συνείδησης) μαζί μέ τό πτῶμα τοῦ Χάρρυ (τό ὁποῖο κάθε φορά πού θά ξεθάβεται, θ' ἀνεβαίνει στήν ἐπιφάνεια, θά ἐνεργοποιεῖ τή σασπένς, τό αἴσθημα τῆς ἀγωνίας).

Κατά μία ἄποψη τοῦ Ζάν Ντουσέ (τήν ὁποία

ὑποστηρίζει καί ὁ Ρενέ Πρεντάλ)[30], ὁ Χάρρυ συμβολίζει τό νεκρό Χριστό (τό πορτραῖτο του θυμίζει τούς Χριστούς τοῦ Ρουώ, ἐνῶ πολλές φορές ἡ μεταφορά τοῦ πτώματός του παραπέμπει στό Γολγοθά), ὁ ὁποῖος πεθαίνει γιά τό τίποτα, μιά καί ἡ ἀνθρωπότητα ἀποδέχεται μιάν ἄλλη λογική, πού τήν ἀπολυτρώνει ἀπό τήν ἐνοχή καί τήν ἀγωνία. Πρόκειται γιά μιά γοητευτική ἄποψη καί ταυτόχρονα ὑπερβολική. Ἄς ποῦμε καλύτερα ὅτι ἡ ταινία διαπραγματεύεται τό μύθο τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος σέ μία ἀντι-χριστιανική, ἀπο-ιερατικοποιημένη ἔκδοση, ὅπου τό πτῶμα (τό σημαῖνον τῆς ἐνοχῆς) γίνεται ἁπλῶς αἰτία γιά νά ἔρθουν οἱ ἄνθρωποι σέ μιά καλύτερη ἐπαφή καί γνωριμία μεταξύ τους. Δέ χρειάζεται νά ἔχουμε πολύ φαντασία γιά νά καταλάβουμε ὅτι ἡ ταινία θά κλείσει καί πάλι μέ τή δημιουργία δύο ζευγαριῶν, καί τό ὁριστικό ξεθάψιμο τοῦ Χάρρυ, τόν ὁποῖο θ' ἀφήσουν ἐκεῖ πού τόν πρωτοβρῆκαν, λές καί δέ συνέβη τίποτα, μέ μιά φοβερά ταχυδακτυλουργική ἀπώθηση τοῦ χρόνου: Ὁ μικρός-γιός τῆς Σίρλεϋ Μάκ Λαίην πού βρῆκε τό πτῶμα μετρᾶ μέ τό δικό του τρόπο τίς μέρες («Σήμερα εἶναι αὔριο, ἀφοῦ χθές ἦταν σήμερα καί αὔριο θά εἶναι χθές!» λέει στή μάνα του κι ἔτσι ὁ σερίφης νομίζει γιά σήμερα αὐτό πού ἔγινε χθές.)

Περίεργη λογική πού ἔρχεται νά μᾶς θυμίσει τά λόγια μέ τά ὁποῖα ξεκινᾶ ἡ ταινία: «Πρόκειται γιά ἕνα ὄνειρο; Σέ μιά τέτοια περίπτωση τό κάθε τι γίνεται λογικό, ἀφοῦ ὁ καθένας μας ξέρει ὅτι τό παράλογο εἶναι ἡ λογική τοῦ ὀνείρου». Μήπως τελικά τοῦτο τό φίλμ δέν εἶναι τό χριστιανικό δράμα πού θέλησαν νά δοῦν μερικοί, ἀλλά πολύ ἁπλά μιά πραγματεία πάνω στή λογική τοῦ κόσμου μας; Ἐρώτημα πού τό ἀφήνουμε ἀνοιχτό, κλείνοντας τό σημειωμά μας μέ μιά παράδοξη πληροφορία γύρω ἀπό τήν τύχη τῆς ταινίας: Τό *Ποιός σκότωσε τόν Χάρρυ;* ἦταν στήν Ἀμερική ἴσως ἡ μεγαλύτερη

ἐμπορική ἀποτυχία τοῦ Χίτσκοκ (δέ γελᾶνε εὔκολα μ' ἕνα πτῶμα καί ταυτόχρονα μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες ἐμπορικές του ἐπιτυχίες τῆς δεκαετίας τοῦ '50 στήν Εὐρώπη καί κυρίως στό Παρίσι. Ὕστερα ἀπό αὐτή τήν ταινία ἡ εὐρωπαϊκή κριτική διαχωρίζεται ἀπό τήν ἀμερικάνικη, γιά νά δεῖ στόν Χίτσκοκ ὄχι μόνο τόν «μαίτρ τῆς σασπένς», ἀλλά καί ἕνα δημιουργό μέ μιά ἐνιαία καί πιστή θεματική, πού τόσες φορές θίξαμε (καί θά θίξουμε) στή μελέτη μας.

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH ('Ο ἄνθρωπος πού γνώριζε πολλά, 1955).

Παρ.: Paramount. Σεν.: John Michael Hayes καί Angus Mac Phail ἀπό μιά ἱστορία τῶν Charles Bennett καί D.B. Wyndham-Lewis. Φωτ.: Robert Burks. Μουσ.: Bernard Herrmann. Ἠθ.: James Stewart, Doris Day, Daniel Gélin, Brenda de Menzie, Bernard Miles.

Γιά τήν ὑπόθεση αὐτοῦ τοῦ ρημέϊκ βλ. ΟΘΟΝΗ πο 5, σελ. 49.

Δέν εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ἕνας σκηνοθέτης ἐπανέρχεται σέ μιά παλιά του ἐπιτυχία, ὑπογράφοντας ἕνα ρημέϊκ· αὐτό ὅμως πού εἶναι σπάνιο, εἶναι ἡ δεύτερη ταινία νά εἶναι καλύτερη ἀπό τήν πρώτη. Ὁ Χίτσκοκ διαψεύδει τόν κανόνα καί, ἄν καί τούτη ἡ δεύτερη ἔκδοση τοῦ *Ἀνθρώπου πού γνώριζε πολλά* κινεῖται στά ἐμπορικά πλαίσια τῆς «οἰκογενειακῆς» ταινίας, εἶναι κατά πολύ ἀνώτερη ἀπό τήν πρώτη, ξεχωρίζοντας γιά τό τέλεια ἐπεξεργασμένο ντεκουπάζ της, τό χιοῦμορ της καί κυρίως τήν ἐμβάθυνση τῆς προβληματικῆς τῆς πρώτης ταινίας ὡς πρός τή χριστιανική ἀλληγορία.

Οἱ ἀλλαγές πού ἔκανε ὁ σκηνοθέτης εἶναι ἐλάχιστες: τό χιονισμένο ἑλβετικό τοπίο ἔρχεται ν' ἀντικαταστήσει ὁ καυτός ἥλιος τοῦ Μαρόκου (στήν ἀρχή τῆς ταινίας), ἐνῶ στό τέλος, ἐξαφανίζεται ἡ μάχη μέ τήν ἀστυνομία, γιά ν' ἀντικατασταθεῖ μέ μιά ἐνδιαφέρουσα σεκάνς στήν ἐχθρική πρεσβεία, ὅπου κρατεῖται ὁ μικρός ὅμηρος. Ἄν στήν πρώτη ταινία ὁ κεντρικός ἥρωας βρισκόταν ἄθελά του μπρός στήν ἀποκάλυψη ἑνός μυστικοῦ, ἐδῶ ὁ Μπέν Μάκ Κήνα (Τζέιμς Σπούαρτ) δέν εἶναι μόνο «*ὁ ἄνθρωπος πού γνώριζε πολλά*», ἀλλά κι αὐτός «*πού ἤθελε νά μάθει*»: ἤδη ὕστερα ἀπό τήν πρώτη συνάντησή του μέ τόν περίεργο Γάλλο, τόν Λουΐ Μπερνάρ (Ντανιέλ Ζελέν), θά τοῦ γεννηθεῖ ἡ περιέργεια νά μάθει ποιός εἶναι στήν πραγματικότητα καί τί κάνει στό Μαρόκο. Περιέργεια πού θά τοῦ στοιχίσει μιά ὁλόκληρη δοκιμασία, ὡς τιμωρία γιά τό κατεξοχήν χιτσκοκικό ἁμάρτημα (ταυτόχρονα ὅμως εἶναι ἔνοχος καί γιά ἕνα δεύτερο λόγο: περνᾶ εὐχάριστες διακοπές, πληρωμένες μέ τόν πόνο τῶν ἄλλων, ὅπως καυστικά θά εἰπωθεῖ σ' ἕνα διάλογο στήν ἀγορά τοῦ Μαρόκου)[31].

Στή συνέχεια, ἡ ταινία θά κυλίσει σχεδόν ἀπαράλλαχτα μέ τήν πρώτη, μέ μόνη ἐξαίρεση ὅτι καί οἱ δύο ἥρωες θά φθάσουν ἀπό μόνοι τους στή λύση τοῦ μυστηρίου καί θά τρέξουν νά προλάβουν τήν ἐπικείμενη δολοφονία τοῦ πρέσβυ. Ἡ σκηνή στό Ἄλμπερτ Χώλ τοῦ Λονδίνου, «μοντέλο τῆς χιτσκοκικῆς σασπένς» κατά τόν Ζάν Ντουσέ, εἶναι ἴσως ἡ καλύτερη σκηνή πού ἔδωσε ποτέ τό χιτσκοκικό ἔργο καί ἀναμφισβήτητα τό πιό τέλειο παράδειγμα τῆς τεχνικῆς μαεστρίας τοῦ Χίτσκοκ, τόσο ἀπό πλευρᾶς δημιουργίας ἀτμόσφαιρας, ὅσο καί τεχνικοῦ περφεξιονισμοῦ (σ'. αὐτό συμβάλει πολύ καί ἡ μουσική παρτιτούρα τοῦ Μπέρναρ Χέρμαν, ὁ ὁποῖος διευθύνει καί τήν ὀρχήστρα). Ἀρκεῖ αὐτή ἡ σκηνή καί μόνο γιά νά βάλει τόν *Ἄνθρωπο πού γνώριζε πολλά* (β΄ ἔκδοση) σέ μιά περίοπτη θέση μέσα στό ὑπόλοιπο χιτσκοκικό ἔργο, ἄν καί συχνά ἡ ταινία πάσχει ἀπό ἕναν ἀνόητο συναισθηματισμό, πού εἶναι λίγο ἔξω ἀπό τό γνώριμο κλίμα τοῦ Χίτσκοκ.

THE WRONG MAN ('Ο λάθος ἄνθρωπος, ἑ.τ.: **13 ἐγκλήματα ζητοῦν ἔνοχο,** 1957).

Παρ.: Warner Bros. Σεν.: Maxwell Anderson, Angus Mac Phail. Φωτ.: Robert Burks. Μουσ.: Bernard Herrmann. Ἠθ.: Henry Fonda, Vera Miles, Anthony Qayle.

Ὁ Μπαλεστρέρο ἕνας ἥσυχος οἰκογενειάρχης κατηγορεῖται γιά μιά σειρά κλοπῶν. Συλλαμβάνεται, ἀποφυλακίζεται μέ ἐγγύηση, μάταια ὅμως θά ψάξει τούς μάρτυρες ὑπεράσπισης πού μποροῦν νά ἐπιβεβαιώσουν τό ἄλλοθί του. Σέ μιά στιγμή ἀπελπισίας θά προσευχηθεῖ στό Θεό καί τότε θά συλληφθεῖ ὁ πραγματικός ἔνοχος. Ὅμως τά νεῦρα τῆς γυναίκας του κλονίστηκαν τόσο ἀπό αὐτή τήν περιπέτεια, ὥστε νά ὁδηγηθεῖ σέ νευρολογική κλινική.

Ἡ πιό θρησκευτική καί μεταφυσική ταινία τοῦ Χίτσκοκ, αὐτή πού προχωρᾶ τό θέμα τοῦ ἀθώου-ἔνοχου σέ μιά ἀκραία, παρανοϊκή μορφή, μιά καί ἀπό τή στιγμή πού ὁ Μπαλεστρέρο θ' ἀπολυτρωθεῖ ἀπό τά βάσανά του, μέ τή θαυματουργή (κατά κυριολεξία) σύλληψη τοῦ πραγματικοῦ ἐνόχου (ἑνός ἀτόμου πού κάλλιστα θά μποροῦσε νά εἶναι τό

εἴδωλό του, γιατί πρόκειται γιά ἕνα φτωχό οἰκογενειάρχη πού τοῦ μοιάζει στά χαρακτηριστικά), τή σκυτάλη τῆς ὀδύνης θά τήν πάρει ἡ γυναίκα του, ἡ ὁποία τρελαίνεται κυριολεκτικά σέ μιά στιγμή, ὅπου σέ μιά «κανονική» μυθοπλασία θά ἔπρεπε νά ἔχουμε ἕνα «αἴσιο τέλος».

«*Ὁ δίκαιος τιμωρεῖται γιατί κάθε ἄνθρωπος εἶναι ἔνοχος, ἀπό μόνο τό γεγονός ὅτι εἶναι "Ἄνθρωπος*» γράφει ὁ Ρενέ Πρεντάλ, ἀναφερόμενος στήν ταινία· καί συνεχίζει: «*Ἔχει μόνο δικαίωμα νά συνεχίζει τό γολγοθᾶ τῆς ζωῆς του*»[32]. Ἕνα γολγοθᾶ πού ὁ Χίτσκοκ θά περιγράψει μέ τά πιό σκοτεινά καί ζοφερά χρώματα, υἱοθετώντας ἕνα κινηματογραφικό στύλ πολύ κοντά στήν αἰσθητική τοῦ νεορεαλισμοῦ καί τοῦ φίλμ-νουάρ, σέ σημεῖο ὥστε πολλοί νά μιλήσουν γιά ἕνα ἀριστούργημα (Ρομέρ-Σαμπρόλ). Ὁ κραυγαλέος ὅμως χριστιανικός χαρακτήρας τοῦ ἔργου καί ὁ μελοδραματισμός του εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐνόχλησαν πολλούς θεατές καί κριτικούς, μεταξύ τῶν ὁποίων καί τόν γράφοντα. Ἴσως μιά νέα προβολή τῆς ταινίας θά μᾶς ἐπέτρεπε μιά σωστότερη προσέγγιση καί ἐκτίμηση, ἄν καί πολύ ἀμφιβάλλω ὅτι θά μέ κάνουν ν' ἀλλάξω γνώμη.

Ο Λάθος ἄνθρωπος ἦταν μᾶλλον μιά ἐμπορική ἀποτυχία, αὐτό ὅμως δέν ἐμπόδισε τόν Χίτσκοκ νά ἑτοιμάσει τήν καλύτερη καί ἴσως πιό δουλεμένη ταινία τῆς καριέρας του: τό *Βέρτιγκο*.

VERTIGO (ἴλλιγγος, ἑ.τ. **Δεσμώτης τοῦ ἰλλίγγου**, 1958)

Παρ.: Alfred Hitchcock, Paramount. Σεν.: Alec Copel, Samuel Taylor ἀπό μυθ. τῶν Boileau καί Narcejac. Φωτ.: Robert Burks. Μουσ.: Bernard Herrmann. Ζενερίκ: Saul Bass. Εἰδικά ἐφέ: John P. Fulton. Ηθ.: James Stewart, Kim Novac, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones.

Ὁ Σκότι, ἕνας πρώην ἀστυνομικός πού πάσχει ἀπό ἴλιγγο, ἀναλαμβάνει νά παρακολουθήσει τήν Μαντλέν, τή γυναίκα ἑνός φίλου του, πού δείχνει ὁλοφάνερα σημάδια τρέλας. Ὕστερα ἀπό μιά ἀποτυχημένη ἀπόπειρα αὐτοκτονίας θά τήν πάρει σπίτι του, θά τή γνωρίσει καλύτερα καί θά τήν ἐρωτευτεῖ. Ἡ Μαντλέν ὅμως θ' αὐτοκτονήσει ἀπό τό καμπαναριό ἑνός μοναστηριοῦ, ἐνῶ αὐτός θά εἶναι ἀνήμπορος νά τήν βοηθήσει, ἐξ αἰτίας τοῦ ἴλιγγου του. Ἀργότερα ὁ Σκότι θά συναντήσει τή Τζούντη, πού εἶναι τό ἀκριβές εἴδωλο τῆς Μαντλέν. Θά προσπαθήσει νά τήν κάνει σάν τήν ἄλλη, μάταια ὅμως, γιατί πολύ ἁπλά ἡ Μαντλέν δέν ὑπῆρξε ποτέ, ἀλλά εἶναι τό ἴδιο πρόσωπο μέ τή Τζούντη. Ὁ Σκότι θά ἀνακαλύψει τελικά ὅτι, πίσω ἀπό αὐτή τήν ὁμοιότητα, κρύβεται ἕνα καταπληκτικό σχέδιο δολοφονίας, μέ θύμα τήν πραγματική γυναίκα τοῦ φίλου του. Θά ὁδηγήσει τήν Μαντλέν-Τζούντη στό ἴδιο καμπαναριό, ἀπολυτρωμένος ἀπό τόν ἴλιγγό του, ὅμως ἡ ξαφνική παρουσία μιᾶς καλόγριας (φάντασμα;) θά στοιχίσει τόν πραγματικό θάνατο τῆς ἀγαπημένης του.

Ὑπάρχουν ταινίες πού ἀντιστέκονται στόν κριτικό λόγο, ἴσως γιατί σέ καθηλώνουν τόσο, ὥστε κάθε προσπάθεια μεταγραφῆς τους σ' ἕναν ἄλλο λόγο ἀπό τό δικό τους νά θεωρεῖται ἱεροσυλία. Ἄς μέ συγχωρέσει ὁ ἀναγνώστης λοιπόν, ἄν γιά τό *Vertigo*, ταινία πού θαυμάζω τόσο πολύ, ἔχω νά πῶ τόσα λίγα —ὅμως τό δικό μου κριτικό κενό θά ἔλθουν νά ὑπερκαλύψουν οἱ ἀπόψεις ἄλλων κριτικῶν.

Αὐτό πού στίς προηγούμενες ταινίες τοῦ Χίτσκοκ ἦταν βασικά ὑποκειμενικότητα ἑνός προσώπου (ὅπως οἱ ἀμφιβολίες τῆς ἡρωίδας τῶν *Ὑποψιῶν* καί γιατί ὄχι τῆς *Ρεβέκας*, τῆς μικρῆς ἀνεψιᾶς στή *Σκιά μιᾶς ὑποψίας* ἤ ἡ παρανοϊκή ὀπτική τοῦ ἥρωα τοῦ *Spellbound*), στό *Vertigo* γίνεται στύλ τῆς ἴδιας τῆς ἀφήγησης: ποτέ ἄλλοτε ὁ Χίτσκοκ δέ θά μᾶς ἀφήσει νά συνεπαρθοῦμε τόσο ἀπό μιά ἱστορία, πού στά 2/3 τῆς ἐξέλιξής της θά φανερωθεῖ ὅτι εἶναι τελείως ψεύτικη, ἀνατρέποντας τά πάντα, ὄχι γιά νά μᾶς ἐντυπωσιάσει ἤ νά παίξει μαζί μας, ἀλλά γιά νά μᾶς δώσει μιά νέα ὀπτική τῶν δρώμενων. Ποτέ ἄλλοτε τά ὅρια ἀνάμεσα στό φαίνεσθαι καί εἶναι τῶν πραγμάτων δέ θά εἶναι τόσο φλοῦ, τόσο συγκεχυμένα, ποτέ ἄλλοτε ὁ ἀπόλυτα ρεαλιστικός τρόπος γραφῆς τοῦ Χίτσκοκ, δέ θά εἶναι τόσο ἀπόμακρος ἀπό τήν πραγματικότητα, ἀλλά κάθε σκηνή θά μοιάζει μ' ἕνα ὄνειρο, μέ κάτι τό μή-πραγματικό, πού στή συνέχεια θά ἔλθει κάτι ἄλλο γιά νά τό διαψεύσει.

Μήπως ἡ πρώτη σκηνή, μετά τά θαυμάσια ζενερίκ τοῦ Σώουλ Μπάς (λένε ὅτι εἶναι τά πρῶτα ζενερίκ στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, πού μ' ἕνα σχεδόν πειραματικό στύλ γραφῆς, ἐκφράζουν καί συμπυκνώνουν μέσα στά γεωμετρικά σχήματά τους ὅλο τό νόημα τοῦ ἔργου), δέ μᾶς δίνει τήν ἐντύπωση ἑνός ὀνείρου;: ἕνας κακοποιός τρέχει στίς στέγες τοῦ Σάν Φραντσίσκο, δυό ἀστυνομικοί τόν καταδιώκουν, ὁ ἥρωας (Σκότι) κρεμιέται στό κενό καί πέφτει —ἀλλά τό ἐπόμενο πλάνο τόν βρίσκει πολύ ἀργότερα σῶο κι ἀβλαβῆ (τί συνέβη;: πρόκει-

ται γιά ἕνα πραγματικό περιστατικό ἤ γιά ἕνα ὄνειρο-ἐφιάλτη, πού μᾶς φανερώνει τήν πάθηση τοῦ ἥρωα, τόν ἴλιγγό του καί τίς ἐνοχές του πού σχετίζονται μ' αὐτήν;). Δέν προλαβαίνουμε ὅμως νά συνηθίσουμε ὅτι εἴμαστε στήν «πραγματικότητα», ὅταν ἀκοῦμε μιά περίεργη ἱστορία φαντασμάτων: τό πνεῦμα μιᾶς πεθαμένης (τῆς Καρλότας Βάλντες) φαίνεται νά ἔχει στοιχειώσει μέσα στήν Μαντλέν, τή γυναίκα ἑνός φίλου τοῦ Σκόττι, πού τόν παρακαλεῖ νά τήν παρακολουθεῖ καί νά τήν προσέχει. Ὁ Σκόττι στήν ἀρχή δέν πιστεύει κάτι τέτοιο, σύντομα ὅμως θά καταλάβει ὅτι ἡ πανέμορφη Μαντλέν δείχνει ὁλοφάνερα σημάδια διχασμοῦ: τρέλα ἤ δαιμονισμός; Ὅ,τι κι ἄν συμβαίνει ὁ Σκόττι ἀναλαμβάνει γιά τά καλά τό ρόλο τοῦ φύλακα ἀγγέλου καί ὄχι μόνο θά τήν σώσει ἀπό τόν πνιγμό, ὅταν αὐτή θά ἐπιχειρήσει νά αὐτοκτονήσει, μά θά προσπαθήσει νά τήν «ἐξορκίσει», νά τήν ἀπολυτρώσει ἀπό τά φαντάσματά της, τόσο μέ τή λογική, ὁδηγώντας την στό σπανιόλικο μοναστήρι, ὅσο (καί κυρίως) μέ τόν ἔρωτά του (κι αὐτό παρά τό ταμπού ὅτι πρόκειται γιά τή γυναίκα ἑνός φίλου του).

Κι ἐδῶ εἶναι ὁ Χίτσκοκ πού θά μᾶς παρασύρει στήν πιό περίεργη καί παθιασμένη ἱστορία ἔρωτα πού περιέγραψε ποτέ σέ ταινία του. Ὑπάρχει κάτι τό παράξενο, τό ἀρρωστημένο σέ τοῦτο τό πάθος, κάτι πού δέν μποροῦμε ἀρχικά νά τό συνειδητοποιήσουμε —καί πρίν ἀκόμα προλάβουμε νά ἀρχίσουμε ν' ἀναρωτιόμαστε τί εἶναι, χάνουμε τήν ἡρωίδα πού αὐτοκτονεῖ (στή μέση περίπου τοῦ φίλμ). Ἄγριοι ἐφιάλτες βασανίζουν τόν Σκόττι (ἐντείνοντας ἀκόμη περισσότερο τήν ἐξωπραγματική ἀτμόσφαιρα) μέσα στήν ἀπόλυτη μοναξιά του κι ἐνῶ ἀρχίζουμε νά πιστεύουμε ὅτι ἡ Μαντλέν δέν αὐτοκτόνησε ἀλλά δολοφονήθηκε κι ὅτι τό ὑπόλοιπο ἔργο θά κυλίσει σάν ἀστυνομική ταινία, πού θά διελευκάνει τό μυστήριο, τά πάντα ἀνατρέπονται ἀπό τήν ξαφνική ἐμφάνιση μιᾶς γυναίκας πού εἶναι τό ἀκριβές ὁμοίωμα τῆς Μαντλέν. Τί συμβαίνει λοιπόν;: ἔχουμε μιά ἁπλή σύμπτωση, μιά ἱστορία διδύμων ἀδελφῶν (ὅπως στό *Σκοτεινό καθρέφτη* τοῦ Robert Siodmach), μιά ἱστορία φαντασμάτων, ἡ Μαντλέν δέν πέθανε ποτέ ἤ ἁπλῶς ὅλα εἶναι γέννημα τῆς φαντασίας, τῆς παράνοιας τοῦ Σκόττι;

Μά γιά νά μπορέσει νά δοθεῖ μιά τέτοια ἀπάντηση θά πρέπει ἐμεῖς οἱ θεατές ν' ἀπαγκιστρωθοῦμε ἀπό τόν Σκόττι, πού μέχρι τώρα κρατᾶ τά ἡνία τῆς ἀφήγησης καί ἡ ὀπτική του εἶναι ἀναγκαστικά καί ἡ ὀπτική τοῦ θεατῆ. Πράγμα ἀκριβῶς πού κάνει ὁ Χίτσκοκ, ἀποκαλύπτοντάς μας τήν ἀλήθεια, ἐντελῶς ξαφνικά, σ' ἕναν ἀνύποπτο χρόνο κι ἐνάντια σ' ὁποιαδήποτε ἀστυνομική λογική, πού θέλει τή λύση τοῦ αἰνίγματος στά τελευταῖα λεπτά τοῦ ἔργου. Πρόκειται ὅμως γιά μιά ἀλήθεια πού ἀνατρέπει τά πάντα, φανερώνοντας ὅτι ὅλα αὐτά πού εἴδαμε ἦταν μιά πλάνη, μιά ἐπιτήδειὰ μεταμφίεση καί ἀπόκρυψη τῆς πραγματικότητας, μιά καθαρή μεταμφίεση, ἕνα μασκάρεμα, μιά σκηνοθεσία, πού στό *Vertigo* παίρνει τίς πιό τραγικές διαστάσεις του (γιά νά δώσει στή συνέχεια μιά εὔθυμη ἔκδοση τῆς ἴδιας προβληματικῆς) στό *North by Northwest*).

Ἡ ἀποκάλυψη αὐτή μπορεῖ νά σαστίζει ἤ νά τραυματίζει τό θεατή, ἀλλά ταυτόχρονα τόν κάνει ν' ἀναθεωρήσει τή στάση του μέ τά δρώμενα: δέν ὑπάρχει πλέον ἡ ταύτιση μέ τόν ἥρωα ἤ μέ ὅ,τι γίνεται, μά τό καχύποπτο καί ταυτόχρονα ἡδονικό βλέμμα (ἡδονικό γιατί ξέρει παραπάνω ἀπό τόν κεντρικό ἥρωα) κάποιου πού βλέπει κριτικά, ἀποστασιοποιητικά, τό νοσηρό, νεκροφιλικό πάθος τοῦ Σκόττι γιά τήν Μαντλέν-φάντασμα. Γιατί τελικά γιά κάτι τέτοιο πρόκειται: Ὁ Σκόττι θέλει νά κάνει τή Τζούντη, ἕνα ἀκριβές ὁμοίωμα τῆς Μαντλέν, λατρεύοντάς το φετιχιστικά (μιά καί ποτέ στό *Vertigo* δέν ὑποδηλώνεται ἡ τέλεση τῆς σεξουαλικῆς πράξης). Ὁ Χίτσκοκ εἶναι ξεκάθαρος σ' αὐτό τό σημεῖο:

«Ὑπάρχει μιά ἄλλη πλευρά στήν ταινία, πού θά τήν ὀνόμαζα τό «ψυχολογικό σέξ» καί πού ἀφορᾶ τή θέληση ἡ ὁποία ἐμψυχώνει αὐτόν τόν ἄνθρωπο νά φτιάξει ξανά μιά χαμένη σεξουαλική εἰκόνα. Ἤ γιά νά ποῦμε τά πράγματα πιό ἁπλά, ὁ ἄνδρας αὐτός θέλει νά

κοιμηθεῖ μέ μιά νεκρή, πρόκειται γιά νεκροφιλία».

Μάταια ὅμως: πῶς μπορεῖς νά φτιάξεις τό ὁμοίωμα αὐτοῦ πού στήν πραγματικότητα δέν ὑπῆρξε; Ὁ Σκόττι ἀναζητᾶ μιά ἰδέα ἤ ὅπως πολύ σωστά γράφει ὁ Barthélemy Amengual *«ὅπως ὁ σκύλος τρέχει πίσω ἀπό τή σκιά του, ἔτσι καί ὁ Σκόττι κυνηγᾶ μιά χίμαιρα, ὕστερα ἕνα φάντασμα, μιά ἰδέα κάποιας γυναίκας, πού τοῦ γίνεται πιό πραγματική καί ἀπό τήν ἴδια τή γυναίκα»*[33]. Ἀλλά μήπως αὐτή ἡ ἀναζήτηση τοῦ ἀπρόσιτου (πού ὁ Amengual τήν παρομοιάζει μέ τό μύθο τοῦ Τριστάνου καί τῆς Ἰζόλδης) δέν εἶναι ἡ πιό φανταχτερή ἀπόδειξη τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους; Ὁ Amengual, ὄχι τυχαῖα, παραπέμπει στά ἐξῆς λόγια τοῦ Πώλ Βαλερύ, πού ἰσχύουν ὅσο ποτέ ἄλλοτε γιά τό *Vertigo*: *«Δέν ὑπάρχει ἀνθρώπινο ὄν ἱκανό ν' ἀγαπήσει ἕνα ἄλλο, τέτοιο ὅπως εἶναι. Ὅ,τι ὑπάρχει δέν μπορεῖ νά ποθηθεῖ, γιατί ἀκριβῶς ὑπάρχει. Ὁ ἔσχατος ἔρωτας εἶναι τό συναίσθημα τῆς ἀδυναμίας ὕπαρξης τοῦ ἀγαπημένου πλάσματος. Εἶναι τό στοιχεῖο τοῦ ἀγνώστου πού δίνει ἄπειρη ἀξία σ' ἕνα ἀντικείμενο, ζωντανό ἤ ὄχι».*

Καί γιά νά ξαναγυρίσουμε στό *Vertigo*: *«Ἐδῶ ἡ ἰδέα εἶναι ἕνα ἀπρόσιτο καί γοητευτικό ἀρχέτυπο. Γοητευτικό νά εἶναι ἀπρόσιτο. Τό Πάθος ἀγκαλιάζει αὐτούς πού καίει καί τούς μεταμορφώνει: ἡ διαύγειά τους εἶναι ἡ τύφλωσή τους».* Μά ἄς δοῦμε ξανά τίς περιπέτειες αὐτοῦ τοῦ Πάθους, σύμφωνα μέ τήν νέα ὀπτική πού δίνει τώρα τό φίλμ:

Ὁ σύζυγος δημιουργεῖ ἕνα πρόσωπο πού μοιάζει μέ τή γυναίκα του (τήν πραγματική γυναίκα του, πού δέ θά δοῦμε ποτέ, παρά μόνο τό πτῶμα της). *Ἡ Τζούντη τό ἐνσαρκώνει: εἶναι ἡ Μαντλέν. Ὁ Σκόττι τήν ἐρωτεύεται: εἶναι ἡ Μαντλέν-Τζούντη. Τό πάθος τοῦ Σκόττι ὑποκειμενοποιεῖ καί μεταμορφώνει τήν Μαντλέν-Τζούντη σέ ΜΑΝΤΛΕΝ* (μιά ἰδέα). *Ἡ ΜΑΝΤΛΕΝ σκοτώνεται.*

Ὁ Σκόττι συναντᾶ τή Τζούντη. Θέλει νά τή μεταμορφώσει σέ Μαντλέν-Τζούντη. Αὐτή ἀντιστέκεται, ἔπειτα ὑποκύπτει σ' ἕνα συμβιβασμό πού περισσότερο ἀναιρεῖ τή δική της προσωπικότητα, παρά τήν κάνει νά εἶναι ἡ Μαντλέν-Τζούντη. Γίνεται, μποροῦμε νά ποῦμε, ἡ Τζούντη-Μαντλέν. Ὁ Σκόττι βρίσκει τελικά τήν ΜΑΝΤΛΕΝ. Δέν εἶναι τρελός, ἄρα δέν πρόκειται ἀπόλυτα γιά τήν ἴδια, μά γιά τήν ΜΑΝΤΛΕΝ ΙΙ.

Ταυτόχρονα μαθαίνει ὅτι οἱ δύο ΜΑΝΤΛΕΝ ἦταν μιά ἀπάτη (ἀπό ἕνα καθαρά ὑλικό στοιχεῖο: τό μενταγιόν —ἡ ὕλη πάντα στόν Χίτσκοκ νικᾶ τό πνεῦμα, τήν Ἰδέα). *Τό «σ' ἀγαποῦσα τόσο Μαντλέν» πού λέει στό τέλος πρός τήν ἐγκληματία-Τζούντη θά μποροῦσε νά σημαίνει ἐπίσης: «Γιατί μ' ἄφησες ν' ἀγαπήσω κάτι τό ἀνύπαρκτο;». Τό ἄγαλμα αὐτοῦ τοῦ γελοίου Πυγμαλίωνα δέν εἶναι κἄν ἔργο δικό του, ἀλλά μιά ἀντιγραφή, πού τό αὐθεντικό εἶναι μιά δολοφονημένη (...) Τό Πάθος εἶναι ἕνα ὡραῖο ψέμα. Κι ὅμως θέλουμε νά πιστεύουμε. Ἕνας ἴλιγγος, ἡ ἕλξη τοῦ κενοῦ. Καί παρά τούς κινδύνους καί τίς περιπέτειες, τοῦ φωνάζουμε πάντα νά μᾶς παρασύρει».* (B. Amengual).

Τό *Vertigo* εἶναι τό πιό πυκνό, παράξενο, ὑποβλητικό, καθηλωτικό καί δουλεμένο ἔργο τοῦ Χίτσκοκ, ἡ πιό περίεργη καί ταυτόχρονα καλύτερη ταινία του, πού ἔκανε ἀκόμη καί τούς αἰώνιους ἐχθρούς του νά τόν ἀναγνωρίσουν ὡς μεγάλο δημιουργό. Κι ὅμως, αὐτό τό ἀξεπέραστο ἀριστούργημα εἶναι σήμερα *ἀδύνατο* νά τό δεῖ κανείς, γιατί μιά δικαστική μάχη δικαιωμάτων τό κρατᾶ κλεισμένο στά κουτιά!

---

27. «Γιατί νά κλέψω ἀφοῦ εἶμαι πλούσιος», διαμαρτύρεται ὁ Ρόμπυ. «Καί πῶς ἔγινες πλούσιος;» τόν ρωτοῦν. «Μά κλέβοντας», ἀπαντᾶ!

28. Ὁ Φρ. Τρυφφώ παρατηρεῖ ὅτι: *«δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ Μπριζίτ Ὠμπέρ μοιάζει στήν ταινία μέ τόν Κάρυ Γκράντ (Ρόμπυ) κι ὅτι φορᾶ τήν ἴδια ριγέ μπλούζα (μπλέ καί ἄσπρο γιά τόν Γκράντ, κόκκινο καί ἄσπρο γιά τήν Ὠμπέρ). Ὁ Κάρυ Γκράντ ἔχει τή χωρίστρα δεξιά, ἡ Ὠμπέρ ἀριστερά. Μοιάζουν, ὄντας ταυτόχρονα ὁ ἕνας τό ἀντίθετο τοῦ ἄλλου, ἔτσι γιά τήν ὁμορφη συμμετρία τοῦ ἔργου».*

29. Philippe Demonsalbon: «Μυθολογικό λεξικό γιά τό ἔργο τοῦ Χίτσκοκ», *Cahiers du Cinéma* No 62 (1956).

30. René Predal: «Ὁ φόβος καί τά διάφορα πρόσωπα τῆς μοίρας», στό *Etudes Cinématographiques*, No 84-87.

31. Τό ἐπάγγελμά του εἶναι γιατρός.

32. Δές σημείωση 30.

33. Barthélemy Amengual: «Σχετικά μέ τό *Βέρτιγκο* ἤ ὁ Χίτσκοκ ἐνάντια στόν Τριστάνο», στό *Etudes Cinématographiques*, No 84-87.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Τό κτῆνος δέ μένει πιά ἐδῶ

LA BETE (Τό κτῆνος)
Σκην.: Walerian Borowczyk. *Σεν.:* Walerian Borowczyk. *Φωτ.:* Marcel Grignon, Bernard Daillencourt. *Ηθ.:* Sirpa Lane, Lisbeth Hummel, Elizabeth Kara, Pierre Benedetti, Guy Trejean, Dalio, Pascale Rivault. *Γαλλία 1975· 104'*

Ὁ Βαλέριαν Μπόροβζυκ ἀνήκει σ' αὐτούς τούς «Ἀνατολικούς» σκηνοθέτες πού, στά πλαίσια τῆς ὕφεσης, πέρασαν στίς Δυτικές χῶρες γιά νά συνεχίσουν τό ἔργο τους σ' αὐτές. Ξεκίνησε ὡς καρτουνίστας μέ ἀξιόλογες ἀνανεωτικές τάσεις. Γυρνᾶ ταινίες ἀπό τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Στό χῶρο τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους μυθοπλασίας ἐμφανίζεται μέ τό *Goto, île d' amour* (1968, ἑλλ. τίτλος: *Γκότο, τό νησί τοῦ ἔρωτα*). Συνεχίζει μέ ταινίες ὅπως τό *Blanche* (1971), τό *Contes immoraux* (1973, ἑλλ. τίτλος: *Ἀνήθικες ἱστορίες*), τό *Dzieje Grzechu* (1975, ἑλλ. τίτλος: *Ἱστορία ἑνός ἁμαρτήματος*) πού εἶναι ἴσως ἡ καλύτερη ταινία του καί γυρίστηκε στήν πατρίδα του τήν Πολωνία, τό *La bête* (ἑλλ. τίτλος: *Τό κτῆνος*), ταινία πού, ὅπως καί οἱ *ἱστορίες*, ἀπαγορεύτηκε σέ πολλές χῶρες, γιά νά ἀκολουθήσει ἀπό κεῖ καί πέρα μιά πτωτική πορεία πού ἀρχίζει μέ τό *La marge* (1976, ἑλλ. τίτλος: *Τό περιθώριο*) καί συνεχίζεται μέ ταινίες ὅπως τό *Interno di un convento* (ἑλλ. τίτλος: *Τά ἀπόκρυφα ἑνός μοναστηριοῦ*), τό *Loulou* κ.ἄ.

Τό *Κτῆνος* ἔγει γιά βάση του ἕνα ἐπεισόδιο πού ὁ Μπόροβζυκ σκόπευε νά προσθέσει στίς *Ἀνήθικες ἱστορίες*. Εἶναι συγκεκριμένα ἡ ἱστορία τοῦ βιασμοῦ τῆς ἀριστοκράτισσας ἀπό τό τέρας. Ὁ σκηνοθέτης κινεῖται πάνω σέ τρεῖς διακριτούς ἄξονες: Τόν πραγματικό ἤ παρόντα, τό φανταστικό ἤ παρελθόντα καί τόν ψυχολογικό ἤ καλύτερο ψυχαναλυτικό πού δένει τούς δυό πρώτους.

Ὁ πρῶτος ἄξονας εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ γάμου τῆς Ὡραίας μέ τό Τέρας, ἀναφορά στό γνωστό παραμύθι. Εδῶ ὅμως ἔχουμε ἕνα τέρας εὐνουχισμένο (χέρι στό γύψο, ἀπαγόρευση νά καπνίζει) πού περιορίζει τή σεξουαλικότητά του στόν ἡδονοβλεπτισμό (σκηνές τῆς συνουσίας τῶν ἀλόγων) καί πεθαίνει κάτω ἀπό τό βάρος τῆς σεξουαλικότητας τῆς γυναίκας. Ἕνα τέρας ἀθῶο, περιτριγυρισμένο ἀπό τόν ἠθικό καί κοινωνικό ξεπεσμό μιᾶς ὁλόκληρης τάξης (ὁμοφυλοφιλία τοῦ πάπα ἤ τῆς θείας, λαγνεία τῆς νύφης κτλ.). Ἀκόμα καί τό μοναδικό «κανονικό» ζευγάρι, ὁ *μαῦρος* ὑπηρέτης μέ τή *λευκή* ἀδελφή του, κινεῖται κι αὐτό στό περιθώριο τῆς κοινωνίας καί περιφέρει σ' ὅλη τήν ταινία τήν ἀνικανότητά του νά ὁλοκληρώσει σεξουαλικά τή σχέση του, θυμίζοντας μας ἔντονα κάποιο παρόμοιο ζευγάρι ἀπό τήν *Κρυφή γοητεία τῆς μπουρζουαζίας*, τοῦ Μπουνουέλ. Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ «ἐμπορευματικοποίηση» τοῦ Ματυρέν, πού θά πουληθεῖ σάν γαμπρός γιά νά σωθεῖ ὁ Πύργος, δηλαδή ἡ ὑλική ὑπόσταση μιᾶς τάξης πού ἔχει ὁριστικά περάσει στό περιθώριο τῆς ἱστορίας, ἐντείνει τήν αἴσθηση τοῦ εὐνουχισμοῦ.

Ὁ ἄλλος ἄξονας, τό ὄνειρο τῆς Λούσυ γιά τό βιασμό τῆς Δούκισσας πού κλείνει μέ τόν ὀργασμό τῆς Λούσυ καί τό σύγχρονο θάνατο τοῦ τέρατος ἀλλά καί τοῦ Ματυρέν-τέρατος, στηρίζεται πάνω στή φροϋδική θεωρία ὅτι τό ὄνειρο εἶναι ἡ ἔκφραση μιᾶς καταπιεσμένης καί κρυμμένης ἐπιθυμίας. Ἔτσι καί τό τέρας (ἀτελές ὄν στό ὁποῖο κυριαρχεῖ ὁ φαλλός) ἐκφράζει τόν ἀδιαμόρφωτο (ἄρα ἀσαφῆ καί ἀτελῆ) καί ἀνεκπλήρωτο σεξουαλικό πόθο τῆς Λούση, πού παίρνει τή μορφή τοῦ τέρατος-θύματος. Γιατί καί τά δυό τέρατα εἶναι τά μόνα ἀθῶα πλάσματα τῆς ἱστορίας. Καί τά δυό πέφτουν θύματα τῆς γυναικείας ἐπιθυμίας καί λαγνείας, τῶν ὁποίων εἶναι ἄλλωστε καί προϊόντα. Ἐνῶ ὅμως τό πρῶτο τέρας εἶναι ἐναρμονισμένο μέ τό περιβάλλον του, τό τέρας-ἀπόγονος εἶναι ἐκφυλισμένο, τοποθετημένο στά ὅρια τῆς κοινωνίας καί τελικά εὐνουχισμένο.

Μέσα σ' ὅλο αὐτό τό χάος τῆς ἐπιθυμίας καί τῆς παραβίασης τοῦ ἀπαγορευμένου, θά κληθεῖ ἡ ἐκκλησία γιά νά θεσμοποιήσει τό «ἠθικό», ἔξω ἀπό κάθε πραγματικότητα, ἀνίκανη νά καταλάβει ἤ νά δεῖ τό παραμικρό, θλιβερά καθυστερημένη σέ σχέση μέ τά γεγονότα.

Ἡ ταινία ἔχει ἀρκετές ἀναφορές στόν ἀρχικό μῦθο. Ὅπως ὁ τεράστιος κῆπος μέ τούς ἀτέλειωτους δρόμους ἤ τό τριαντάφυλλο πού στό παραμύθι τῆς πεντάμορφης καί τοῦ τέρατος ἦταν ἡ ἀφορμή τῆς ἱστορίας. Καί πού ἐδῶ χρησιμοποιεῖται ὡς ὄργανο αὐνανισμοῦ καί πρόκλησης τοῦ ὀνείρου, ἀλλά καί πού παραπέμπει καί σέ κάποιον ἄλλο μῦθο, αὐτή τή φορά τῆς χριστιανικῆς θρησκείας, τόν κρίνο δηλαδή πού χρησιμοποιεῖται ὡς σύμβολο παρθενίας ἀλλά καί γονιμοποίησης (ὁ κρίνος τοῦ εὐαγγελισμοῦ).

Τό φίλμ, πέρα ἀπό τίς ἔντονες αἰχμές του, τόσο στό κοινωνικό πεδίο ὅσο καί στό χῶρο τῶν σεξουαλικῶν ἐνστίκτων καί ἐπιθυμιῶν, διαθέτει χιοῦμορ πού φαίνεται, πέρα ἀπό τίς ἐπί μέρους σκηνές (ὅπως στή συνομιλία τῶν δύο νέγρων ὑπηρετῶν), καί ἀπό τήν εἰρωνική χρήση τῶν ὀνομάτων (Ματυρέν, ντέ λ' Ἐσπεράνς, Μπούτχερστ, Ἰφανί κτλ.) ἤ τῆς γλώσσας (γαλλικά, ἀγγλικά, ἰταλικά).

Ὁ Μπόροβζυκ διαθέτει σίγουρα μιά ἄψογη κινηματογραφική κατάρτιση, ἕνα αἰσθητικό στύλ ἐντυπωσιακό κυρίως στίς ἐρωτικές σκηνές (αὐνανισμός τῆς Λούση, σεξουαλική ἐπαφή τέρατος-γυναίκας), χρησιμοποιώντας ἀκόμα καί τίς τεχνικές τῶν πορνό (γωνίες λήψης, ἔντονη παρουσία τοῦ σπέρματος κτλ.) προκειμένου νά πετύχει μιά σοκαριστική καί ταυτόχρονα ἐρωτική ἀφήγηση τοῦ μύθου.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Toubib or not toubib?

Τό *Γιά τό τομάρι ἑνός μπάτσου* εἶναι τό πρῶτο μ.Μ. (μετά Μελβίλ) καλό φίλμ τοῦ Ντελόν. Προσοχή: ὄχι καλύτερο ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα (αὐτό δέ θά σήμαινε τίποτε), τό πρῶτο καλό (κι αὐτό σημαίνει κάτι).

Ὁ ἐπαγγελματίας εἶναι ἕνα κακό φίλμ τοῦ Μπελμοντό. Προσοχή: ὄχι χειρότερο ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα (αὐτό δέ θά σήμαινε τίποτε), ἕνα κακό φίλμ (κι αὐτό σημαίνει κάτι).

LE PROFESSIONNEL (Ὁ ἐπαγγελματίας)

Σκην.: Georges Lautner. *Σεν.:* Michel Audiard ἀπό μυθ. τοῦ Patrick Alexander. *Φωτ.:* Henri Decae. *Μουσ.:* Ennio Morricone. *Ἠθ.:* Jean-Paul Belmondo, Robert Hossein, Jean Desailly, Jean-Louis Richard. Γαλλία 1981· 105΄.

POUR LA PEAU D'UN FLIC (Γιά τό τομάρι ἑνός μπάτσου)

Σκην.: Alain Delon. *Σεν.:* Alain Delon, Christopher Frank ἀπό μυθ. τοῦ Jean-Patrick Manchette. *Φωτ.:* Jean Tournier. *Ἠθ.:* Alain Delon, Anne Parillaud, Michel Auclair, Daniel Ceccaldi. Γαλλία 1981· 105΄.

Δέ χρειάζεται νά ψάξει κανείς γιά νά βρεῖ ὁμοιότητες ἀνάμεσα στόν στάρ-Μπελμοντό καί στόν στάρ-Ντελόν. Οὔτε ἀνάμεσα στίς ταινίες τους. Στήν περίπτωσή μας πρόκειται: 1) γιά δύο «τέως» (ἀστυνομικούς). Καί «τέως» σημαίνει: ἦταν, ἀλλά δέν εἶναι *πιά*. Ἄρα, μπορεῖ νά κάνει ὅ,τι δέν μποροῦμε. Πού δέ σημαίνει ἀναγκαστικά πώς δέν μπορεῖ νά κάνει ὅ,τι μποροῦμε. 2) γιά δύο «θύματα πλεκτάνης» τοῦ ἴδιου τοῦ μηχανισμοῦ πού τούς «παρήγαγε» (τῆς ἀστυνομίας). 3) γιά δύο «θηράματα». Πού σημαίνει πώς αὐτός ὁ (πανίσχυρος) μηχανισμός βρίσκεται στά ἴχνη τους. Θά τούς παγιδέψει; Ξέρουμε πώς στό σινεμά ὅλη ἡ ἀπόλαυση τοῦ θεατῆ ἐδρεύει στήν «καταδίωξη». 4) γιά δυό ἥρωες πού δουλεύουν γιά λογαριασμό τους [ὁ Ντελόν, μέσα (ἰδιωτικός ντετέκτιβ) κι ἔξω ἀπ' τή μυθοπλασία (παραγωγός, σκηνοθέτης...)], κ.ο.κ.

Τότε λοιπόν ποῦ βρίσκονται οἱ διαφορές;

Μπωμόν ὅπως Γκωμόν

Μερικές ταινίες μοιάζουν μέ διαφημίσεις ἐγχρώμων τηλεοράσεων. Δέν ἔχουν κανένα οὐσιαστικό λόγο νά εἶναι ἔγχρωμες (μιᾶς καί ἀπευθύνονται, ἐξ ὁρισμοῦ, σέ κατόχους ἀσπρόμαυρων δεκτῶν), ἀλλά εἶναι... γιατί δέν μποροῦν νά κάνουν διαφορετικά. Ὁ ἀνταγωνισμός καί τό κύρος τίς ὑποχρεώνουν.

Ἔτσι καί τά φίλμ τοῦ Μπελμοντό. Δέν ὑπάρχει κανένας οὐσιαστικός λόγος νά ἔχουν σενάριο ἤ σκηνοθέτη. Οὔτε κἄν τίτλο. Ὁ Μπελμοντό-στάρ εἶναι μόνος του... ὅλα.

Τό κοινό αὐτῶν τῶν ταινιῶν τό ξέρει καλά. Εἶναι γι' αὐτό πού πάει νά δεῖ τόν «τελευταῖο Μπελμοντό» κι ἄν ἀνακαλεῖ —στήν καλύτερη περίπτωση— τόν τίτλο, εἶναι μονάχα γιά ἀποφυγή σύγχυσης μέ τόν «προηγούμενο». Τό περίεργο εἶναι πώς οἱ ταινίες ἀρνοῦνται συχνά νά παραδεχθοῦν τήν ἰσοπέδωσή τους. Σύμφωνοι, χωρίς τόν Μπελμοντό δέ θά ἦταν τόσο δημοφιλεῖς, ὅμως... Ὅμως ἔχουν κι ἄλλες ἀρετές.

Ἄς ποῦμε, τό «μήνυμα». Μήνυμα, συνήθως, τοῦ εἴδους: «Ὅλοι σχεδόν οἱ μπάτσοι εἶναι καθάρματα». Ἄρα; Ἄρα, πρέπει νά δείξουμε ἕνα σωρό καθάρματα-μπάτσους. Αὐτές οἱ ταινίες δέν εἶναι μονάχα κακές. Εἶναι *ἀνήθικες (ἡ μεγάλη λέξη ἐρρίφθη)*. Κυρίως ὅταν ἀδιαφοροῦν στήν πραγματικότητα τελείως γι' αὐτό τό «μήνυμα» καί τό ἐπιστρατεύουν γιατί εἶναι ἕνα «μήνυμα πού φέρνει κόσμο». (Κι ὕστερα ὑπάρχει κι ἐκεῖνο τό *σχεδόν* πού, στό τέλος, πάντα ἀναρροφᾶ τό «μήνυμα»: ἕνας ἐξαιρετικός μπάτσος ἀρκεῖ γιά νά ξεχάσουμε ὅλους τούς ὑπόλοιπους).

Στόν *Ἐπαγγελματία* ὁ Λωτνέρ κινηματογραφεῖ τήν ἱστορία του ὅπως θά κινηματογραφοῦσε καί τήν ἱστορία ἑνός ἀστικοῦ λεωφορείου. Ποτέ στίς ὧρες τῆς ἀνάπαυλας, ποτέ στίς ὧρες τῆς ἀνίας, ἀλλά πάντα στίς ὧρες τῆς αἰχμῆς. Γι' αὐτό καί ἡ ταινία του μοιάζει μ' ἕνα κατάμεστο λεωφορεῖο (κι ἡ πορεία τοῦ Μπελμοντό-Μπωμόν μέ τήν ἀπεγνωσμένη ἐπιχείρηση κάποιου ἐπιβάτη, πού, σφηνωμένος στίς τελευταῖες θέσεις, προσπαθεῖ ν' ἀνοίξει δρόμο ὥς τήν ἔξοδο). Ὅλο τό στοίχημα τῆς ταινίας βρίσκεται, ἄλλωστε, ἐδῶ: κανείς ἀπό τούς θεατές νά μήν κατέβει πρίν ἀπό τό τέρμα. Εἶναι γι' αὐτό, ἀκόμα, πού τό φίλμ (ὅπως κι ὅλα τά φίλμ-Μπελμοντό) δέν εἶναι μιά διανοητική οὔτε μιά συναισθηματική μηχανή. Ἁπλᾶ, μιά μηχανή.

(1) *«Le toubib»:* Πρόσφατη καί ἀνεκδιήγητη ταινία τοῦ Πιέρ Γκρανιέ-Ντεφέρ μέ τόν Ντελόν.

Κι ὕστερα, μέσα σ' ἕνα φίλμ, εἶναι τά συναισθήματα πού δημιουργοῦν τά γεγονότα κι ὄχι τό ἀντίθετο. Στόν *Ἐπαγγελματία,* κάθε φορά πού ἕνα γεγονός γεννιέται, τό συναίσθημα εἶναι ἤδη νεκρό. Ἴσως αὐτό νά συμβαίνει γιατί ὁ ἥρωας τοῦ Λωτνέρ εἶναι ἕνας ἥρωας προικισμένος μέ διαίσθηση. Πού πάει νά πεῖ: φτάνει πάντα πρῶτος καί βρίσκεται πάντα πίσω ἀπ' τούς ἄλλους. Γιά τόν Μπελμοντό-Μπωμόν, ἡ διαίσθηση εἶναι ἡ ἐξυπνάδα ἐκείνη πού πραγματοποιεῖ ἕνα πλεόνασμα ταχύτητας. Μοῦ φαίνεται ὅμως πώς καταλήγουμε πάντα νά δυσπιστοῦμε γιά κάποιον πού δέν πέφτει ποτέ ἔξω (ἀκόμα κι ὅταν ἀφορᾶ τό θάνατό του): εἴτε πρόκειται γιά ἕναν προφήτη καί, ἐξ ὁρισμοῦ, ἔχει δίκηο ἀπέναντι σ' ὅλους, εἴτε πρόκειται γιά ἕναν ἀπατεώνα. Ὅπως καί νἄχει, πρόκειται γιά κάποιον πού ἀδυνατεῖ νά ὁδηγήσει μιά μυθοπλασία (ἡ πρόβλεψη δέν καταγράφεται ποτέ στό ἐνεργητικό ἑνός ἥρωα. Οὔτε μιᾶς μυθοπλασίας. Ἐκτός κι ἄν πρόκειται γιά μετεωρολογικές ταινίες. Πού δέν ἔχουν καμμιά σχέση μέ ταινίες μετέωρες. Οὔτε μέ ταινίες-μετεωρίτες).

Ντελόν ὅπως...;

Ἄς πάρουμε ἕναν ἀφορισμό τοῦ τύπου: «ἕνα ἀποτυχημένο πράγμα μπορεῖ νά γίνει ἐπιτυχημένο, ἀρκεῖ νά τοῦ ἀλλάξεις θέση». Εἶναι κάτι τέτοιο πού συμβαίνει στήν ταινία τοῦ Ντελόν. Ὁ ἥρωας της (δηλαδή, ὁ Ντελόν-ἥρωας) εἶναι ἕνας... ἀντι-ἥρωας. Μόνο του ὅπλο ἡ προαίσθηση, δηλαδή ἡ ταχύτητα ἐκείνη πού πραγματοποιεῖ ἕνα πλεόνασμα ἐξυπνάδας. Ἕνα πλεόνασμα ἤ μᾶλλον ἕνα ὁμοίωμα. Καί τό ὁμοίωμα εἶναι πάντα ἕνα σύμβολο, ἕνα σημεῖο πού ἐσωτερικεύει τίς συνθῆκες τῆς ἴδιας του τῆς ἐπανάληψης. Εἶπα «ἐπανάληψης». Μ' αὐτή τήν ἔννοια τό «Pour la peau d' un flic» εἶναι ἕνα φίλμ περίεργα ντεμοντέ, πού κινεῖται ἀνάμεσα σ' αὐτό πού θά ἤθελε νά ἦταν καί στό ρημέϊκ του. Ἕνα φίλμ ντεμοντέ ἴσως ἀκριβῶς γιατί ἀναρωτιέται μόλις σήμερα πάνω στό ρόλο τοῦ Ντελόν-ἥρωα.

Ὁ Ντελόν-Ζουκάς ξέρει (ἀντίθετα μέ τόν Μπελμοντό-Μπωμόν) πώς «ἕνας ἔχει πάντα ἄδικο», γι' αὐτό καί διαθέτει ἕναν ἀφανῆ συνεταῖρο. Αὐτός ὁ συνεταῖρος δέν εἶναι στήν πραγματικότητα παρά ἕνα κρυμμένο χαρτί τῆς μυθοπλασίας. Πού ἀνασύρεται γιά νά φανερώσει τήν ἀδυναμία τοῦ Ντελόν-Ζουκάς. Σέ τί συνίσταται αὐτή ἡ ἀδυναμία; Πρίν ἀπ' ὅλα, εἶναι μιά ἀδυναμία σωματική. Κι ὕστερα —εἶναι ἐπόμενο— εἶναι μιά ἀδυναμία ψυχολογική. Πού δέν ἀποβαίνει σέ βάρος τῆς μυθοπλασίας, ἀλλά ὑπέρ της, μιᾶς καί τῆς προσδίδει ἕνα πρόσθετο πάθος, τό πάθος τοῦ νά ἐπιμένει «παρ' ὅλα αὐτά»...

Τό φίλμ τοῦ Ντελόν εἶναι ἀκόμα μιά ταινία «φρενήρης» (πήγαινα νά πῶ αὐτοκτονική, ἴσως ὄχι ἄδικα) καί ἡ «κούρσα» τοῦ Ντελόν δέν εἶναι παρά ἕνα ἰλιγγιῶδες βλέμμα-τράβελλινγκ, ὅπου ὁ τόπος καί τό μάτι συγχέονται ἀσταμάτητα. Γι' αὐτό καί ἡ σκηνή τῆς καταδίωξης —ἐνάντια— στό ρεῦμα συνοψίζει καλύτερα ἀπό κάθε ἄλλη τή «διάθεση» τοῦ φίλμ. Ξαναγυρίζω στίς διαφορές.

Πάρτε τή σκηνή ὅπου ὁ Ντελόν-Ζουκάς τραυματίζεται στό χέρι. Ἡ Σαρλότ-γραμματέας τόν περιποιεῖται κι αὐτός μορφάζει ἀπό πόνο. «Ὁ Μπελμοντό δέ θά ἀντιδροῦσε ποτέ ἔτσι» τοῦ ἀπαντᾶ ἐπιτιμητικά ἐκείνη. (Καί πράγματι, ὅταν ὁ Μπελμοντό-Μπωμόν τραυματίζεται —θαρρῶ κι αὐτός στό δεξί μπράτσο— χαμογελάει μπροστά στήν ἔντρομη Ἀλίς-γραμματέα, λέγοντας: «δέν εἶναι παρά ἕνα γρατζούνισμα», ἤ κάτι τέτοιο). Ἡ ἀκόμα τήν τελευταία σκηνή, ὅπου συναντᾶμε τόν Ντελόν-Ζουκάς μέσα σέ γύψο. Τί ἄλλο εἶναι ἕνας γυψωμένος ἥρωας στό σινεμά ἄν ὄχι κάτι ἀρκετά γελεῖο; Ὁ Μπελμοντό, ἀντίθετα, δέν μπορεῖ παρά νά πέσει ἡρωϊκά. Ἡ ἐπιβίωση τοῦ εἶναι ἀδύνατη γιατί ἔκανε τόσα πού ὀφείλει νά μείνει ἀθάνατος. Μπροστά στή σωρό τοῦ ἥρωα, ὁ θεατής δέν μπορεῖ παρά νά στέκεται ἔκθαμβος. Τόσο πού νά μήν παρατηρεῖ ὅτι ἀπό τό προτελευταῖο πλάνο (ὅπου ὁ Μπωμόν πυροβολεῖται μπροστά στό ἑλικόπτερο) ὥς τό τελευταῖο (πανοραμίκ τοῦ νεκροῦ πιά Μπωμόν) λείπει... τό ἑλικόπτερο (τό ὁποῖο, ὑποψιάζομαι, χρησίμευσε στή λήψη). Ἄς εἶναι. Ἄν ὁ Χίτσκοκ καταφέρνει νά ἐμφανίζει ἕνα πτῶμα μέσα σ' ἕνα αὐτοκίνητο πού κατασκευάστηκε κομμάτι-κομμάτι μπροστά στά μάτια μας, γιατί ὁ Λωτνέρ νά μήν μπορεῖ νά ἐξαφανίσει τό ἴδιο ταχυδακτυλουργικά ἕνα ἑλικόπτερο; Αὐτό δέν εἶναι τό σινεμά;

Ἠθικό δίδαγμα 1

Στό σινεμά ἕνα πράγμα δέν ἐξαφανίζεται παρά ὅταν καί ὅπως ὁ σκηνοθέτης τό θελήσει.

Ἠθικό δίδαγμα 2

Θυμᾶμαι πώς μικρότερο μέ βασάνιζε τό ἐρώτημα: πῶς γίνεται καί στό σινεμά δέν κλειδώνουν ποτέ τίς πόρτες τῶν αὐτοκινήτων; Σιγά-σιγά, ἡ ἐξοικείωση μοῦ δημιούργησε ἕνα συναίσθημα ἀσφάλειας. Ἀποτέλεσμα; Μιά φορά ξέχασα τήν πόρτα ἀνοιχτή (εἶχα πάει σινεμά) καί μοῦ τό κλέψανε. Καί μή μοῦ πεῖτε πώς ὅταν γράφω ἀναμιγνύω προσωπικά βιώματα. Αὐτό δέν εἶναι ἡ γραφή;

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Μιά συντροφιά: ἡ μοναξιά καί τό γαλάζιο φεγγάρι

Μιά ταινία εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα μιά ταινία· ἦρθε ἡ ὥρα νά μή ντρεπόμαστε νά τή δοῦμε ἔτσι.

«... γαλάζιο φεγγάρι
καί εἶμαι μονάχος
γαλάζιο φεγγάρι
καί δέν εἶμαι πιά μόνος·
βρῆκα κάποιο πρόσωπο
γιά νά λατρεύω...»

('Αμερικάνικο τραγούδι —ἡ ἀπόδοση εἶναι κατά προσέγγιση)

«Ξέρω ὅτι δέ γράφω γιά τόν ἄλλο, ξέρω ὅτι αὐτά τά πράγματα πού ἔγραψα τώρα δά, δέ θά μέ κάνουν ποτέ ν' ἀγαπηθῶ ἀπ' αὐτόν πού ἀγαπάω, ξέρω ὅτι ἡ γραφή δέ συμπυκνώνει τίποτε, δέν ἐξυψώνει τίποτε, ὅτι εἶναι *ἐκεῖ ὅπου ἐσύ δέν εἶσαι* —νά τί εἶναι ἡ ἀπαρχή τῆς γραφῆς.»

Roland Barthes

(«'Αποσπάσματα ἐνός ἐρωτικοῦ λόγου»)

AN AMERICAN WEREWOLF IN LONDON (Ἕνας λυκάνθρωπος στό Λονδίνο)

Σκην.: John Landis. *Σεν.:* John Landis. *Φωτ.:* Robert Paynter. *Μουσ.:* Elmer Bernstein. *Ἠθ.:* David Naughton, Jenny Agutter, Griffith Dune, John Woodvine. ΗΠΑ 1981.

Οἱ δυό «'Αμερικάνοι φίλοι» χάνονται στό βάθος τοῦ ἀγροτικοῦ δρόμου κάπου στήν ἐξοχή τῆς 'Αγγλίας. 'Ο ἕνας λέει στόν ἄλλο κάποιο ἀνέκδοτο γιά κάποιο ὄν πού χτυπάει μιά πόρτα. 'Ο ἄλλος δέν καταλαβαίνει, ὁ πρῶτος ἐπιμένει κι ἐνῶ ἡ κουβέντα τους γύρω ἀπό τό ἀνέκδοτο ἐντείνεται, τούς βλέπουμε νά χάνονται στό βάθος μέσα σέ μιά πλήρη ἀσυνενοησία, ἡ φωνή τους ἀκούγεται ὄφ, βρίσκονται πιά «ἐκτός πεδίου», μπροστά μας ὑπάρχει ἕνας ἄδειος φιδωτός δρόμος. Μ' αὐτή του τήν ἀρχή τό *Ἕνας 'Αμερικάνος λυκάνθρωπος στό Λονδίνο* φαίνεται νά αὐτοπροσδιορίζει τή μυθοπλασία του. Μιά ἱστορία πού δέν καταλήγει πουθενά, πού ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου χάνεται (στό «βάθος πεδίου») ἀφήνει ἕνα τελείως ἀνοιχτό πεδίο γιά νά ἐξερευνηθεῖ ἀπό τό βλέμμα, νά ταυτιστεῖ μαζί του ἤ γιά νά ἐκτεθεῖ σ' αὐτό. 'Από τήν ἄλλη μεριά, σάν πέφτουν τά ζενερίκ, ἀκοῦμε, σέ μιά ρυθμική ἐκτέλεση μέ στίχους, τήν κλασική

Οἱ καταραμένοι κινηματογραφόφιλοι τῆς σκοτεινῆς αἴθουσας, τῆς ἴδιας τῆς ταινίας τοῦ Λάντις.

ἀμερικάνικη μελωδία «Blue moon». Κάποιος (κάποια) κάνει ἐπίκληση στό φεγγάρι ποιητικῆ ἀδεία· ὁ σύντροφος κάποτε θά βρεθεῖ, ἡ μοναξιά δέ θά ὑπάρχει πιά. Ἐδῶ φαίνεται νά βρίσκεται ἄλλη μιά πολλαπλά σημαίνουσα σκηνή τοῦ φίλμ: Συντροφιά μέ φεγγάρι, ἡ μοναξιά ἔρχεται(;) μετά, ὅταν δέν εἶναι ὁλόγιομο, ὅταν σβύσει τό φῶς κι ἔρθει τό σκοτάδι· ἤ μήπως τή μέρα; Νύχτα, μέρα, τεχνητή νύχτα («ἀμερικάνικη»), ποθητή νύχτα (αἴθουσα κινηματογράφου), φῶς, σκοτάδι, ὁλόγιομο φεγγάρι, δέσμη φωτός, μηχανή προβολῆς, μοναξιά, παρέα μέ τούς φιλμικούς ἥρωες (κινηματογραφοφιλία), βλέμμα καί μή-βλέμμα (ὑποκειμενική εἰκονοποίηση, παρακολούθηση τῆς ἀναπαραστατικῆς τέχνης στήν ὀθόνη), λογική καί τρέλα (φαντασίωση) φιλικός, οἰκεῖος, δικός σου καί ἀλλότριος, ξένος, alien. Ὅταν βλέπω αὐτή τήν ταινία νιώθω καλα πως δεν μπορῶ να την κρινω ἄν εἶμαι ἐγώ, ὁ ἴδιος ὁ ἑαυτός μου, τό ἐνιαῖο βλέμμα μου· δέν μπορῶ νά κάνω τήν τρέχουσα κριτική. Ὅταν βλέπω αὐτή τήν ταινία γιά νά γράψω πρέπει κι ἐγώ νά γίνω ἕνας alien, νιώθω τήν ἀνάγκη νά μετασχηματιστῶ ὅπως καί ὁ βασικός ἥρωας, νά βλέπομαι καί νά ἀναγνωρίζομαι σάν ὁ ἄλλος, αὐτός πού σέρνει τό χορό, πού ἀρχίζει τήν κατασκευή. Ὅταν θέλω νά γράψω γιά τόν *Ἀμερικανό λυκάνθρωπο* αὐτόματα ἀποστασιοποιοῦμαι, κι αὐτό ἀρχίζει ἀπό τό βλέμμα μου καί γιά τοῦτο τίποτε ἄλλο δέ μέ συγκινεῖ παρά ἡ γοητεία καί τά μυστικά τῆς κατασκευῆς του. Ἔτσι, τό ξέρω, καταλήγω νά γράψω ἕνα ἄχαρο κείμενο, προορισμένο νά μήν ἀγαπηθεῖ, νά μήν ποθηθεῖ, νά μήν ἀναγνωστεῖ ἐπαρκῶς, ἀλλά αὐτός δέν εἶναι ὁ στόχος μου, ἀφοῦ πιά δέν εἶμαι ἐγώ ἀλλά ὁ... ἄλλος; Κι ὅταν ταυτίζω τό βλέμμα μέ τόν ἄλλο δέν μπορῶ παρά νά σκεφτῶ τά ἰλιγγιώδη ὑποκειμενικά τράβελλινγκ πού ξεκινοῦν ἀπό τά μάτια-κάμερα τοῦ ἥρωα πού γίνεται λυκάνθρωπος, γιά τίς παραισθήσεις του μέ τά χιτλερικά ζόμπι πού λές καί ξεπήδησαν[1] ἀπό τή γαλλική ταινία τοῦ Λέηζερ[2] ἤ ἀπό κάποια ἄλλη ἀνάλογη κατασκευή. Κι ὅταν ἡ ταινία φτάσει καί ξεπεράσει τό μισό της, θ' ἀφήσω τόν ἥρωα μέσα στό λονδρέζικο τηλεφωνικό θάλαμο νά ζητάει ἕνα νούμερο στήν Ἀμερική[3], σ' ὁποιοδήποτε ὄνομα, ἀπεγνωσμένα, μιά σημασιοδότηση αὐτῆς τῆς συνταύτισης καί ἐπικοινωνίας πού δέν ἔρχεται στό «ἐδῶ» καί δέν ὑπάρχει πουθενά. Ἐκεῖ ἀκριβῶς ἡ

1. Δέν μπορῶ ἐδῶ νά μήν ἀναφέρω —γιά νά ἀποφύγω τή διόγκωση τῶν, ἔτσι κι ἀλλιῶς, μόνιμων ἐνοχῶν μου σχετικά μέ τόν «ἄλλο»— τή συμβολή γι' αὐτές τίς σκέψεις τῶν εὔστοχων κριτικῶν παρατηρήσεων τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου.

2. Ἀναφορά στό γαλλικό φίλμ *Ἡ λίμνη τῶν ζωντανῶν νεκρῶν*.

3. Ἡ προηγούμενη ταινία τοῦ Λάντις, *Οἱ ἀτσίδες μέ τά μπλέ*, βρῆκε πολύ ἄσχημη ὑποδοχή στήν Ἀγγλία. Μήπως τώρα ὁ δημιουργός στέλνει κατευθεῖαν στό Λονδίνο ἕναν *Ἀμερικανό λυκάνθρωπο* γιά νά τά κάνει γυαλιά-καρφιά; Εἶναι χαρακτηριστικές ἐξάλλου οἱ σκωπτικές σκηνές εἰς βάρος τῶν Ἄγγλων (ὅπως οἱ σκηνές στό μετρό μέ τούς πάνκ ἤ ἐκείνη μέ τόν ἡλίθιο ἀστυφύλακα).

κάμερα μέ μιά κυκλική κίνησή της θά δεῖ τήν κόκκινη κορυφή ἀπό τή δίεδρη γωνία πού σχηματίζουν δύο ἀπό τίς ἐπιφάνειες τοῦ θαλάμου ὡς τό ἐκτός-πεδίου γιά νά χρησιμοποιήσει τό τελευταῖο ὡς πρόσχημα γιά ἕνα ἀντίθετο ρακόρ, ὅταν ξαναδοῦμε τόν ἥρωα νά συνεχίζει τό τηλεφώνημα. Καί μετά ἐκεῖνες οἱ περιπλανήσεις στό ὑπόγειο τοῦ μετρό, στίς κυλιόμενες σκάλες καί τό κυνήγι τοῦ βλέμματος στούς διαδρόμους πάλι τοῦ σταθμοῦ τοῦ μετρό. Ἡ κάμερα ταυτίζεται μέ τό βλέμμα μου, τό τελευταῖο κυνηγάει τόν ἀνύποπτο Λονδρέζο. Εἶμαι ἐγώ τώρα σίγουρα ἕνας ἄλλος, ὁ ἴδιος ὁ λυκάνθρωπος, ὁ φανατικός κινηματογραφόφιλος, αὐτός πού σέρνει τό χορό. Κι ὅταν κυτάω τόν ἄλλο μέσα ἀπό τή διαδρομή τοῦ βλέμματός του, ἀναγνωρίζω πιά τήν ὁλοκληρωτική μου ἀποξένωση, τήν ὁριστική μου μεταμόρφωση σέ alien. Ἐπιτέλους ὁ ἑαυτός μου ἀπόχτησε μιά συντροφιά, ἐκεῖ στό σκοτάδι τοῦ ὑπόγειου τοῦ μετρό, πού δέν τό φωτίζει ἕνα blue moon, ἀλλά οἱ λαμπτῆρες τοῦ νέον. Ὑπάρχει ἕνας ἄνθρωπος πού τρέχει στούς διαδρόμους τοῦ σταθμοῦ, ἐνῶ μιά ἀφίσα ξεχωρίζει στούς τοίχους νά γράφει «non stop orgia». Ἕνα συνεχές τράβελλινγκ, ἕνα διαρκές βλέμμα τόν κυνηγάει. Ἀπό τό βλέμμα-κάμερα-ἄλλος ὡς τόν ἄνθρωπο ὑπάρχει ἕνα ἀνοιχτό πεδίο. Αὐτή ἡ ἀπόσταση, αὐτό τό κενό εἶναι τό πεδίο πού μέ τήν πλήρη ἀπουσία τῆς-δράσης τήν παράγει τελικά καί τήν πολλαπλασιάζει. Ἂν τό κλασικό ἐκτός-πεδίου εἶναι τό διάστημα ὅπου δέ βλέπουμε τίποτα, σ' αὐτό τό «ἐντός-ἐκτός πεδίου» τά βλέπουμε ὅλα στήν ἀπουσία τους, αὐτός εἶναι ὁ ζωτικός χῶρος πού θά κινηθεῖ σέ λίγο ὁ ἄλλος, πού ὅσο προχωρεῖ καί τόν καλύπτει (μέ τό τράβελλινγκ μπρός), ἄλλο τόσο δέ θά τόν δοῦμε ποτέ! Καί μετά ἡ ὑπόγεια αἴθουσα τοῦ πορνό. Ἡ ἀφίσα ἐκεῖ θά δημιουργήσει τό συνειρμό: «Non stop orgia». Ὄργια λοιπόν πού κρατοῦν 24 ὧρες, ταινίες πού παίζονται ἀκατάπαυστα, ἐδῶ θά τρυπώσει τό τέρας· στό σκοτάδι μέ τή φωτεινή δέσμη, ἀθέατο, παρέα μέ τούς παντοτινούς καταραμένους κινηματογραφόφιλους, μ' αὐτούς πού ἀναγνωρίζονται ἀπό τό σωματικό κατακερματισμό τους. Ὅταν βλέπω αὐτή τήν ταινία, θέλω νά θυμᾶμαι τό βλέμμα τῆς Τζένη Ἄγκιουτερ, ὅταν ταυτίζεται μέ τήν κατεύθυνση τῶν ὅπλων τοῦ, οὐσιαστικά, ἐκτελεστικοῦ ἀποσπάσματος. Ὅταν κυτάω αὐτή τήν «κατασκευή» θέλω ν' ἀκούω τόν ἦχο ἀπό τίς δεσμίδες πού μπαίνουν στά M_1[4] καί πού δέν ἔχουν *ἀσημένιες* σφαῖρες. Καί ἡ ἐκκωφαντική ὁμοβροντία τοῦ πυροβολισμοῦ θέλω νά μέ ξαναγυρίζει ἀπό ἐκεῖ πού ξεκίνησα, ἀπό ἐκεῖ πού ἄρχισαν ὅλα αὐτά, γιά νά μπορέσω κι ἐγώ σάν ἄλλος ἀπελπισμένος Τζόναθαν νά βρῶ κάποιον νά πεῖ τήν ἱστορία μου[5]. Αὐτό τό νεκρό κορμί τοῦ γυμνοῦ ἄντρα πού βλέπω στό τέλος, ἡ μόνη ἀπελπισία πού μοῦ φέρνει εἶναι πώς ὅλα τέλειωσαν, πώς τά φῶτα θ' ἀνάψουν σέ δευτερόλεπτα, πώς εἶμαι πάλι μόνος, δέ θά μπορέσω ν' ἀγαπηθῶ. Τό τραγούδι ξανακούγεται, οἱ στίχοι ἐπαναλαμβάνονται. «Blue moon...», μόνο πού τώρα ἔσβυσαν ὅλα μιᾶς καί πίσω μου δέν ὑπάρχει πιά ἡ φωτεινή δέσμη...

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

4. Τό γνωστό ἡμιαυτόματο ἀμερικανικό ὅπλο.
5. Πρός τό τέλος τοῦ *Ἀμερικανοῦ φίλου* τοῦ Βέντερς, ὁ Τζόναθαν (Μπροῦνο Γκάνζ) λέει στή γυναῖκα του: Νά πεῖς στό γιό μας ὅλη τήν ἱστορία.

ἡ λέξη
Ἑλληνική καί ξένη λογοτεχνία

ΠΟΠΑΫ

POPEYE

Σκην.: Robert Altman. *Σεν.:* Jules Feiffer. *Φωτ.:* Giuseppe Rotunno. *Μουσ.:* Sammy Letner. *Ηθ.:* Robin Williams, Shelley Duvall, Ray Walston, Paul Dooley, Paul Smith. ΗΠΑ 1980.

Στήν εἰσαγωγή τῆς ταινίας βλέπουμε σέ καρτούν τόν κλασικό ναύτη μέ τήν πίπα νά λέει ἀπευθυνόμενος στούς θεατές: «Εἶναι κόλπο τοῦ Βρούτου. Μ' ἔρριξε σ' αὐτήν ἐδῶ τήν ταινία». Τό φίλμ ἔτσι δηλώνεται ἀπ' ἀρχῆς σάν διάλειμμα στή σειρά τῶν κινουμένων σχεδίων σάν ἕνα ἀκόμα τρύκ τους, πού δέν εἶναι ὅμως καθόλου ἀθῶο ὅπως θά ἀποδειχθεῖ.

Τό πρῶτο πλάνο εἶναι ἡ φουρτουνιασμένη θάλασσα καί μιά βάρκα μέ τόν Ποπάϋ πού πλησιάζει στό Γλυκολίμανο. Τό τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας εἶναι πάλι ἡ ἴδια θάλασσα ἀλλά αὐτή τή φορά φεύγει ὁ Βροῦτος. Ὁ καλός ἔδιωξε τόν κακό, δέν τόν ἐξόντωσε ὅμως. Γυρνώντας πάλι στήν ἀρχή, ὁ Ὤλτμαν μᾶς διαβεβαιώνει γιά μιά ἀκόμα φορά ὅτι θά παρακολουθήσουμε ἕνα παραμύθι. Ἐνῶ μαίνεται ἡ καταιγίδα καί κάποιος χτυπᾶ τήν καμπάνα τοῦ χωριοῦ, στό ἴδιο πλάνο, ξαφνικά κοπάζει ἡ βροχή —δέν πρόκειται νά ξαναχαλάσει ὁ καιρός μέχρι τό τέλος τῆς ταινίας— τό τοπίο γαληνεύει καί φωτίζεται, «μπαίνει» τό μουσικό κομμάτι καί ἕνας-ἕνας οἱ κάτοικοι τοῦ Γλυκολίμανου τραγουδώντας κάνουν τήν ἐμφάνισή τους. Ποῦ ἀλλοῦ μπορεῖ νά βρισκόμαστε παρά στόν «ἐπίγειο αὐτό παράδεισο» πού λέγεται Ἀμερική; Μᾶς τό ὑπενθυμίζει συνεχῶς ἄλλωστε ἡ παραλλαγμένη ἀμερικάνικη σημαία (μιά θάλασσα ἀπό κόκκινες ρίγες ἀπ' τήν ὁποία ἀνατέλλει ἕνας μπλέ ἥλιος μ' ἀστέρια), παροῦσα στό σκουπιδοτενεκέ δίπλα στόν ὁποῖο χορεύει ἡ Ὄλιβ τό «Μέ χρειάζεται», στό σπίτι, στό καράβι κλπ.

Ἔχουμε μπροστά μας λοιπόν μιά Ἀμερική σέ μικρογραφία, ἕνα ἐκπληκτικό ντεκόρ, φτιαγμένο ἀπό τόν Λῆο Ἔρικσον πού εἶχε κάνει μιά πολύ ἐντυπωσιακή δουλειά καί στό *Κουϊντέτο* τοῦ Ὤλτμαν. Ντεκόρ λειτουργικότατο καί κινηματογραφημένο σέ «πρῶτο πλάνο», παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στήν ταινία καί δέν ἀποτελεῖ ἁπλῶς τό «μπαγκράουντ» της. Ὑπάρχουν πλάνα ὅπως αὐτό πού ὁ Ποπάϋ περικυκλώνεται ἀπό τούς κατοίκους τοῦ νησιοῦ μετά τό ρίξιμο τοῦ φοροεισπράχτορα στή θάλασσα, ὅπου οἱ ἥρωες σχεδόν χάνονται μέσα στίς περίτεχνες κατασκευές.

Γιά νά ξαναγυρίσουμε στό μῦθο, ὁ Ποπάϋ φτάνει στό Γλυκολίμανο καί ὁ Ὤλτμαν ἀρχίζει νά μᾶς δίνει ἕνα-ἕνα τά χαρακτηριστικά του σημεῖα. Θά δοῦμε τή φάτσα του, θά σηκώσει τά μανίκια γιά νά μᾶς ἀποκαλύψει τά φουσκωμένα μπράτσα του, θά μαζέψει τήν πίπα του ἀπό τόν δρόμο. Ἡ κίνηση καί ἡ ὁμιλία τοῦ Ποπάϋ καί τῆς Ὄλιβ εἶναι κάτι πού ἀξίζει μιᾶς ἰδιαίτερης μνείας. Ἐδῶ ὁ σκηνοθέτης ἔχει κάνει δυό ζωντανές φιγοῦρες κινουμένων σχεδίων. Καί ναί μέν ἡ Ντυβάλ ταιριάζει λίγο καί φυσιογνωμικά καί κινητικά, ἀλλά ἡ δουλειά πάνω στόν Ρόμπυ Γουίλιαμς (τό περπάτημά του, οἱ σπασμωδικές του κινήσεις, οἱ γκριμάτσες τοῦ προσώπου του, ἡ ὁμιλία του) εἶναι πράγματι σπουδαία.

Ἔχουμε μπεῖ πλέον γιά καλά στό χῶρο τοῦ παραμυθιοῦ, βολευόμαστε καλύτερα στήν καρέκλα μας καί ἑτοιμαζόμαστε νά τό ἀπολαύσουμε. Νά ὅμως τό πρῶτο κρούσμα. Ὁ Ποπάϋ μας δέν τρώει σπανάκι. Καί σέ λίγο θά δεχτεῖ ἕνα τρομερό ξύλο ἀπό τόν Βροῦτο χωρίς νά τοῦ τό ἀνταποδώσει. Εἶναι φανερό ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά ἀνάγνωση τοῦ μύθου καί ὄχι ἁπλά μέ μιά ἀναπαραγωγή του. Ὁ ἥρωάς μας δέν εἶναι παρά ὁ «ὑγιής» Ἀμερικάνος τοῦ σήμερα πού ψάχνει νά βρεῖ τήν ταυτότητά του, τόν πατέρα του. Γεννήθηκε σ' ἕναν τυφῶνα —κυριολεκτικό καί μεταφορικό— στό μεσοπόλεμο. Ὁ πατέρας του, ἀπόγονος τῶν πρώτων πιονέρων, θά «μεγαλουργήσει» στή χώρα αὐτή, θά γνωρίσει τό κράχ τοῦ '29 καί θά παρανομήσει γιά νά ἐπιβιώσει. Κάπου ἐκεῖ θά χαθεῖ καί ὁ γιός του θά τόν ἀναζητᾶ ἐπί 30 χρόνια σ' ὅλη τή γῆ. Θά παραμείνει ὅμως ἀφανής νά κινεῖ τά νήματα τῆς μυθοπλασίας καί τῆς ἱστορίας καταπιέζοντας μέ τό παρελθόν του τή σύγχρονη Ἀμερική. Θά ἐπιβάλει

τούς σκληρούς του νόμους μέσο τοῦ γιγάντιου Βρούτου, ὁ ὁποῖος μέ τή σειρά του χρησιμοποιεῖ κατώτερα ὄργανα ὅπως τό γραφικό φοροεισπράχτορα. Ὁ τρόπος ζωῆς του ὅμως δέν πέθανε ποτέ καί ὅταν οἱ κοινωνικοοικονομικές συνθῆκες τό ἐπιτρέψουν θά ἀναβιώσει. Οἱ ἀγῶνες πυγμαχίας καί οἱ «εὐκαιρίες», τό παροπλισμένο καράβι πού κρύβει μέσα του τά «κορίτσια» καί τόν ἱππόδρομο εἶναι στοιχεῖα τοῦ παρελθόντος στό ὁποῖο —ἐνδυματολογικά— τοποθετεῖται ἡ ταινία. Καί ὑπάρχουν βέβαια τά ἀντίστοιχα σημεῖα τοῦ σήμερα στό ὁποῖο —χρονολογικά— κινεῖται τό φίλμ. Ὁ συσχετισμός τῶν δύο ἐποχῶν εἶναι ὁλοφάνερος. Ἄλλωστε ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι πρόκειται γιά μιά ντισνεϊκή παραγωγή.

Πατέρας καί γιός θά συναντηθοῦν τελικά ἀλλά ὁ πρῶτος θά ἀρνηθεῖ τό δεύτερο γιατί δέ χρησιμοποιεῖ τίς μεθόδους του, τό θαυματουργό «σπανάκι», ὅπλο ἐπιβολῆς τῆς κυριαρχίας του. Μπροστά ὅμως στόν κοινό κίνδυνο, τήν ἀπειλή τῆς διαδοχῆς τους —ὅπως αὐτή ἐκφράζεται ἀπ' τόν Ρεβυθούλη— καί τή διασάλευση τῆς «τάξης» ἀπό τόν Βροῦτο, ἑνώνονται γιά νά τόν ἀντιμετωπίσουν. Στήν τελική μονομαχία ὁ Ποπάϋ θά κινδυνέψει. Ἀλλά γιά νά ἐπαληθευτεῖ ἡ ἄποψή του ὅτι οἱ καλοί νικᾶνε πάντα, θά φάει τό σπανάκι καί θά συντρίψει ἀνθρώπους καί χταπόδια. Ὁ ἠθικός (μακριά ἀπ' τά «κορίτσια») καί καλός πατέρας (Ποπάϋ) θά ἑνωθεῖ μέ τήν ἰδανική μητέρα καί σύζυγο (Ὄλιβ). Θά δεχτεῖ ὅτι τό σπανάκι εἶναι τό ἀπαραίτητο ὅπλο γιά τήν ἀντιμετώπιση κάθε ἐπιβουλῆς. Ὁ «θησαυρός» τοῦ πατέρα του ἄλλωστε δέν ἦταν τελικά παρά ἡ διατήρηση τῆς διαδοχῆς (ἡ κορνίζα) καί ὁ τρόπος τῆς ἐπιβολῆς της (τό σπανάκι). Ὁ κίνδυνος (Βροῦτος) θά ἀπομακρυνθεῖ, ἀλλά ὄχι γιά πάντα.

Ἕνα καρτούν λοιπόν μέ ζωντανές φιγοῦρες. Μέ «ὑπερβολές» συνοδευόμενες ἀπό τή χαρακτηριστική μουσική τῶν ταινιῶν αὐτῶν (ἐκεῖ πού πηδάει στό ρίνγκ, πού ἀναδύεται ἀπό τή θάλασσα κλπ.). Μέ ἀλλαγές πλάνων χαρακτηριστικές τοῦ κινούμενου σχεδίου (ὁ κύκλος πού κλείνει στό φινιστρίνι ἀπ' ὅπου κυτάζει ὁ Ρεβυθούλης καί ἀνοίγει σάν ὀπτικό πεδίο τῶν κιαλιῶν τοῦ Γουίμπι). Ἕνα καρτούν ὅμως τοῦ ὁποίου ὁ μῦθος ξεψαχνίζεται. Καί ἡ ἰδεολογία του ἀνατρέπεται. Τελικά ἡ πίπα πού ἔρριξε ὁ σκηνοθέτης στό δρόμο καί μάζεψε ὁ Ποπάϋ, δέν ἦταν ἡ δικιά του.

Ἄγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

Σημειώσεις γιά τίς σχέσεις τάξης-ἀταξίας καί νόμου-παρανόμου

«Τό τραγικό μέ σᾶς εἶναι πώς εἴχατε τό νόμο μέ τό μέρος σας, ἐνῶ τώρα τόν καταπατήσατε.»
(Λόγια τοῦ ἀστυνόμου ἀπό τό διάλογο τοῦ φίλμ)

HEAVEN'S GATE
(Ἡ πύλη τῆς Δύσεως)

Σκην.: Michael Cimino. *Σεν.:* Michael Cimino. *Φωτ.:* Vilmos Zsigmond. *Μουσ.:* David Mansfield. *Ἠθ.:* Kris Kristofferson, Isabelle Huppert, Christofer Walken, John Hart, Sam Waterston. ΗΠΑ 1980· 149'.

Ὁ γνωστός διευθυντής φωτογραφίας Βίλμος Ζήγκμοντ ὑπερφωτίζει στά ὅρια τῆς ὑπέρβασης τά πλάνα τῆς *Πύλης τῆς δύσης*, δίνοντας ταυτόχρονα ἕνα χρῶμα στίς ἀποχρώσεις τοῦ κίτρινου. Θά ξεφυλίσσουμε ἕνα ντοσιέ Ἱστορίας, φαίνεται νά προσπαθεῖ νά μᾶς πεῖ ὁ Μάικλ Τσίμινο, πού δέν εἶναι μιά «ρετρό» ἀναδρομή, ἀλλά ἀκριβῶς ἡ ἀναπόληση τῶν φιλμικῶν ἡρώων πού παρα-γράφηκε καί «κάηκε» (ὑπερφωτισμός) μέσα ἀπό τήν οὐτοπία τῶν διεκδικήσεων ἀλλά καί τοῦ τρόπου ζωῆς τους. Ἱστορία μιᾶς «πυρκαγιᾶς», μυθοπλασία ἑνός «βιασμοῦ», ὅλη ἡ ταινία μετατοπίζει τά σημαινόμενά της ἀπό τούς βασικούς ἥρωες, πού θέλει νά ἀντι-γράψει, στή μελέτη τοῦ «χώρου». Αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἡ κινηματογραφική μετακίνηση, πέρα ἀπό τά ἰδελογικά παραπέμποντά της, εἶναι, οὕτως ἤ ἄλλως, ἕνα μεγάλο τόλμημα γιά τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο καί γιά τό λόγο αὐτό φαίνεται πώς ἡ *Πύλη τῆς δύσης*, θά μείνει ὁριστικά ἀνοιχτή, μετέωρη, ἐγκαταλειμμένη καί «ἀφύλαχτη» ἀπό τό ἀμερικάνικο κοινό καί τούς κριτικούς τῶν ΗΠΑ. Σέ μιά κινηματογραφία πού ἐδῶ καί χρόνια δουλεύει καί ἐπεξεργάζεται συνέχεια ἕνα συγκεκριμένο μοντέλο κατασκευῆς, τό λεπτολόγο καί τέλειο ντεκουπάζ καί ἡ λεπτομερής ἐπιλογή τῶν χώρων φαίνεται πώς πρέπει νά ὑποστηρίζουν τίς πράξεις τῶν ἡρώων, νά προσθέτουν ἀληθοφάνεια στή δράση τους, νά ἐντείνουν τήν ἀτμοσφαιρική σκηνοθεσία, νά αὐξάνουν τήν ἀναμονή. Στήν *Πύλη τῆς δύσης* τά γενόμενα δικαιολογοῦν τό χῶρο, τά ντεκόρ καί τά ντεκουπάζ θά ἐγκλείσουν μέσα στά πεδία τους τούς ἥρωες καί θά τούς «βιάσουν» γιά τίς τελικές λύσεις, θά ὑπαγορεύσουν τίς κινήσεις. Ὁ Τσιμίνο μέ τόν τρόπο πού κινηματογράφησε τίς σκηνές τοῦ χοροῦ στόν *Ἐλαφοκυνηγό* ἔδειξε, ἀπό τότε κιόλας, πώς μπορεῖ νά ἀναζητήσει μιά αἰσθητική πού ἀνιχνεύει τό χῶρο. Στήν *Πύλη*, ὀργανώνει πλέον τήν ταινία του στό μεγαλύτερο μέρος της μέ τή χρήση καί τήν αἰσθητική τοῦ πλάνου-σεκάνς. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη ἰδιαίτερη σημασία φαίνεται πώς ἔχει τό πλάνο-σεκάνς στήν ἀρχή τοῦ φίλμ, μέ τό χορό τῶν τελειοφοίτων τῶν καλῶν οἰκογενειῶν τοῦ κολλεγίου τοῦ Χάρβαρντ. Ὡστόσο, ὁ Τσιμίνο βλέπει περισσότερο τό χῶρο μέσα ἀπό τά πλάνα-σεκάνς πού θά ὀργανώσει σ' ἐκεῖνο τό τεράστιο ξύλινο κτίριο τῶν συγκεντρώσεων τῶν μεταναστῶν σέ μιά πόλη τοῦ Γουαιόμινγκ. Αὐτή ἡ ξύλινη «κατασκευή» ἔχει πολύ μεγάλες ὁμοιότητες μέ μιά ἀνάλογη της (ἐκείνη βέβαια, ἦταν ἀνοιχτή ἀπό τά πλάγια) στήν *Οὐγγρική ραψωδία* τοῦ Γιαντσό. Αὐτός ὁ χῶρος τῶν συγκεντρώσεων θά παίξει σημαντικό ρόλο γιά τήν ἐφαρμογή αὐτοῦ πού ὀνομάζουμε γενικευμένο «βιασμό». Ἡ προσπάθεια τῶν μεταναστῶν νά ἐπιβιώσουν μόνο μέ τό νόμο τοῦ δίκιου καί τῆς ἰσότητας, κόντρα στήν τυπολατρεία τοῦ στήν κυριολεξία νόμου, δέ θά τούς δημιουργήσει παραπάνω προβλήματα ἀπ' ὅσα ἔχουν, ἀλλά θά ἀναγκάσει τό νόμο νά τούς συντρίψει μέ παρά-νομα μέσα. Αὐτή εἶναι μιά νέα σημαντική ἰδεολογική μετατόπιση γιά τή μυθολογία τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά, πού γιά νά δειχθεῖ χρειάζεται καί μιά σκηνοθετική ἀντίληψη πέρα ἀπό τή γνωστή, πρᾶγμα, πού δικαιολογεῖ τήν ἀπόφαση τοῦ Τσιμίνο γιά μιά σπουδή τοῦ χώρου σέ σχέση μέ τά ἄτομα, μέ μιά ἄλλη αἰσθητική. Ὁ δημιουργός γιά νά ἀντιληφθεῖ αὐτόν τό «βιασμό», γιά νά ἀποδώσει αὐτή τή ρωγμή στήν ἰδιότυπη ἀντιστροφή πού θἄχει ἡ σχέση νόμος-παρανομία ἐπιλέγει πέντε ἄτομα, τέσσερες ἄντρες καί μιά γυναίκα, ὄχι γιά νά ἀπομονώσει κάποιες ἱστορίες ἀλλά ἀκριβῶς γιά νά

1. Ὅταν γράφω «χῶρος» μέ εἰσαγωγικά, ἐννοῶ τήν εἰδική πολιτική, κοινωνική, δικονομική βαρύτητα, πού ἐγκλείει τόν «πόθο» κατάχτησης, διατήρησης καί ἐπέκτασής του κι ὄχι φυσικά ἕνα φυσικό ντεκόρ, ἀπαραίτητο γιά νά δράσουν καί νά κινηθοῦν οἱ κινηματογραφικοί ἥρωες.

ἀναπαραγάγει π ε ι ρ α μ α τ ι κ ά (ἀναπαραστατικά) ἐκεῖνες τίς συμπεριφορές, πού θά καταδείξουν τίς ἐπιδράσεις τοῦ «χώρου»[1]. Οἱ τρεῖς ἄντρες ἀνήκουν στήν ἴδια κοινωνική καί στήν ἴδια σχολική τάξη (τοῦ Χάρβαρντ) ἀλλά στή ζωή τους ὑπάρχει μιά σχετική ἀ-ταξία. Ὁ πρῶτος ἀπ' αὐτούς θά μείνει βασικός ἐκπρόσωπος καί τηρητής τῆς τάξης ἀλλά καί βιαστής τοῦ νόμου· ὁ δεύτερος θά παραμείνει ἐνταγμένος στήν κοινωνική του τάξη, προσπαθώντας νά τήν ὡραιοποιήσει μέ τήν παραισθητική μαγεία τοῦ ἀλκοόλ. Πορεία δηλαδή στήν «κόψη τοῦ ξυραφιοῦ», «ἐπικίνδυνη ἰσορροπία», ἔνταξη μέ ἐπιφυλάξεις, πρωσοποποίηση αὐτοῦ πού ὀνομάζουν «σιωπηρά πλειοψηφία». Ὁ τρίτος τῆς τάξης, ὁ Κρίς Κριστόφερσον, εἶναι αὐτός πού βασικά θά πραγματοποιήσει τό πρῶτο «σχίσιμο» στήν ταπετσαρία τῆς εὐπρέπειας. Γιά χρόνια ὁλόκληρα μετά τήν ἀποφοίτησή του θά περιπλανηθεῖ μυστηριωδῶς (δέν εἶναι ἐδῶ ἡ ἐλλειπτικότητα τοῦ «ἐκτός-πεδίου» ἀλλά τό ψαλίδι τῶν παραγωγῶν πού συντόμευσε κατά $1^1/_2$ ὥρα τήν ταινία, ἐνσωματώνοντας ἔτσι ἕνα χαρακτηριστικό ἐξωφιλμικό «βιασμό» κι ἄλλο ἕνα «σχίσιμο» στό φίλμ), ὥσπου νά γίνει ἀστυνόμος σέ μιά περιοχή τῆς πολιτείας τοῦ Γουαιόμινγκ, τοῦ «χώρου» δηλαδή τῆς παρα-γραφῆς, τῆς «πυρκαγιᾶς» καί τοῦ «βιασμοῦ». Ὁ τέταρτος ἄντρας ἀνήκει σέ μιά ἄλλη τάξη, παίζοντας τόν ἐνδιάμεσο ἄχαρο ρόλο. Δέν εἶναι μετανάστης (τόν παίζει ὁ Κρίστοφερ Γουῶκεν) ἀλλά ἕνας νομοταγής προλετάριος πού τόν ἔχουν προσλάβει οἱ μεγαλοκτηματίες γιά νά προασπίσει τά συμφέροντά τους ἀπό τή διεκδίκηση ζωτικοῦ χώρου καί ἀγαθῶν ἀπό τούς ξένους. Ἀπ' αὐτόν θ' ἀρχίσει ἡ βία τῆς ταινίας μέ τό σκοτωμό ἑνός μετανάστη, πού παρεκτράπηκε. Πέρα ἀπό τήν εἰδική σημασία τῶν πράξεών του, μοῦ φαίνεται σίγουρα ἡ πιό ἀδικαίωτη κινηματογραφικά (ἀλλά ὄχι ἱστορικά) φιγούρα τοῦ φίλμ. Γνωστός κλισσαρισμένος τύπος, τήν ἱστορία του τήν εἴπαμε ἀμέτρητες φορές ἀπό τήν κριτική, τόν τύπο του τόν ἐπεσημάναμε σέ δεκάδες περιπτώσεις («Νά παιδί μου, μέ ποιόν δέν πρέπει νά μοιάσεις»). Ὁ κινηματογράφος τόν χρησιμοποίησε συχνά ὡς μιά παντοτινά τραγική (πόσο εὔκολα χρησιμοποιοῦμε τίς λέξεις!) φιγούρα, εὔκολη λύση στό νά «γεφυρώσει» καί νά δικαιολογήσει καταστάσεις. Ἀρχικά ἀποδιοπομπαῖος τράγος, στή συνέχεια ὀργισμένος ἐκδικητής μέ τέλος πάντα τό ἴδιο ἄσχημο, τό ἴδιο θανατηφόρο καί μυθολογικό, ὅπως ταιριάζει στούς ἅγιους, πού προϋπῆρξαν «εἰδωλολάτρες», σ' αὐτούς πού θά γίνουν εἰκονίσματα, θά τυπωθοῦν σέ ἐμβλήματα. Ἀνάμεσα στόν Κριστόφερσον μέ τήν ἀντρίκια ὁμορφιά καί στόν Γουῶκεν μέ τό ὁμοφυλοφυλικό γλυκό ὅμορφο πρόσωπο κατάδειξη καί τῆς μορφικῆς ἑτερογένειας δύο ἄκρων, ἡ γυναῖκα (ἡ Ἰζαμπέλ Ὑππέρ). Ἄγνωστες οἱ ρίζες της. Λογικά θά πρέπει νάναι μιά Γαλλίδα μετανάστρια, κάτι ὅμως πού δέ μαθαίνουμε μέ βεβαιότητα σ' αὐτή τή συντομευμένη κόπια. Ἐκεῖνο πού γνωρίζουμε καλά εἶναι πώς ἐξασκεῖ τό ἐπάγγελμα τῆς πόρνης, δίνοντας ἀνταλλαχτική ἀξία στόν ἑαυτό της. Κατά τά ἄλλα, κινεῖται πάντα μέσα στίς ἐπιρροές τῶν δύο (ν' ἀλλάξει ζωή, νά παντρευτεῖ — ἄλλο γνωστό κλισσέ), κλίνοντας πάντα πρός τόν πιό ἀποφασιστικό Γουῶκεν, πού δίνει ἰσχυρότερο ἀντάλλαγμα γιά τήν κατάχτησή της τόν γάμο!

Μιά τολμηρή σύγκριση

Πολλοί ἀπό τούς μετανάστες τῆς *Πύλης τῆς δύσης* εἶναι Ἑβραῖοι, ρωσικῆς καταγωγῆς. Μετά τήν τελική παράδοσή τους στό στρατό, δέ θά μάθουμε ποτέ, μέσα στό φιλμικό χρόνο, τί ἀπέγιναν. Ἔξω ἀπ' αὐτό τό φίλμ, ἀπ' αὐτόν τό «χῶρο», ἀλλά μέσα πάντα στήν προβληματική τοῦ Τσίμινο, μέσα σ' αὐτή τή συνέχεια πού δέν πρέπει νά κατακερματίζουμε, ἴσως ὑπάρχει μιά ἀπάντηση, μιά τολμηρή σκέψη πού ἀφήνει τά ὅρια τῆς προφάνειας χωρίς νά πλησιάζει τό αὐθαίρετο. (Ἄραγε κάπου ἐκεῖ δέν πρέπει νά τοποθετοῦμε τό φάσμα τοῦ δημιουργικοῦ κριτικοῦ λόγου;) Οἱ μετανάστες τῆς *Πύλης τῆς δύσης* παρα-γράφηκαν, «κάηκαν» σέ μιά ἰδεολογική «πυρκαγιά» τοῦ σχήματος: νόμιμη — παρά-νομη — ΝΟΜΙΜΗ, ἄν δεχτοῦμε ὅτι ὁ τελευταῖος ὅρος ἐκφράζει τό νόμο ὡς πάγιο ἐκφραστή καί θεμελιωτή μιᾶς ἰδεολογίας. Αὐτά τά «ἀποκαΐδια» ὅμως ποῦ βρίσκονται; Εἶναι ὁριστικά νεκροί ἤ μεταλλάχθηκαν σέ ζόμπι, πού θά ἐμφανιστοῦν μέ τελείως ἄλλες ἰδιότητες ὕστερα ἀπό τρία τέταρτα τοῦ αἰῶνα; Ἔτσι ἡ *Πύλη τῆς δύσης* μοιάζει σάν πρόλογος τοῦ *Ἐλαφοκυνηγοῦ*

γιά τόν ὁποῖο ἐξακολουθοῦμε νἄχουμε τίς ἴδιες ἀρνητικές ἀπόψεις, πού πρό τριετίας διατυπώσαμε. Στήν παλιότερη αὐτή ταινία τοῦ Τσίμινο θά βροῦμε τούς Λιθουανούς μετανάστες νἄχουν ὁμογενοποιηθεῖ τέλεια ἀπό τήν ἴδια τήν ἰδεολογία τοῦ πρό 75 ἐτῶν «βιασμοῦ» τους, νά νιώθουν ἐνσωματωμένοι καί περήφανοι στό ἐθνικό «ἐδῶ» (ΗΠΑ), νά ἀνασυγκολλῶνται μετά ἀπό τίς συμφορές καί τίς τραγωδίες, καί πάνω ἀπ' ὅλα, νἄχουν μάθει νά ἀναγνωρίζουν στόν τριτοκοσμικό ἄλλο ἕνα σχεδόν σιχαμερό ἐχθρό. Ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, ὁ *Ἐλαφοκυνηγός* εἶναι δυνατόν τώρα νά χαρακτηριστεῖ ὡς κριτική ἀντιμετώπιση μιᾶς ρατσιστικῆς ὀπτικῆς;

2. «Καλύτερη» (μέ εἰσαγωγικά) τόσο γιά τόν ἔντονο ὑποκειμενισμό πού κρύβει, ὅσο καί γιατί αὐστηρά ἐγκεφαλικά ξεχώρισα ἄλλες ταινίες.

Πίσω πάλι στό φίλμ

Ὁ πολλαπλός «βιασμός» πού προαναφέραμε ὑπάρχει στίς ἀκόλουθες διαφοροποιήσεις του: (1) «Βιασμός» τῶν μεταναστῶν, νά μείνουν ἄκληροι· (2) «Βιασμός» τῶν ἴδιων νά ἀναλάβουν μιά γρήγορη δράση· (3) «Βιασμός» τῶν ἐπιλεγμένων ἡρώων νά τοποθετηθοῦν ἰδεολογικά καί συναισθηματικά· (4) «Βιασμός» τοῦ ἴδιου τοῦ «χώρου» νά ὁμογενοποιήσει στά γρήγορα τά ἐμπεριέχοντα ἄτομά του. Αὐτή ἡ βία (μέ τήν ἔννοια πιά καί τῆς βιασύνης) θ' ἀνάψει τήν «πυρκαγιά», θά ἐπιτείνει τά ρήγματα, θά ἐπισπεύσει τό τέλος. Δέν εἶναι συμπτωματικό πώς ὁ μόνος ἀπό τούς πέντε ἐπιλεγμένους ἀπό τόν Τσιμίνο ἥρωες πού θά παραμείνει ἀμετακίνητος εἶναι ὁ ἡγέτης τῶν μεγαλοκτηματιῶν, αὐτός πού θά συντάξει τή λίστα θανάτου. Ὁ συνδετικός του κρίκος μέ τόν Κρίς Κριστόφερσον, ὁ ἀριστοκράτης-ἀλκοολικός, ὁ ἐκφραστής τῆς διστακτικῆς «σιωπηρᾶς πλειοψηφίας», θά σκοτωθεῖ τρεκλίζοντας, βλέποντας, ἀμέτοχος καί ἐκστατικός, τήν ἐπαναστατική δράση τῶν ἀκτημόνων, ἕνα ὅραμα ἀνεκπλήρωτο ἕνα βλέμμα-κάμερα, χωρίς δυνατότητα οὐσιαστικῆς παρέμβασης. Ὁ Γουῶκεν θά καεῖ στήν κυριολεξία στή φτωχική του καλύβα, μέ «σχισμένη» (βιασμένη) τήν ταπετσαρία (;) τοῦ τοίχου ἀπό ἐφημερίδες. Σάν ὕστατη παρακαταθήκη-ἐλπίδα, θά ἀφήσει τό σημείωμα εὐλογία τῆς ἕνωσης-ἐπιμειξίας Κριστόφερσον (ἀποστάτης μιᾶς τάξης κυρίαρχης) καί Ὑππέρ (τό ἔνστικτο, τό νέο) πού ποτέ δέ θά γίνει. Ἡ Ὑππέρ βιάζεται ἀρχικά στήν κυριολεξία, γιά νά δεχτεῖ στό τέλος ἕναν ἄλλο θανατηφόρο «βιασμό» ἀπό ἕνα φαλλό πού ἐκσφενδονίζει σφαῖρες. Ἐλεγεία τῆς σχισμένης ταπετσαρίας ἀπό ἐφημερίδες, «σημασιοδότηση» τοῦ κατακερματισμοῦ τῆς ἴδιας τῆς Ἱστορίας, ἡ ταινία πρέπει νά μᾶς μιλήσει καί γιά τόν Κριστόφερσον πού παθαίνει κάτι χειρότερο ἀπό τό θάνατο· δέ δικαιώνεται ἱστορικά· μπαίνει στό περιθώριο τῆς «πυρκαγιᾶς» καί δέχεται τόν τελευταῖο «βιασμό». Στά 1904, στά 55 του περίπου, θά τόν συναντήσουμε ἄψογα ντυμένο μέ τά ροῦχα καί πάλι τῆς τάξης του νά ἔχει ἐπαναφερθεῖ στήν «τάξη», στόν πολυτελέστατο χῶρο ἑνός γιώτ. Οἱ ἀναμνήσεις τόν κυνηγοῦν· αὐτές τόν κάνουν ἄλλη μιά κιτρινισμένη ἐφημερίδα μιᾶς ἱστορίας μέσα στήν Ἱστορία πού ὁ ἴδιος δέν μπόρεσε νά ἀλλάξει. Ἡ συγγένειά του μέ τόν βασικό ἥρωα τῆς *Οὐγγρικῆς ραψωδίας* εἶναι ξεκάθαρη. Ὁ ἴδιος εἶναι ἕνα βλέμμα ὁριστικά σβυσμένο καί ἀνενεργό, σωματικά σωσμένος ἀπό τήν «πυρκαγιά» ἀλλά οὐσιαστικά ἐξουδετερωμένος. Αὐτός δέν ἔχει κἄν τίς δυνατότητες τῆς μετάλλαξης του σ' ἕνα... ἰδεολογικό καί κοινωνιολογικό ζόμπι!

Υ.Γ. Πέρα ἀπό τήν ἄποψη μου γιά μιά ἀποστασιοποιημένη κριτική, ἕνα φίλμ ἀρέσει πολύ ἤ ὄχι σέ κάποιον. Τελείως ἔξω ἀπό τόν κριτικό λόγο, γιά νά σωθεῖ ἀπό τή διαστροφή, θἄθελα νά σημειώσω τήν ἀφάνταστη συγκίνηση πού μοῦ προκάλεσε αὐτή ἡ ταινία. Κλισσέ, πλατειασμοί, συγκινησιακή μουσική, ἔγιναν γιά μένα ἕνα κράμα, μιά ταινία πού τήν ἀπόλαυσα ὅσο καμιά. Μέ τό ἀναφαίρετο δικαίωμα νά συγκινοῦμαστε ἀκόμα, θεωρῶ τήν Πύλη τῆς δύσης *τήν «καλύτερη»*[2] *ταινία πού εἶδα μέχρι τή στιγμή πού γράφτηκε αὐτό τό σημείωμα, δηλαδή τίς 19 τοῦ Γενάρη τοῦ 1982.*

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

ΜΑΘΕ ΠΑΙΔΙ ΜΟΥ ΓΡΑΜΜΑΤΑ

Μάθε παιδί μου γράμματα

Σεν., σκην.: Θόδωρος Μαραγκός. *Φωτ.:* Νίκος Μήλας. *Μουσ.:* Νίκος Τάτσης. *Παραγωγή:* Μαρία Σκούρτη — Θ. Μαραγκός ΕΠΕ. *Ήθ.:* Βασίλης Διαμαντόπουλος, Άννα Μαντζουράνη, Νίκος Καλογερόπουλος, Χρῆστος Καλαβροῦζος. 1981· 96΄.

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ θαύματος δείχνει νά εἶναι ἀπό τίς πρῶτες ἔγνοιες τοῦ Θόδωρου Μαραγκοῦ στά νεώτερα δείγματα τῆς δουλειᾶς του. Στό *Θανάση σφίξε κι ἄλλο τό ζωνάρι,* τό θαῦμα ἐμφανίζεται στό τέλος τῆς ταινίας σάν ἀπό μηχανῆς θεός πού κατεβαίνει ἀπό κάποιον ἄγνωστο (νάναι ὁ οὐρανός;) ἐξωμυθοπλαστικό χῶρο. Θεός προικισμένος μέ μιά ὑπερβατική γνώση (ἀδύνατο νά ὁρίσουμε τόν τόπο της), πού χρησμοδοτεῖ εὐνοϊκά γιά τήν ἔκβαση τῆς φιλμικῆς ἀπεργίας. Στό *Μάθε παιδί μου γράμματα,* μπαίνει γιά τά καλά μέσα στήν ἱστορία. Τό θαῦμα δέν βλασταίνει ἐδῶ στό κενό τῆς ἀσύμβατης σχέσης μυθοπλασίας-πραγματικότητας. Ἀντίθετα, ξετυλίγεται ὁλοκληρωτικά στό χῶρο τῆς πρώτης.

Ἡ ἀναφορά εἶναι, βέβαια, στήν περίπτωση τοῦ τραυλοῦ γιοῦ τοῦ καθηγητῆ, πού, μέ τήν ἀόρατη εὐλογία τῶν ὁσίων καί μαρτύρων τῆς ἀντίστασης, βρίσκει τή φωνή του ψηλά στό βουνό, ὅπου εἶχε σπεύσει νά προσκυνήσει τόν τόπο τοῦ μαρτυρίου τους. Ὑπάρχει ἀσφαλῶς ἡ ὀρθολογική ἐξήγηση: ἡ βραδυγλωσσία τοῦ νέου ὀφειλόταν στήν ἐμπλοκή του σέ μιά διπλά στρεβλωτική ἀγωγή ἀπό ἕναν πατέρα-καθηγητή, ὑπερσυντηρητικό καί ἄτεγκτο (καί ὄχι τυχαῖα καθαρευουσιάνο). Ἡ ἀπόδρασή του ἀπό τά πατρικά δόκανα μέ τήν παράλληλη ἀνάπτυξη πρωτοβουλίας θά σημάνει καί τήν κατάκτηση τῆς γλωσσικῆς του αὐτάρκειας. Λίγο μετράει ἡ πειστικότητα τῆς ἑρμηνείας· τό γεγονός παραμένει: τό effet τῆς σκηνῆς εἶναι τό effet τοῦ θαύματος· ἡ μεταμόρφωση τοῦ φιλμικοῦ ἥρωα, νεοελληνικῆς ἐκδοχῆς τοῦ γιοῦ τοῦ Κροίσου, μᾶς τό ὑποβάλλει διαρκῶς, χωρίς φυσικά καί νά τό ὁμολογεῖ. Ἡ μεταφυσική , τόσο ἔντονα παρούσα στόν ἑλληνικό «ἀριστερό» λόγο, κυριαρχεῖ χωρίς ἀντιστάσεις.

Ἡ σκηνή εἶναι ἐνδεικτική· φανερώνει τό μέτρο τῆς ἀστοχίας ἑνός κινηματογράφου πού ξεκινᾶ μέ ριζικά ἄλλες προθέσεις, χωρίς ἀμφιβολία εἰλικρινεῖς καί τίμιες (πήγαινα νά πῶ καλές καί ἅγιες). Εἶναι ἐνδεικτική καί ἀπό μιά ἄλλη ἄποψη· ὅτι συμπυκνώνει σέ μιά χαρακτηριστική σκηνή αὐτό πού διάχυτα συναντιέται στό σύνολο τοῦ φίλμ.

Ἡ ταινία, ὁ σεναριακός της σκελετός, φτιάχνεται μέ βάση ἕναν «κατάλογο ἁμαρτιῶν». Ὁ κατάλογος πρέπει νά εἶναι μεγάλος, νά εἰπωθοῦν ὅλα τά κρίματα (ἀλλοιώτικα ἡ ἐξομολόγηση εἶναι λειψή καί ὁ ξορκισμός τοῦ κακοῦ ἀτελέσφορος). Μιά πρόχειρη σταχυολόγηση: ἀναχρονισμός μέσης παιδείας —ἀνεπάρκεια καθηγητῶν — ἐργαζόμενοι μαθητές — γλωσσικό — ὑποβάθμιση πτυχίων — ἀνεργία ἐπιστημόνων — γραφειοκρατία — ἐσωτερική μετανάστευση — ξενόφερτος τρόπος ζωῆς — ἀστυνομοκρατία ὑπαίθρου — κληρικαλισμός — ἐμπρησμοί δασῶν... Κορυφαῖο θέμα (καί λιγάκι ξεπερασμένο μετά ἀπό τήν πρόσφατη κυβερνητική ἀλλαγή) τό πρόβλημα τῆς ἐθνικῆς ἀντίστασης καί τῆς ἀποκατάστασής της. Γιγαντισμός τῆς μυθοπλασίας πού θέλει νά πεῖ τά πάντα (θυμίζοντας λιγάκι τά μικροῦ μήκους πρωτόλεια πολλῶν σκηνοθετῶν, πού θέλουν, σώνει καί καλά, νά χωρέσουν στά λίγα λεπτά τους τό σύνολο τῶν προβλημάτων πού ἀπασχολοῦν τό δημιουργό τους). Τό ἐγχείρημα χρεώνει τό φίλμ μέ ἀρκετή βιασύνη καί ἐπιπολαιότητα. Δυό παραδείγματα: ἡ σκηνή στό τραῖνο, στήν ἀρχή τῆς ταινίας, μέ θεματική της ἀναφορά τήν ἐσωτερική μετανάστευση καί ἐκείνη μέ τά κουκουνάρια στό τραπέζι τοῦ χωροφύλακα, μέ ἀφορμή τίς φωτιές τῶν δασῶν. Στήν πρώτη, ἡ βολική καταφυγή στό ἀνέκδοτο (ἀπό ἐκεῖνα μάλιστα μέ τήν εὔκολα διαγνώσιμη ἔκβαση)· στή δεύτερη ἡ (χωρίς ἔμπνευση) κυριολεκτικά εἰκονογραφική ἀναφορά. Ἐδῶ κι ἐκεῖ ὅ,τι προκαλεῖ ἴσα-ἴσα τό αὐτάρεσκο χαμόγελο τοῦ θεατῆ «πού καταλαβαίνει».

Ἡ μοιραία σύγκριση μέ μιά παλιότερη δουλειά (τό *Λάβετε θέσεις*) δέ θά προκαλοῦσε τόν ἔπαινο γιά τήν πορεία τοῦ σκηνοθέτη. Ὅ,τι ἦταν ἐκεῖ οἰκονομία (θεματική καί δραματική) σκορπάει ἐδῶ σέ πολλά ἄνισα μέρη. (Ἀκόμη ἕνας σκηνοθέτης πού ἔδωσε τά καλύτερα δείγματα, γιά νά λογαριάσουμε καί τίς μικροῦ μήκους του, σέ καιρό λογοκρισίας;) Ἡ βία (μ' ὅλες τίς ἔννοιες) νά φτιαχτεῖ μιά «προοδευτική», «πολιτική» ταινία, οἱ ἀναφορές πού περισσεύουν καί ἡ ἔλλειψη ἰσορροπίας ἀνάμεσα στό κωμικό καί τό δραματικό ἔχουν μεγάλο μερίδιο στήν ἀποτυχία. Ἔτσι, τό πρῶτο ἡμίωρο (ἤ κάτι περισσότερο) εἶναι τό εὐτυχέστερο κομμάτι τῆς ταινίας. Τό ὕφος ἐδῶ εἶναι ἐνιαῖο, κωμικό, ἔχει ρυθμό καί πολλές φορές πηγαία ἔμπνευση. Ὅπως μάλιστα ὑπηρετεῖται σωστά ἀπό τούς ἠθοποιούς, θυμίζει καλές στιγμές τῆς παλιᾶς ἑλληνικῆς κωμωδίας. Ἡ κατοπινή εἴσοδος «σοβαρότερων» καταστάσεων πλήττει τήν ἰσορροπία καί τήν ἑνότητα αὐτοῦ τοῦ πρώτου μέρους.

Θἄθελα νά κλείσω αὐτό τό σημείωμα καταθέτοντας κάποιες προσωπικές ἐντυπώσεις ἔντονα ὑποκειμενικές, γι' αὐτό καί ἀτεκμηρίωτες. Τά πλάνα τῆς ταινίας μοῦ δίνουν τήν αἴσθηση ὅτι ἔχουν περάσει, πρίν γυριστοῦν, ἀπό μιά ἀνακριτική δοκιμασία. Ἔχουν κριθεῖ γιά τά «πολιτικά τους φρονήματα» (πόσο εἶναι προοδευτικά, πόσο ἀφοροῦν τό λαό ἤ προωθοῦν τά αἰτήματά του κ.ο.κ.) —ἀφήνω ἀσχολίαστη τήν ἀφέλεια τοῦ ἐγχειρήματος. Ὅ,τι χαρακτηρίζει αὐτές τίς ἐγκεκριμένες, χρισμένες εἰκόνες εἶναι ἡ ἀνίατη καί πλήρης ἀφασία τους (ἐνῶ ἡ ἀφασία τοῦ ἥρωα ἦταν τουλάχιστον μερική καί ἰάσιμη). Ὅ,τι ἀκόμη μπορεῖ καί συγκινεῖ —ἀποκλειστικά ἀπό τήν κωμική πλευρά— (ὅπως, ἄς ποῦμε, ἡ σκηνή τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ φαλακροῦ γιοῦ) εἶναι αὐτό πού δείχνει νά ξεφεύγει ἀπό τήν κρισάρα τοῦ λογοκριτικοῦ ἐλέγχου· αὐτό πού δέ φέρνει (καί δείχνει) τή στάμπα τοῦ «προοδευτικοῦ». Μιά ἐντύπωση στειρότητας (παράγωγη τῆς προηγούμενης) εἶναι μιά ἄλλη αἴσθηση στή σχέση μου μέ τό φίλμ: ὅτι τίποτε δέ γεννιέται ἐκεῖ, τίποτε δέ συγκρούεται, δέ διακυβεύεται. Ὅλα ὑπῆρχαν ὅσο γιά νά μποῦν σέ εἰκόνες. Ἐντύπωση δύσκολη νά περιγραφεῖ, πολύ περισσότερο νά δοκιμαστεῖ κριτικά.

Ἀλέξαντρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

Ὅταν πρωτοεῖδα τόν Ἄνθρωπο ἀπό σίδερο δέ φανταζόμουν ὅτι τό περί οὗ ὁ λόγος σίδερο θά μποροῦσε νά σημαίνει τά τάνκς τοῦ Βότσιεκ Γιαρουζέλσκι (στρατηγοῦ τοῦ Λαϊκοῦ Πολωνικοῦ Στρατοῦ, πρός ἀποφυγήν σύγχυσης μέ τόν Γιαρουζέλσκι Βότσιεκ, Γ.Γ. τοῦ Ἑνοποιημένου Πολωνικοῦ Ἐργατικοῦ Κόμματος). Ἔγραψα λοιπόν ὅ,τι ἔγραψα γιά τήν ταινία καί καθόλου δέ μετανοιώνω. Πιστεύω, ἀντίθετα, ὅτι ἀνήκω στούς κάποιους «προνομιούχους» Ἕλληνες πού μπόρεσαν νά δοῦν τό φίλμ πρίν ἀπ' τά γεγονότα τῆς 13 Δεκέμβρη. Προνομιοῦχος, γιατί εἶχα τή δυνατότητα νά διαπιστώσω τήν πονηρή μετατόπιση πού ὁ Βάϊντα ἐπιχείρησε –ἀπό τήν πραγματικότητα στή μυθοπλασία– δίχως νά νιώθω ὑποχρεωμένος νά ἐπιχειρήσω μέ τή σειρά μου μιά ἀντίστροφη μετατόπιση –ἀπό τή μυθοπλασία στήν πραγματικότητα–, τουλάχιστο ὄχι μιά μετατόπιση πού θά εἶχε νά κάνει μέ τό πραξικόπημα στήν Πολωνία. Καί τήν ὁποία, ὁμολογῶ, δύσκολα θ' ἀπέφευγα σήμερα ξαναβλέποντας τήν ταινία.

Κατά τά ἄλλα, εἶμαι τῆς γνώμης πώς πρέπει νά λέμε τά σύκα σύκα καί τά τάνκς τάνκς (καί τόκανα κάπου ἀλλοῦ). Κάτι πού δέν κάνει τήν ταινία διαφορετική ἀπ' ὅ,τι εἶναι.

Τό κείμενο πού ἀκολουθεῖ γράφτηκε τό Σεπτέμβρη τοῦ '81 καί δέν ὑπέστη καμιά ἐπέμβαση «ὁμαλοποίησης».

Γ.Τ.

WYBOROWA

«Ὁ ἄνθρωπος ἀπό βότκα»

CZLOWIEK Z ZELAKA (Ὁ Ἄνθρωπος ἀπό σίδερο)

Σκην.: Ἀντρέι Βάιντα. *Σεν.:* Ἀλεξάντερ Σκίμπορ-Ρύλσκι. *Φωτ.:* Ἔντουαρντ Κλοζίνσκι. *Μουσ.:* Ἀντρέι Κορζίνσκι. *Ἠθ.:* Γιέρζυ Ρατζιβίλοβιτς, Κριστίνα Γιάντα, Μάριαν Ὀπάνια, Λές Βαλέσα. ΠΟΛΩΝΙΑ 1981· 150΄.

Ἔγραφα στήν ἔξοδο τοῦ *Ἀνθρώπου ἀπό μάρμαρο* πώς ἡ ταινία λειτουργεῖ ὡς μιά διαδικασία ἀποκάλυψης/ἀπόκρυψης, πώς θεμελιώνεται ὡς μιά νεκροφάνεια, ὡς μιά διπλή ἀμνησία πού κάθε στιγμή παίρνει τό ὄνομα τῆς αὐτοκριτικῆς (ΟΘΟΝΗ 1, σελ. 56). Αὐτή ἡ αὐτοκριτική ἐγγραφόταν ἀπό τή μιά ὡς ἕνα καθευατό φιλμικό γεγονός πού διέτρεχε τόν κορμό τῆς ταινίας καί μιλοῦσε, μέ τήν ἔγκριση τοῦ μύθου, γιά τίς «παρεκκλίσεις» καί τά «σφάλματα» πρίν τό '56 κι ἀπ' τήν ἄλλη παραγόταν ὡς αἰτία καί προϊόν τῆς φιλμικῆς διαλεκτικῆς συγκαλύπτοντας τίς πραγματικές θεωρητικές ἀδυναμίες κάτω ἀπ' τή φαντασματική κυριαρχία πού διεκδικεῖ τό ντοκουμέντο. Ἡ οὐσία αὐτῆς τῆς συγκάλυψης ὁδηγοῦσε σέ μιά ὀφθαλμαπάτη: μιά ταινία πού ὅριζε ὡς ἀντικείμενο τήν ἴδια τήν παραγωγή της καί τίς συνθῆκες πού τή γέννησαν; Ἐπιχειροῦσα τότε νά δώσω τήν ἀπάντηση μέ κάποιους ἀποστειρωμένους —καί γι' αὐτό ἀκυρώσιμους ὄχι ὅμως καί ἀνυπόστατους πρός τό παρόν— πολιτικούς ὅρους· πίστευα ὅτι ὅταν μιά «σοσιαλιστική» ταινία ἀναφέρεται στήν αὐτοκριτική, τό μόνο πού ἐπιχειρεῖ νά διατυπώσει εἶναι ἡ πίστη στή δυνατότητα ἄσκησης αὐτῆς τῆς αὐτοκριτικῆς (κι αὐτό θά γινόταν ἀναπόφευκτα, ὅσο οἱ ἴδιες παραγωγικές σχέσεις θά ἐπι-καθόριζαν τήν πολιτιστική πρακτική τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν). Τό ὅριο τῆς τελευταίας θά ξεπερνοῦσε νικηφόρα τή μουσειοποίηση ὅταν θά τολμοῦσε νά ψελλίσει μιά ἄλλη κριτική στούς πρόποδες τῆς ἐπίσημης, τέτοια πού νά μή μετατόπιζε ἐπιτήδεια μιά σφαλερή ἀντίληψη γιά τήν ταξική πάλη, μ' ὅλες τίς ἱστορικές της συνέπειες, σέ μιά σειρά «σφαλμάτων» καί «παρεκκλίσεων». Ποιά ἦταν ἀλήθεια ἡάντοχή ἐκείνης τῆς ἀναβαφτισμένης αὐτοκριτικῆς τοῦ *Ἀνθρώπου ἀπό μάρμαρο* πού θεωροῦσε δοσμένη τήν τελική ἐπικράτησή της; (αὐτοκριτικῆς πού δέν ἀφοροῦσε —ὑποτίθεται— μονάχα ἕνα σύστημα παραγωγῆς ἀλλά καί ὅλα τά μοντέλα πού αὐτό ἀναπαρήγαγε, συμπεριλαμβανόμενου τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ). *Ὁ Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* δέν ἔκανε στήν πραγματικότητα ἄλλο παρά νά ὑφαίνει τή φρεναπάτη

(ἢ ἁπλά ἀπάτη;) ἑνός «δημιουργοῦ» (τοῦ πλέον ναρκισσιστῆ στό σύγχρονο εὐρωπαϊκό σινεμά) πού μέσα ἀπό ἕνα σύστημα ἀπωθήσεων, ξανάγραφε τό ἴδιο του τό παρελθόν (ἡ ὀνοματισμένη νευρικότητα τῆς Ἀνιέσκα: τό ἄγχος τοῦ δημιουργοῦ, ἡ ὀφθαλμοπορνική σχέση του μέ τήν ἀλήθεια, ὁ βιασμός της, τό σινεμά-βεριτέ) ἀκλόνητα πεισμένος γιά τήν παρθενικότητα μιᾶς ἐπιστροφῆς πού, ὅμως, δέν μποροῦσε ν' ἀποφύγει τή διέλευση ἀπό τά τραύματα πού εἶχαν σωρευτεῖ στήν ἱστορία της. Τό ἔκδηλο σύμπτωμα αὐτῆς τῆς ἀνομολόγητης ἐνοχῆς ἔπαιρνε ἀνάγλυφα τή θέση τοῦ σημαίνοντος στήν ταινία: ἦταν τό ὄνομα τοῦ δημιουργοῦ ἐνταγμένο στήν ἴδια τή μυθοπλασία (ὅπως ἐμφανιζόταν στά ζενερίκ μιᾶς παλιᾶς ταινίας).

Τήν προβολή τῆς ταινίας ἀκολούθησαν συζητήσεις, ἄρθρα, ἐπιχειρηματολογίες. Πουθενά ὅμως δέν εἶχε τεθεῖ τό κεντρικό —καί βασανιστικό— ἐρώτημα πού ἐπέβαλε ἡ ταινία: μπορεῖ νά παραχθεῖ ἕνας λόγος πάνω στήν ἀλήθεια τοῦ σινεμά; Καί κατ' ἐπέκταση: μπορεῖ αὐτός ὁ λόγος νά ἰδιοποιηθεῖ τήν Ἱστορία καί νά μιλήσει γιά τήν ἀλήθεια της;

Τό φίλμ τοῦ Βάϊντα ἀποτελεῖ μιά ἀνελέητη κριτική τοῦ σταχανοβισμοῦ, μᾶς ἔλεγαν. Ὅμως τί ἦταν ὁ σταχανοβισμός καί πῶς ἡ κριτική τῆς ἀναπαράστασής του ξόρκιζε τούς ταξικούς συσχετισμούς πού τόν παρήγαγαν; Ὅλα αὐτά τά ἐρωτήματα μέ εἶχαν ἀναγκάσει νά ἐπανέλθω στήν ΟΘΟΝΗ 2-3 (*Μαρμαρυγές καί συσκοτίσεις* σελ. 100) καί μέ ἀπαλλάσουν ἀπό τόν κόπο νά τό ξανακάνω ἐδῶ. Θἄλεγα μονάχα πώς ἄν οἱ μυθοπλασίες τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ οἰκοδομοῦσαν τή διαφάνεια, τό backround project τῆς σοσιαλιστικῆς κοινωνίας πάνω στήν ἀναπαράσταση τῆς πολιτικῆς δοξασίας της, τοῦ ἀνιστορικοῦ λόγου τῶν μύθων της (στά φίλμ τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ ἀρκοῦσε ὁ «σοσιαλισμός» νά βρίσκεται πίσω ἀπό τήν κάμερα. Δέ χρειαζόταν τίποτε περισσότερο μιά καί μπροστά στήν κάμερα ὅλα ἦταν σοσιαλιστικά, βρισκόταν ἤδη ἐκεῖ. Μέσα σ' ἕνα «σοσιαλιστικό» φίλμ, τοὐλάχιστο σ' ἕνα φίλμ τοῦ ὁποίου ἡ ἴντριγκα ξετυλιγόταν σέ μιά «ὑπαρκτή» σοσιαλιστική χώρα (ἤ σέ μιά χώρα τοῦ ὑπαρκτοῦ σοσιαλισμοῦ, διαλέγετε καί παίρνετε), οἱ ἥρωες ἦταν ὅλοι μαρξιστές ἤ περίπου, τά ντεκόρ ἦταν μαρξιστικά, τά διαμερίσματα, οἱ δρόμοι, τά ἐργοτάξια, τά ἐργοστάσια, ὅλη ἡ γεωγραφία καί ὅλη ἡ ἱστορία. Ὁ μαρξισμός ἀποτελοῦσε μέρος τοῦ τοπίου, βρισκόταν στόν ἀέρα, στό νερό, στή

λάσπη, στά σκατά. Βρισκόταν παντοῦ κι ἦταν γι' αὐτό πού δέν τόν βλέπαμε πιά). *Ὁ Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* ἦταν ἕνα φίλμ πού περιέκλειε τήν ἀναπαράσταση αὐτῆς τῆς ἀναπαράστασης ἀναδιπλασιάζοντας τό παραπέμπον της μ' ἕνα ἐργαλεῖο ὑπεράνω πάσης ὑποψίας: μιά κάμερα πού ὄντας στά χέρια τῆς Ἀνιέσκα αὐτό τό ἀναπαριστώμενο ἀναπαριστόν, ἐκτελώνιζε τήν ἀλήθεια δηλώνοντας τήν ἀμεσότητά του (στό μεταξύ ὁ Βάϊντα εἶχε ἀποχωριστεῖ τό σῶμα του γιά νά τό ξαναγεννήσει μέσα ἀπό τήν ἐντύπωσή του· ἦταν ἡ στιγμή τῆς καταγωγῆς τῆς ἀπάτης, πού ὑποχρέωνε τό θεατή νά μείνει παθητικός, μιά πού ἡ θέση πού προσπαθοῦσε νά φτάσει ἦταν ἤδη κατειλημμένη ἀπό τό ὄνομα τοῦ Δημιουργοῦ — ἐνταγμένου στήν ἴδια τή μυθοπλασία). Ἐπρόκειτο ἤδη γιά μιά ἐκσυγχρονισμένη τηλεοπτική πρακτική πού ἐξέθετε θριαμβευτικά τά ἐργαλεῖα τῆς πρωτοτυπίας της (τούς τηλεφακούς, τήν κάμερα στό χέρι...) δίχως νά τοποθετεῖται ποτέ κριτικά ἀπέναντι στή *δόξα* τοῦ σινεμά πού μετέφεραν: ἠτηλεόραση στίς ρωγμές τῆς πολιτικῆς μυθοπλασίας;

Ὅπως καί νά ἔχει, τό ἀφηγηματικό κείμενο τοῦ *Ἀνθρώπου ἀπό μάρμαρο*, τῆς τάξης (καί τοῦ χρόνου) τῆς λήθης, διασπειρόταν ὡς μεταφορά καί ἐνέγραφε τήν ἀπώλειά του· ἀπώλεια πού τύπωνε στό σῶμα τοῦ θεατῆ τό θάνατο τῆς μνήμης, μιᾶς μνήμης ἀνώφελης, ἀφοῦ ὅλα ἦταν ἤδη γραμμένα, περιγραμμένα, ἀπογραμμένα, ἀφοῦ ὅλα ἦταν ἤδη δειγμένα, καταδειγμένα, ἀποδειγμένα. Ἐντυπώσεις ἀναγνώρισης τοῦ ἤδη γνωστοῦ (ποιά γνώση πρόσθετε ἄραγε ὁ «Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο»;) πού ἀναπαρήγαγε τό φαντασιακό μιᾶς διαφωνίας, τό ταυτολογικό ἑνός πολιτικοῦ λόγου πού συναντᾶμε σ' ὅλες σχεδόν τίς μυθοπλασίες τῆς ἀριστερᾶς (ἀμέσως μετά τή δικτατορία παρέλασαν κάμποσες τέτοιες ταινίες στό φεστιβάλ τῆς Σαλονίκης, παράγοντας ἀκριβῶς τήν *ἐντύπωση* τῆς ἀναγνώρισης ἑνός ἀντιπολιτευτικοῦ λόγου καί βαφτίζοντας τό μύθο στό τελετουργικό τῆς φαντασματικά αἰωρούμενης ἀριστερῆς ἰδεολογίας τους. Τό χειροκρότημα πού τίς συνόδευε δέν ἦταν παρά ἠἐκκένωση τῆς ἐπιθυμίας τοῦ θεατῆ σέ εἰκόνες πού ἔβρισκαν τήν ἀναφορά τους σέ μιά σημαντική συμπαραδηλώσεων καί ὑπονοουμένων). Ὁ κύκλος τοῦ φίλμ ἔκλεινε μέ τήν ἀναγνώριση τῆς γενεαλογίας πού ἀπωθοῦσε στό ἐσωτερικό του. Τό ἱστορικό τραῦμα πού διαπραγματευόταν ἐπουλωνόταν μέ τή νομιμοποίηση τῆς ἀμφισβήτησης (ἡ ἄδεια τοῦ πατέρα τῆς Ἀνιέσκα) καί τή «νεκρανάσταση» τοῦ Birkut (πού ἐπανερχόταν ὡς εἴδωλο, ὡς φάντασμα τῆς Ἱστορίας, στό ἀκριβές ἀντίγραφό του). Νόμιζα τότε πώς τίποτε ἄλλο δέν ἔμενε νά εἰπωθεῖ, πώς ὁ ἀλληλόχρεος λογιαριασμός τῆς Ἱστορίας εἶχε κλείσει ὁριστικά «μικροζημιές καί μικροκέρδη συμψηφίζοντας». Ὅμως ὅλα ἔμελλε νά ξαναρχίσουν ἀπό κεῖ πού σταμάτησαν...

Ὁ Ἄνθρωπος ἀπό σίδερο ἔρχεται νά προστεθεῖ στή λίστα, ἤδη μακριά, τῶν φίλμ καταγγελίας. Κι ἡ ἐποχή μας ἀπαιτεῖ ἕνα τέτοιο φίλμ νά φτιάχνεται γρήγορα γιά νά δίνει τή σκυτάλη σ' ἕνα ἑπόμενο φίλμ πού θά ἀναλάβει νά καταγγείλει ἄλλους θεσμούς. Ὁ θεατής τῶν ταινιῶν καταγγελίας ὀφείλει, ἀπ' τή μεριά του, νά εἶναι ἕνας θεατής «παραμνησιακός», πού ὑποτίθεται πώς δέ γνωρίζει τίποτε χάριν τῆς διευκόλυνσης τῆς μυθοπλαστικῆς μηχανῆς: μιά μυθοπλασία προϋποθέτει πάντα στήν ἀφετηρία της ἕνα θεατή παρθένο, ἕνα θεατή πού παίζει τό παιχνίδι, ἕνα θεατή τῆς ἐπιθυμίας. Ἀλλά ὅσο ἡ μυθοπλασία τοῦ *Ἀνθρώπου ἀπό σίδερο* προχωράει, τόσο τά πολιτικά σημαινόμενα ἐπιβεβαιώνονται κι ὅλο καί περισσότερο ὁ θεατής «μαθαίνει».

Τί ἀπογίνεται αὐτός ὁ θεατής;

Ἡ μεγαλύτερη ἀπάτη τῶν ταινιῶν ὅπως *Ὁ Ἄνθρωπος ἀπό σίδερο* εἶναι πώς ἀνακαλοῦν διαρκῶς τό ἀναφορικό ὡς αἰτία, κάτι πού καταφέρνει νά ἐνοχοποιεῖ κάθε κριτική ἐπαγρύπνηση: τό θέμα εἶναι σημαντικό, τά πραγματικά περιστατικά εἶναι ἐδῶ (ἡ ταινία δέν κάνει ἄλλο ἀπ' τό νά τά εἰκονογραφεῖ), ἡ συνειδητοποίηση εἶναι ἀναγκαία. Ὅλα αὐτά συγκροτοῦν ἐν τέλει τή «διαφημιστική» δικαίωση αὐτῶν τῶν ταινιῶν καί τίς ἀνάγουν σέ προστατευόμενο εἶδος. Ξεχνοῦν νά ποῦνε στό θεατή ὅτι αὐτό τό ἀναφορικό εἶναι φαντασιακό ὅταν εἰσάγεται σέ μιά μυθοπλαδία, ἀπό τή στιγμή δηλαδή πού μετατίθεται ἀπό τήν πραγματικότητά του πρός τήν κινηματογραφική πραγματικότητα. Τί συμβαίνει στή διάρκεια τῆς τροχιᾶς ἀπό τό ἀναφορικό ὡς τή φιλμική ἀναπαράστασή του; Πῶς περνᾶμε ἀπό ἕνα πολιτικό σ' ἕνα κινημα-

τογραφικό θέμα, διαμέσου ποιᾶς ἐργασίας πραγματοποιεῖται ἡ κινηματογραφική σκηνοθεσία ἑνός πολιτικοῦ λόγου; Αὐτές θἄπρεπε νά εἶναι οἱ ἐρωτήσεις σέ κάθε θεατή. Ὅμως εἶναι ἀκριβῶς ἀντίστροφα πού τό ἐρώτημα τοῦ τίθεται («εἶναι σωστό καί ἀναγκαῖο ἕνα φίλμ πάνω στήν Πολωνία τοῦ σήμερα;»...). Ὁ θεατής δέν μπορεῖ παρά νά περιέρχεται σέ ἀφασία. Ἀντιλαμβάνεται ὅτι τό πρόβλημα εἶναι ἀρκετά «σοβαρό» γιά νά τοῦ ἐπιτρέψει τήν «πολυτέλεια» ν' ἀσχοληθεῖ μέ τόν τρόπο πού ἔφτασε νά γίνει κινηματογραφική ἀναπαράσταση. Βρίσκεται ἔτσι μέσα στή μέγγενη ἑνός ἰμπεριαλισμοῦ τοῦ ἀναφορικοῦ. Ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἕναν κινηματογράφο πού θεμελιώνεται πάνω στήν αὐταπάτη πώς μπορεῖ νά τά πεῖ ὅλα *ἐδῶ* (μέσα στή μυθοπλασία) *καί τώρα* (στή διάρκεια τῆς προβολῆς) καί *πίσω* ἀπ' αὐτή τήν αὐταπάτη κρύβει τό ὑλικό του καί τό νόημα τοῦ λόγου πού «τοιχοκολλάει».

Ὁ Ἄνθρωπος ἀπό σίδερο εἶναι λοιπόν ἡ ταινία πού παίρνει τή σκυτάλη ἀπό τόν *Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο* (κι ἐπειδή κάθε ὁμάδα σκυταλοδρομίας διαθέτει τέσσερεις δρομεῖς, δέν εἴμαστε παρά στή μέση τῆς κούρσας. Ἡ ἱστορία συνεχίζει νά τρέχει). Τή σκυτάλη τῆς ἀληθοφάνειας ἐπίσης. Κι ἄν ἡ ἀλήθεια εἶναι ἕνας λόγος πού μοιάζει στό πραγματικό, ἡ ἀληθοφάνεια δίχως νά εἶναι ἀληθινή, εἶναι ὁ λόγος πού μοιάζει στό λόγο πού μοιάζει στό πραγματικό. Ἡ ἀληθοφάνεια γεννιέται μέσα στήν ἐντύπωση τῆς ὁμοιότητας (εἶναι στό ὄνομα αὐτῆς τῆς ἀληθοφάνειας πού ἐπιστρατεύεται κι ὁ ἴδιος ὁ Βαλέσα), εἶναι λοιπόν ἡ ἴδια μιά ἐντύπωση ἐπιπλέον, ἕνα προϊόν, ἕνα ἀποτέλεσμα πού ξεχνᾶ τή διαδικασία τῆς παραγωγῆς του, ξεχνᾶ τήν ὁμοιότητα καί ὑποκρίνεται πώς εἶναι τό ἴδιο τό πράγμα. Τό «συγκεκριμένο πραγματικό» τῆς ἀναπαράστασης ἀποβαίνει ἡ ἱκανοποιητική δικαίωση τοῦ λεχθέντος. Ἡ Ἱστορία, ὁ ἱστορικός λόγος εἶναι τό προσφορότερο μοντέλο αὐτῶν τῶν ἀφηγήσεων. Θέλω νά πῶ ὅτι μέσα σ' αὐτό τό λόγο, τό «πραγματικό» θεωρεῖται ἀπό μόνο του ἱκανό νά διαψεύσει κάθε ἰδέα «λειτουργίας», ὅτι ἡ διατύπωσή του δέν ἔχει τήν ἀνάγκη νά ὁλοκληρωθεῖ μέσα σέ μιά δομή καί ὅτι τό «ὑπῆρξε — ἐκεῖ τῶν πραγμάτων» συνιστᾶ μιά ἱκανοποιητική ἀρχή τοῦ λόγου. Πρόκειται γιά τή μόνιμη σύγχυση ἀνάμεσα σέ «πραγματικό ἀντικείμενο» καί «ἀντικείμενο τῆς γνώσης». Πιστοποιώντας ὅτι τό ἀντικείμενο ὑπῆρξε πραγματικά, ἡ εἰκόνα θέλει νά πείσει ὅτι αὐτό πού βλέπουμε δέν εἶναι μιά ἀνακατασκευή, ἀλλά *τό πραγματικό σέ παρελθούσα κατάσταση: τό παρελθόν καί τό πραγματικό συγχρόνως.* Αὐτή ἡ εἰκόνα δέ διακρίνεται, στήν πραγματικότητα, ποτέ ἀπό τό ἀναφορικό της (ἀπ' αὐτό πού ἀναπαριστᾶ). Ὑπάρχει λοιπόν ἐδῶ κάτι ταυτολογικό τοῦ τύπου: βλέπετε αὐτό πού βλέπετε, βλέπετε τήν πραγματικότητα τῆς πραγματικότητας (εἶναι γι' αὐτό πού ἕνα φίλμ ὅπως *Ὁ Ἄνθρωπος ἀπό σίδερο* μοιάζει

τόσο μέ πορνό: τά βλέπουμε ὅλα, κι εἶναι γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο πού δέ βλέπουμε τίποτε). Ἡ εἰκόνα ξεπερνᾶ τόν ἑαυτό της: ἀκυρώνεται ὡς τέτοια, δέν εἶναι πιά ἕνα σημεῖο, ἀλλά τό ἴδιο τό πράγμα.

Αὐτή ἡ ἐπιστροφή στό πραγματικό, αὐτή ἡ ἐπαναξιολόγηση τοῦ παρελθόντος, μετατρέπει τήν Ἱστορία σέ μιά παραγωγή θρύλων ἤ μυθοπλασιῶν πού παραμένουν παρ' ὅλα αὐτά ἀναμφισβήτητες (καί κατά συνέπεια ποτέ ὑπό σκέψη) μιά πού προέρχονται ἀπό τήν πραγματικότητα. Βρισκόμαστε μπροστά σέ μιά ἱστορική ἀφήγηση διαμέσου μιᾶς ἀναφορικῆς αὐταπάτης τοῦ πραγματικοῦ μέσα στό «ρεαλισμό».

Ρεαλισμό ἤ σοσιαλιστικό ρεαλισμό; Ἤ μήπως σοσιαλιστικό ὑπερρεαλισμό; Γιατί ἄν τά σώματα τῶν φαντασιακῶν ἡρώων τῆς μυθοπλασίας (ὁ Μάτσιεκ, ἡ Ἀνιέσκα, ὁ Βίνκελ) ἐκπροσωποῦνται ἀπό τά πραγματικά σώματα τῶν ἠθοποιῶν πού τούς ὑποδύονται, ὅλα τά πρόσωπα τοῦ *Ἀνθρώπου ἀπό σίδερο* δέν εἶναι μυθοπλαστικά. Ἄλλοτε ὑποθέτουν ἕνα ἀναφορικό μοντέλο εἰσερχόμενα στό φίλμ ὡς ἀντιπρόσωποι κάποιου ἱστορικοῦ παραπέμποντος (ὁ Μπίρκουτ εἶναι ἤδη ἕνα τέτοιο ἱστορικό παραπέμπον καί μάλιστα ἀναδιπλασιασμένο μιᾶς καί ὁ *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* εἶναι ἕνα ἀπ' τά κομμάτια τοῦ puzzle τῆς πρόσφατης πολωνικῆς ἱστορίας), ἔχουν ἤδη ἕνα παρελθόν κι ἄλλοτε συνιστοῦν τά ἴδια ἱστορικές προσωπικότητες (ὁ Βαλέσα) πού συνεισφέρουν στήν κινηματογραφική μυθοπλασία μέ τήν εἰκόνα τους, ἔτσι ὥστε ἡ παρουσία τους νά σχηματίζει ἕνα ἐπιπλέον σῶμα. Αὐτή ἡ περίσσεια γίνεται ἰδιαίτερα αἰσθητή (ἀγγίζοντας τά ὅρια τοῦ γελοίου) στή σκηνή τοῦ γάμου τοῦ Μάτσιεκ μέ τήν Ἀνιέσκα, ὅταν ὁ Βαλέσα μέ σάρκα καί ὀστά ἔρχεται νά προσθέσει στό κύρος τῆς μυθοπλασίας τίς εὐχές του (νά ζήσετε κλπ.). Θἄπρεπε ἴσως νά κάνω μνεία τοῦ παλιοῦ καλοῦ typage τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ σύμφωνα μέ τό ὁποῖο ἕνας ἐργάτης πρέπει νά μοιάζει μ' ἕναν ἐργάτη, μιά κινηματογραφίστρια μέ μιά κινηματογραφίστρια κ.ο.κ., πού λειτουργεῖ στόν *Ἄνθρωπο ἀπό σίδερο* ὡς ἐτικέτα καί νόρμα ταυτόχρονα. Πρέπει οἱ ἀναπαριστώμενοι ἀνθρώπινοι τύποι νά εἶναι ἄμεσα ταυτίσιμοι (ἡ πρωταγωνίστρια τοῦ φίλμ ὁμολογεῖ πώς μετά τήν προβολή τῆς ταινίας τή σταματοῦσαν στό δρόμο ρωτώντας την πράγματα ὅπως ἄν ὁ Μάτσιεκ βρῆκε δουλειά, πῶς πάει τό παιδάκι τους, ἄν ὁ Βαλέσα πρόκειται νά τό βαφτίσει καί τέτοια). Διαφημιστική πρακτική τῆς ὁποίας ὁ σοσιαλιστικός ρεαλισμός ὑπῆρξε ὁ μεγάλος πρόδρομος.

Ὁ ἄνθρωπος ἀπό σίδερο εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα ἁγιογραφικό πόστερ, ὅπως μιά οἰκογενειακή φωτογραφία ὅπου πάντα λείπει κάποιος (ἐκεῖ αὐτός πού τήν τράβηξε, ἐδῶ ἡ πρακτική παραγωγή της) σέ ὄφελος μιᾶς μούμιας. Ταυτίζοντας ἕνα λαό μέ τούς ἀρχηγούς του, ὁ Βάϊντα κατόρθωσε νά φτιάξει ἕνα φίλμ τόσο δογματικό ὅσο κι αὐτοί πού ὑποτίθεται πώς ἀποδοκιμάζει. Ἀρκεῖ νά ἀντικαταστήσεις τήν Ἀλληλεγγύη μέ τό Κόμμα καί τόν Βαλέσα μέ τόν Στάλιν (ἤ τόν Γκομούλκα) γιά νά διαπιστώσεις πώς ἡ μορφή τοῦ φίλμ δέν ἀλλάζει καθόλου. Οὔτε αὐτή τῆς ἀφήγησης, οὔτε αὐτή τῶν ἠθοποιῶν, οὔτε ἡ οἰκουμενική πλημμύρα τοῦ τέλους. Ὅλος ὁ κόσμος ξέρει (;) σήμερα (ἀκόμα κι ἐμεῖς τό μάθαμε (;)) ὅτι τό ὅριο τοῦ δογματικοῦ λόγου εἶναι τό σῶμα τοῦ ἀρχηγοῦ παραδομένο πρός θέαση (ἤ πρός βρώση): *ἡ ὄστια.* (Ὁ Ζαννούσι δέν ἔφτιαξε τίποτε διαφορετικό στήν ταινία του γιά τόν Πάπα: δίπλα στόν ἄνθρωπο ἀπό σίδερο τοῦ Βάϊντα ἔπρεπε νά κατασκευάσουμε ἕναν ἀκόμη γιά νά σώσουμε ὁλόκληρη τή «λαϊκή» Πολωνία. Χάριν τοῦ ὁποίου τό Βατικανό πρόσφερε εὐχαρίστως τά στούντιό του ἀπό μάρμαρο).

Ὁ ἄνθρωπος ἀπό σίδερο εἶναι ἀκόμη ἕνα *τηλεοπτικό φίλμ.* Ὁ Βάϊντα δέν ἀρκεῖται νά τρέχει πίσω ἀπ' τό πραγματικό, νά κολλάει πάνω του μ' ἐκεῖνο τόν τηλεοπτικό τρόπο πού κάνει τό γεγονός καί τήν εἰκόνα του νά μήν ξεχωρίζουν. Προλαβαίνει τό γεγονός, τό προκαλεῖ, ἔρχεται πάντα πρῶτος. Ἐποχή τηλεοπτικῶν ὁμοιωμάτων πού προηγοῦνται τοῦ πραγματικοῦ, ὅπου τό νόημα βρίσκεται στή χαρτογράφηση τῆς Ἱστορίας κι ὄχι στήν παραγωγή της.

Ἄνθρωποι διασταυρώνονται, μετά ἀπό λίγα πλάνα τούς βρίσκουμε παντρεμένους, στό ἑπόμενο πλάνο ἡ γυναίκα εἶναι ἔγκυος. Ἕνα πλάνο ἀκόμα καί τούς βρίσκουμε ξανά χωρισμένους ἀπό τή φυλακή. Ποτέ ἕνας πραγματικός σύνδεσμος

ἀνάμεσα στά πρόσωπα (ὁ νεαρός τεχνικός τῆς τηλεόρασης εἶναι ὁ πλαδαρός συναρμοστής τῶν πάντων, τῆς Ἱστορίας συμπεριλαμβανόμενης), κανένα κατευθυντήριο νῆμα γιατί καί καθόλου βλέμμα. Τίποτε, πέρα ἀπό τήν τηλεοπτική ρητορική πού ἀρκεῖται νά στήνει μιά κάμερα ὅπου θέλει κι ὅταν θέλει καί ν' ἀφήνει νά παρελαύνουν μπροστά της δεκάδες πρόσωπα μέσα σέ μιά ἄτακτη καί ψευτοδιθυραμβική χορογραφία. Καί πῶς νά μή λυπᾶται κανείς γιά τόν Γιέρζυ Ρατζιβίλοβιτς-Μάτσιεκ (τόν ἄνθρωπο ἀπό μακιγιάζ) πού μέσα σ' αὐτή τήν τοιχογραφία καλεῖται νά παίξει ὅλους τούς ρόλους τῆς ἴδιας(;) οἰκογένειας: πατέρας καί γυιός, ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο κι ἄνθρωπος ἀπό σίδερο, δογματικός καί ἀνανεωτής, σταχανοβίτης καί διανοούμενος, ρόλοι πού γίνονται ἀνυπόφοροι στή (χειρότερη τοῦ φίλμ) σκηνή τῆς ἀντιπαράθεσης Μπίρκουτ-Μάτσιεκ («μπαμπά, μπαμπά, ἄσε με νά πάω» — «Ὄχι παιδί μου, ὅταν θἄρθει ἡ ὥρα θά πᾶμε μαζί»· θυμᾶστε τήν Ἀλίκη Βουγιουκλάκη στό «Ἡ Λίζα καί ἡ ἄλλη»;).

Ὅλη ἡ πρόσφατη ἱστορία τῆς Πολωνίας σάν σέ βιού-μάστερ: τό φοιτητικό κίνημα τοῦ '68, τό ἐργατικό κίνημα τοῦ '70, ἡ ἐργατική ἀντίθεση τοῦ '76 καί τέλος τό Γκντάνσκ τοῦ '80. Ὅλα αὐτά σέ δύο ὧρες καί 20΄ μαζί μέ ἄλλα πολλά, ὅπως οἰκογενειακές σκηνές ἀνάμεσα σέ δύο «σκληρές» γενιές (ὁ ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο διαπληκτίζεται μέ τόν ἄνθρωπο ἀπό σίδερο), ἐγκυμοσύνες, γεννοφάσκια, κεριά, πηγαινέλα... Κάτω τό παληό *ἱστορικό* σινεμά, ζήτω ἡ νέα *ὑστερική* τηλεόραση (πού σημαίνει πώς ἤ ὁ Βάϊντα βρίσκεται πολύ κοντά στά γεγονότα γιά νά φτιάξει ἕνα φίλμ μυθοπλασίας ἤ, ἴσως, πιστεύει πώς σέ μιά συγκεχυμένη κατάσταση ἁρμόζει μιά φιλμική γραφή τό ἴδιο συγκεχυμένη).

Ὁ «ἄνθρωπος ἀπό σίδερο» εἶναι ἀκόμη ἕνα ἀποτυχημένο θρίλλερ: ὁ Βίνκελ πίνει ὅλο καί περισσότερο, ὁ Βίνκελ συναντάει τούς ἥρωες παράδοξα τυχαῖα, ὁ Βίνκελ προσπαθεῖ νά ξεφύγει, ἀλλά πάντα κάποιος τοῦ κλείνει τό δρόμο... Ὅμως ὁ Βάϊντα ἔχει πολλές ζωές νά σκιαγραφήσει, πολλά γεγονότα νά ἀνακαλέσει, πολλά ντοκουμέντα νά δείξει. Πάνω στή μισή ὥρα δέν πρόκειται πιά γιά ἕνα φίλμ μυθοπλασίας, οὔτε γιά ἕνα ντοκυμανταίρ, ἀλλά ὅλο καί περισσότερο γιά μιά τηλεοπτική ἀνακατασκευή. Στό τέλος, τό θρίλλερ ξανάρχεται στήν ἐπιφάνεια. Ὁ «προδότης» ἀποποιεῖται τήν ἀποστολή του, ἀλλά ὅλος ὁ κόσμος ξέρει πιά πώς εἶναι ἕνας προδότης.

Δέν ἔχω καμμιά ἀντίρρηση γιά τήν ἀπόπειρα τοῦ Βάϊντα νά ἀπαθανατίσει σέ μιά οἰκογενειακή φωτογραφία τήν Πολωνία, οὔτε γιά τή βράβευση τοῦ Βαλέσα μέ τόν

«Χρυσό Φοίνικα» στίς Κάννες (Οί Κάννες πάντοτε συνεισφέραν στίς καλές διπλωματικές σχέσεις. Λογικό. Οί ἀπαιτήσεις τῆς κινηματογραφικῆς ἀγορᾶς διασταυρώνονται πάντα στό τέλος μ' αὐτές τῆς διπλωματίας. Ἡ Πολωνία παραμένει τό ἐπίκεντρο τῆς παγκόσμιας προσοχῆς ὅσο τουλάχιστο τά σοβιετικά τάνκς δέ θά «χορέψουν πάνω στά μουστάκια τῶν ἀγωνιστῶν» (γιά νά παραφράσουμε καί τόν ποιητή) καί κανείς δέν μπορεῖ νά κατηγορήσει τούς κριτές γιά τήν ἀπονομή τοῦ Χρυσοῦ Φοίνικα στόν Βαλέσα, ὁ ὁποῖος ἄλλωστε ἔχει ἀποδείξει ἐδῶ κι ἑνάμιση χρόνο ἐξαιρετικές ἀρετές σκηνοθέτη). Ἀναρωτιέμαι μονάχα μήπως ἀνάμεσα στό μανιχεϊστικό δίλημμα «Ἀλληλεγγύη ἤ Κόμμα», ὑπάρχει ἕνα διάστημα ἄγνωστο, ὅπως ἀνάμεσα σέ δυό κινήσεις τῆς κάμερας ἤ σέ δυό ποτήρια βότκας. Μήπως εἶναι αὐτό τό διάστημα πού ἀφορᾶ περισσότερο ἀπ' τά μπλά-μπλά τούς Πολωνούς κι ἐμᾶς τούς ἴδιους ἄν πραγματικά νοιαζόμαστε γιά ὅ,τι συμβαίνει ἐκεῖ πέρα; Μήπως ἡ Ἀλληλεγγύη δέ συνιστᾶ οὔτε μιά ἐπανάσταση οὔτε μιά χαμένη περιπέτεια, ἀλλά ἕνα εἶδος μετα-ἱστορικῆς ἐγκυμοσύνης ἑνός παιδιοῦ κρυμμένου στή ράχη τῆς «σοσιαλιστικῆς» Πολωνίας, πού ἐκρήγνυται καί εἰσβάλλει παντοῦ καί διά μᾶς; Μήπως ἡ Ἀλληλεγγύη δέν εἶναι παρά τό τέρας τοῦ Ἄλιεν; Καί τό γεγονός στό σύνολό του ἕνα γιγαντιαῖο effet spécial —ἰδιαίτερα πετυχημένο ἄλλωστε; Μήπως δέν εἶναι ἡ ἠθική οὔτε ἕνα θετικό σύστημα ἀξιῶν μιᾶς κοινωνίας πού τήν κάνει νά προχωρᾶ καί νά μετασχηματίζεται, ἀλλά ἡ ἀπορρύθμισή της σέ σχέση μέ τίς ἀξίες της; Εἶναι ἴσως γι αὐτό πού ὁ Βίνκελ εἶναι ὁ μόνος τραγικός ἥρωας τῆς ταινίας, θά ἔλεγα μάλιστα ὁ μόνος ὑπαρκτός φιλμικός ἥρωας. Ἡ ἱστορία του μοιάζει πιό πολύ ἀπ' ὅλες μ' αὐτή τῆς Πολωνίας κι ἀκόμα περισσότερο ὅταν τρελός ἀπό ἀγωνία μαζεύει (στήν καλύτερη σκηνή τοῦ φίλμ) τίς σταγόνες ἀπό τό σπασμένο μπουκάλι τῆς βότκας.

Ὅσο γιά τή μοίρα τοῦ *Ἀνθρώπου ἀπό σίδερο* (ἤ πόσες φορές μπορεῖτε νά προφέρετε τή λέξη «ἀπεργία» σέ μιά χώρα «ὑπαρκτοῦ χριστιανισμοῦ»); Θά τή μάθουμε ὅταν ὁ γυιός τῆς Ἀνιέσκα καί τοῦ Μάτσιεκ θά ξαναση κώσει τό οἰκογενειακό λάβαρο γιά νά ἀγωνιστεῖ... ὑποψιάζεστε γιά τί; Ὁ Βοϊτύλα νά φυλάει τόν Βάϊντα καί ὁ... «ἄνθρωπος ἀπό πελικύλ» θά ξαναχτυπήσει.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΣΤΑΜ. ΜΑΜΟΥΝΙΔΑΚΗΣ

ΥΠΟΚ/ΜΑ: ΦΙΛΙΠΠΟΥ 86

ΤΗΛ. 200.252 — 200.717 — ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΕΞΩΤΕΡΙΚΑΙ ΜΙΚΡΟΦ. ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ
ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΑ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΙ ΦΩΤΙΣΜΟΙ
ΣΤΕΡΕΟΦΩΝΙΚΑ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΑ
ΕΙΔΙΚΑΙ ΜΕΛΕΤΑΙ DISCOTEQUE
TELECOMUNICATION
EQUIPMENT RADIOTELEFONES
ΕΝΔΟΣΥΝΕΝΝΟΗΣΙΣ
ΡΑΔΙΟΤΗΛΕΦΩΝΑ

ΣΤΟΥΝΤΙΟ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΕΩΣ

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΟΥ 1981

Η ΕΚΛΟΓΗ ΤΟΥ ΜΠΑΜΠΗ ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

Α. Οἱ καλύτερες (ἀλφαβητικά)

Γκλόρια, τοῦ John Cassabetes
Ἡ δύναμη τῆς σάρκας, τοῦ Nicholas Roeg
Ὀργισμένο εἴδωλο, τοῦ Martin Scorsese
Ἡ πύλη τῆς Δύσεως, τοῦ Michael Cimino
Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω, τοῦ Jean-Luc Godard

Β. Οἱ χειρότερες (ἀλφαβητικά)

Ἐβίτα Περόν, τοῦ M. Chomsky
Ὁ Κῶτσος ἔξω ἀπό τό Νάτο, τοῦ Nτ. Δαδήρα
Σαλό, τοῦ P.P. Pasolini
Ὁ Ταρζάν καί ἡ Ἀμαζόνα, τοῦ John Dereck
Ἡ τραγωδία ἑνός γελοίου ἀνθρώπου, τοῦ B. Bertolucci

Η ΕΚΛΟΓΗ ΤΟΥ ΑΛ. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

Α. Οἱ καλύτερες

Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω, τοῦ J.L. Godard
Στάλκερ, τοῦ A. Ταρκόφσκι
Ὁ θεῖος ἀπό τήν Ἀμερική, τοῦ A. Resnais
Ὀργισμένο εἴδωλο, τοῦ M. Scorsese
Ἡ δύναμη τῆς σάρκας, τοῦ N. Roeg
Ἕνα τέλειο ζευγάρι, τοῦ R. Altman
Ἡ Πύλη τῆς Δύσεως, τοῦ M. Cimino

Β. Τά χειρότερα

Τόσα πολλά, πού θά χρειάζονταν σελίδες

Η ΕΚΛΟΓΗ ΤΟΥ ΑΛ. ΜΟΥΜΤΖΗ

Α. Οἱ πιό ὄμορφες (ὅπως μιά νόστιμη μαγιονέζα;)

Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω, τοῦ J.L. Godard
Τό τελευταῖο μετρό, τοῦ Fr. Truffaut
Ὁ καταδικασμένος, τοῦ A. Κουροσάουα
Ἡ λάμψη, τοῦ St. Kubrick

Β. Οἱ πιό ἀποτυχημένες (ὅπως μιά μαγιονέζα πού ἔκοψε;)

Ζωντανές ἀναμνήσεις, τοῦ W. Allen
Τά φροῦτα τοῦ πάθους, τοῦ Τεραγιάμα
Σουβλίστε τους, τοῦ N. Ζερβοῦ

Γ. Οἱ πιό ἀδιάφορες (ὅπως μιά μαγιονέζα τοῦ ἐμπορίου;)

.....

(Ταινίες χωρίς ἴχνη· ἀδύνατο νά τίς θυμηθεῖς, ἀντίθετα ἀπό τίς ἄσχημες ἤ τίς ἀποτυχημένες, ἐκτός κι ἄν καταφύγεις στή συνήθεια τοῦ ἀρχείου.)

Δ. Οἱ πιό ἄσχημες (ὅπως μιά μαγιονέζα μέ κακό λάδι ἤ μπαγιάτικα αὐγά;)

Καλιγούλας, τοῦ T. Bras
Λάθος στόν ἔρωτα
Τό ξένο εἶναι πιό γλυκό, τοῦ Γ. Λαζαρίδη
Ὁ χαβαλές ἀρχίζει

Η ΕΚΛΟΓΗ ΤΟΥ Γ. ΤΖΙΩΤΖΙΟΥ

Α. Τά πιό ἐκλεκτά (ἐπειδή ἔτσι)
—Ταινίες ἀπό τίς ὁποῖες δέν βγαίνεις ποτέ (πού σέ βγάζουν νόκ-ἄουτ)—

Στάλκερ (Α. Ταρκόφσκι) —γιά τό τηλέφωνο πού κουδουνίζει
La femme de l' aviateur (Eric Rohmer) —γιά τή σκηνή στό πάρκο
Nick's moovie (Vim Venders) —γιά τό τέλειο ἔγκλημα
Neige (Juliet Berto καί J.H. Roger) —γιά ὅλους τούς πιθανούς λόγους
Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω (J-Luc Godard) —γιά τό ποῦρο του μόνο
Λάμψη (S. Kubrick) —γιά τή φράση: «work and no play make Jack a dull boy»
Model (F. Wiseman) —γιά τόν Ὅσιμα πού καθόταν παραδίπλα
Ὁ ἄνθρωπος ἐλέφαντας (David Lynch) —γιά τό τέρας πού φοβᾶται
La femme d' à côté (G. Truffaut) —γιά τά κατεψυγμένα πάθη

Β. Τά πιό ἄθλια (ἐπειδή τά πιό κουτοπόνηρα)
—Ταινίες ἀπ' τίς ὁποῖες βγαίνεις τό ταχύτερο δυνατό ἐποί σέ βγάζουν ἀπ' τά ροῦχα σου)—

Christian F... (U. Edel) —γιά τό μπουφάν τοῦ Bowie καί τά fondu au noir
Τά Τσακάλια (Γ. Δαλιανίδης) —γιά τά τζόϊν δίχως φίλτρο
Οὐρανοκατέβατο (D. Hopper) —γιά τήν ὀθόνη στό ταβάνι

Γ. Τά πιό ἀποτυχημένα (ἐπειδή τά πιό φιλόδοξα)
—Ταινίες ἀπ' τίς ὁποῖες βγαίνεις ὅπως μπῆκες (πού σέ βγάζουν στήν... ἔξοδο)—

L' ombre touge (J.-L. Comolli) —γιά τήν ἀποδιάρθρωση ἐκ τῶν ἔσω
Polyester (John Waters) —γιά τούς συναχωμένους θεατές
Bodas de sangre (Carlos Saura) —γιά τά ἀεικίνητα πόδια
Ὁ ἄνθρωπος ἀπό σίδερο (Α. Βάϊντα) —γιά τούς ἀνοξείδωτους ἥρωες

Η ΕΚΛΟΓΗ ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΑ ΤΥΡΟΥ

Α. Οἱ 5 καλύτερες

Στάλκερ, τοῦ A. Ταρκόφσκι
Μιά γυναῖκα δαιμονισμένη, τοῦ A. Ζουλάφσκι
Ἡ δύναμη τῆς σάρκας, τοῦ N. Roeg
Ἡ μέθοδος τοῦ Κάτερ, τοῦ I. Passer
Τό γουήκ-ἔντ τοῦ τρόμου, τοῦ T. Egleston

Β. Οἱ 5 χειρότερες

Καλιγούλας, τοῦ T. Bras
Σεισμός στό κρεβάτι μου, τῶν Castelano-Pipolo
Λιλή Μάρλεν, τοῦ R.W. Fassbinder
Ἱστορία τῆς Ο, τοῦ J. Jaeckin

(Ἄς σημειωθεῖ πώς μόνο ἐνδεικτικά ἀναφέρονται αὐτές οἱ ταινίες. Στήν ἄρνηση, τά κριτήρια τείνουν νά ἀντικατασταθοῦν ἀπό κατηγορίες ἐξω-αισθητικές, ἐνῶ, σύμφωνα μέ τίς τελευταῖες, ἀρκετές θά ἦταν καί οἱ ἑλληνικές ταινίες (τῆς τελευταίας, κυρίως, ἐσοδείας) πού θά διεκδικοῦσαν ἄνετα περίοπτες θέσεις σέ μιά πολυαριθμότερη λίστα.)

ΚΑΠΑ ΜΑΡΟΥΣΗΣ

ΑΝΔΡΙΚΑ ΕΙΔΗ
ΥΠΟΚΑΜΙΣΑ ΕΝΔΥΜΑΤΑ
ΕΙΔΗ ΣΠΟΡ

ΑΘΗΝΑ: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 62
ΠΑΤΗΣΙΩΝ 8
ΑΙΟΛΟΥ 94
ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΔΙΑΒΑΣΕΩΣ ΟΜΟΝΟΙΑΣ
ΙΕΡΑ ΟΔΟΣ 278 ΑΙΓΑΛΕΩ
ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΕΟΥΣ 1
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 20
ΠΕΙΡΑΙΑΣ: ΒΑΣ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ 56
ΒΟΛΟΣ: ΕΡΜΟΥ ΚΑΙ ΚΑΡΤΑΛΗ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ-ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΙΑΤΡΟΥ

- ΦΙΛΜΣ
- ΕΜΦΑΝΙΣΕΙΣ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ
- ΧΗΜΙΚΑ
- ΜΗΧΑΝΕΣ ΑΞΕΣΟΥΑΡ

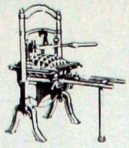
και....

οτι αφορα τον ερασιτεχνη
με επαγγελματικες απαιτησεις

Leica
tamron
ZEISS IKON
PENTAX
Durst
Kodak
Nikon
Minolta
AGFAMATIC
SANKYO MOVIE
LEICAFLEX

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΑ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ
ΙΑΤΡΟΥ
ΤΣΙΜΙΣΚΗ 75 ΤΗΛ 237 275 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Leica
Nikon
PENTAX
Minolta
Kodak
SANKYO
ELMO
PENTAX



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ **Ν. ΑΥΓΕΛΗΣ**

DESCARTES

Κανόνες γιά τήν καθοδήγηση τοῦ πνεύματος

Β΄ ἔκδοση, 176 σελίδες.
Μέ τό λατινικό κείμενο
Μετάφραση–Σχόλια: **Γιώργου Δαρδιώτη**
Πρόλογος–Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ**

LEIBNIZ

Μεταφυσική Πραγματεία

188 σελίδες
Μέ τό γαλλικό κείμενο
Εἰσαγωγή–Μετάφραση–Σχόλια: **Παύλου Καϊμάκη**

CARNAP

Φιλοσοφία καί Λογική Σύνταξη

136 σελίδες
Μέ τό ἀγγλικό κείμενο
Μετάφραση: **Ἰωάννας Γόρδου**
Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ**

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΕΛΟΣ

Θεμελιώδεις ἔννοιες τῆς σύγχρονης φιλοσοφίας καί ἐπιστημολογίας

168 σελίδες

SCHLICK

Εἰσαγωγή στή φιλοσοφική σκέψη

264 σελίδες
Μέ τό ἀγγλικό κείμενο
Μετάφραση: **Ἰωάννας Γόρδου**
Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ.**

ΠΛΑΤΩΝ

Φίληβος

Ἡ μεταφυσική τοῦ μείγματος τῆς Ἥβης - Ἡδονῆς καί τοῦ Νοεῖν
Μέ τό ἀρχαῖο κείμενο
Εἰσαγωγή–Μετάφραση–Σχόλια:
Νικολάου – Ἰωάννου Σ. Μπούσουλα

ΓΡΑΦΕΙΟ ΓΕΝΙΚΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

LEV tours

• τοῦ κόσμου τα ταξίδια γιά ὅλο τόν κόσμο •

ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ
ΟΥΓΓΑΡΙΑ — ΑΥΣΤΡΙΑ
Λ.Δ. ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ
ΑΛΓΕΡΙΑ — ΤΥΝΗΣΙΑ
ΜΑΡΟΚΟ
ΠΑΡΙΣΙ — ΛΟΝΔΙΝΟ
ΙΣΠΑΝΙΑ — ΠΟΡΤΟΓΑΛΙΑ
ΤΣΕΧΟΣΛΟΒΑΚΙΑ
ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ — ΡΟΥΜΑΝΙΑ
ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ
ΙΤΑΛΙΑ
ΑΙΘΙΟΠΙΑ

– Εἰδικά προγράμματα και φθηνές τιμές γιά νέους, συλλόγους, σωματεῖα, φοιτητές.

ΕΚΔΟΣΗ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ (ΑΕΡΟΠΟΡΙΚΑ, ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΙΚΑ) ΓΙΑ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Σταδίου 3
τηλ. 3223216,
3223205
ΑΘΗΝΑ

Ἐγνατία 90
τηλ. 283876,
224911
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Παν. Τσαλδάρη 268
Νίκαια, ΠΕΙΡΑΙΑΣ