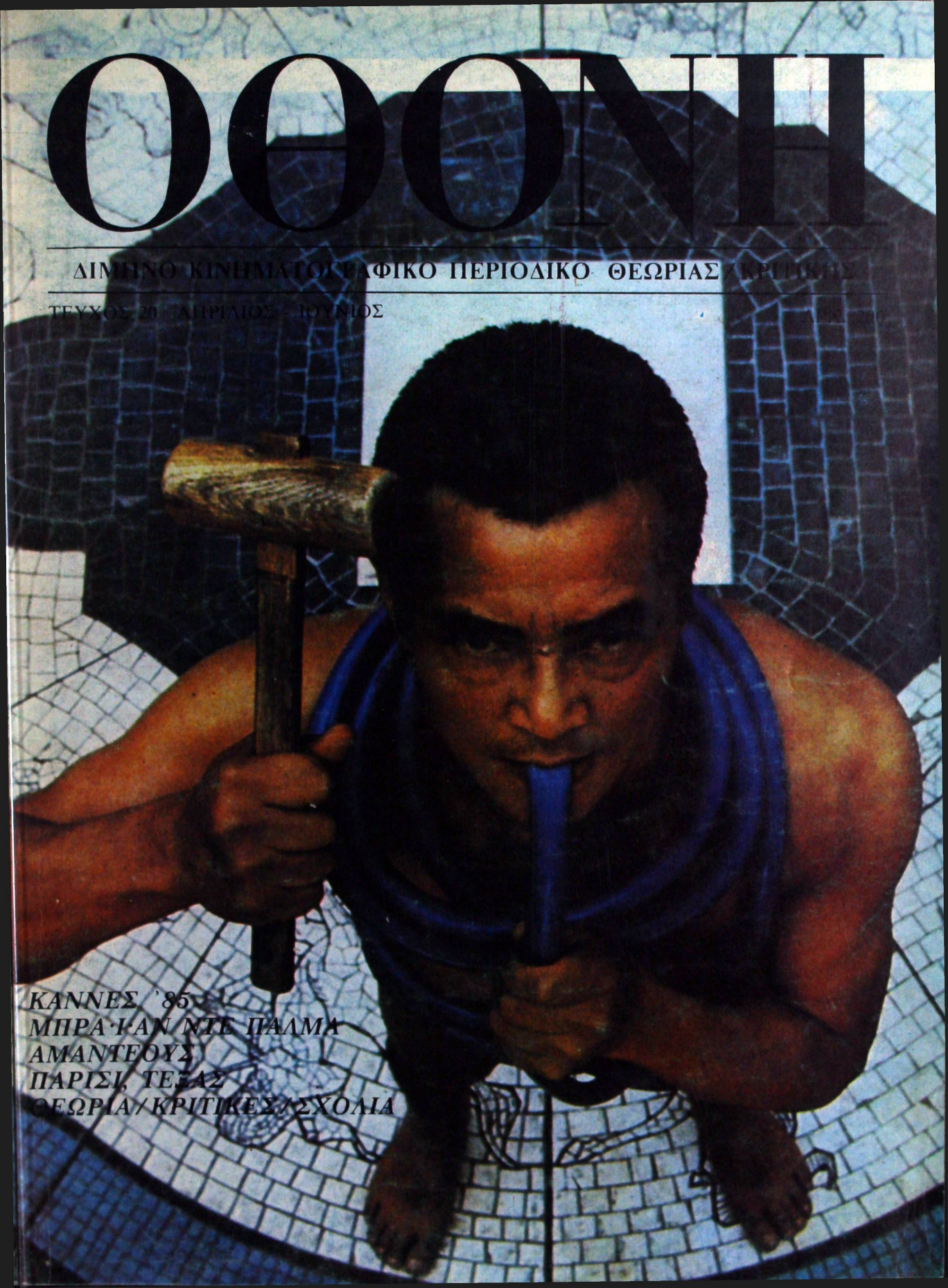


# ΘΕΩΡΙΑ

ΔΙΜΕΣΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 20 ΑΠΡΙΛΙΟΣ - ΙΟΥΝΙΟΣ



ΚΑΝΝΕΣ '85  
ΜΠΡΑΪΑΝ ΝΤΕ ΠΑΛΜΑ  
ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ  
ΠΑΡΙΣΙ, ΤΕΞΑΣ  
ΘΕΩΡΙΑ/ΚΡΙΤΙΚΕΣ/ΣΧΟΛΙΑ



## ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.

**ΚΟΓΙΑΝΙΣΚΑΤΣΙ** του Γκόντφρεϋ Ρέτζιο

Μία παραγωγή του Κόμπολα με μουσική Φίλ Γκλάς

**LIQUID SKY** του Σλάββα Τσούκερμαν

Επιτέλους μία ταινία που δέν λέει την αλήθεια για τα ναρκωτικά

**BROTHER FROM ANOTHER PLANET** (Από άλλο πλανήτη) του Τζών Σάηλς

Μία μαύρη σάτιρα έπιστημονικής φαντασίας.

**COMPANY OF WOLVES** (Κομπανία των λύκων) του Νήλ Τζόρνταν

Βραβείο κριτικών στο φεστιβάλ Αβοριάζ

**ΟΙ ΕΥΝΟΟΥΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ** του Ότάρ Ιοσελιάνι

Η πρώτη Εύρωπαϊκή ταινία του διάσημου σκηνοθέτη που έντυπωσίασε στο φεστιβάλ Βενετίας

**BOSTONIANS** του Τζαίημς Αιβορυ

Η Βανέσσα Ρεντγκρέηβ και ο Κρίστοφερ Ρήβς σέ ρεσιτάλ έρμηνειών.

**Η ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΕΙΝΑΙ Η ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΕΚΔΙΚΗΣΗ** του Γιέρζι Σκολιμόφσκι

Επίσημη συμμετοχή της Βρεττανίας στο φεστιβάλ Καννών 1984

**Ο ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ** του Πώλ Βέρχόβεν

Ένα θρίλερ σεξουαλικών φαντασιώσεων

**Ο ΕΡΩΤΑΣ ΚΑΤΑΓΗΣ** του Ζάκ Ριβέτ

Καί ο Ριβέτ πιά σπην Ελλάδα

**Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΜΑΡΙΟ ΡΙΤΣΙ** του Κλώντ Γκορεττά

Ένα άκόμα πολιτικό θρίλερ;

**ΤΟ ΧΡΗΜΑ** του Ρομπέρ Μπρεσσόν

Μιά σπάνια ταινία ενός μεγάλου σκηνοθέτη

**ΧΑΜΑΜ ΓΥΝΑΙΚΩΝ** του Τζότζεφ Λόζεϋ

Π-000000004626

ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.  
ΚΩΛΕΤΤΗ 40-42  
ΑΘΗΝΑ  
ΤΗΛ. 3644541-45



# ΘΕΩΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Στό εξώφυλλο: *Μίσιμα*, του Πάωλ Σρένιτερ.

Στό όπισθόφυλλο: *Διχασμένο κορμί* του Μπράιαν ντέ Πάλμα

## ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ

Νότης Φόρσος

## ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

Αλέξανδρος Μουμτζής

## ΣΥΝΤΑΞΗ

Αγγελος Βεζυρόπουλος

Δημήτρης Βεργέτης

Γιάννης Δεληολάνης

Περικλής Δεληολάνης

Αλέξης Δερμεντζόγλου

Βασίλης Κεχαγιάς

Ιορδάνης Καμπάς

Νίκος Κολοβός

Θόδωρος Νάτσης

Θωμάς Νέος

Χρήστος Μήτσης

Γιώργος Τζιζώτιος

Νότης Φόρσος

## ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Πατρίς Βιβάνκο

Δημήτρης Γιατζουζάκης

Ενρίκο Ζόι

Αντώνης Κιούκας

Πάνος Κοκκαλένιος

Βίκυ Προδρομίδου

Αχιλλέας Παλτόπουλος

## ΕΚΔΟΤΗΣ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου

«ΘΕΩΝΗ»

## ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ - ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ

Αγγελος Βεζυρόπουλος

Ταχ. Θυρίδα 10868, τηλ. 623839

## ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

Σύγχρονη Γραφή

Μητροπόλεως 82

Τηλ. 266586

## ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ

Ατελιέ: 77.82, Βαγγ. Μάρκου

Βασ. Όλγας 27, τηλ. 843133

## ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσιουτάνη

Βασ. Ήρακλείου 24

## ΕΤΗΣΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗ

(έξη τεύχη)

έσωτερικού: 750 δρχ.

έξωτερικού: 14 δολάρια

## ΔΙΑΝΟΜΗ

ΑΘΗΝΑ: Σ. Πομώνης,

Ζαλόγγου 1, 3220889

ΘΕΣ/ΝΙΚΗ: Κ.Δ.Β.

Λασάνη 9, 937463

## ΣΧΟΛΙΑ

σελ. 2

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| Επέτειοι, του Αλέξανδρου Μουμτζή .....                  | 2  |
| Τά λεφτά αλλάζουν τά πάντα, της Βίκυς Προδρομίδου ..... | 3  |
| Οί δέκα «καλύτερες» ελληνικές ταινίες, του Α.Μ. ....    | 6  |
| Δώστε καί σώστε, του Θ. Νέου .....                      | 7  |
| Δυό στιγμές της τηλεόρασης, του Ιορδάνη Καμπά .....     | 8  |
| Γιά τήν ταινία μικρού μήκους, του Πατρίς Βιβάνκο .....  | 9  |
| Τ' είχες Γιάννη, τ' είχα πάντα, του Θ.Ν. ....           | 11 |
| Μιά επιστολή, Ημαρτημένα .....                          | 12 |
| Εκδοτικά, του Αλέξανδρου Μουμτζή .....                  | 13 |
| 7ο Φεστιβάλ Super-8, του Πάνου Κοκκαλένιου .....        | 14 |
| Τί έχουν νά δούν τά μάτια μου, του Χ.Μ. ....            | 15 |
| Κρόνενμπεργκ - Μπάροουζ, του Γ.Δ., Τά ταμεία .....      | 15 |
| Είπαν..., .....                                         | 16 |
| Ειδήσεις .....                                          | 18 |

## ΚΑΝΝΕΣ

19

Γράφουν οί άπεσταλμένοι μας Πατρίς Βιβάνκο, Γιάννης Δεληολάνης, Νότης Φόρσος 19

## ΜΠΡΑΪ-ΑΝ ΝΤΕ ΠΑΛΜΑ

36

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| Δίς χαμένο κορμί, του Γιάννη Δεληολάνη .....                          | 36 |
| Αναζητείστε τό... Μάκ Γκάφιν, του Ιορδάνη Καμπά .....                 | 39 |
| Τά άμερικάνικα όνειρα του Μπράιαν ντέ Πάλμα, του Τέρενς Ράφερτυ ..... | 42 |
| Φιλμογραφία .....                                                     | 44 |

## ΠΑΡΙΣΙ, ΤΕΞΑΣ

45

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| Μιά συζήτηση στην Όθωνη .....                   | 45 |
| Η έλξη του τοπίου καί ή μαγεία του χρόνου ..... | 51 |

## ΑΜΑΝΤΕΟΥΣ

56

|                                                      |    |
|------------------------------------------------------|----|
| Αμαντέους, του Ενρίκο Ζόι .....                      | 56 |
| Ο κατά Σαλιέρι Μότσαρτ, του Χρήστου Μήτση .....      | 59 |
| Ευφυΐα καί μετριότητα, του Δημήτρη Γιατζουζάκη ..... | 61 |

## ΘΕΩΡΙΑ

63

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| Μυθοπλασία: Έπιστροφή/άνανέωση ή συνέχιση του Νίκου Κολοβού ..... | 63 |
| Η κριτική, ή έπιθυμία, ή έξουσία, του Δημήτρη Βεργέτη .....       | 75 |

## ΚΡΙΤΙΚΕΣ

83

|                                                                                                                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Χαΐρε Μαρία, Ό έρωτας σέ θάνατο, Ό έξολοθρευτής, Η εξαφάνιση της Κάρεν Σίλγκουντ, Ροΰμπεν, Ροΰμπεν, Πέρασμα στην Ίνδια, Κάρμεν, Τό χρῶμα του ροδιού ..... | 83 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|

## ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

106

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| Καράτε κίντ, Αξέχαστες βραδιές ..... | 106 |
|--------------------------------------|-----|

## ΜΙΚΡΗ ΘΕΩΝΗ

109

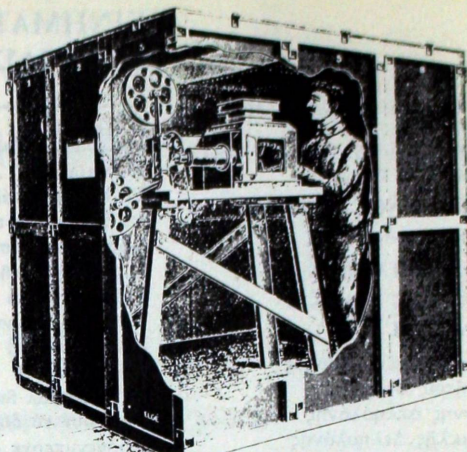
|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Νά έχεις καί νά μήν έχεις, Οί γενναίοι της Κορντούρα, Στάλαγκ 17, Αναζητώντας τήν αλήθεια, Μέρες άπ' τή ζωή του Όμπλόμωφ ..... | 109 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΩΝ 11-19

114



# Ειδήσεις Σχόλια



## Επέτειοι

Η τελευταία έκδοση της Όθωνης συμπίπτει με μία επέτειο: τη συμπλήρωση της πρώτης εξαετίας του περιοδικού. Τό διάστημα, αν και αντικειμενικά μικρό, κρίνεται εν τούτοις σημαντικό, αν συνυπολογισθεί ο εξαιρετικά βραχύς βίος των περισσότερων ειδικευμένων πολιτιστικών εντύπων στη χώρα μας. Ίσως, λοιπόν, ένα σύντομο χρονικό αυτών των εξι χρόνων θά είχε κάποιο ενδιαφέρον.

Η «Ιστορία» της Όθωνης χωρίζεται σε δύο μάλλον ευδιάκριτες περιόδους. Η πρώτη διαρκεί από την «Ανοιξη του '79 ως το Δεκέμβριο του '81 και αριθμεί πέντε τεύχη (από τα όποια τό ένα διπλό). Χαρακτηρίζεται από την εκδοτική εξάρτηση ως προς τη συχνότητα της εκδόσεως και τη διανομή της. Η Όθωνη βγαίνει σε άραιά και ακανόνιστα διαστήματα και διανέμεται άσχημα και περιοριστικά. Στο επίπεδο της ύλης, τό περιοδικό δέν αποφεύγει τά άμαρτήματα. Σ' αυτό βοηθά ή άπειρία, ή άγνοια και ό φανατισμός των «νεοφώτιστων» συντακτών της. Όχυρωμένη πίσω από δύο-τρία δνόματα-όδηγούς της γαλλικής διανόησης άναπαράγει ή διασκευάζει ένα λόγο μονολιθικό, έρμητικό και ένίοτε τρομοκρατικό. Η έκτροπή αυτή του κριτικού λόγου έχει ως αποτέλεσμα την έντεχνιση του αντικειμένου του -του κινηματογράφου, των ταινιών- και έν τέλει την άκύρωσή του. Ό κινηματογράφος από άποχρών λόγος της κριτικής μετατρέπεται (ένίοτε) σε άπολιθωμένο πρόσχημα τρομοκρατούντος παραληρήματος. Ίσως ή κριτική αυτής της περιόδου, όπως πιο πάνω επιχειρήθηκε, νά είναι ύπερβολικά άυστηρή- όχι μόνο διότι ή εικόνα ή όποία σκιαγραφήθηκε πιο πάνω δέν ήταν ένιαία ή άπόλυτα κυρίαρχη ούτε επειδή ποτέ δέν έλειψαν από την Όθωνη οι γόνιμες ιδέες και οι δόκιμες κρίσεις, αλλά επειδή, έπίσης, στο έσωτερικό αυτής της περιόδου, τό περιοδικό άλλαξε σιγά σιγά τή φυσιογνωμία του. Η άλλαγή αυτή τό όδήγησε σε ό,τι ονομάσαμε δεύτερη περίοδο.

Στό δο τεύχος της Όθωνης, μέ λοξά γράμματα πάνω στον τίτλο, είχε τοποθετηθεί ό χαρακτηρισμός νέα. Στην πραγματικότητα, τό τεύχος αυτό ήταν ένα όριακό τεύχος, στραμμένο (από την άποψη της συγκρότησης της ύλης) κυρίως προς την πρώτη περίοδο. Τό επίθεμα νέα, όμως, χαρακτήριζε κυρίως προς μεταβολή των συνθηκών εκδόσεως του περιοδικού. Άπό τό τεύχος αυτό ουσιαστικά (και τυπικά λίγα τεύχη άργότερα) ή Όθωνη άποκοτόσε την εκδοτική της ανεξαρτησία, διεύρυνε την άπελπιστικά μικρή εκδοτική της ομάδα, μεγάλωνε τό άναγνωστικό της κοινό που ύποσχόταν (στό εισαγωγικό σημείωμα του δου τεύχους) συνεπή εκδοτική παρουσία (πράγμα που τήρησε ως σήμερα) και «εθφορικό» χαρακτήρα στην ύλη της (πράγμα που θά μπορούσαμε νά συζητήσουμε σε κάποιον άρμοδιότερο χρόνο - άς πούμε στά γενέθλια της δεκαετίας, αν είμαστε και μεις και σεΐς εδώ που είμαστε).

Είναι δύσκολη ή άποτίμηση αυτής της δεύτερης περιόδου- δύσκολη, πρώτα πρώτα, διότι νιώθουμε άρκετά «μέσα» σ' αυτήν ώστε νά την κρίνουμε αντικειμενικά. Μπορούμε, βέβαια, νά διατιμήσουμε ως άποτυχημένο ή ως ίκανοποιητικό ή όμορφο τό ένα ή τό άλλο τεύχος. Μπορούμε άκόμη νά επισημάνουμε ότι ή Όθωνη έχει κατακτήσει πλέον μία όρισμένη «στάθμη παρουσίας» (τό τί είναι αυτή ή στάθμη άκριβώς είναι



μιά άλλη υπόθεση). Τά τεύχη της 'Οθόνης των τελευταίων χρόνων βρίσκονται, νομίζουμε, λίγο πάνω ή λίγο κάτω απ' αυτό τό επίπεδο. Τοῦτο μπορεί νά σημαίνει τήν κάθεξη μιᾶς ώριμότητας, μπορεί νά σημαίνει, ὅμως, καί τή λανθάνουσα ὑπαρξη μιᾶς κρίσης ἢ τήν κυοφορία ἑνός ἀδιεξόδου. "Ἐτσι ἡ ἀλλιώς, τό προκείμενο ἐρώτημα δέν ἀναίρει αὐτό πού θά θέλαμε νά τοποθετήσουμε ἐδῶ ὡς (μετρημένα ἐπηρεμένο) ἀκροτελεύτιο συμπέρασμα (κι ἂν ἐνοχλήσει μέ τόν κομπασμό του, ἄς σκεφτεῖ ὁ ἀναγνώστης πῶς εἶναι λόγια ἐορτάζοντας): "Ἡ 'Οθόνη, στά ἔξι χρόνια της, εἶναι πλέον τό μεγαλύτερο σέ κυκλοφορία, τό ἐγκυρότερο σέ γνώμη καί τό ἀρτιότερο σέ ἐμφάνιση καί ὕλη κινηματογραφικό περιοδικό στήν ἰσχνή στή χώρα μας ἀγορά κινηματογραφικῶν ἐντύπων.

Ἀλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

## Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΑΝΕΞΑΡΤΗΤΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

### Τά λεφτά ἀλλάζουν τά πάντα

Θ' ἀναρωτιέστε ἴσως γιά τόν κινηματογράφο ἀντεργκράουντ στήν Ἀμερική. Τί ἀπέγινε καί πού βρίσκεται τώρα. Λοιπόν, θά σᾶς πῶ τί συμβαίνει μόνο πού ἐδῶ δέν τόν λένε πιά ἀντεργκράουντ. Χρησιμοποιοῦν τόν ὄρο «ἀνεξάρτητος» κινηματογράφος. Ἀνεξάρτητος ἀπό ποιόν καί ἀπό τί δέν εἶναι ξεκαθαρισμένο, ἀλλά ἔτσι τουλάχιστον βαφτίστηκε ἀπό τούς νέους κινηματογραφιστές στήν Ἀμερική.

Ποῦ λοιπόν μπαίνουν οἱ ἀνεξάρτητοι στήν ἀμερικάνικη φιλοκατασκευαστική σκηνή; Οἱ ἀνεξάρτητοι ἀρέσκονται νά διαίρουν τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο σέ τρία μέρη. Τό πρῶτο εἶναι τό Χόλλυγουντ. Ἐδῶ οἱ ταινίες κοστίζουν ἀπό πέντε ὡς πενήντα ἑκατομμύρια δολλάρια. Ἐχουν διάσημους ἡθοποιούς, σπουδαία φωτογραφία, εἰδικά ἐμφέ καί πολύ δράση. Οἱ ἀνεξάρτητοι θεωροῦν αὐτές τίς ταινίες τελείως ἀντιδραστικές καί ἐλεγχόμενες ἀπό τίς μεγάλες ἐταιρίες. Ἄν καμιά φορά τό Χόλλυγουντ παράγει ἕνα καλῶς φιλμ, ὅπως *Οἱ κόκκινοι* (1983) τοῦ Γουῶρεν Μπήττυ, αὐτά εἶναι οἱ ἐξαιρέσεις πού ἐπιβεβαιώνουν τόν κανόνα. Βία, μιλιταριστικά, φανταστικά ὑποπροϊόντα ὅπως *Ἡ κόκκινη αὐγή* (1984), τοῦ Τζῶν Μίλιους, τό *Firefox* (ἑλλ. τίτλος: *Ὁ ὑπερκατάσκοπος τῶν δύο ἡπείρων*) (1983) τοῦ Κλήντ Ἡσ-γουντ καί οἱ *Πόλεμοι τῶν ἀστρων* ἢ τῶν *Στάρ Τρέκ...* εἶναι τά συνηθισμένα ἔργα πού παράγει τό Χόλλυγουντ.

Μετά τό Χόλλυγουντ, οἱ ἀνεξάρτητοι μιλῶν γιά μιᾶ δεύτερη κατηγορία ταινιῶν πού ἀποκαλοῦν μίνι-Χόλλυγουντ. Αὐτά τά φιλμ κοστίζουν μεταξύ πεντακοσίων χιλιάδων καί πέντε ἑκατομμυρίων δολλαρίων. Ἐχουν πολύ νέους, ἀνερχόμενους, στάρ ἢ πολύ παλιούς πού βρίσκονται στή δύση τους. Προσπαθοῦν νά ἀντιγράψουν τίς χολlyγουντιανές συνταγές μέ μικρότερο προϋπολογισμό. Ἐπειδή, συχνά, εἶναι κακότεχνα καί προβάλλουν τίς ἴδιες «δεξιές» κατη-συχαστικές πλοκές μέ τούς ἴδιους εἰδωλοποιημένους ἥρωες, ἡ στάση τῶν ἀνεξάρτητων εἶναι ἀκόμα πιό περιφρονητική ἀπ' ὅ,τι μέ τό Χόλλυγουντ. Παρ' ὅλο πού ἕνας ἀριθμός ἀπ' αὐτούς ὀνειρεύεται νά φτιάξει

κάποια ταινία αὐτῶν τῶν κατηγοριῶν, λίγοι τό παραδέχονται.

Τελικά φτάνουμε στήν κατηγορία τῶν ἀνεξάρτητων ταινιῶν ἀπό τούς ἀνεξάρτητους δημιουργούς. Αὐτές οἱ ταινίες ἔχουν κόστος μεταξύ πενήντα καί πεντακοσίων χιλιάδων δολλαρίων. Δέν ἔχουν γνωστούς ἡθοποιούς. Συνήθως παίρνουν χρόνια γιά νά ὁλοκληρωθοῦν καί γίνονται ἀπό μαχητικούς ἀστούς, ἀπόφοιτους τῶν κινηματογραφικῶν σχολῶν, οἱ ὅποιοι ἐπενδύουν τίς οἰκονομίες τους καθώς καί αὐτές συγγενῶν καί φίλων. Ἐπειδή ὑπάρχει μεγάλη ταλαιπωρία καί σκληρή δουλειά γιά τήν κατασκευή αὐτῶν τῶν ταινιῶν, οἱ ἀνεξάρτητοι αἰσθάνονται μεγάλη συμπάθεια γιά τούς ἑαυτούς τους καθώς αἰσθάνον-

Οἱ κόκκινοι





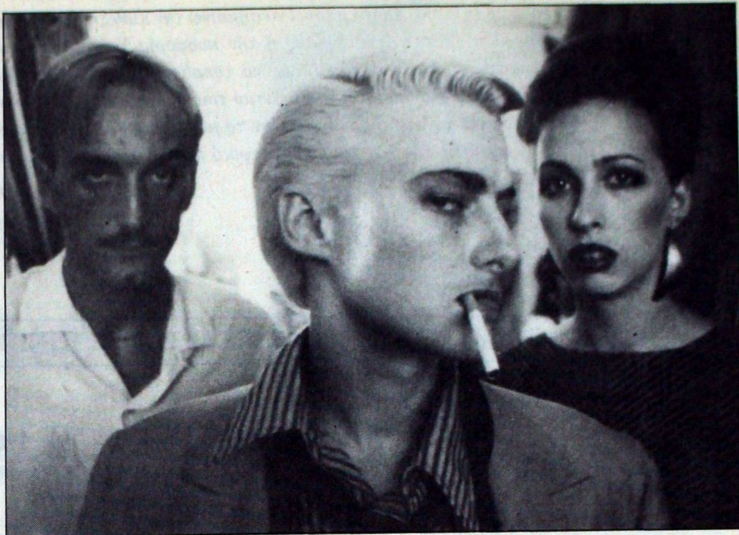
ται άποξενωμένοι από τό κύριο σωμα της άμερικανικής κοινωνίας και συχνά αυτό φαίνεται στις ταινίες τους.

Γιά έναν άνεξάρτητο είναι δύσκολο νά διανείμει τό φίλμ του. Άπό τίς πενήντα ή εξήντα ταινίες, πού ολοκληρώνονται κάθε χρόνο, μόνο δέκα έχουν κανονική διανομή. Άπό αυτές τίς δέκα μόνο τρείς ή τέσσερες έχουν κάποια έμπορική έπιτυχία ή παίρνουν καλές κριτικές.

Ποιές, όμως, άνεξάρτητες ταινίες έγιναν πρόσφατα έπιτυχίες και γιατί; Τό έρώτημα άποκτά πρόσθετο ενδιαφέρον εξαιτίας της διαφοράς ή όποια παρατηρήθηκε μεταξύ των έπιτυχημένων άνεξάρτητων ταινιών του 1983 και του 1984. Στο 1983 έπιτυχημένες ήταν οι ταινίες με τούς πάνκ. Τό *Liquid sky* (Ρευστός ούρανός) του Σλάββα Τσούκερμαν και τό *Smithereens* (Κομματάκια) της Σούζαν Σάιντερμαν. Τό 1984 πέτυχαν τρία διαφορετικά φίλμ: τό *The good fight* ('Η καλή μάχη) των Νόελ Μπουκνερ, Μαίρη Ντόρ και Σάμ Σίλς, ένα ντοκυμανταίρ γιά τούς άμερικάνους πού πολέμησαν στόν ισπανικό εμφύλιο πόλεμο, τό *The brother from another planet* ('Ο άδελφός από άλλον πλανήτη) του Τζών Σέηλς, μιά άντιρατσιστική ταινία έπισημονικής φαντασίας και τό *Stranger than paradise* (Πιο ξένο άπ' τόν παράδεισο), ένα γκρίζο πορταίτο της μετανάστευσης στην Άμερική από τόν Τζίμ Τζάρμους.

Οι δύο έπιτυχίες του 1983 είχαν πολλές όμοιότητες. Διαδραματίζονταν στή Νέα Ύόρκη, είχαν γυναίκες ως κύριους χαρακτήρες, καλή φωτογραφία και άσχημη μουσική πάνκ, και οι δύο έπασχαν από πλοκή και άνάπτυξη χαρακτήρων.

Γιά νά εξηγηθεί όμως ή έπιτυχία αυτών των δυό άκραίων ταινιών, πρέπει κανείς νά ανατρεξει σέ κάποια στοιχεία της άμερικανικής κοινωνίας. Σχεδόν σέ κάθε πόλη υπάρχουν δυό με τρία έβδομαδιαία έντυπα πού προωθούν κυρίως τή μουσική ρόκ. Άδιάφορο πόσο κακό μπορεί νά είναι ένα φίλμ, άν έχει σκηνές λήψης ναρκωτικών και πάνκ ή ρόκ μουσική, οι κριτικοί αυτών των περιοδικών θά τό παινέσουν. Έκατοντάδες χιλιάδες νεαροί άναγνώστες αυτών των έντύ-



*Liquid Sky*

πων θά άκολουθήσουν τήν τελευταία κινηματογραφική μόδα πού τούς προτείνεται, όπως κάνουν γιά τά ρούχα και τή μουσική.

Ένας άλλος λόγος της έπιτυχίας του *Liquid Sky* μπορεί νά άποδοθεί και στην καταγωγή του σκηνοθέτη, ό όποίος είναι έμιγκρές από τή Σοβιετική Ένωση. Όπως συμβαίνει με πολλούς καλλιτέχνες από τήν Άνατολική Εύρώπη, ή κυβέρνηση των ΗΠΑ δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιά τήν έπιτυχία τους. Γιά λόγους προπαγανδιστικούς δίνεται ειδική βοήθεια. Οι δεξιοί φιλμοκριτικοί είναι προκατειλημμένοι υπέρ των ταινιών της σοβιετικής κοινότητας των έμιγκρέ.

Βέβαια, στή συγκεκριμένη περίπτωση, οι κριτικοί πού έπαίνεσαν τήν ταινία σημείωσαν και μιά συγκεκριμένη σκηνή πού θεώρησαν πρωτότυπη. Τό θηλυκό μοντέλο της ταινίας κάνει έρωτα με ένα άλλο, άνδρικό μοντέλο. Η ίδια ήθοποιός παίζει και τούς δυό ρόλους. Πρίν, όμως, από έντεκα χρόνια, ό Τζών Γουώτερς είχε μιά σχεδόν ίδια σκηνή στό φίλμ του *Γυναίκεϊοι μεπαλάδες*. Στο φίλμ αυτό, ή όγκωδέστατη τραβεστί Ντιβάν είχε έναν παρόμοιο διπλό ρόλο σέ μιά σεξουαλική σκηνή με τόν έαυτό της.

Μιά πού μιλήσαμε γιά τόν Γουώτερς, θά πρέπει νά αναφέρουμε ότι είναι ό γνωστότερος άνεξάρτητος δημιουργός, ένας από τούς πιο

αύθεντικούς και πρωτότυπους σκηνοθέτες της δεκαετίας του '70. Οι ταινίες του παίζονταν σέ ειδικές μεταμεσονύχτιες προβολές. Οι άπίθανες σάτιρες του έδιναν ένα γκροτέσκο πορταίτο της άστικής ζωής στά άμερικάνικα προάστια. Είναι ό μόνος άντεργκράουντ σκηνοθέτης από τό τέλος του '60 και '70 πού κάνει δημοφιλή και έπιτυχημένα φίλμ. Έπειδή, όμως, οι περισσότερες ταινίες του θεωρούνταν κακόγουστες και πήραν τή σφραγίδα του «νοσηρού» από όρισμένους κριτικούς, δέν έχουν φτάσει στις μεγάλες αίθουσες. Τώρα κυρίζει τό *Φλαμίνγκο* γιά πάντα, συνέχεια του *Πίνκ Φλαμίνγκος*<sup>2</sup>, της μεγάλης του έπιτυχίας του 1971.

Τό *Smithereens*, ήταν ή πρώτη ταινία της σκηνοθέτριας Σούζαν Σάιντερμαν. Κυρίστηκε με προύπολογισμό μόνο όγδόντα χιλιάδες δολάρια, κάτι πού κάνει όποιονδήποτε νά συγχωρήσει τή φτώχη ήθοποιία και τά άλλα σφάλματα, κοινά στα πρωτόλεια, αλλά δέν μπορεί νά συγχωρήσει τήν κενότητα και τή βαριεστημάρα πού ή ταινία προβάλλει ως γοητευτική.

Πέρα από τό θέμα της γιά τούς πάνκ, ή ταινία βοηθήθηκε και από τό γεγονός ότι κυρίστηκε από γυναίκα. Σύμφωνα με τό περιοδικό *American Film* (Δεκ. 1984) από τά 7.332 μεγάλου μήκους φίλμ πού προβλήθηκαν από τό 1949 ως τό 1979 μόνο 14 ήταν κυρισμένα από γυναίκες. Έξαι-



τίας, λοιπόν, αυτού του γεγονότος, πολλοί κριτικοί ένιωσαν ύποχρεωμένοι να ένθαρρύνουν την Σάιντερμαν με τό να μήν της έπιτεθούν.

Μετά την έπιτυχία αυτού του είδους των ταινιών, θά περίμενε κανείς δεκάδες νεαροί σκηνοθέτες ν' ακολουθήσουν αυτά τά χνάρια. Τό 1984, όμως, ύπήρξε μιά πολύ καλύτερη χρονιά γιά τόν άνεξάρτητο κινηματογράφο. Τά τρία φίλμ πού έγιναν έπιτυχίες ήταν πρωτότυπα και έμπνευσμένα.

Τό *The good fight* ήταν τό πιό πολιτικό από τά τρία. Ήταν ένα ντοκυμανταίρ γιά την ταξιαρχία Άβραάμ Λίνκολν, -περίπου τρεις χιλιάδες άμερικάνοι, άντιφασίστες έθελοντές- πού πολέμησε έναντίον του Φράνκο στόν ισπανικό έμφύλιο πόλεμο. Χρησιμοποιώντας παλιά επίκαιρα, φωτογραφίες και συνεντεύξεις με παλαιούς πολεμιστές, ή ταινία μιλάει με πειστικότητα γιά την περίοδο αυτή της ιστορίας.

Ή ταινία κόστισε διακόσιες χιλιάδες δολάρια και χρειάστηκαν πέντε χρόνια γιά να ολοκληρωθεί. Ή manía των δημιουργών της γιά άκρίβεια είναι παρούσα συνεχώς.

Ένα άλλο στοιχείο είναι ή άναγνώριση του ρόλου του Κ.Κ. των ΗΠΑ στήν ταξιαρχία. Ένω οί πιό έμπορικοί σκηνοθέτες θά ένιωθαν ότι παρουσιάζοντας τόσα πολλά μέλη της ταξιαρχίας να είναι μέλη του κόμματος θά μείωναν τίς δυνατότητες γιά



*Stranger than paradise*

μιά εύρύτερη διανομή, έδώ οί σκηνοθέτες είναι σαφείς. Τό τόλμημά τους να δείξουν τούς κομμουνιστές και τία κομμουνίστριες ως ήρωες είναι μιά γενναία πράξη, άν λάβει κανείς ύπ' όψη τή συντηρητική πολιτική άτμόσφαιρα πού κυριαρχεί στίς ΗΠΑ.

Ή ταινία αυτή είναι τό σημαντικότερο άμερικάνικο ντοκυμανταίρ μετά την *Έπαρχία Χάρλαν ΗΠΑ* (1978) και τό καλύτερο γιά την άριστερή πολιτική σκηνή της έποχής του '30.

Άν τό *Good fight* χρησιμοποιεί θαυμάσια την ιστορία γιά να μιλήσει, τό *Brother from another planet* χρησιμοποιεί τή φαντασία. Τό παλιό εύρημα της έπιστημονικής φαντασίας, ό έξωγήνιος, (όπως και στό *Liquid sky*)

φορτίζεται με έντονες πολιτικές αιχμές γιά τό ρατσισμό στίς ΗΠΑ.

Τό φίλμ αυτό κόστισε 350.000 δολάρια. Ό σκηνοθέτης, ό Σαίηλς, είναι ίσως ή μεγαλύτερη έλπίδα της άνεξάρτητης κινηματογραφικής κοινότητας. Πρίν, είχε μιά μεγάλη έπιτυχία τό 1979 με μιά άκόμα φτηνή ταινία, τό *Return of the Secaucus seven*, με θέμα τή συνάντηση, μετά από δέκα χρόνια, έπτά πολιτικά ριζοσπαστών φοιτητών πού είχαν συλληφθεί και γνωριστεί σέ μιά διαδήλωση. Παρ' όλο πού ή ταινία ήταν μάλλον μιά έπιφανειακή άντιμετώπιση του θέματος της άπογοήτευσης και της απάθειας, προτιμώντας να καταλήξει σέ μιά γλυκο-ρομαντική κωμωδία, έδειχνε σημάδια μιάς άσυνήθιστης ευφυίας πού έδωσε στόν κατασκευαστή της φήμη άνάμεσα στούς κριτικούς.

Παράλληλα, ό Σαίηλς δούλεψε στά σενάρια πολλών ταινιών του μίνι-Χόλλυγουντ, μεταξύ των όποιων περιλαμβάνεται και τό *Ούρλιαχτό* (1982) του Τζό Ντάντε. Δυό ταινίες του, τό *Baby, it's you* (1983) και τό *Λιάνα* (1983) πήραν καλές κριτικές αλλά δέν είχαν μεγάλη άπήχηση. Τό *Brother from another planet* άρρεσε τόσο στούς κριτικούς όσο και στό κοινό και παίχτηκε σέ μερικές αίθουσες συνεχώς γιά έξι τουλάχιστον μήνες.

Με τό φίλμ αυτό, ό Σαίηλς έσωσε την έπιστημονική φαντασία από τά χέρια των έφήβων του Χόλλυγουντ. Είναι τό πιό έξυπνο και πρωτότυπο φίλμ έπιστημονικής φαντασίας από τό



*The good fight*



2001: 'Οδύσσεια του διαστήματος του Κιούμπρικ.

Κλείνοντας, ως αναφερθούμε στην ταινία του Τζάρμους *Stranger than paradise*, που είναι η δεύτερη ταινία του σκηνοθέτη, με προϋπολογισμό 120.000 δολάρια. Είναι ασπρόμαυρη, μεγεθυμένη από τα 16 mm στα 35 mm. Το στύλ της ταινίας είναι αρκετά ασυνήθιστο: κάθε σκηνή είναι σχεδόν δύο λεπτά και την ακολουθεί ένα μεσοδιάστημα δέκα δευτερολέπτων όπου η όθνη παραμένει σκοτεινή. Χωρισμένη σε τρία μέρη, η ταινία στέλνει ένα ξεκάθαρο μήνυμα: "Αν ψάχνετε για ένα νέο κόσμο ή τον παράδεισο, μη τον αναζητήσετε στην 'Αμερική': τα πράγματα δεν είναι όπως στον κινηματογράφο.

Αυτά λοιπόν είναι τα τρία ανεξάρτητα φιλμ του 1984 στις ΗΠΑ. Άραγε αυτές οι ριζοσπαστικές

τάσεις του ανεξάρτητου κινηματογράφου θα συνεχιστούν ή θα επιστρέψουμε στην τάση του 1983; Ποιά θα είναι η κατάληξη των νέων αυτών σκηνοθετών; Θά τους άφομοιώσει το Χόλλυγουντ; Θά τα ξαναπούμε όμως...

Εύρυδικη ΠΡΟΔΡΟΜΙΔΟΥ  
(Βοστώνη 1985)

1. Βλ. 'Οθόνη αριθ. 16 όπου και συνέντευξη με το σκηνοθέτη.

2. Βλ. 'Οθόνη αριθ. 19 όπου κριτική της ταινίας.

(Σημείωση: 'Η σύνταξη της 'Οθόνης θα ήθελε να επισημάνει ότι προβαίνει στη δημοσίευση του ανωτέρω κειμένου χωρίς να συμεριζεται αναγκαστικά πολλές από τις απόψεις του για τον ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο).

νοθετών να παραχωρήσουν τις ταινίες τους.

Μερικές παρατηρήσεις για την πρωτοβουλία και την τύχη της:

α. 'Η σύλληψη του «δημοψηφίσματος» αποδείχτηκε μάλλον θολή και άδικαιωτη, αφού δεν αναζήτησε στηρίγματα ούτε στην αυταξίωση της πρακτικής του παιχνιδιού (και ως παιχνίδι θα είχε και γούστο και ενδιαφέρον), ούτε στην έγκυρότητα της αντιπροσωπευτικότητας ενός πανοράματος που θα αναδείκνυε όλες τις τάσεις (που βρίσκεται, για παράδειγμα, η παλιά ελληνική κωμωδία με τούς λαμπρούς ήθοποιους;) 'Επιπλέον, τα αποτελέσματα του «δημοψηφίσματος» φορτώνονται με ένα άστοχο σχόλιο, το οποίο, αφού κάνει μία σύντομη μνεία στο συμβατικό χαρακτήρα του έγχειρματος («Σάν (sic) κάθε σύμβαση, η έκφραση των μελών της ΠΕΚΚ για τις 10 καλύτερες ελληνικές ταινίες διατηρεί το χαρακτήρα του εφήμερου και του περιορισμένου»), το υπεραξιώνει τελείως άδικαιολογητα. («'Ομως, για πρώτη ίσως φορά, η κριτική εδώ απομακρύνεται από την τελεσίδικη έτυμγορία και δεν παραμένει απλό έργαλειο ανάλυσης.»)

β. Την άστοχία του σχολίου αναδιπλασιάζει (αν δεν την υπερβαίνει) η παρουσίαση των ταινιών από τον πρόεδρο της ΠΕΚΚ, ο οποίος, «άξιολογώντας» το αποτέλεσμα, αποφαίνεται: «Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ

Εύδοκία

## Οι δέκα «καλύτερες» ελληνικές ταινίες

'Η Πανελλήνια Ένωση Κριτικών Κινηματογράφου (ΠΕΚΚ) διεξήγαγε την 'Ανοιξη ένα είδος δημοψηφίσματος μεταξύ των μελών της για την ανάδειξη των δέκα καλύτερων ταινιών από καταβολής ελληνικού κινηματογράφου. Τό αποτέλεσμα της ψηφοφορίας των κριτικών ήταν τό έξής (σε παρένθεση ο αριθμός των ψήφων):

1. *Ευδοκία*, του 'Αλέξη Δαμιανού (25)

2. *Ο δράκος*, του Νίκου Κούνδουρου (23)

3. *Αναπαράσταση*, του Θόδωρου 'Αγγελόπουλου (22)

4. *Ο θίασος*, του Θ. 'Αγγελόπουλου (20)

5. *Τα χρώματα της 'Ιριδος*, του Νίκου Παναγιωτόπουλου (11)

- *Κάλπικη λίρα*, του Γιώργου Τζαβέλλα

7. *Τό προξενιό της 'Αννας*, του Παντελή Βούλγαρη (9)

- *Καρκαλού*, του Σταύρου Τορνέ

9. *Μπαλαμός*, του Στ. Τορνέ (8)

- *Στέλλα*, του Μιχάλη Κακογιάννη.

Μέσα στις προθέσεις της ΠΕΚΚ ήταν και ή προβολή των ταινιών αυ-

τών, συνδυασμένη με όμιλίες και συζητήσεις για τον ελληνικό κινηματογράφο σέ μία προσπάθεια νά «αρχίσει ένας διάλογος με τούς σκηνοθέτες, χωρίς έμπάθεια και προκατάληψη», όπως τόνισε σέ συνέντευξη τύπου ό πρόεδρος της ΠΕΚΚ Δημήτρης Δανίκας. 'Η προσπάθεια αυτή, όμως δέν ευοδώθηκε, καθώς σκόνταψε στήν άρνηση των περισσότερων σκη-





πρώτη ταινία κατοχυρώθηκε (sic) με 25 ψήφους ή Ευδοκία του 'Αλέξη Δαμianoύ, πρώτος σκηνοθέτης ψηφίσθηκε, με 51 ψήφους υπέρ (sic), ο Θόδωρος 'Αγγελόπουλος» (Τό Βήμα, 24.4.85).

γ. Απόψεις όπως οι παραπάνω φοβούμαστε πως δείχνουν ότι η κυρίαρχη λογική στην Ένωση των Κριτικών είναι η «δημοσιογραφική» λογική. Ίσως στο σωματείο να περισσεύουν οι «βιοπαλαιστές» δημοσιογράφοι και να σπανίζουν οι «κυρίως κριτικοί» (ό,τι κάτι τέτοιο μπορεί να σημαίνει τέλος πάντων σήμερα). Ίσως γι' αυτό ο τωρινός πρόεδρος να μην αισθάνεται άνετα, αν δε μετατρέψει μια αισθητική κρίση σε άθλητική επίδοση.

δ. Ένα άλλο σημείο, όμως, πού θα έπρεπε να επισημανθεί για να είναι δίκαιη η κρίση (και αμφίπλευρη ή «γκρίνια») είναι η στάση των σκηνοθετών. Η αρνητική τους θέση ως προς την έκδηλωση δεν υπαγορεύτηκε από οποιαδήποτε διανοητική ευαισθησία: αντίθετα, όλοι, σχεδόν, σαμποτάρισαν την έκδηλωση, σπτηριγμένοι σε μικρόψυχους λόγους και μικρόχαρους υπολογισμούς. Έτσι όπως έπρεπε: ως «πνευματικοί άνθρωποι».

A.M.

## Δώστε και σώστε

Το πρόβλημα της διατήρησης και συντήρησης των παλιών ταινιών (αυτών δηλαδή πού γυρίστηκαν από καταβολής κινηματογράφου) είναι λίγο-πολύ γνωστό. Εκείνο πού δεν είναι γνωστό είναι η έκταση του προβλήματος. Υπολογίζεται ότι οι μισές περίπου ταινίες πού παρήχθησαν από τό 1895 ως τό 1950 έχουν οριστικά χαθεί. Η απώλεια αυτή είναι, κατά τή γνώμη μας, ανυπολόγιστη: είναι απώλεια πολιτισμού, αλλά και απώλεια μνήμης.

Αν δούμε τήν όλη υπόθεση λίγο ιστορικά, σκεφτόμαστε ως ένα σημαντικό λόγο καταστροφής των ταινιών τό γεγονός ότι στά πρώτα του βήματα ο κινηματογράφος δεν έχαιρε καμιάς εκτίμησης, δεν ήταν τέχνη

ακόμα, ήταν προϊόν για λαϊκή κατανάλωση και τίποτα παραπέρα. Έτσι, όταν ή έμπορική του αξία εξουδετερωνόταν, μπορούσε μιά ταινία να καταστραφεί, δεν υπήρχε κανένας λόγος διατήρησής της.

Ένας άλλος εξίσου σημαντικός λόγος καταστροφής πολλών ταινιών ήταν ή ίδια ή εξέλιξη του κινηματογράφου. Όταν υπήρχε κάποια τεχνολογική αλλαγή όλο τό πρωτόπαρχον στόκ ταινιών ήταν άχρηστο και ένα μεγάλο του μέρος συνήθως καταστρεφόταν. Τό πρώτο κύμα καταστροφής συμβαίνει γύρω στό 1920. Οι ως τότε ταινίες (φανταχτερά θεάματα, παντομίμες, μελοδράματα, κυνηγητά) έγκαταλείπονται προς χάριν των μεγαλύτερων σε διάρκεια (μιάμιση ώρα) και πιό φιλόδοξων ταινιών. Οι παλιές ταινίες πουλιούνται στά παλιατζήδικα ή πλένονται για να συλλεχθούν τά άλατα του άργύρου. Τό Αμερικάνικο Ίνστιτούτο Κινηματογράφου υπολογίζει ότι τό 85% των ως τότε ταινιών χάθηκαν. Δεύτερο κύμα καταστροφής τό 1930, με τήν εμφάνιση του όμιλούντος. Προστίθεται ή ήχητική μπάνα, τά μηχανήματα προβολής αλλάζουν και ένα τεράστιο απόθεμα παραγκωνισμένων (όλοι ένδιαφέρονται για τό καινούριο) βουβών ταινιών συγκεντρώνονται και διοχετεύονται στά παλιατζήδικα. Υπολογίζεται σε 70-80% τό ποσοστό καταστροφής στις χώρες με τή μεγαλύτερη κινηματογραφική παραγωγή (ΗΠΑ, Άγγλία, Ιταλία, Γαλλία). Τρίτο κύμα καταστροφής τό 1950 με τήν αντικατάσταση του νιτρικού υποστρώματος των φίλμ ( εύφλεκτο

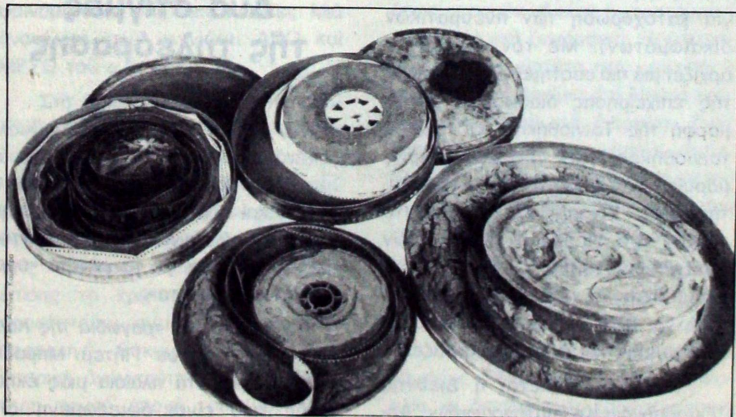


Οι εξόριστοι του Μάουριτζ Στίλλερ (Σουηδία 1921). Η ταινία είχε μεγάλη έπιτυχία σε πολλές χώρες. Ός τά σήμερα δεν βρέθηκε καμιά κόπια της.

υλικό) από τό άκετυλικό υπόστρωμα (φίλμ άσφαλείας). Τό 30% των ταινιών χάνονται. Κρατιούνται τά άριστουργήματα και αφήνεται στην τύχη του ό κύριος όγκος των ταινιών. Καμμία ύποψία ακόμα για τίς δυνατότητες προβολής παλαιών ταινιών από τήν ήδη ύπαρκτή και λειτουργούσα τηλεόραση.

Ο τρίτος σημαντικός λόγος καταστροφής των ταινιών σχετίζεται με τή χημεία. Με τήν πάροδο του χρόνου, τό τελικό προϊόν, τό φίλμ, ύφίσταται αλλοιώσεις. Τά νιτρικά φίλμ είναι άσταθ ή και βαθμιαία άποσυντίθενται. Τά έγχρωμα ξεθωριάζουν και χάνουν τή χρωματική άρμονία τους, καθόσον οι διάφορες χρωστικές έπηρεάζονται διαφορετικά από τό πέραςμα του χρόνου. Όλα αυτά σημαίνουν ειδική χημική κατεργασία, αν επιδιώκεται ένα φίλμ να διατηρηθεί χωρίς αλλοιώσεις.

Η έπιχείρηση διάσωσης των ταινιών έχει κι αυτή άπ' τήν πλευρά



Φίλμ νιτροκυτταρινής σε διάφορα στάδια άποσύνθεσης.





“Ο,τι έχει μείνει από τη Γέννηση της Νέας Ζηλανδίας (1921) είναι αυτό το διαφημιστικό.

της μιά μακριά ιστορία. Τό 1898 ένας Πολωνός κινηματογραφιστής, ο Μπολεσλάβ Ματοζέβσκι, γράφει και κυκλοφορεί στο Παρίσι ένα μανιφέστο με τίτλο *Μιά νέα πηγή 'Ιστορίας*. Προτείνει την 'ίδρυση κινηματογραφικού μουσείου, διατήρηση των άρνητικών και διάφορα άλλα, καινοφανή για την εποχή τους, που γρήγορα ξεχνιούνται. Υπάρχουν όμως (ως τό τέλος του βωβού) κάποιες συλλογές (πυρηνες των μελλοντικών αρχείων) που δημιουργήθηκαν μάλλον ιδιωτικά και για πρακτικούς λόγους ή για συγκεκριμένη χρήση: στρατιωτική (Βρετανικό πολεμικό μουσείο), θρησκευτική (άββάς Ζοιέ στη Βασιλεία), νομική (βιβλιοθήκη του Κονγκρέσου για κατοχύρωση των πνευματικών δικαιωμάτων). Με τόν όμιλούντα αρχίζει μιά πιό συστηματική οργάνωση της επιχείρησης διασώσεως με τη μορφή της Ταινιοθήκης. Οι πρώτες ταινιοθήκες ήταν της Στοκχόλμης (ιδρύθηκαν τό 1933), του Λονδίνου, της Νέας Υόρκης, του Μιλάνου (τό 1935), του Παρισιού (1936), των Βρυξελλών (1938). Τό βασικό πρόβλημα (τότε και τώρα) είναι τό οικονομικό: ή όλη υπόθεση διάσωσης, συντήρησης και φύλαξης κοστίζει.

Τό 1938 ιδρύεται ή Διεθνής Όμοσπονδία Κινηματογραφικών Αρχείων (FIAF). Σιγά σιγά, ή FIAF

δυναμώνει (σήμερα αριθμεί 73 ταινιοθήκες σέ 50 χώρες) και συνεχώς αυξάνει την ισχύ της. Έχει συμβάλει στην εισήγηση της Ουνέσκο γιά τή διάσωση και διατήρηση των κινουμένων εικόνων του 1980. Η Ουνέσκο υιοθετεί και προβάλλει τά αιτήματα της FIAF. Τό τεύχος του 'Οκτωβρίου του 1984 του περιοδικού που εκδίδει ή Ουνέσκο, του *Κουριέρ*, (κυκλοφορεί και στά 'Ελληνικά) είναι αφιερωμένο στο πρόβλημα της διάσωσης των ταινιών (άπ' τό τεύχος αυτό άλλωστε και οι περισσότερες πληροφορίες καθώς και οι φωτογραφίες).

Και στην Ελλάδα, τί γίνεται; Σχεδόν τίποτα, πιστεύουμε. Υπάρχει ή «ιδιωτική» Ταινιοθήκη, βέβαια, που έχει μαζέψει κάποιες κόπιες και κατά καιρούς τίς προβάλλει γιά τό κοινό. Καμμία δουλειά ουσίας όμως (χημική επεξεργασία, έρευνα και άποκατάσταση ταινιών). Και τό μέλλον δέν διαγράφεται εύχάριστο. Καμμία αίτηση 'ίδρυσης κινηματογραφικού μουσείου και αρχείων, καμμία πίεση πρós την κατεύθυνση της ύπαρξης ειδικού εργαστηρίου, καμμία προοπτική διαφύλαξης των πρώτων (και μεταγενέστερων) ελληνικών ταινιών. Πιστεύουμε ότι δέν είναι μακριά ή ώρα που ή αναφορά σέ κάποιες ταινίες θά γίνεται μόνο στά διάφορα έντυπα, μιά και οι 'ιδιες οι ταινίες θά έχουν άμετάκλητα χαθεί.

Θ. ΝΕΟΣ

## Δυό στιγμές της τηλεόρασης

Στίς τρείς και πέντε 'Απριλίου ή ΕΡΤ-2 και ή ΕΡΤ μάς έδωσαν, αντίστοιχα, δυό ταινίες, συνοδεύοντάς τες, παράλληλα με τά γνωστά «προλογικά σημειώματα».

Η πρώτη, *Η τραγωδία της Κάρμεν* του Άγγλου Πήτερ Μπρούκ, προβλήθηκε στά πλαίσια μιάς έκπομπής που είναι αφιερωμένη στο θέατρο. Στόν πρόλόγό του ό συγγρα-

φέας Μένης Κουμανταρέας την παρουσίασε ως την κινηματογράφηση της όμώνυμης θεατρικής παράστασης που έδωσε ό Πήτερ Μπρούκ στο Παρίσι τό 1983, τονίζοντας χαρακτηριστικά την παραδοξότητα αυτής της παράστασης σέ σχέση με την όπερα του Μπιζέ. Ο Μένης Κουμανταρέας, όρίζοντας και περιορίζοντας, από άγνοια, την ταινία *Η τραγωδία της Κάρμεν* στο επίπεδο της θεατρικής καταγραφής, διέπραξε ένα άτόπημα. Βοήθησε κι αυτός, μαζί με τούς υπεύθυνους του προγραμματισμού, νά χαθεί ή εύκαιρία γιά μιά σωστή έκτιμηση μιάς πραγματικά αξιόλογης ταινίας.

Πρέπει κάποτε και ό Μένης Κουμανταρέας, αλλά και όσοι περιορίζουν τόν κινηματογράφο σέ μιά «περιεχομενολογική» ανάλυση, νά μάθουν ότι ό κινηματογράφος, πέρα άπ' ότι όδηποτε άλλο, είναι και γλώσσα. Ότι ό κινηματογράφος έχει δικούς του κώδικες γραφής, άρκετά εύκολα άναγνωρίσιμους. Ότι ή μοναδικότητα του ντεκόρ δέν στοιχειοθετεί την ύπαρξη της θεατρικής σκηνής και ότι, τέλος, πρέπει νά μάθουμε κάποτε ότι ή τέχνη του κινηματογράφου, σύνθετη και ξεχωριστή, δέν έχει νά κάνει σέ τίποτα με τό θέατρο.

Η δεύτερη ταινία, *Ο Άρχων του Τρόμου* του Όρσον Γουέλς, προβλήθηκε στά πλαίσια της έκπομπής *«Κινηματογραφική Λέσχη - Δυό άστρονομικά άριστουργήματα του Όρσον Γουέλς»*. Στόν πρόλόγό του, ό Γιάννης Μπακογιαννόπουλος παρέλειψε νά ενημερώσει γιά την κόπια που είδαμε και νά πεί ότι είναι αυτή που κυκλοφορεί στο έμπόριο και πώς είναι πολύ διαφορετική άπ' αυτή που ό 'ίδιος ό Γουέλς μοντάρισε και που προβλήθηκε γιά πρώτη φορά σ' όλόκληρο τόν κόσμο στίς 16 του Γενάρη του 1983 στο τρίτο κανάλι της Γαλλικής τηλεόρασης. Από την κόπια που είδαμε έλειπαν περίπου είκοσι λεπτά και υπήρχε ένα όλοκληρωτικά διαφορετικό μοντάζ, με άποτέλεσμα ή ταινία νά φαίνεται αδύναμη και μερικές φορές άκατανόητη. Η σωστότερη ενημέρωση νομίζουμε ότι θά βοηθούσε και την ταινία αλλά και την (καλή) έκπομπή.

Ιορδάνης ΚΑΜΠΙΑΣ



## Γιά την ταινία μικρού μήκους!

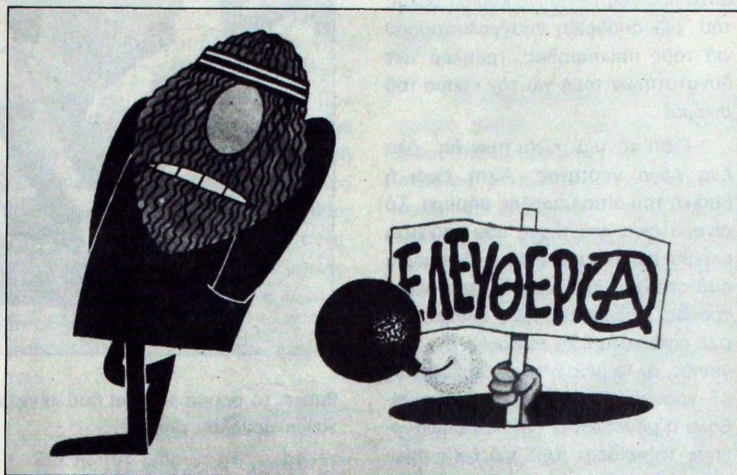
(ή πώς νά παίζει κανείς τό ρόλο τής Κασσάνδρας όταν είναι μέτοικος στήν Τροία).

Ο κινηματογράφος γεννήθηκε στο μικρό μήκος. "Αν σήμερα ή ταινία μικρού μήκους (μ.μ.) βρίσκεται εξορισμένη στά περίχωρα του σινεμά, αυτό όφειλεται σέ μία μακρά διαδικασία «έμπορευματοποίησης» τής ταινίας. Ή ύπαρξή της, έδω και πολλές δεκαετίες, είναι συνδεδεμένη είτε μέ μία μεγάλου μήκους ταινία είτε μέ τήν τύχη της σ' ένα φεστιβάλ. Μέσα στήν ιστορία του σινεμά έχασε αϊγά τήν αυτόνομία της και άν αναπαράγεται ακόμα, ή δεκαετία του '80 θά τής αφαιρέσει αναμφίβολα κάθε λόγο ύπαρξεως.

### I. Χρονικό χωρίς αριθμούς τής ταινίας μικρού μήκους

Οι πρώτες ταινίες (Λυμιέρ, Μελιές, Σέννεντ...) είναι μ.μ. και θά παραμείνουν ως τή δεύτερη δεκαετία του αιώνα μας. Τήν εποχή εκείνη τό σινεμά είναι μία άτραξιόν πού περνάει μέσα από τά καφενεία και τά πανηγύρια. Ή διάρκεια του μ.μ. είναι ή «φυσική» διάρκεια, αυτή δηλαδή πού καταλαμβάνει μία προφορική αφήγηση ή τό νούμερο του θαυματοποιού ή αυτό του ταχυδακτυλουργού. Όταν τό σινεμά γίνεται θέαμα έξ' ολοκληρώ και άπαιτεί τά δικά του έσοδα—ένα εισιτήριο εισόδου—μεταμορφώνεται μέσα από μία άλλη διάρκεια: αυτή τών παραδοσιακών θεαμάτων (θέατρο, κοντσέρτο), μέ πρότυπο τή *θηρσκειυτική λειτουργία*. Τότε λοιπόν τό σινεμά γίνεται μεγάλου μήκους. Όσον άφορά δέ τά μ.μ. καταντά «άμερικάνικη βεντέτα» τών κινηματογραφικών βραδυών στριμωγμένο ανάμεσα στά έπικάιρα και στό διάλειμμα, άλλοτε νά τό άντικαθιστά ένα κινούμενο σχέδιο και άλλοτε νά παίρνει τή μορφή του ντοκυμανταίρ. Ή ταινία μεγάλου μήκους γίνεται τό βασικό θέαμα.

Ή προοδευτική εξάφανιση αυτού του είδους του κινηματογραφικού θεάματος γίνεται ακόμα πιό έντονη μέσα στή δεκαετία του '60. Ή αναζήτηση του κέρδους μέ τήν αύξηση τών προβολών κόβει αυτό τόν εϋ-



Ή τρύπα του 'Ι. Ήνανιάδη

θραυστο όμφάλιο λώρο πού τό συνδέει ακόμη μέ τό κοινό και γίνεται ή αίτια ώστε τό μ.μ. νά χάσει ακόμη και τό λόγο τής ύπαρξής του. Οι αίθουσες δέν παίζουν πλέον παρά ταινίες μεγάλου μήκους. Εύτυχώς, τήν ίδια εποχή, τά γούστα του κοινού αλλάζουν και ό μέσος όρος τής ηλικίας του μειώνεται. Όπότε οι μεγάλες εταιρίες και τά Στούντιο, πού προμήθευαν τόν κύριο όγκο τών νέων σκηνοθετών ύστερα από έσωτερική επιλογή, χρεωκοπούν. Μέσα λοιπόν από τήν ταινία μ.μ. ό κόσμος του σινεμά θά επιλέξει τούς «νέους» του. Στή Γαλλία έχουμε τό Νέο Κύμα. Λίγα χρόνια άργότερα, ό Νέος Έλληνικός Κινηματογράφος άπαντά στά ίδια φαινόμενα και στίς ίδιες άνάγκες. Μία άνανέωση πού γεννιέται ΑΠΟ και ΜΕΣΩ του μ.μ.

Στή δεκαετία του '70 παρακολουθούμε τήν έκρηξη του μ.μ. Είναι ή εποχή πού παράγονται περισσότερες ταινίες μ.μ. άπ' ό,τι μεγάλου και πού γεννιούνται τά φεστιβάλ ταινιών μ.μ., άφού αυτές δέν προβάλλονται πλέον στίς αίθουσες. Αυτή τήν εποχή επίσης τό κράτος άρχίζει νά τίς προστατεύει συμμετέχοντας στήν παραγωγή. Εύκαιριακή βοήθεια ή ιστορική άναγκαιότητα, αυτή ή δεύτερη χρυσή εποχή του (μετά άπ' αυτή του ξεκινήματος του σινεμά)

συμπίπτει μέ τήν επιθανάτια άγωνία του. Ξαναζει ως είδος αλλά όχι πλέον ως προϊόν. Παράγονται αλλά σταματούν νά προβάλλονται! παύουν νά ενδιαφέρουν τούς έμπόρους του ναού του κινηματογράφου.

### II. Προβλήματα του χρόνου ή τής διάρκειας.

Ή ταινία μ.μ. έχει μόνο μία διάρκεια. Μπορεί νά είναι δευτερευόντως μία συμπύκνωση τής ταινίας μεγάλου μήκους, ένα δείγμα έπαγγελματισμού, ή διακινδύνευση μιας άλλης κινηματογραφικής γραφής... αλλά δέν είναι ούτε ένα ιδιαίτερο είδος, ούτε μία αυτόνομη φόρμα, όπως μπορούν νά είναι ή μινιατούρα ή τό παστέλ στή ζωγραφική, τό κοντσέρτο ή τό κουαρτέτο στή μουσική, ή νουβέλα ή τό δοκίμιο στή λογοτεχνία. Δέν είναι παρά μία διάρκεια, ένας κάποιος χρόνος, ένα κάποιο μήκος, πού ώστόσο επιζει, πού έχει τά φεστιβάλ του και τά βραβεία του και πού κατ' αυτό τόν τρόπο έγινε έννοια.

Παρ' όλα αυτά, αυτή ή «έννοια» του μ.μ. πάει ίσως νά χαθεί. Άλλα κινηματογραφικά προϊόντα—δηλαδή άλλες διάρκειες—έκαναν τήν εμφάνισή τους. Πλάι στό μ.μ., τά βίντεο-κλίπ, οι διαφημίσεις, τά δοκιμαστικά κομμάτια!... και πιό πέρα ακόμη ή



ηλεταινία, τό σήριαλ. "Όλα αυτά τά είδη, σέ αντίθεση μέ τό μ.μ., είναι έξαιρετικά αποδοτικά καί καταναλώσιμα. "Αλλά επί πλέον σιγά-σιγά ν' αντικαταστήσουν τά μ.μ. σ' αυτό πού του μένει ως κύριος ρόλος του: μιά απόδειξη επαγγελματισμού γιά τούς πρωτάρηδες, τρέηλερ τών δυνατοτήτων τους γιά τόν κόσμο τού σινεμά.

Γιατί τό μ.μ. είναι πρίν άπ' όλα ένα έργο νεότητας. Αύτή είναι ή βασική του αίτια ύπαρξης σήμερα. Τό σινεμά είναι μιά τέχνη πού στοιχίζει άκριβά καί τό μ.μ. είναι ή δοκιμασία πού στοιχίζει λιγότερο. "Ετσι έγινε ό τρόπος έκφρασης, μιάς ηλικίας: τά μ.μ. είναι κατά 95% τό προϊόν όχι μιάς γενιάς, αλλά μιάς ηλικίας από 20 έως 35 χρόνων. Τό σινεμά είναι άναμφίβολα ή μοναδική τέχνη πού δημιούργησε τό «είδος» ΤΗΣ γιά τούς πρωτάρηδες ΤΗΣ: γιά μιά κάποια ηλικία, γι' αύτήν τή συγκεκριμένη φάση πού ένας νέος πού έχει τή θέληση όφείλει ν' αποδείξει ότι μπορεί νά κάνει σινεμά.

"Η πολλαπλότητα τών κινηματογραφικών υπο-είδων, ή χρήση τών καινούριων υλικών βίντεο γιά τίς κινηματογραφικές σχολές καί γιά μερικά ντοκυμανταίρ, αλλά κυρίως ή αποδιάρθρωση (τής παραδοσιακής διάρκειας), πάνε άναμφίβολα νά έξαλείψουν αύτή τήν έννοια του μ.μ. πού ύπήρχε όχι από έγγενή άναγκαιότητα, αλλά σάν άπόθεμα τού θριαμβεύοντος συστήματος πού, άν καί δύσκολα,

Μιά καθημερινή ιστορία της Κ. Φλίσσα



Τά μανικέτοκουπα τού Π. Χούρσογλου

βρήκε τό ορόμο του καί πού λέγεται ταινία μεγάλου μήκους.

### III. Ρέκβιεμ μέ άνθη καί στεφάνους.

Σίγουρα, ή ταινία μ.μ. μπορεί πολύ άκόμη νά προστατεύεται -άπό κάποιον άλλον, άπ' τό κράτος- αλλά έχει νόημα νά τήν προστατεύει κανείς στή σημερινή της μορφή; Θά έπρεπε άρχικά νά πάψει νά άποτελεί αυτό τό ανθρώπινο άπόθεμα, αύτή τήν πρακτική σχολή τού σινεμά τών «μεγάλων» -νά βρεθούν άλλοι τρόποι- νά σταματήσει νά είναι μιά επίδειξη καλής κατασκευής: νά ξαναγίνει ένας χώρος συνάντησης γιά κάθε (νέο) τόλμημα καί γιά κάθε τύπο κινηματογραφικής γραφής. "Όχι

ένα είδος, αλλά μιά καινούρια φόρμα πού ψάχνει, συνείδητά χωρίς προσδοκία κέρδους, άναμφίβολα χωρίς μαζικό κοινό, αλλά έξαιρετικά χρησιμη γιά τίς άλλες φόρμες τών εικόνων.

Δέ θέλω νά μπλεχτώ σέ δομικές προτάσεις. Δέν επιδιώκουν παρά νά ταριχεύσουν μιά έτοιμοθάνατη κατάσταση άπό τό γεγονός καί μόνο ότι δέν είναι βιώσιμη. Θά άρκεστώ νά κάνω μερικές παρατηρήσεις πάνω σ' ό,τι άφορά μόνο τό μ.μ.

Στήν Έλλάδα, ή ζωή μιάς ταινίας μ.μ. είναι πολύ συγκεκριμένη. Διάρκει συνολικά σχεδόν ένα μήνα, σάν τή συγκομιδή ενός φρούτου, άνάμεσα στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης καί τό Φεστιβάλ τής Δράμας. Τό πιό παράλογο είναι ότι τά μέσα μαζικής ενημέρωσης (έφημερίδες, τηλεόραση, περιοδικά...) δέν μιλάνε παρά μόνο ένα μήνα, κι ύστερα ή λήθη.

"Η κριτική (πού μέσα άπό τά άρθρα καί τά βραβεία της έπαίξε ένα ρόλο σχετικά θετικό γιά τήν άνάπτυξη τών κινηματογραφικών μορφών όσον άφορά τήν ταινία μεγάλου μήκους) είναι ιδιαίτερα παραδοσιακή άπέναντι στις μ.μ. Τά βραβεία της έδώ καί δέκα χρόνια στή Θεσσαλονίκη, έκτός από μερικές εξαιρέσεις, είναι σάν ένα μεγάλο νεκτοταφείο. Ποιός άλλος, έκτός άπ' αύτήν, όφείλει νά προσδιορίσει τό καινούριο;

Οί ταινίες μικρού μήκους είναι ένα είδος χωρίς μνήμη. Τό μ.μ.



έδωσε άριστουργήματα σ' όλη τή διάρκεια τής ιστορίας του σινεμά. Αντίθετα από τίς ταινίες μεγάλου μήκους, όμως, αυτές δέν προβάλλονται ποτέ· ποτέ δέν τίς έχουμε δει· δέν είναι παρά φράσεις μέσα στά βιβλία του σινεμά.

Λοιπόν, πρέπει νά κάνουμε σάν ν' άρχίζαμε από τό μηδέν; Χωρίς συνείδηση αυτού πού έχει γίνει ή άκόμη αυτού πού γίνεται τώρα; Πώς ένα είδος πού δέν έχει ούτε ιστορία, ούτε μνήμη, ούτε καν έπαφή μέ τόν έξω κόσμο, μπορεί νά άνανεωθεί;

Ίσως είναι παράδοξο, στό κάτω-κάτω τής γραφής, ν' άνησυχεί κανείς γιά ένα είδος πού άναπαράγεται, ιδίως στήν Ελλάδα. Ίσως και νά είναι φυσιολογικό τό ότι παραμένει ένα είδος χωρίς εισπράξεις, χωρίς κοινό, πού δέν ένδιαφέρει πιά τούς έμπόρους, άφου έγινε ένα προϊόν έσω-τερικής κατανάλωσης, ένας κινηματογραφοφιλικός καθρέφτης, τό έργο

πού κάνει ό μαθητευόμενος γιά νά γίνει χειροτέχνης· ένα είδος συνδεδεμένο μέ μιά διάρκεια πού άδιαφορεί γιά τό παρελθόν. Ή λογική αυτής τής ώρας δέν άνέχεται τούς έκτροχισμούς.

Αυτό πού είναι βέβαιο, είναι ότι οι σκοτεινές αίθουσες, αυτός ό μαγικός χώρος του σινεμά, δέν αγάπησε ποτέ τά μ.μ. Τό σινεμά ξεγέννησε τό μ.μ., του έδωσε μορφή και διάρκεια, τό πήρε γιά μερικές δεκαετίες στή σκιά τής ταινίας μεγάλου μήκους κι ύστερα τό έγκατέλειψε. Είναι μιά ιστορία έγκαταλελειμένου παιδιού. Αλλά ίσως τό άπλό γεγονός τής ύπαρξής του, του επιβάλλει νά ξεπεράσει τήν όρφάνια του.

Πατρίς BIBANKO

1. 2-3 λεπτά μιάς ταινίας μεγάλου μήκους πού δίνουν νά γυρίσει ένας πρωτάρης μέσα σέ πραγματικές συνθήκες γυρίσματος.

## Τ' είχες Γιάννη, τ' είχα πάντα

Τό Μάιο του περασμένου χρόνου ή *Πράβδα* δημοσίευσε ένα κείμενο τό όποίο άξίζει ίσως νά μάς άπασχολήσει. Πρόκειται γιά μιά άπόφαση του Κομμουνιστικού Κόμματος τής Σοβιετικής Ένωσης και του Συμβουλίου Υπουργών τής ίδιας πού άναφέρεται στό στρατηγικό μέλλον του σοβιετικού κινηματογράφου. Ή στιγμή τής ανακοίνωσής της είναι χαρακτηριστική (άνοδος του Τσερνένκο στήν έξουσία). Όμολογούμε ότι τήν διαβάσαμε μεταφρασμένη στό Άγγλικά. Διαλέγουμε και μεταφράζουμε και μεϊς μέ τή σειρά μας πρίν σχολιάσουμε.

«Μερικοί σεναριογράφοι και σκηνοθέτες σπανίως άσχολούνται μέ κοινωνικά σημαντικά θέματα. Πολλές ταινίες πού γυρίζονται είναι άδιά-

ρες, άδύναμες και άπομακρυσμένες από τά επείγοντα προβλήματα ζωής και θεμάτων ένδιαφέροντος των σοβιετικών πολιτών. Μερικές ταινίες προβάλλουν παρατραηγμένες συγκρούσεις, μικροανωμαλίες και καταπιεστικές άσήμαντες λεπτομέρειες τής καθημερινής ζωής. Υπάρχουν περιπτώσεις όπου έπιχειρείται νά άποκτήσουν αίγλη ξεπερασμένες ήθικές νόρμες και πρότυπα ζωής, και έλάχιστη προσπάθεια καταβάλλεται στήν καταπολέμηση του άλκοολισμού. Ένας άριθμός ταινιών πάσχει σέ δυναμισμό, ένταση ή σέ έλκυστικούς θετικούς ήρωες.

«Οι σοβιετικές ταινίες και ή τηλεόραση άποτυχαίνουν ν' άποκαλύψουν τήν ουσία του σύγχρονου ιμπεριαλισμού. Ό κινηματογράφος πρέπει

νά συμμετέχει πιό ένεργά στήν έπίλυση των μεγάλων και πολυπλόκων καθηκόντων τής κομμουνιστικής εκπαίδευσης, τής εργασίας, τής κοινωνικής δραστηριότητας στοχεύοντας στήν οικονομική και κοινωνική άνάπτυξη τής χώρας.

«Οι εργαζόμενοι στόν κινηματογράφο πρέπει στό μέλλον νά καλύψουν τίς άπαιτήσεις του παρόντος σταδίου κτισίματος του κομμουνισμού, νά βοηθήσουν στήν καλυτέρευση του άναπτυχθέντος σοσιαλισμού, νά προπαγανδίζουν τήν σοβιετική λενινιστική έξωτερική πολιτική, νά άποκαλύπτουν ένεργά τήν έπιθετική πορεία του ιμπεριαλισμού, νά αύξάνουν τήν επαγρύπνηση των σοβιετικών πολιτών και των ένόπλων δυνάμεών τους, και νά συνεισφέρουν στήν στρατιωτική-πατριωτική εκπαίδευση.

«Οι κριτικοί πρέπει νά παλεύουν γιά νά αύξήσουν τό μαρξιστικό-λενινιστικό όπλοστάσιο και έπίσης γιά τίς άρχές του Κόμματος και τήν επαγγελματική τους καλυτέρευση. Πρέπει νά μήν ένδίδουν σέ ύποκειμενισμό και νά μήν άνέχονται ιδεολογικά και καλλιτεχνικά σφάλματα.»

Είναι λίγο δύσκολο νά πούμε τί μάς έντυπωσίασε περισσότερο. Ή «ξύλινη» (ταυτόχρονα άνυποψίαστη και ταυτολογική) γλώσσα; Ή σαφήνεια έκφράσεων όπως σημαντικά κοινωνικά θέματα ή έλκυστικοί θετικοί ήρωες, πού μπορούν νά δεχθούν όποιαδήποτε έρμηνεία, άρα νά χρησιμοποιηθούν εύκολα από τή λογοκρισία; Οι προτεραιότητες των εργαζομένων στόν κινηματογράφο (μέριμνα γιά τή σοβιετική έξωτερική πολιτική, γιά τήν άποκάλυψη του ιμπεριαλισμού, γιά τή στρατιωτική-πατριωτική εκπαίδευση); Ή άπουσία κάθε προβληματισμού πάνω σέ θέματα κινηματογραφικά (ή αισθητικά, γενικότερα);

Σκεφθήκαμε πάντως ότι θά θέλαμε πολύ νά δούμε μιά ταινία πού θά καταπολεμούσε τόν άλκοολισμό, θά άποκάλυπτε τήν ουσία του σύγχρονου ιμπεριαλισμού, θά δυνάμωνε τή στρατιωτική-πατριωτική εκπαίδευση και όλα αυτά μέ τήν χρήση έλκυστικών θετικών ήρώων.

Θ.Ν.



Γιά τόν

Νότη Φόροο

υπεύθυνο εκδόσεως του περιοδικού ΟΘΟΝΗ

και τόν συντάκτη Γιάννη Δεληολάνη

τό πιο άνόητο πράγμα στον κόσμο είναι τό νά γράφεις γιά κείνα πού έχεις κάνει ζητώντας έτσι νά ενημερώσεις τούς νεώτερους... όμως μερικές φορές χρειάζεται...

Κύριοι

Θάθελα νά σταθώ στό άφιέρωμα του τεύχους νο 19 στον Καναδέζο κινηματογραφιστή Νταιήβιντ Κρόνενμπεργκ και νά παρατηρήσω μία, τυχαία θέλω νά πιστεύω, παρασιώπηση μερικών γεγονότων όσον άφορά την πορεία των ταινιών του Κρόνενμπεργκ και της θεματολογίας του στην Ελλάδα. Ο συντάκτης του εισαγωγικού σημειώματος κ. Δεληολάνης φαίνεται, λόγω του νεαρού της ηλικίας, νά άγνοεί πώς στην Αθήνα έδώ και 2 χρόνια υπάρχει τό Πολιτιστικό Σωματείο Φίλων Ε.Φ. και Φαντασίας πού κάνει κάθε Παρασκευή και Σάββατο μεταμεσονύχτιες προβολές. Σ' αυτές τις προβολές οι δυό πρώτες ταινίες του Κρόνενμπεργκ έχουν παρουσιαστεί άρκετές φορές - μάλιστα τό σωματείο, τό «Fan Club» είχε έγκαινιάσει την πρώτη του προβολή στις 20.1.84 μέ τό *Rabid*. Ακόμα μοιάζει νά άγνοεί ό κ. Δεληολάνης την ύπαρξη του περιοδικού *CINE ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ* πού στό τεύχος του νο 2 (Φεβρουάριος '83) είχε παρουσιάσει μία έκτενή (3 σελίδες) συνέντευξη του Κρόνενμπεργκ γιά τό *SCANNERS*, μία κριτική γιά την ίδια ταινία καθώς και παρουσίαση της γυριζόμενης, τότε, *VIDEODROME*.

Τέλος, μοιάζει νά άγνοεί - γιά μία άκόμη φορά- ό κ. Δεληολάνης τό τεύχος νο 7 (Μάιος 1982) της πάλα ποτέ *ΧΙΟΝΑΤΗΣ* - γιά μεγάλους όπου σέ άφιέρωμα 8 σελίδων είχαν παρουσιαστεί νέοι σκηνοθέτες στον χώρο του φανταστικού και βεβαίως ό Κρόνενμπεργκ.

Επαναλαμβάνω πώς ό κ. Δεληολάνης -λόγω του νεαρού της ηλικίας- δικαιούται νά άγνοεί ή μερικές φορές- ίσως έπειδή τόν πίκραναν κάποιες κριτικές στά γραφτά του- νά άποσιωπεί...

... όμως ή διεύθυνση του περιοδικού έχει χρέος πιστεύω, νά δίνει ουσιαστική πληροφόρηση στους άναγνώστες κι όχι νά έπαφίεται στις άπόψεις του κάθε συντάκτη.

Αυτά και εύχαριστώ γιά τή φιλοξενία...

Φιλικά

Βαγγέλης ΚΟΤΡΩΝΗΣ

**Σημείωση:** Ο συντάκτης του επίμαχου κειμένου δέν άγνοεί άσφαλώς ούτε τό *Club* και την προσφορά του αλλά ούτε και τό *Cine Φανταστικό*. Μιλώντας γιά ένα κύκλωμα μεταμεσονύκτιων προβολών και γιά μεμονωμένες άπόπειρες, τοποθετούσε, έκ των πραγμάτων, τό *Club* στή δεύτερη περίπτωση. Όπως και νά τό κάνουμε, στην Ελλάδα οι μεταμεσονύκτιες προβολές δέν είναι καθεστώς. Αντίθετα, άγνοεί τή Χιονάτη - γιά μεγάλους (Αυτό τό πρόβλημα μέ τό νεαρόν της ηλικίας...) και θά ήθελε, τέλος, νά βεβαιώσει πώς καμιά ύστε-

ρόβουλη ή έκδικητική σκέψη γιά άπόκρυψη θά μπορούσε ποτέ νά περάσει άπό τό μυαλό του.

Τά παραπάνω θά μπορούσαν νά είναι τά σπέρματα μιάς άπάντησης στό εύγενικό και παραπονεμένο γράμμα πού δημοσιεύουμε. Ο Βαγγέλης Κοτρώνης -μία γραφική, τίμια και ανθρώπινη μορφή στό μικρόκοσμο του έλληνικού κινηματογράφου- σκοτώθηκε στις 10 Μαΐου σέ αυτοκινητιστικό δυστήχημα.

Ευχόμαστε τό *Club* του νά βρεί άξιους συνεχιστές.

Η από άβλεψία μετατόπιση ενός τόνου και ή παρείσφρηση ενός έπιπλέον «σέ» αλλοίωσαν ριζικά τό νόημα ενός λακανικού παραθέματος στο κείμενο του Δ. Βεργέτη: Ο Φρόυντ σέ μοτσάρτια παρτιτούρα, στο προηγούμενο τεύχος της Όθόνης. Συγκεκριμένα, ή φράση (σελ. 46, δεύτερη στήλη): «Αλλά δέν λειτουργεί ως σημαίνον παρά συρρικνώνοντάς το σέ έκκρεμότητα, σέ υποκείμενο γιά ένα άπλό σημαίνον, άπολιθώνοντάς το...» πρέπει νά διαβαστεί: «Αλλά δέν λειτουργεί ως σημαίνον παρά συρρικνώνοντας τό σέ έκκρεμότητα υποκείμενο σέ ένα άπλό σημαίνον, άπολιθώνοντάς το...».

Στή σελίδα 73 έπίσης, ό δαίμων της φωτοσύνθεσης άλλαξε την πατρότητα του κριτικού σημειώματος: Ταρζάν ό πράσινος. Στή θέση της υπογραφής Β.Κ. τοποθέτησε τά αρχικά Χ.Μ.

Τό τρίτο, τέλος, και ίσως σημαντικότερο άμάρτημα του προηγούμενου τεύχους είναι ή κατακρεούργηση της κριτικής του Αχιλλέα Ψαλτόπουλου γιά την ταινία *Κάτω από ήφαιστειο*. Από τό έν λόγω κείμενο άφαιρέθηκε όλόκληρο τό κεφάλαιο πού άναφερόταν στό όμότιπλο βιβλίο μέ άποτέλεσμα ή αντίβολή μεταξύ βιβλίου και ταινίας πού ήταν και ό κορμός του κριτικού κειμένου νά φανεέ ανάπηρη και άτεκμηρίωτη.

ΣΟΦΤΕΞ

Εκδοτικά

Έφτασε ή νέα γενιά κινηματογραφικών βιβλίων. Κοινό τους χαρακτηριστικό: δέ χρειάζονται διάβασμα: ίσως ούτε ξεφύλλισμα: άπλως ξετύλιγμα. Τό πράγμα είναι εύκολο (όπως μέ τό χαρτί της τουαλέτας). Μπορεί νά τό κάνει κι ένα μωρό. Άλλωστε ή κύρια έπίδιωξη αυτών των εκδόσεων είναι ένα κοινό νήπιων άναγνωστών: χωρίς άπάντησεις, χωρίς κρίση, χωρίς άντιστάσεις. Έτσι ώστε νά πραγματο-





ποιηθεί ο βαθύτερος σκοπός του ἐγχειρήματος, τό κέρδος πάση θυσία.

Από τήν πληθώρα τῶν ἐντύπων αὐτῶν ἐπιλέξαμε καί παρουσιάζουμε ἐδῶ ἓνα. Ἡ ἐπιλογή δέν εἶναι τυχαία. Τό βιβλίο πού θά παρουσιάσουμε εἶναι ἀπό τά καλύτερα πού κυκλοφοροῦν. Ἐτοί ὁ ἀναγνώστης θά μπορέσει, ἀναλογικά, νά σχηματίσει γνώμη περὶ τοῦ συνόλου.

Τό βιβλίο τιτλοφορεῖται Ο ΤΖΕΡΥ ΛΟΥΙΣ, τοποθετεῖται στή σειρά ΣΠΕΣΙΑΛ μέ τόν ἀριθμό 1, ἐντάσσεται στήν εὐρύτερη σειρά Πλούσιος ἀετός (τῆς ὁποίας τή φροντίδα ἔχει ὁ Σωτήρης Κακίσης) καί ἐκδίδεται, σέ ἐπιμέλεια Χρήστου Βακαλόπουλου, ἀπό τίς ἐκδόσεις Ὀδυσσεύς. Ἀποτελεῖται ἀπό 160 σελίδες κειμένου καί 32 σελίδες μέ φωτογραφίες καί τιμᾶται (τόν Ἀπρίλη πού ἀγοράστηκε) 250 δρχ.

Εἶναι βέβαια, δύσκολο νά ἀσχοληθεῖ κανεῖς κριτικά μέ τό βιβλίο. Διότι ἡ σπονδυλωτή ὕλη του (καί ἡ ἀσπόνδυλη σκέψη του) δέν προσφέρουν ἰδέες πρόσφορες σέ συζήτηση. Ἴσως τό πιό ἐνδιαφέρον μέρος τοῦ βιβλίου ἀποτελεῖ ἡ εἰσαγωγή τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου, ὅσο κι ἂν περιορίζεται σέ μάλλον τετριμμένες ἰδέες. Στήν εἰσαγωγή αὕτη περιέχεται καί κάτι σάν προγραμματική ἀρχή. Τήν

παραθέτουμε: «Τό βιβλίο πού ἔχετε στά χέρια σας δηλώνει ἀπό τήν ἀρχή ὅτι εἶναι κινηματογραφόφιλο, δηλαδή κάπως παιδικό κι ἀρκετά-πρόθυμο νά δώσει μιά κλωτσιά στίς γνώσεις ὥστε νά μετατραποῦν σέ ἀπόλαυση.» Ἀκολουθεῖ τό βιβλίο αὕτη τήν ἀρχή; καί πῶς τή σκηνοθετεῖ;

Οἱ ἐρωτήσεις πού ἔπονται (ἐνίοτε ρητορικές) ἔχουν συνειδητά σχολαστικό χαρακτήρα. Δέν πηγάζουν ἀπό διάθεση αὐτάρκειας γκρίνιας. Ἀπορρέουν ἀπό τήν πεποίθηση ὅτι μιά ἐκδοτική δραστηριότητα –ὅταν δέ θέλει νά εἶναι ἀπλῶς ἓνας παρδαλός κερδοσκοπικός ἀχταρμάς– ὀφείλει νά τηρεῖ ἓνα εὐχάριστο ὄριο δεοντολογικῶν προδιαγραφῶν. Ρωτᾶμε λοιπόν:

– Γιατί τό βιβλίο εἶναι γραμμένο μέ μονοτονικό σύστημα καί τό ὀπισθόφυλλο μέ πολυτονικό;

– Πῶς μπορούμε νά μάθουμε πού δημοσιεύτηκε ἡ πρώτη συνέντευξη τοῦ βιβλίου;

– Πότε, ἄραγε, δημοσιεύτηκε ἡ συνέντευξη τοῦ κωμικοῦ στόν Ἀξελ Μάντσεν;

– Ποιός μετέφρασε (μέτρια, ὄχι ἀσχημα) τά ξενόγλωσσα κείμενα; (Ἐλάχιστο δεῖγμα γραφῆς: «τὴν ἀποτυχία τῶν κλασσικῶν ἀποπειρῶν βελτίωσης», «ἡ ὠρίμανση», «πῆρα

λοιπὸν τίς ἀποστάσεις μου», «τὴν κωμωδία πού ἀνάφερες», «τά καρτούνς» – σέ ἀγγλοσχημάτιστο πληθυντικό λές καί τό βιβλίο ἐκδόθηκε στή Βοστώνη. Καί ἓνα δεῖγμα ὕφους: «Ἡ πρώτη σκηνοθετική δουλειά τοῦ Λούις [...] μπορεῖ νά χαρακτηρισεῖται μεγαλοφυΐας ἀπὸ ἀναγκαιότητα, γρήγορη χάρη στήν αὐτοπειθαρχία της καί μὴ ἀνεκδοτολογική ἀπὸ τίς συνθήκες πού ἐπιβλήθηκαν στὸ γύρισμα»).

– Πόσο ἐρασιτέχνης ἦταν ὁ διορθωτής ὥστε νά ἀφήσει, δυὸ φορές ἀπαντώντά, τό κακόχχο πλουζέ (στή θέση τοῦ πλονζέ);

– Ρωτήθηκε ὁ Ν. Κολοβός γιὰ τὴν παραχώρηση τῆς κριτικῆς του γιὰ τὸν Μεγάλο γκαφατζή; (Στοιχηματίζουμε μιά συνδρομή Ὁθόνης πῶς ὄχι).

– Τί κοινὸ συνδέει τό παραπάνω κείμενο, τό κείμενο τοῦ Χ. Βακαλόπουλου γιὰ τὸ Νευρόσπαστο καί τά κείμενα τοῦ Νοαμὲς καί τοῦ Μπεν-γιούν ἐκτός ἀπὸ τὴ συμπληματικὴ λογική τοῦ ἐκδότη;

– Γιατί ἓνα τόσο μικρὸ κείμενο γιὰ τὸ Νευρόσπαστο; Δηλώνει ὑποτίμηση τῆς ταινίας ἢ ἀπλῶς βιαστικὸ κλείσιμο λογαριασμῶν «νά βγεῖ τό βιβλίο μιά ὥρα ἀρχήτερα;»

– Γιατί ἀπουσιάζουν (ἀκόμη καί ἀπὸ τήν φιλομορφία) οἱ ἑλληνικοὶ τίτλοι τῶν ταινιῶν; Πέρα ἀπὸ τὴ διακοπὴ τῆς γλωσσικῆς συνέχειας στὸ κείμενο, οἱ ξένοι τίτλοι δέν εἰσάγουν ἓνα σημαντικὸ παράγοντα ἀκατανόησας; Ὅταν ὁ ὑπογραφόμενος (καί ὄχι μόνον αὐτός) μπερδεύτηκε ἀπὸ τὴν ἀποκλειστικὴ λατινογράφηση τίτλων, τί θά πάθει ὁ ἀπλὸς ἀναγνώστης;

Οἱ ἐρωτήσεις, βέβαια, θά μπορούσαν νά εἶναι πολὺ περισσότερες. Νομίζουμε, ὅμως, ὅτι ὥς ἐδῶ ἀρκεῖ. Ἐνα μόνον σύντομο σχόλιο γιὰ τὴν ὀπισθογράφηση τοῦ Σωτήρη Κακίση: Ἡ κινηματογραφοφιλία εἶναι, ἐτοῖ κι ἄλλιως, μιά «πλαδαρή» ἔννοια. Ὅταν τὴν ἐκτείνουμε πέρα ἀπὸ τά ὁρία της, μέ μοιραῖο τίμημα τὴν ἀφασία (ὁμολογημένη στὸ κείμενο), τότε τί νόημα ἔχει ἡ γραφή (ἐκτός ἀπὸ τὸ νά κανονίζει ραντεβού σέ φανταστικούς κινηματογράφους);

Ἀλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ





**3-5 ΜΑΗ 85**  
**ΓΑΛΛΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ**

6 μ.μ. ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΙΣΠΑΝΙΚΟ SUPER 8  
7.30 μ.μ. ΔΙΑΓΝΩΣΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΕΡΕΥΝΩΝ

## 7ο Φεστιβάλ SUPER-8

Τό γαλλικό Ίνστιτούτο Θεσσαλονίκης φιλοξένησε και πάλι, από 3 ως 5 Μαΐου, τό Φεστιβάλ Έρασιτεχνικού Κινηματογράφου πού όργάνωσε ή όμάδα Σούπερ-8. Στίς τρείς μέρες πού διήρκεσε προβλήθηκαν 21 ταινίες δημιουργών από όλη τήν Ελλάδα. Οί ταινίες, όπως σέ κάθε έρασιτεχνικό σινεμά, παρουσίασαν ποικιλία τόσο θεματική όσο και μορφική. Από τεχνικής πλευράς τά πράγματα ήταν ανάλογα (ταινίες πειραματικές, χωρίς έπεξεργασία (μοντάζ κλπ.) ακόμη και ταινίες ιοάξεις των 35mm).

Η ταινία πού έκλεψε τήν παράσταση τήν πρώτη μέρα ήταν ή *Παραλία* (22') του Νίκου Οικονομίδη. Ό Οικονομίδης (συνεργάτης τής 'Οθόνης') σ' αυτή τήν ταινία ή καλύτερα σ' αυτή τήν «ρόκ έντ ρόλλ» αντίταινία του παίζει μέ τό θεατή. Χωρίς νά έχει

πετάξει ούτε ένα καρτέ στο μοντάζ, μέ μία ύποτυπώδη έπεξεργασία, παρεμβάλλει μαύρα δίλεπτα κομμάτια χωρίς ήχο, μέ αποτέλεσμα ή ταινία νά γίνεται ένα πολυθέαμα(!) μέ τό κοινό νά σχολιάζει ή νά βρίζει. Αύτή ήταν άλλωστε και ή πρόθεση του δημιουργού της, όπως δήλωσε στή συζήτηση πού άκολούθησε στο τέλος των προβολών και πού τή μονοπώλησε ή *Παραλία*.

Άλλες άξιόλογες ταινίες τής πρώτης μέρας ήταν: *Η λύση του δράματος* (8') του Γ. Ζερβόπουλου (μνεία γιά τούς ήθοποιούς και γιά τήν προσπάθεια μεταφοράς του θεατρικού έργου του Μπέκετ)· *Η τυχαία συνάντηση* (18') του Β. Λιγνού (10 βραβείο κοινού). Ό Λιγνός στήν ταινία του (κωμωδία) δείχνει πόσο έχει έπηρεαστεί από τούς σύγχρονους Έλληνες σκηνοθέτες Εύστρατιάδη, Χαρτοματζίδη κ.α. όπως εύστοχα παρατήρησε ένας θεατής: *Τό Πείραμα: Δοκιμή 1 γιά έπικοινωνία* (11') του Δ. Πανταζή (2ο κοινό). Η ταινία βασίζεται σέ μία πρωτότυπη ιδέα, ένας νέος έχει προβλήματα μέ τό περιβάλλον του και μιλάει μόνον μέ τά μάτια, είναι όμως φανερό ή άδυναμία του σκηνοθέτη νά χειριστεί τό θέμα. Ό Πανταζής μπορεί νά απέτυχε ως σκηνοθέτης, εξέπληξε όμως τή δεύτερη φορά ως συνθέτης στίς *Μνήμες στο χιόνι* (17') του Α. Μπουλογιόργου. (Βραβείο μουσικής). Η μουσική επένδυση πού έκανε στάθηκε σέ επαγγελματικά επίπεδα.

Τή δεύτερη ήμέρα παίχτηκαν ακόμα: *Η μοναξιά του θετεράνου* του Α. Δελή, ή όποια πάγωσε τό κοινό της, μέ τήν άριότητα τής παραγωγής και τήν άδυναμία άσκησης ύφους. Αντίθετα, ή έκπληξη του φεστιβάλ ήταν τό *Σώμα-Μετασώμα* (50') του Κ. Πάλη (Βραβείο καλύτερης ταινίας -μαζί μέ τή *Νυχτωδία*- και ήχου). Μιά διαρκής άσκηση ύφους και άναζήτησης φόρμας. *Ο θιβλιόφιλος* (8') του Γ. Ζερβόπουλου (Μνεία γιά τήν άφηγηματική όλοκλήρωση του σεναρίου, γιά τούς ήθοποιούς και 4ο κοινό) ήταν μία άστυρα του κοινωνικού συστήματος. Ό Ζερβόπουλος μέ τήν εύπρέπεια τής δουλειάς του κατάφερε νά κάνει μία ταινία άποδεκτή στο κοινό αλλά και στήν κριτική

έπιτροπή.

Τήν τρίτη μέρα ξεχώρησε ό *Αίσθηματίας* (23') του Γ. Μασσιά, μία γκαγκστερική κωμωδία μέ γκάγκ του βουβού και ή *Νυχτωδία* (15') του Θάνου Αναστόπουλου (Βραβεία καλύτερης ταινίας μαζί μέ τό *Σώμα-Μετασώμα*, φωτογραφίας και 3ο κοινού), ταινία πάνω στήν έπικοινωνία των νέων, δοσμένη μέσα από άργούς ρυθμούς και καλή αισθητική φόρμα. Ακόμη δόθηκε μνεία στήν Πόπη Χατζηκώστα γιά τήν ήθοποιία της στίς ταινίες *Hysteria* (26') τής ίδιας και *Δέν έννοούσα αυτό* του Κ. Κορομπίλη (20').

Τήν κριτική αποτελούσαν ό Λευτέρης Κυπραίος, ό Σωτήρης Ζήκος (κριτικοί), ό Τάκης Κουμουνδούρος (όπερατέρ), Κώστας Μωρεσόπουλος (έκδότης του περιοδικού *Φωτογραφία*) και ένα μέλος τής όμάδας Σούπερ-8. Παράλληλα μέ τό διαγωνιστικό μέρος διοργανώθηκε και ένα άφιέρωμα στο ισπανικό Σούπερ-8. Συγκρίνοντας τούς δύο κινηματογράφους βλέπουμε ότι θεματικά ό έλληνικός δέν έχει νά ζηλέψει τίποτα από τόν ξένο. Εκεί, όμως, πού ύστερεί (μέ λίγες έξαιρέσεις) είναι στόν τεχνικό τομέα και αυτό γιάτί στήν Ελλάδα δέν υπάρχει κινηματογραφική παιδεία, ούτε όμως και τά κατάλληλα τεχνικά μέσα. Η σημαντικότερη άδυναμία είναι αύτή τής έκτύπωσης αντίγραφων, μέ αποτέλεσμα ή κάθε ταινία νά καταστρέφεται μετά από 20-30 προβολές.

Κλείνοντας τό σημείωμα, έπισημαίνω ότι γιά μία ακόμη χρονιά ή όμάδα Σούπερ-8 διοργάνωσε τό φεστιβάλ μέ δικά της χρήματα. Δέν δόθηκε κρατική έπιχορήγηση ενώ ό Δήμος Θεσσαλονίκης άρνείται νά τό εντάξει μέσα στίς άνοιξιάτικες πολιτιστικές έκδηλώσεις του. Παρ' όλες όμως τίς άντιξοότητες, ή όμάδα συνεχίζει τίς δραστηριότητές της. Τά άμεσα σχέδιά της είναι ή προβολή του Σούπερ-8 σέ κάθε πολιτιστικό σύλλογο πού ένδιαφέρεται, ενώ γιά τήν επόμενη χρονιά σχεδιάζεται ή όμάδα φίλων του Φανταστικού Κινηματογράφου. Η διεύθυνση τής όμάδας είναι: Όμάδα Σούπερ-8, Βελισαρίου 41, Θεσσαλονίκη.

Πάνος ΚΟΚΚΑΛΕΝΙΟΣ



## Τί έχουν νά δούν τά μάτια μου

Νεαρή κριτικός μηνιαίου πολιτιστικού περιοδικού έχει αποφασίσει νά βάλει στή σωστή τους θέση έναν-έναν, όλους τούς υπερεκτιμημένους Αμερικανούς σκηνοθέτες. Αρχίζοντας από τούς Τζό Ντάντε καί Σπήβεν Σπήλμπεργκ, οί οποίοι «έχουν δολοφονήσει είδεχθώς τόν κινηματογράφο», συνεχίζει μέ τόν Τζών Φόρντ (γιατί; πρόβλημα έχει;) «είναι υπεύθυνος γιά τή ρομαντικοποίηση της άγροτικής ζωής» καί καταλήγει μέ τόν Άλφρεντ Χίτσκοκ (όχι θά γλύτωνε).

Αυτός ο χοντρός κύριος πού λέτε, έχει κάνει πράγματα πού δέν πήρατε χαμπάρι όπως ότι «είχε ύπαρξει άπόρροεκτος μέ τούς ήθοποιούς», «είναι ένοχος κακών ταινιών», «έγινε ένα είδος Μαίριλιν Μονρόε τών κινηματογραφιστών» καί τώρα δέν είναι παρά «ένα παχύσαρκο, άθώο κι άβλαβές φάντασμα». Όλα αυτά σ' ένα κείμενο μέ φθαρμένη cult(!), ήθηκή της entertainment (!!) καί νεκρόφιλους filmgoers (!!!)

Έ ρε Βεργέτης πού τούς χρειάζεται!

X.M.

## Κρόνενμπεργκ - Μπάροουζ

Ο Κρόνενμπεργκ έχει επιτέλους, τήν ευκαιρία νά πραγματοποιήσει τό όνειρο τής καριέρας του: νά μεταφέρει στήν όθόνη τό περίφημο (γιά πολλούς λόγους) βιβλίο του Γουίλιαμ Σ. Μπάροουζ *Γυμνό Γέυμα*. Τό βιβλίο χρονολογείται από τό 1961, κι οι περιπέτειές του μέ τή λογοκρισία στήν Αμερική είναι λίγο πολύ γνωστές. Ο Κρόνενμπεργκ γνωρίζει τίς δυσκολίες πού έχει νά αντιμετώπισει («θά χρειαζόταν νά τό ξανα-εφεύρω γιά τήν όθόνη», είχε πει χαρακτηριστικά σέ μία συνέντευξή του), καί πιστεύουμε πώς θά τίς λύσει μέ τή βοήθεια του ίδιου του συγγραφέα, πού συνεργάζεται στό σενάριο. Η αύθεντικότητα λοιπόν του αποτελέσματος είναι έγγυημένη. Η ταινία,

έκτός άπροόπτου, θά άρχισεί νά γυρίζεται σύντομα καί θά είναι έτοιμη στίς άρχές του επόμενου χρόνου. Μέ συγκρατημένη αισιοδοξία (κι αυτή όφείλεται σ' ένα όχι πολύ αξιόπιστο ρεύμα, «ανάκάλυψη» του σκηνοθέτη πού έκδηλώθηκε στήν τελευταία σαιζόν μέ δύο πρώτες προβολές (*Νεκρή Ζώνη* - *Σκάνερς*) κι άρκετές έπαναλήψεις), τήν περιμένουμε.

Γ.Δ.

1. Δεύτερη ταινία του Καναδού Νταϊνβιντ Κρόνενμπεργκ πού βλέπουμε φέτος. Προηγήθηκε ή θαυμάσια ταινία τρόμου *Νεκρή Ζώνη*, ένα έντυπωσιακό θρίλλερ φαντασίας, μέ τόν Ντέιβιντ Γουώκεν. Τώρα, ό σπεσιαλίστας του τρόμου Κρόνενμπεργκ επιστρέφει μέ μία άλλη ταινία αυτού του είδους, φέρνοντας στό προσκήνιο τούς Σκάνερς [...] Τό *Σκάνερς* φέρνει τήν υπογραφή του διάσημου σκηνοθέτη Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ.

Τό διασκεδαστικό αυτό παράδειγμα άντλήθηκε (χωρίς διορθώσεις) από τό περιοδικό Ένα (14/2/85).

## Τά ταμεία

Γιά τούς φίλους τών στατιστικών παραθέτουμε τίς έμπορικότερες ξε-

νες ταινίες τής κινηματογραφικής περιόδου 1984-85 (6/9/84-15/5/85). Τά στοιχεία πάρθηκαν από τό *Συντονισμό* πού έκδίδει τό επαγγελματικό περιοδικό *Θεάματα*.

1. Ίντιάνα Τζόουνς καί ό ναός της χαμένης κιβωτού
2. Γκόσμπάστερς, κυνηγοί φαντασμάτων 158.807
3. Έρωτας δίχως αύριο 148.593
4. Σχέςεις στοργής 143.727
5. Άμαντέους 139.540
6. Ό σημαδεμένος 138.478
7. Καράτε κίντ 132.947
8. Γυναικάρα μέ τά κόκκινα 127.146
9. Η μεγάλη τών μπάτσων σχολή 126.486
10. Μπρέικ ντάνς στό ρυθμό του δρόμου 113.073
11. Πέρασμα στήν Ίνδια 111.267
12. Κυνηγώντας τό πράσινο διαμάντι 110.644
13. Ό Ό Αταίριαστος 108.959
14. Άουτσάιντερς, επαναστάτες χωρίς αύριο 107.525
15. Ό μπάτσος του Μπέμπερλυ Χίλλς 104.923
16. Κάποτε στήν Αμερική 102.381
17. Κόναν, ό έξολοθρευτής 101.947
18. Ό έξολοθρευτής 101.661



Ίντιάνα Τζόνς



\*\* «Μιά χυδαία έρμηνεία θέλει στο μελό μιās ταπεινής ποιότητας συγκίνηση, πού ένεργοποιεί τούς δακρυγόνους αδένες και τίποτα άλλο. Ταινίες, όμως, όπως τό Πολτεργκάιστ [...] άναίρουν τέτοιες εύκολες έρμηνείες και φανερώνουν τελικά τόν φόβο τών διανοομένων μπροστά σ' αυτό τό φαινόμενο. 'Η σύγχιση τών τελευταίων είναι τέτοια, ώστε άναγκάσθηκαν νά άναγνωρίσουν τόν Ντάγκλας Σέρκ, έναν ρουτινιέρη σαπουνοπερατζή σκηνοθέτη, ως μεγάλο, μόνο και μόνο γιατί ό Φασμπίντερ δήλωσε θαυμαστής και αντίγραφας του. Τίποτα λοιπόν δέν άποκλείει νά άναγνωρίσουν και τήν 'Ιωάννα Μπουκουβάλα-Αναγνώστου ως μεγάλη συγγραφέα, άν αύριο ό Βίμ Βέντερς άποφασίσει νά γυρίσει ταινία της.»

...ό **Νίκος Νικολαΐδης** σέ έρευνα του Βήματος για τό μελόδραμα στόν κινηματογράφο (21.4.85).

\*\* «... πληγώνει έμφανώς τό θρησκευτικό συναίσθημα τών πιστών και τό σεβασμό για τούς άγιους και τή μορφή τής Παρθένου Μαρίας.»

... ό πάπας 'Ιωάννης Παύλος ό δεύτερος για τήν ταινία του Ζάν-Λύκ Γκοντάρ *Χαΐρε Μαρία* άναδημοσίευση στο Βήμα (24.4.85).

\*\* «Ζήλευα τό άμερικανικό φολκλόρ τόσο ως ήθοποιός όσο και ως άνθρωπος. 'Επιθυμούσα αυτή τή δόξα και είχα μία θέση έξαιρετικά προνομιακή -όντας γυναικα, ήθοποιός και κινηματογραφόφιλη- για νά δώ τή ζωή στά πλατώ του Χόλλυγουντ ή, πιό απλά, τή ζωή στην 'Αμερική.»

... 'Η **Μαρί-Φράνς Πιζιέ**, σέ συνέντευξη στο *Πρεμιέρ*, τεύχος 95.

\*\* «... 'Αγαπώ τόν κινηματογράφο πού είναι ικανός νά κάνει πιστευτό τό άπίστευτο.»

...ό **Ζ.Α. Γκοντάρ** στην ίδια συνέντευξη.

\*\* «Λογαριάζοντας ότι πέρασε πολύς καιρός από τότε, θά έλεγα πώς ό Γκοντάρ ήταν εκείνος πού είχε έπιβληθεί περισσότερο άπ' όλους. 'Η Κινέζα ήταν σέ τέλεια συμφωνία μ' αυτό πού αισθανόμασταν τότε για τή ζωή, για τίς σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους και τήν κοινωνία [...] 'Όλο τό '68 και ό,τι θά άκολουθοΰσε περιέχονταν στα μάτια τής 'Ανν Βιαζέμσκι και τής Ζυλιέτ Μπερτό.»

...ό **Ζάκ Λάνγκ**, ύπουργός Πολιτισμού τής Γαλλίας, άπαντώντας στην έρώτηση του περιοδικού *Πρεμιέρ* «ποιοί είναι οι σκηνοθέτες πού προτιμούσατε τήν εποχή του '68.»

\*\* «Είναι τρελός. Χειρότερος και από ήθοποιό.»

...ό **Ρόμπερτ Ντυβάλ** για τόν Φ.Φ. Κόππολα (άναδημοσιευμένο στο *Περιοδικό*, τεύχος 18).

\*\* «... 'Αλλά ό Λήν μου έκανε κι ένα κακό. Παραείναι μεγάλος σκηνοθέτης. Με καταδίκασε στο έξής νά βλέπω όλους τούς άλλους μικρότερους.»

...ό **Βίκτωρ Μπανερτζι**, πρωταγωνιστής στο *Πέρασμα στην 'Ινδία*. Σημ. 'Οθόνης: Μεταξύ τών σκηνοθετών μέ τούς όποιους έχει συνεργαστεί ό Μπανερτζι συγκαταλέγονται ό Μρνάλ Σέν και ό Σατγιαγίτ Ραΐ. ('Αναδημοσιευμένο στα Νέα, 27 Μαρτίου).

\*\* «...ένας άλλος σκηνοθέτης, ό Κλώντ Λελούς για παράδειγμα, θά είχε κινηματογραφήσει τόν τοκετό, και μάλιστα κάτω από τό ιερό, όπως είναι ή μόδα.»

...ό **Ζάν-Λύκ Γκοντάρ** για τό *Αβε Μαρία* (άναδημοσιευμένο στα Νέα, 6 Φεβρουαρίου).

\*\* «Δέν ύπάρχει διέξοδος σήμερα για τίς αίθουσες τέχνης. Μένει μόνο, στην άρχή κάθε σαιζόν, νά διαλέξουν μέ ποιόν επιθήτορα θά ζαπλώσουν.»

...ό **Σωκράτης Καψάσκης** σέ εκδήλωση τής ΠΑΠΟΚ (19 Μαρτίου).



\*\* «Είναι ένα χοντρό, ξιπασμένο γουρούνι πρώτης γραμμής και τόν σιχαίνομαι.»

... 'Η Τζόαν Κόλλινς στην έρώτηση του περιοδικού *Πλαΐν μπού*: «Τί έχεις νά πεις για τό περίφημο σχόλιο του 'Αλφρεντ Χίτσκοκ, ότι όλοι οι ήθοποιόί είναι ζωντόβολα;» ('Αναδημοσιευμένο στην πρώτη ελληνική έκδοση του περιοδικού - 'Απρίλιος '85).

\*\* «Καμιά άπ' τίς ταινίες μου δέν μου άρέσει. Τίς θεωρώ όλες άποτυχημένες. 'Ενα χάος χωρίζει αυτό πού όνειρεύομαι κάθε φορά νά κάνω και αυτό πού τελικά θγαίνει. Βέβαια, άν πρέπει νά διαλέξω όπωσδήποτε μία άπ' τίς ταινίες μου θά διάλεγα τίς *Ζωντανές Αναμνήσεις*...»

... 'Ο **Γούντυ Άλλεν** σέ συνέντευξη του στο γαλλικό περιοδικό *Νουβέλ Όμπζερβατέρ* ('Αποσπάσματα της δημοσιευμένα στα Νέα, στίς 21 Φεβρουαρίου).

\*\* «Δέν μ' άρέσουν οι κλεμμένες φωτογραφίες, οι καταρράκτες τών φλάς. Δέ μ' άρέσει νά μέ συλλαμβάνουν έκπληκτη. 'Αποτυπωμένες άπ' τούς παπαράτοι οι εκφράσεις πού μου ξεφεύγουν στη ζωή, είναι για μένα έχθροί μου. Αυτό μ' άρεσε στη Ντίβα: 'Η τραγουδίστρια πού δέν ήθελε νά



γράψει τή φωνή της... Δέν αγαπῶ τίς ἠχογραφημένες φωνές, τίς σταματημένες εἰκόνες. Δέν αγαπῶ τὰ ἀπολιθώματα.»

...Ἡ **Ἰζαμπέλ Ἀντζανί** σέ συνέντευξή της στό περιοδικό *Πρεμιέρ*, τεύχος 95.

**\*\*** «Θά ἦταν γελοῖο νά κάνω πολεμική στήν τηλεόραση. Ἡ τηλεόραση εἶναι τῶρα πιά ἀναπόφευκτη σάν τή βροχή, τό χιόνι, τήν ἀνοιξη καί τόν ἡλεκτρισμό.»

...Ὁ **Φεντερίκο Φελλίνι** (ἀναδημοσιευμένο στό *Βῆμα*, στίς 6 Φεβρουαρίου).

**\*\*** «Εἴμαστε ἀφάνταστα ἐπαρχιώτες στή νοοτροπία. Βλέπω πῆ νέα γενιά τῶν κινηματογραφιστῶν. Εἶναι χειρότερη ἀπό μᾶς τούς παλιούς. Ἀντί νά ἔχουν τό... μισό τους πόδι στήν Εὐρώπη π.χ., ἔχουν καί τὰ δυό τους πόδια καί κάτι παραπάνω, στή «Λαμία» ἢ στή «Λάρισα».»

...ὁ **Νίκος Κούνδουρος** (Ἡ *Ακρόπολις*, 10 Φεβρουαρίου).

**\*\*** «Δέν ἐκτιμῶ τό κοινό καί δέν καταλαβαίνω γιατί ἀπαιτεῖται νά τό ἀντιμετωπίζω μέ σεβασμό. Δέν τό ὑποτιμῶ, ἀλλά πιστεύω ὅτι γιά νά 'χεις μιά ἐγκυρη γνώμη πρέπει νά κατέχεις καλά τό θέμα. Θεωροῦν οἱ περισσότεροι ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι λαϊκή τέχνη. Ἦ! ὄχι δέν εἶναι.»

...ὁ **Νίκος Παναγιωτόπουλος** (*Μεσημβρινή*, 16 Φεβρουαρίου).

**\*\*** «Θά πῶ μιά φράση ὀργισμένη: ἂν ἦταν στό χέρι μου, θά περνοῦσα ἀπό λαϊκό δικαστήριο ὅλους τούς ἀρμοδίους, καί μέ χαρά θά τούς ἐβλεπα νά κρέμονται στό *Σύνταγμα*.»

...ὁ **Νίκος Κούνδουρος** γιά τήν ἐλληνική τηλεόραση (*Αὐγή*, 21 Δεκεμβρίου).

**\*\*** «Δέ σέ παίρνει νά μήν πειραματιστεῖς, νά μήν ψάξεις γιά ἓνα δικό σου δρόμο νά μιλήσεις. Στόν ἐλληνικό κινηματογράφο δέν ὑπάρχει παράδοση ὥστε νά τή δεχτεῖς ἢ νά τήν ἀπορρίψεις. Τώρα φπάχνεται ἡ παράδοση.»

...ὁ **Γιῶργος Πανουσόπουλος** (*Τά Νέα*, 21 Μαρτίου).



ὁ Ζουλάφски διευθύνει  
στό (πάνω) *Δημόσια γυναικία καί* (κάτω) στό  
*L'amour braque*.



**\*\*** «Ὃταν σκοτώνω τό χρόνο τῶν θεατῶν, αἰσθάνομαι δολοφόνος.»

...Ὁ **Νίκος Παναγιωτόπουλος** (*Μεσημβρινή*, 16 Φεβρουαρίου).

**\*\*** «Ἄμεσο οἰκονομικό ἀντίκτυπο τὰ βραβεία δέν ἔχουν. Τό ἴδιο τό Φεστιβάλ, ὅμως, ἀποτελεῖ ποιοτικό κριτήριο γιά τίς ταινίες καί ἔχει ἄμεσο ἀντίκτυπο στή διαφήμιση καί στήν προβολή τους. Εἶναι κάτι σάν τὰ ἀστεράκια πού βάζουν οἱ κριτικοί στίς ἐφημερίδες ἢ τά... λαγουδάκια πού θάζει ὁ συνάδελφός τους στό *Πλαῖν Μπού*.»

...ὁ **Νίκος Περάκης** (*Τηλέραμα*, 6 Φεβρουαρίου).

**\*\*** «Δέν πρέπει νά προσπαθεῖ νά ἀποφύγει τό γελοῖο οὔτε τήν κακογουστιά. Ὃταν γύριζα τίς πρῶτες μου ταινίες, ἔλεγα συχνά, καί τό πιστεύα, ὅτι ἡ κακογουστιά εἶναι ἡ μοναδική δύναμη πού κατέχει ὁ κινηματογράφος. Ἀλλῶστε, ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος εἶναι μιά ὑπόθεση κακογουστιάς: γεννήθηκε ἀπό ἓνα εἶδος τεχνικοῦ ἀτυχήματος καί, στήν ἀρχή, μάζεψε ἀνθρώπους πού εἶχαν ἀποτύχει στήν παντομίμα καί στό τσίρκο. Αὐτό ἀκριβῶς τό στοιχεῖο τοῦ τσίρκου –πού ὁ Φελλίνι τό ἔδωσε καλύτερα ἀπό ὅλους– ἀποτελεῖ τήν οὐσία τοῦ κινηματογράφου.»

...ὁ **Α. Ζουλάφски** (ἀναδημοσιευμένο στό *Βῆμα*, 21.4.85).



\* ΟΥΓΓΑΡΙΑ . Τό 1984 στην Ούγγα-  
ρια (πληθυσμός 12.000.000) κόπηκαν  
συνολικά 71.000.000. εισιτήρια. Ἐς  
δοῦμε τίς κινηματογραφικές προτιμή-  
σεις τῶν Ούγγων. 1) Οἱ περιπέτειες  
τοῦ Μπομπάρ (μέ τόν Μπάντ Σπέν-  
σερ) 1.900.000 εισιτήρια. 2) Τό 101  
σκυλιά τῆς Δαλματίας 1.600.000. 3)  
Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Τζεντάι 1.500.000.  
4) Ὁ ἐξωγήινος 1.500.000. 5) Κίνγκ-  
Κόνγκ 1.300.000. 6) Ὁ βασιλιάς  
Ἰσθάν (οὔγγρική ταινία μέ ρόκ  
μουσική) 1.800.000. 7) Ὡχ, τί ζωή!  
τοῦ Πήτερ Μπάκτος 600.000. 8)  
Χιονάτη (κινουμένων σχεδίων, οὔγγρι-  
κή) 400.000. 9) Ἡμερολόγιο τῆς  
Μάρτα Μετζάρος 300.000. Μερικές  
σκόρπιες παρατηρήσεις: α) Ἡ πρώτη  
οὔγγρική ταινία βρίσκεται στήν 6η  
θέση μόλις· β) Οἱ πέντε πρώτες  
ταινίες εἶναι, λίγο-πολύ, ἀμερικάνι-  
κες· γ) Παρά τό βραβεῖο στό Φεστι-  
βάλ Καννῶν, τό Ἡμερολόγιο ἔκοψε  
λιγότερα ἀπό τό ἕνα ἕκτο τῶν εἰσι-  
τηρίων τῆς ταινίας τοῦ Μπάντ Σπέν-  
σερ.

**\*\* ΧΡΗΜΑΤΟΔΟΤΗΣΕΙΣ.** Τό Έλλη-  
νικό Κέντρο Κινηματογράφου θά  
χρηματοδοτηθεί έφέτος μέ τό ποσό  
τών 350 έκατομμυρίων δραχμών.  
Σημειώνουμε ότι τό Κέντρο έχει  
λάβει από τό 1981 ως τό 1984 625  
έκατομμύρια δραχμές. Στό ίδιο διά-  
στημα, χρηματοδότησε ή προγραμματί-  
σασε τή χρηματοδότηση 56 ταινιών  
μεγάλου μήκους, 52 ταινιών μικρού  
μήκους καί τή συγγραφή 17 σεναρίων.

\*\* BENETIA. Ὁ Κριστόφ Ζανούσι  
ὀρίσθηκε πρόεδρος τῆς κριτικῆς  
ἐπιτροπῆς τοῦ φετινοῦ φεστιβάλ. Στὰ  
μέλη τῆς ἐπιτροπῆς συγκαταλέγονται  
οἱ Φράνκ Κάπρα, Ὁδυσσεάς Ἐλύ-  
της, Εὐγένιος Ἰονέσκο, Γκοϊντο  
Ἀριστάρκο.

\*\* ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ. Πάνω στα γνωστά χνάρια της προηγούμενης οικονομικής επιτυχίας ανακοινώθηκαν ή ετοιμάζονται πολλές συνέχειες όπως οι παρακάτω: α) *Τό διαμάντι του Νείλου*, συνέχεια του *Πράσινου διαμαντιού* με την Κάθλιν Τάρνερ· β) *Σταυροδρόμι*, με τον πρωταγωνιστή του *Καράτε Κίντ* που τώρα θριαμβεύει στην... κλασική κιθάρα· γ) *Εισβολείς*

ἀπό τόν Ἄρη, ρημείκ τῆς παλιᾶς  
ταινίας τοῦ ἄ40, σέ σκηνοθεσία αὐτῇ  
τῇ φορά τοῦ Τόμπ Χούπερ· δ) *Ράμπο*  
III, ἀπό τόν Σουλβ. Σταλλόνε φυσικά  
(ἐνῶ δέν ἔχει προβλεθθεῖ ἀκόμα τό  
*Ράμπο II*) καί, βέβαια, *Ρόκυ IV* (ὅπου ὁ  
Ρούτγκερ Χάουερ θά εἶναι ὁ προπο-  
νητής ἐνός Ρώσου πρωταθλητῆ!· ε)  
Ὁ μπάτσος τοῦ Μπέλερλυ Χίλς νο II·  
σ) Πολτεργκάιστ II, σέ σκηνοθεσία  
Μπράιαν Γκίμπσον· ζ) *Ψυχῶ νο III* (ὁ  
Ἄντονου Πέρκινς πάντως διστάζει  
ἀκόμα νά δεχθεῖ νά συμμετέχει!· η)  
*Ντέθ γουίς III*, σέ σκηνοθεσία Μάικλ  
Γουίνερ, μέ τόν Τσάρλς Μπρόνσον  
φυσικά· θ) *Πάμπιν ἄφρον νο II*, σέ  
σκηνοθεσία Τζώρτζ Μπλάτλερ (σκη-  
νοθέτῃ καί τῆς πρώτης ταινίας τῆς  
σειράς –μέ θέμα τό μόνοντ μπήλ-  
ντινγκ– ἡ ὁποία εἶχε γιά πρωταγωνιστῇ  
τόν Ἄρνοντ Σβαρτσενέγκερ)· ι) *Τό*  
*τελευταῖο σπῑτί ἄριστέρα νο II*, σέ  
σκηνοθεσία Ντάνυ Στέιμαν (δημιουρ-  
γῶ καί τοῦ *Παρασκευῇ καί 13 νο V*·  
ια) *Νεαρή λαϊδῆ Τσάτερλυ νο II*, σέ  
σκηνοθεσία Ἄλαν Ρόμπερτς· ιβ)  
*Μάντ Μάζ III*, σέ σκηνοθεσία Τζώρτζ  
Μίλλερ μέ πρωταγωνιστῇ τόν Μέλ  
Γκίμπσον (καί... μιά ἀτμομηχανή!· ιγ)  
Οἱ ἐντιμότατοι φίλοι μου νο III, σέ  
σκηνοθεσία Νάννι Λού μέ τοὺς  
παλιούς γνωστούς Οὐγκο Τονιάτι,  
Ἀντόλφο Τσέλλι, Γκαστόν Μοσίν.

Ἐπίσης, ὁρίσμενες ταινίες ἀρχισαν ἤδη νά προβάλλονται σέ κάποιες χώρες ὅπως τό *Οὐρλιαχτό νο II*, σέ σκηνοθεσία Φίλιπ Μόρα μέ τούς Κρίστοφερ Λή και Μάρσα Χάντ και οἱ *Ἄγριες χῆνες νο II*, σέ σκηνοθεσία Πήτερ Χάντ μέ τούς Σκότ Γκλέν, Μπάμπαρα Καρέρα, Ἔντουαρτ Φόξ και Λῳρενς Ὀλβιέ (στό ρόλο πού εἶχε δοθεῖ ἀρχικά στόν Ρίτσαρντ Μπάρντον).

**\*\* ΓΕΡΜΑΝΙΑ.** Είχαμε ξαναγράψει για την πρόθεση της γερμανικής κυβέρνησης να πολεμήσει την πειρατία των ταινιών (κινηματογραφικών και βίντεο) και είχαμε αναφερθεί και στην αυστηρότερη νομοθεσία που έβγαλε (και για τις ταινίες πορνό επίσης). Στις 10 Απριλίου έγινε και η πρώτη οργανωμένη έφοδος (σέ εφραμογή του νέου νόμου). Σέ 20 γερμανικές πόλεις, σέ περισσότερους από 50

τόπους έγινε επιδρομή των δικωτικών  
άρχων (άστυνομία και μέλη του  
ειδικού γραφείου καταπολέμησης της  
πειρατίας). Η συγκομιδή: πάνω από  
2.000 κόπιες ταινιών (35mm), χιλιά-  
δες κασέτες βίντεο και πάνω από 100  
μαγνητοσκοπία (έπαγγελματικά και  
οικιακή χρήση). Βρέθηκαν ακόμη  
και ταινίες που δεν είχαν εισαχθεί  
ακόμα στη Γερμανία.

**\*\* ΜΕΤΡΗΤΕΣ.** Ένα νέο σύστημα καλωδιακής τηλεόρασης δοκιμάζεται στη Νέα Ύορκη. Θά πληρώνει κανείς ανάλογα με τό πόση ώρα βλέπει αλλά καί τό τί βλέπει (διαφορετική τιμή γιά διαφορετικά προγράμματα-ταινίες).

**\*\* ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣΟΒΙΕΤΙΚΑ.** Μετά από μακροχρόνιες δραπραγματεύσεις έγινε δυνατή η διοργάνωση ενός κοινού προγράμματος Ἀμερικανικῶν καὶ Σοβιετικῶν ταινιῶν πού προβάλλονται (ἀπό τίς 31 Μαΐου) στό Τζώρτζτάουν τῶν ΗΓΙΑ. Οἱ διαπραγματεύσεις ἔγιναν μεταξύ τοῦ ἀμερικανοῦ ὀργανισμοῦ «Διεθνεῖς ἀνταλλαγές ταινιῶν» καὶ τῆς Σόβιετ ἐξπορτ. Ἡ ὅλη ὑπόθεση ὀργανώθηκε στά πλαίσια τοῦ ἑορτασμοῦ τῶν 40 χρόνων ἀπό τό τέλος τοῦ δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Κάθε μέρα θά παίζουν μαζί, σέ διπλό πρόγραμμα, μιά ἀμερικανική καί μιά σοβιετική ταινία. Ὅλες οἱ ταινίες ἔχουν πολεμικό θέμα.

\*\*\* ΠΕΝΗΝΤΑΧΡΟΝΑ. Τρεῖς ὄργανοι γιορτάζουν φέτος τὰ 50 χρόνια τους, τὰ ἔθνηκὰ ἀρχεῖα τοῦ Βρετανικοῦ Ἰνστιτούτου ταινιῶν, τὸ τμήμα ταινιῶν τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης τῆς Νέας Ὑόρκης καὶ ἡ ἐταιρεία παραγωγῆς ταινιῶν Ράνκ. Τὰ τριπλά γενέθλια γιορτάστηκαν κατὰ κάποιον τρόπο μαζί, τὸ Μάιο, ὅταν ἡ πρώτη ταῖνια παραγωγῆς Ράνκ, *Ἡ ἐπιστροφή τῆς παλῖρροιας*, διασωθεῖσα χάρις στὰ Ἐθνηκὰ Ἀρχεῖα, προβλήθηκε στὸ Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης πρώτη μιᾶς σειρᾶς 200 ταινιῶν τῶν Ἐθνηκῶν Ἀρχείων ποὺ θὰ προβάλλονται (στὸ Μουσεῖο) γιὰ δυὸ περίπου χρόνια (στὰ πλαίσια τοῦ ἐτους βρετανικῆς ταινίας ποὺ λέγαμε παραπάνω).



**\*\* Η ΠΙΑ.** Οι μεγαλύτερες εισπρακτικές επιτυχίες για το 1984 ήταν στις Ηνωμένες Πολιτείες (σε εκατομμύρια δολάρια καθαρές εισπράξεις): 1) *Γκοσμπαστερς* 127, 2) *Ο Ίντιαν Τζουνινς* και *ο ναός της χαμένης κιθάρου* 109, 3) *Γκρεμλινς* 78,5, 4) *Ο μπατσος του Μπερβερλ Χιλς* 58, 5) *Τρυφερες ευχαριστίες* 50,2, 6) *Καρτε Κιντ* 41,7, 7) *Σταρ Τρέκ III* 39, 8) *Η μεγάλη των μπατσων σχολή* 38,5, 9) *Σε αναζήτηση του πράσινου διαμαντιού* 36.

**\*\* ΟΥΓΓΑΡΙΑ.** Κάθε χρόνο γίνεται σιή Βουδαπέστη το έτησιο φεστιβάλ των ταινιών που γυρίστηκαν τον προηγούμενο χρόνο στην Ουγγαρία. Φέτος συμμετείχαν 18 ταινίες. Το μεγάλο βραβείο πήρε *ο Συνταγματάρχης Ρέντλ* του Ίσβαν Ζάμπο. Στην ταινία πρωταγωνιστεί πάλι ο Κλάους Μαρία Μπραντάουερ. Πιστεύουμε ότι και αυτή η ταινία, που παίχτηκε στις Κάννες, φιλοδοξεί να ακολουθήσει τα χνάρια της πετυχημένης (άκομη και Όσκαρ πήρε) διεθνούς πορείας της προηγούμενης κοινής ταινίας των Ζάμπο-Μπραντάουερ, του *Μεφίστο*. Άλλες ταινίες που διακρίθηκαν: *Άνθος της χίμαιρας* του Λάζλο Λούγκοζι (πήρε, στο μεταξύ, και άργυρή άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου), *Η κόκκινη κόμισσα* του Άντρας Κόβακς και το *Όργανωμένο ταξίδι* της Γκούλα Γκάρντακ.

**\*\* Η ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΗ ΘΘΟΝΗ.** Το μουσείο της Έπιστήμης, της Τεχνικής και της Βιομηχανίας θα δεχθεί το κοινό, στην Βιλλέτ της Γαλλίας, το Μάρτιο του 1986. Προηγούμενος όμως, η αίθουσα Γκεόντ, μέρος του Μουσείου, θα λειτουργεί από το καλοκαίρι του 1985. Αυτή η αίθουσα κινηματογράφου (ή, καλύτερα, θεάματος) φιλοδοξεί να είναι μοναδική στον κόσμο. Θα είναι εφοδιασμένη με ια πιά τελειοποιημένα όργανα της οπτικής, της εικόνας, του ήχου και της πληροφορίας, όπως πολλαπλοί προβολείς, λέζερ, ολογράμματα. Το έξω-επικρικό της αίθουσας είναι... σφαίρα, διαμέτρου ίσης προς το ύψος οκταώροφης οικοδομής. Η θόνη της, η μεγαλύτερη του κόσμου, είναι πάνω από 1.000 μ'.

(Επιμέλεια Θ.Ν.)

## ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΓΥΡΙΖΟΝΤΑΙ

Ο **Μαμά Εύα**, κατηγορία και υπεράσπιση σε σκηνοθεσία Κάρλο Λιτζά-νι.

Ο **Η ιστορία** σε σκηνοθεσία Λουίτζι Κομεντίνι με την Κλαούντια Καρβινάλλε.

Ο **Ορφείας** σε σκηνοθεσία Κλώντ Γκορεττά.

Ο **Τζίντζερ και Φρέντ** σε σκηνοθεσία Φρεντερικό Φελλίνι με τους Τζουλιέττα Μασίνα, Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι.

Ο **Εθελοντές** σε σκηνοθεσία Νικόλας Μάγιερ.

Ο **Ονειρα γλυκά** σε σκηνοθεσία Κάρελ Ράιζ.

Ο **Η καλύτερη εποχή** σε σκηνοθεσία Ρότζερ Σπότησγουντ με τον Κέρτ Ράσελ.

Ο **Ο άνθρωπος άραχνη** σε σκηνοθεσία Τόμπ Χούπερ (άπ' την όμώνυμη σειρά κόμικς. Η ταινία προβλέπεται να προβληθεί τὰ Χριστούγεννα).

Ο **Η βερολινέζικη υπόθεση** σε σκηνοθεσία Λιλιάνας Καβάνι.

Ο **Τό τραίνο της φυγής** σε σκηνοθεσία Άντρέι Κονταλόφσκι (σενάριο Άκίρα Κουρασάουα) με τους Γιόν Βόιτ, Έρικ Ρόμπερτς.

Ο **Ο επιστημονικός** σε σκηνοθεσία Μισέλ Βιανέ με την Καρόλ Μπουκέ.

Ο **Η αποστολή** σε σκηνοθεσία Ρόλαντ Τζόφου, με τον Ρόμπερτ ντέ Νίρο.

Ο **Η επανάσταση** σε σκηνοθεσία Χιού Χάντσον, με τους Άλ Πατσίνο, Ναστάσια Κίνσκι.

Ο **Σταυροδρόμι** σε σκηνοθεσία Γουώλτερ Χίλλ.

Ο **37,2°**, **τό πρωί** σε σκηνοθεσία Ζάν-Ζάκ Μπενέξ.

Ο **Μιά τέλεια άνακατοσούρα** σε σκηνοθεσία του Μπλ. Έντουαρντς (ρημέικ ταινίας του Χοντρού-Λιγνού). Ο **Εξυπνάκηδες** σε σκηνοθεσία Μπρ. ντέ Πάλμα.

Ο **Ποταμίσιος ποντικός** σε σκηνοθεσία Μάικλ Άπτεντ.

Ο **Ερωτικό δηλητήριο** σε σκηνοθεσία Φ. ντέ Μπροκά με την Σοφί Μαρσώ.

Ο **Ντίκ Τρέισι** σε σκηνοθεσία Μάρτιν Σκορσέζε με τον Γουόρεν Μπήτι.

Ο **Ο σύνδεσμος της Νάπολης** σε σκηνοθεσία Λίνας Βερτιμύλλερ.

Ο **Βραχυκύκλωμα** σε σκηνοθεσία Τζών Μπάνιαμ.

Ο **Τρελός για έρωτα** σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Άλτμαν με τον Σάμ Σέππαρντ και τον Χάρρυ Ντήν Στάντον.

Ο **Προβλήματα στη νόση** σε σκηνοθεσία Άλαν Ρούντολφ με τους Κήθ Κάραντάν, Ζενεβιέβ Μπουζόντ και Κρίς Κριστόφερσον.

Ο **Χαρέμι** σε σκηνοθεσία Άρθουρ Ζόφε με τους Μπέν Κίνγκλεϊ, Ναστάζια Κίνσκι.

Ο **Έξω άπ' την Άφρική** σε σκηνοθεσία Σίννεϊ Πόλλακ με τους Ρόμπερτ Ρέντφορντ, Μέρυλ Στρήπ, Κλάους Μαρία Μπραντάουερ.

Ο **Κάτω κι έξω άπ' τό Μπέβερλ Χιλς** σε σκηνοθεσία Πώλ Μαζούρσκι με τους Νικ Νόλτε, Μπέττυ Μιντλερ, Ρίτσαρντ Ντρέϊφους.

Ο **Ο έβδομος σκοπός** σε σκηνοθεσία Κλώντ Πινότ με τον Λίνο Βεντούρα.

Ο **Απαλός έρωτας** σε σκηνοθεσία Έντουάρ Μολιναρό.

Ο **Τά ταγκό** σε σκηνοθεσία Φερνάντο Σολάνας (μουσική Άστορ Πιατσόλα) με τους Φιλίπ Λεοτάρ, Μαρί Λαφορέ.

Ο **Θλίψη και όμορφιά** σε σκηνοθεσία Τζόι Φλερύ με τους Σαρλότ Ράμπλινγκ, Άντρεϊ Ζουλάφσκι.

Ο **Κατάσκοποι σάν κι έμās** σε σκηνοθεσία Τζών Λάντις με τον Ντάν Άκροϊντ.

Ο **8 εκατομμύρια τρόποι να πεθάνετε** σε σκηνοθεσία Χώλ Άσμπυ.

Ο **Ο έρωτας του Μάρφου** σε σκηνοθεσία Μάρτιν Ρίττ με τους Σάλλυ Φήλντ, Τζέιμς Γκάρνερ.

Ο **Ισχύς** σε σκηνοθεσία Σίννεϊ Λισούμ με τους Ρίτσαρντ Γκρήρ, Τζήν Χάκμαν, Τζούλυ Κρίστι.

Ο **Αστυνομία** σε σκηνοθεσία Μωρίς Πιαλό.

Ο **Πλυντήρια** σε σκηνοθεσία Ρόμπερτ Άλτμαν, με τις Καρόλ Μπρουνέτ και Άμυ Μάντιγκαν (η ταινία γυρίζεται ολοκληρη στο Παρίσι).

Ο **Περίπου μεσάνυχτα** σε σκηνοθεσία Μπερτράντ Ταβερνιέ με τον Χέρμπερτ Χάνκοκ.

Ο **Μάξ, αγάπη μου** σε σκηνοθεσία Ναγκίσα Όσιμα, (παραγωγός Σέρζ Σίλμπερμαν).



# CANNES





## Τό ταξίδι τῶν ταινιῶν



### Ἡ μοῖρα τοῦ Μανουέλ, τοῦ Ραούλ Ρονίζ

Ἄν ὑπάρχει ἕνας σύγχρονος δημιουργός τοῦ ὁποῖου ἡ ἀπουσία ἀπὸ τίς ἐλληνικές ὁθόνες εἶναι ἀσυγχώρητη, αὐτός εἶναι ὁ Ραούλ Ρονίζ. Χιλιανός, ἐξόριστος στό Παρίσι πάνω ἀπὸ δέκα χρόνια, σκηνοθέτησε 19 ταινίες μικροῦ ἢ μεγάλου μήκους. Δημιούργησε ἕναν κόσμο, ἕναν τρόπο κινηματογράφησης, ἕναν τόπο ἀναφορᾶς. Ὁ κόσμος τοῦ Ρονίζ βρίσκεται πρὶν ἀπὸ τὴν παιδικὴ ἡλικία καὶ τὸ λαβυρινθώδη φανταστικὸ τοῦ χώρου. Αὐτό τὸ φανταστικὸ τοῦ παιδιοῦ, ἀντίθετα ἀπὸ τὸ ὄνειρο, δέν εἶναι τόσο εἰκόνα ὅσο λόγος καὶ τὸ παιχνίδι πού σκηνοθετεῖ δέν εἶναι σουρεαλιστικὸ (ὑπέρθεση ἑτερογενῶν εἰκόνων) ἀλλὰ «μαθηματικόν»: ἕνα στοιχεῖο ὁδηγεῖ σ' ἕνα ἄλλο, σέ διάφορα ἐπίπεδα, σέ ὑποσύνολα καὶ ὑπερσύνολα: ἕνα φανταστικὸ φτιαγμένο μέ τὴν ὑπερβολὴ τῆς ἀκρίβειας. Ὁ Ρονίζ ἀφηγεῖται ἱστορίες πού δέν «στέκονται στὰ πόδια τους» παρά χάρι τῇ φιλολογικῇ τους κατασκευῇ. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ὁ κινηματογράφος του εἶναι φαινομενικὰ χωρὶς σκηνοθεσία: εἶναι μιὰ μαγικὴ εἰκόνα, μιὰ ζωγραφιά πού βγήκε ἀπὸ μιὰ «πατητούρα» τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, ἀποφεύγοντας κάθε τέχνασμα (οὔτε γκρό πλάνα, οὔτε ζούμ, οὔτε ἐμφέ μέ τούς φωτισμούς ἢ τὸ μοντάζ...) πού θά μπορούσε νά συγκροτήσῃ μιὰ στέρεη δομὴ, ἐπειδὴ ἐδῶ ἡ ἱστορία ἐκρήγνυται.

Τὸ ταλέντο τοῦ Ρονίζ, ὅσο κι ἂν αὐτὸ μπορεῖ νά φανεῖ παράδοξο, εἶναι συγγενικὸ μέ ἐκεῖνο τῶν μεγάλων κλασικῶν τοῦ Χόλλυγουντ. Βρίσκεται πρὶν ἀπὸ

ὅλα στοὺς διαλόγους καὶ τὸ κάστ. Στὸ διάλογο, πρῶτα, ὄχι μόνο στὴν ἀρχικὴ του φόρμα, δηλαδή στὶς ρεπλικές, ἀλλὰ καὶ στὴν ἑτερογένεια τῶν μορφῶν του: διάλογος ἐντὸς ἢ ἐκτὸς πεδίου, φωνὴ ὄφφ, γραμμένο κείμενο, κείμενο πού διαβάζεται, λόγος τηλεφωνικός, μαγνητοφωνημένος, τηλεοπτικός, εἰπωμένος σάν παραμῦθι, ἄρθρα, ἀναμνήσεις, προφητείες... Ἕνας ὁλόκληρος θησαυρὸς ρηματικῶν στοιχείων τόσο στὴ μορφὴ ὅσο καὶ σέ ὅ,τι αὐτὴ υποστηρίζει. Ὡς πρὸς τὴ διανομὴ τῶν ρόλων, ἡ ὁμοίότητα μέ τούς «κλασσικούς» δέν πρέπει νά ἀναζητηθεῖ στὰ μεγάλα ὀνόματα (πουθενὰ στὸν Ρονίζ δέν ὑπάρχουν στάρ ἢ ζωντανοὶ μῦθοι), ἀλλὰ στὴ χρησιμοποίηση πλήρως τυποποιημένων προσώπων. Ὅλοι τους εἶναι ἐρασιτέχνες ἢ ἡθοποιοὶ τρίτων ρόλων, οἱ ὁποῖοι λειτουργοῦν κατοπτρικὰ ὡς πρὸς τὴν ἱστορία, ὄχι ὡς πρὸς τὸ θεατὴ. Ἡ δικὴ τους φωνὴ δέ μετράει ποτέ: ἀντίθετα, κυριαρχεῖ πάντοτε ἡ φωνὴ τοῦ ἀφηγητῆ.

Ἡ *Μοῖρα τοῦ Μανουέλ*, εἶναι ἡ ἱστορία ἑνὸς μικροῦ παιδιοῦ, στὴ Μαδέρα, τὸ ὁποῖο ζεῖ τὸ μέλλον του καὶ προσπαθεῖ νά τὸ ἀλλάξῃ μέσα στοῦ παρόν του. Εἶναι ἀδύνατο νά ἀφηγηθεῖ κανεὶς τὴ συνέχεια τῆς ταινίας, ἡ γοητεία, ὅμως, εἶναι πάντα κυρίαρχη. Τὸ φιλμ ἀνήκει ἀπόλυτα στὸν κόσμο τοῦ Ρονίζ καὶ ἀποτελεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μου, τὸ μοναδικὸ ἀριστούργημα τοῦ φετινοῦ Φεστιβάλ.

Π.Β.



## Ντετέκτιβ του Ζάν Λύκ Γκοντάρ

Με τόν *Ντετέκτιβ* ο Γκοντάρ επιστρέφει σέ πιό γνώριμα σχήματα. Σημαντική βοήθεια ο Ζάν Πιέρ Λεώ, εμφανώς μεγαλύτερος από τήν εποχή του Τρυφώ, συσκευή πάντως όξυγόνου μέσα σ' αυτή τήν κλειστή ιστορία προσώπων πού όλοένα περιπλέκεται πρίν διακοπεί όριστικά στη μεγάλη... μονομαχία του φινάλε. Πιό διακριτικά από άλλες φορές, αλλά τό ίδιο επίμονα, τό Παρίσι ξεκολλάει από τά ντεκόρ, πρωταγωνιστεί. Ο *Ντετέκτιβ* δέν άπαντάει στά έρωτηματικά πού γέννησε τό *Χαίρε Μαρία*, αλλά τά άπαλύνει. Τό σενάριο δέν είναι του Γκοντάρ, κι ή ταινία είναι παραγγελία. Τό μυστήριο έπιτείνεται από τά μελλοντικά σχέδια του σκηνοθέτη: μιá κωμωδία καί ο *Βασιλιάς Λήρ* με τόν Μπράντο καί τόν Γούντνυ Άλλεν! Για τόν *Ντετέκτιβ* θά ξαναμιλήσουμε σύντομα, τό ίδιο καί για τήν έπόμενη ταινία του. Όσο για τόν *Βασιλιά Λήρ*, θά πρέπει βέβαια νά τόν δούμε πρώτα για νά τόν πιστέψουμε.

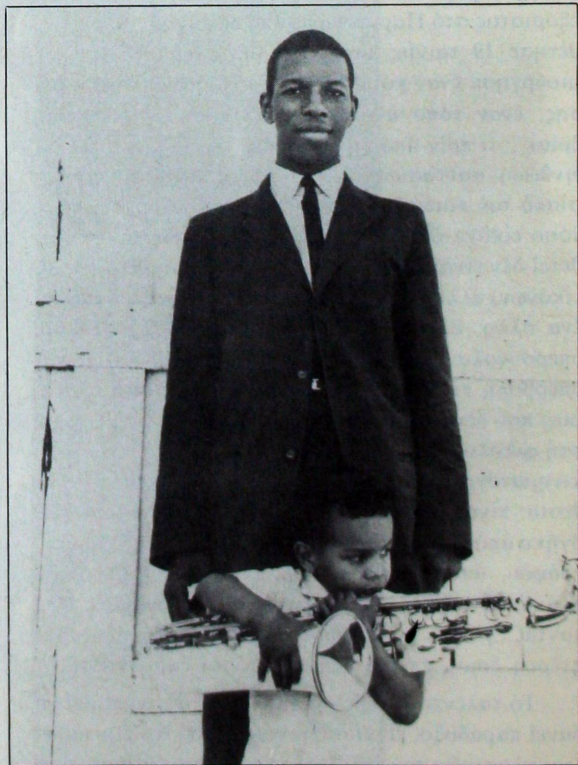
Γ.Δ.

## Ornette της Σούζαν Κλάρκ

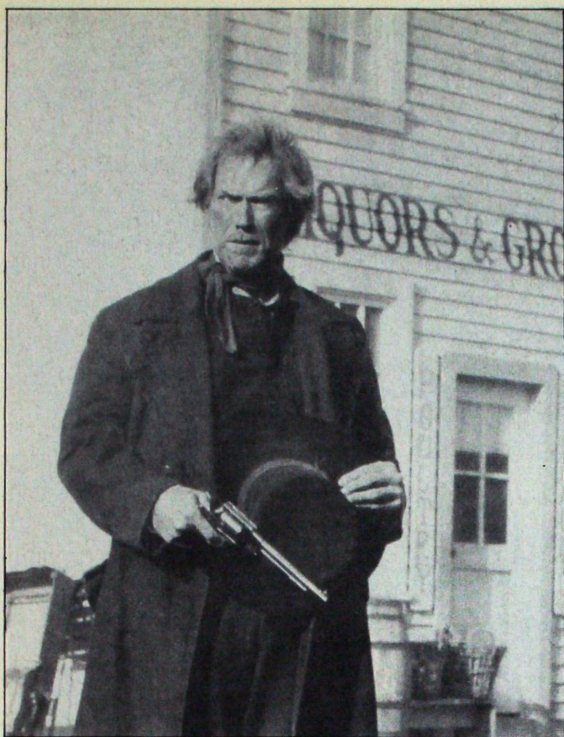
Χρειάστηκε μιá σκηνοθέτρια πρωτότυπη καί ιδιοφυής, περιθωριακή καί παραγκωνισμένη για νά δούμε έναν διαφορετικό κινηματογράφο. Μιά ταινία, λοιπόν, πού συλλαμβάνει τούς ρυθμούς καί τούς μύθους της Άμερικής, ό,τι δηλαδή έθρεψε τόν Όρνετ Κόλμαν, τόν ριζοσπαστικό αυτό καλλιτέχνη της Τζάζ.

Για νά ολοκληρωθεί αυτή ή ταινία χρειάστηκαν είκοσι χρόνια. Περιλαμβάνεται ύλικό πού γύρισε ή ίδια ή Κλάρκ στό διάστημα τών δύο αυτών δεκαετιών. Κινηματογραφημένα στιγμιότυπα από παλιότερες συναυλίες του Κόλμαν, φωτογραφίες, συνεντεύξεις με τόν ίδιο, τό γιό του, τούς φίλους, τούς συνεργάτες καί τούς θαυμαστές του, άφηρημένες καί σουρεαλιστικές εικόνες-βίντεο, καθώς καί όψεις καί ήχοι της Νέας Υόρκης καί της ιδιαίτερης πατρίδας του Φόρτ Γουόρθ, όπως βιώθηκαν από τό νεαρό Κόλμαν —τόν παίζουν δύο διαφορετικοί ήθοιοι— πλέκονται γύρω από μιá συναυλία πού έδωσε πρόσφατα στό Φόρτ Γουόρθ με τή συνοδεία της συμφωνικής ορχήστρας της πόλης.

Τό φίλμ της Κλάρκ δέ βλέπει μόνο τόν κόσμο του Κόλμαν μέσα από τό πρίσμα της ίδιας της φαντασίας καί τών όραμάτων του αλλά χρησιμοποιεί όλο αυτό τό ύλικό ως βάση τών δικών της όραμάτων καί φαντασιώσεων καθώς κινείται με τούς ρυθμούς της μουσικής.







Ἡ συναισθηματικὴ ἐμπλοκὴ τῆς Κλάρκ εἶναι τόσο ἔντονη πού δέν ξέρεις τίνος εἶναι ἡ ταινία, ποιός εἶναι αὐτός πού μιλάει. Ἡ ἔμπνευση τοῦ Κόλμαν εἶναι ταυτόχρονα ἡ ἔμπνευση τῆς Κλάρκ. Μουσικὴ καὶ κινηματογράφος, Κόλμαν καὶ Κλάρκ γίνονται μιὰ σύνθεση ἀξεδιάλυτη. Ἡ ταινία ξεφεύγει ἀπὸ οποιαδήποτε αἰσθητικὴ τῆς ντοκυμανταίριστικῆς προσέγγισης. Ἡ Κλάρκ σκηνοθετῇ τὸν Κόλμαν ἢ μᾶλλον τὴ μουσικὴ τοῦ ἐμπειρία καὶ σκηνοθετῇται ἡ ἴδια ὡς εὐαισθησία ἀπὸ αὐτὴν τῇ μουσικῇ.

Καὶ ὁ θεατὴς; Ἄναυδος στό τέλος, καθηλωμένος στό κάθισμά του ἀκούει τῇ μουσικῇ πού συνοδεύει τοὺς τίτλους μέ τὰ φῶτα τῆς αἵθουσας προβολῆς ἤδη ἀναμμένα.

### Χλωμός καβαλάρης τοῦ Κλήντ Ἡσγουντ

Στό μεταξὺ, ὁ Κλήντ Ἡσγουντ συνεχίζει νὰ φτιάχνει τὴν προσωπικὴ του θεολογία. Δέκα σχεδὸν χρόνια μετὰ ἀπὸ τὸν *Ἐκδικητὴ ἐκτὸς νόμου* καὶ δώδεκα ἀπὸ τὸν *Περιπλανώμενο πιστολέρο* (συνέχεια τοῦ ὁποίου εἶναι τελικὰ ἡ νέα του ταινία) ξαναγυρίζει στό χῶρο τοῦ γουέστερν καὶ καλὰ κάνει: ὁ Ἡσγουντ ἔχει καλλιεργήσει σωστά —κάποτε ἀκόμη τολμηρά— τὴν παράδοση τοῦ ἥρωα τοῦ γουέστερν σπαγγέτι. Ἐχει φτιάξει γιὰ τὸν ὑπεράνθρωπο-ἥρωα μιὰ πολὺ ἀπλὴ γενεολογία: τὸ θάνατο. Οἱ ἥρωές του, ἤδη νεκροί, δέν μποροῦν νὰ πεθάνουν. Κι ἂν ἦταν μονάχα μιὰ ἀπάτη ἡ κόλαση στὸν *Πιστολέρο*, στὸν *Χλωμό Καβαλάρη*, πού ἐμφανίζεται σάν ὄραμα μπροστά στά μάτια τῆς μικρῆς πού διαβάζει τὴ Βίβλο, γίνεται κυριολεξία: ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὁ παπὰς ἀποκαλύπτει στοὺς θεατές (καὶ μόνο σ' αὐτούς· εἰδᾶλλως, ὁ Ἡσγουντ θὰ γύριζε κωμωδίες) τὰ σημάδια ἀπὸ σφαίρες στὴν πλάτη του. Ὁ ἥρωας εἶναι ἐξαρχῆς ἕνας νεκρός.

Ὁ ἐν λόγῳ παπὰς ὅμως πελαγοδρομεῖ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ταινίας ἀνάμεσα στό καλὸ καὶ στό κακό, τὸν ἔρωτα (τῶν ἄλλων) καὶ τὴν ἀπάθεια, τὴ βοήθεια (στοὺς ἄλλους) καὶ τὴν προσωπικὴ ἐκδίκηση... Εἶναι ταυτόχρονα φλύαρος, θεϊκός, ἀνθρωπιστής (μέ ἀόριστα πολιτικές αἰχμές), ὁ θάνατος (... κι ἡ κόλαση ἀκολουθοῦσε, ἐπιμένει τὸ διαφημιστικό) καὶ ὁ Χριστός. Ὅλα αὐτά, ὅπως καταλαβαίνετε, φτιάχνουν ἓνα μείγμα πού κόβει πολὺ εὐκόλα στό χτύπημα. Κι ὁ Ἡσγουντ τὸ χτύπησε πολὺ. Ἀποτέλεσμα; Μία καὶ μοναδικὴ ἰδέα πού μπαίνει στὴν ἀρχή, βολτάρει καὶ βγαίνει (ἀμάσητη) στό τέλος. Μία ἰδέα πού, ὄντας ἤδη νεκρή, δέν μπορεῖ νὰ μᾶς ἐνδιαφέρει.

Γ.Δ.







### Subway του Λύκ Μπεσόν

Ο Λύκ Μπεσόν είναι το νέο ανερχόμενο αστέρι του γαλλικού σινεμά. Περίπτωση ανάλογη μ' εκείνη του Μπενέζ τó '82, κατόρθωσε με τó *Subway*, δεύτερή του ταινία, νά γίνει αγαπητός σέ κοινό καί κριτικούς (κατά τó δυνατόν). Πρίν δούμε κán τήν *Τελευταία μάχη*, τήν ταινία τής πρώτης του διασημότητας, κέρδισε τή συμπάθεια αλλά καί τίς επιφυλάξεις μας: Είναι ένας σκηνοθέτης πού τόν χρειάζεται ή δεκαετία. Τό *Subway* (αφήνοντας κατά μέρος τή «νέα» Αντζανί) μās δίνει αρκετούς λόγους: α) Ο Μπεσόν έχει ένα σπουδαίο πεπτικό σύστημα, ικανό νά χωνέψει τó βίντεο-κλίπ χωρίς καμμία ενόχληση. β) Ο Μπεσόν δέν έβαλε στήν ταινία περισσότερη μουσική άπ' ό,τι χρειαζόταν. γ) Ο Μπεσόν μās έδωσε τά πió ελεύθερα τράβελινγκ πού είδαμε τόν τελευταίο καιρό· κυριολεκτικά δέν άγγίζουν τó έδαφος. δ) Ο Μπεσόν τελειώνει τήν ταινία του μ' ένα νέο είδος θανάτου, πού μπορεί νά ξεिलεώνει τίς άμαρτίες του σεναρίου (εδώ είναι πιά θέμα τής προσωπικής άωστηρότητας καί τής κριτικής, χώρες πού θά ήταν καλό —άν όχι σκόπιμο— νά παραμείνουν άπάτητες άπ' όποιον πρωτοβλέπει τó *Subway*). ε) Ο Μπεσόν είναι ικανός στό νά μεταγγίζει τήν αίσθηση τών κόμικς στίς ταινίες του.

Πρόσφατα, ή τηλεόραση έδειξε τó βίντεο-κλίπ πού έκανε γιά τήν 'Ιζαμπέλ Αντζανί. Έχοντας δεί ήδη τó *Subway*, μόρεσα νά εκτιμήσω άκόμη καλύτερα τήν ικανότητα γιά τήν όποία ήδη μίλησα. Γιατί ό Μπεσόν δέν καταλαβαίνει μονάχα τήν άξία του βίντεο-κλίπ, αλλά καί τίς διαφορές του άπό τόν κινηματογράφο.

Γ.Δ.

### Τό πορφυρό ρόδο του Καίρου του Γούντν Άλλεν

Ο Γούντν Άλλεν, σ' ένα άφήγημά του με τόν τίτλο «*Η ύπόθεση Κούγκελμας*» άπό τή συλλογή του *Παρενέργειες*, έξιτορεί τόν έρωτα ενός φιλόλογου με τήν Έμμα, τήν ήρωίδα του μυθιστορήματος του Γκουστάβ Φλωμπέρ «*Μαντάμ Μποβαρύ*».

Ο σφοδρός αυτός έρωτας, όδηγει τήν Έμμα νά έγκαταλείπει τίς σελίδες του βιβλίου καί νά γευτεί τίς χαρές του σύγχρονου πολιτισμού. Μόνο πού ό άμερικάνικος τρόπος ζωής αλλάζει τελείως τó χαρακτήρα τής Έμματος, με άποτέλεσμα, ό άγανακτισμένος καθηγητής νά τήν ξαποστείλει πίσω, στόν κόσμο του Φλωμπέρ.





Ἡ κεντρικὴ ἰδέα αὐτῆς τῆς ἱστορίας, τὸ πέρασμα δηλαδή τοῦ μυθιστορηματικοῦ στό καθημερινό, εἶναι τὸ εὔρημα τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ ᾿Αλλεν. Ἕνας ἀπὸ τοὺς δευτερεύοντες χαρακτήρες τῆς ταινίας *Τὸ πορφυρὸ ρόδο τοῦ Καίρου* ἐρωτεύεται μιὰ κοπέλα ἀπὸ τὸ κοινό πού τὸν παρακολουθεῖ καὶ γιὰ χάρις τῆς ἐγκαταλείπει τὴν ταινία, ἀφήνοντας σύζυλους τοὺς συμπρωταγωνιστές του καὶ φυσικά, ἄναυδο τὸ κοινό. Ἡ γυναίκα ὅμως τῶν «ὀνείρων» του δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μέ τοὺς κινηματογραφικοὺς χαρακτήρες πού συνναστρέφεται. Εἶναι μιὰ κακοπαντρεμένη ἐπαρχιώτισσα πού ὁ κινηματογράφος εἶναι ἡ μόνη τῆς διέξοδος ἀπὸ μιὰ μίζερη ζωὴ. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ ταινία τοποθετεῖται τὴν ἐποχὴ τοῦ μεσοπολέμου, μετὰ τὸ οἰκονομικὸ κρίσις, εἶναι ἐνδεικτικὸ τῆς πολιτικῆς, οἰκονομικῆς καὶ πολιτιστικῆς κατάστασης στὶς ΗΠΑ.

Αὐτὴ ὅμως ἡ διατάραξη τῆς ἰσορροπίας στὸν «πραγματικό» καὶ τὸ «φιλμικό» χώρο πρέπει ν' ἀποκατασταθεῖ. Αὐτὸ θὰ ἐπιτευχθεῖ μέ τὴν παρουσία τοῦ πραγματικοῦ ἡθοιοῦ. Μόνο πού στὴν ταινία τοῦ ᾿Αλλεν ὅλα αὐτὰ εἶναι τελείως πλασματικά. Τὸ πραγματικό καὶ τὸ φανταστικό διαχέονται τὸ ἓνα μέσα στό ἄλλο. Οἱ ταινίες εἶναι δύο καὶ ταυτόχρονα μία. Μέσα ἀπὸ τὴν κωμωδία... τοῦ μελοδράματος ξαναεφευρίσκεται τὸ δράμα, περνώντας ἀπὸ τὸ ἐγχρωμο στό ἀσπρόμαυρο καὶ ἀπὸ ἐκεῖ ξανά πίσω. Μὲ θαυμαστό τρόπο παίξει τὰ διάφορα παιχνίδια του, ἐκμεταλλεύεται τὸ εὔρημά του στό ἔπακρο, μέ ἐξαιρεση ἴσως μιὰ σκηνὴ σέ μπορντέλο, ἐλέγχοντας τίς καταστάσεις ὥστε νὰ μὴ χαλαρώνουν τοὺς ρυθμούς τῆς ταινίας.

Ν.Φ.

### Συνταγματάρχης Ρέντλ τοῦ ᾿Ιστβαν Ζάμπο

Ἡ ταινία τοῦ Οὔγγρου ᾿Ιστβαν Ζάμπο, βραβευμένη ἤδη στὴν πατρίδα τῆς ὡς ἡ καλύτερη ταινία τῆς χρονιάς, βασίζεται σ' ἓνα πραγματικὸ γεγονός. Ἡ, καλύτερα, μέ ἀφορμὴ τὴν αὐτοκτονία τοῦ συνταγματάρχου Ρέντλ τὸ 1913, ἀρχηγοῦ τῆς στρατιωτικῆς ὑπηρεσίας πληροφοριῶν τῆς ἀυστροουγκρικῆς αὐτοκρατορίας, ἀναμειγμένου σέ κάποια δολοπλοκία, ὁ Ζάμπο προσπαθεῖ νὰ στήσει μιὰ ἱστορία πού θὰ μπορούσε νὰ ἦταν καὶ ἀληθινή. Δηλαδή δὲν ψάχνει νὰ βρεῖ τὰ πραγματικά γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ ἱστορικοῦ αὐτοῦ προσώπου ἀλλὰ ἐμπνέεται ἀπὸ αὐτὸ γιὰ νὰ κάνει ἓνα ἔργο φαντασίας. Βλέπει τὸν Ρέντλ





ώς ένα πρόσωπο πού ή ταξική του καταγωγή δέν του επιτρέπει μιá τέτοια εξέλιξη, αλλά πού τό επιτυγχάνει χάρις στό ταλέντο του. Ἡ ικανότητά του νά μαθαίνει, νά υιοθετεῖ τρόπους, νά σκηνοθετεῖ τή συμπεριφορά του μέ βάση τά κοινωνικά δεδομένα του επιτρέπει νά επιπλεύσει. Ἡ σύγκρουση, ὅμως, μέ τή πραγματική του ταυτότητα δέν του επιτρέπει νά επιβιώσει.

Χρησιμοποιώντας δύο καταξιωμένους ἥθοποιούς, τόν Κλάους Μαρία Μπραττάουερ καί τήν Γκούντρουν Λάνγκρεμπε (*Ἡ γυναίκα καίγεται*), ὁ Ζάμπο δομεῖ τό ἱστορικό του ψυχολογικό δράμα μέσα στά μουντά χρώματα τῶν χώρων τῶν στρατιωτικῶν καταυλισμῶν καί στά λαμπρά χρώματα τῶν δεξιώσεων καί τῶν σαλονιῶν τῆς ἀριστοκρατίας. Μέ προσοχή ἀλλά τελείως ἀκαδημαϊκά στήνει τήν ἄνοδο τοῦ νεαροῦ ἀξιωματικοῦ, ἀπό τότε πού μπαίνει στή σχολή στήν ἐφηβική του ἡλικία ὡς τήν αὐτοκτονία του. Οἱ ἐρωτικές του σχέσεις μέ τήν παντρεμένη ἀδελφή τοῦ ἀριστοκράτη φίλου του, οἱ κρυφές ὁμοφυλοφιλικές του τάσεις, οἱ ἐσωτερικές του συγκρούσεις ἀναπτύσσονται γραμμικά καί προσεγμένα. Τελικά, ὅμως, αὐτός ὁ ἀκαδημαϊσμός τῆς γραφῆς φαίνεται κρύος καί ἀδιάφορος.

Ν.Φ.



πόθου ὅπως μᾶς τό ἀφηγεῖται ἡ φωνή ἀπ' ἔξω. Καί δέ μοιάζει καθόλου μέ τό *Ἰντια-σόνγκ* τῆς Ντυράς. Οἱ εἰκόνες του δέν εἶναι πλαστικές, τά χρώματά του ἄλλοτε εἶναι σκληρά ἀπό τό φῶς τῆς ἐρήμου, ἄλλοτε μουντά μέσα στά ξενοδοχεῖα, ἡ μουσική δέν ὑπάρχει. Ἡ κάμερα δέν προδίδει τό ἐρωτικό τῆς στίγμα. Μόνο βλέπει. Τό πρόσωπο τῆς κοπέλας πού κοιμάται, τό σῶμα τῆς πού κινεῖται, τή σιλουέτα τῆς πού διαγράφεται, ἐνῶ ἡ φωνή μιλάει γιά τόν πόθο τῆς γι' αὐτήν. Καί ὅταν ἡ σχέση χαθεῖ ὀριστικά στήν Ἀλεξάνδρεια, κοιτάει ἀφηρημένα τή θάλασσα.

Ν.Φ.

### Empty quarters τοῦ Ραιμόν Ντεπαρτόν

Ὁ Ραιμόν Ντεπαρτόν εἶναι ἕνα ὄνομα ἄγνωστο στήν Ἑλλάδα. Φωτορεπόρτερ, ἀπό τοὺς πιό διάσημους στό ὅρο του, στράφηκε στόν κινηματογράφο τό 1969. Ἀπό τότε γύρισε 10 ταινίες ἀπό τίς ὁποῖες ἡ μιá, τό *Οἱ Ρεπόρτερ* πῆρε τό βραβεῖο Σεζάρ (γαλλικό Ὁσκαρ) καλύτερου ντοκυμανταίρ καί ἦταν ὑποψήφια γιά Ὁσκαρ στήν κατηγορία αὐτή τό 1984.

Τό *Empty quarters* εἶναι ἡ ἐρωτική σχέση τῆς κάμερας μ' ἕνα γυναικεῖο σῶμα σέ φόντο τό ἀφρικάνικο τοπίο. Μὴν περιμένετε ὅμως μιá φολκλορική ταινία. Τό τοπίο ἢ καλύτερα ὁ τόπος (δωμάτια καί χώροι ξενοδοχείων, τραῖνα, πλοῖα, ἔρημος, ὄγκοι πολυκατοικιῶν στά ἀστικά κέντρα) εἶναι ἕνα ντεκόρ τό ἴδιο ζωτικό γιά τήν ταινία μέ τό σῶμα τῆς γυναίκας καθὼς ἡ κάμερα τό περιδιαβαίνει, τό ταξιδεύει, ἐντείνοντας τήν προσοχή τῆς σέ κάποιο σημεῖο μέ τόν ἴδιο τρόπο πού θά ἔκανε κάποιος ἀφηρημένος ταξιδῶτης πού βλέπει ἀπό τό δωμάτιο τοῦ ξενοδοχείου του τό ἀπέναντι μᾶρ ἢ τόν ἀπέναντι τοῖχο, ἄλλοτε συνθέτοντάς το μέ τή γυναικεῖα φιγούρα καθὼς αὐτή δεσπόζει ἢ ὑπόκειται σ' αὐτό.

Τό ταξίδι δέν ἔχει μιá οὐσιώδη ὕλική ὑπόσταση, δέν ἔχει κάποιο ἀντικείμενο. Εἶναι ἕνα ταξίδι τοῦ

### Μάσκα τοῦ Πῆτερ Μπογκτάνοβιτς

Ὁ Πῆτερ Μπογκτάνοβιτς εἶναι ἀπ' αὐτές τίς περιπτώσεις τῶν σκηνοθετῶν πού δέν πέρασαν ἀπαρτηρήτες ἀλλά πού ἐνῶ ὑποσχόνταν πολλά, κάπου τοὺς χάσαμε.

Γιουγκοσλάβος μετανάστης, γιά νά λύσουμε τό πιθανό μυστήριο τοῦ ὀνόματός του, διετέλεσε κριτικός καί μάλιστα ἀπ' αὐτοὺς πού θ' ἀποκαλούσαμε κινηματογραφόφιλους πρὶν περάσει στό ὅρο τῆς σκηνοθεσίας. Ἐδῶ ἡ πορεία του ἦταν μᾶλλον φθίνουσα. Μετά τίς ἐπιτυχίες τοῦ *Χάρτινου φεγγαριοῦ* καί τῆς *Τελευταίας παράστασης* βυθίστηκε σέ μιá περίεργη ἀφάνεια.

Ἡ τελευταία του ταινία, *Μάσκα*, βασίζεται στήν πραγματική ἱστορία ἐνός παιδιοῦ, τοῦ Ρόκυ Ντένις, πού ἔπασχε ἀπό μιá σπάνια ἀρρώστια. Τό κρανίο του αὐξανόταν μέ τόν ἴδιο ρυθμό μέ τό ὑπόλοιπο σῶμα, μέ ἀποτέλεσμα τήν παραμόρφωση καί τό θάνατο. Τό γεγονός ὅτι τό παιδί ἐπέζησε ὡς τά δεκαπέντε του ἔδωσε τήν ἀφορμή γιά τό γύρισμα αὐτῆς τῆς ταινίας.

Σέ συνεργασία μέ τή μητέρα τοῦ παιδιοῦ, ὁ Μπογκτάνοβιτς ἔγραψε τό σενάριο καί γύρισε τήν ταινία, ἡ ὁποία ὅμως δέν εὐτύχησε διπλά. Ἀφ' ἐνός γιατί δημιουργήθηκαν σοβαρά προβλήματα μέ τήν



παραγωγό εταιρία (Γιουνιβέρσαλ), άφ' έτέρου γιατί τό άποτέλεσμα τό όποίο είδαμε ήταν κάθε άλλο παρά ίκανοποιητικό.

Ή κύρια αίτία τής διαφωνίας στάθηκε ή έπιλογή τής μουσικής. Συγκεκριμένα, ένώ ό Μπογκνάνοβιτς ήθελε νά χρησιμοποιήσει μουσική του Σπρίγκστην, ή εταιρία επέβαλε τόν Ζήγκερ γιατί θεωρούσε ότι ό πρώτος ήταν ύπερβολικά ριζοσπαστικός στους στίχους του. Ό σκηνοθέτης, πάλι, πίστευε ότι ό Ζήγκερ άλλαζε τό χαρακτήρα τής ταινίας του, τήν έκανε πιό γλυκερή. Πέρα όμως άπ' αυτό ύπήρξαν διαφωνίες και στό μοντάζ, μέ άποτέλεσμα ό Μπογκνάνοβιτς ν' άποκηρύξει τήν ταινία και νά θέσει, στή συνέντευξη τύπου, τό θέμα του δικαιώματος του καλλιτέχνη πάνω στό δημιούργημά του. Μέ τό σκηνοθέτη συντάχθηκε και ή μητέρα του παιδιού, ένώ τό μέρος τής εταιρίας πήρε ή πρωταγωνίστρια Σέρ.

Αυτή όμως ή σύγκρουση πού δέν είναι ή πρώτη ούτε ή τελευταία δέν αλλάζει τή γνώμη γιά τήν ταινία πού είδαμε, ή όποία άποτυγχάνει νά είναι οτιδήποτε άλλο άπό μιá εξυπνη έκμετάλλευση του συναισθηματικού κόσμου τών θεατών της. Ή Ιστορία κυλάει μ' εύκολία, όλα φαίνονται ώραϊα, οί συγκρούσεις λύνονται μέ τόν καλύτερο τρόπο (άλλωστε ποτέ δέ σέ πείθουν γιά τό αντίθετο), ή έσωτερική όμορφιά του Ρόκυ είναι τόσο έκτυφλωτική ώστε ξεπερνάει τό πρόβλημα τής δυσμορφίας του. Όσοι κλάψουν κλάψανε και ή ταινία τέλειωσε.

Όσοι εύσυγκίνητοι προσέλθετε.

Ν.Φ.

## Μισίμα, του Πώλ Σρέντερ

Μιά άλλη άποτυχία του Φεστιβάλ... ή όποία όμως συγκρατεί τήν προσοχή είναι ή ταινία-εικονογράφηση τής ζωής του Μισίμα, του διασημότερου Ίάπωνα συγγραφέα του 20ού αιώνα. Τό ένδιαφέρον βρίσκεται σέ δύο αντίφασεις τίς όποιες ό σκηνοθέτης δέν μπόρεσε νά έπιλύσει.

Ή ζωή του Μισίμα είναι ιδιόμορφη, έξτρεμιστική άπ' όλες τίς άπόψεις: θαυμαστής του Αυτοκράτορα, ιδρύει μιá ιδιωτική άστυνομία· όμοφυλόφιλος και διανοούμενος, αντιμεταπίζει μέ εύλάβεια τό άντρικό σώμα· έγκλειστος και μοναχικός, παράγει ένα τεράστιο σέ έκταση λογοτεχνικό έργο. Θα αυτοκτονήσει κάνοντας χαρακίρι σ' ένα στρατώνα, άφου έπιχείρησε νά ύποκινήσει ένα πραξικόπημα. Ένα είδος ντ' Άννουένσιο, αλλά πιό προικισμένος μέ ταλέντο και πιό αυστηρός μέσα στήν τρέλα του. Ό κινηματογράφος δυσκολευόταν πάντα νά αναπαράσχησει τή διαδικασία τής δημιουργίας καλλιτεχνικών έργων τά όποία δέν άνήκαν στήν έβδομη τέχνη.



Γι' αυτό τό λόγο στρέφεται λιγότερο πρós τά έργα και περισσότερο πρós τίς βιογραφίες· και έτσι εξηγείται πώς οί βίοι τών καλλιτεχνών γίνονται άναπαραστάσεις στή θέση τών έργων καθεαυτών. Ό Μισίμα δέν ξέφυγε άπό τήν παγίδα.

Ή άποτυχία τής ταινίας όφείλεται και στήν ύπερμετρα φιλόδοξη δομή του σεναρίου του: τρία επίπεδα άφηγήσεων, τά όποία διαπλέκονται μεταξύ τους. Οί τελευταίες ώρες τής ζωής του Μισίμα ως τήν αυτοκτονία του, άναδρομές στή ζωή του σέ άσπρόμαυρο φίλμ στό ύφος του ντοκυμανταίρ και άποσπάσματα άπό θεατρικά του έργα, παιγμένα μέ θεατρικό τρόπο σέ έξπρεσιονιστικά σκηνικά. Τό πρόβλημα έγκειται στό ότι ή κινηματογράφηση είναι μονοδιάστατη, καταστρέφοντας μέ τήν όμοιομορφία της τήν πολυεπίπεδη δομή του σεναρίου. Ή άπουσία άμοιβαιότητας μεταξύ τών «νοημάτων» και τών «μορφών» έξουδετερώνει τό κατοπτρικό παιχνίδι πού θά μπορούσε νά προκαλέσει αυτή ή σεναριακή κατασκευή.

Ό Πώλ Σρέντερ απέτυχε, αλλά ή ταινία διατηρεί έν τούτοις τή γοητεία μιās έκτροχιασμένης φιλοδοξίας.

Π.Β.

## Τό σμαραγδένιο δάσος του Τζών Μπούρμαν

«Πρέπει, νά τό δεις και νά τό πιστεψεις» ήταν ή φράση του Άλέξη Γρίβα γιά νά περιγράψει στό Γιάννη Μπακογιάνόπουλο τήν ταινία του Μπούρμαν. Θα μπορούσε τό κείμενο νά είναι μόνο αυτή ή φράση. Γιατί ή ταινία, άν δέν πήρε τόν τίτλο τής χειρότερης του Φεστιβάλ, αυτό όφειλόταν μόνο στήν παρουσία του Ό Τζόσουα τότε και τώρα του Τέντ Κότσεφ. Μόνο πού τόν Μπούρμαν τόν είχαμε πάρει στά σοβαρά. Ή τουλάχιστον κάποιες ταινίες του. Έτσι δέν είναι εύκολο μετά τό «Όταν ξέσπασε ή βία νά δεχτείς τό Σμαραγδένιο δάσος.





Ἡ ταινία ἐξελίσσεται στή Βραζιλία. Ἕνας μηχανικός πού ἐπιβλέπει τήν κατασκευή ἑνός φράγματος χάνει τό γιό του πού τόν κλέβει μιά φυλή ἰνδιάνων, γιά νά τόν βρεῖ μετά ἀπό χρόνια ἀποκαταστημένο καί προσαρμοσμένο στή ζωή τοῦ δάσους. Ἔλα ὅμως πού οἱ κακοί λευκοί σέ συνεργασία μέ τούς κακοῦς ἰνδιάνους διαπράττουν κακά πράγματα ὥστε νά ἀναγκαστεῖ ὁ καλός πατέρας, μέ τόν καλό γιό, παρέα μέ τούς καλοῦς ἰνδιάνους νά ἐξοντώσουν

τούς κακοῦς καί ἡ ταινία νά κλείσει μέ τήν καταστροφή τοῦ φράγματος πού εἶναι καί αὐτό κακό γιατί ἀνατρέπει τήν οἰκολογική ἰσορροπία. Τέτοιον κινηματογραφικό ἀχαρμά εἶναι δύσκολο νά δεῖ κανεῖς. Ἡ ταινία περνάει μέ εὐκολία ἀπό τήν περιπέτεια στόν ἐξωτισμό, ἀπό τή μεταφυσική στήν οἰκολογία, ἀπό τήν ἠθικολογία στόν μανιεϊσμό, ἀπό τό κακό στό χειρότερο.

Ν.Φ.

### Ἡ ἀσημαντότητα τοῦ Νίκολας Ρέγκ

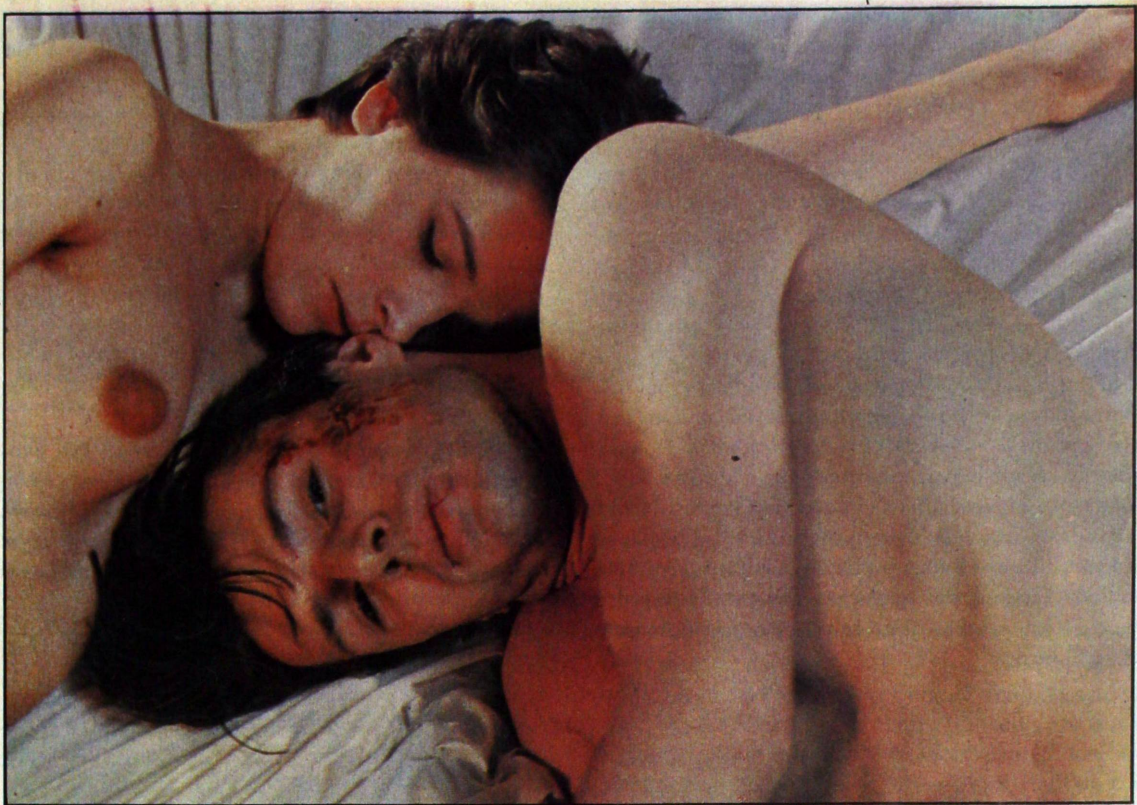
Ἡ Ἀσημαντότητα θά δώσει τήν εὐκαιρία σέ πολὺ κόσμο —πού παρέμεινε βουβός στό *Λίγο* μετά τὰ μεσάνυχτα ὅσο καί στό *Δύναμη τῆς σάρκας*— νά μιλήσει γιά τόν Ρέγκ. Νά μιλήσει ἀναδρομικά, γενικά, εἰδικά... κριτικά, λέγοντας πιά μέ βεβαιότητα ὅλα τὰ λάθος πράγματα. Τό κοινό τοῦ Φεστιβάλ προσπερνᾷ τήν ταινία ἀνενδοίαστα (γιατί ὄχι; μετά τό χειροκρότημα δέν ἔχει ἄλλη ὑποχρέωση), κι ἡ *Λιμπερασιόν* δίνει τό παράδειγμα «ξεμπερδεύοντας» μέ μιά λέξη: *Insignificant*. Δημοσιογράφοι εἰδικευμένοι στό νά ἀναγνωρίζουν τήν ἀφέλεια (καλοὶ ἐπαγγελματίες), ἀλλά ὄχι καί τούς χειρισμούς της. Κακοὶ κινηματογράφοι; Τό γεγονός πῶς ἡ Ἀσημαντότητα εἶναι χειρότερο ἀπό τὰ προηγούμενα τοῦ Ρέγκ, δέ σημαίνει πῶς παύει νά εἶναι ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα, ἴσως, ταινία τοῦ Φεστιβάλ: τό πιό ἐνδιαφέρον δείγμα κινηματογράφου σ' ἓνα ἐπίσημο πρόγραμμα ὅπου δέν ὑπῆρχε τίποτα καινούριο νά δεῖχθῃ.

Ἐκ πρώτης ὄψεως, ἡ ταινία μοιάζει ἐκθετη στοὺς κριτές της: Ὁ Ἀινστάιν, ἡ Μαίριλιν, ὁ Μακάρθυ, ἡ

βόμβα... «Ἐπικίνδυνα» θέματα, ἐλάχιστα μοντέρνα, εὐκολη λεία γιά τό νηπιαγωγεῖο τῆς φιλοσοφίας. Ὁ Ρέγκ ὅμως παίζει μέ τήν ἀντίφαση, παζαρεύει μέ τήν ἀφέλεια, ξεγλυστράει ἀπό τήν Ἱστορία· σβήνει προκλητικά τὰ ὀνόματα, ξαναφτιάχνοντας τό μῦθο της σέ χρόνο ἐνεστώτα· οἱ ἴδιες κινήσεις, οἱ ἴδιες συνήθειες, τὰ ἴδια πρόσωπα... ὁμοιότητα δῆθεν ἀθάνατη, κρύβει καλὰ τό παράλογό της. Παντοῦ ἡ φυσικότητα, ἡ νεανικότητα (τό παρόν) τῶν προσώπων, ἡ ζωντανή ὁδύνη (κι ἀκόμα πιό πονηρά, ἡ ἀνάμνηση), ὁ φυσικός χρόνος, τό κλίμα... Μιά νύχτα τοῦ '50, τώρα, μέσα ἀπό μιά Νέα Ὑόρκη πού ζεῖ ἤδη τό '85... Ἕνας παραπανήσιος ἐνεστώτας. Καί μιά παραπανήσια Ἱστορία, πού τό μόνο πού ἔχει προλάβει εἶναι νά διανεῖμει μερικά ὀνόματα. Ὁ ἄνθρωπος πού ἔγραψε μιά θεωρία τῆς σχετικότητας πέντε φορές, συμβουλεύεται συνέχεια, στή διάρκεια τῆς νύχτας, τό σταματημένο ρολόι του: ὀκτώ καί τέταρτο. Εἶναι μόνος κάθε φορά, ἀλλά ἐμεῖς ξέρουμε τήν παραξενιά του. Μᾶς χαρίζεται ἡ ἀπορία: τί σημασία ἔχει;

Γ.Δ.





## Ραντεβού του 'Αντρέ Τεσινέ

Ο Τεσινέ, από την άλλη μεριά, έχει τά δικά του πτώματα να αναστήσει, γιατί η ιστορία του παράφορου έρωτα δεν μπορεί παρά να έχει μέσα της και λίγο θάνατο. Λέγοντας λίγο, κυριολεκτώ: ο Κουέντιν, ο στάρ της ταινίας ξαναγυρίζει από τους νεκρούς, στους οποίους στην πραγματικότητα ποτέ δεν πήγε, μιά και δεν μπορεί να απουσιάζει από την προσωπική του έρωτική ιστορία. Η επιθυμία φτιάχνει το σώμα, μās λέει ο Τεσινέ (σέ χορωδία με τόν 'Ασαγιάς). Οι δύο τους τραγουδάνε καλά, χωρίς αισθητές παραφωνίες (άνταμοιβή: ένα καλό χειροκρότημα): όλες όμως τίς αρετές της ταινίας —είναι αρκετές— τίς έσβησε απ' τό μυαλό μου ή αίσθηση πώς τό τραγούδι τό άκουγα σέ λάθος τόνο. Η έντύπωση του τεχνητού με συνόδεψε σ' όλη τή θέαση· δεν είναι τόσο περίεργο. Ο 'Ασαγιάς είναι γνωστός και διαπρεπής κριτικός κινηματογράφου· τό πρόβλημά του στην περίπτωση αυτή είναι ότι γράφοντας ένα σενάριο δεν έγινε σεναριογράφος, αλλά παρέμεινε κριτικός κινηματογράφου· τό δέ πρόβλημα της ταινίας είναι... συναισθηματικό: οί άλλες ταινίες αναπνέουν: τό *Subway* με βαθιές ανάσες, ο *Ντετέκτιβ* με δυσκολία αλλά σταθερά. Τό *Ραντεβού* μου έδωσε τήν έντύπωση μιάς

άπλης ρυθμικής κίνησης του στήθους, ενός όμορφου τέρατος που φτιάχτηκε όχι με τή «μαγεία» της έμπνευσης (του βλέμματος που σκέφτεται μονάχα βλέποντας), αλλά με τή σοφία της μηχανικής (του προμελετημένου βλέμματος). Ταινία άθάνατη, όχι όμως και άγέραστη (κάτι ακόμα: είναι ή τρίτη φορά στη σειρά, μετά τό *Subway* και τόν *Χλωμό καβαλάρη*, όπου ο κόσμος ανασταίνεται με έκνευριστική ευκολία. Μά επιτέλους, ποιός Εύρωπαίος θά μās δείξει έναν αυθεντικό φόνο;)

Γ.Δ.

## 'Αντίο Βοναπάρτη, του Γιουζέφ Σαχίν

Ο Γιουζέφ Σαχίν είναι αναμφισβήτητα ο πιο προικισμένος Άραβας σκηνοθέτης και αυτός του οποίου ο κόσμος είναι ο πιο συγγενικός με τήν Εύρώπη. Είναι λοιπόν φυσικό ένα θέμα τό οποίο χειρίζεται τήν πολιτισμική σύγκρουση μεταξύ Εύρώπης και Μέσης Ανατολής να αποτελέσει τό πρόσχημα γιά μιά γαλλοαιγυπτιακή υπερπαραγωγή και, ταυτόχρονα, τήν ευκαιρία γιά τή διείσδυση του σκηνοθέτη στην παγκόσμια αγορά.



Ἡ ἀποτυχία τῆς ταινίας ἔγκειται ἀκριβῶς στο συγκερασμό τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων: τό ἀποτελεσμα εἶναι οὐδέτερο, ἄχρωμο, καταδικασμένο νά εἰκονογραφεῖ τίς προθέσεις πού ἐπέβαλαν τή γέννησή της.

Ὁ Βοναπάρτης, νέος στρατηγός, στή μάχη του ἐναντίον τῶν Ἀγγλων ἀποβιβάζεται στήν Αἴγυπτο μέ τό στρατό του. Ἡ πρωτοτύπια αὐτῆς τῆς ἐκστρατείας ὀφείλεται σέ δύο σημεία: Ὁ Βοναπάρτης ἔχει παρὶς μαζί του ἓνα πλῆθος σοφῶν, τεχνικῶν καί ποιητῶν, οἱ ὁποῖοι θά ἀναλύσουν τήν Αἴγυπτο μέσω τῶν Δυτικῶν τους βλεμμάτων. Οἱ Αἰγύπτιοι, ἀπό τή μεριά τους, θέλουν, στήν ἀρχή, νά ὑποδεχτοῦν τόν Ναπολέοντα ὡς ἐλευθερωτή ἀπό τόν ὀθωμανικό ζυγό. Τό κεντρικό πρόσωπο εἶναι ὁ Καφφαρέλλι, οὐμανιστής ἐπιστήμονας, λάτρης τῆς Ἀνατολῆς, ὁ ὁποῖος θά κυριευθεῖ ἀπό τό πάθος του γιά ἓναν νεαρό Αἰγύπτιο, διψασμένο γιά ἀνεξαρτησία. Ὁ ἀδύνατος ἔρωτας τῶν δύο ἀποκαλύπτει τήν ἀδυναμία διαλόγου μεταξύ Γαλλίας καί Αἰγύπτου, ὅπως οἱ ἐκατέρωθεν νεκροί τόν παραλογισμό αὐτῆς τῆς μιλιταριστικῆς ἐπιχείρησής.

Ἡ ταινία αὐτή, ὅπως καί τόσες ἄλλες στίς Κάννες, εἶναι προσβεβλημένη ἀπό αὐτό πού θά ὀνόμαζα *σύνδρομο τοῦ σοῦπερ μάρκετ*, αὐτή τήν ἐπιθυμία νά μιλήσεις γιά ὅλα: συγκρούσεις πολιτισμῶν, κινήματα ἀνεξαρτησίας, ἀντιμιλιταρισμό, μαιτιότητα τῆς γνώσης, ὁμοφυλοφιλία, ἔθνογραφία... Μιά σκηνή, ἐν τούτοις, παραμένει πολύ ὁμορφη. Ὁ νεαρός Αἰγύπτιος πεθαίνει σέ μία στάση ἀφοῦ ἔζησε μέσα στόν ραφινάτο, εὐρωπαϊκό κόσμο τοῦ Καφφαρέλλι. Ἡ οἰκογένειά του τόν ξαναπαίρνει καί τόν θάβει σύμφωνα μέ τό αἰγυπτιακό τελετουργικό, ἐνῶ ὁ Καφφαρέλλι ἀκολουθεῖ τήν πομπή ἀπό μακριά, χωρίς νά μπορεῖ νά τήν πλησιάσει, ξένος, ἀποδιωγμένος.

Μιά σκηνή πού ἀνακαλεῖ στή μνήμη ἓνα ἀσπασμα ἀπό τό ποίημα τοῦ Καβάφη *Μύρης*: *Ἀλεξάνδρεια τοῦ 340 μ.Χ.* «ξένος ἐγώ, ξένος πολύ· ἐνοιωθα κιόλα / μία ἀμφιβολία νά μέ σιμόνει: μήπως κ' εἶχα γελασθεῖ / ἀπό τό πάθος μου καί πάντα τοῦ ἡμουν ζήνος.—»

Π.Β.

## Μιά βόλτα στούς ἐθνικούς κινηματογράφους

Σημαντική παρουσία —σέ ποσότητα— εἶχε ἐφέτος ἡ ἰσπανική κινηματογραφία πού διακρίνεται περισσότερο γιά τούς ἐμπορικούς προσανατολισμούς της παρά γιά τήν προβληματική της. Εἶδαμε λοιπόν στό «Δεκαπενθήμερο τῶν σκηνοθετῶν» τό *Ἡ πιό ὥραία νύχτα* τοῦ Μανουέλ Γκουτιέρεζ Ἀραγκόν, τό *Πάτερ Ἡμῶν* τοῦ Φραντσίσκο Ρεγκουέιρο στό «Ἐνα κάποιο βλέμμα» καί τό *Ἡ βασίλισσα τοῦ Μάτε* τοῦ Φερμίν Γκαμπάλ, στήν «Ἀγορά τοῦ φίλμ» ταινίες πού δέν μᾶς ἄφησαν ἀμφιβολίες γιά τόν παραπάνω ἰσχυρισμό.

Μέ ὀνόματα γνωστά καί ἔξω ἀπό τήν Ἰσπανία, ὅπως ὁ Φερνάντο Ρέν, ἡ Βιττόρια Ἀμπρίλ καί ἡ Ἀντζελα Μολίνα, ἀλλά καί ἄγνωστα πού ὅμως, πρέπει νά εἶναι δημοφιλῆ στήν πατρίδα τους γιατί ἐπαναλαμβάνονται μέ μεγάλη συχνότητα, προσπαθοῦν νά βγοῦν στό διεθνές ἐμπορικό προσκήνιο. Κωμωδίες μέ θέματα πού θυμίζουν γαλλικό μπουλβάρ, πικάντικες καί σέξυ (σεμνά ὅμως) καί ψιλο-περιπέτειες (ναρκωτικά κλπ.) φτιαγμένες μέ τρόπους πού θυμίζουν συνταγές ὄχι ἀπλῶς δέν συγκινοῦν, ἀλλά φαίνονται ν' ἀνήκουν σέ μία περασμένη δεκαετία.

Δέν ξέρω τί συμβαίνει στόν κινηματογράφο τῆς σοσιαλιστικῆς Ἰσπανίας, ἀλλά τά δείγματα πού εἶδα ἦταν ἀπογοητευτικά. Σίγουρα δέν εἶναι μόνο αὐτά τά εἶδη πού παράγει.

Ἡ κρίση φαίνεται ὅτι ἔχει χτυπήσει γιά τά καλά τήν πόρτα τοῦ Ἰταλικοῦ κινηματογράφου. Δυό κωμωδίες στό ἐπίσημο πρόγραμμα (*Ἡ διπλή ζωή τοῦ Μαρτίας Πασκάλ* τοῦ Μάρκο Μονιτσέλι καί *Ὁ Τρελός τοῦ Πολέμου* τοῦ Ντίνο Ρίτσι), μία στό «Δεκαπενθήμερο» (*Οἱ ἐργαζόμενοι* τοῦ Πούπι Ἀβάτι), μία στό «Ἐνα κάποιο βλέμμα» (*Ὁ διάβολος στούς λόφους* τοῦ Βιττόριο Κοταβάφι) καί πολλές στήν «Ἀγορά τοῦ φίλμ» πιστοποιήσαν τίς κατευθύνσεις τοῦ ἰταλικοῦ κινηματογράφου.

ΙΣΠΑΝΙΑ

ΙΤΑΛΙΑ





Ἡ διπλή ζωή τοῦ Μανττίας Πασκάλ.



Ὁ τρελὸς τοῦ πολέμου

Ἄς δοῦμε κατ' ἀρχὴν τὸν τομέα τῆς σατιρικῆς κωμωδίας, εἶδος πού ἀνθίσει κατ' ἐξοχὴν στὴν Ἰταλία. Ἐδῶ τὰ πράγματα εἶναι πολὺ ἄσχημα. Δέν ὑπάρχουν πιά οὔτε ιδέες οὔτε νέα πρόσωπα. Ἀκόμα καὶ οἱ παλιοὶ ἔχουν στεγνώσει, μερικοὶ ἐδῶ καὶ πολὺν καιρὸ. Ἔτσι ἀναγκάζονται νά στρέφονται εἴτε σέ θεατρικοὺς συγγραφεῖς ὅπως ὁ Μονιτέλλι στὸν Πιραντέλλο, εἴτε σέ ξένους κωμικοὺς ὅπως ὁ Ρίτσι στὸν Γάλλο Κολύς, (ὁ ὁποῖος, σημειωτέον, ἀνήκει στό κόμμα τοῦ Λεπέν).

Ἀλλά καὶ στό εἶδος τῆς «ποιοτικῆς» ταινίας ἀντιμετωπίζει σοβαρά προβλήματα. Οἱ περισσότερες ἀπὸ αὐτές εἶναι παραγωγές τῆς RAI καὶ μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις πρόκειται γιὰ διανοουμενιστικές κατασκευές, ἀφόρητα κουραστικές, μέ διάλογους μπαρόκ πού «τό παίζουν πιὸ ἔξυπνες» ἀπ' ὅ,τι εἶναι. Τέτοια περίπτωση εἶναι ἡ ταινία τοῦ Κοταβάφι, ἐνῶ στὶς ἐξαιρέσεις μποροῦμε νά κατατάξουμε τὸν Πούπι Ἀβάτι, τουλάχιστον ἀπ' ὅτι εἶδαμε στὰ φεστιβάλ μιά πού ὁ σκηνοθέτης αὐτὸς εἶναι τελειῶς ἄγνωστος στὴν Ἑλλάδα. (Βλ. Ὁθόνη Νο 13 καὶ Νο 17).

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἐκεῖνο τὸ εἶδος, πού εἶδαμε νά προωθεῖται, κυρίως στὴν ἀγορά τοῦ φίλμ, εἶναι οἱ σεξοταινίες «ὕψλης ποιότητας» τύπου *Κλειδιοῦ*. Μέ δοκιμασμένους στό εἶδος σκηνοθέτες ὅπως ὁ Τίντο Μπράς καὶ ὁ Σαλβατόρε Σαμπέρι (οἱ παλιότεροι κινηματογράφοι θά θυμοῦνται τὴν *Μαλίτσιά* του μέ τὴν Λάουρα Ἀντονέλλι) καὶ μέ ἱστορίες ἀβανταδόρικες διανθισμένες μέ δόσεις καλοσκηνοθετημένου καὶ ἔξυπνα φωτογραφημένου σέξ παράγουν ταινίες γιὰ τοὺς φίλους τῶν «αἰσθησιακῶν ἀπολαύσεων». Ὅσο γιὰ τοὺς τίτλους: *Τὸ ψέμμα* καὶ *Μαγικὲς στιγμές*, μέ πρωταγωνιστὴ τὸ σῶμα τῆς Στεφανίας Σαντρέλλι, λίγο «μπαταλεμένο» ἀλλὰ πού φαίνεται ὅτι πουλάει, *Φωτογραφίζοντας τὴν Πατρίσια*, *Μιράντα* κ.ἄ.

Ἐνα ἄλλο φαινόμενο πού παρουσιάζεται ἐντονο στὴν ἰταλικὴ ἀγορά καὶ πού μπορεῖ νά ἀλλάξει τὸ χαρακτῆρα τῶν κινηματογραφικῶν τῆς προϊόντων εἶναι ἡ εἰσβολὴ τοῦ ἀμερικάνικου κεφαλαίου τόσο στό χῶρο τῆς ἀγορᾶς ἐργασίας ὅσο καὶ στὸν ἔλεγχο τοῦ κυκλώματος τῆς διανομῆς τῶν ταινιῶν. Συγκεκριμένα, ἡ Κάννον ὄχι μόνον ἔχει ἀγοράσει ἕνα δίκτυο αἰθουσῶν προβολῆς, ἀλλὰ ἐπενδύει τὰ κέρδη τῆς στό γύρισμα ταινιῶν. Ἢδη ἔχει ἐτοιμες δύο ταινίες, μιά μέ τὴν Καβάνι καὶ μιά μέ τὴν Βερτμύλλερ.

## ΝΕΑ ΖΗΛΑΝΔΙΑ

Ἀντίθετα μέ τὸν ἰταλικὸ κινηματογράφο πού φαίνεται νά πάσχει ἀπὸ γεροντικὴ ἄνοια, ὁ αὐστραλιανὸς καὶ νεοζηλανδέζικος κινηματογράφος περνάει τὴν ἐφηβεία του. Παρ' ὅλο τὸν ξενιτεμὸ στό Χόλλυγουντ τῶν μεγάλων τοῦ ὀνομάτων (Γουέιρ, Γκίμπσον) συνεχίζει τὴν ἀνιούσα πορεία του. Ἐπηρεασμένος περισσότερο ἀπὸ τὸν ἐγγλέζικο παρά τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο εἶναι ἀνοιχτός σέ προσπάθειες κάθε ἄλλο παρά συμβατικές ὅπως γιὰ παράδειγμα ἡ ἰδιόρρυθμη ταινία τρόμου τοῦ Νταϊνβιντ Μπλάιθ (Νέα Ζηλανδία) *Ξαναγεσταμένος θάνατος* πού πῆρε τὸ μεγάλο βραβεῖο στό φεστιβάλ ἐπιστημονικῆς φαντασίας καὶ φανταστικοῦ τοῦ Παρισιοῦ καὶ προβλήθηκε στὴν «Ἀγορά τοῦ φίλμ».





Κόκα-κόλα κίντ



‘Ο μπαμπάς σ’ επαγγελματικό ταξίδι

## ΑΥΣΤΡΑΛΙΑ

‘Από τήν άλλη, δέν άρνείται τή βοήθεια ξένων σκηνοθετών όπως είναι ή περίπτωση του Μακαβέγιεφ μέ τό *Κόκα-Κόλα κίντ* πού μαζί μέ τήν ταινία *Ευδαιμονία* του Ραίη Λώρενς αντιπροσώπευσαν τήν Αύστραλία στό επίσημο πρόγραμμα.

‘Η ταινία του Μακαβέγιεφ, βασισμένη στό μπέστ-σέλλερ του Αύστραλου συγγραφέα Φράνκ Μούρχαουζ *«Down Under»*, άφηγειται τίς περιπέτειες ενός ‘Αμερικανού μάντζερ της κόκα-κόλας στην Αύστραλία. ‘Ο ήρωάς του αντιπροσωπεύει έμφανισιακά και ιδεολογικά τό μοντέλο του ‘Αμερικάνου επιχειρηματία. Νέος, ώραιος, ξανθός, Καλιφορνέζος, μέ ιδέες πραγματιστικές, άποτελεσματικές. ‘Από τήν άλλη, όμως, άφελής, στεγνός μέ καταπιεσμένο τόν έρωτισμό του.

Γύρω άπό αυτόν τόν χαρακτήρα ό Μακαβέγιεφ πλέκει μιά σάτιρα διασκεδαστική, ξεφεύγοντας κάπως άπό τίς έμμονες ιδέες πού τόν βασάνιζαν στό προηγούμενο έργο του. Χωρίς νά πρόκειται γιά τίποτα τό έξαιρετικό, ή ταινία του στέκεται άνετα στό νέο της περιβάλλον.

Καί μιά πού μιλήσαμε γιά τόν Μακαβέγιεφ, άς ρίξουμε μιά ματιά στη γειτονική μας ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ πού βραβεύτηκε μέ τήν ταινία του Κουστουρίκα *‘Ο πατέρας μου σέ επαγγελματικό ταξίδι*, αλλά είχε καί μιά δεύτερη ταινία στό «‘Ενα κάποιο βλέμμα», τό *Ντεντισίνα* του Μάτζας Κλόπιστς.

‘Αν λάβουμε ύπ’ όψη τήν άσχημη οικονομική κατάσταση της χώρας, τήν ισχνή παραγωγή της καί τό γεγονός ότι έχει τουλάχιστον πέντε χρόνια νά πάει ταινία της στό Φεστιβάλ των Καννών, άκόμα δέ περισσότερο νά βραβευτεί (ή τελευταία της βράβευση ήταν τό 1967 μέ τό *‘Υπάρχουν καί ευτυχισμένοι τσιγγάνοι*, του Πέτροβιτς), ή διπλή συμμετοχή της όσο καί ή βράβευση του Κουστουρίκα άποτελεί σημαντικό γεγονός, δέν άποτελεί όμως καί έκπληξη. ‘Ο τριαντάχρονος ‘Εμίλ Κουστουρίκα ήδη μέ τό δεύτερο φίλμ του άποδεικνύει ότι τό ταλέντο του δέν έσβησε μετά τήν επιτυχημένη πρώτη του ταινία *Θυμάσαι τήν Ντόλλυ Μπέλλ;* πού είχε πάρει τό Χρυσό Λιοντάρι στη Βενετία τό 1981.

‘Ο μπαμπάς σέ επαγγελματικό ταξίδι είναι μιά ποιητική ένανένιση των πολιτικών γεγονότων της πατρίδας του τήν περίοδο 1950-54. Παρακολουθώντας τόν μικρόκοσμο μιās Γιουγκοσλάβικης οικογένειας του Σαράγεβο, δίνοντας μεγαλύτερο βάρος στη ματιά ενός μικρού παιδιού, ενός εξάχρονου διαβολάκου πού άγαπά τό ποδόσφαιρο καί πού πάσχει άπό ύπνοβασία δίνει τή δική του άποψη γιά τό σοσιαλιστικό μετασχηματισμό της χώρας του, τή ρήξη μέ τόν Στάλιν, αλλά καί τή δομή της συνηθισμένης γιουγκοσλάβικης οικογένειας, τόν σεξουαλισμό της, τά πάθη της, τήν ιδιοσυγκρασία της.

Πρόκειται γιά μιά καθαρά γιουγκοσλάβικη ταινία, πού όμως μπορεί νά συγκινήσει τόν Εύρωπαϊό θεατή. Κάτι πού λείπει άπό τίς δικές μας ταινίες γιά νά περάσουμε καί σ’ αυτές



Τό 'Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, για μία ακόμη φορά, έδωσε τό παρόν του στο Φεστιβάλ τών Καννών, συνεχίζοντας μία σοβαρή προσπάθεια προώθησης τών έλληνικών ταινιών. Φέτος είχαμε στο «Δεκαπενθήμερο» τήν ταινία του Βαφέα *‘Ο έρωτας του ‘Οδυσσέα*, ταινία όμως πού αποδείχτηκε ότι ή ελληνικότητα του χαρακτήρα της μάλλον απώθησε. Άδικο ίσως, αλλά όχι άδικαιολόγητα. ‘Ο Βαφέας δέν μπόρεσε νά «περάσει» στους Εύρωπαίους, όπως ό Κουστουρίκας. Άντίθετα, ό Τορνές έχει τούς φανατικούς του φίλους, άν καί δέν πάει καλά από δημόσιες σχέσεις. Έτσι ό Λουί Σκορεκί, στο φύλλο τής *Λιμπερασιόν* τής 13ης Μαΐου 1985 γράφει:

## Καρκαλού είσαι εκεί;

*Τό ελληνικό φίλμ του Σταύρου Τορνέ απορρίφθηκε από τήν επίσημη επιλογή. Ήταν άδικο.*

‘Ο Σταύρος Τορνές θά έλθει μία μέρα στίς Κάννες; Πάνε δυό χρόνια από τότε πού ό θαυμάσιος *Μπαλαμός* είχε περάσει στο στενό κάδρο τής *Άγοράς του φίλμ*: τά πράγματα είναι χειρότερα αυτή τή χρονιά: *‘Η Καρκαλού* προβλήθηκε μία φορά μπροστά σέ πέντε άτομα, τήν Πέμπτη στίς ενιάμιση τό πρωί: Οί αιτίες;

1) ‘Ο ποιητικός κινηματογράφος, παρά τήν όψιμη δόξα του Παζολίνι, δέν έχει κοινό ύποστηρικτών. Ένας σκηνοθέτης πού μάχεται έδω καί χρόνια ως πολυτεχνίτης, στήν Ιταλία άρχικά καί κατόπιν στή γενέτειρά του Έλλάδα: εικόνες σπάνιες καί ήχοι άκατέργαστοι πού μέσα τους θά μπορούσαν νά παγιδέψουν τά πρόσωπά του, εύρισκόμενα σέ φρεναπάτη — κι αυτό προκαλεί φόβο. ‘Οφείλει νά ξαναθέσει σέ ρυθμό τά μικρά άληθινά πρωινά (όχι αυτά τών πληκτικών φεστιβάλ), για νά κυνηγήσει τίς αισθήσεις. ‘Ο Σταύρος Τορνές φιλάρει τή γκριζα άμμο τών πλάζ καί τό διάχυτο φώς του φεγγαριού· όχι τίς βιτρίνες του Φωμπούρ Σαιντ Άντουάν. Άπ’ αυτό τό βίαιο χτύπημα μείναμε αποσβολωμένοι. Δέν έχουμε συχνά τέτοιες ευκαιρίες.

2) Άκόμη καί μ’ ένα συνηθισμένο θέμα, ό Σταύρος κάνει θαύματα. Ένας νέος πού παγιδεύεται προοδευτικά από μία γερασμένη βάμπι κι έναν μάλλον

κωμικό γέρο, θά μπορούσε νά είναι μία παραλλαγή για ένα σατανικό τρίο. ‘Ο Άρμστρονγκ τραγουδάει τό *Georgia on my mind*, δυό άντρες «καρυκειούν» τή σκηνή, αλλά ή τρύπα στον τοίχο πού επιτρέπει νά διεισδύσουμε στα θολά βλέμματά τους είναι μία άληθινή εισαγωγή στα άδυστα τών άδύτων. Φτιαγμένη από άληθινές πέτρες. Έν περιλήψει ή *Καρκαλού* μάς κάνει ν’ ανατρέξουμε στον Κοκτώ καί στον Ζενέ. Άμυχνία;

3) Τό νά δείχνεις ότι ένας άνδρας-ήρωας μπορεί νά έχει ένα βλέμμα βοδιού ή βατράχου είναι παρακινδυνευμένο από τούς καιρούς του δόλιου στυλιζαρίσματος. ‘Η κούραση τών σωμάτων τών εργατών-καλλιτεχνών δέν έχει καλύτερη θέα. Άναιμιγνύοντας, χωρίς νά ψάξεις, από τό *Σαγιάτ Νοβά* ως τόν Άντονιόνι, τό τακτοποιείς.

‘Ο Ζύλ Ζακόμπ άρνήθηκε τήν *Καρκαλού* για τό επίσημο πρόγραμμα. ‘Ο Πιέρ-Άνρί Ντελώ προτίμησε νά περάσει στο *Δεκαπενθήμερο τών σκηνοθετών* ένα φίλμ ολοκληρωτικά μηδενικής άξίας, τόν *Έρωτα του ‘Οδυσσέα*.

Τό είχαμε πει ήδη από δώ, πριν από δυό χρόνια, ότι ό *Μπαλαμός* ήταν ένα έργο δημιουργού. ‘Η *Καρκαλού* είναι ακόμη καλύτερη.

(Άρθρο του Λουί Σκορεκί στή *Λιμπερασιόν*, Δευτέρα 13 Μαΐου).

## Μ. ΒΡΕΤΑΝΙΑ

‘Ο βρετανικός κινηματογράφος φαίνεται ότι αναβιώνει. Μετά τήν άποτυχία του πειράματος του «φρή-σίνεμα», όλα τά μεγάλα όνόματά του χάθηκαν. Τά περισσότερα άπ’ αυτά τά άπορρόφησε, μέ καταστρεπτικά αποτελέσματα, ή Άμερική (Ράιζ, Σλέισικερ). Φαίνεται, όμως, ότι ή προσπάθεια για έναν ποιοτικό κινηματογράφο άρχισε νά καρποφορεί. Μέ τή βοήθεια του BFI αλλά καί τών ανεξάρτητων τηλεοπτικών δικτύων φαίνεται ότι στήνεται μία βιομηχανία μέ προοπτικές. ‘Η επανεμφάνιση του Νταιήβιντ Λήν καί ή έπιτυχία του *Περάσματος στήν ‘Ινδία* δέν είναι τυχαία. Άλλά καί τό *Wetherby* του Νταιήβιντ Χαίρ, ταινία μέ σοβαρότερους στόχους βραβεύτηκε στο Φεστιβάλ Βερολίνου μέ τή Χρυσή Άρκτο.

Στίς Κάννες είχαμε τρεις συμμετοχές. Τό *Άσημαντότητα* του Ρέγκ στο επίσημο, τό *Προσωπική χρήση* του Μάλκομ Μάμπρεη καί τό *Χορός μ’ ένα ξένο* του Μάικλ Νιούγουελ στο «Δεκαπενθήμερο τών σκηνοθετών».



Σκόπιμο όμως θά ήταν νά στρέψουμε τήν προσοχή μας σέ τρεῖς ταινίες τῆς ἴδιας ἑταιρείας, οἱ ὁποῖες λανσάρουν αὐτό πού —μέ ἐπιφύλαξη— μπορούμε νά ἀποκαλέσουμε «νέο ἀγγλικό χιούμορ». Οἱ καταβολές αὐτῶν τῶν ταινιῶν (*Προσωπική χρήση, Μπούλσοτ, Ἱεραπόστολος*)<sup>1</sup> μπορούν ν' ἀναζητηθοῦν στίς ταινίες τῶν Μόντυ Πάνθον τῆς περασμένης δεκαετίας καί τό μέλλον τους, πολύ φοβόμαστε, στά βρετανικά... σαλόνια. Εἶναι ἴσως, σωστότερο νά δοῦμε τό χιούμορ αὐτό ὡς παρακλάδι καί ὄχι ἐξέλιξη αὐτοῦ τῶν Πάνθον. Σημαδεύεται ἀπό τήν ἡθοποιία τοῦ Μάικλ Πάλιν (παλιοῦ Πάνθον), ἀλλά ἡ παρουσία τοῦ σκηνοθέτη εἶναι κάθε φορά αἰσθητή. Τό χιούμορ τοῦ παραλόγου ἐπιβιώνει μέ ἐκλάμψεις στόν *Ἱεραπόστολο*, μέ πείσμα στό *Μπούλσοτ*, ἀλλά καί μέ μιά ποιότητα διαφορετική ἀπό ἐκείνη τῆς σάτιρας τῶν Πάνθον.

Μέ ἀδυσώπητα ἐγγλέζικο χιούμορ, τό *Μπούλσοτ* ἐξισορροπεῖ τίς τάσεις τῆς σάτιρας ἔντεχνα· φτιάχνει μιά διακριτική παράνοια πού ἔχοντας ἐξασφαλίζει τή συννενοχή τοῦ θεατῆ, γεννάει τό κωμικό μέσα ἀπό τήν ἀσταμάτηση ἀναπαραγωγή τῶν κλισέ. *Οἱ ἰδιωτικές λειτουργίες*, πού εἶχαν καί τήν πιό θερμή ἀντίδραση ἀπό τοὺς θεατές, εἶναι τό λιγότερο καλὸ ἀπὸ τὰ τρία, μιά ὑπερβολικὴ κωμωδία καταστάσεων.

Τίς ταινίες θά τίς δεῖτε καί θά τίς κρίνετε μόνοι σας. Ἡ κάποια ἐπιφύλαξή μας ἀπέναντι στό —καθ' ὅλα ἀξιόλογο— χιούμορ τους, ὀφείλεται στό φόβο τῆς ἐξημέρωσής του. Ἴσως μιά ἐποχὴ ὠριμότητας. Ἴσως ἀπλῶς γηρατειά. *Τό νόημα τῆς ζωῆς* ὅμως δέ θά μπορούσε νά γίνει ποτέ ταινία γιά τήν οἰκογένεια.

Ν.Φ., Γ.Δ.

## Στόν ἀπόηχο τοῦ Φεστιβάλ

Οἱ Κάννες εἶναι τό μεγαλύτερο κινηματογραφικὸ παζάρι πού στήνεται πίσω ἀπὸ ἓνα προσωπεῖο κοσμικῆς σοβαροφάνειας καί κίτς βραδυνῶν ἐμφανίσεων. Εἶναι, κυρίως, ὁ τόπος πού οἱ «μικροί», Εὐρωπαῖοι καί Ἀμερικάνοι προσφέρουν τὰ ἐμπορεύματά τους τυλιγμένα σέ φανταχτερές διαφημιστικές συσκευασίες. Μέσα ἀπὸ δαπανηρές δέξιώσεις, συνεντεύξεις τύπου, δημοσιεύσεις καί διαφημῆσεις στόν εἰδικὸ περιοδικὸ τύπο, πού στή διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ μετατρέπεται σέ ἡμερήσιο, προσπαθοῦν νά πουλήσουν φύκια γιά μεταξωτές κορδέλες. Πάνω ἀπὸ 500 τίτλοι ταινιῶν προβλήθηκαν στήν ἀγορά τοῦ φιλμ, χῶρια ὁ ἀνυπολόγιστος ἀριθμὸς τῶν βιντεοκασσετῶν πού δείχτηκαν στά περίπτερα τῶν ἑταιρειῶν.

Πέρα ὅμως ἀπὸ τίς ταινίες πού ἔχουν δυνατότητες γιά προβολή σέ κινηματογραφικὲς αἰθουσες, ὑπάρχουν καί ταινίες πού πηγαίνουν κατ' εὐθείαν στό ἐμπόριο τῶν βιντεοκασσετῶν. Πρόκειται συνήθως γιά ταινίες πού κανένας δέν θά ξοδεύοταν γιά νά πάει νά τίς δεῖ στόν κινηματογράφο. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ ψυχολογία τῆς κατ' οἶκον διασκέδασης ἐπιτρέπει σέ τέτοιες ταινίες νά βλέπονται. Δέν ἔχετε παρὰ νά κάνετε μιά βόλτα στά βιντεοκλάμπ.

Μέσα λοιπόν στόν ὀρυμαγδὸ τῶν ἐμπορικῶν συναλλαγῶν ἔγινε καί ἡ συμφωνία τῆς χρονιάς. Ὁ Ζάν Λύκ Γκοντάρ ὑπέγραψε συμβόλαιο μέ τήν Κάννον, μιά ἀπὸ τίς ἀνερχόμενες *mini-majors*, πού ἐλέγχεται ἀπὸ τό ἐβραϊκὸ κεφάλαιο. Ἡ ἑταιρεία αὐτὴ ἔχει ριχτεῖ σέ μιά προσπάθεια νά ἀνεβάσει τό κύρος τῆς γυρίζοντας «ποιοτικές» ταινίες. Ἔτσι δίπλα στίς ταινίες τοῦ Σταλλόνε πούλαει Κασσαβέτη, Κοντσαλόφσκι καί τώρα Γκοντάρ.

Θέμα λοιπόν τῆς ταινίας ὁ βασιλιάς Λήρ. Προτεινόμενοι πρωταγωνιστές ὁ Μάρλον Μπράντο στό ἐπώνυμο ῥόλο καί ὁ Γούντυ Ἀλλεν στό ῥόλο τοῦ κλόουν. Ἄν, τελικά, γυριστεῖ αὐτὴ ἡ ταινία, ἄσχετα μέ τό κάστ, θά δοῦμε καί τό κινηματογραφικὸ «γεγονός» τῆς χρονιάς.

Ὁ Γκοντάρ ὅμως δέν ἔχει μόνο φίλους. Μετά τό σάλο πού προκάλεσε ἡ ταινία του *Σὲ χαιρετῶ Μαρία* στοὺς κύκλους τῶν Καθολικῶν, κάποια εὐγενικιά ψυχὴ σκέφτηκε νά τὸν γλυκάνει καί τοῦ πέταξε μιά τούρτα στά μούτρα λίγο πρὶν μπεῖ μέσα στό χῶρο τοῦ Φεστιβάλ.

1. Οἱ τίτλοι εἶναι μετάφραση τῶν αὐθεντικῶν. Μᾶς εἶναι ἄγνωστο μέ ποιούς τίτλους θά βγοῦνε οἱ ταινίες στήν Ἑλλάδα καθὼς καί οἱ τρεῖς ἔχουν ἀγοραστεῖ.





Προσωπική χρήση



Μπουλάσι

Μέσα στά πλαίσια τών γενικότερων εκδηλώσεων του φεστιβάλ τιμήθηκαν τρία πρόσωπα για τήν προσφορά τους στην εβδομη τέχνη. Δυό μετά θάνατον (Λόζεϋ και Τρυφώ) και ό Τζαίμς Στιούαρτ. "Ετσι, προβλήθηκε ή ταινία *Χαμάμ γυναικών* (ή τελευταία του Λόζεϋ), ένα φίλμ-άνθολογία τών ταινιών του Τρυφώ που γύρισε ή γαλλική τηλεόραση σέ συνεργασία μέ τό Φεστιβάλ μέ τίτλο *Vivement Truffaut* και τέλος ή ταινία *Ή ιστορία του Γκλέν Μίλλερ* που σκηνοθέτησε ό "Αντονι Μάν και στην όποία πρωταγωνιστούν οί Τζαίμς Στιούαρτ και Τζούν "Αλλισον. Μετά τήν προβολή δόθηκε συνέντευξη τύπου μέ τούς δύο πρωταγωνιστές. "Ο Τζαίμς Στιούαρτ, σέ μεγάλη ήλικία και πολύ συγκινημένος, μίλησε για τήν καριέρα του, για τή συγκεκριμένη ταινία αλλά πολύ περισσότερο για τή θητεία του δίπλα στον Χίτσκοκ, τόν όποιο παίνεσε μέ τά καλύτερα λόγια. "Ηταν ίσως από τίς πιό όμορφες στιγμές του Φεστιβάλ.

Πέρα από αυτά υπήρξε: Μιά έκθεση μέ φωτογραφίες από ταινίες στίς όποιες υπήρξε διευθυντής φωτογραφίας ό "Ανρί "Αλεκάν, μία από τίς διασημότητες στον τομέα αυτό. "Η έκθεση καλύπτει 50 χρόνια δουλειάς. "Ενα αφιέρωμα στον Σασά Γκιτρύ, του όποιου τό έργο ξαναβγήκε στην επιφάνεια μετά τήν επανεκτίμησή του από τόν Τρυφώ. "Ετσι φέτος γιορτάστηκαν τά 100 χρόνια από τή γέννησή του. Μιά παρουσίαση τών επιδόσεων του γνωστού κωμικού και σκηνοθέτη Πιέρ "Εταιξ στον τομέα τών γραφικών τεχνών. "Επίσης εξώφυλλα του περιοδικού *Τάιμ*, παρμένα από τόν κινηματογράφο, στόλιζαν τήν αίθουσα ύποδοχής τής μιάς από τίς δυό κεντρικές αίθουσες προβολής του επίσημου προγράμματος. Τέλος, διάφορες ταινιοθήκες και κινηματογραφικά ίνστιτούτα πρόβαλλαν παλιές ταινίες κάτω από διάφορους τίτλους αφιερωμάτων.

Και μερικά στατιστικά στοιχεία: Περίπου 35.000 άτομα επισκέφτηκαν τούς χώρους του φεστιβάλ από τά όποια 12.000 ήταν διαπιστωμένοι ως συμμετέχοντες σ' αυτό, αντιπροσωπεύοντας 115 χώρες. Και για νά παινευτούμε λιγάκι, ή *"Οθόνη* ήταν από τά ελάχιστα ξένα περιοδικά που συμμετείχαν μέ τρείς άπεσταλμένους, ενώ συνήθως δίνεται μία δημοσιογραφική κάρτα.

Πέρα από τίς ταινίες που προβλήθηκαν στά διάφορα τμήματα του φεστιβάλ, δείχτηκαν τουλάχιστον άλλες 500 ταινίες και στην «'Αγορά του φίλμ».

Πάνω από 3.000 ρεπόρτερ κάλυψαν τίς εκδηλώσεις του φεστιβάλ, επιτυγχάνοντας τό δεύτερο μετά τούς "Ολυμπιακούς άγώνες αριθμό συμμετοχών. "Από αυτούς 700 περίπου είναι Γάλλοι, ενώ άκολουθούν οί "Ιταλοί και οί "Αμερικάνοι. "Υπάρχουν 250 φωτογράφοι (οί μισοί Γάλλοι), περίπου 170 ραδιοφωνικοί σταθμοί που καλύπτουν τίς εκδηλώσεις του φεστιβάλ και 50 τηλεοπτικά δίκτυα.

Οί συμμετοχές σέ σκηνοθέτες και ήθοποιούς ήταν υπερβολικές. Μόνο οί σκηνοθέτες έφτασαν τούς 500, ενώ οί ήθοποιοί ξεπέρασαν τούς 600.

N.Φ.



## Δίς χαμένο κορμί

Ἡ ἀντιπαραβολή δύο κριτικῶν γιὰ τόν *Σημαδεμένο*, στήν προηγούμενη μόλις *Ἐθόνη* ἐκφράζει μιὰ αὐθεντική εἰκόνα τοῦ διχασμοῦ πού προκαλοῦν οἱ ταινίες τοῦ ντέ Πάλμα στούς θεατές. Πεισματάρικες κριτικές, ἀνυποχώρητες, συμπληρώνουν ἡ μία τήν ἄλλη μέ παράδοξο τρόπο: σ' αὐτό πού ἡ δευτέρα ἀναδεικνύει τήν τρέλα τῆς ἴδιας τῆς ταινίας, ἡ πρώτη δέ βλέπει παρὰ τήν εὐτέλεια, μέσα της τήν ἀδυναμία ἄρθρωσης ὁποιουδήποτε λόγου. Οἱ δύο κριτικές διαφωνοῦν, καί βρίσκω ὅτι ἔχουν δίκιο γιὰ τόν ἴδιο λόγο: πίσω ἀπ' τόν *Σημαδεμένο* δέν κρύβεται (σωστότερα, δέ *φανερώνεται*) τίποτα. Καμμία ἐρώτηση δέ διαπερνάει τήν ταινία, ἐκτός γιὰ νά ἀμφισβητήσῃ τήν ἴδια της τήν ὑπαρξή: *γιατί ὅλα αὐτά*; Ὁ *Σημαδεμένος* εἶναι μισός, (ἤ, ἀλλιῶς, εἶναι ἕνας, ἀφοῦ ὅλα στόν ντέ Πάλμα εἶναι δύο) εἶναι ἕνα φύλλο καρμπόν πού ἀρνεῖται νά ἀφήσῃ ὅτιδήποτε νά περάσῃ ἀπό μέσα του, εἶναι *ρηχός*.

Ὁ ντέ Πάλμα ἔχει δύο ὄψεις. Ὁχι τή μπρός καί τήν πίσω, τήν πάνω καί τήν κάτω, τήν καλή καί τήν κακή... τίποτα τόσο δραματικό. Πράγμα πού ἀσφαλῶς δέ σημαίνει ὅτι τό δράμα λείπει ἀπό ἕνα φίλμ ὅπου ὅλα εἶναι θέμα ἔμφασης. Ὁ ντέ Πάλμα ὅμως βάφτισε τό δράμα καί μετά τό παγίδεψε στήν ὀρθοδοξία του. Ἡ ὑπόκριση τοῦ μυρίζει θέατρο καί τό θέατρο τοῦ φαίνεται φτωχό. Στήνει τό δικό του θέατρο, χαρίζει στό δράμα κορυφώσεις ἀλλά δέν παύει νά σαμποτάρει τήν οἰκονομία του, νά ἐκτροχιάζει τή συγκίνηση. Δέν τοῦ χαρίζει τή σοφία τῆς κινηματογραφικῆς ζωῆς, ἐκεῖ ὅπου τά σώματα δέ φαίνονται ὁλόκληρα, ὅπου ὁ πόθος εἶναι εὐκίνητος καί δολοπλόκος, ὅπου τά μάτια παρασέρνουν, ἀλλά μ' αὐτήν τό ἐκθέτει. Ταυτόχρονα ὅμως ὁ ἴδιος μοιάζει νά παγιδεύεται στή θέση τοῦ παρατηρητῆ, νά ἀκίνητοποιεῖται ἐκεῖ. Δέν πιστεύει ὁ ντέ Πάλμα στίς ἱστορίες του; Φέρνει στό μύθο τό θάνατο, ὅπως τόσοι ἄλλοι τώρα Ἀμερικανοί (καί κανά δύο Καναδοί), φτιάχνει ἥρωες δίχως ἔργο, ἥρωες χωρίς σῶμα.

Αὐτό γιὰ τό ὁποῖο μπορεῖ νά μιλήσῃ κανεῖς ἀρχικά μέ τή μεγαλύτερη εὐκολία εἶναι γιὰ τό πῶς ἡ ταινία ἐγκλωβίζεται στό σχῆμα της, γιὰ τήν κυριολεξία της πού αἶρει, ὀριακά, ὅλες τίς ἀντιστάσεις της· βλέποντάς την σάν ἕνα πλάνο δύο «πραγματικότητων», δύο ἀντικρυστῶν καθρεφτῶν πού ἀλληλοανακλῶνται ἐπ' ἀπειρον, βλέπουμε τήν ταινία νά ὑποκύπτει: τίποτα δέ διαρρηγνύει τό κάδρο ἢ τό κάδρο εἶναι ἤδη κομματιασμένο: ἡ διαφορά δέν προκαλεῖ κανένα, ἡ περιπέτειά της χάνεται στό ὁμοίωμά της. Νά μιλήσῃ τελικά γιὰ μιὰ ἀτολμη ταινία. Γιὰ μιὰ ταινία ὄχι ἐξυπνη ἀλλά μηχανική, μικρή καί κλειστή, νευρωτική.

### BODY

DOUBLE (ἑλλ.  
τίτλος: **Δίχα-  
σμένο κορμί**)

σκην.: Μπ. ντέ Πάλ-  
μα, σεν.: Μπ. ντέ  
Πάλμα, μουσ.: Πίνο  
Ντονάτζιο καί Fran-  
kie goes to Hollyw-  
wood, παίζουν:  
Γκρέγκ Γουάτσον  
καί Μέλανι, Γκρίφ-  
φιθ.





Τὰ πράγματα δὲν εἶναι τόσο ἀπλά. Εἶναι ἀστεῖο νὰ ἰσχυριστοῦμε πὼς ἡ ταινία εἶναι αὐτὸ πού περιγράφει — τὸ σχῆμα πού δῆθεν τὴ δεσμεύει. "Ἐχει τὸ δικό της κορμί.

Ὁ Τζέηκ, ὁ ἥρωάς μας, εἶναι ἐρωτευμένος. Τὸ τηλεσκόπιο —μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο γνωρίζει τὴν ἀγαπημένη του— καθορίζει τὸν πόθο του. Κάποτε μαθαίνει πὼς τὸ σῶμα πού πόθησε δὲν ἦταν ἡ Γκλόρια —τὴν ὁποία νομίζει ὅτι ἀγαπάει— ἀλλὰ ἡ Χόλυ. Σάν ἀπὸ κακὴ ρύθμιση τοῦ φακοῦ, ἡ εἰκόνα της διασπᾶται, γίνεται διπλὴ στὸ ἐρωτευμένο του μυαλό, ὅπου ἡ Γκλόρια (πού ἔβλεπε) εἶναι ἡ Χόλυ, ἀλλὰ ἡ Χόλυ δὲν εἶναι ἡ Γκλόρια. Ἡ πρώτη του, πραγματικὴ ἀγαπημένη γίνεται ἔτσι ἓνα φάντασμα. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα, ἡ ἐρωτικὴ πράξις εἶναι φαντασίωση (Γκλόρια) ἢ ὁμοίωμα (Χόλυ). Φαντασίωση ἐν ὀλίγοις τοῦ ἀρσενικοῦ μιᾶς σεξουαλικῆς ζωῆς πού λείπει ἀπὸ τὴν ταινία. Βλέπουμε μονάχα τὸ τέλος της, ὅταν ὁ Τζέηκ βρίσκει τὴ γυναῖκα του (δὲν ἦταν ἀκριβῶς γυναῖκα μου, μουρμουρίζει ἀργότερα, ἀλλὰ πρακτικά...) νὰ τὸν ἀπατᾷ. Κι ὁ Τζέηκ δὲ βλέπει τίποτα ἄλλο παρά αὐτό: *Τὸ πρόσωπό της φεγγοβολοῦσε, διηγεῖται στὸν Σάμ. Σταματᾷ γιὰ λίγο, μιλώντας στὸν ἑαυτό του: Δὲν μπορῶ νὰ τὸ βγάλω ἀπ' τὸ μυαλό μου.* Κι οὔτε θά μπορέσει. Κανένα σῶμα δὲ θά στηρίξει τίς φαντασιώσεις του.

Ὁ κακὸς Σάμ ὅμως δὲ νοιάζεται καὶ πολὺ γιὰ τὸ δράμα τοῦ Τζέηκ. "Ἐχει κάνει μιὰ ἐπένδυση στὴ ματιά του πού ὄχι μόνο δὲν παύει οὔτε στιγμὴ νὰ τὴν ἐλέγχει, ἀλλὰ φέρνει κι ἓναν τρίτο νὰ τὴν ἐξασφαλίζει, ἓναν Ἰνδιάνο. Θά μοῦ πεῖτε ἴσως πὼς ὁ Σάμ κι ὁ Ἰνδιάνος εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο. Σ' αὐτὸ ἡ ταινία μέ ὥθει νὰ ἀπαντήσω μ' ἓνα λογοπαίγνιο, κατασκευὴ ἀνάλογη μ' αὐτὴν πού φτιάχνει τὸ μυαλό (τὰ μάτια) τοῦ Τζέηκ γιὰ τὴ Γκλόρια: ὁ Σάμ κι ὁ Ἰνδιάνος δὲν εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο, πράγμα αὐτονόητο, γιατί ἂν ἦταν, ὁ Σάμ δὲ θά χρειαζόταν νὰ εἶναι μεταμφιεσμένος. Τί τρέφει αὐτὸ τὸν παραλογισμό; Ἡ ὀριστικὴ ἀνατροπὴ τῆς θεωρούμενης ἰσορροπίας —γιὰ τὴν ὁποία μίλησα στὴν προτελευταία παράγραφο— ἀπὸ ἓνα καὶ μοναδικὸ πλάνο, πού διατρέχει, ἀταξινόμητο ὅπως εἶναι, τὴν ταινία: ὁ Τζέηκ ἀφηγεῖται στὸν ἀστυνόμο τὴν ἱστορία του· ἐμεῖς βλέπουμε τὸν



Ἄλεξάντερ Ρεβέλ (Σάμ) νά χτυπάει τή γυναίκα του, σκηνή πού παρακολούθησαμε καί νωρίτερα, ἀπό ἄλλη ὀπτική γωνία· ἡ αὐξημένη «ἐμβέλεια» τοῦ βλέμματος τοῦ ἥρωα — πού τώρα νομίζει πῶς ξέρει τί βλέπει — ἀδυνατεῖ νά αἰτιολογήσει τό ἐπόμενο πλάνο, ὅπου, πάνω στά γυαλιά - καθρέφτες τοῦ Ἰνδιάνου, βλέπουμε νά ἀνακλᾶται ὁ ἴδιος ὁ Σάμ. Αὐτή ἡ ἀποκάλυψη, ὅπου ὁ Ἰνδιάνος μᾶς φανερώνεται ὄχι μόνο ὡς κοστούμι, ἀλλά ὡς ζωντανό κοστούμι, μέ τά δικά του μάτια (ἔστω καί τυφλά), δέν εἶναι τό μοναδικό «παράλογο» τῆς ταινίας. Τό σενάριο, γεμάτο ἀπιθανότητες, μικρές ἀπάτες, ἀντιφάσεις κι ἀναιρέσεις, χτίζει μιᾶ ἄλλη λογική, μιᾶ ὄνειρική δομή, ἡ ἀλήθεια τῆς ὁποίας ἀποκρύπτεται ἀπό τά μάτια μας ἀπό τή λεπτή ἀλλά ἐπίμονη ὁμίχλη τῆς πλοκῆς. Σ' αὐτό τό σημεῖο ἡ φύση τῆς ἀκτινοβολεῖ πρὸς στιγμὴν ἀνενόχλητη. Τό πλάνο δέν ἐξηγεῖ τίποτα, ἡ πατρότητά του μένει ἀνεξιχνίαστη· ὑποδεικνύει ὅμως μέ σαφήνεια πῶς ὅλα αὐτά δέν εἶναι πλεκτάνη τῆς λογικῆς ἀλλά τοῦ βλέμματος. Ἐνοχλητικό πλάνο, τείνει νά ξεχαστεῖ μέ τό τέλος τῆς ταινίας. Ὅμως μοῦ φαίνεται πῶς τήν ἔχει ποτίσει ὡς τά θεμέλιά της.

Οἱ γυναῖκες. Φτάσαμε σ' αὐτές μιλώντας γιά τόν Τζέηκ: οἱ τρεῖς γυναῖκες γι' αὐτόν εἶναι τρία στάδια μιᾶς δυναμικῆς πορείας πρὸς τήν ἀνικανότητα. Πρῶτα στήν Κάρολ, στή γυναίκα του, ἀνακαλύπτει πῶς ἡ γυναίκα *ἱκανοποιεῖται* ἄλλοῦ, μακριά του· δέν ἐλέγχει τήν ἡδονή της. Παρακολουθώντας τή Γκλόρια, ἐξακριβώνει πῶς *ἀνήκει* ἄλλοῦ (κυριολεκτικά πιά: εἶναι παραδομένη σ' ἓναν ἐραστή ἀπόλυτα ἀφανή, ὥστε ὁ Τζέηκ δέν ξέρει *ποιόν* νά συναγωνιστεῖ: χάνοντας ἀπό τοὺς ἄντρες, χάνει καί τοὺς ἴδιους τοὺς ἄντρες· ὁ ἐραστής τῆς Κάρολ παραμένει τό ἴδιο ἀπρόσωπος. Ἡ σεξουαλικότητά του δέν ἀντανεκλᾶται πουθενά). Ὅσο γιά τή Χόλυ, δέν προσπαθεῖ καν νά τήν κατακτήσει· δέχεται ἤδη πῶς ἡ γυναίκα *εἶναι* ἄλλοῦ, κι ὁ ἔρωτας γίνεται ἀδύνατη συνεύρεση.

Καθώς ἡ Κάρολ γλυστράει ἔξω ἀπὸ τήν πλοκή, στό παρελθόν, ἀπομένει τό ζευγάρι Γκλόρια-Χόλυ. Τίς κοιτάζουμε.

Ἡ Γκλόρια μοιάζει νά ἔχει πολλά μυστικά, ἀλλά ἔχει μονάχα ἓνα, τό ὁποῖο κρύβεται ἐπιμελῶς: ὅτι, δηλαδή, δέν ὑπάρχει. Εἶναι ἓνα σῶμα-φάντασμα, ἀρματωμένο μέ τή γοητεία καί τήν ἐμφατική πρόκληση, πού ὅμως διαρρέει ἀπὸ παντοῦ. Στερεή ὅσο ἓνα πίν-ἀπ, ἀποκτάει ὑπόσταση μόνο γιά νά πεθάνει. Αὐτό τό «τέλειο» θηλυκό δέν παρουσιάζει καμμία ἀντίσταση. Τό σῶμα της δέν ἀγκαλιάζει τό τρυπάνι, ἀλλά τό ἀφήνει νά τή διαπεράσει, νά τήν καταστρέψει. Ἡ Γκλόρια εἶναι ἓνα δόλωμα.

Ἡ Χόλυ ἀντίθετα μοιάζει ἀδιαπέραστη. Προσφέρει τό σῶμα της στίς διεκδικήσεις μόνο μέ τοὺς δικούς της ὁρους. Εἶναι ζωντανή καί πιό *ἀνθρώπινη* ἀπὸ τή Γκλόρια, χωρὶς νά χάνει τίποτα ἀπὸ τή γοητεία της. Ἐνῶ τή νομίζουμε νεκρή, αὐτὴ ξεπετάγεται ὀλοζώντανη καί καθόλου δραματική ἀπὸ τόν τάφο. Τό μυστήριό της εἶναι δευτέρου ἐπιπέδου· ἡ σεξουαλικότητά της κυκλοφορεῖ παντοῦ μέ τήν ἴδια ἄνεση. *Ἐχω ἓνα μικρό νουμεράκι πού μ' ἔχει κάνει διάσημη...*<sup>2</sup> Εἶναι μιᾶ γυναίκα.

Τελικά, ἡ μοναδική γυναίκα τοῦ ἔργου.

Σέ πείσμα τοῦ πόθου μας (λές καί αὐτός θά τήν προστάτευε), ἡ Γκλόρια σκοτώνεται. Ὁ Ἰνδιάνος φονιάς της, κυρίαρχη παρουσία στό ἔργο, ὑποκύπτει στά δάχτυλα τοῦ Τζέηκ πού σκίζουν τή μάσκα. Ὁ Σάμ/Ἄλεξάντερ, διευθυντής ὡς τότε τῶν βλεμμάτων, πεθαίνει *εὐκολα*. Γιά τήν ἀκρίβεια, χάνεται. Ἀκριβῶς ὅπως καί οἱ προηγούμενοι.

Στόν τρόπο πού οἱ χαρακτήρες ἀποσύρονται ἀπὸ τό ἔργο γίνεται φανερή μιᾶ ἰδιουρμία. Δέν πρόκειται ἀπλῶς γιά θάνατο, ἀλλά γιά καταστροφή τους, γιά μιᾶ γενικευμένη ἀδυναμία διατήρησης τῆς μνήμης τους. Ὅπως καί τά ὄνειρα, ἡ ταινία ἔχει ἓναν μονάχα πρωταγωνιστή. Οἱ ὑπόλοιποι εἶναι οἱ στροφές, τά ἐμπόδια, οἱ σηματοδότες τῆς πορείας του, ζοῦν ἀνάλογα μέ τή χρησιμότητά τους. Ἡ ὑπαρξή τους εἶναι θέμα θέσης, εἶναι μέρος μιᾶς εὐθραυστης γεωμετρίας μέ σκοτεινές γωνίες, ἀδιέξοδα, σημεῖα ἐξαφάνισης... ἓνας παιχνιδότοπος ὅπου ὁ Τζέηκ τρέχει σέ τυφλή πορεία, προμηθεύοντας στήν ἀγωνία τοῦ ντέ Πάλμα κάποια δεδικασμένα, χαρτογραφώντας την. Ἐνας μικρός λαβύρινθος, σάν αὐτοὺς πού κατασκευάζουν τά παιδιά, γιά νά τοὺς ἐξερευνοῦν μετά, ὑποκρινόμενα πῶς ἀγνοοῦν τά ὁριά τους. Ἡ αὐταρέσκεια τοῦ σκηνοθέτη: ἓνα λαμπερό, ὀδυνηρό παιχνίδι.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

1. Πορεία, μ' ἄλλα λόγια, πού δέν ταξινομεῖται μέσα στό ἔργο ἀλλά ἐκφέρεται ἀπὸ τή διάρκειά του.

2. Ἐξω ἀπὸ τήν ταινία, ἡ Μέλανι Γκρίφφιθ (Χόλυ) μιλάει γιά «κάτι» πού προκαλεῖ τόν ἄνδρα στήν παρακολούθηση τῆς γυναικείας αὐτοϊκανοποίησης. Αὐτό τό κάτι ἔχει νά κάνει μέ μιᾶ μόνιμη ἀνησυχία τοῦ ἄντρα: πῶς μπορεῖ νά ἱκανοποιήσει μιᾶ γυναίκα;



## Ἀναζητεῖστε τό... Μάκ Γκάφφιν

Φρανσουά Τρυφώ: Τό Μάκ Γκάφφιν εἶναι τό πρόσχημα ἔτσι;

Ἄλφρεντ Χίτσκοκ: Εἶναι κάτι τό ἀφηρημένο, ἓνα «τρύκ», μιά «κομπίνα».

Λοιπόν ἀκοῦστε ὁλόκληρη τήν ἱστορία τοῦ Μάκ Γκάφφιν. Γνωρίζετε ὅτι ὁ Κίπλινγκ ἔγραφε συχνά γιά τίς μάχες τῶν Ἰνδῶν καί τῶν Βρετανῶν ἐναντίον τῶν Ἰθαγενῶν στά σύνορα τῆς Ἰνδίας καί τοῦ Ἀφγανιστάν. Ὅλες αὐτές οἱ ἱστορίες κατασκοπείας, γραμμένες μέσα σέ μιά τέτοια ἀτμόσφαιρα, δέν ἦταν τίποτα ἄλλο παρά κλοπές τῶν σχεδίων ἀμύνης τῶν ὀχυρῶν. Αὐτό ἦταν τό Μάκ Γκάφφιν. Τό Μάκ Γκάφφιν εἶναι τό ὄνομα πού δίνουμε σ' αὐτές τίς ἐνέργειες: κλοπή... χαρτιῶν, — κλοπή... ντοκουμέντων, — κλοπή... μυστικῶν. Αὐτό δέν ἔχει καμμία σημασία στήν πραγματικότητα καί αὐτοί πού ἀσχολοῦνται μέ τή λογική σειρά τῶν πραγμάτων ἔχουν ἄδικο νά ψάχνουν τήν ἀλήθεια μέσα στό Μάκ Γκάφφιν. Στή δουλειά μου, ἔχω σκεφθεῖ πάντα ὅτι τά «χαρτιά», τά «ντοκουμέντα», ἢ τά «μυστικά» πρέπει νά εἶναι πολύ σημαντικά γιά τοὺς χαρακτήρες τῆς ταινίας; χωρὶς ὅμως νά εἶναι σημαντικά γιά μένα, τόν ἀφηγητή. Τώρα ἀπό πού ἔρχεται ὁ ὅρος Μάκ Γκάφφιν; Μποροῦμε νά φαντασθοῦμε μιά συζήτηση ἀνάμεσα σέ δύο ἄνδρες.

Ὁ πρῶτος: *Τί εἶναι αὐτό τό πακέτο πού κρατᾶτε;*

Ὁ ἄλλος: *Ἄ! Αὐτό εἶναι ἓνα Μάκ Γκάφφιν.*

Ὁ πρῶτος: *Τί εἶναι ἓνα Μάκ Γκάφφιν;*

Ὁ ἄλλος: *Ἐ... λοιπόν, εἶναι μιά συσκευή πού μᾶς βοηθᾷ νά πιάσουμε λιοντάρια στό βουνό Ἀντιροντάκ.*

Ὁ πρῶτος: *Μά δέν ὑπάρχουν λιοντάρια σ' αὐτό τό βουνό.*

Ὁ ἄλλος: *Ἐ... τότε αὐτό δέν εἶναι Μάκ Γκάφφιν.*

Αὐτό τό ἀνέκδοτο μᾶς δείχνει τήν ἔλλειψη περιεχομένου τοῦ Μάκ Γκάφφιν... τήν κενότητα τοῦ Μάκ Γκάφφιν...

Φ.Τ.: Πολύ ἀστεῖο... Πολύ ἐνδιαφέρον.

.....

Α.Χ.: Καλύτερό μου Μάκ Γκάφφιν —καί μέ τό «καλύτερο» θέλω νά πῶ τό πιό ἄδαιο, τό πιό ἀνύπαρκτο— εἶναι αὐτό τοῦ *North by Northwest* (Βόρεια μέ βορειοδυτικά, παλαιός ἑλλ. τίτλος: *Στή σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων*). Σ' αὐτό τό κατασκοπικό φιλμ τό ἐρώτημα πού μπαίνει εἶναι: «*Τί ψάχνουν οἱ κατάσκοποι*;». Στή σκηνή τοῦ ἀεροδρομίου στό Σικάγο, ὁ πράκτορας τῆς Ἀντικατασκοπείας ἐξηγεῖ στόν Κάρυ Γκράντ πού τόν ρωτᾷ γιά τό ρόλο πού παίζει ὁ Τζάιμς Μαίησον: «*Μά τί κάνει*;» Ὁ ἄλλος τοῦ ἀπαντᾷ: «*Ἄς ποῦμε ὅτι εἶναι ἓνας τύπος πού ἀσχολεῖται μέ ἐξαγωγές-εἰσαγωγές*». «*Μά τί πουλᾷ*;». «*Ἄ..., μόνο μυστικά τῆς κυβέρνησης*». Βλέπετε λοιπόν ὅτι ἐδῶ περιορίσαμε τό Μάκ Γκάφφιν στήν πιό καθαρή του ἔκφραση: τίποτα.

Φ.Τ.: Τίποτα τό συγκεκριμένο, ναι, καί αὐτό ἀποδεικνύει ὅτι ἔχετε ἀπόλυτη συνείδηση τοῦ τί κάνετε καί ὅτι κυριαρχεῖτε τέλεια πάνω στή δουλειά σας. Αὐτό τό εἶδος τῶν ταινιῶν, κατασκευασμένων πάντα στήν ἔννοια τοῦ Μάκ Γκάφφιν κάνει πολλοὺς νά λένε: Ὁ Χίτσκοκ δέν ἔχει τίποτα νά πεῖ, καί σ' αὐτή τήν περίπτωση ἡ μόνη ἀπάντηση εἶναι: Ἐνας σκηνοθέτης δέν ἔχει τίποτα νά πεῖ, ἔχει νά δείξει!





‘Ο Μπράιαν ντέ Πάλμα, λοιπόν, δέν λέει, δείχνει. Χρησιμοποιεί κι αυτός ένα Μάκ Γκάφφιν, γιά νά κατασκευάσει ταινίες. ‘Η ικανότητά του νά σκηνοθετεί γνωστές εικόνες, άγνωρίσιμες, μέσα στό συγκεκριμένο πλαίσιο τους, μέσα σ’ ένα άλλο πλαίσιο, ολοκληρωμένο αυτή τή φορά, τό φίλμ, είναι άναμφισβήτητη. Γνωρίζει τήν έλλειψη πρωτοτυπίας, πού έχει, τή μή παρθενικότητα μιās αγοράς σέ θέματα ήδη ξεπερασμένα και επιχειρεί μιā συνειδητή άνακατασκευή ενός φιλμικού πάζλ έτσι όπως αυτό έχει καθορισθεί από τόν Χίτσκοκ.

Οί ταινίες «ρημέηκ» —μή χιτσκοκικές— πού έκανε διακρίνονται μόνο γιά τή φροντίδα πού ύπάρχει στην άναπαράστασή τους, αν προσθέσουμε, ίσως, και τήν άλλη άντίληψη γιά μιā διόρθωση των «κακώς κειμένων».

Στίς λεγόμενες χιτσκοκικές ταινίες του: *Obsessions* (‘Εφτιάλτης από τό παρελθόν), *Dressed to Kill* (Προετοιμασία γιά έγκλημα), *Body double* (Διχασμένο κορμί), ό Χίτσκοκ, ως άναφορά πρώτα και ως θεωρία μετά, έρχεται και ξανάρχεται συνέχεια, μέ αποτέλεσμα, μετά τή θέαση, πού βοηθά αυτόματα και στην

καταγραφή ιστορικά των «ρημέηκ», νά μπαίνει άμεσα τό ερώτημα γιά τήν άναγκαιότητα τής ύπαρξης αυτών των ταινιών.

‘Η δουλειά του Χίτσκοκ, αυτή πού καθορίζεται από τόν τρόπο κατασκευής της και επεκτείνεται ως τό φορμαλιστικό της περίβλημα —τό φίλμ—, δέν αφήνει κανένα περιθώριο σ’ όποιοδήποτε μελετητή νά φύγει σ’ ένα χώρο έξω απ’ αυτό, άναγκάζοντάς τον νά κοιτάξει μέσα σ’ αυτό, και νά «βγάλει» τά όποια συμπεράσματα και τίς όποιες ιδέες πού μπορούν νά βγούν. Οί ταινίες του Χίτσκοκ εμπειρεύουν τήν άνάλυσή τους, άποτελώντας ταυτόχρονα ένα πρόσχημα γιά άνάλυση. ‘Ο ντέ Πάλμα επιχειρεί μιā άλλη άνάλυση, μιā φιλμική άνάγνωση, χρησιμοποιώντας γι’ αυτή τήν άνάγνωση τούς ίδιους κώδικες φιλμικής γραφής. ‘Εμπεριέχεται μέσα στό χιτσκοκικό πλαίσιο και άναζητά ένα Μάκ Γκάφφιν γιά νά βρεθεί έδω, νά άποκτήσει ή νά δώσει όρισμένα στοιχεία μιās άλλης νέας, αϋθεντικότητας, πού δέν έχει νά κάνει σέ τίποτα μέ τόν εκτός φιλμικό χώρο, αλλά και πού δέν νιώθει τήν άνάγκη νά χαθεί σέ μιā





τέτοια αναζήτηση. Νά δικαιολογηθεί, τέλος, προσφερόμενος σέ θέαση, γι' αυτή τήν προσφορά-μεταφορά ενός άλλου υποκειμένου, πλήρους αυτάρκειας, καί μετασχηματιζόμενος παράλληλα, μ' αυτό τό υποκείμενο καί ό ίδιος σέ μιά ολοκληρωτική ανακατασκευή πού περιέχεται μέσα στίς αναπαλαιωμένες εικόνες πού παραπέμπουν συνέχεια σέ κάτι τό καινούριο, σέ κάτι πού γρήγορα κατακτά τή θέση του μέσα σέ μιά ιστορική πραγματικότητα. 'Ο Χίτσκοκ προχωρά θεματολογικά σέ χώρους έντονης όνειρικής επιθυμίας, όπου ή πραγματοποιήσή της, γιά τό θεατή, στήν όθόνη, χαρακτηρίζεται από μιά μαθητική απόλαυση πού τελειώνει καί εξαφανίζεται άπωθούμενη, όπως τελειώνει καί εξαφανίζεται ένα όνειρο.

'Ο ντέ Πάλμα, γνώστης αυτής τής κατάστασης, κρατιέται από τήν επιθυμία του άλλου, του θεατή, ξεκινά από κεί καί προχωρεί, κατασκευαστικά αυτή τή φορά, στή συνέχιση τής πραγματοποιούμενης επιθυμίας ως τή «διαστροφική» της απόλαυση.

Τό *Διχασμένο κορμί* δέν είναι παρά ό καθρέφτης ενός διχασμένου, ή κατακερματισμένου καλύτερα, φιλικού σώματος, εύρισκόμενου στήν ίδια ταινία, τό όποιο παίζει ταυτόχρονα τό ρόλο ενός παραπεμπontos (σημείου;) σέ προηγούμενες ταινίες (του ίδιου του ντέ Πάλμα, όχι του Χίτσκοκ).

'Η ζητούμενη καλλιτεχνική αυθεντικότητα μπορούμε νά πούμε ότι επιτυγχάνεται χωρίς ιδιαίτερη

προσπάθεια, καί στόν ίδιο χώρο όπου από πρίν τά γεγονότα έχουν συντελεσθεί, παραχωρώντας τή θέση τους σέ άλλα, τά όποια διακρίνονται από τήν πρωτότυπη κινητικότητα τους πού διέπει τή σχέση θεάματος (άναγνωρίσιμου) καί θεατή.

'Από τίς ταινίες του ντέ Πάλμα (τίς χιτσκοκικές πάντα) δέν μένει παρά ή στιγμιαία τους απόλαυση πού άναγνωρίζεται μέσα από τήν αναζήτηση τής ανανέωσης τής ίδιας «παλιās» απολαυστικής διαστροφής, μεγεθυμένης σίγουρα καί πάντα παρούσας, έτοιμη γιά κατανάλωση.

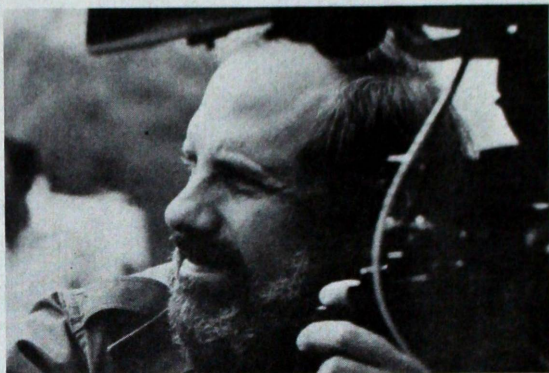
Κατανάλωση όπτική, όπωσδήποτε επιθυμητή καί απογοητευτική, μή πραγματοποιήσιμη αν τό πρós θέαση καί εξέταση αντικείμενο, ή ταινία άναφοράς, δέν είναι γνωστό. 'Αν τά μικρά «αδιάφορα» γνωρίσματα μεταφοράς καί μεταβίβασης δέν ανακαλυφθούν γρήγορα, τότε τό ίδιο τό αντικείμενο εξαφανίζεται, καταρρέει σαν χάρτινος πύργος, γίνεται ένα τίποτα, ένα Μάκ Γκάφφιν, καί ταυτίζεται μέ τό υποκείμενο πού τό αναζητά. 'Ο ντέ Πάλμα γίνεται ό ίδιος ό Μάκ Γκάφφιν του Χίτσκοκ, όπως έμεις οί θεατές γινόμαστε τά Μάκ Γκάφφιν καί των δύο. Τό αν μάς άρέσει ή όχι είναι μιά άλλη ιστορία.

'Ιορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

1. Francois Truffaut, *Le cinema selon Hitchcock*, ππ. 154-155, 157, Cinema 2000 / Seghers, Paris, 1975.



## ΤΑ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΑ ΟΝΕΙΡΑ ΤΟΥ ΜΠΡΑΙΑΝ ΝΤΕ ΠΑΛΜΑ



Ο Μπράϊαν ντέ Πάλμα, όπως όλοι οι σωστοί συρρεαλιστές, είναι ευτυχέστερος με μαχαίρια και ξυράφια παρά με πυροβόλα. Χρησιμοποιεί τά μύχια όπλα των έφιαλτών μας —αυτά που απαιτούν από τόν δολοφόνο νά ένεδρέψει τό θύμα, νά πλησιάσει, νά αισθανθεί τελικά τή θερμότητα του αίματός του στά χέρια του— μέ ποιητική δύναμη. Αίωρούνται, πετούν, αστράφτουν σάν δακτυλίδια γάμου. Τά όργανα θανάτου κυριαρχούν στίς ταινίες του ντέ Πάλμα έτσι ώστε γίνονται, όπως τό ξυράφι του Μπουνιουέλ, βασικά δομικά στοιχεία στίς δουλειές του. Η δομή του *Μπλόου άουτ* είναι, γιά παράδειγμα, ό κύκλος του βρόγχου που στενεύει. Καί ή νέα γκαγκστερική ταινία του ντέ Πάλμα, ό *Σημαδεμένος*, είναι τόσο απόμακρη, άπρόσωπη καί γραμμική όσο κι ένας πυροβολισμός — που είναι ίσως γι' αυτό που μοιάζει τόσο περίεργο αυτός νάχει κάνει μιά τέτοια ταινία.

Μέ τόν *Σημαδεμένο*, ό ντέ Πάλμα κάνει μιά στροφή πρός τήν άπλότητα: άφηγείται άπευθείας μιά «κλασική» ιστορία, χωρίς χωρισμένες όθόνες ή πανοραμικά 360°, χωρίς όνειρώδεις σεκάνς, χωρίς περίτεχνα λυρικές σκηνές, καί μέχρι ενός σημείου τά καταφέρει. (...) Μεταφέρει τήν κατά Χόλλυγουντ άδιαφορία του τόσο μακριά ώστε δημιουργεί ένα είδος έντασης, μιά άνησυχία που ξεπερνά τήν προβλέψιμη, κλασική γραμμή του σεναρίου. Η ταινία μοιάζει νά άφήνει πίσω της ένα σατανικό μηχανικό ήχο, σάν ένα ήλεκτρικό πριόνι.

Ο ντέ Πάλμα έχει φυσικά προκαλέσει τήν άνησυχία του κοινού καί στο παρελθόν, ποτέ όμως μ' αυτό τόν τρόπο. Οί πιό παραλυτικές σκηνές στο *Κάρρυ*, στο *Φιόυρν*, στο *Προετοιμασία γιά έγκλημα* καί στο *Μπλόου άουτ* βασίζονται στην παρουσία του άβοήθητου, ευαίσθητου παρατηρητή γιά νά παράγουν τό έμφέ: κάθε έγκλημα έχει τό μάρτυρά του καί κάθε έφιάλτης έχει, φυσικά, τόν όνειρευτή του. Κάθε ταινία έχει τόν θεατή της έπίσης, καί οί τεχνικές άποστασιοποίησης του ντέ Πάλμα — όπως ή άργή κίνηση που χρησιμοποιεί γιά τούς θανάτους της

Κάρρυ Σνότγκρες στο *Φιόυρν* καί της Νάνσυ Άλλεν στο *Μπλόου άουτ*, δύο συμπαθητικοί χαρακτήρες που σκοτώθηκαν σέ πλήρη θέα ανθρώπων που τούς άγαπούν— παραδόξως αúξανουν τήν ταύτισή μας μέ τούς χαρακτήρες που παρακολουθούν, αúξανοντας τή συνειδητοποίησή μας ως θεατές.(...)

Τρόπον τινά, ό *Σημαδεμένος* είναι ή πρώτη πλήρως άμερικανική ταινία του ντέ Πάλμα: όπως ό ίδιος κάποτε πλημμύριζε μικρά, μακάβρια νούμερα τρόμου, όπως ή *Κάρρυ* καί τό *Φιόυρν*, μέ κομψά ποιητικά έμφέ, έδώ δουλεύει έναντίον αυτής της μεγάλης, σεβαστής παραγωγής, άφηγούμενος τήν ιστορία του μέ τόν κακό, σκληρό, δυσώνυμο στυλ ενός Μπί-μούβι — τό είδος της δουλειάς που ό Φίλ Κάρλσον θά έκανε τή δεκαετία του '50, μέ πλήρη πρόλογο που νά έξηγει τό παρελθόν αυτού του «σκανδαλώδους» κοινωνικού προβλήματος. Αυτό βέβαια δέν είναι άναφορά — ό ντέ Πάλμα είναι, μεταξύ των Άμερικάνων σκηνοθετών της γενιάς του, ό περισσότερο άσεβής γιά τό παρελθόν του Χόλλυγουντ — αλλά κάτι κοντά στην παρωδία. Είναι ή μίμηση μιάς Χολλυγουντιανής δουλειάς ρουτίνας, φτιαγμένης μέ τέτοια μανία που μοιάζει νά γυμνώνει τό στυλ (...).

Ούτε ή *Κάρρυ*, ούτε τό *Φιόυρν* έχουν μιά πλοκή που θά τά διέκρινε από τή γενική ροή έμπορικων ταινιών τρόμου —στο *Κάρρυ* ή πλοκή έχει άκατέργαστη καί εύχρηστη, στο *Φιόυρν* άκατέργαστη καί περίπου άκατανόητη— αλλά οί ταινίες είναι δυνατός καί τρομακτικές μ' έναν τρόπο που οί έμπορικές ταινίες ποτέ δέν είναι. Ο τρόμος σ' αυτές τίς ταινίες έχει μιά ύπαινετική, αισθησιακή αξία που μοιάζει μέ μιά άκραία μορφή της εφηβικής αυτοσυνειδητοποίησης, μιάς γνώσης τόσο των συναισθημάτων όσο καί των σωματικών αισθήσεων που είναι ζωογόνος, άποσπασματική καί όξεια μέχρι πόνου. (...)

Οί έπόμενες δύο ταινίες του, ύψηλδ προύπολογισμού, ή *Προετοιμασία γιά έγκλημα* καί τό *Μπλόου άουτ*, σέ σενάρια του ντέ Πάλμα, μετατρέπουν τούς τηλεκινητικούς, τίς



ευαίσθητες ανθρώπινες συσκευές καταγραφής των προηγούμενων ταινιών, σέ παιδιά μάγους της τεχνολογίας, τούς Κήθ Γκόρντον στο *Προετοιμασία για Έγκλημα* και Τζών Τραβόλτα στο *Μπλόου άουτ*. Όπως στά *Κάρρυ* και *Φιούρν*, οί δυό ταινίες είναι ζευγάρι — ή δεύτερη, καί páλι, πίο σκοτεινή, πίο όνειρώδης, πίο μπερδεμένη ως άφήγηση καί πίο άπελπιστική.

Τό *προετοιμασία για Έγκλημα* είναι, κατ' άναλογία, ένα είδος τεχνικής άσκησης: μιά πραγματεία της ίχνηλατικής λήψης, καθαρarisμένης άνάμεσα σέ δυό όνειρα. Οί σπουδαιότερες σεκάς είναι παραλλαγές πάνω στην ιδέα της παρακολούθησης καί όλες άποδεικνύονται τελικά περίτεχνα άστειάκια πάνω στην πίστη του κοινού ότι «παρακολουθεί» τή δράση· σ' αυτό τό άστραφερό, ξεδιάντροπο θρίλλερ σεξουαλικού άγχους, τό κοινό κατακτάται εκεί πού δέν τό περιμένει. (...)

Τό *Μπλόου άουτ* μοιάζει μέ μιά ένσυνείδητη συνάθροιση των θεμάτων καί των τεχνικών του ντέ Πάλμα. Άντλεί τούς βασικούς του συνεργάτες — τούς ήθοποιούς Τζών Τραβόλτα, Νάνσυ Άλλεν, Τζών Λίθγκου και Ντενίς Φράνς, τό φωτογράφο Βίλμος Ζίγκμοντ, τόν μοντέρ Πάλ Χίρς, τό συνθέτη Πίνο Ντονάτιο — άπό προηγούμενες ταινίες του· παροσιάζει τήν πλήρη σειρά των τεχνικών του κόλπων — πανοραμικά 360°, περίτεχνες λήψεις ίχνηλασίας!, χωρισμένες όθόνες, άργή κίνηση· άναπτύσσει όλα του τά συνηθισμένα θέματα καί όπτικά μοτίβα — επιτήρηση, πολιτική καί σεξουαλική παράνοια, καταδικασμένη άγάπη, ό άβοήθητος παρατηρητής, αίμα καί σπασμένο γυαλί· καί τοποθετεί στο κέντρο του άυτοβιογραφικό του

χαρακτήρα τό μάγο της τεχνολογίας. Εισάγει τό ίδιο τό ύποκείμενο της φιλμοκατασκευής (κι άκόμη περιλαμβάνει μιά παρωδία της δουλειάς του)· κάνει μιά άκόμη προσπάθεια (μετά τήν άποτυχία του δουλικά μιμητικού '*Εφιάλτες άπό τό παρελθόν*') νά συλλάβει τόν όνειρικό, ρομαντικό τρόπο του *Vertigo*. Τοποθετεί όλα αυτά στο άφηγηματικό πλαίσιο μιάς δολοφονικής συνωμοσίας πού άντλεί στοιχειά άπό τή δολοφονία του Τζών Κέννεντυ, τό σκάνδαλο του Τσαπακιντικ του Τέντ Κέννεντυ, τή συγκάλυψη του Γουτεργκαίτ, καί δολοφόνους των πόλεων, όπως τόν «Son of Sam» της Νέας Ύόρκης καί τό δολοφόνο «Zebra» του Σάν Φρανσίσκο, όλες οί πίο ισχυρές εικόνες βίας καί διαφθοράς των τελευταίων είκοσι χρόνων της Άμερικάνικης ιστορίας, μέσα στο όπτικό πλαίσιο ενός έπιμελέστατα διατηρούμενου όπτικού σχήματος του κόκκινου, του άσπρου καί του γαλάζιου. Φαίνεται, ότι αυτό πρός τό όποιο στρεφόταν πάντα ή δουλειά του ντέ Πάλμα ήταν μιά άυτοβιογραφία του Άμερικάνου κινηματογραφιστή μέ μορφή θρίλλερ.

Ή παρουσία ενός ενήλικα, παρά ενός έφήβου, στο κέντρο του φίλμ είναι τό κλειδί για τήν άνάγνωση της φόρμας καί της σημασίας του *Μπλόου άουτ*. Τό *Κάρρυ* καί τό *Φιούρν* ήταν για άνθρωπους πού ζούσαν τά γεγονότα μέ τήν ένταση της πρώτης φοράς, καί ήταν δομημένα σάν σειρές άπό σόκ, προελάσεις άπό τήν άθωότητα στη σκληρή γνώση. Τά σόκ έδώ είναι χαμηλόφωνα καί πίο βαθιά, καί ή δομή κυκλική, γιατί τό *Μπλόου άουτ* έχει σάν θέμα τή φρίκη της επανάληψης, τήν ενήλικη έμπειρία του νά τάχεις άκούσει όλα άπό πρίν, τά γεγονότα νά δραμα-

*Μπλόου άουτ*





τοποιοῦνται καί νά ἐπαναδραματοποιοῦνται στά μυαλά μας σέ ἓναν ἀτελείωτο κύκλο. (...)

Στό τέλος, ὅταν ἡ νεοαποκτημένη ἀγάπη τοῦ Τέρρυ γιά τή τεχνική του τόν ἔχει ἀπογοητεύσει καί ἔχει ἐγκαταλείψει τήν Σάλλυ νεκρή στά χέρια του, κάθεται σ' ἓναν πάγκο καί ἀκούει τίς τελευταῖες τῆς λέξεις ἀπό τήν μαγνητοταινία, ὕστερα ἡ μαγνητοταινία περιστρέφεται στούς τροχοῦς τῆς στό ἐργαστήρι τοῦ Τζάκ, ὅταν κανεῖς δέν εἶναι ἐκεῖ, σά νά στρέφεται ἀπό μόνη τῆς, καί στήν αἰθουσα προβολῆς ἡ ἠχογραφημένη κραυγή τῆς ἔρχεται ἀπό τό στόμα ἑνός κοριτσιοῦ πού ὀπισθοχωρεῖ μπροστά στό μαχαίρι, στό *Cold Frenzy*, ἡ κάμερα τοῦ ντέ Πάλμα γλυστράει γύρω ἀπό τή φιγούρα τοῦ Τζάκ πού παρακολουθεῖ καί ἀκούει, λέγοντας «καλή κραυγή», ξανά καί ξανά καθώς τό φίλμ ἐπαναλαμβάνεται ὥστε βάζει τό κεφάλι του ἀνάμεσα στά χέρια καί σκεπάζει τά αὐτιά του.

Εἶναι μιά καθαρά σπαρακτική σκηνή, τό μεγαλύτερο σόκ τοῦ ντέ Πάλμα, μιά ἐξομολογητική σκηνή ἀπεικονισμένη μέ μιά ἀντικειμενικότητα πού μᾶς κρατᾷ μετέωρους ἀνάμεσα στήν ἀπόσταση καί τήν ταύτιση. Γνωρίζουμε,

ὅπως κι ὁ ντέ Πάλμα, τόν τόπο ἀπ' ὅπου προέρχεται αὐτός ὁ τρόμος, ἡ ἀπελπισία μᾶς κατακτᾷ καθώς παρακολουθοῦμε τούς ἑαυτούς μας, νά ἀποκόβουν τόν βαθύτατο πόνο ἀπό μέσα τους καί νά τόν μετατρέπουν σέ προϊόν, σέ εἰκόνες βίας τῶν ὁποίων ἡ κοινοτοπία εἶναι ὑπερρεαλιστικά δυσανάλογη μέ τίς τραυματικές τους πηγές. Αὐτό πού δέν γνωρίζουμε, ὅπως κι ὁ ντέ Πάλμα, εἶναι ἂν αὐτή ἡ δημόσια ἐπανάληψη τῶν ἰδιωτικῶν ἐφιαλτῶν, ἡ ἀμερικανική ταινία, εἶναι ἀναζωογονητική ἢ ναρκωτική — ἢ, ὅπως τά ναρκωτικά πού ἐμπορεύεται ὁ Μοντάνα, μέ κάποιο τρόπον καί τά δυό συγχρόνως. Ἡ ὑπόθεση τοῦ ντέ Πάλμα γιά τήν ταυτότητα ἑνός Χολλυγουντιανοῦ ἐπαγγελματία στόν *Σημαδεμένο* εἶναι ὁ τρόπος του γιά νά ἐξερευνηθεῖ τήν τελευταία ἐπίπτωση τοῦ ἄρρωστου ἀστείου στό τέλος τοῦ *Μπλόου ἄουτ*, βυθίζοντας ἐπιτέλους τόν ἑαυτό του στήν παγωμένη καρδιά τῆς Ἀμερικανικῆς ὁθόνης.

(Μετάφραση: Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ)

Γ. Κίνηση τῆς κάμερας μπρός, πίσω (dolly in, dolly out): ἀπό γενικό σέ κοντινό πλάνο κι ἀντίστροφα (Σ.τ.μ.).

(Πρόκειται γιά μεταφρασμένα ἀποσπάσματα ἀπό ὁμότιτλο ἄρθρο τοῦ Τέρενς Ράφφερτυ πού δημοσιεύτηκε στό περιοδικό *Sight and Sound*, Ἄνοιξη 1984, μέ τήν εὐκαιρία τῆς προβολῆς τῆς ταινίας *Σημαδεμένος* τοῦ Μπράιαν Ντέ Πάλμα).

### Φιλμογραφία τοῦ Brian de Palma

- 1968 *The Wedding Barty* (δέν ἦρθε στήν Ἑλλάδα).
- 1968 *Murder à la Mod* (δέν ἦρθε στήν Ἑλλάδα).
- 1968 *Greetings* (ἐλλην. τίτλος: **Γκρήτινγκς**)
- 1970 *Dionysus in '69* (δέν ἦρθε στήν Ἑλλάδα, ντοκυμαντέρ)
- 1970 *Hi Mom!* (ἐλλην. τίτλος: **Γειά σου μαμά Ἀμερική**)
- 1972 *Get to Know Your Rabbit* (δέν ἦρθε στήν Ἑλλάδα)
- 1973 *Sisters* (ἐλλην. τίτλος: **Ἀδελφές**)
- 1974 *Phantom of the Paradise* (ἐλλην. τίτλος: **Τό φάντασμα τοῦ παραδείσου**)
- 1976 *Obsessions* (ἐλλην. τίτλος: **Ἐφιάλτες ἀπό τό παρελθόν**)
- 1976 *Carrie* (ἐλλην. τίτλος: **Ἐκρηξη ὀργῆς**)
- 1978 *The Fury* (ἐλλην. τίτλος: **Ὀργισμένος γίγαντας**)
- 1980 *Home movies* (δέν ἦρθε στήν Ἑλλάδα)
- 1980 *Dressed to kill* (ἐλλην. τίτλος: **Προετοιμασία γιά ἔγκλημα**)
- 1981 *Blow out* (ἐλλην. τίτλος: **Μπλόου ἄουτ**)
- 1983 *Scarface* (ἐλλην. τίτλος: **Σημαδεμένος**)
- 1984 *Body double* (ἐλλην. τίτλος: **Διχασμένο κορμί**).



## Μιά συζήτηση στην 'Οθόνη

*Ἀλέξανδρος Μουμτζής:* Ἀφορμή αὐτῆς τῆς συζήτησης εἶναι κάποιες ὄψεις διαπιστώσεις. Μία ἀπ' αὐτές εἶναι ὅτι δέ μιλάμε ἀρκετά γιά τόν κινηματογράφο, ὅτι δέ συζητοῦμε ὅσο πρέπει. Ὁ καθένας παίρνει τό δικό του δρόμο —φορτωμένος καί μέ τίς ἀτομικές, ἐπαγγελματικές του ἔγνοιες (τουλάχιστον οἱ τριαντάρηδες τῆς παλιάς φρουρᾶς)— καί ὑφαίνει τό δικό του προσωπικό μονόλογο (ὅταν δέν καταφεύγει στήν παραίτηση ἢ δέν καταλήγει στήν ἀφασία). Εἶναι μιά διαπίστωση πού τήν μοιράζονται ἀρκετοί, νομίζω, στήν *Ῥοθόνη* ὅτι αὐτοί οἱ μονόλογοι τέμνονται ὅλο καί λιγότερο: θέλω νά πῶ πῶς δύσκολα συγκροῦνται καί σπανιότερα συμβάλλουν.

Πλαί σ' αὐτή τήν διαπίστωση, μπορούμε νά ἀθροίσουμε μερικές ἀκόμη ὅπως ἡ δοκιμή ἄλλων, μᾶλλον νεωτερικῶν, τρόπων ἔκφρασης καί κριτικῆς, ἢ διερεῖνηση τῶν δυνατοτήτων τοῦ προφορικοῦ λόγου κ.ο.κ.

Ὡς πρός τό χαρακτήρα τῆς συζήτησης θά ἤθελα νά ἐπισημάνω, γιά τούς ἀναγνώστες τοῦ τεύχους, ὅτι γίνεται χωρίς ὁποιαδήποτε προσυζήτηση, προετοιμασία ἢ σημειώσεις. Γίνεται ἐπίσης σέ μεγάλη χρονική ἀπόσταση ἀπό τήν ἀφορμή της, δηλαδή τήν προβολή τῆς ταινίας τοῦ Βέντερς. Ἐλπίζει ὅτι γι' αὐτούς τούς λόγους ἡ συζήτηση θά ἔχει αὐθόρμητο

χαρακτήρα καί οἱ σκέψεις πού μέλλουν νά διατυπωθοῦν, ἐν τῷ γεννᾶσθαι, θά ἔχουν τή ζωντανή χάρη πού μπορεῖ νά προσφέρει ὁ προφορικός λόγος.

Ἐπειδή, ὅμως, ἡ συζήτηση πρέπει νά ἀρχίσει, καί πρέπει ἀπό κάπου νά ξεκινήσει, θά πρότεινα τό ἐξῆς ἐπίκεντρο ἐρώτημα: πῶς τοποθετεῖται τό *Παρίσι, Τέξας* μέσα στό σύνολο τῆς δημιουργίας τοῦ Βέντερς. Ποῦ βρίσκονται οἱ ὁμοιότητες καί πού οἱ διαφορές; Ἀποτελεῖ ἓνα σημεῖο καμπῆς ἢ ἓνα σημεῖο κάμψης, ἓνα ὄριο, μιά στροφή ἢ μιά νέα ἀφετηρία; Καί δίπλα σ' αὐτή τήν ἐρώτηση, πῶς σωστά πρίν ἀπ' αὐτή, τοῦτο: γιατί διαλέξαμε εἰδικά τό *Παρίσι, Τέξας* γι' αὐτή τή συζήτηση; εἶναι μιά τυχαία ἢ μιά αἰτιολογούμενη ἐπιλογή;

*Γιώργος Τζιώτζιος:* Αὐτό πού νομίζω ὅτι πρέπει νά μᾶς ἀπασχολήσει κατ' ἀρχήν εἶναι τό ἐρώτημα γιατί ἐμεῖς διαλέγουμε, γιά πρώτη φορά, νά συζητήσουμε μ' αὐτό τόν τρόπο. Νομίζω ὅτι δέν εἶναι μόνο ἡ σπουδαιότητα πού ἔχει ἡ ταινία καθεαυτή, ἀλλά καί ὀρισμένα προβλήματα πού θέτει ἡ ταινία καί μᾶς ἀφοροῦν ὡς ἄτομα. Ἐμένα τουλάχιστον μ' ἔχουν ἀπασχολήσει πολύ περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ἡ κινηματογράφηση τοῦ Βέντερς σ' αὐτή τήν ταινία.

*Ἰορδάνης Καμπᾶς:* Ποιά εἶναι αὐτά τά προβλήματα;

*Γ.Τ.:* Εἶναι προβλήματα πού ἔχουν σχέση μέ τούς ἥρωες καί τή μυθολογία τῆς ταινίας περισσότερο ἀπ' ὅ,τι μέ τόν κινηματογραφιστή Βέντερς.

*Α.Μ.:* Πιστεύεις, δηλαδή, ὅτι ἡ ἐπιλογή αὐτῆς τῆς ταινίας ὡς ἀντικείμενο τῆς συζήτησης ὑποστηρίζεται ἀπό κάποιους, ἄς ποῦμε, «βαθύτερους» λόγους.

*Γ.Τ.:* Δέν εἶναι συμπτωματικό ὅτι ὁ Βέντερς εἶναι ἓνας σκηνοθέτης πού ἀρέσει πάρα πολύ στήν *Ῥοθόνη*. Εἶναι ἴσως ὁ τελευταῖος μεγάλος Εὐρωπαῖος σκηνοθέτης. Πίσω ἀπό τόν Βέντερς δηλαδή, ἐδῶ καί μιά δεκαετία, δέν ἔχει βγεῖ κανένας ἄλλος πού νά δικαιώνει τόν τίτλο τοῦ δημιουργοῦ. Αὐτός λοιπόν ὁ σκηνοθέτης πού ἀκολουθήσαμε ἀπό κοντά τά τελευταῖα δέκα χρόνια κάνει ξαφνικά μιά ταινία πού μᾶς ταραίζει πολύ. Γιατί λοιπόν; Οἱ εἰκόνες του πιά δέν ἔχουν ἀπό μόνες τους δίκιο; δέ λένε πιά αὐτά πού λέγανε πρίν; Τί συμβαίνει καί μᾶς ἐνοχλεῖ —ὅσους ἐνοχλεῖ— αὐτή ἡ ταινία;

*Ι.Κ.:* Πρέπει λοιπόν νά δοῦμε ἂν ἡ ταινία μᾶς ἔχει ταραξει ὡς ταινία ξεχωριστή ἢ σέ σχέση μέ τήν ταινία πού θά περιμέναμε νά δοῦμε ἀπ' τόν Βέντερς.





**Βασίλης Κεχαγιᾶς:** Πιστεύω ότι ἴσως ἡ σχέση τῆς ταινίας αὐτῆς τοῦ Βέντερς μέ τό ὑπόλοιπο ἔργο του νά εἶναι ἡ ἴδια μ' αὐτήν τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ 'Αγγελόπουλου μέ τίς προηγούμενές του. Δηλαδή, γιά κάποιους πού εἶχαν μιά ἐξοικείωση μέ τό «παρελθόν» τοῦ Βέντερς ἴσως ἡ ταινία νά ἦταν κάτι κατώτερο ἀπ' αὐτό πού περίμεναν. 'Αντίθετα, γι' αὐτούς πού διατηροῦσαν μιά ἐπιφύλαξη γιά τίς προηγούμενες ταινίες τοῦ Βέντερς, ἴσως ἡ ταινία νά εἶναι ἐνδειξη μιᾶς ἀνόδου. Προσωπικά ἔχω αὐτή τή σχέση μέ τήν ταινία: τή θεωρῶ καλύτερη. 'Ισως σ' αὐτό τό σημεῖο νά μή συμπορεύομαι μέ τή «γραμμή» τῆς 'Οθόνης. Δέν ἀντιμετώπισα ποτέ μέ ἰδιαίτερο θαυμασμό τίς προηγούμενες ταινίες τοῦ Βέντερς πλὴν τοῦ 'Αμερικανοῦ φίλου πού βλέπω νά ἔχει μιά συγγένεια μ' αὐτή τήν τελευταία του.

**Νότης Φόρσος:** Πρώτη συγγένεια εἶναι ἡ χρωματική. Τά χρώματα εἶναι σχεδόν τά ἴδια...

**Α.Μ.:** Μόνο πού τό φῶς τοῦ τοπίου τῆς 'Αμερικῆς εἶναι περισσότερο ἀπό ποτέ παρόν...

**Ν.Φ.:**... 'Η δεύτερη ὁμοιότητα βρίσκεται στή μυθοπλασία. Εἶναι πιά συγκεκριμένη· δέν ἔχει ἐκείνη τήν ἐλευθερία πού εἶχαν οἱ παλιές του ταινίες πού ἦταν στηριγμένες στήν περιπλάνηση καί τόν αὐτοσχεδιασμό.

**Β.Κ.:** Κάτι σάν τζάζ-σέσσιον, δηλαδή. Δηλαδή πολλά ἰσότιμα στοιχεῖα πού ἀθροίζονται σχηματίζοντας μιά ταινία. 'Ενῶ σ' αὐτές τίς δυό ταινίες τό σενάριο εἶναι πιά σφικτό, ἔχει πιά ἔντονη παρουσία.

**Ν.Φ.:** Σύν τοῖς ἄλλοις, ὑπάρχει καί αὐτή ἡ σεκάνς στό τέλος πού κρατάει, νομίζω, περίπου εἴκοσι λεπτά...

**Γ.Τ.:**... καί ἡ ὁποία ἔχει φανατικούς ἐχθρούς καί φανατικούς φίλους.

**Ι.Κ.:** Διαφωνῶ μ' αὐτό πού λέει ὁ Βασίλης. 'Εγώ νομίζω ὅτι ὁ Βέντερς δέν αὐτοσχεδίαζε ποτέ. Οἱ ταινίες του εἶναι λεπτότατα ἐπεξεργασμένες καί ὡς πρὸς τή σεναριακή δομή καί ὡς πρὸς τήν τελική γραφή τους. Τά ἔργα τοῦ Βέντερς εἶναι δημιουργίες πολὺ ἐγκεφαλικές καί αὐτό ἰσχύει καί γιά τήν τελευταία ταινία του: εἶναι ἐπεξεργασμένη ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος χωρίς ἴχνος αὐτοσχεδιασμοῦ. 'Ισως τό μόνο στοιχεῖο αὐθορμητισμοῦ νά βρίσκεται στήν ἀρχική της σύλληψη. Πρόκειται γιά μιά ταινία πού δείχνει νά βγαίνει ἀπό τίς προσωπικές ἐμπειρίες τοῦ Βέντερς. Τέλειωσε τήν ἀνάλυσή του, πού κράτησε δέκα χρόνια, καί κάνει μιά ταινία μετά ἀπό τήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων*, στήν ὁποία μίλησε γιά τό θάνατο τοῦ κινηματογράφου. 'Ηταν πολὺ ἀπογοητευμένος ἀπό τήν περιπέτειά του μέ τόν Κόππολα καί,



ἐνῶ περιμέναμε ὅτι ἀπὸ δῶ καὶ πέρα τὰ πράγματα θά ἦταν δύσκολα γιὰ τὸν Βέντερς, γυρίζει αὐτὴ τὴν αἰσιόδοξη ταινία.

Γ.Τ.: Κάτι ὄντως προσπαθεῖ νὰ πεῖ ἡ ταινία. Ἐμένα ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται τὸ πρόβλημά μου. Ὁ Βέντερς μ' αὐτὴ τὴν ταινία δέν εἶναι πιά ἕνας σκηνοθέτης σέ κρίση. Εἶναι παραδομένος στὴν ἀποδοχή. Αὐτὸ μέ προβληματίζει, γιατί οἱ πορεῖες μας, ὡς πρὸς τὴν ἡλικία, εἶναι λίγο-πολύ παράλληλες. Εἶναι ἐπίσης ἕνας δραπέτης ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '70· ὁ μόνος μεγάλος. Στὸ ἐπίκεντρο αὐτῆς τῆς στροφῆς νομίζω ὅτι βρίσκεται ἡ Ἀμερική. Ἡ εἰκόνα τοῦ Βέντερς γιὰ τὴν Ἀμερική, πού ὅλοι εἴχαμε καλλιεργήσει στὴ δεκαετία τοῦ '70, ἄλλαξε πιά. Ἀλλάξε ἀπὸ τὴν παραμονή του ἐκεῖ γιὰ ἕνα διάστημα, ἴσως. Δέν εἶναι ἡ Ἀμερική τῶν κοινῶν ὀνείρων μας μέ τὸν Βέντερς, ὅπου πρόεδρος ἦταν ὁ Χένρυ Φόντα, στὸν *Νεαρό κ. Λίνκολν* πού βλέπαμε στὴν Ἀλίκη, ἀλλὰ μιὰ Ἀμερική μέ πρόεδρο τὸν Ρήγκαν πολὺ διαφορετική, πολὺ ἀληθινή, πολὺ σκληρὴ καὶ πολὺ ἀπαισιόδοξη.

Α.Μ.: Εἶναι μιὰ πορεία ἀπὸ μιὰ μυθική καὶ προσωπική Ἀμερική σέ μιὰ πραγματική, σκληρὴ Ἀμερική, γυμνὴ ἀπὸ κάθε μύθο. Τὸ διάστημα ἀπὸ τὴν Ἀλίκη ὡς τὸ *Παρίσι, Τέξας* εἶναι τὸ πεδίο πού συντελεῖται αὐτὴ ἡ ἀπομύθευση. Στὴν Ἀλίκη, ἡ Ἀμερική ἦταν τὸ σύνολο τῶν ἀποτυχημένων φωτογραφιῶν τῆς, ἕνα διαφεύγον ὄνειρο (ἢ ἕνας ἐφιάλτης), ἕνας μὴ καθέξιμος χώρος, μιὰ οὐτοπία. Ἦταν ἀκόμη (ἀπὸ μιὰ ἄλλη ἀποψη) ὅ,τι ἀντιστεκόταν στὴν κινηματογράφηση, ὅ,τι ἀρνοῦνταν τὴν ἀναπαράσταση. Στὸ *Παρίσι, Τέξας* ἡ μάχη ἔχει περατωθεῖ, ἡ Ἀμερική ἔχει παραδοθεῖ καὶ ὁ Βέντερς εἶναι ὁ μεγάλος χαμένος.

Γ.Τ.: Ἐνα δεύτερο σημεῖο πού μέ ἀπασχολεῖ πολὺ στὴν ταινία εἶναι οἱ ἥρωές τῆς. Καὶ ὁ Τράβις καὶ ἡ γυναίκα καὶ ὁ πιτσιρικάς. Δέν μπόρεσα ἀκόμη νὰ τοὺς καταλάβω. Ὁ Τράβις μοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση ἐνός εἰδους πρὸς ἐξαφάνιση, σάν τίς φώκιες τῆς Μπριζίτ Μπαρντό, πού δέν προξενοῦν πιά οὔτε φόβο οὔτε δέος, ὅπως οἱ παλιότεροι ἥρωές του, ἀλλὰ συμπόνοια. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο καταλαβαίνω πάρα πολὺ καλὰ γιατί γίνεται εὐκόλῃ ἀποδεκτός αὐτός ὁ ἥρωας ἀπὸ ἀνθρώπους κάθε λογῆς. Μ' ἐνοχλεῖ πολὺ ἐπίσης ἡ παραίτηση τοῦ ἥρωα στὸ τέλος, ἡ αἴσθησις ὅτι εἶναι ἕνας ἥρωας τελειωμένος. Δέ φεύγει γιὰ νὰ πάει κάπου ἄλλου, ἀλλὰ ἐξαφανίζεται. Εἶναι ἕνας ἥρωας συμβιβασμένος, ὅπως καὶ ὁ κινηματογράφος τοῦ Βέντερς καὶ ἡ ἴδια ἡ ταινία ἀκόμη, ἡ ὁποία ἀρχίζει σ' ἕναν ὀρίζοντα πάρα πολὺ ἀνοιχτό, προδιαθέτοντας, ἐμένα τουλάχιστον, γιὰ τὸ καλύτερο δῶρο τῶν τελευταίων χρόνων καὶ συρρικνούμενη ὅσο περνάει ἡ ὥρα σ' ἕνα χωρὸ κι ἕνα χρόνο μονοδιά-

στατο. Γι' αὐτὸ καὶ εἶμαι ἀπὸ τοὺς φανατικότερους πολέμιους τῆς τελευταίας σεκάνς στὸ πῆπ σόπ. Ὁ κυριότερος λόγος εἶναι ὅτι ὁ Βέντερς δέν εἶναι ἱκανός νὰ κινηματογραφεῖ γυναῖκες. Τὴν ἴδια τὴν Κίνσκι, τὴν ἔχει ὁ ἴδιος κινηματογραφήσει πολὺ καλύτερα, ἀλλὰ δέν τὴν ἔχει κινηματογραφήσει σάν γυναίκα ἀλλὰ σάν παιδί.

Ν.Φ.: Στὸ *Παρίσι, Τέξας*, ὁ ρόλος τοῦ παιδιοῦ φαίνεται νὰ συρρικνώνεται.

Γ.Τ.: Ἄς μιλήσουμε λοιπόν, καὶ γιὰ τὸ παιδί λιγάκι. Αὐτὸ τὸ παιδί δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ τὴν Ἀλίκη, μέ τὴ διαστροφή τῆς. Εἶναι ἕνα παιδί λίγο τυποποιημένο προϊόν, λίγο φάστ-φούντ, ἕνα παιδί πού σκέφτεται, μέ σχεδιασμό, μέ μαθηματικές ιδέες στὸ κεφάλι του. Ἐνας μεθαιριανὸς εἰκοσιπεντάρης, ἀπὸ τὸν ὁποῖο δέν περιμένω ἀπολύτως τίποτα. Ἀντίθετα, ἡ Ἀλίκη εἶναι ἕνα παιδί πάρα πολὺ αἰσιόδοξο.

Ι.Κ.: Γυρίζοντας λίγο πρὸς τὰ πίσω θά ἔλεγα ὅτι δέν εἶναι κατ' ἀνάγκην στὰ μείον τῆς ταινίας τὸ νὰ μὴν μπορεῖ ὁ Βέντερς νὰ κινηματογραφήσει ἕναν ἄντρα καὶ μιὰ γυναίκα. Τοποθετεῖ αὐτὸ τὸ τζάμι ἀνάμεσά τους καὶ ἡ κινηματογράφηση γίνεται πάρα πολὺ φινετσάτη. Καθδράρει συνεχῶς τὸν Χάρρυ Ντήν Στάντον, ὅση ὥρα μιλάει, ἡ Ναστάζια Κίνσκυ βρίσκεται σέ διαφάνεια κι ὅταν ἡ κάμερα, ἡ ὁποία ἔχει ἀρχίσει ἤδη καὶ κινεῖται, βρίσκεται στὸ χωρὸ τῆς Ναστάζια Κίνσκυ, τότε αὐτὴ ἀρχίζει καὶ μιλάει. Ἦταν μιὰ ἐπιλογὴ σκόπιμη γιὰ νὰ «γράψει» τὸν ἄνδρα καὶ τὴ γυναίκα πού δέν ἔχουν τίποτα κοινὸ νὰ ποῦνε ἐκεῖνη τὴ στιγμή.

Ν.Φ.: Μήπως ὅμως τελικὰ ὅλη αὐτὴ ἡ σκηνὴ δέν εἶναι παρά μιὰ ἐπιβεβαίωση τῆς προηγούμενης ἐμμονῆς του νὰ κινηματογραφεῖ μόνον ἄνδρες καὶ παιδιὰ; Ὅτι, δηλαδή, δέν ὑπάρχει καμμιά περίπτωση νὰ ἔρθουν σ' ἐπαφὴ ὁ ἄνδρας καὶ ἡ γυναίκα, καὶ αὐτὸ ὄχι μόνον στὶς ταινίες του. Ἡ γυναίκα μέ τὸν ἄνδρα εἶναι καταδικασμένοι νὰ ζοῦν διαφορετικά, δέν μποροῦν νὰ κινηματογραφηθοῦν μαζί. Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση τοῦ ἄντρα καὶ κάπου στὸ βάθος ξεπροβάλλει ἡ γυναίκα μέσα σέ ἀχλύ. Μήπως τελικὰ δέν εἶναι μιὰ ἀδυναμία τοῦ Βέντερς, ἀλλὰ μιὰ ἀπόδειξις ὅτι ὅλο του τὸ ἔργο ἔρχεται καὶ κλείνεται σ' αὐτὴν τὴ σκηνή;

Γ.Τ.: Μὲ τὴν ἀπουσία τους ἀπὸ τὸ προηγούμενο ἔργο του, οἱ γυναῖκες ἐδειχναν πάρα πολὺ καλὰ ποιὰ εἶναι ἡ θέση του.

Ν.Φ.: Νομίζω ὅτι παραμένει ἴδια ἡ θέση. Τὸ πρόβλημα νομίζω εἶναι στὴν παράδοση τοῦ παιδιοῦ κι ὄχι στὴ σκηνὴ στὸ ὀφθαλμοπορνεῖο.

Β.Κ.: Γιατί σώνει καὶ καλὰ νὰ μὴν τὴν ἀναγνωρίσουμε ὡς μιὰ ἀποτυχημένη σκηνή; Δέν ἀφήνει ἡ ταινία νὰ ἐννοηθοῦν τέτοιες προθέσεις, ὅπως αὐτές



πού εξέθεσαν ο Νότης κι ο 'Ιορδάνης. Ναί, ίσως νά είναι στίς προθέσεις του σκηνοθέτη νά καταδείξει τήν απόσταση του άνδρα καί τής γυναίκας. 'Αλλά από 'κει καί πέρα ή γυναίκα πώς κινηματογραφείται; 'Εστω μέσα σ' αὐτήν τήν απόσταση. Δέν ἔχει μιὰ ἀμηχανία ὁ Βέντερς μπροστά της;

Ν.Φ.: 'Η ὁποία πού φαίνεται;

Β.Κ.: Φαίνεται στὸν τρόπο πού κινηματογραφεῖται. Εἶναι σά νά μὴν ἔχει θέση στὴν ταινία.

Ν.Φ.: 'Ισως γιατί ὁ Βέντερς δέ θέλει νάχει θέση στὴν ταινία.

Β.Κ.: 'Όχι, δέν μπορεῖ νά τήν κινηματογραφήσει. 'Ο Βέντερς θέλει νά εἰσαγάγει στό ἔργο του τή γυναίκα, ἀλλά εἶναι σαφές ὅτι δέν μπορεῖ καί καλὰ ἔκανε καί στό προηγούμενο ἔργο του δέν τήν εἰσήγαγε.

Α.Μ.: Νομίζω ὅτι ἡ σκηνή μέ τήν Κίνσκι εἶναι ἐξόφθαλμα ἀποτυχημένη. 'Ανευρη, χωρίς ρυθμό, μέ φλύαρους, ἀποτυχημένους διαλόγους, χωρίς... Κίνσκι.

Γ.Τ.: Πράγματι καί ἡ Κίνσκι στὴν ταινία εἶναι γιά πρώτη φορά τόσο ἄσχημη, σάν τήν... Μάτζικα ντέ Σπέλ.

Γιάννης Δεληολάνης: 'Εγώ νομίζω ὅτι ὁ Βέντερς ποτέ δέ θέλησε νά εἰσαγάγει τή γυναίκα στίς ταινίες του. Οὔτε στὴν 'Αλίκη, οὔτε στὸν 'Αμερικανὸ φίλο,

ὅπου εἶχαν οἱ γυναῖκες ἓνα συγκεκριμένο ρόλο, οὔτε ἐδῶ...

Β.Κ.: Στὴν 'Αλίκη δέν ὑπῆρχε μητέρα...

Γ.Δ.:... 'Η μητέρα τοῦ παιδιοῦ...

Β.Κ.:... 'Ηταν στό περιθώριο τῆς εξέλιξης. "Ὅσο γιά τὸν 'Αμερικανὸ φίλο, γιά νά σοῦ πῶ τήν ἀλήθεια οὔτε θυμᾶμαι ποιά ἔπαιζε καί τί ρόλο ἔπαιζε" ὅτι θυμᾶται κανεὶς εἶναι ἡ σχέση τῶν ἀνδρῶν.

Γ.Δ.: Συμφωνῶ, γι' αὐτὸ λέω ὅτι δέ θέλησε νά εἰσαγάγει τή γυναίκα στό ἔργο του.

Α.Μ.: Πιστεύω ὅτι οἱ ταινίες τοῦ Βέντερς εἶναι ὁργανωμένες μέ βάση τὸ δίπολο σχῆμα πατέρας-γιός...

Β.Κ.: Πατέρας-παιδί, μᾶλλον, ἂν σκεφτοῦμε τήν 'Αλίκη...

Α.Μ.:... ναί, πατέρας-παιδί, σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα, ἀπὸ τὴ μυθοπλασία ὡς τὴ σχέση τοῦ Βέντερς παιδιοῦ μέ τοὺς μεγάλους πατέρες τοῦ κινηματογράφου. Στὴν ταινία γιά τὸν Ραῖη, μάλιστα, αὐτά τὰ δύο σχεδόν συγχωνεύονται. Σ' αὐτὸ τὸ ἀποκλειστικό σχῆμα δέν ὑπάρχει θέση γιά τή γυναίκα. Στό *Παρίσι, Τέξας* εἶναι ἡ μόνη φορά πού ἐπιχειρεῖται κάτι τέτοιο, χωρίς ἐπιτυχία, μέ τὸ ρόλο τῆς Κίνσκι. 'Η Κίνσκι εἶναι ἀποκλεισμένη ἀπὸ τήν ταινία, δέν ἔχει ὕπαρξη, σῶμα. 'Αντίθετα, ὑπάρχει στὴν ταινία μιὰ ἄλλη σχέση μέ τή γυναίκα, ἡ ὁποία εἶναι «ἐπιτυχημένη» ἐπειδὴ





εγγράφεται εξ αρχής αρνητικά, με όρους άποτυχίας. Έννοω τη σχέση του Τράβις με τη μητέρα-γη, τό γενέθλιο τόπο, την πρώτη μητέρα. Η σχέση μ' έναν τόπο εξαιρετικά συγκεκριμένο και μαζί άνεύρετο, έναν τόπο του παντού και του πουθενά. Ο Τράβις, από τά πρώτα πλάνα, βρίσκεται μαζί της σέ μία άδύνατη σχέση, ή όποία εκφράζεται ως άφασία, ως άμνησία, ως λιποθυμία, ως άφάνιση. Στη συνέχεια, βέβαια, συμβαίνει αυτό που θά δνόμαζα, έλπίζω νά μήν άκούγεται βαριά, προϊούσα συρρίκνωση αυτής της άρνητικότητας: ή ταινία κλείνει, οί όρίζοντες στενεύουν... Σχηματικά θά έλεγα ότι τό *Παρίσι, Τέξας* ξεκινά από μία άδύνατη σχέση (ό Τράβις-ή γενέθλια μητέρα), ή όποία, όμως, έχει υπόσταση κινηματογραφική και καταλήγει σέ μία άμήχανη σχέση (ό Τράβις - ή γυναίκα του), ή όποία είναι κινηματογραφικά άνυπόστατη, ψευτική, φλύαρη και κατασκευασμένη.

**Β.Κ.:** Νομίζω ότι ή σκηνή του τέλους είναι ένδεικτική γιά τίς προθέσεις του Βέντερς. Τό γεγονός ότι τό παιδί μένει στά χέρια της γυναίκας δείχνει ότι ό Βέντερς θέλει νά δώσει στη γυναίκα τή θέση της μητέρας: τό παιδί δικαιώνεται μόνο στά χέρια της. Ο πατέρας φεύγει γιά νά συνεχίσει τίς περιπλανήσεις του.

**Γ.Τ.:** Μ' άλλα λόγια, ό Βέντερς είναι πιά ένας ώριμος άντρας, κι αυτό είναι τό πρόβλημα. Θά ήθελα νά πω ότι σ' αυτή τήν ταινία, πρῶτ' άπ' όλα, δέν άναγνωρίζω τούς ρυθμούς του ρόκ άπ' όπου έρχεται ό Βέντερς, έξω από τό αρχικό δεκάλεπτο.

**Γ.Δ.:** Βρίσκω ότι δέν πρέπει νά μιλάμε γιά στροφή στό έργο του Βέντερς, αλλά γιά ένα σημείο

**Γ.Τ.:**... μία στάση, θά έλεγα...

**Γ.Δ.:**... ή ταινία αυτή είναι όπωςδήποτε ή πιό «άμερικάνικη» και ή πιό συμβατική του Βέντερς, αλλά νομίζω ότι γρήγορα θά γυρίσει σέ κλίματα που τά γνωρίζουμε πιό καλά. Η διαφορά από τήν *Κατάσταση των πραγμάτων* είναι αισθητή γιατί εκεί έξαλουθεϊ νά ύπάρχει τό δέος άπέναντι στους ήρωες, γιά τό όποιο μιλήσατε πρίν. Είναι μία ειδική περίπτωση τό *Παρίσι, Τέξας*, καθώς και ή άποψη γιά τόν Χάρρυ Ντήν Στάντον: μία άποψη που μοιράζεται άνάμεσα στόν Βέντερς και στόν Σέπάρντ και που ό Βέντερς δέ διεκδικεί τήν πατρότητά της.

**Περικλής Δελιολάνης:** Λίγο-πολύ θά έλεγα τά ίδια πράγματα αλλά μέ διαφορετικούς όρους. Είναι κεντρική ή έννοια του Βέντερς γιά τήν άρθρωση των χώρων. Η άφανής μητέρα είναι ή άφανής γυναίκα στίς ταινίες του κι είναι όλόκληρος ό χώρος κι όλοι οί τόποι όπως άρθρώνονται σέ χώρο. Οί τόποι αυτοί, όπως άρθρώνονται, φτιάχνουν ένα ταξίδι.

**Γ.Τ.:** Είναι άφανείς δηλαδή οί τόποι στίς ταινίες του Βέντερς;

**Π.Δ.:** Είναι άφανείς έτσι όπως τό είπε ό Άλέξανδρος. Ο Βέντερς σπάνια άπογειώνεται — τό κάνει μία φορά στήν *Αλίκη στίς πόλεις* μέ τό άεροπλάνο: ό Τράβις διστάζει ν' άνέβει στό άεροπλάνο κι είναι σημαντικό αυτό. Θέλω νά πω ότι είναι μία μόνιμη παρουσία.

**Ι.Κ.:** Νομίζω, γυρίζοντας πάλι πρὸς τά πίσω, πώς οί άπαντήσεις στους δικούς μου προβληματισμούς γιά τή γυναίκα δίνονται πάρα πολύ καλά στό *Πέρασμα του χρόνου*, όπου ή γυναίκα δέν κάνει έμφανή τήν παρουσία της ούτε στή σκέψη του ούτε στήν ταινία ούτε πουθενά: μόνο που έλειπε νά γίνει ένα βήμα μπροστά. Τό *Παρίσι, Τέξας* δέν είναι μία προσπάθεια νά δεί τή γυναίκα. Ήταν μία προσπάθεια νά ξαναγυρίσει στήν έννοια του πατέρα, από ψυχαναλυτική σκοπιά πρώτα και από κυριολεκτική μετά και εάν ή μητέρα χρειάζεται στή σχέση πατέρα-παιδιού: Γι' αυτό επιμένω γιά τήν τελευταία σκηνή και λέω ότι ήταν κινηματογραφημένη έτσι άμήχανα, άνίκανα, άδύναμα —όπως θέλετε— έπίτηδες γιά νά καταδειχθεί ή μη χρησιμότητα της μητέρας και της γυναίκας κατ' επέκταση. Η οικόγένεια και τό μελόδραμα είναι ένα πρόσχημα. Ένας άνθρωπος περιπλανιέται, έρχεται από μακριά, ό Τράβις, και θάθελα νά συζητήσουμε πώς τόν βλέπει ό Βέντερς: Είναι μέ τόν Τράβις ή είναι άπέναντι από τόν Τράβις;

**Γ.Τ.:** Η δικιά σου ή γνώμη ποιά είναι;

**Ι.Κ.:** Είναι άπέναντι στόν Τράβις. Ο Βέντερς επεμβαίνει στήν τελευταία σκηνή μόνο, και δίνει τή λύση ότι ή γυναίκα δέν του χρειάζεται κι είναι πάλι μόνος όπως ήταν στήν αρχή.

**Γ.Τ.:** Γιά νά παίξουμε κάπως, εγώ νομίζω ότι είναι πίσω από τόν Τράβις. Συμφωνώ μαζί σου ότι επεμβαίνει πράγματι στό τέλος, αλλά αυτό τό άπέναντι δέν ξερω άν ισχύει.

**Β.Κ.:** Έπεμβαίνει στήν τελευταία σκηνή κι επεμβαίνει γιά νά ξεκαθαρίσει τίς σχέσεις του, όπως λίγο-πολύ τίς έχει καθορίσει ό Άλέξανδρος. Πρώτα άπ' όλα τή σχέση του μέ τη γενέθλια γη. Είναι ή πρώτη φορά που ό Βέντερς εκφράζει μέ τόση σαφήνεια τή σχέση του μέ τη γυναίκα: ή γυναίκα δέν ύπάρχει παρά μόνο ως γενέθλια μητέρα, ως μητέρα. Ο Τράβις δέν μπορεί νά δεί άλλο ρόλο στό πρόσωπο της Κίνσκι έξω από τό ρόλο της μητέρας. Γι' αυτό και της έμπιστεύεται τό παιδί στό τέλος της ταινίας. Ο ήρωας προέρχεται από τή γη και καταλήγει σ' αυτήν, μένοντας μόνος του γιά νά περιπλανάται.

**Ν.Φ.:** Άρα που βρίσκεται ή άποτυχία;

**Β.Κ.:** Σέ όλη εκείνη τή σεκάνς στό πήπ-σόπ, όπου πρέπει ή γυναίκα νά πάρει τή μορφή της γενέθλιας γής, κατά κάποιον τρόπο.



Γ.Τ.: Τό πένθος του γιά τό σινεμά έχει τελειώσει πιά μ' αὐτή τήν ταινία. 'Ο Βέντερς δέν πενθεῖ τίποτα πιά. Αὐτό εἶναι θλιβερό, κατά τή γνώμη μου, γιά ἕναν ἄνθρωπο ὁ ὁποῖος ἔγινε σημαία μιᾶς γενιάς. Οἱ ἄνθρωποι αὐτῆς τῆς γενιάς εἴτε εἶναι παραδομένοι στό παρελθόν εἴτε σέ κάποιους ἐφιάλτες τοῦ μέλλοντος, εἴτε εἶναι παραδομένοι σέ μιᾶ πραγματικότητα ἰσοπεδωτική. 'Ο Βέντερς παύει ν' ἀσχολεῖται μ' αὐτούς τούς ἄνθρώπους. Τόν ἐνδιαφέρει νά κάνει μιᾶ ταινία γιά νά κόψει εἰσιτήρια, νά μπεῖ μέσ' τήν ἀγορά.

Ι.Κ.: 'Η διαφωνία ἡ δική σου βρίσκεται ἔξω ἀπ' τήν ταινία.

Γ.Τ.: 'Απ' τήν ἄλλη πλευρά, μποροῦμε ν' ἀναγνωρίσουμε σέ κάποιους ἄνθρώπους πού εἶχαν ἕνα δικό τους σκηνοθέτη νά εἶναι πικραμένοι ἀπό μιᾶ του ταινία;

Ι.Κ.: Τό θέμα εἶναι, λοιπόν, νά δοῦμε ἂν μιᾶ τέτοια «νοικοκυρεμένη» ταινία μᾶς χρειάζεται, ἂν κάνει ἕνα βῆμα μπροστά ἀπό τίς ἄλλες «νοικοκυρεμένες» ταινίες.

Γ.Τ.: Φυσικά μᾶς χρειάζεται, μόνον πού ὁ Βέντερς περνάει ἀπό τήν πλευρά τῶν δασκάλων πιά.

Β.Κ.: Εἶναι ἀποτυχία, ἐπίσης, τό γεγονός ὅτι γιά πρώτη φορά προσπαθοῦν ν' ἀποκατασταθοῦν γέφυρες μεταξύ τοῦ ἄντρα καί τῆς γυναίκα. 'Εκεῖ εἶναι ἡ ἀποτυχία: στή γέφυρα πού προσπαθεῖ νά κτίσει, διότι γιά ν' ἀποδοθεῖ τό παιδί ἀπό τά χέρια τοῦ ἄντρα στή γυναίκα καί νά συνεχίσει ὁ ἄντρας τήν πορεία του πρέπει κάπου νά συναντηθοῦμε. Βρίσκει αὐτό τό τέχνασμα τοῦ πῆπ-σόπ πού εἶναι ἀποτυχημένο.

Ν.Φ.: Μπορεῖς νά πεῖς, ἂν θέλεις, ὅτι εἶναι ἀποτυχημένη ἡ κινηματογράφηση τοῦ ἄνδρα ἢ τῆς γυναίκας χωριστά, πουθενά ὅμως δέν ἐνδιαφέρεται νά τούς φέρει σ' ἐπαφή.

Ι.Κ.: 'Ενδιαφέρομαι γιά κάποιο ἄτομο σημαίνει ἐνδιαφέρομαι γιά τίς μεταβολές του. Τό μόνο ἄτομο πού μεταβάλλεται στήν ταινία εἶναι ὁ Τράβις πού ἐξελίσσεται ἀπό μηδέν ἕως δέκα γιά νά ξαναπέσει στό μηδέν μέ τήν ἐξαφάνισή του.

Γ.Τ.: Τόν Χάρρυ Ντήν Στάντον ἐγώ προτιμᾶω πάντως νά τόν θυμᾶμαι στόν *"Αλιεν"* ἢ στήν *Κριστίν* ἢ σέ κάτι παλιούς Κόρμαν, ἀλλά σ' αὐτήν τήν ταινία ὅσο καλῇ ἐντύπωση μοῦ δίνει στήν ἀρχή, ὅσο περνάει ἡ ὥρα μοῦ γίνεται ἀντιπαθής. Γιά πρώτη φορά ἥρωας τοῦ Βέντερς μοῦ γίνεται ἀντιπαθής.

Ι.Κ.: Εἶναι πολύ περιοριστικό αὐτό: Τό νά προτάσεις, δηλαδή, τήν ἐπιθυμία σου βλέποντας μιᾶ ταινία.

Γ.Τ.: Μιλᾶμε γιά τό ἄτομο Βέντερς, ὄχι γιά τήν ταινία 'Απ' αὐτόν μπορῶ νά εἶμαι ἀπογοητευμένος.

Π.Δ.: Οἱ γυναῖκες στίς ταινίες τοῦ Βέντερς εἶναι ἕνα ὄριο. Εἶναι τό σημεῖο πρὸς τό ὁποῖο οἱ ἄνδρες τείνουν διαρκῶς χωρίς νά τό φτάνουν. 'Εξ ἄλλου, ἡ Ναστάζια Κίνσκι δέν εἶναι μιᾶ συγκεκριμένη γυναίκα στό *Παρίσι, Τέξας*. Εἶναι ἕνα παιχνίδι βλεμμάτων. 'Εκεῖ κάπου καταλήγει κι ἕνα ταξίδι: σέ κάποιες ἀναμνήσεις καί κάποιες εἰκόνες πού ἔχουν μείνει στό μυαλό.

Α.Μ.: Τά ταξίδια στίς ταινίες τοῦ Βέντερς εἶναι ἀνοιχτά. "Ενα ταξίδι μέ ἀρχή καί τέλος δέν εἶναι ταξίδι, εἶναι μιᾶ διαδρομή. Στό *Παρίσι, Τέξας* τό ταξίδι κρατάει ὡς τήν ἐμφάνιση τῆς Κίνσκι. 'Η Κίνσκι, δηλαδή, ὡς ἀπουσία βοηθάει τήν ταινία ὡς παρούσα τήν καταστρέφει, χαλάει τό ταξίδι.

Θωμᾶς Νέος: Γιά νά ξεφύγουμε ἀπό τή γυναίκα, ἄς κάνω δύο μικρές παρατηρήσεις. Τά δύο σημεῖα πού μέ ἐνόχλησαν ὅταν εἶδα τήν ταινία ἦταν ὁ τρόπος πού ἀποδιδόταν ἡ εἰκόνα τῆς 'Αμερικῆς καί τό φορτίο πού ριχνόταν πάνω στόν ἥρωα. Δημιουργεῖται, ὡς πρὸς τόν Τράβις, ἕνα μυστήριο στήν ἀρχή: ἕνα κενό πού δέν συμπληρώνεται. "Ενας ἥρωας χωρίς μνήμη, ἕνας ἥρωας ἀπό τό πουθενά θά ἀπαιτοῦσε ἄλλη ἀντιμετώπιση. "Ετσι ὅπως μᾶς παρουσιάζεται ὁ ἥρωας, φαίνεται λίγο ἐκθετος, κάπως ἀδικαίωτος ἀπό δραματουργική ἀποψη. 'Η δευτέρα ἐνστασή μου, συμφωνῶ μέ τόν 'Αλέξανδρο, ἔχει σχέση μέ τήν κινηματογράφηση τῆς 'Αμερικῆς. Πρὶν ὑπῆρχε μιᾶ ρευστότητα στίς εἰκόνες, τώρα ἡ 'Αμερικῆ δέν ὑπάρχει ὡς εἰκόνα.

Γ.Δ.: 'Εμένα μ' ἀρέσει πού δέν ὑπάρχει μιᾶ συνολική εἰκόνα τῆς 'Αμερικῆς.

Θ.Ν.: Πρόκειται γιά μιᾶ συνάθροιση καθημερινῶν εἰκόνων τῆς 'Αμερικῆς: ἡ 'Αμερικῆ εἶναι μιᾶ χώρα ὑπερπραγματική, χωρίς μῦθο: ἡ 'Αμερικῆ εἶναι... παντοῦ.

Ν.Φ.: 'Ο Βέντερς δίνει μιᾶ πολύ συγκεκριμένη εἰκόνα τῆς 'Αμερικῆς στή θέση μιᾶς συγκεχυμένης χώρας ὅπου κτίρια, χῶροι, ἀεροδρόμια, ὅλα μπερδεύονταν.

Γ.Τ.: Αὐτό εἶναι τό ντεκόρ τῆς 'Αμερικῆς τῶν ὁνείρων μας.

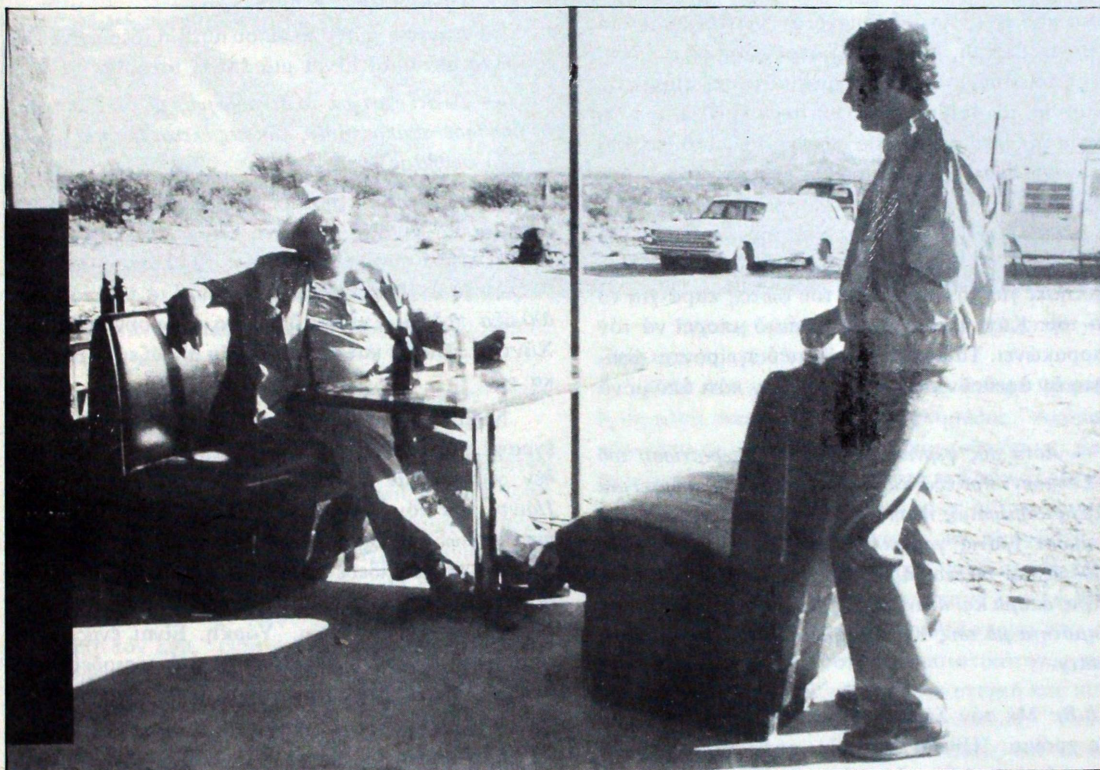
Α.Μ.: 'Απ' ὅ,τι φαίνεται ἡ συζήτηση εἶναι δύσκολο νά κλείσει: πολύ περισσότερο νά ὁλοκληρωθεῖ. "Ας βάλουμε, λοιπόν, ἐδῶ, κάπως αὐθαίρετα, τήν τελική τελεία, ἀφήνοντας τήν κουβέντα ἀνοιχτή καί τίς ἰδέες αἰωρούμενες, λιγάκι μέ τόν τρόπο τῶν παλιῶν ἀγαπημένων ταινιῶν τοῦ Βέντερς.

(Θεσσαλονίκη, 6 'Απριλίου 1985)



## Ἡ ἔλξη τοῦ τοπίου καί ἡ μαγεία τοῦ χρόνου

Ἡ συνέντευξη πού ἀκολουθεῖ δόθηκε ἀπό τόν Βίμ Βέντερς στὸν συνεργάτη τῆς *Λιμπερασιόν* Φιλίπ Γκαρνιέ τὸν Γενάρη τοῦ 1984, ὅταν ἡ ταινία του *Παρίσι, Τέξας* βρισκόταν στὸ στάδιο τοῦ μοντάζ. Πιστεύουμε ὅτι, παρά τὸ χρονικὸ διάστημα πού μεσολάβησε, ἡ συνέντευξη διατηρεῖ τὸ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον της.



— Μετὰ τὴν Κατάσταση τῶν πραγμάτων δηλώνεις (ἀρκετὲς φορές μάλιστα) ὅτι κουράστηκες μὲ τὶς ταινίες πού δὲν εἶχαν ἄλλο θέμα παρά τὸν κινηματογράφο. Ἐννοεῖς τὸν κινηματογράφο τοῦ σημερινοῦ Χόλλυγουντ ἢ τὸ δικό σου κινηματογράφο;

**B.B.:** Θέλω νά πῶ τὸ δικό μου, γιατί στίς τέσσερις τελευταῖες ταινίες μου τὸ «ἀληθινό» θέμα ἦταν τὸ ἴδιο τὸ σινεμά. Νομίζω ὅτι τὸ *Παρίσι, Τέξας* ἐπιτυγχάνει νά ἀποφύγει ἀκριβῶς αὐτό. Εἶναι τὸ μόνό πού μπορῶ νά πῶ γι' αὐτὴ τὴν ταινία τώρα, γιατί δέν ξέρω πολλὰ πράγματα γιὰ τὸ πῶς θά εἶναι μετὰ. Ὅμως εἶμαι σίγουρος γιὰ ἓνα πράγμα. Δέν βασίζεται σ'

ἄλλες ταινίες, δέν θυμίζει καμμία, δέν ἀναφέρεται σέ καμμία. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, εἶναι ἀδύνατο νά ἀποφύγεις, στὴν πράξη, αὐτὸ πού ὀνομάζουμε «σινεφιλικὸ σύνδρομο» ὅταν κινηματογραφεῖς σέ ἐξωτερικὸ χῶρο μὲ μιά ομάδα συνεργατῶν. Μιά τέτοια ομάδα ὅσο μικρὴ κι ἂν εἶναι, εἶναι σπάνια κατὰ τὸ ἐκτός, τὸ παρείσακτο. Δημιουργεῖ τὴ δική της πραγματικότητα, ὅχι ὅμως τὴν *πραγματικότητα*. Εἶναι ἀδύνατο νά τ' ἀποφύγεις αὐτό, ἐκτός βέβαια ἂν ἀποφασίσσεις νά σταματήσεις τὸ γύρισμα.

Σιγά-σιγά συμβαίνει νά ἀφήνεις αὐτὸ πού γίνεται γύρω σου νά χρωματίζει τὴν ταινία. Ἴσως, μιά φορὰ



τή βδομάδα, γιά ένα πλάνο, νά παράγεται κάτι σάν νά μήν υπήρχε ούτε αυτή ή ομάδα ούτε ή κάμερα, ούτε όλος αυτός ό μηχανισμός, κι έχεις ξαφνικά κάτι από τήν πραγματικότητα, κάτι απ' τή ζωή πού σέ περιβάλλει κι αυτό βέβαια είναι ένα παιχνιδισμα τής τύχης. Μπορώ νά πω ότι έχουμε τύχη μόνο όταν τό αξίζουμε. Σ' αυτή τήν ταινία, ή τύχη μου υπάρχει στό γεγονός τής ισορροπίας ανάμεσα στη φιλική ιστορία και στην πραγματικότητα πού έμεις επρόκειτο νά δημιουργήσουμε, τής όποιας ένα μέρος είναι ολοκληρωτικά τεχνητό. Γυρίσαμε σέ χώρους πού δέν υπήρχαν από πρίν και πού χρειάστηκε νά τούς κατασκευάσουμε. Καί από τή μιά μεριά έχουμε σκηνές πού έρχονται σχεδόν μόνον από τίς καιρικές συνθήκες πού επικρατούσαν κατά τό γύρισμα, από τά φυσικά ντεκόρ (βουνά, δρόμους, ανθρώπους) και από τήν άλλη, βέβαια, υπάρχει τό αγόρι πού δημιουργεί τή δική του σύγχυση τής πραγματικότητας. Πάντα σέ μιά ταινία τά παιδιά είναι μέ σένα (μιλάω γιά τό σκηνοθέτη), στό μέτρο πού είναι πιο ευαίσθητα από τούς επαγγελματίες ήθοποιούς, τούς τεχνικούς ή τούς ανθρώπους τής παραγωγής. Μπορείς μιά χαρά νά τούς πεις: «Κι αν μιλούσαμε γιά τήν ταχύτητα του φωτός;» Καί ό Χάντερ, βέβαια, προτιμά όπωσδήποτε νά μιλήσει γιά τήν ταχύτητα του φωτός παρά γιά τό ρόλο του. Κάτι τέτοιο έναν ήθοποιό μπορεί νά τόν καταρρακώνει. Τά παιδιά, αντίθετα διεγείρονται αφάνταστα αν αφεθούν νά δημιουργήσουν κάτι από μόνα τους.

— Αυτό μάς φέρνει, φυσικά, στην περίπτωση του Σάμ Σέπαρντ πού έδω και αρκετά χρόνια δημιουργεί μιά περίεργη καριέρα ως ήθοποιός. Πρώτα-πρώτα γιατί έδω και είκοσι χρόνια γράφει θέατρο, αλλά κυρίως γιατί παρουσιάζεται τελείως αδιάφορος μπροστά σ' αυτή τήν καριέρα, ακόμα και όταν αυτή άγγίζει τήν επιτυχία και τή διασημότητα μέ τούς Κατάλληλους ανθρώπους και τό Country.

B.B.: Μέ τόν Σέπαρντ γνωριζόμαστε έδω και πέντε χρόνια. "Ηθελα νά παίξει στον *Χάμμετ*, αλλά εκείνη τήν εποχή δέν είχε κάνει παρά μόνο ένα φίλμ και γιά τήν "Οράιον και τήν Ζόετροπ ήταν σάν νά μήν υπήρχε. Θά ήταν ιδανικός ως Χάμμετ. Κατά τή γνώμη μου είναι ένας θαυμάσιος ήθοποιός.

— Είναι και πιθαρρημένος.

B.B.: "Αρκετά και αυτό είναι πού μ' ευχαριστεί πιο πολύ σ' αυτόν. Γιά τό *Παρίσι, Τέξας*, όμως, γρήγορα καταλάβαμε ότι δέν μπορούσε νά παίξει. Τό έβρισκε υπερβολικό νά παίξει ένα ρόλο πού έγραψε ό ίδιος.

Έδω κι ένα χρόνο συμφωνήσαμε νά κάνουμε κάτι μαζί. Τότε ήθελα νά κάνω ταινία τό «*Motel Chronicles*». Μου τό είχε δώσει σέ μορφή χειρογράφου και

είναι ένα βιβλίο πού αγαπάω πολύ. Είναι φτιαγμένο από άποσπάσματα προσωπικού ήμερολογίου ποιήματα, σκόρπιους διαλόγους και μικρά διηγήματα. Αυτός ό τύπος τής χαλαρής φόρμας μ' ευχαριστεί ιδιαίτερα και χρησιμοποιώντας τό χειρόγραφο άρχισα νά κάνω τήν προσαρμογή. "Όσο προχωρούσα όμως, κατάλαβα ότι έπρεπε ή ότι ήταν καλύτερο νά άσχοληθούμε μέ κάτι τό λιγότερο χαλαρό. "Ετσι αποφασίσαμε νά κάνουμε κάτι πραγματικά μαζί, και μάς ήρθε ή ιδέα του σεναρίου. "Η ιστορία ενός άνδρα πού έμφανίζεται μιά μέρα στη μέση τής έρήμου και πού όλοι τόν θεωρούσαν νεκρό. Προσπαθεί νά «κολλήσει» τά κομμάτια τής ζωής του, νά ξαναβρεί τή γυναίκα του και τό γυιό του, πού τούς είχε εγκαταλείψει τέσσερα χρόνια πρίν.

Σέ έναμυισυ χρόνο περίπου αυτή ή ιδέα έγινε ένα άληθινό σενάριο. Είναι μιά έπική ιστορία.

— Τό ότι έγραψες τό σενάριο μαζί μέ τόν Σέπαρντ σέ βοήθησε νά άποκτήσεις κάποιες έλευθερίες και νά μήν τό άκολουθήσεις μετά;

B.B.: Ναι. Κράτησα βέβαια μερικούς διαλόγους ανέπαφους. Κυρίως ή σκηνή του τέλους όπου είναι είκοσι λεπτά συνέχεια διάλογος. "Ο Σάμ μου ζήτησε νά μήν τό άγγίξω σχεδόν καθόλου. Γιά τό υπόλοιπο άλλαξα πολλά. Σχεδόν όλα όσα άφορούν τό μικρό Χάντερ... έπειτα και ό ίδιος ό Σάμ αλλάζει τά θεατρικά του.

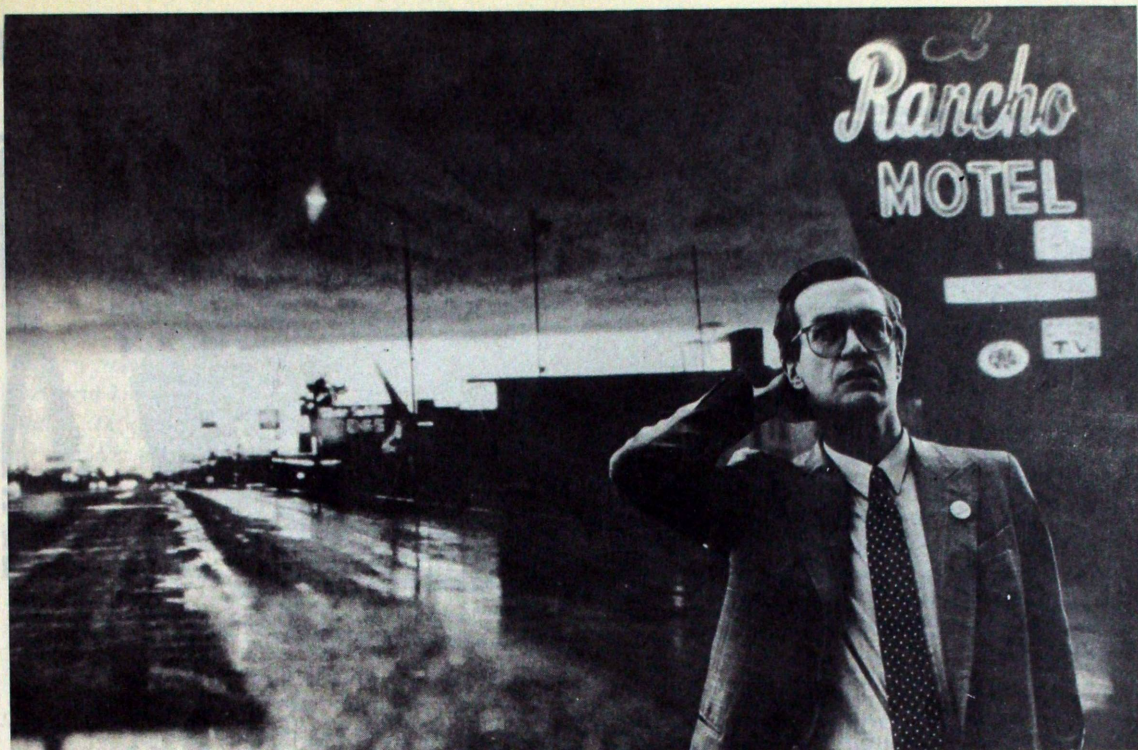
Νομίζω ότι εκτός από τό «*Motel Chronicles*», δέν έγραψε παρά θεατρικά έργα. "Επίσης σενάρια πού δέν γυρίστηκαν ποτέ. "Εγραψε τό «*Ζαμπρίνσκι Πόιντ*» γιά τόν "Αντονιόνι. Πιστεύω ότι είχε μιά περιπετειώδη παδική ήλικία. "Ο πατέρας του ήταν πιλότος και ταξίδευε πολύ. "Ο Σάμ υπήρξε γιά ένα μεγάλο διάστημα μουσικός, ντράμερ μέ τούς *Holy Medal Rounder* στη Νέα "Υόρκη. Είναι ένας πολύ καλός κιθαρίστας. "Ακολούθησε μιά περιοδεία των *Rolling Thunder* μετά από άπαίτηση του Ντύλαν και έγραψε ένα βιβλίο γι' αυτό.

"Από τήν άρχή ξεραμε ότι τό άμερικάνικο τοπίο θά έπαιζε μεγάλο ρόλο στό φίλμ. "Επειτα διάβασα τήν "Οδύσσεια τόν περασμένο χρόνο και νομίζω ότι αυτό επηρέασε τό ύφος τής ταινίας. Δέν είναι βέβαια ή ίδια ιστορία αλλά έχει πολλές όμοιότητες μ' αυτή του "Ομήρου. "Ο Σάμ τό ήξερε αυτό. Του έδειξα τό *Πέρασμα του χρόνου* και τήν *Άλίκη στις πόλεις* και καθώς και έγώ και αυτός έχουμε κάτι πού μάς τραβάει άόριστα σ' αυτές τίς ιστορίες, βρήκαμε άμέσως κάτι κοινό γιά νά προχωρήσουμε.

— Είσαι ευχαριστημένος απ' αυτό πού είδες ως τώρα —όσον άφορά τήν ταινία— ακόμα και χωρίς ήχο;

B.B.: Ναι. Είναι τό καλύτερο πού έκανα. Μερικά μέρη τής ταινίας πηγαίνουν πολύ μακρύτερα από





αυτά που έκανα ως τώρα. Βέβαια κανείς δεν μπορεί να ξέρει τί θα γίνει.

— Τί σ' έκανε να διαλέξεις τόν Χάρρυ Ντήν Στάντον γι' αυτόν τό ρόλο;

**B.B.:** 'Ο Σάμ ήξερε από ένστικτο ότι θά ήταν καλός καί ότι θά μπορούσε νά παίξει ένα τόσο μεγάλο ρόλο. 'Εγώ ήξερα λίγο τόν Χάρρυ, κυρίως από δεύτερους ρόλους. Κάπου καταλάβαινα ότι θά ήταν καλός αλλά είχα άλλες ιδέες. 'Ο Σάμ τό ήξερε από τήν άρχή καί είχε δίκαιο. 'Η έπιλογή του Χάρρυ έγινε από τόν Σάμ. "Όσο γιά τή Ναστάζια Κίνσκι, τή σκέφτηκα από τήν άρχή. Δέν είχα άλλη έπιλογή καί ήμουν τυχερός πού ήθελε νά παίξει σ' αυτή τήν ταινία, έτσι είχε φροντίσει νά μείνει ελεύθερη. Είναι καταπληκτική. Βέβαια γιά μιá παραγωγή σάν κι αυτή ό μισθός της είναι μεγάλος, αλλά πολύ μακριά απ' αυτά πού παίρνει συνήθως στό Χόλλυγουντ.

— Μήπως τό άμερικάνικο τοπίο σέ ώθει νά γυρίσεις εκεί παρά άλλου;

**B.B.:** Γιά μένα ή 'Αμερική λέει πολύ περισσότερα από ένα άπλό τοπίο. 'Αλλά γιά μιá ιστορία μέ έπικές διαστάσεις όπως ή δική μας, τό μόνο τοπίο πού μπορεί νά τήν περιλάβει είναι αυτό της άμερικάνικης Δύσης. 'Υπάρχουν πολλοί άλλοι τόποι όπου θά μ' άρεζε νά γυρίσω. 'Η Αυστραλία. 'Εκει είναι πού θέλω νά κάνω τό *Τέλος του αιώνα*, ένα φίλμ επισημονικής φαντασίας. Είναι ένα σχέδιο πού μ' άπασχολεί έδω καί όκτώ χρόνια.

— Μήπως πρέπει νά είναι κανείς εγωίστης γιά νά κάνει ταινίες, νά είναι σκηνοθέτης.

**B.B.:** Δέν μπορείς νά κάνεις σινεμά χωρίς νά έχεις μέσα σου κάποια δόση σκληράδας. 'Ακόμα καί κάτω από τίς καλύτερες συνθήκες του κόσμου, ακόμα καί μέ τή μεγαλύτερη άθωότητα γιά τήν όποία είσαι ικανός, είναι άδύνατο νά τελειώσεις μιá ταινία χωρίς νά «πατήσεις» κάποιον, χωρίς νά πληγώσεις τήν ευαισθησία του. Πάντα υπάρχει κάποιος πού θά τόν πληγώσεις. Καμιά φορά συμβαίνει νά είναι ό έαυτός σου. 'Η λέξη εγωίστης δέν είναι άσχημη από μόνη της. Χρειάζεται μιá δόση αποφασιστικότητας γιά νά κάνεις σινεμά. Χρειάζεται κάποια στιγμή πού πρέπει νά φανείς σκληρός, νά κόψεις κάποιον. 'Υπάρχει πάντα κάποιος πού υποφέρει, άλλιώς δέν υπάρχει ταινία. Είναι ένα περίεργο μίγμα, μιá ισορροπία ανάμεσα στό νά είσαι άπόλυτα εγωιστής καί στό νά μήν έχεις καθόλου εγώ. 'Υπάρχουν άνθρωποι πού είναι ή τό ένα ή τό άλλο. Οί πρώτοι φαίνονται από τίς ταινίες πού κάνουν. Οί άλλοι δέν τελειώνουν ποτέ ή δέν κάνουν ποτέ μιá δεύτερη. Ξέρω σκηνοθέτες πού έχουν ταλέντο καί πού θά έπρεπε νά δουλεύουν αυτή τή στιγμή καί πού δέν έχουν τήν ικανότητα νά είναι σκληροί όταν χρειάζεται.

— Νά μιλήσουμε γιά τό κινηματογραφικό κάδρο, τό καδράρισμα... 'Όταν ήσουν ζωγράφος άνήκες πού;

**B.B.:** Ζωγράφιζα τοπία. Δηλαδή έβγαينا έξω μέ τό ποδήλατό μου καί έβρισκα κάτι πού ύπήρχε από





πρίν. Νομίζω ότι αν δεν μπορούσα να κάνω ταινίες πού αφηγούνται ιστορίες θα ήμουν πολύ ευχαριστημένος να κάνω ντοκυμανταίρ, να τροφοδοτούμαι μ' αυτό που συμβαίνει γύρω μου.

— *Αναρωτιέμαι αν αυτό είναι ή αιτία για μία πλαστική λιτότητα πού βρίσκουμε στις ταινίες σου. Ποτέ δεν έχω δει τό Παρίσι έτσι όπως δείχνεται στον Αμερικανό φίλο ή τό Άμβουργο. Όπωςδήποτε ποτέ τό Λός Άντζελες έτσι όπως τό βλέπουμε στην Κατάσταση των πραγμάτων. Και έπειτα ό τρόπος πού παίζεις μέ τό κάδρο, μέ τά κάδρα θά έλεγα, μέ τούς δραματικούς ρόλους. Ό Χόππερ άστειεύεται ίσως στον Αμερικανό φίλο λέγοντας «framed» (καδραρισμένος-κλειστός), βάζοντας μία κορνίζα γύρω από τό λαιμό του... αλλά αυτό τό κάνεις σχεδόν σ' όλες τίς ταινίες σου.*

*B.B.:* Υπήρξε κάποτε κάποια έποχή πού τό καδράρισμα ήταν τό κυρίαρχο στη δουλειά του σκηνοθέτη. Στην πραγματικότητα, υπήρχαν πολλοί πού δέν έκαναν παρά μόνο αυτό, και νομίζω ότι είναι άρκετό.

— *Θά έλεγες ότι ό Τζών Φόρντ ήταν κάπως έτσι;*

*B.B.:* Ό Φόρντ ήξερε κάτι παραπάνω... (γέλια). Άλλά πάρε κάποιον σαν τόν Άντονι Μάν. Μου φαίνεται ότι ήξερε μόνο να καδράρει, αλλά τόσο καλά πού δημιουργούσε κάτι πολύ περισσότερο από ένα άπλό κάδρο. Υπάρχουν άνθρωποι πού έχουν περισσότερο ταλέντο από μένα ώστε μέ τούς ήθοποιούς να επιτυγχάνουν κάτι παραπάνω από μία «παράσταση», είναι ικανοί να δουλεύουν μέ τούς

ήθοποιούς κατά έναν τρόπο πληρέστερο. Άλλά γενικά οί προσπάθειές τους χάνονται, ή δουλειά τους δέν φθάνει στην επιφάνεια γιατί δέν φθάνει στό κάδρο και είναι άποτυχημένη. Είναι κατά κάποιον τρόπο εκτός κάδρου (γέλια).

Ό Κασσαβέτης για παράδειγμα είναι άπίθανος μέ τούς ήθοποιούς του. Η ένταση πού καταφέρνει να βγάλει άπ' αυτούς και όλα αυτά. Είναι από τούς τύπους πού δέν νοιάζονται για τή φόρμα των ταινιών τους. Άλλά δέν είναι παρά ένα άκραίο παράδειγμα. Υπάρχει και ένα άλλο είδος σκηνοθετών πού δέν ενδιαφέρονται παρά μόνο για τό κάδρο «τους» και αυτό βέβαια δέν λειτουργεί καθόλου, δέν υπάρχει ζωή στην ταινία. Είναι μία κατάσταση διφορούμενη. Υπάρχει κίνδυνος να άφθεις σ' αυτή τή φροντίδα του καδραρίσματος και αυτό να γίνει τό κύριο θέμα της ταινίας χωρίς να μπορείς να τό αντιληφθείς έγκαιρα. Αυτό μου συνέβη στό *Πορφυρό γράμμα* ή στον *Χάμμετ*.

— *Νιώθεις ότι είσαι ικανός να άφθεις λίγο;*

*B.B.:* Ναί καμιά φορά συμβαίνει. Συμβαίνει, όταν δεις τί έχεις κάνει, να ένκευρίζεις γιατί αντιλαμβάνεσαι ότι κάπου έχεις χαθεί... φορμαλιστικά και ότι αυτό πού πραγματικά σ' άρέσει σε μία σκηνή θά είχε λειτουργήσει αν πρόσεχες λίγο τή «φόρμα» σου. Έτσι καταλήγω όριστικά σε κάτι: Όλα μπορούν να χαθούν αν δέν δοθούν μέ μία συγκεκριμένη *μορφή*. Πολλές από τίς ταινίες σήμερα θά μπορούσαν να είναι καλύτερες, αν οί σκηνοθέτες ενδιαφέρονταν λίγο για τόν τρόπο πού αφηγούνται τίς



ιστορίες τους.

— *Τι είδους ταινία είναι αυτή που πρόκειται να κάνεις στην 'Ιαπωνία;*

**B.B.:** Είναι ένα ντοκυμανταίρ για τόν "Οτζου. Είκοσι χρόνια μετά, μέσα από τό βλέμμα τών ανθρώπων που τόν γνώρισαν, τούς ήθοποιούς του, τόν διευθυντή φωτογραφίας που δούλευε μαζί του από τήν αρχή... Οί χώροι όπου οί ταινίες γυρίστηκαν και μέ τί μοιάζουν σήμερα. Είναι κάπου όχτώ ώρες ταινία που μέ περιμένει στό Βερολίνο. Είναι όλο στά γιαπωνέζικα και δέν καταλαβαίνω λέξη. Χρηματοδοτείται από τή γερμανική τηλεόραση και τελικά θά βγει ένενήντα λέπτά. Θά κάνω συγχρόνως τό μοντάζ του *Παρίσι, Τέξας* και του *"Οτζου*. Μετά θά ασχοληθώ ή μέ τό τέλος του αιώνα ή μέ τούς δυό ήθοποιούς από τήν *Αλίκη στις πόλεις*.

Τή Γέλλα Ροτλάντερ που ήταν ή 'Αλίκη και θά είναι ή 'Αλίκη πάλι, δέκα χρόνια μετά, και τόν Ρούντιγκερ Βόγκλερ που αυτός είναι σαράντα... Θά δοϋμε τί θά συμβεί. Θεωρώ ότι τό μεγαλειώδες στό σινεμά ή αυτό που μέ συναρπάζει περισσότερο είναι νά βλέπεις κάποιον νά γεννάει. Νά τόν παρακολουθείς για χρόνια. "Όπως αυτός ό ήθοποιός του "Οτζου που παίζει πάντα τόν πατέρα στις ταινίες του. Συναντηθήκαμε στην 'Ιαπωνία και μιλήσαμε πολύ. Νά βλέπεις, νά δείχνεις ένα νέο και μετά νά τόν δείχνεις γέρο δέν μπορείς νά τό κάνεις παρά μόνο στό σινεμά. Είναι τό μόνο πράγμα που καμμία άλλη τέχνη εκτός του κινηματογράφου δέν μπορεί νά δώσει. Είναι αυτό που έκανε ό Τρυφώ μέ τόν Ντουανέλ-Λεώ. Αυτό τό πέρασμα του χρόνου, έάν πρέπει νά βγάλω ένα μάθημα από τό σινεμά του "Οτζου, είναι ακριβώς αυτό. Είναι ό τρόπος που ό χρόνος κυλά στις ταινίες του. "Όταν τό είδα για πρώτη φορά ήταν κάτι άπίστευτο. Δέν είχα δει ποτέ ταινία όπου μπορούσα νά αισθανθώ τό χρόνο νά περνά μ' αυτό τόν τρόπο. Είναι ό μόνος που σέ κάνει νά αισθανθείς ένα παρόν που δέν είναι μόνο ό,τι συμβαίνει στην όθονη, αλλά ένα παρόν που έρχεται από ένα παρελθόν, για νά τελειώσει σ' ένα μέλλον. Είναι μοναδικός, και αυτό δέν έχει σχέση μέ τή γιαπωνέζικη κουλτούρα. Δέν τό βρίσκεις σ' άλλους σκηνοθέτες τής χώρας αυτής, τουλάχιστον μ' αυτό τόν έντονο και επαναλαμβανόμενο τρόπο.

— *Είχες μαζί σου πολλούς συνεργάτες;*

**B.B.:** Είχα μόνο τόν "Εντ Λάχμαν, που έκανε τή φωτογραφία στό *Nick's movie*. Έγώ έκανα ήχοληψία. Ήταν πολύ κουραστικό και ικανοποιητικό μαζί. Πρώτα-πρώτα γιατί είναι πολύ άπασχολημένος μέ τόν ήχο και δέν έχεις τό χρόνο νά ασχοληθείς μ' αυτό που κάνει ό όπερατέρ στην εικόνα ούτε νά «συνομιλήσεις» μέ τό πρόσωπο που σου μιλά. Ίσως έπρεπε νά κάνω τό αντίθετο... τό ιδανικότερο θά ήταν νά κάνω και τά δυό. Καμιά φορά σχεδιάζουμε μέ τόν

Ρόμπυ Μύλλερ νά πάμε στην Κίνα και νά κάνουμε μιά ταινία οί δυό μας.

— *Υπάρχουν κάποιοι χώροι όπου θά σου ήταν αδύνατον νά γυρίσεις; Μιά πόλη, μιά χώρα που δέν θά μπορούσες νά καθορίσεις κινηματογραφικά, που δέν θά μπορούσες νά δείξεις;*

**B.B.:** Μόνο οί χώρες που μου είναι πολύ γνωστές, πολύ οικείες, μιά πόλη όπου έζησα για πολύ. Τό Μόναχο για παράδειγμα. Δέν ξέρω πώς μπορώ νά κινηματογραφήσω τό Μόναχο... 'Αλλά δέν μ' άρέσει επίσης νά πάω κάπου και νά άρχίσω νά κινηματογραφώ, γιατί όπωσδήποτε θά κυριαρχήσει ένα βλέμμα «τουριστικό» και είναι πολύ ένοχλητικό νά τό βλέπεις αυτό σέ μιά ταινία. Προτιμώ νά πάω κάπου μιά δυό φορές πρίν, νά βρω γιατί ό χώρος μ' άρέσει και τί είναι αυτό που μ' ευχαριστεί ιδιαίτερα. Είχα ήδη επισκεφθεί τήν 'Ιαπωνία δυό φορές και ήξερα τί έπρεπε νά δείξω. "Οχι ακριβώς, αλλά είχα κάνει τίς επιλογές μου. Δέν νιώθω νά έχω τό δικαίωμα νά «γράψω» ένα χώρο, αφού πρώτα δέν τόν έχω επισκεφθεί μιά δυό φορές πρίν. Ξέρω ότι έχω περισσότερο ταλέντο μέ τούς χώρους παρά μέ τούς ανθρώπους. Έχω μιά καλύτερη αντίληψη. Θέλω νά πω ότι θυμάμαι τέλεια όλα τά δωμάτια τών ξενοδοχείων που κοιμήθηκα στη ζωή μου. Καθέναν από τούς δρόμους που περπάτησα. Έχω αυτή τή μεγάλη ικανότητα νά θυμάμαι τέτοιου είδους πράγματα, ένα δρόμο, μιά πόλη... Δέν έχω καθόλου τήν ίδια ικανότητα όταν πρόκειται για ανθρώπους.

Γνώριζα τό Τέξας λίγο, μιά δυό επισκέψεις και τίποτα παραπάνω. Ή έκλογή του Χιούστον για κυρίαρχο ντεκόρ του φίλμ ήταν πολύ συγκινητική για μένα. Δέν ήξερα πολύ καλά τήν πόλη, αλλά αυτό που ήξερα ήταν άρκετό, γιατί είναι ένα μίγμα από άλλες πόλεις, ένα μίγμα που βρισκω ότι είναι πολύ έλκυστικό. Πρώτα αυτό τό τροπικό κλίμα, αυτή ή άπίστευτη ύγρασία. Έπειτα γιατί «υπάρχει χρήμα χωρίς κόμπλεξ», όπως μερικά μέρη του Λός "Αντζελες. 'Αλλά αντίθετα από τό Λός "Αντζελες, τό Χιούστον έχει κάποιο γούστο, κάποια αρχιτεκτονική παράδοση. "Ένας Θεός ξέρει από που έρχεται, αλλά ό,τι καλύτερο υπάρχει στην άμερικάνικη αρχιτεκτονική είναι μαζεμένο εκεί. Στη Νέα Ύόρκη και στό Σικάγο υπάρχουν μερικά πολύ όμορφα κτίρια, αλλά τό Χιούστον είναι ένα αρχιτεκτονικό όλο, είναι ένα πάρκο για νά παίξουν οί αρχιτέκτονες. Και αυτό είναι μοναδικό... Για τά υπόλοιπα γυρίσαμε πολύ στό δρόμο, όπως και στό ένα κτίριο του Λός "Αντζελες. Γυρίσαμε σέ χώρους που μοιάζουν σέ εκατοντάδες άλλους στις άμερικάνικες πόλεις: Γκλένταιηλ, Σάν Φερνάντο, Μπάρμπανκ. 'Αλλά δέν βλέπουμε τίποτα από τό ίδιο τό Λός "Αντζελες... *Όυτε από τό Χόλλυγουντ φυσικά.*

(μετάφραση: *I.K.*)



## ‘Αμαντέους

‘Αμαντέους, ή τελευταία και πανηγυρική ταινία του Τσεχοσλαβάκου δημιουργού Μίλος Φόρμαν, κοιτάζοντάς την με κάποια επιπολαιότητα, δίνει την εντύπωση ότι είναι μία έντελως διαφορετική ταινία συγκρίνοντάς την με την προηγούμενη φιλμογραφία του. Είναι αλήθεια: ‘Ο Φόρμαν ποτέ ως τώρα δεν είχε γυρίσει ένα φιλμ «in costume», άλλ’ όμως μία ανάλυση πιά βαθιά επιτρέπει τη διάκριση μερικών χαρακτηριστικών που επαναλαμβάνονται σε πολλά από τα έργα του.

Τό πρώτο είναι ή μουσική: με μία ένταση που μεγαλώνει όλο και πιά πολύ, παίζει ένα ρόλο πολύ σπουδαίο σε περισσότερα από ένα έργο του δημιουργού του ‘Αμαντέους. Ήδη εμφανίζεται στο *Jeané Plavonlasky* (‘65), πού αναφέρεται στην ιστορία της Andula, μιās κοπέλας πού έρωτεύεται ένα νεαρό πιανίστα μιās όρχήστρας, ενώ τό θέμα του *Hori ma ranenko* (‘67) (ή ταινία πού ράγισε τίς σχέσεις του Φόρμαν με τό πολίτευμα της χώρας του, επειδή κατακρίνει ή γραφειοκρατία), είναι ή προετοιμασία και ή παράσταση του χοροδύ των πυροσβεστών μιās μικρής πόλης για νά γιορτάσουν την άποχώρηση του άρχηγού τους. Για τόν Φόρμαν, όμως, τό άποφασιστικό γύρισμα πρós τη μουσική λαμβάνει μέρος τό ‘79 με τό *Hair*, μία κινηματογραφική μεταφορά ενός από τά πιά φημισμένα μιούζικαλ του άμερικάνικου θεάτρου. Μετά τό *Hair* άκολουθεί τό *Ράγκτάιμ* (‘81) στο όποιο, εκτός από τό μουσικό θέμα ό Φόρμαν αντιμετώπιζει για πρώτη φορά μία όλόκληρη ιστορική έποχή, με τρόπο πολύ παρεμφερή μ’ αυτόν του ‘Αμαντέους. Στόν ‘Αμαντέους οι ώραιότατη μουσική του Μότσαρτ ενώνεται και διαλύεται στην άνοιχοδόμηση μιās Βιέννης του 17ου αιώνα. Γι’ αυτό επανέρχονται στη σκέψη μας ό *Καζανόβας* του Φ. Φελλίνι και ό *Μπάρρυ Λύντον* του Κιούμπρικ. Αυτή ή συνεχής παρουσία της μουσικής στη φιλμογραφία του Φόρμαν δεν είναι τυχαία: έχει τίς ρίζες της στην προσωπική του μόρφωση. Πραγματικά, ό Τσεχοσλαβάκος δημιουργός κατέχει τό πτυχίο της ‘Ακαδημίας της μουσικής και των τεχνών της Πράγας.

Τό δεύτερο χαρακτηριστικό είναι τό γεγονός ότι τό σενάριο του ‘Αμαντέους προέρχεται από ένα ήδη προϋπάρχον λογοτεχνικό έργο, τό όποιο είναι ή όμώνυμη κωμωδία του Πήτερ Σάφφερ, πού παρουσιάστηκε με επιτυχία στο Λονδίνο, στην Πολωνία και στο Παρίσι από τόν Ρομάν Πολάνσκι και τέλος στη Ρώμη. Έχουμε ήδη σημειώσει τη θεατρική προέλευση του *Hair* και είναι άρκετό νά προσθέσουμε ότι ή πρώτη μεγάλη επιτυχία του Φόρμαν, τό *Στή φωλιά του κούκου* (‘75) προέρχεται από τό όμώνυμο ρομάντζο του Κέν Κέσσεϋ και τό *Ράγκτάιμ* ήταν μία παραλλαγή του μπέστ-σέλλερ του Ε.Α. Ντοκτόροβ.

Είναι ό ίδιος ό δημιουργός πού εξηγεί τό πραγματικό γιατί αυτής της προτίμησής του σε ιστορίες και σενάρια όχι δικά του, σε μία συνέντευξη πού έδωσε έδω και λίγες εβδομάδες στην καθημερινή Ιταλική έφημερίδα *Ρεμπουμπλικα*: «‘Αποφάσισα νά μη γράφω πιά τίς ιστορίες των έργων μου. Θάταν ένα λάθος νά διηγηθώ περιπέτειες και πρόσωπα πού γεννιούνται σ’ ένα διαφορετικό περιβάλλον από τό δικό μου και τό όποιο δεν είναι δυνατόν νά σφετερισθώ μέσα σε λίγα χρόνια!».

### AMADEOUS

(έλλ. τίτλος: ‘Α-μαντέους)

σκην.: Μίλος Φόρμαν, σεν.: Λ. Σάφφερ, φωτ.: Μιροσλάβ ‘Οντρισκε, μουσ. διεθ.: Μέβιλ Μάφμερ, παίζουν: Μάρντυ ‘Αμπραχουμ, Τόμ Χούλκ, ‘Ελίζαμπεθ Μπέρτς



“Όμως, χωρίς καμιά άμφιβολία, τό πιό σπουδαίο χαρακτηριστικό είναι αυτό του περιεχομένου. Ειπώθηκε πολλές φορές ότι γιά τόν Φόρμαν ή ζωή του Μότσαρτ ήταν μιά πρόφαση γιά νά παρουσιάσει άγαπητά σ’ αυτόν θέματα, χωρίς νά σεβαστεί σχεδόν ποτέ τήν ιστορική πραγματικότητα. “Οντως, στόν ‘Αμαντέους ύπάρχει ή διάφωνία μεταξύ τής ένθουσιώδους καί χωρίς σεβασμό στους κανόνες νεολαίας καί τών γηρατειών πού ζούν μ’ αυτούς τούς κανόνες. Αυτή ή διάφωνία είναι φανερή στό πρῶτο του έργο *Cerny Petr* (’63), στήν προβληματική σχέση του πρωταγωνιστή, του Petr, μέ τούς συγκρατημένους γονείς του. ‘Αλλά καί τό *Taking off* (’71), τό πρῶτο του άμερικάνικό φίλμ, έχει ως κύριο πρόσωπο μιά κοπέλα πού έφυγε από τό σπίτι της.

Παρ’ όλα αυτά, τό άντικοφορμιστικό μέρος του έργου δέν είναι ένας νεωτερισμός διότι ό Φόρμαν τό έχει ξαναχρησιμοποιήσει στή *Φωλιά του κούκου* κι επίσης στά *Taking off* και *Hair*. Γι’ αυτό καί ή άποψη του Μίνο ‘Αρτζεντιέρι πάνω σ’ αυτό φαίνεται άρκετά άληθινή, σύμφωνη μέ τήν όποία «ό Φόρμαν δέν έχασε τό γούστο του γιά νά περιγράψει τή στιγμή κατά τήν όποία οί νέοι έρχονται σ’ έπαφή μέ τόν κόσμο πού τούς περιμένει<sup>2</sup>».

“Όλοι αυτοί οί διαλογισμοί πού έχουμε κάνει ως εδώ οδηγούν στό συμπέρασμα ότι ό ‘Αμαντέους δέν είναι μιά άντικειμενική καί κολλημένη στήν ιστορική πραγματικότητα βιογραφία, αλλά μιά έλεύθερη έρμηνεία τής ζωής του Μότσαρτ καί πάνω άπ’ όλα του άνταγωνισμού μεταξύ αυτών καί του ‘Ιταλού μουσικού ‘Αντόνιο Σαλιέρι. Αυτός ό άνταγωνισμός χρησίμευσε στους Σάφφερ καί Φόρμαν γιά νά σκηνοθετήσουν αυτό πού ό ‘Αλμπέρτο Μοράβια πολύ σωστά όνόμασε «τραγωδία φθόνου<sup>3</sup>», μιά άνάλυση δηλαδή του φαινομένου φθόνος μεταξύ δύο άντίζηλων καλλιτεχνών. Μ’ αυτόν τόν τρόπο ό Φόρμαν άνανεώνει τήν κινηματογραφική παραγωγή όσον άφορά τόν Μότσαρτ, ή όποία, πρίν από τόν ‘Αμαντέους, είχε δύο βασικότερες φλέβες: μιά «ιστορική» καί μιά «κλασική»: ‘Η πρώτη μέ έργα όπως τό *Whom the Gods love* (του Μπαίηζιλ Ντήν, τό





1936), τό *Melodie eterne* (τό '40, του Καρμίνε Τζαλλόνε), τό *Mozart ween die Götter lieben*, τό *Mozart* (τό 1942 και τό 1955, και τά δύο του Κάρλ Χάρτλ), όπως και τό *No' tre* του Πούπι Άβάτι που παίχτηκε περίσου στη Βενετία· ή δεύτερη φλέβα έφερε στην όθόνη δύο έργα του, τόν *Μαγικό αβλό* του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν και τόν *Ντόν Τζιοβάννι* του Τζόζεφ Λόζεβ.

Στόν Άμαντέους μαζεύονται περισσότερες επιρροές πολλές από τίς όποιες προέρχονται από τη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία και επιβεβαιώνουν τίς κλίσεις του Τσεχοσλαβάκου δημιουργού. Μιλώντας για τό έργο του οί κριτικοί θυμούνται: Σαίξπηρ, Ντοστογιέφσκυ, Όμηρο, Προύστ, Χέλντερλιν, Χάιντεγκερ και Στόκερ. Ή πιό συμπαγής όμως αναφορά βρίσκεται, χωρίς άμφιβολία στη *Μικρή τραγωδία*, τήν όποία έγραψε ό Άλεξάντρ Προύστ, τό 1930, πάνω στην άντιζηλία των δύο μουσικών, όνομάζοντάς την *Μότσαρτ και Σαλιέρι*, μελοποιημένη από τόν Ρίμσκυ-Κόρσακοφ κατά τά τέλη του περασμένου αιώνα.

Ή άντιζηλία, ή σύγκρουση μεταξύ της ιδιοφυίας και του μετρίου, μεταξύ της «αναρχικής» συμπεριφοράς του πρώτου και των άδικαιώτων ιδεών του δευτέρου αποτέλεσαν τόν κύριο κορμό της *Φωλιάς του κούκου*, στά πρόσωπα του δραπέτη Μάκ Μέρφυ (Τζ. Νίκολσον) και της νοσοκόμας Ραίητσιντ (Λούιζ Φλέτσερ). Αυτά τά θέματα είναι κεντρικά και στόν Άμαντέους. Είναι μία διαμάχη μεταξύ δύο διαφορετικών πόλων, ζωντανή και στόν έσωτερικό κόσμο του ίδιου του Φόρμαν, ό όποιος άφιέρωσε τόν τίτλο του φίλμ στόν *Μότσαρτ*, παραμένοντας μέ τό μέρος του Σαλιέρι γιατί «είναι ένα πρόσωπο άρνητικό, άντιπαθητικό, μισητό, αλλά είναι ένας άνθρωπος. Και άνθρωπινη είναι και ή ζηλία που τόν φθείρει, πράγμα τό όποιο είναι αναπόφευκτο όταν τόν έχει πιά άγγίξει ή αίσθηση της ίδιας του της πραγματικότητας (δηλαδή της μετριότητάς του) μπροστά στη διάνοια που όνομάζεται Μότσαρτ. Ίσως γι' αυτό τό λόγο προσπάθησα νά τόν περιγράψω μέ συμπάθεια σά θύμα της ίδιας του της ζηλείας. Ή Μότσαρτ δέν έχει άνάγκη από λύπηση και οίκτο: του φθάνει ή μουσική του»<sup>1</sup>.

Μπροστά σ' αυτή τήν τιτανική συνάντηση των προσωποκοτήτων, ύπέροχα έρμηνευμένη από τόν Τόμ Χούλκ (Μότσαρτ) και από τόν Φ. Μάρραιη (Σαλιέρι), όλο τό υπόλοιπο μέρος του έργου περνάει σέ δεύτερη μοίρα και χρησιμεύει μονάχα σάν γκραβούρα: οί μουσικές, ή αναγέννηση της έποχής, οί χορογραφίες, τά κουστούμια, κάθε τι τό τέτοιο που έκανε τό κόστος της ταινίας νά φθάσει τό άστρονομικό ποσό των δεκαοκτώ έκατομμυρίων δολλαρίων, άσήμαντο μπροστά σ' αυτή τήν αυθεντική «μονομαχία». Μία μονομαχία που παίρνει δύναμη από τήν άντίθεση μεταξύ της ιστορικής πραγματικότητας και της κινηματογραφικής φαντασίας που κορυφώνεται, ίσως, στη καλύτερη σκηνή του έργου αυτή του θανάτου του πρωταγωνιστή, έργο του άσυχρου έχθρου του: ή σκηνή είναι ένα άποκύημα φαντασίας αλλά άξια θαυμασμού για τό πώς φτιάχτηκε και για τήν έντύπωση που δίνει πώς θεατή.

Και είναι άκριβώς έδω που πρέπει νά περιορίσουμε τά όρια του έργου του Φόρμαν. Ή διαμάχη Μότσαρτ-Σαλιέρι θάταν άρκετή μοναχή της νά κατασκευάσει μία τέλεια ψυχολογική σκευωρία και άφηγηματική, ενώ ή θεϊκή μουσική, τά ύπέροχα κοστούμια, ή τέλεια αναπαράσταση της έποχής και τά όκτώ Όσκαρ χρησιμεύουν μόνο για νά μπερδέψουν τίς ιδέες του δημιουργού και του θεατή. Ή τελευταίος δέν είναι σέ θέση νά καταλάβει εάν παρακολουθεί ένα μιούζικαλ, μία βιογραφία, ένα θρίλλερ, ένα ιστορικό φίλμ ή κάτι άλλο, αλλά βγαίνει από τήν αίθουσα μισομεθυσμένος από τό καλειδοσκόπιο των εικόνων, των ήχων και των χρωμάτων και μόνο γι' αυτό ίκανοποιημένος και βέβαιος ότι είδε μία πολύ σημαντική ταινία για τόν παγκόσμιο κινηματογράφο. Οί επόμενοι άς αποφασίσουν· εγώ δέν είμαι πεπεισμένος.

Ένρικο ΖΟΙ

1. Μ. Φούσκο, Μίλος Φόρμαν: *Τί πράγμα είναι ή ζηλία*; στην *Repubblica*.

2. Μ. Άρτζεντιέρι: *Ζωή, ζωή, ζωή* στην *Rinascita* vo 8, p. 35.

3. Άλ. Μοράβια: *Ή τραγωδία φθόνος*, στο *L'Espresso*, 10-3-1985.

4. Στη συνέντευξη που άναφέρθηκε παραπάνω.



## Ο κατά Σαλιέρι Μότσαρτ



ένδιαφέροντος στο σημείο που αποφεύγει να γίνει μιά ακόμη ταινία-σύμπτωμα του αμερικάνικου κινηματογράφου, δηλαδή ή υπερπαραγωγή εποχής (Ίουλιος Καίσαρ, Γκάντι), που μαθαίνει στον κόσμο τά έργα και τά βίτσια κάθε σπουδαίου άνδρα.

Αυτό που ενδιαφέρει τον Μίλος Φόρμαν είναι πώς τά άτομα συγκρούονται μέ την Ίστορία και συντρίβονται απ' αυτήν, προσφέροντας έτσι τά

Τό Άμαντέους απέχει από τό νά είναι ένα αριστούργημα όσο κι από τό νά είναι μιά «έπαρκής» ταινία γι' αυτούς πού ξέρουν ν' άκούνε. Άπτεται μέγιστα στη δημιουργία της. Ή ταινία δομείται ως τραγωδία μιάς και εγγράφει τήν υπέρβαση του ιστορικού και του κοινωνικού μά και συγχρόνως τόν ψυχολογισμό των πρωταγωνιστών πού πρίν και πάνω από σύμβολα είναι και αντιμετωπίζονται ως ήρωες.

### Ο Σαλιέρι

Ή γνωριμία μας μέ τόν Μότσαρτ γίνεται μέσω του Άντόνιο Σαλιέρι, πράγμα πού άμέσως αποκλείει τήν πρόθεση «αυθεντικής» βιογραφίας και σηματοδοτεί μιά κατασκευασμένη αφήγηση. Ο Σαλιέρι



γίνεται ή ματιά του σκηνοθέτη, ή δική μας ματιά, «ό προστάτης άγιος όλων των μετριοτήτων», όλων μας. Δέν μπορούμε παρά νά τόν συμπαθήσουμε άφου είναι ό έαυτός μας. Ένας έαυτός μας πού δοξάζεται καί ταπεινώνεται, τιμωρεί καί μετανοιώνει πού σιγά σιγά απογυμνώνεται γιά νά παρουσιαστεί μπροστά μας άνυπεράσπιστος. Ό Μότσαρτ έχει τό δικαιολογητικό της μεγαλοφυΐας κι ό δικός μας Σαλιέρι μοιάζει ύστερόβουλος, μικρόψυχος μά ανθρώπινος. Έ Η αὐτοκριτική του Φόρμαν μάς αφήνει έκθετους στά ίδια μας τά μάτια. Έ Η αὐθόρμητη συμπάθειά μας γιά τόν Σαλιέρι μάς φέρνει κοντά σ' όλα αὐτά πού μετωνυμικά αντιπροσωπεύει: Τή συντήρηση, τό καθεστώς, τό θρησκευτικό λόγο.

Ό αὐλικός συνθέτης γίνεται τό παρελθόν, τό παλιό πού άγκιστρωμένο στό μέλλον φρενάρει τήν πορεία του, ένορχηστρώνει τήν όργή της αὐλῆς άπέναντι στά «κοινά δαιμόνια» του νεαροῦ, μετατρέπεται τέλος σέ νεκρό Πατέρα-Θεό γιά νά έμπνεύσει φόβο καί νά τιμωρήσει. Πίσω από όλα αὐτά, όμως, ό Σαλιέρι είναι ένας τραγικός πού διαπράττει τήν ὕβρι σκοτώνοντας τόν Θεό πού λάτρευε, προσπαθώντας νά σταματήσει τήν ιστορία. Στό τέλος θά της ζητήσει συγχώρεση στό πρόσωπο του Μότσαρτ, έχοντας καταλάβει πώς κανένας Θεός αλλά μόνον αὐτή είναι τό σημείο αναφορᾶς άπέναντι στό όποιο εΐμαστε όλοι ίσοι.

### Ό Μότσαρτ

Ό Ama-deus (ό έκλεκτός του Θεοῦ) είναι, όπως λέει καί τό όνομά του, ή έπανάσταση στήν τέχνη, ή μεγαλοφυΐα, τό άκατάληπτο. Παίρνει σάρκα καί όστά μόνο μέσα από τήν αφήγηση του έχθρου του, του πραγματικού σκηνοθέτη. Υπάρχει μέσα από τήν άπουσία του, τόν αναπλάθουμε από τά ίχνη πού άφησε: τά πάνω από 300 μουσικά έργα του.

Όμως ό Μότσαρτ έμφανίζεται στά μάτια του Σαλιέρι μέσω μιᾶς αντίθεσης κι όχι ενός «κόντρ-πλονζέ», όπως θά περίμεναν μερικοί. Ό άνθρωπος πού έβλεπε τόν κόσμο μέσα από τίς νότες είναι ένα παιδί πού μάταια του ζητούν νά ενηλικιωθεΐ. Είναι ένας άθυρόστομος χάχας, αδιάφορος γιά τούς νόμους του αυτοκράτορα, τήν πολιτική, τά λεφτά, τήν υγεία του.

Ό Μότσαρτ πού ίσοπεδώνει τά πάντα σάν θύελλα υπάρχει μόνο στίς παρτιτούρες του Ντόν Τζιοβάννι ή του Φίγκαρο. Έ Η καλλιτεχνική μεγαλοφυΐα είναι πρωτοπορία, είναι άντικομφορμισμός καί ό Σαλιέρι άποτυγχάνει γιατί πολεμάει φαντάσματα. Ένας μή άποδεκτός κοινωνικά νεαρός γίνεται αυτόματα τό κέντρο της μικρῆς αὐτῆς κοινωνίας (αὐτοκρατορική αὐλή) καί διαταράσσει τήν τάξη της γιά νά έκδιωχθεΐ

κακήν κακώς.

Όταν τό καινούριο γεννιέται, τaráσσει τά νερά της ευδαιμονίας κι άναγκάζει όλους σέ κίνηση. Όλοι θά βγουν από τήν άφασία τους καί θά πάρουν άναγκαστικά θέση. «Είναι εύκολο νά άναγνωρίσεις μιᾶ μεγαλοφυΐα. Όλοι οί ήλίθιοι συνασπίζονται εναντίον της». Γι' αὐτό καί ή πορεία του θά είναι αντίστροφη εκείνης του Σαλιέρι. Περνώντας άπ' όλες τίς τάξεις —άστική (πατέρας), ευγενείς (βασιλική αὐλή) καί λαός (λαϊκή όπερα) — θά καταλήξει σ' έναν όμαδικό τάφο. Έ Η μουσική του θά ζήσει γιά πάντα μά αὐτός θά τιμωρηθεΐ όχι από τό δηλητήριο του Σαλιέρι μά από τήν ίδια τήν περιθωροποίησή του. Έ Αν ό Σαλιέρι προσπαθεΐ νά υπερβεΐ τό ιστορικό, ό Μότσαρτ συντρίβεται γιατί υπερβαίνει τό κοινωνικό μέτρο. Έ Αν ή ένοχλητική άνωτερότητά του είναι ή αίτία της κακίας του Σαλιέρι, είναι κι αὐτός τό ίδιο συμπαθητικός μέ τόν δύτη-θύμα του, στόν ίδιο βαθμό τραγικός κι άποκλεισμένος.

### Έ Η σύνθεση

Εΐπαμε πιό πάνω ότι οί Μότσαρτ καί Σαλιέρι δέν άντιμετωπίζονται μόνον ως σύμβολα, δηλαδή ως ένσαρκώσεις ιδεών —τό παλιό καί τό καινούριο άς πούμε— πού παλεύουν αιωνίως μεταξύ τους. Τό μεγάλο έπίτευγμα του Φόρμαν είναι ότι δέν άναπαριστᾶ τήν ιστορία (περίπτωση Γκάντι ή Δαντών), αλλά βάζει τόν Σαλιέρι νά σκηνοθετησει μέσα στήν ταινία σάν νά ήταν όλα τό παραμύθι ενός τρελοῦ γέρου.

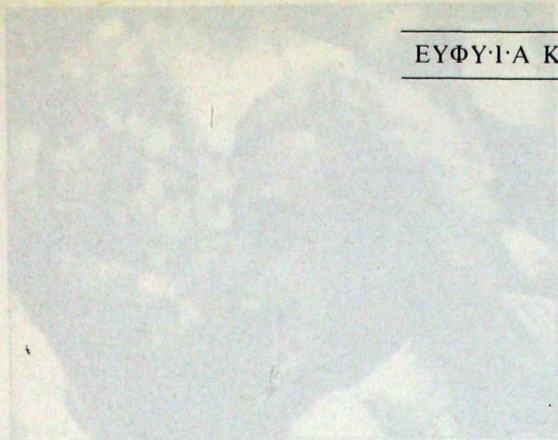
Κρατιέται σέ ίση απόσταση από τούς ήρωές του καί τούς παραχωρεΐ τό χῶρο νά δράσουν. Ό θαυμασμός, ή συμπάθεια, τό μίσος όλα κυκλοφορούν άμοιβαία σέ μιᾶ ταινία πού οί ήρωες είναι δικαιολογημένοι κι όχι προκατασκευασμένοι. Δυό ή άν θέλετε περισσότερες όπτικές γωνίες πάνω στήν άρχαιοτάτη διαπίστωση της τραγωδίας, ό άνθρωπος δρᾶ καί καταστρέφεται άναγκαστικά.

Όπως προείπαμε τό Άμαντέους δέν είναι τό άριστούργημα, αλλά μιᾶ έξυπνη ταινία στό μέτρο πού μπορεί νά έξαντλεΐ πειστικά τόν προβληματισμό της καί ν' άνανέωνει ένα είδος-παγίδα. Δέν λέει τίποτα τό ιδιαίτερα σπουδαίο ούτε φέρνει κάτι πολύ καινούριο. Γι' αὐτούς πού θέλουν τά πολλά ό Φόρμαν φρόντισε ν' άποφύγει τίς δυσκολίες —σχέση τέχνης καί έξουσίας, μεγαλοφυΐα καί δημιουργία ή σχέση Πατέρα-Θεοῦ— καί γι' αὐτούς πού θέλουν τά λίγα φρόντισε νά πάρει τά όσκαρ. Οί ὑπόλοιποι άς άσχοληθοῦν μέ τό χάχανο του Μότσαρτ.

Χρήστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

1. Του Τζών Κένεντυ Τούλ' από τό άρθρο *W όπως Welles* του Γ. Τζιώτζιου στήν *Όθόνη* νο 7.





## Ἀμαντέους

### α. Μέ αρνητική φορά

Ἐάν τό Ἀμαντέους εἶναι ἓνα φίλμ γιά τόν Μότσαρτ, τότε εἶναι ἓνα κακό φίλμ. Ἐνα φίλμ πού ἐξαγιαρίζει τόν πρωταγωνιστή του ὡς θύμα μαρτυρικό ἑνός ἄσχημου, βδελυροῦ, τερατώδους ὄντος, τοῦ Σαλιέρι. Αὐτός, ἔχοντας ὁδηγήσει τόν νεαρό Μότσαρτ κατάκοιτο στήν κλίνη τοῦ θανάτου, τοῦ βγάζει μία-μία τίς νότες καί τήν ἐνορχήστρωση τοῦ *Ρέκβιεμ* πού ὁ ἴδιος τοῦ εἶχε παραγγίλει. Στήν πραγματικότητα τό τελείωμα τοῦ *Ρέκβιεμ* καί τά ρετσιτατίβι τῆς ὀπερας *Τίτος* τά ἔγραψε ἕνας μαθητής τοῦ Μότσαρτ ὁ Φράντς Ξαβιέ Συσμάγιερ. Τό φίλμ γενικά δέν ἔχει ἱστορικό ὑπόβαθρο<sup>1</sup>: Ἡ δομή τῆς ταινίας εἶναι φτηνή. Μαζεύει σκόρπια ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τοῦ Μότσαρτ καί τά δένει παρουσιάζοντάς τα ὡς ἀναμνήσεις ἑνός ἄλλου μουσικοῦ τοῦ καιροῦ του.

Ὁ Μότσαρτ εἶναι εὐαίσθητος, ἀστεῖος, γυναικάς. Ὁ Σαλιέρι εἶναι σκοτεινός, ὕπουλος, μέ σχέσεις πάντα διπλωματικές, ποτέ αἰσθηματικές. Ὁ Μότσαρτ ἄγαρμος, ἀγαθός, ἀπερίσκεπτος, μά εὐφυής: γράφει ἐξαίσια μουσική. Ὁ Σαλιέρι ἀντίθετα ἔχει κύρος, ἐπιβλητικότητα, συντριπτική μεθοδικότητα, ἀλλά δέν ἔχει εὐφυΐα: γράφει μέτρια μουσική. Ἡ εὐφυΐα τοῦ Μότσαρτ δέν παρουσιάζεται ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἐργατικότητας, τῆς ἐπιμονῆς καί τῆς μεθοδικότητας, παρουσιάζεται ὡς προτέρημα χαρισματικό. Πίσω τῆς ὑπάρχει μόνο ὁ αὐθορμητισμός καί τό πάθος. Ἡ ἐργατικότητα, ἡ ἐπιμονή, ἡ φιλοπονία, εἶναι χαρακτηριστικά τοῦ Σαλιέρι. Ὁ Σαλιέρι δέν κάνει μιά πράξη γιά νά πετύχει ἓνα ἀποτέλεσμα, κάνει μιά πράξη πού προκαλεῖ τήν πράξη ἑνός ἄλλου καί ἔτσι ἔμμεσα, ἀλυσιδωτά, πετυχαίνει τόν σκοπό του. Ὁ Σαλιέρι εἶναι ὑστερόβουλος σάν τόν Σατανά.

Ἡ μεθοδικότητα εἶναι ὑστεροβουλία. Ἡ ὑστεροβουλία εἶναι μεθοδικότητα μέ κακό σκοπό. Ἐνας ἄνθρωπος γιά νά συνθέτει καλή μουσική πρέπει νά εἶναι μεθοδικός. Γιατί ὁ Μότσαρτ δέν μπορεῖ νά εἶναι ἄλλο τόσο μεθοδικός καί προνοητικός μέ τοὺς ἀνθρώπους ὅσο εἶναι μέ τίς νότες του; Ἡ ταινία δέν ἀπαντάει σ' αὐτό. Δέν ἐμβαθύνει στό χαρακτήρα τοῦ Μότσαρτ. Ὁ Ἀμαντέους εἶναι ἓνα παιδί μέ καλή ψυχὴ πού τόν φωτίζει κάτι γιά νά γράφει, ἀσταμάτητα, ἐξαίσια ἔργα ὅπως οἱ εὐαγγελιστές. Ἡ ταινία δείχνει «πῶς» εἶναι ὁ Μότσαρτ ὄχι «ποῖός» εἶναι ὁ Μότσαρτ. Τόν δείχνει σάν θέαμα, σάν περίεργο ζῶο: πῶς περπατάει, πῶς γελάει, τί γκριμάτσες κάνει ἢ φάτσα του....

Ἡ πολύ μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία τῆς ταινίας ὀφείλεται στό ὅτι ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος εἶναι ἱκανός νά ἡρωοποιεῖ τοὺς πρωταγωνιστές του διοχετεύοντάς τους λαμπρότητα μέ τά ἀκριβὰ του σκηνικά καί συγχρόνως νά τοὺς βαστάει προσεγγεμένους στήν πραγματικότητα καί νά τοὺς πλησιάζει στό θεατὴ χωρὶς νά τοὺς μειώνει. Ὁ Μότσαρτ κυκλοφορεῖ στά παλάτια ἀγαθιάρης καί ὁμορφούλης, γελοῖος κι ἐξυπνούλης κι ἔτσι ἐμπλουτισμένος μέ κουσούρια ἐπιτρέπει στό θεατὴ νά ταυτιστεῖ μέ τήν «ἰδιοφυΐα τοῦ AMANTEOUS». Ἄλλο στοιχεῖο ἐκμοντερνισμού πού κάνει ἡδονικὴ αὐτὴ τήν ταύτιση εἶναι ὅτι ὁ Μότσαρτ γράφει τάκα-τάκα τὴ μουσικὴ του μέ τὴ βοήθεια τῆς θείας ἔμπνευσης καί ὕστερα ἔχει καιρὸ νά γλεντάει, νά γκομενίζει, κλπ. Τό θεῖο



συμπορεύεται με τό ήδονικό, ένώ τά δύσκολα τής θρησκείας (άρνηση τών ήδονών, έγκράτεια, άσκητισμός) πάνε στό κεφάλι του Σαλιέρι.

ΚΑΛΟΣ: Αυτόματη έμπνευση = Μεταφυσική ύπόσταση τής δημιουργίας = ΓΟΝΙΜΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΟΣ: Μότσαρτ.

ΚΑΚΟΣ: Έργατικότητα, μεθοδικότητα: Φυσική ύπόσταση τής δημιουργίας = ΣΤΕΙΡΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΥΛΗΣ: Σαλιέρι.

Σ' αυτό τόν πλαστό διαχωρισμό τών στοιχείων πού αποτελούν τό φαινόμενο τής δημιουργίας βασίζεται ή δραματουργία τής ταινίας, ή αντίθεση ανάμεσα στόν «καλό» καί τόν «κακό». Γι' αυτό, όσο αυτός ό διαχωρισμός, άλλο τόσο καί ή δραματουργία τής ταινίας είναι χοντροκομμένη, επιφανειακή, θρησκευτική.

### β. Μέ θετική μορφή

Ίσως αυτή είναι ή πρώτη ταινία πού διαλύει τό μυστικισμό πού τυλίγει τή μουσική καί βοηθάει τόν άπλό θεατή νά αισθανθεί τήν άληθινή σχέση πού έχει ένας συνθέτης μέ τή μουσική του. Ή παρουσία του Ν. Μάρινερ είναι αισθητή σέ σκηνές τόσο συγκινητικές όπως εκείνη όπου ό γέρος Σαλιέρι θυμάται τήν περιέργη ένορχήστρωση μιās συμφωνίας του μισή του αντιζήλου καί ό θεατής βλέπει τόν φριχτό γερο-συνθέτη νά περιγράφει τίς επεμβάσεις τών όργάνων καί συγχρόνως άκούει τό κομμάτι. Ή άνιστορική πλοκή τής ταινίας δέν βλέπει τήν ποιητική της άξία. (Καμιά ποιητική δέν εξαρτάται από τήν ποσότητα δημοσιογραφικών ντοκουμέντων πού περιέχει.)

Ή ταινία, θά ήταν βαρετή, άν έλεγε πώς ό Μότσαρτ είναι ένας αγαθιάρης πού έγραψε εξαισία μουσική μέ τή βοήθεια τής θείας χάριτος. Όμως αυτό δέν τό λέει ή ταινία, τό λέει ό Σαλιέρι. Έάν λείπει στό φίλμ ή διαλεκτική ύπόσταση του Μότσαρτ (ή σχέση του μέ τόν έαυτό του), ύπάρχει ή σχέση του Σαλιέρι μέ τόν Μότσαρτ. Ή Σαλιέρι παλεύοντας ένάντια στόν Μότσαρτ ή καλύτερα παλεύοντας μέ τήν ανάμνηση του Μότσαρτ, παλεύει ένάντια στόν χριστιανικό έαυτό του.

Διανύουμε μαζί μέ τόν Σαλιέρι τίς άμαρτίες του, μαζί μέ τίς άμαρτίες του τό τρελοκομείο πού νοσηλεύεται, τό διάδρομο γεμάτο άρρώστους πού γελάνε, χτυπιώνται, ούρλιάζουν. Διανύουμε τήν άηδιαστική του δυστυχία, κλεινόμαστε στή θλιβερή απομόνωση του θαλάμου του, στό μίζερο πιάνο πού του 'χουν. Άλλά ή άηδία του τρελοκομείου καί τής σάπιας από τήν κακία καί τά γεράματα σάρκας διαλύεται όταν ό Σαλιέρι έξομολογείται. Τότε άνθίζει πάλι ή κακία τής νεότητάς του. Τό παρελθόν δανείζεται πραγματι-



κότητα από τήν άηδία του παρόντος καί συγχρόνως σβήνει αυτή τήν άηδία μέ τή διαύγειά του. Γι' αυτό είναι όμορφη ή ταινία. Αυτή ή έξομολόγηση ξεφεύγει από τήν μετάνοια (προθανάτια καί μάταιη), ξεφεύγει από τόν εύνοχισμό του έξαγνισμού, γίνεται επίδειξη αδρότητας του γέρο Σαλιέρι. Ή θεατής βυθίζεται ξανά στή μικρή, κωμική θλίψη τής άκίνδυνης κακίας, του βλάκα Σατανά.

Ή Σαλιέρι δέν είναι ένα φτηνό δομικό στοιχείο, είναι τό κέντρο άπ' όπου πηγάζει ή δραματουργία τής ταινίας. Λέει στόν έξομολογητή του ότι οι παρτιτούρες του Μότσαρτ ήταν καθαρές, χωρίς διαγραφές καί σβησίματα, γραμμένες κατ' εύθειαν. Όποτε υπέθεσε ότι του τίς υπάγόρευε ό Θεός. Έπομένως, άφού ό Θεός άγνοεί τούς κόπους τών πιστών του καί φωτίζει τούς άνάξιους (ένα ξένοιαστο τσογλάνι), ό Σαλιέρι γίνεται έχθρός αυτών τών άνάξινων, έχθρός τής θεϊκής άδικίας, έχθρός του Μότσαρτ· αντίχριστος.

Έάν ή εύφύια είναι μέγιστη νοητική άπόδοση μέ έλάχιστο πνευματικό κόπο, τότε ή εύφύια αντιτίθεται στή θέληση, πού τό κυριότερο χαρακτηριστικό της είναι ή φιλοπονία. Ή δύναμη τής θέλησης του Σαλιέρι (πού θυσίασε τή ζωή του για τή μουσική καί τή χαρά τών ήδονών για τή χριστιανική πίστη) μετατρέπεται σέ φθόνο, έγκληματικότητα, έξαιτίας τής εύφύιας. Ή επίπονη δημιουργικότητα γίνεται καταστροφικότητα για νά έκδικηθεί τήν άδικη ύπαρξη τής αυτόματης έμπνευσης, τής ιδιοφυίας. Ή ταινία μπορεί νά διαβαστεί μέ δύο κατευθύνσεις (γι' αυτό τό κείμενο τουτο άποτελείται από δύο έκδοχές).

α) Ή Μότσαρτ θύμα του Σαλιέρι: Ή μετριότητα, φθονώντας τήν εύφύια, τήν σκοτώνει.

β) Ή Σαλιέρι θύμα του Μότσαρτ: Ή εύφύια, μολύνοντας τήν καλή θέληση, τή μετατρέπει σέ φθόνο.

Δημήτρης ΓΙΑΤΖΟΥΤΖΑΚΗΣ

<sup>1</sup> Άν καί πολλές νουβέλες του 18ου αιώνα παρουσιάζουν τόν Σαλιέρι ως δηλητηριαστές του Μότσαρτ.



# ΘΕΩΡΙΑ



## ΜΥΘΟΠΛΑΣΙΑ: 'Επιστροφή/ ανανέωση ή συνέχιση

του Νίκου Κολοβού

1. 'Ο κινηματογράφος από όρισμένες απόψεις προήλθε απ' τό θέατρο καί τό μυθιστόρημα. "Αν εξαιρέσουμε τίς πρώτες ταινίες οίκειωσης καί κατάκτησης του μέσου, οί υπόλοιπες απομimούνται τή θεατρική ή τή μυθιστορηματική πράξη'. 'Ο κινηματογράφος βρήκε σ' άκμή κι ανάπτυξη στά τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, άρχές του είκοστου, τό ευρωπαϊκό κοινωνικό θέατρο καί προπαντός τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα. 'Η αντικειμενική ανάγκη νά προσελκύσει καί συγκρατήσει τό έθισμένο κοινό των μεγάλων πόλεων επέβαλε τήν αφήγηση ενός μύθου ή μιās ιστορίας. 'Η μυθοπλασία, όπως θά μπορούσαμε ελεύθερα νά αποδώσουμε τή λέξη *fiction*, δηλαδή τήν παραγωγή ενός μύθου (ή μιās ιστορίας), δέν είναι εύρημα του κινηματογράφου. 'Η διαδικασία όμως παραγωγής διαφέρει ανάμεσα σ' αυτόν, τό θέατρο καί τό μυθιστόρημα. 'Ο κινηματογράφος θά είχε εγκαταλειφθεί σέ άλλες χρήσεις αν δέν άντέγραφε άρχικά καί στή συνέχεια δέν ενσωμάτωνε οργανικά στή σημαίνουσα διαδικασία του τή μυθοπλασία. "Αν έμφανίζόταν, γιά παράδειγμα, πρίν απ' τόν Ζώρζ Μελιές, τόν Γουίλλιαμ Ίντζ, τόν Έντουϊν Πόρτερ, τόν Νταϊήβιντ Γκρίφινθ, ό "Αντυ Γουάρνχολ, ό Γκρέγκορυ Μαρκόπουλος, οί άδελφοί Μέκας, ό Στάν Μπράνκχαϊτζ, τό άντεργκράουντ των ΗΠΑ, κινηματογράφος δέν θά ύπήρχε. Τουλάχιστον μέ τήν ιστορική μορφή πού εξέλιχθηκε.

'Απ' τίς δομές του θεάτρου καί του μυθιστορήματος μιά μόνο είναι ή μυθοπλασία. (Μιά άλλη είναι ή χειρονομία, μιά τρίτη ή ρητορική, μιά τέταρτη ή σκηνογραφία, μιά πέμπτη ό διάλογος, μιά έκτη όπωσδήποτε ή αφήγηση — γιά τήν όποία θά γίνει εκτενέστερη άναφορά παρακάτω.) Στά πενήντα χρόνια τής ιστορίας του (απ' τήν εμφάνιση του όμιλούντος καί κατοπινά), ή άπλή έκείνη ανάπτυξη των θεατρικών καί μυθιστορηματικών δομών σταμάτησε. 'Ο κινηματογράφος διαμόρφωσε μιά δική του σημαίνουσα πρακτική, στήν όποία ή μυθοπλασία αποδεσμεύτηκε χρονικά καί χωρικά. Αυτό δέν απέκλεισε τήν εμφάνιση του κινηματογράφου τής σοβιετικής επαναστατικής

I. J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma* II, éd. universitaires, p. 282 suiv. (γιά τό θέατρο), p. 354 suiv. (γιά τό μυθιστόρημα). Chr. Metz, *Essais sur la signification au cinéma* II, éd. Klincksieck (1972), p. 65 (γιά τό θέατρο). Chr. Metz, *Le signifiant imaginaire*, éd 10/18 (1977), p. 134. André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* II, éd. du Cerf. (1959), τ. 11: «'Ο κινηματογράφος άνέπλαθε τίς συνθήκες μιās αθηντικής καί



μεγάλης λαϊκής τέχνης, δέν παραγκώνισι τις ταπεινές και περιφρονημένες μορφές του πανηγυριώτικου θεάτρου και του μυθιστορήματος - επιφυλλίδας».

πρωτοπορείας ή της γαλλικής άβάν γκάρντ. Πρακτικές άνατροπής της μυθοπλασίας και άναίρεσής της. 'Η ένότητα χώρου, χρόνου και κυρίως δράσης, γιά παράδειγμα, πού χαρακτηρίζει όλη σχεδόν τη θεατρική παραγωγή της περιόδου πού άναφερόμαστε (τέλος 19ου αιώνα, άρχές του 20ου) διασπάστηκε κι άναδιαρθρώθηκε μέσα άπ' την ίδια την τεχνική λήψης της κινηματογραφικής εικόνας, τό μοντάζ, την άναδρομή στό παρελθόν (φλάς μπάκ), τά μέσα στίξης και διαχωρισμού (φοντύ, κάτ), τό μέγεθος των πλάνων. 'Η έξοδος άπ' τη σκηνή/δωμάτιο, γιά παράδειγμα, έγινε όχι μόνο μέ τη μεταφορά της κάμερας σέ φυσικούς ή άναπαραγμένους σκηνογραφικά χώρους στην ύπαιθρο ή στην πόλη, αλλά και μέ την κατάτμηση ή σμίκρυνση της ίδιας μέσα στό ίδιο τό πλάνο. 'Η προσέγγιση του προσώπου ενός ήθοποιού ή ενός άντικειμένου πού περιέχονται μέσα στη σκηνή/δωμάτιο άποτελεί μία νέα σκηνή, όρθότερα ένα άλλο διάστημα. Αυτό πού βρίσκεται μέσα κι εκείνο πού είναι έξω άπ' τό κάδρο.

'Η παρεκτροπή άπ' τη φυσική ροή του χρόνου, πού δέν είναι άλλος άπ' τό χρόνο της ίδιας της θεατρικής παράστασης και του παρόντος θεατή της θεατρικής αίθουσας, από εξαίρεση γίνεται κανόνας. 'Η σύγχρονη εξέλιξη δυό πράξεων (μέ τό παράλληλο μοντάζ άνάλογων σκηνών ή έννοτιών), ή ένσφίνωση στό παρόν μιάς άναφοράς στό παρελθόν, ή παρεμβολή ενός όνείρου, πού όπωσδήποτε άποτελεί άλλο χρόνο στό ψυχολογικό κι άφηγηματικό επίπεδο, ή παράλειψη ή άφαίρεση χρόνου μέ τό κόψιμο της φιλικής ροής ή την άνασύνδεσή της στό μοντάζ, συνιστούν μία σαφή διαφοροποίηση του φιλικού σέ σχέση μέ τό θεατρικό χρόνο. 'Η φιλική προβολή έχει πιά χρονική αυτότελεια άπ' τό θεατή και την όθόνη. 'Οχι μόνο γιατί μπορεί νά επαναληφθεί όμοίотυπα άπειρες φορές, αλλά γιατί ακριβώς μπορεί νά τους αϊφνιδιάσει μέ τη σπατάλη, την οικονομία, τόν κατακερματισμό ή την έπίταση του χρόνου πού επιτρέπει τό κινηματογραφικό λεκτικό. 'Ετσι μπορούμε νά μιλούμε γιά τόν ειδικό χρόνο του φιλικού κειμένου, τόν όποιο ή όθόνη εκθέτει και στόν όποιο ό θεατής μετέχει, χωρίς νά τόν παράγουν κιόλας. Θά μπορούσε νά παρατηρήσει κάποιος ότι ή άπομάκρυνση άπ' τη θεατρική δομή της μυθοπλασίας, έφερε μία προσέγγιση στη μυθιστορηματική της δομή. 'Ο χρόνος του μυθιστορήματος (ή της νουβέλας, πού μερικοί προτιμούν νά συγκρίνουν μέ μία ταινία) είναι εκείνος του γραπτού, του λογοτεχνικού κειμένου κι όχι βέβαια του βιβλίου ως άντικείμενο ή του άναγνώστη. 'Ο άναγνώστης είναι παραγωγός του κειμένου μέτην πράξη της άνάγνωσης, ό χρόνος όμως υπάρχει μέσα στό ίδιο τό κείμενο. Στόν κινηματογράφο ό χρόνος είναι εκείνος του φιλικού κειμένου, κι όχι της όθόνης ή του θεατή. Είναι όμως προφανείς πάντα οι διαφορές. Στό μυθιστόρημα ή μυθοπλασία δομείται μέσα άπ' τό λόγο, στόν κινηματογράφο μέσα άπ' τις πράξεις. Στό μυθιστόρημα χρησιμοποιείται μία γλώσσα, ένας κώδικας στη διαδικασία παραγωγής του μύθου, ένω στόν κινηματογράφο οι κώδικες είναι περισσότερο σαφή και μία όμοιογενής γλώσσα δέν υπάρχει. Στό μυθιστόρημα ή εικόνα πού παραπέμπουν τά σημεία είναι άκουστική και ή σύνδεση του σημαίνοντος μέ τό νόημα αϋθαίρετη. Στόν κινηματογράφο τά σημεία είναι οι ίδιες οι εικόνες ή έγγράφονται στις εικόνες, πού παραπέμπουν σέ πράγματα. 'Ενώ τό νόημα παράγεται τώρα μέσα από μία σχέση άναλογική.

2. Οι ταινίες μέ μυθοπλασία άπέτέλεσαν άπ' την εποχή του βωβού, της προϊστορίας του κινηματογράφου, ως τις μέρες μας, τό άφθονο προϊόν της κινηματογραφικής παραγωγής. 'Εχει ενδιαφέρον γιά την έρευνά μας νά διακρίνουμε τά χαρακτηριστικά της σημαίνουσας λειτουργίας αυτού του κυρίαρχου είδους ταινίας. Μεθοδολογικά βρίσκω πολύ σαφή τη σύνοψη του Ροζέ 'Οντέν<sup>2</sup>.

α) 'Η ταινία μυθοπλασίας είναι ά φ η γ η μ α τ ι κ ή. Δέ θά ήταν νοητό νά είναι διαφορετικά δομημένη. Γιά τόν Κλώντ Λεβί-Στρώς τό άφηγηματικό είναι ισότιμο μέ τό μυθοποιητικό<sup>3</sup>. 'Ο μύθος έχει γι' αυτόν μία διαχρονική και μία συγχρονική λειτουργία. 'Ως ιστορική άφήγηση του παρελθόντος είναι διαχρονικός κι άμετάτρεπτος. 'Ως όργανο εξήγησης του παρόντος (και του μέλλοντος) είναι συγχρονικός και μετατρεπτός. Οι συστατικές μονάδες του μύθου, ως μονάδες σχέσεων πιά και όχι ως γυμνά γεγονότα (έπεισόδια), άρθρώνονται σ' αυτόν όριζόντια μέσα άπ' τη χρονική διαδοχή των γεγονότων (έπεισοδίων) του μύθου. Κάθετα σέ όμάδες σχέσεων πού τό νόημα τους είναι άνεξάρτητο άπ' τη διαδοχή των γεγονότων. Είτε έξετάσουμε την άποψη του Λεβί-Στρώς στό άναλυτικό είτε στο μεθοδολογικό επίπεδο, τό συμπέρασμα είναι τό ίδιο. 'Ο μύθος είναι δομικά δεμένος μέ τη γλώσσα αλλά και μέ την άφήγηση — γεγονός πού κυρίως ενδιαφέρει τη διαπραγματευτή μας.

'Αφηγηματικό έννοούμε ένα φιλικό κείμενο στό όποιο υπάρχει μία χρονική και λογική διαδοχή των εικόνων. Μία προηγούμενη και μία έπόμενη σέ σχέση συνέχειας και συνεπακόλουθου. 'Η άφήγηση σ' ένα φιλικό λόγο (discours filmique) δέν ταυτίζεται μέ τό μύθο (ή την ιστορία), δηλαδή τό άφηγηματικό περιεχόμενο, τό άφηγηματικό σημαίνόμενό τους, αλλά είναι ό τρόπος πού λέγεται αυτό, τό «πώς» διατυπώνεται ή καθαυτό δημιουργική πράξη του κινηματογραφιστή<sup>4</sup>. Δέν έχει ιδιαίτερη σημασία τό πρωθύστερο σχήμα, άν τό μετά προηγείται άπ' τό πρίν στη διήγηση.

2. Roger Odin, στο συλλογικό βιβλίο *Cinemas de la modernité, films, théories*, éd. Klincksieck (1981) p. 148.

3. Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Plon (1958) r. 227-255 (La structure des mythes). Μιά περίληψη άπ' τόν Eugéni Mélétiński στο βιβλίο του Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil (1973) r. 211-13.

4. Kari Hanet στο συλλογικό βιβλίο *Cinema and Semiotics*, Screen Reader Z. (1981), r. 165.





Σιωπηλός μάρτυς

Ἀρκεῖ ὅτι συνυπάρχουν καί τά δύο στοιχεῖα μέσα στό φιλικό κείμενο. Ἡ εἰκόνα τοῦ νεκροῦ Γερμανοῦ στρατιώτη στό *Χιροσίμα ἀγάπη μου* πού ἔρχεται στή μνήμη τῆς ἡρωίδας καί στήν ἀντίληψη τοῦ θεατῆ, προηγεῖται στή σειρά τῆς ἀφήγησης ἀπ' τήν πληροφορία γιά τήν ἐρωτική σχέση τῶν δύο. Ἔτσι, ὅταν λέμε χρονική διαδοχή, περιλαμβάνομε καί τή χρονική ἀντιστροφή τῶν εἰκόνων. Ἀφηγηματικότητα ὑπάρχει καί στήν ταινία τοῦ Ρενάι καί στήν ταινία τοῦ Ἀντρέ Ντελβώ *Μιά γυναίκα στό λυκόφως* (πού ἔχει σέ πολλά μέρη συγγενικό μῦθο). Μ' αὐτή τή διευκρίνιση ἴσως θά ἦταν ἀκριβέστερο νά ποῦμε ὅτι ἀφηγηματικό εἶναι τό φιλικό κείμενο πού οἱ εἰκόνες του ἔχουν μιά χρονική συνοχή καί μιά λογική συνάφεια, κι ὄχι μιά τυπική σχέση αἰτίου-ἀποτελέσματος.

β) Ἕνα φιλικό κείμενο μυθοπλασίας «βάζει σ' ἐνέργεια τοὺς κώδικες τῆς ἀντιληπτικῆς ἀναλογίας». Δέν ἀρκεῖται μόνο στίς εἰκόνες μέ ἀσφαλή καί δοσμένο τόν ἀναπαραστατικό τους χαρακτήρα, ὅπως ἡ μηχανικά ἀναπαραγμένη φωτογραφία. Φτάνει στό σημεῖο νά προτείνει στό θεατή τίς εἰκόνες τῆς ἀναπαριστάμενης πραγματικότητας ὡς μιά πραγματικότητα. Παράγει το ψυχολογικό κι αἰσθητικό σύγχρονα, ἀποτέλεσμα πού ἀποκαλοῦμε στή θεωρία τοῦ κινηματογράφου «ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας» (*impression de réalité*). Ἡ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας παράγεται σέ μιά σχέση μέσα ἀλλά καί πέρα ἀπ' τήν ἀναλογία. Ἡ εἰκόνα σ' ἕνα φιλικό κείμενο μυθοπλασίας δίνει μιά πρώτη καί μιά δευτέρα ἐντύπωση πραγματικότητας<sup>5</sup>.

Οἱ εἰκόνες τοῦ Τζαίμς Στιούαρτ γιά παράδειγμα, στόν *Σιωπηλό μάρτυρα* (*Rear window*) τοῦ Χίτσκοκ, τήν ὥρα πού παρατηρεῖ τό μεσονύχτιο πηγαινέλα τοῦ δολοφόνου μέ τή βαλίτσα, δίνει στό θεατή τήν ἀμεση ἀντίληψη ὅτι ἕνας ἄντρας παρακολουθεῖ τίς ἐνέργειες ἐνός ἄλλου τῇ νύχτα (πρώτη ἐντύπωση πραγματικότητας, ἡ ἐντύπωση τῆς κάμερας), ἀλλά κι ὅτι αὐτή ἡ εἰκονική ἀναπαράσταση εἶναι μιά πραγματικότητα κι ὄχι ἀπλά ἡ θέασή της ἀπ' τό ὑποκείμενο-θεατή (δευτέρα ἐντύπωση πραγματικότητας, ἡ ἐντύπωση τοῦ φιλικοῦ λόγου).

γ) Τό φιλικό κείμενο μυθοπλασίας λειτουργεῖ τέλος πρός μιά κατεύθυνση ἐξαφάνισης τῆς διεργασίας τόσο τοῦ σημαίνοντος ὅσο καί τῆς ἐκφορᾶς (ἐποπεία) πρός ὄφελος τῆς διήγησης, τοῦ «κόσμου» τῆς ἀφηγοῦμενης «ἱστορίας». Τό ὑποκείμενο-θεατής δέν βοθητεῖται ν' ἀντιληφθεῖ πῶς

5. Μὲ διαφοροποιήσεις J.L. Baudry στό περιοδικό *Communications* 23, τ. 70 ἢ στό βιβλίο *L'effet cinéma*, ἐδ. Albatros (1978), τ. 45-46.



εγγράφονται οι εικόνες στο φιλμ, ούτε ποιās αισθητικής ποιότητας εικόνες είναι αυτές, ούτε ποιοί ήχοι εισάγονται με την ήχητική μπάνα, αλλά αφήνεται να βυθιστεί βαθμιαία στη διήγηση, στην έκθεση κι εξέλιξη των γεγονότων (έπεισοδιών), στα δοσμένα της ιστορίας (μύθου). Μιά σύνθετη συνειδησιακή κατάσταση που ο Κριστιάν Μέτς ονομάζει «*αποτέλεσμα μυθοπλασίας*» (*effet fiction*). Συναίρεση της εντύπωσης πραγματικότητας, της εντύπωσης ονείρου και της εντύπωσης δειροπό-  
λησης<sup>6</sup>. Τό θεατή δέν ενδιαφέρει την ώρα της προβολής που έστησε την κάμερα ο Χίτσκοκ, ποιά γωνία λήψης διάλεξε, ποιό μέγεθος πλάνου, γιατί προέκρινε τό χρώμα κι όχι τό μαυρόασπρο, αλλά ή τύχη του Κάρυ Γκράντ στην ενόττητα της παρακολούθησης και του κυνηγητού του απ' τό αεροπλάνο στό *Βόρεια μέ βορειοδυτικά*. Δηλαδή ή έκβαση της ιστορίας κι όχι ή σημαίνουσα διαδικασία εγγραφής της κι ό τρόπος έκφορās της στό φιλικό κείμενο.

3. Μυθοπλασία υπάρχει βασικά στά φιλικά κείμενα που άφηγούνται μία ιστορία (μύθος). 'Η «έντύπωση πραγματικότητας» όμως λειτουργεί σέ κάθε φιλικό κείμενο. Έτσι μία ύποτυπώδης «μυθοπλαστική» διαδικασία υπάρχει σέ καθένα απ' αυτά.

Τό ντοκυμανταίρ του Φρεντερίκ Ροσσίφ *Πεθαίνοντας στη Μαδρίτη* παραπέμπει σέ πραγματικά ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα. Σέ καμιά περίπτωση δέθά τά χαρακτηρίζαμε «μυθικά». Δέν ζούμε όμως τά γεγονότα αυτά, αλλά βλέπουμε τίς εικόνες τους, και μάλιστα όπως τίς συνέθεσε σ' ένα σύνολο ό σκηνοθέτης. Χρησιμοποιώντας φιλικά «έπικάιρα» της εποχής, φωτογραφίες, γραφτά κείμενα, τή φωνή του άφηγητή απ' έξω (off), ήχους και μουσική. Πιστεύουμε στην πραγματική έντύπωση των εικόνων αυτών. Είναι όμως γεγονότα (έπεισόδια) απ' τόν ισπανικό έμφύλιο πόλεμο ή εκείνα που διάλεξε και ένέγραψε στό φιλικό κείμενο ό Ροσσίφ, δηλαδή μία «μυθοπλαστική» σκηνοθετική έκδοχή τους;

Τό τρίτο χαρακτηριστικό των φιλικών κειμένων μυθοπλασίας παρατηρείται σπανιότερα, αλλά δέ λείπει. Στό *Φαρμακί* του Ζώρζ Ρουκιέ, ό θεατής περνά συχνά και μ' ευχέρεια απ' την έντύπωση της πραγματικότητας στην έντύπωση του ονείρου. Τό άνοιγμα των καλύκων είναι άπόλυτα πραγματικό γεγονός. 'Η διαφάνεια όμως κι ή ταχύτητα της εγγραφής του στην άφήγηση τό μεταφέρουν στην περιοχή της μυθοπλασίας. Στό *Λευκό πραξικόπημα* των Χαινόφσκι και Σόυμαν, ό θεατής βλέπει τά γεγονότα, αλλά και την ίδια τή διαδικασία συσσώρευσης και εγγραφής τους στό φιλικό κείμενο. 'Η αντίληψη του είναι άδύνατο νά διαφύγει πρός την περιοχή του ονείρου.

'Η έντύπωση της πραγματικότητας του επιβάλλει την άνυποχώρηση σκληρότητά της.

'Ακόμη κι ένα έπιστημονικό (όπως τά ώκεανογραφικά ντοκυμανταίρ του Κουστώ και τά έθνογραφικά ντοκυμανταίρ του Φλάερτυ) φιλικό κείμενο, μέ τά κριτήρια που άναφέραμε, έχει τό στοιχείο της μυθοπλασίας. 'Ορθό όμως μεθοδολογικά είναι νά περιορίσουμε τό πεδίο έρευνας στην άμιγή κατηγορία των ταινιών που άφηγούνται μία ιστορία (μύθος)

4. Στη διάρκεια της δεκαετίας του '60, τά βασικά χαρακτηριστικά κι οι θεμελιώδεις κανόνες των ταινιών μυθοπλασίας άμφισβητήθηκαν. 'Η διαδικασία παραγωγής του σημανόντος, όλόκληρος ό άφηγηματικός τους λόγος και τό περιεχόμενο της άφήγησης συνδέθηκαν μέ τό πρόβλημα της ιδεολογίας. 'Η άνανέωση της μαρξιστικής έρευνας μέ τή δημοσίευση κυρίως των μελετών του Λουί 'Αλτουσέρ κι ή διεθνής συνθήκη άμφισβήτησης κι εξέγερσης κατά του άστικού φιλελευθερισμού και του διεθνούς ίμπεριαλισμού- διαμόρφωσαν πολύ εύνοϊκούς όρους για τή γόνιμη μετάθεση κι ένασχόληση μέ τό πρόβλημα αυτό στόν κινηματογράφο. Οι κριτικές αναλύσεις δέν στρέφονταν ειδικά, όνομαστικά έναντίον των ταινιών μυθοπλασίας, ήταν όμως ό προφανής κι άναγκαίος στόχος τους.

'Η πραγματικότητα είναι τό πεδίο της ιδεολογίας. Την προσδιορίζει και διαμορφώνεται απ' αυτήν. 'Οχι των ιδεολογιών αλλά της κυρίαρχης ιδεολογίας που συντηρεί και παραδίνει ή άρχουσα τάξη. 'Ένα φιλικό κείμενο μυθοπλασίας είναι «διαφανές». Τό ύποκειμενο θεατής βλέπει χωρίς όπτικό έμπόδιο ή ήχητική παρεμβολή την άνάπτυξη του μύθου σ' έναν «κόσμο» που άναγνωρίζει μέ ευχέρεια. 'Ο «κόσμος» όμως αυτός δέν άποτελεί έφεύρημα του κινηματογραφιστή αλλά προϋπάρχει και αντιγράφεται αυτούσιος στό φιλικό κείμενο. 'Ως πεδίο του μύθου αλλά και της άρχουσας ιδεολογίας. Μέ την ταξική κοινωνική του δομή άδιάσειστη και την επιφάνειά του άκύμαντη. Οι συγκρούσεις του δέν έπισημαίνονται για νά μήν άνησυχήσει ό θεατής. 'Ομως μένει άπόμακρη ή διαδικασία παραγωγής του φιλικού κειμένου. Στο θεατή προσφέρεται ή γοητεία του, όχι κι ή υπόμνηση της ύλικής του κατασκευής. 'Ο θεατής δέν είναι άναγκαίος, μάλλον είναι βλαπτικό, νά σκεφθεί έστω κι αυτή τή θέση του ως θεατή, την ύπαρξη του κινηματογραφιστή, ή νά άμφιβάλλει για την παρουσία κι εξέλιξη της μυθοπλασίας. 'Η μυθοπλασία είναι τό κυρίαρχο πεδίο της ιδεολογίας στόν κινηματογράφο είτε την έρευνήσουμε στό έπίπεδο του σημαίνοντος είτε στό έπίπεδο της διήγησης, του σημαίνόμενου. 'Η συνενοχή της «συσκευής βάσης», όπως την όνόμασε ό Ζ. Λ. Μπωντρώ είναι άναμφισβήτητη<sup>7</sup>. 'Η κάμερα, όπως και τό άρνητικό φιλμ, έχουν





Μιά γυναίκα παντρεμένη

κατασκευαστεί μέσα στο χώρο της ιδεολογίας με σκοπό ν' αναπαράγουν την πραγματικότητα που την περιέχει. Συνεργούν έτσι με την ίδια την υλική και τεχνική τους κατασκευή στην εκπλήρωση της διπλής ιδεολογικής λειτουργίας του κινηματογράφου που είναι ή αναπαραγωγή των ιδεολογιών που υπάρχουν στην πραγματικότητα και στην παραγωγή μιās δικής του ιδεολογίας: «της εντύπωσης της πραγματικότητας»<sup>8</sup>.

Η τοποθέτηση του θεατή μπροστά σε μιὰ φιλική αναπαράσταση του πραγματικού ομοιόμορφη με τὰ πράγματα που βλέπει συνεπάγεται μιὰ ψευδαίσθηση, που είναι ιδεολογικά προσδιορισμένη. Την ψευδαίσθηση ότι ή ίδια πραγματικότητα υπάρχει μέσα κι έξω απ' τὸ φιλικό κείμενο, και πιθανόν νά μένει αμετάλλαχτη. Ὁ κινηματογράφος τουλάχιστον δέν μπορεί παρά μόνο νά τήν αναπαράγει, ὄχι καί νά τήν ἀλλάζει. Ὦντας μέσο που ἐλέγχεται ιδεολογικά (καί οικονομικά βέβαια) απ' τήν ἄρχουσα τάξη, δέν μπορεί παρά νά ἀναπαριστάνει πράγματα που εἶναι σύμφωνα μέ τίς ἀντιλήψεις καί τὰ συμφέροντα αὐτῆς τῆς τάξης. Μόνο ἕνας «ύλιστικός» κινηματογράφος ἔχει τή δυνατότητα νά ἀλλάξει αὐτή τή λειτουργία. Διαλύοντας τήν ψευδαίσθηση «εντύπωση τῆς πραγματικότητας» καί βοηθώντας τὸ θεατή νά ἀναγνωρίσει τὸ παγιδευτικό, ἀπατηλό σύστημά της καί τή θέση του μέσα σ' αὐτήν. Τόσο ἡ παραγωγή (ὅσο κι ἡ κριτική) πρέπει νά μετᾶσχουν σ' αὐτή τή μαχητική ἀποκατάσταση. «Ἀμφισβητώντας τὸ ἴδιο τὸ σύστημα ἀναπαράστασης»<sup>9</sup>. Δείχνοντας «μέ ποιό προτσές μεταμόρφωσης... μιὰ γνώση (connaissance) ἢ μιὰ ἀναπαράσταση γίνεται ὁθονική ὅλη καί μέ ποιό ἄλλο προτσές αὐτή ἡ φιλική ὅλη μεταμορφώνεται σέ γνώση κι ἀναπαράσταση στό θεατή»<sup>10</sup>.

Οἱ θεωρητικές σκέψεις τοῦ Μπρέχτ γιά τήν «ἀρνητική λειτουργία τῆς ταύτισης» καί τήν παραγωγική λειτουργία ἀντίθετα τοῦ «ἀποτελέσματος ἀποστασιοποίησης» στή σχέση θεάματος-θεατῆ ἐνίσχυσαν τήν ἐπιχειρηματολογία ἐνάντια στήν «εντύπωση πραγματικότητας» καί συνέβαλαν στή διαμόρφωση τῆς ἐννοίας τῆς ἀποδιάρθρωσης<sup>11</sup>. Ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ δέν παραδεχόταν ὅτι οἱ ἀρχές που πρότεινε βασικά γιά τὸ θέατρο μπορούσαν νά ἐφαρμοστοῦν ἄμεσα στόν κινηματογράφο. Τὸ ἴδιο ὑποστήριξαν ὀρισμένοι απ' τούς ἐγκυρότερους μελετητές του, ὅπως ὁ Μπερνάρ Ντόρ<sup>12</sup>. Εἶναι γεγονός ἐπίσης ὅτι διείδυσαν ἀποτελεσματικά στήν πρακτική ὀρισμένων καλλιτεχνικῶν παραγωγῶν, ὅπως στόν Γκοντάρ καί στοὺς Στράουμπ-Υγιέ. Ἐμμεσα ὁμως ἐπηρέασαν τήν ἐξέλιξη τοῦ λεκτικοῦ στόν σύγχρονο κινηματογράφο. Ὁ ἀφηγηματικός λόγος τῶν Ταβιάνι, τοῦ

8. Cinema/Ideology /Politics, Screen Reader 1 (1977) ἄρθρο τοῦ Jean Paul Fargier μεταφρασμένο ἀπ' τὸ Cinématique No 5, π. 28.

9. Cahiers du Cinéma, No 216, γ. 13 ἄρθρο τῶν J.L. Comolli καί J. Narboni — ἑλλ. μ. μετάφραση στόν Σύγχρονο Κινηματογράφο, τεύχος 13/1971, σελ. 44.

10. Screen Reader 1, op. cit., π. 35.

11. B. Brecht, Ecrits sur le théâtre, éd. L'Arche (1972), π. 242-330.

12. Ἀναφέρεται σέ δοκίμιο τοῦ J.M. Palmier στό βιβλίο τοῦ Bela Balazs, L'esprit du cinéma, éd. Payot (1977), π. 112.



Ἀγγελόπουλου, τοῦ Γιαντσό, τοῦ Βέντερς, τοῦ Ἀντονιόνι θά εἶχε διαφορετικὴ ἄρθρωση χωρὶς τίς θεωρητικὲς ἀπόψεις τοῦ Μπρέχτ. Ἡ θέση αὐτὴ δὲ σημαίνει βέβαια ὅτι ἡ ὑποκίνηση ἐκεῖνη ἦταν ἡ μοναδική.

Στὴν ἐπικαιρότητα ἦρθε καὶ ἡ μαχητικὴ θεωρητικὴ πρόταση τοῦ Τζίγκα Βερτόφ. Ἀναγγέλοντας μὲ ἐπαναστατικὸ πάθος τὸν «ἀπόλυτο ρεαλισμό», ὁ σοβιετικὸς κινηματογραφιστὴς ἀπέρριπτε ριζικὰ ὅλη τὴν παράδοση τοῦ «ρωσογερμανικοῦ ψυχολογικοῦ κινηματοδράματος» θεωρώντας τὸ «μωρία». Διακήρυσσε πρόσθετα ὅτι «οἱ παλιὲς μυθιστορηματικὲς, θεατρικὲς κι ἄλλες ταινίες», ἡ «κινηματογραφία», φέρνουν τὸ θάνατο στὴν κινηματογραφικὴ τέχνη. Καταδίκασε μὲ βιαιότητα τὴν ἔννοια τοῦ «καλλιτεχνικοῦ», «παιγμένου» (joué), «θεατρικοῦ» κινηματογράφου, τὸν ὁποῖο θεωροῦσε «ἰδεολογικὸ δηλητήριον»<sup>13</sup>. Ἡ θέση του ἦταν γιὰ ἓνα κινηματογράφο πού θά ἀναπαρίστανε στερεά, μὲ ἀπλό, ἄμεσο, ζωντανό τρόπο «τὸ ἱστορικὸ προτσές». Τὴν πραγματικότητα στὴν (ἐπαναστατικὴ, ἐννοεῖται γιὰ τὸν Βερτόφ) ἐξέλιξή της. Ὡς τώρα, τόνιζε, βιάζαμε τὴν κάμερα νὰ ἀντιγράψει τὴ δουλειὰ τοῦ ματιοῦ μας. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα ἀπελευθερώνομε τὴν κάμερα, τὴν ἀπομακρύνομε ἀπ' τὴν ἀντιγραφὴ καὶ ὑπάγομε τὸ μάτι τοῦ θεατῆ στὴν κίνηση καὶ τὴ λειτουργία της. Σὲ μιὰ ἀνήσυχη διαδικασία ἀνέυρεσης τῆς πραγματικότητας κι ὄχι ἀντιγραφῆς της.

Δὲν εἶναι συμπτωματικὸ ὅτι τὰ κείμενα τοῦ Βερτόφ, συγκέντρωσαν κι ἐξέδωσαν τὸ 1972 τὰ *Καγιέ ντυ σινεμά*. Ἐνῶ τὴν ἴδια στιγμὴ ἡ πολιτικὴ τοῦ περιοδικοῦ ἐμφάνιζε μιὰ ἀδιάλλακτη στάση γιὰ ἓναν μαχητικὸ, ὀλιστικὸ, μαρξιστικὸ-λενινιστικὸ κινηματογράφο. Ἐνδεικτικὸ εἶναι ἀκόμη τὸ γεγονός ὅτι ἀπ' τὶς ἀρχές τοῦ 1969 ἄρχισε νὰ δημοσιεύει μιὰ σειρά ἀπὸ ἀγνωστα κείμενα τοῦ Ἀϊζενστάιν, τὰ ὁποῖα οἱ συντάκτες του θά φροντίσουν ἀργότερα νὰ ἐκδοθοῦν σὲ βιβλία. Σκοπὸς τῆς διάδοσης τῶν κειμένων αὐτῶν ἦταν ἀκριβῶς ἡ ἐνίσχυση τῆς θεωρητικῆς ἱκανότητας καὶ δικαιολογίας γιὰ ἓνα ὀλιστικὸ κινηματογράφο.

Μ' αὐτὲς τίς θεωρητικὲς τοποθετήσεις τὸ *Σινετίκ* ὅσο καὶ τὰ *Καγιέ* ἔφτασαν σὲ ἀπόλυτες ὀριοθετήσεις κι ἀκραῖες ἐκτιμήσεις καὶ στὸ χῶρο τῆς κριτικῆς. Τὸ πρῶτο ἀποδύοταν σὲ ἐπιχειρηματολογία γιὰ νὰ ἐπιβάλλει τὴν ἄγνωστη *Μεσόγειο* καὶ τὸ πρωτόλειο *Σήμανε ἡ ὥρα τῆς ἐλευθερίας*, ἀγνοώντας ταινίες ὅπως *Ἡ γλυκεῖα γυναικα* τοῦ Μπρεσσόν ἢ τὸ *Ἰντὴ σόνγκ* τῆς Ντυράς, πού προβάλλονταν τὴν ἴδια ἐποχῇ. Τὸ δεύτερο ἀποδεχόταν ἓνα εὐρύτερο φάσμα ταινιῶν, ἀσκούσε ὁμως πάντα μιὰ σκληρὴ, κριτικὴ ἀνάλυση. Εἶναι γεγονός ὅτι ἡ ἀπόκλιση ἢ πρόοδος τῆς θεωρίας καὶ τῆς κριτικῆς ὁδήγησε στὴν παραγωγὴ τοῦ ἔργου (ἐκτός ἀπ' τὸν Γκοντάρ καὶ τοὺς Στράουμπ-Υγιέ) καὶ τοῦ Ρενέ Ἀλλιό, μιᾶς σειρᾶς ταινιῶν πολιτικοῦ ἀγώνα ἢ πολιτικῆς θέσης, ὅπως *Οἱ σύντροφοι* τοῦ Μάριν Κάρμιτς ἢ *Ὁ πάγος* τοῦ Ρόμπερτ Κραϊνμερ.

Ὁ κινηματογράφος ὁμως μυθοπλασίας συνέχιζε παράλληλα τὴ δική του διαδρομὴ. Μὲ τὸν συνθλιπτικὸ ὄγκο τῆς ἀμερικάνικης παραγωγῆς νὰ ἐπιπλέει στὴν ἐγχώρια παραγωγὴ, νὰ εἰσβάλλει στίς διεθνεῖς ἀγορές καὶ νὰ ἐπιβάλλει τὰ πρότυπα τοῦ ἀκόμη καὶ στοὺς κινηματογράφους τοῦ «τρίτου κόσμου»<sup>14</sup>. Ἔτσι ἐξετάζοντας τὸ θέμα στὸ ἱστορικὸ ἐπίπεδο διαπιστώνομε ὅτι ἡ ὑποχώρηση, ἢ ὀρθότερα ἡ ἀπομόνωση τῆς ταινίας μυθοπλασίας δὲν ἦταν πραγματικὴ. Φαίνεται τελικὰ ὡς τὸ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐξαιρετικῆς ἐνδιαφέρουσας θεωρητικῆς συζήτησης, μιᾶς θορυβώδους πολεμικῆς, μιᾶς περιορισμένης πολιτιστικῆς πολιτικῆς στὸν κινηματογράφο. Μιᾶς κίνησης πού δὲν ἐπηρέασε τὴν ἴδια τὴν παραγωγὴ τοῦ τόσο πού νὰ ἐξοστρακίσει τὸ δημοφιλὲς καὶ πολὺπλευρο αὐτὸ εἶδος ταινίας. Ἡ ἀντίληψη γιὰ τὸν ὀλιστικὸ κινηματογράφο ἀποτέλεσε, ὅπως γράψαμε, μιὰ ἐξαιρετικὰ ἀποτελεσματικὴ ζύμη, σ' ὀρισμένους ἀπ' τοὺς χώρους καὶ τοὺς παράγοντες τῆς διεθνοῦς παραγωγῆς. Θὰ ἦταν ὑπερβολὴ καὶ ἱστορικὸ λάθος νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ἡ κίνηση γιὰ ἓναν ὀλιστικὸ, ἀποδιարθρωτικὸ, ἀντι-ἀναπαριστατικὸ κινηματογράφο ἐπικράτησε, ἔγινε «κυρίαρχη».

5. Στὰ μέσα τοῦ 1984 κυκλοφόρησε τὸ βιβλίο τοῦ Κριστιάν Ζιμμέρ «*Ἡ ἐπιστροφή τῆς μυθοπλασίας*»<sup>15</sup>. Τὰ κείμενά του ὁμως εἶχαν γραφεῖ ἀνάμεσα 1978 καὶ 1980. Σὲ μιὰ περίοδο πού εἶχαν συμπεσει τρία σημαδιακὰ γεγονότα. Πρῶτον, ἡ δημοσίευση τοῦ βιβλίου τοῦ Μέτς "*Le signifiant imaginaire*", τοῦ Ζ. Α. Μπρωντρύ "*L'effet cinéma*" καὶ τοῦ τεύχους 23 τοῦ περιοδικοῦ *Κομμυνικασιόν* μὲ θέμα «Κινηματογράφος καὶ ψυχανάλυση». Δεύτερον, ἡ καθίζηση τῆς παραγωγῆς τῆς πολιτικῆς μαχητικῆς ταινίας ὡς μερικὴ συνέπεια τῆς νομιμοποίησης ἢ ἐξαφάνισης τῶν ἐξεγερτικῶν κινήματων, τῆς ὑποβάθμισης τοῦ πολιτικοῦ λόγου τῆς ἀριστερᾶς καὶ τοῦ κατευνασμοῦ τοῦ ἀντιμπεριαλιστικοῦ ἀγώνα. Τρίτον, ἡ ἐκρηξὴ τοῦ φαινομένου *Ἀποκάλυψη τώρα* ὅπως θὰ τὸ ὀνομάζαμε μετωνυμικά, ἐνὸς χείμαρρου μυθοπλασίας. Σύμπτωμα μὲ κοινωνιολογικὴ αἰτιότητα (ἡ ἀνακοπὴ τῆς τηλεοπτικῆς γοητείας κι ἡ ἐπιστροφή στίς ὁθόνες), ἀλλὰ ἐνδεικτικὸ τῶν συνθηκῶν μιᾶς ἐποχῆς.

Ὁ Ζιμμέρ ὑποστηρίζει στὸ βιβλίο του ὅτι ἐπιστροφή τῆς μυθοπλασίας δὲ θά μπορούσε νὰ νοηθεῖ διαφορετικὰ παρά ὡς μιὰ ἐπιστροφή «στὴν ἀλήθεια τῆς ἀποστολῆς τοῦ κινηματογράφου, στὸ φυσικὸ τῆς ἀνάγκης τοῦ θεατῆ, στὸν κανόνα τοῦ τρόπου παραγωγῆς»<sup>16</sup>. Ἐχεῖ γίνει διεξοδικὴ κριτικὴ τῆς ἀρχῆς τῆς «ἐντύπωσης πραγματικότητας» πού βασίζεται ἡ μυθοπλασία. Παράλληλα ὁμως ἔχει προβληθεῖ τὸ

13. D. Vertov, *Articles, Journaux, projets*, éd. 10/18 U.G. D. (1972), p. 15-16, 28.

14. Guy Hennebelle, *Quinze ans de cinéma mondial*, éd. du Cerf, (1975), p. 34-35.

15. Chr. Zimmer, *Le retour de la fiction*, éd. du Cerf (1984).

16. Chr. Zimmer, op. cit., p. 14.



ερώτημα αν είναι εφικτή ή ύπαρξη του κινηματογράφου ως μέσου χωρίς αυτήν. 'Η «έντπωση» αυτή βρίσκεται στη βάση της λειτουργίας του. 'Ο θεατής ξέρει ότι βρίσκεται, ότι βλέπει κινηματογράφο, αλλά πιστεύει ότι κι αυτά που βλέπει είναι αληθινά. Τουλάχιστον είναι η πραγματικότητα του κινηματογράφου που νομιμοποιείται σ' αναλογία με τη φυσική και κοινωνική πραγματικότητα. 'Ο κινηματογράφος βασίζεται σ' αυτή την ψευδαίσθηση της αναλογικότητας, στην ψευδεντύπωση της πραγματικότητας για να πάψει να είναι παιχνίδι των πανηγυριών, ή «μαγική λατέρνα» ή όργανο καταγραφής φωτογραφιών, κειμένων, χρωμάτων, ήχων.

'Η άρχη της αφηγηματικότητας βλήθηκε έμμεσα με την ανάπτυξη της θεωρητικής θέσης για την αποδιάρθρωση. Με την κατάλυση ή ανατροπή της συνοχής όμως στην αναπαράσταση παραβαίνουμε και τους κανόνες της αφηγηματικότητας. Οι βαθιές ελλείψεις, οι μακροχρόνιες στίξεις, ή διάσπαση της κινούμενης εικόνας από ακίνητα πλάνα ή χαρτόνια ή μεσοτίτλους, ή προκλητική εμφάνιση του παραγωγού και των μέσων του στα χάρματα του φιλικού χρόνου, διαφοροποιούν όχι μόνο τη δομή του φιλικού κειμένου αλλά και τη σχέση του θεατή μ' αυτό. Τό «φυσικό», δηλαδή ή κατάσταση που προϋπάρχει κι έχει διαμορφωθεί στο πλαίσιο της κοινωνικής εκπαίδευσης, των φυσικών ιδιοτήτων του θεατή, είναι να αντιλαμβάνεται τη φιλική πραγματικότητα με όρους ανάλογους με εκείνους με τους οποίους αντιλαμβάνεται τη φυσική πραγματικότητα. Τόν «κόσμο» που τον περιβάλλει έξω απ' τον κινηματογράφο δεν τον διασπά κάτω από όμαλές συνθήκες τίποτε. 'Αναπτύσσεται μέσα στο χώρο και στο χρόνο σαν ένα τεράστιο «κείμενο» για θέαση κι ανάγνωση. 'Η πολύ απλή αλλά κι επιταχτική αυτή φυσική συνήθεια και πολιτιστική άγωγή του βλέμματος δεν παραβιάζεται ατιμώρητα. 'Ο αφηγημένος κινηματογράφος είναι επιτρεπτός ως πρακτική, όπως κι ή αποδιάρθρωση της αναπαράστασης είναι νοητή. Ξεφεύγουν όμως απ' τό «φυσικό» του θεατή, προϋποθέτουν μ' άλλα λόγια μιά ριζική μεταβολή της θέσης και της κατάστασης του θεατή για να λειτουργήσουν.

'Η οικονομική παραγωγή στον κινηματογράφο διέπεται από μιά σκληρή νομοτέλεια. 'Ο προϋπολογισμός μιάς ταινίας ξεπερνά συνήθιστα τό όριο άντοχής ενός ανεξάρτητου παραγωγού. 'Ετσι τροφοδοτείται με εξαντλητικό δανεισμό ή από κεφαλαιουχικές εταιρείες. 'Ολοι αυτοί οι χρηματοδότες ενδιαφέρονται για τόν ίδιο τόν κινηματογράφο ως τέχνη και τό θεατή του μόνο στο μέτρο που θά τους επαναφέρουν τό κεφάλαιο που διέθεσαν και τήν υπεραξία που ριψοκινδύνευσαν για να ώφεληθούν. Δεν συγχωρούν κατά συνέπεια μέσα στα περιθώρια αυτής της οικονομίστικης συλλογιστικής οποιαδήποτε παρέκκλιση που θά ματαίωνε τήν απόδοση της επιχείρησης. 'Η συνταγή της μυθοπλασίας έχει δοκιμασθεί στην ιστορική πράξη. Οι καλλιτεχνικοί παραγωγοί αναγκάζονται να τήν αποδεχθούν και να τήν εφαρμόσουν με πιστότητα. 'Ο κανόνας του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής διαιωνίζει τήν οικονομική πιά αναγκαιότητα της μυθοπλασίας. 'Ο Ζιμμέρ παραθέτει μιά σειρά ένδεικτικών εξισώσεων: μυθοπλασία = απόλαυση (τό μή μυθοπλαστικό «ντοκουμέντο» εξομοιώνεται με τη διδασκαλική, καθηγητική όμιλία), απόλαυση = άτομική ύποκειμενικότητα (λέμε «απόλαυσή μου», κάτι αναπαλλοτρίωτο, άμετάδοτο), μάξιμουμ μέσων στην ύπηρεσία της επιχείρησης, μάξιμουμ χρήματος = μάξιμουμ μυθοπλασίας, κι άρα απόλαυσης για τό άτομο.

6. Τό γεγονός της επιστροφής (ή ανανέωσης ή επανέρευσης) της μυθοπλασίας στην όθόνη επηρέασε σαφέστατα κι έναν άλλο χώρο του κινηματογράφου. 'Η θεωρία αναπτύσσεται με αντικείμενο αποκλειστικά σχεδόν τά φιλικά κείμενα μυθοπλασίας. Οι μελέτες για παράδειγμα του Κριστιάν Μέτς και του Ζάν Λαυ Μπωντρώ, της ομάδας των *Karlie ντύ σινεμά*, του Στέφεν Χήθ και της ομάδας του *Σκρήν* αναφέρονται σέ τέτοια κείμενα.

'Ο 'Αντρέ Μπαζέν βυθισμένος στη γοητεία μιάς ρεαλιστικής μυθοπλασίας έβλεπε τήν όθόνη (ή τό κινούμενο πλάνο) σαν ένα παράθυρο στον κόσμο. Θεμελιώνε τη θεωρητική του άποψη στην άρχη της «έντπωσης πραγματικότητας» κι άρα της αναλογίας και της συναφούς μ' αυτήν αφηγηματικότητας. Στην άνώμαλη περίοδο της αποδιάρθρωσης και της έντονης ιδεολογικής ανάλυσης των φιλικών κειμένων έβαλε ένα τέλος ή εφαρμογή της μεταψυχολογικής θεωρίας στον κινηματογράφο. Τό «παράθυρο» του Μπαζέν είναι πιά ό καθρέφτης (του Φρόυντ—του Λακάν—του Μέτς). 'Η αναγνώριση του ύποκειμένου μέσα απ' τήν πρωτογενή (primaire) κινηματογραφική ταύτιση του (τήν ταύτισή του με τήν κάμερα ή τό βλέμμα του άλλου) και τη δευτερογενή (secondaire) κινηματογραφική ταύτιση (τήν ταύτιση με τόν «κόσμο» του φιλικού κειμένου ή τήν εξαγγελία και τά εξαγγελλόμενα μέσα σ' αυτό, δηλαδή τη διήγηση και τήν αφήγηση). Τό φαντασιακό σημαίνουν προσλαμβανόμενο μέσα απ' αυτή τη διαδικασία ταύτισης δεν εξοβελίζει τίς θεωρητικές άρχές της άποστασιοποίησης και της αποδιάρθρωσης. Καθιστά όμως προβληματική τήν εφαρμογή τους. 'Ο Ζάν Λαυ Μπωντρώ διευκρινίζει ότι τό «πραγματικό» της όθόνης, ό «κόσμος» της, είναι τό συνειδησιακό προϊόν του θεατή, μιά ανασύσταση που προέρχεται απ' τό δικό του «εγώ». Αυτός του δίνει τό νόημά του συλλαμβάνοντάς το ως τό απείκασμα της πραγματικότητας. Μέσα στην όθόνη—



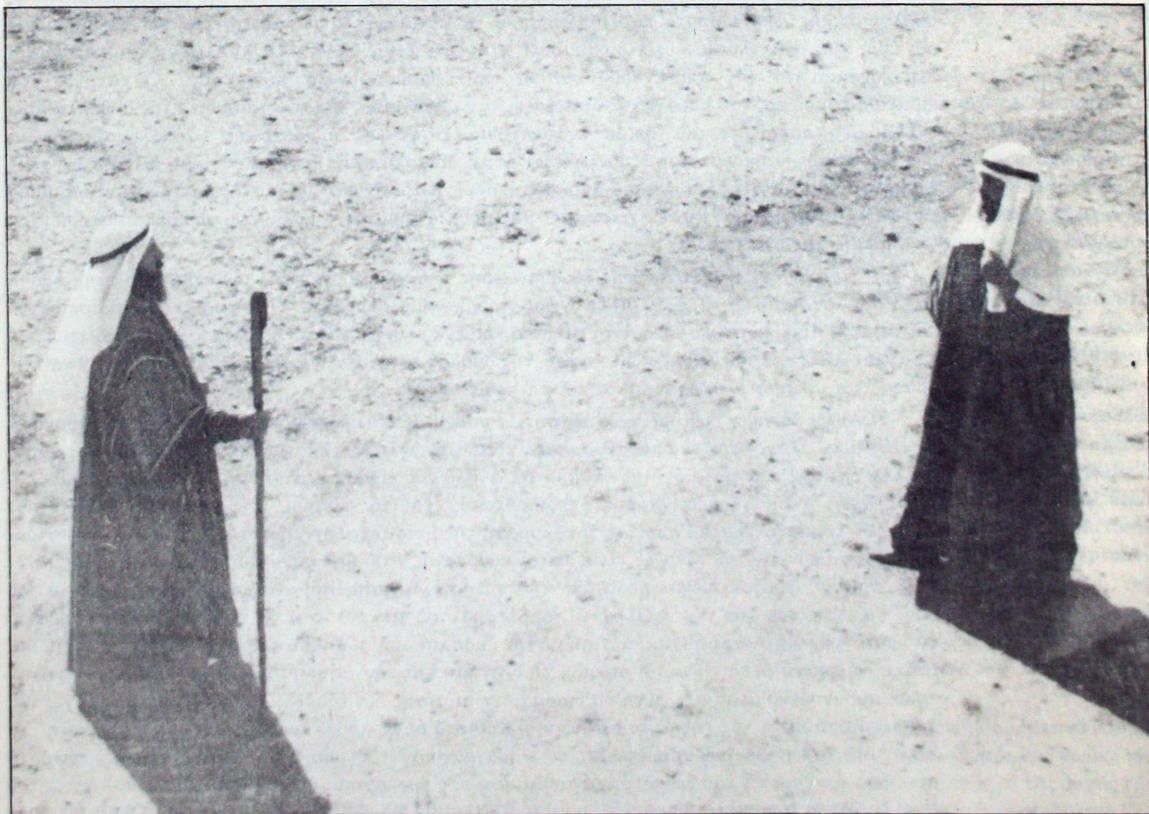
καθρέφτη δέν αναγνωρίζει τό ἴδιο του τό σῶμα, βλέπει ὅμως ἕναν «κόσμο» τοῦ δικοῦ του ἐγώ, «δοσμένου κιόλας ὡς νόημα» μέσα ἀπ' τό δικό του ἐγώ. "Ετσι ἔχουμε νά διακρίνουμε μιά διπλή ταύτιση: 'Η πρώτη μέ τήν ἴδια τή εἰκόνα, «φορέα μιᾶς ταυτότητας πού ζητάει χωρίς σταματημό νά κατανοηθεῖ ν' ἀποκατασταθεῖ». 'Η δεύτερη μέ τήν τάξη πού τήν παράγει, τήν φέρνει στήν ὀθόνη. 'Ο θεατῆς ταυτίζεται λιγότερο μέ τό κινηματογραφικό θέαμα, παρά μέ κείνο πού τό βάζει σέ λειτουργία, τό δημιουργεῖ. Λιγότερο μέ τό ἀναπαριστώμενο, τό ὁρατό, καί περισσότερο μέ κείνο πού δέν εἶναι ὁρατό, ἀλλά κάνει δυνατή τή θέαση, «ὕποχρεώνει τό θεατή νά ἰδεῖ αὐτό πού βλέπει», δηλαδή νά λειτουργήσει στή θέση τῆς κάμερας.

Μέ τήν ἀνάλυση τοῦ Μπωντρυ ξαναφτάνουμε πάλι στό πρόβλημα τῆς ἀναπαραγωγῆς τῆς ἰδεολογίας. "Ενα ἐγώ πού ἀναγνωρίζει κι ἐνοποιεῖ τό ὕλικό τῆς ὀθόνης, ἀποκαθιστώντας τή συνέχειά του, ἀποκαθιστᾷ καί τήν ἰδεολογία τοῦ πραγματικοῦ του. Μόνο πού ὁ «ἰδεολογικός μηχανισμός φαίνεται νά συγκεντρώνεται στή σχέση κάμερας καί ὑποκειμένου»<sup>17</sup>.

Τό ἔργο τοῦ Χίτσκοκ ἀλλά κι ἀσήμαντες ταινίες ὅπως τό *la jetée* (ἑλλ. τίτλος: *Σταθμός ἀποχαιρετισμοῦ*) τοῦ Κρίς Μαρκέρ γίνονται ἀντικείμενα ἐρευνας σημειολογικῆς, ἢ «μεταψυχολογικῆς» καί κοινωνιολογικῆς ἀνάλυσης. Τά φιλικὰ κείμενα τοῦ Γκοντάρ καί τῶν Στράουμπ-Υγιέ ἐπιδέχονται ἐν μέρει τέτοιας μορφῆς ἀναλύσεις, ἀλλά ἡ περιοχή τοῦ σημαίνοντος (καί τοῦ σημαινόμενου) σ' αὐτά εἶναι αὐστηρά προσδιορισμένη, χαρτογραφημένη, διάτρητη, ὑπονομευμένη ἀπ' τόν ἴδιο τόν παραγωγό τους. 'Ο μελετητής θά ἀντιμετωπίσει μιά ἐκφρασμένη ἄποψη, ἕνα πλέγμα ἀρχῶν πού δέν εἶναι δυνατό νά παραβιασθεῖ. 'Η μυθοπλασία ἔχει μιά ἀθωότητα. 'Αποτελεῖ ἕνα ἄγνωστο πεδίο ἐρευνας, ὅπως οἱ περιοχές πού βρίσκονται στό περιθώριο τοῦ πολιτισμοῦ γιά τούς ἐθνολόγους. 'Ανοιχτό σέ μιά ἰδεολογική, γλωσσολογική, αἰσθητική, μεταψυχολογική ἀναλυτική ἐπεξεργασία. Γεμᾶτο ἀπό ἕνα παρθένο ὕλικό ὅμοιο μέ κείνο πού σφωρεύτηκε στό ὑποσυνειδητο τοῦ ατόμου. 'Ανέλεγκτο κι ἀλογόκριτο. Τοποθετημένο σέ μιά ἱστορική, μυθική τάξη, ἀλλά σέ βαθμό πού τήν προτεραιότητα καί δυνατότητα ἀναγνώρισής του νά ἔχει ὁ θεατῆς. 'Ενῶ ἡ ἐπέμβαση τοῦ παραγωγοῦ κι ἡ ἄποψή του γι' αὐτό νά μένει ἀδιόρατη, ἀκίνδυνη γιά τήν πολύτιμη λειτουργία τῆς γοητείας καί τῆς ἀπόλαυσης. Οἱ ταινίες τῆς Ντυράς καί τοῦ Ρόμπ Γκριγιέ, τοῦ Βέντερς καί τοῦ

17. J.L. Baudry, *L'effet cinéma*, op. cit. p. 24-25.

Μουῖσης καί 'Ααρών





Ταρκόφσκι δέν προσφέρονται σέ ψυχαναλυτική έρμηνεία γιατί στερούνται άπ' τό «φαντασιακό σημαίνον» τού Μέντς. Τό κοινωνιολογικό τους ενδιαφέρον στό επίπεδο τής στοιχειώδους διήγησης, τού σημειολογικού, είναι περιορισμένο ή όλότελα έξοστρακισμένο. Μένει μόνο τό επίπεδο τής σημειολογικής ανάλυσης. Στά φιλμικά κείμενα μυθοπλασίας δέν συντρέχουν τέτοιοι περιορισμοί, ούτε προβάλλονται συγγενείς εμπρόθετοι, ανασταλτικοί όροι. 'Η θεωρία δρᾶ άνεμπόδιστα καί παραγωγικά, όριοθετώντας ή 'ίδια τά κείμενα αυτά, τέμνοντας καί κατατάσσοντάς τα σέ δικά της (αυθαίρετα κάποτε) σχήματα. Μ' άλλα λόγια ή σύγχρονη θεωρία τού κινηματογράφου στρέφεται κυρίως στή μελέτη ή ανάλυση τής μυθοπλασίας γιατί τά 'ίδια τά όργανα καί οι μέθοδοι έρευνας τής τό επιβάλλουν. Πέρα άπ' αυτό έπειδή οι άντικειμενικές κοινωνικές συνθήκες τό επιτάσσουν. Οι ταινίες μυθοπλασίας αποτελούν τό κύριο σῶμα παραγωγής τού κινηματογράφου κι έτσι τό πιο έκτεταμένο πεδίο έρευνας.

Οι εξηγήσεις αυτές ισχύουν καί γιά τήν κριτική. Οι κριτικοί γιά παράδειγμα τών *Καγιέ ντύ σινεμά* (τής περιόδου Ντανέ-Τουμπιανᾶ καί μετά) εξακολουθούν νά ανακαλύπτουν τό χολλυγουντιανό μοντέλο κινηματογράφου γιατί εύχεραίνει τόν τρόπο σκέψης καί κριτικής λειτουργίας τους. Θά έλεγα γιατί τροφοδοτεί τις μεθόδους ή επιβεβαιώνει τις θεωρητικές τους θέσεις γιά τόν κινηματογράφο. "Όπως άλλωστε συνέβαλε καί στις προηγούμενες περιόδους τό περιοδικό.

'Η φαινομενολογική άποψη τού μαζικιστικού κριτικού λόγου κι ή μαρξιστική-στρουκτουραλιστική άποψη τών Κομολλί-Ναρμπονί έβρισκαν σαφείς αποδείξεις στήν άνεξάντλητη μυθοπλασία τού άμερικάνικου φίλμ-νουάρ, τής άστικής κωμωδίας καί τού άστικού μελοδράματος, άκόμη καί τού γουέστερν καί τής μουσικής κωμωδίας. Τά φιλμικά κείμενα μυθοπλασίας συντέλεσαν σέ μεγάλο ποσοστό στήν ανάπτυξη τού θεωρητικού καί τού κριτικού λόγου καί τής τελευταίας δεκαετίας. "Ός τό σημείο πού άρχισαν νά εξαντλούνται. Αυτό μπορεί νά είναι όμως θέμα μιᾶς άλλης χωριστής μελέτης.

Τά συμπεράσματα άπ' τις παραπάνω παρατηρήσεις είναι περισσότερο θεωρητικά, προγραμματικά, παρά πρακτικά, έκτελεστά. Συρρίκνωση ή διαφοροποίηση τής μυθοπλασίας μπορεί νά προκύψει μόνο μέσα άπ' τήν παραλλαγή τών κανόνων τής 'ίδιας, όχι μέ άποκλειστικούς άφορισμούς ή καταλυτική πολεμική. Είναι αδύνατο νά άρνηθούμε τή μυθοπλασία χωρίς νά καταργήσουμε τή γνωστή μορφή θεάματος πού όνόμασαν κινηματογράφο. "Όπως είναι άδιανόητο νά άχρηστέψουμε τά μέσα παραγωγής τών προϊόντων του (κάμερα, άρνητικό, συστήματα έγγραφής ήχου κλπ.) χωρίς νά καταστρέψουμε τό είδος τής «ταινίας» πού ιστορικά διαμορφώθηκε. 'Εκείνο πού συγχωρούν οι συμβάσεις καλλιτεχνικής παραγωγής κι άντέχουν οι συνθήκες κι οι διαδικασίες λειτουργίας τού μέσου είναι μιᾶ κριτική επέμβαση στήν πραγματικότητα. Μιά συνεχής επανένευσή της. Μιά διαδρομή συνεχούς «παρέκκλισης μέσα άπ' τό πραγματικό». Αυτό πού έλεγε ό Ζιμμέρ *«détour par le réel»*<sup>18</sup> κι ό Μπαρτελεμύ Άμενγκουάλ *«d'apporter encore avec ce réel, ou plus exactement dans le réel»*<sup>19</sup>. Είναι άκόμη ύποθετικός ό κίνδυνος άπ' τή ροή τής τηλεόρασης πού «κάνοντας παρούσα τήν άμεση πραγματικότητα, έφερε κοντά όριστικά τό φανταστικό τού γεγονότος», κι άπειλεί άμεσα τή μυθοπλασία<sup>20</sup>. 'Η μυθοπλασία θά έγγραφεται καί είναι ζωτικής σημασίας θέμα νά επιμένει στόν κινηματογράφο μέ τήν έννοια πού άναφέραμε. 'Η εξέλιξη τής τεχνικής στήν κατασκευή τών ταινιών έχει μιᾶ άμεση επίδραση σ' αυτό πού άποκαλέσαμε έκρηξη τής μυθοπλασίας — ιδιαίτερα άπ' τό 1978 καί κατοπινά. Τά ειδικά έμφε άνανεώνουν τήν 'ίδια τή μυθοπλασία, λύνουν καινούρια προβλήματα τής άφηγηματικότητας κι άπελευθερώνουν τό θέμα. 'Ο θεατής θ' άποδέχεται πάντα τή σύμβαση τών μέσων αυτών «γιατί δέν έχει τόσο συνειδητοποιήσει τήν ύπαρξή τους πού νά διαφύγει άπ' τήν έπιρροή τους»<sup>21</sup>: "Άλλο θέμα γιά χωριστή μελέτη. 'Η μυθοπλασία θά ύπάρχει. Μιά πρόταση πού δέν άνακαλεί κάποια προφητεία, αλλά τονίζει μιᾶ άναγκαιότητα. "Ένα τέτοιο έγχείρημα όμως διάβασης μέσα άπό παρεκκλίνοντες δρόμους πού θά όδηγοϋν σέ σύγκρουση μέ τήν, αλλά καί επιβεβαίωση τής μυθοπλασίας, θά πρέπει νά συνδυασθεί μέ τή διαμόρφωση ενός είδους ένεργου κι όχι πιά «όνειροπόλου» θεατή. 'Ακόμη μέ τήν έφαρμογή ενός άλλου τρόπου παραγωγής.

Τέλος θά αξίωμε μιᾶ θεωρητική άποψη γιά τήν άναπαράσταση. Διαφορετική άπ' τή θεωρία τής αποδιάρθρωσης. Μέσα στή σύμβαση τής κινηματογραφικής μυθοπλασίας ύπάρχει μιᾶ *άσυνέχεια (discontinuité)*. 'Η άνεξάλειπτη διάκριση άκριβῶς άνάμεσα σέ μυθοπλασία καί πραγματικότητα, επιφάνεια καί βάθος πεδίου, ήχο καί εικόνα, καί προπαντός σέ χῶρο έκτός κάδρου κι έντός κάδρου. 'Η ιδεολογία τής «έντύπωσης πραγματικότητας» πού κυριάρχησε ὡς σήμερα στις ταινίες μυθοπλασίας, χρησιμοποιεί κι αυτή τήν άσυνέχεια γιά νά μεταμφίσει, νά κρύψει. 'Αγνοώντας τήν έξωφιλμική (όχι τήν προ-φιλμική αλλά τήν παρα-φιλμική) πραγματικότητα, κατευθύνοντας τήν εικόνα καί τόν ήχο σέ μιᾶ άρμονία, άπωθώντας, εξαίρώντας εμπρόθετα τά έκτός κάδρου. 'Ο κινηματογράφος όμως (καί φυσικά οι ταινίες μυθοπλασίας) είναι τόσο τά παρόντα στό φιλμικό κείμενο, τά βλέποντα κι άκούοντα, ὅσο κι εκείνα πού παραλείπονται. "Όχι τώρα ή κλειστή κι άποκλειστική «έντύπωση πραγματικότητας», αλλά ένα άνοιχτό «σύστημα άναπαράστασης». "Όχι μόνο

18. Chr. Zimmer, op. cit., p. 25.

19. Barthelemy A-mengual, *Clefs pour le cinéma*, éd. Seghers (1971), p. 199.

20. J. Duvignaud, *Spectacle et Société*, éd. Gonthier (1970), p. 159. 'Ο Ζάν Μπω-ντριγιάρ διαβλέπει άλλοι τόν κίνδυνο άπ' τήν τηλεόραση, στό γεγονός ότι «δέν μεταφέρει πιά κανένα φανταστικό κι αυτό γιά τόν άπλούστατο λόγο ότι δέν είναι πιά μιᾶ εικόνα. 'Αντίθετα μέ τόν κινηματογράφο πού είναι άκόμη προικισμένος (όλοένα καί λιγότερο, όμως, γιατί μολύνεται ὅλο καί περισσότερο άπ' τήν τηλεόραση) μ' ένα έντονο φανταστικό — γιατί είναι μιᾶ εικόνα. Δηλαδή όχι μόνο μιᾶ ὁθόνη καί ὀπτική φόρμα, αλλά ένας μύθος, ένα πράγμα πού κρατάει άκόμη κάτι άπ' τό είδωλο, τό φάντασμα, τόν καθρέφτη, τό όνειρο κλπ.» Jean Baudrillard, *De la séduction*, éd. Galilée (1979), p. 219-220 — έλλ. μετάφρ. Γιάννης Σμύρνης, έκδ. Θεωρία - 'Ιδέες (1984), σελ. 181.

21. Steve Neale στο *Screen*, No 3/1980, p. 105.



ή δοσμένη απ' τόν τρόπο έγγραφής της ασυνέχεια της αναπαράστασης, αλλά κι ή έκδοχή της συνέχειας της έξω απ' αυτήν. Ένα πεδίο θέασης, ανάγνωσης κι απόλαυσης, ασυνέχειας και συνέχειας, στην ανίχνευση του οποίου εμπλέκεται κι ενεργοποιείται ό θεατής. Μιά άλλη λειτουργία ειδικά της σχέσης effet fiction, πού επιτρέπει και μία ανάλυση της σχέσης του κινηματογράφου μέ την ιδεολογία σέ καινούρια βάση.

«Τό πρόβλημα, τό πολιτικό πρόβλημα, γιά τόν κινηματογράφο στήν παρέμβασή του μπορεί νά δοθεί ως μεταμόρφωση τών σχέσεων ιδεολογίας και ύποκειμενικότητας»<sup>22</sup>. Δέν υπάρχουν φιλικά κείμενα ιδεολογικά καταδικασμένα απ' την ώρα πού μπορούμε νά βρούμε τά αναπόφευκτα σημεία ρήξης τους μέ την πραγματικότητα και νά εντοπίσουμε τούς μηχανισμούς απόκρυψης στην αναπαραστατική τους διαδικασία. Έ Η ιδεολογική αναπαραγωγή της πραγματικότητας είναι ακίνδυνη άφούτου δεχτούμε ότι είναι μία έκδοχή της πού παραλείπει απλά και δέν άποκλείει τίς άλλες. Έ Η παραπλάνηση κι ή άποτυφλωτική γοητεία άποτρέπονται απ' την ώρα πού στό σύστημα αναπαράστασης μπαίνει ως παραγωγός του κι ό θεατής. Δέν είναι άναγκαίο νά άπαλείσουμε τή μυθοπλασία, εφόσον μπορούμε νά την αναλύσουμε και νά την καταλάβουμε.

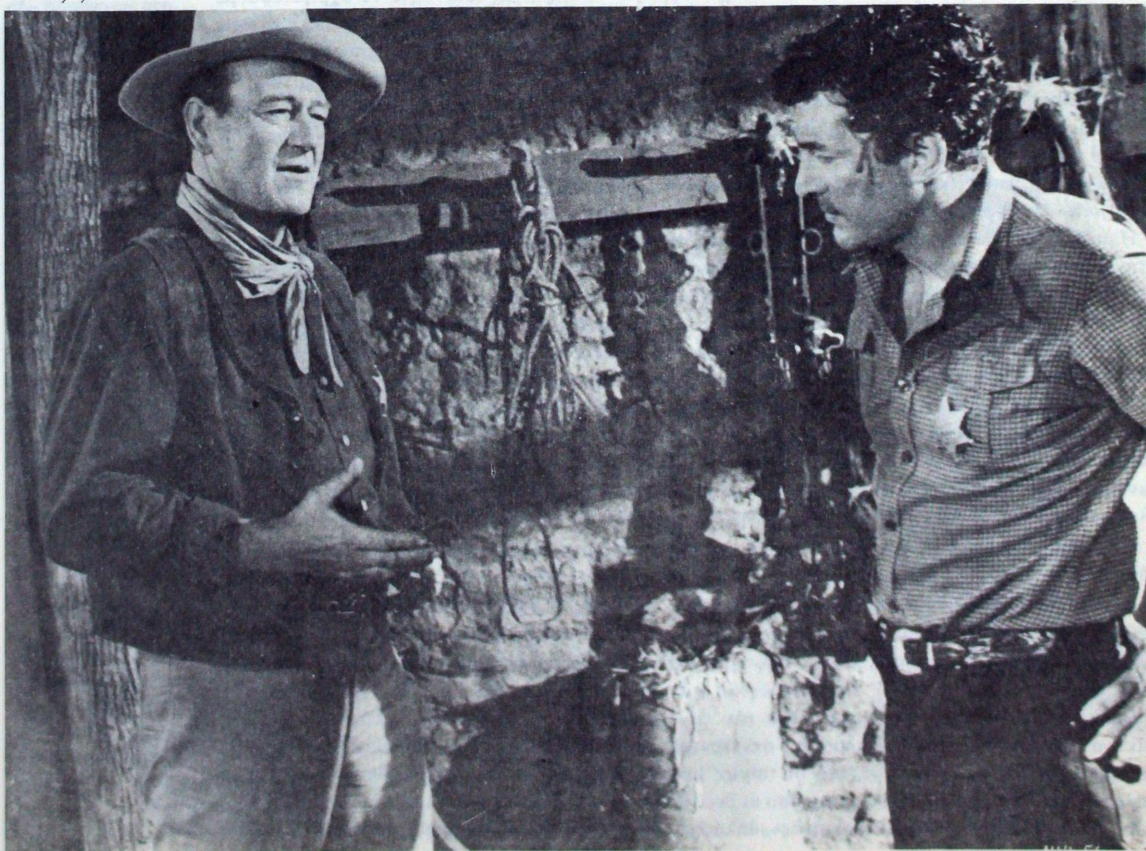
Άπ' την ώρα πού διακρίνουμε αυτή την ασυνέχεια, ή άποψη ότι ό κινηματογράφος άντανακλά την πραγματικότητα άκυρώνεται. Έ Ο κινηματογράφος «βρίσκει την πραγματικότητα» (δχι inventer πού γράφει ό Πασκάλ Μπονιτέρ, αλλά trouver, πού μεταφορικά κι όχι κυριολεκτικά σημαίνει εφευρίσκω). Δέ χρειάζεται νά προχωρήσουμε σέ μία άγρια χρήση του μοντάζ ή νά δείξουμε τό όργανο έγγραφής τών εικόνων γιά νά διασπάσουμε την «έντύπωση πραγματικότητας». Άλλωστε τό ίδιο τό ψυχολογικό αυτό φαινόμενο άμφισβητείται. Έ Η «έμμονή όρασης» (persistence of vision) άποδείχθηκε ότι δέν όφείλεται στό γεγονός ότι ό εγκεφαλος κρατά μιάν εικόνα γιά λίγο χρόνο μετά την εξαφάνισή της, αλλά σ' αυτό πού άποκαλούν οι ψυχολόγοι «θετικές μεταεικόνες». Άκόμη ή έντύπωση της κίνησης είναι άσχετη μέ την εμφάνιση της κίνησης, ή όρθότερα την «φαινόμενη κίνηση»<sup>23</sup>.

Άρκούν οι κώδικες του κινηματογραφικού λεκτικού γιά νά (ξανα)βρεθεί τό πραγματικό. Τό απλό σάμ-κόντρ-σάμ, τό μοντάζ, τό βάθος πεδίου, ή μουσική, πού διαιρούν την πραγματικότητα σέ πλάνα, σέ σκηνές, σέ ένότητες και προβαίνουν σέ χρονικές όριοθετήσεις. Έτσι ή ιδεολογία της

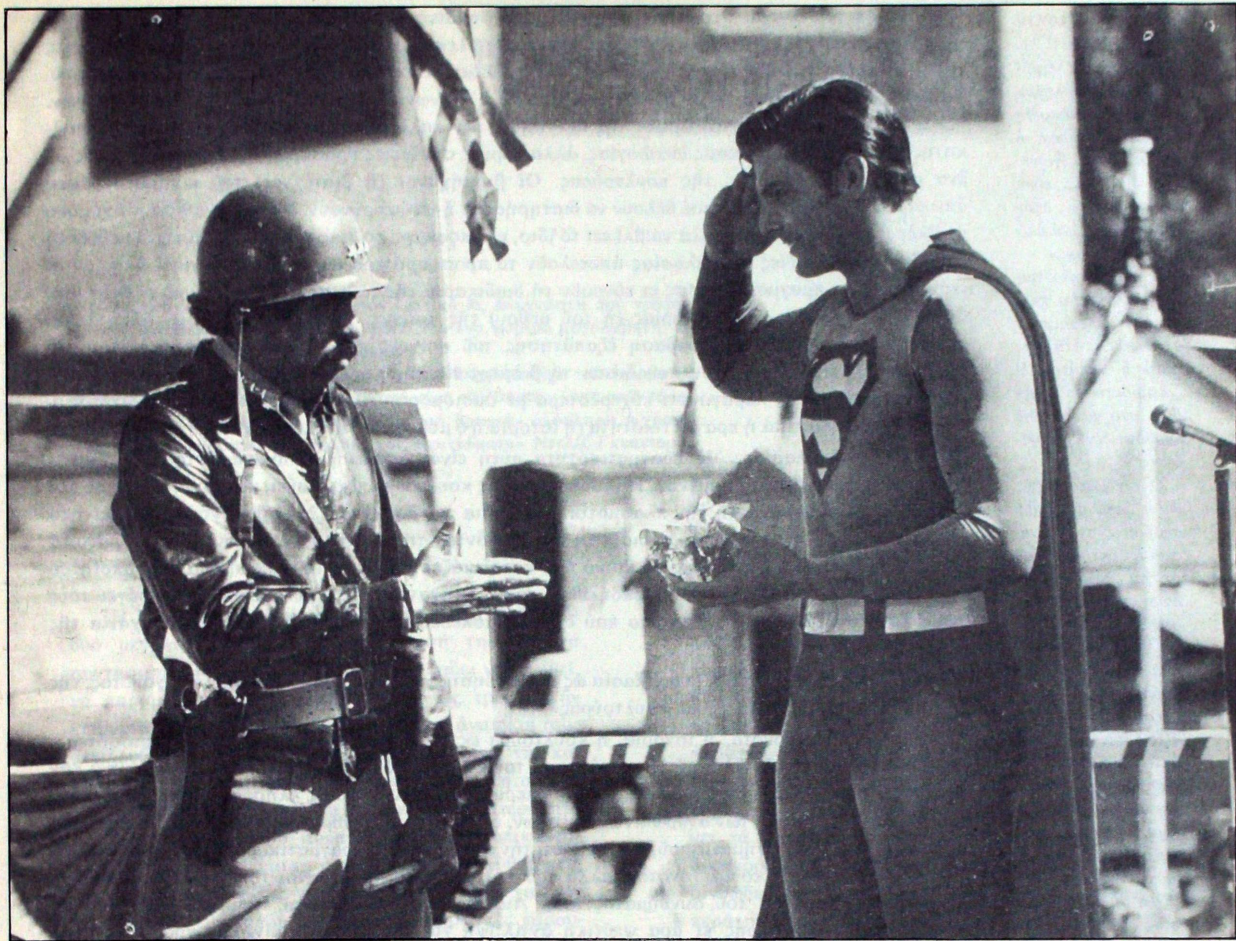
22. Stephen Heath, *Questions of Cinema*, Mac Millan (1981), σ. 17.

23. Bill Nichols, *Idology and Image*, Indiana - Bloomington (1981), σ. 294 and fol.

Πίο Μπράβο







Σούπερμαν III

«έντύπωσης πραγματικότητας» θρυμματίζεται. 'Αφήνει όμως ως ένα βαθμό άθιχτη την ιδεολογία της διήγησης, δηλαδή του σημαινόμενου, μέσα στην εικόνα και του αναφέροντος μέσα στην πραγματικότητα. Αυτό όμως δεν είναι αδυναμία του κινηματογράφου ως μέσου αλλά αποτέλεσμα ιδεολογικής επιλογής, μιās άλλης παρέκκλισης του ίδιου του κινηματογραφιστή. Νά επέμβει κριτικά στη λήψη και χρήση αυτού του ύλικου<sup>24</sup>.

'Η θεωρία όμως αυτή της αναπαράστασης που έχει κι άλλα επίπεδα δεν έχει οριστικοποιηθεί. Βρίσκεται ακόμη σε μιὰ εξέλιξη.

7. Μιλήσαμε για έπιστροφή ή ανανέωση της μυθοπλασίας. Δέ θά πρέπει νά παρακάμψουμε μιὰ άλλη, παραμένουσα πλευρά του θέματος. Τή συμβολή των φιλικών κειμένων μυθοπλασίας στον εκφυλισμό και την έμπορευματοποίηση της μαζικής κουλτούρας. 'Η μυθοπλασία όχι πιά ως διαφάνεια αλλά ως ευρύχωρο σχήμα ιδεολογικής μεταστροφής ή / κατ'διαστροφής. Μιά διαδικασία που έντοπίζεται ενώ στην παραγωγή ή αναπαραγωγή ομοιόμορφων προϊόντων για τυποποιημένες μάζες κοινού. Είναι δύσκολο πιά νά διακρίνουμε τό θεατή μέσα στη μάζα του κοινού των άστικων κέντρων για τό όποιο κυρίως προορίζεται αυτή ή παραγωγή<sup>25</sup>.

'Η επανεμφάνιση του Κίνγκ-Κόνγκ, του Σούπερμαν και του Σκάρφης και ό Νovός I και II, 'Ο πόλεμος των άστρων - 'Η αυτοκρατορία άντεπνίθεται - 'Η έπιστροφή των τζεντάι, άποτελούν την άκραιο εκδήλωση της διαδικασίας αυτής. 'Η άκατάσχετη τηλεοπτική άνδρομή στο ιστορικό παρελθόν των ταινιών μυθοπλασίας κι ή έπίμονη διαφημιστική προβολή των προϊόντων αυτού του είδους, έξογκώνουν ακόμη περισσότερο τό άποτέλεσμα της έξομώωσης κι ίσοπέδωσης. Του προσφερόμενου ύλικου για κατανάλωση και τής διάθεσης, της δυνατότητας του κοινού γι' αυτό. Τίποτε δέν πρέπει νά προκαλεί την άσυνήθιστη άμηχανία ή νά γεννά υπέρβολική άπορία στο κοινό. 'Η συγκίνηση νά είναι μετρημένη κι ή εύχέρεια διάσκεψης συγκρατημένη στά όρια του γνωστού.

24. «Αυτό που μετρά δέν είναι τό ότι ή συσκευή φαίνεται ή όχι (δέ λέω ώστόσο ότι είναι άδιάφορο), αλλά ό τρόπος πού ή ταινία παίζει μέ τό έκτός πεδίου της... ή, αντίθετα, ή έμφαση πού δίνει στο έκτός κάδρου γιά νά υπογραμμίσει την έλλειματικότητα, τό χάσμα, τή διαίρεση του κινηματογραφικού διαστήματος... Στην τελευταία αυτή περίπτωση άνάγομε τον κινηματογράφο σ' ένα παιχνίδι διαφορετικό άπ' αυτό πού παίζει ό λεγόμενος κλασικός κινηματογράφος, ό κινηματογράφος της συνέχειας». Pascal Bonitzer, *Le regard et la*



«Τό οὐσιώδες πρό-  
βλημα είναι ἔτσι πέρα  
ἀπ' τήν «ἐντύπωση  
πραγματικότητας», ἡ  
χρήση τῶν εἰκόνων».  
«Ἡ ὁθόνη δέν εἶναι  
ἕνα παράθυρο στόν  
κόσμο, ἀλλά μιά ἐπι-  
φάνεια ἐγγράφου».

«Ἡ σκηνοθεσία ται-  
νιῶν συνίσταται πάν-  
τα στή λεπτομέρεια,  
στήν «ἐξάπληση».  
Αὐτή ἡ «ἀπάτη» ἐ-  
ξουσιοδοτεῖται ἀκρι-  
βῶς στό μέτρο πού  
«ἡ ὁθόνη δέν ἔχει ὀρί-  
ζοντες».

«Ὁ κινηματογράφος  
θέλει ἀπλά αὐτό πού  
συμβαίνει στή συνά-  
φεια τοῦ ἐκτός κάδρου  
νά ἔχει τήν ἴδια σπου-  
δαιότητα—καί μερικές  
φορές μεγαλύτερη—  
ἀπ' αὐτή πού ὑπάρχει  
στό ἔσωτερικό τοῦ  
κάδρου».

«Ὁ κινηματογράφος  
δέν ἀντανακλά, βρί-  
σκει τήν πραγματικό-  
τητα. Τό βάθος πεδίου  
δέν εἶναι ἕνας ἀνοι-  
χτός ὀρίζοντας, εἶναι  
μιά ρύθμιση (agence-  
ment) πλάνων».

«Ὅλα τά παραθέματα  
αὐτά στόν Pascal Bon-  
nitzer, *Le champs  
aveugle*, éd. Cahiers  
du Cinéma-Gallimard  
(1982), π. 127,  
118, 119, 97, 122.

25. Δοκίμιο τῶν  
Μάξ Χορκχάιμερ  
καί Τέοντορ Ἀν-  
τόρνο στό βιβλίο  
*Τέχνη καί μαζική  
κουλτούρα*, ἑλλ. μετ.  
Ζήση Σαρίκα, ἐκδ.  
Ἰνστιτούτο / βιβλία,  
σελ. 69, 70, 77, 85  
κ.ά.

26. Jean Baudrillard  
*Société de consom-  
mation*, éd. Idées /  
Gallimard / (1970),  
π. 194.

27. Μάξ Χορκχάι-  
μερ στό βιβλίο *Τέχνη  
καί μαζική κουλτού-  
ρα*, ὁ.π., σελ. 66.

28. Ἀρθρο τῶν Serge  
Daney-Serge Toubia-  
na στό *Cahiers du  
Cinéma*, No 285,

Τυποποίηση τοῦ κινηματογραφικοῦ προϊόντος δέν σημαίνει παραγωγή ἐνός εἶδους ταινίας γιά κάθε  
εἶδος κοινού. Οἱ διακρίσεις τῶν εἰδῶν παραμένουν, τό λεκτικό ὅμως κι ἡ θεαματική τους (οἱ ἱστορίες  
κι οἱ μῦθοι) ἐπαναλαμβάνονται, παρ' ὅλη τήν παραλλαγή τους ἢ τήν ἐπίφαση ἐνός ἐκσυγχρονισμού.  
Τά πρόσωπα τῶν συντελεστῶν ἀλλάζουν ὄχι ὁμως ἡ κοινωνική κι αἰσθητική ποιότητα τῶν ἔργων.  
«Ὅλα αὐτά δέν εἶναι ἀποτελέσματα τῆς ἀδυναμίας τῶν καλλιτεχνικῶν παραγωγῶν ἢ τῆς ἀκατανί-  
κτητης δύναμης τῆς ἀρχουσας ἰδεολογίας, ἀλλά κυρίως συνέπειες προσαρμογῆς ἢ ὑποταγῆς τους σ'  
ἕνα σύστημα παραγωγῆς τῆς κουλτούρας. Οἱ βιομηχανοί (ἢ βιοτέχνες) τοῦ κινηματογράφου  
ἀπευθύνονται σ' ἕνα κοινό πού θέλουν νά διατηρήσουν ἢ νά διευρύνουν. Νά τό συνηθίσουν ὄχι μόνο  
νά βλέπει τό προϊόν τους, ἀλλά νά βλέπει τό ἴδιο, ν' ἀποφεύγει τό διαφορετικό. Σ' αὐτή τή μεθοδική  
ἐπιχείρηση οἱ ταινίες μυθοπλασίας ἀποτελοῦν τό προσφορότερο μέσο. Κι αὐτό γιατί βασίζονται  
στήν ἐντύπωση πραγματικότητας κι εὐνοοῦν τή διαδικασία τῆς ταύτισης τοῦ κοινού μέ τή διήγηση,  
δηλαδή τόν «κόσμο» τῆς ἱστορίας (ἢ τοῦ μύθου) τῆς ταινίας. Οἱ ταινίες αὐτές μ' ἄλλα λόγια  
δομοῦνται σέ μιά θεμιτή σύμβαση ἐξαπάτησης τοῦ κοινού, πού ἀντιστοιχεῖ μέ ἀκρίβεια στή  
σύμβαση ἐκμετάλλευσής του πού διέπει τή βιομηχανία τῆς κουλτούρας. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά,  
ὁμοιογενή προϊόντα παράγονται εὐχερέστερα μέ ὁμοιόμορφο ὑλικό. Αὐτή τήν προϋπόθεση ἐξα-  
σφαλίζει πλεοναστικά ἡ πραγματικότητα (ἡ ἱστορία ἢ ὁ μῦθος) πού ἀντλοῦν τό διηγητικό τους ὑλικό  
οἱ ταινίες μυθοπλασίας. Ἡ πραγματικότητα αὐτή εἶναι δοσμένη, ἡ ἀναπαράστασή της εἶναι  
δοσμένη, τό κοινό εἶναι δοσμένο. Ἡ βιομηχανία τῆς κουλτούρας ἐκμαieύει, κατασκευάζει ὅπου δέν  
ὑπάρχει καί συντηρεῖ αὐτή τήν πλασματική συνάφεια τοῦ δοσμένου. Μέ προφανή κι ἀμετακίνητο  
σκοπό τήν ἀσφαλή παραγωγή καί διάθεση τῶν προϊόντων της. Ἐμπορευματοποιώντας ὄχι μόνο τά  
τελευταία αὐτά ἀλλά καί τό ἴδιο τό κοινό πού καταδικάζει στή θέση τοῦ ἀπαθῆ κι ἀνικανοποίητου  
«καταναλωτῆ σκουπιδιῶν». Κάθε ἐκδήλωση τῆς βιομηχανίας τῆς κουλτούρας ἀναπαράγει τοὺς  
ἀνθρώπους σύμφωνα μέ τό πρότυπο πού ἔχει κατασκευαστεῖ γι' αὐτούς ἀπό τή βιομηχανία τῆς  
κουλτούρας ὡς σύνολο.

Τό σύστημα κι ἀκόμη ἡ μυθοπλασία ὡς μέσα μύησης «σ' ἕναν κόσμο τοῦ ψευδο-γεγονότος, τῆς  
τῆς ψευδο-ἱστορίας, τῆς ψευδο-κουλτούρας»<sup>26</sup>.

Δηλαδή τά γεγονότα, ἡ ἱστορία, ἡ κουλτούρα ὡς τεχνικά προϊόντα τοῦ μέσου περισσότερο,  
παρά τοῦ πραγματικοῦ. Αὐτή «ἡ ὑποκατάσταση τοῦ κώδικα στό ἀναφερόμενο» πού ἐπισήμανε ὁ Ζάν  
Μπωντριγιάρ. Ἡ διάδοση ἐνός πρότυπου συμπεριφορᾶς, πολιτιστικῆς πληροφόρησης, ἐμφάνισης  
τοῦ σώματος, ρύθμισης τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων, ἐκτίμησης τῆς ἀνθρώπινης ἐργασίας, ἀντιμετώπι-  
σης τοῦ κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ, ὄχι μέ βάση τήν ἀντίληψη τοῦ πραγματικοῦ, τῆς ἱστορίας καί τοῦ  
ὑπάρχοντος πολιτιστικοῦ γεγονότος, ἀλλά τοῦ πολὺπλευρου ὁμοιώματός τους πάνω στήν ὁθόνη.  
Μιά εἰδική ἐφαρμογή τοῦ συνθήματος Μάκ Λιούαν «τό μήνυμα εἶναι τό μέσο». Ἀκόμη μιά  
ἀποκλειστική, μονομερῆς κι ἄρα ψεύτικη ἀντίληψη γιά τόν ἴδιο τόν κινηματογράφο ὡς μέσο  
ἐπικοινωνίας καί μορφῆ τέχνης. Γνήσιος εἶναι ὁ κινηματογράφος μυθοπλασίας. Τό μέσο μετάθεσης  
στό χώρο τοῦ οὐνεῖρου, τῆς ὀνειροπόλησης, τῆς «ἐντύπωσης πραγματικότητας» κυριολεκτικά κι ὄχι  
παραπομπῆς στήν ἴδια τήν πραγματικότητα. Ἡ τέχνη πού ἀρχίζει καί τελειώνει (σχεδόν) στήν  
ἀπεριόριστη δυνατότητά της νά ἀφηγεῖται ἱστορίες (μύθους) πού συγκινοῦν, μιλοῦν στό θεατῆ μ'  
ἕναν οὐδέτερο, κενό, ὅπωςδήποτε ἄσκοπο λόγο καί δέν δοκιμάζουν τή συνείδηση καί τήν κρίση του.  
Χωρίς νά πειραματίζεται γιά τήν ἀνέυρεση ἐνός ἄλλου σημαίνοντος ἢ νά ἐρευνᾷ τό ἐνδεχόμενο ἐνός  
ἄλλου νοήματος. Χωρίς αἰσθητικό ἢ ἰδεολογικό προβληματισμό. Ἐνας κινηματογράφος πού  
ἀνταποκρίνεται στήν ἀπαίτηση τοῦ κοινού γιά ψυχαγωγία καί τήν ἀπληστία τοῦ κινηματογραφικοῦ  
παραγωγοῦ γιά ὑπεραξία (ἢ ἀντίστροφα, πού θά ἦταν στό κοινωνιολογικό ἐπίπεδο τό ἀκριβέ-  
στερο)<sup>27</sup>, καί ποτέ στή δική του ἀνάγκη γιά ἀναζήτηση κι ἀνανέωση. Ἐνας ψευδο-κινηματογράφος  
τῆς μεταβιομηχανικῆς ἐποχῆς, πού ἀνατρέχει μέ ταχύτητα κι ἀπερίσκεψία στήν περίοδο τῆς  
πρωτοἱστορίας του, σ' ἕναν ἐξελιγμένο καί τελειοποιημένο πρωτογονισμό. Ὁ κίνδυνος αὐτός  
νομίζω ὅτι δέν ἀποτελεῖ «ὑπόθεση ἐργασίας» δική μου ἢ ἐκκεντρική ἄποψη τοῦ Μπωντριγιάρ, ἀλλά  
εἶναι πραγματικός. Διανύοντας τή δεκαετία τοῦ '80 μπορούμε νά μιλάμε γιά κινηματογράφο  
καταναλωτικό, (χωρίς πρόθεση αἰσθητικῆς ἀξιολόγησης στή θέση αὐτή), προοριζόμενο γιά θεατές  
«πολιτιστικούς καταναλωτές»<sup>28</sup>. Ἐνας «νέος τύπος θεατῆ περιέρχεται κι ὄχι κοροῖδου ταυτοχρονα,  
πιό καλλιεργημένο, ἀλλά καί πιό πρόσφορο σέ ἐκφοβισμό κι ἐξημέρωση (μέ τήν ἐπιγραφή  
«ποιότητα», μέ μιά πολιτική τῶν δημιουργῶν γενικευμένη, κι ἄρα ἄδεια ἀπό νόημα). Ἐνας «ἱστορι-  
κός» τύπος κινηματογράφου στόν ὁποῖο ἡ μυθοπλασία ἐπιβάλλεται ὄχι ὡς σύμπτωση τῆς  
δημιουργίας, ἀλλά ὡς ἀναγκαιότητά της. Ἀπ' τά ἴδια τά φιλικὰ κείμενα, ἀλλά καί τή διαφήμιση  
καί τή συγγενική της «κριτική».

Μ' αὐτά τά δοσμένα σωστό εἶναι νά μιλοῦμε γιά ἔξαρση καί συνέχιση τῆς μυθοπλασίας ὄχι γιά  
ἐπιστροφή της. Ἐνδεχόμενα γιά ἀπειλή της κι ὄχι γιά σωστική ἐπανεμφάνισή της.

N.K.



# Η ΚΡΙΤΙΚΗ, Η ΕΠΙΘΥΜΙΑ, Η ΕΞΟΥΣΙΑ

## του Δημήτρι Βεργέτη

στη Δέσποινα

«Διότι ακόμη και αν όριζαμε τόν κριτικό ως άναγνώστη πού γράφει, αυτός ό άναγνώστης συναντά στό δρόμο του ένα φοβερό μεσολαβητή: τή γραφή» Ρ. Μπάρτ, *Κριτική και 'Αλήθεια*.

«Όλη ή ιστορία τής γραφικής ροής ξεκινά από τό κύμα του σπέρματος στην κούνια του τυράννου και φτάνει στό κύμα τών σκατών μέσα στον τάφο-ύπόνομό του- «όλόκληρη ή γραφή είναι μιά βρωμιά» όλόκληρη ή γραφή είναι αυτή ή προσποίηση -σπέρμα και περιτώματα» Ντελές-Γκουαταρί, *'Αντί-Οιδίπους*.

Ή λειτουργία του κριτικού κατανέμεται χύρω από δύο μεγάλες ένοχές, πού ή άσκησή της γιά νά συντηρήσει τίς προϋποθέσεις της δέν παύει νά άπωθει, νά παραμερίζει, νά παρακάμπτει: νά τίς τρέμει: τήν επιθυμία και τήν εξουσία. Ή άπειλητική άναπνοή τους άκολουθεί τήν πέννα του κριτικού σάν ίσκιο της και σκεπασμένη από μιά επιτηδευμένη άθωότητα πού κανείς δέ θέλει νά διαταράξει ύφαινει τήν ιδιαιτερότητα του κριτικού σχόλιου συναρμολογώντας τοπικά μικροκυκλώματα επιθυμίας και εξουσίας σέ αυθαίρετη, δηλαδή ήδονική μίξη. Διαβάστε συγκριτικά, γιά τήν άποδεικτική του τύπου τών ήλων, δύο κριτικές παρουσιάσεις τής ίδιας ταινίας, σημαδεμένες από άπόμακρες ύπογραφές: ίδιο κινηματογραφικό ύλικό, ίδια φυσιολογία του άμφιβλυστροειδή· κι όμως τά δύο κείμενα άποκλίνουν σέ μιά χαινούσα διαφορά. Ή από πού έρχεται ή διαφορά, τί τήν στηρίζει και τί τείνει νά αναδιπλώσει τίς όχθες της στενεύοντας και όμογενοποιώντας τόν τρόπο πού πλέει άνάμεσά τους; Ποιός και γιati αυτός ό τρόμος; Άς αφήσουμε όμως πρós τό παρόν τήν έλξη αυτών τών έρωτημάτων γιά νά ύποδείξουμε τόν τόπο όπου διαπλέκονται τά παιγνίδια τής εξουσίας και τής επιθυμίας μέσα στην άσκηση τής κριτικής λειτουργίας: αυτός ό τόπος άχνοδιαγράφεται στον όρίζοντα τής άπόστασης πού διαφοροποιεί τίς θέσεις του θεατή και του κριτικού. Μιά όλόκληρη άνιαρή και άχαρη παράδοση, μά κυριαρχούσα, συνασπισμένη, τσιφούτικα συντεχνιακή, ένοποιημένη από μιά άνεπεξέργαστη, όγκολιθική μά έκτεταμένη διανοητική συνενοχή, σκηνοθετεί τόν κινηματογραφικό κριτικό μέσα στην προσποίηση ενός επί πλέον ματιού, μεταθετού και άνταλλασσόμενου, γνωστικού ματιού πού ένοφθαλμίζεται στην άδεια κόγχη του θεατή σάν άναγνωστική εύλογία. Τό μοίρασμα είναι άρκετά στέρεο: ό κριτικός και ό άναγνώστης του άποτελούν ένα ζεύγος πολύ πιό σίγουρο, πολύ πιό βαθιά πακτωμέ-

νο στην «άνισόπεδη» διαφοροποίησή του, ήτοι ασύγκριτα λιγότερο έκτεθειμένο σ' έπειμειξίες και άνατρεπτικές διακυμάνσεις άπ' ότι τό χεγγελιανό ζεύγος του Κυρίου και του Σκλάβου. Άόρατο, άνάλαφρο, εύκίνητο μάτι πού γλιστρά σά μύχια δώματα τής σημασίας άποσπώντας τίς πιό πολύτιμες και συνεπώς λιγότερο ένδοτικές στιγμές της γιά νά τίς διανείμει στην γνωστική νύχτα του τυφλού οιδίποδα. Αυτός ό κριτικός ξεσηκώνει τά άποφασιστικά χαρακτηριστικά του καφκικού δικηγόρου του Ουέλς πού λειτουργεί μέσα στην λαβυρινθώδη περιπλοκή τής εξουσίας σάν χιμαιρικός περάτης από τήν κλίση τής έμπλοκής στην έγγύτητα του φωτός: μόνον πού έδω δέν πρόκειται γιά τό λαβύρινθο τής εξουσίας μά γιά τόν λαβύρινθο τής σημασίας. Ήγγαστρίμθος πού ένοποιεί τήν άκατάληπτη πυθιακή φωνή του νοήματος πού διασπάται από αντίλαλο σέ αντίλαλο στό πέραςμα τών πλάνων, προαγωγός, μεσίτης, άπεσταλμένος του Θεού πού έλκει πάνω του τή διαύγεια, επενδύει κάθε του έκφραση μέ τήν άμεσότητα τής Άποκάλυψης. Καμιά μεσολάβηση, κανένas διασταθμός, καμιά ύποπτη στήριξη: άτέλειωτος συγκαληπτικός μόχθος πού ζώνει τό «φοβερό μεσολαβητή: τή γραφή». Θά μπορούσε βέβαια νά μάς ταλαιπωρήσει κανείς μέ τήν αντίρρηση ότι ή γραφή παρενθέτει τήν ύλικότητά της σέ κάθε περιρική ύποδιαίρεση του κριτικού λόγου, λογοτεχνία, ποίηση, θέατρο, κινηματογράφος κτλ. και συνεπώς τό παραπάνω δέος τής μεσολάβησης θά διαλυόταν μέσα στην καθολικότητα τής πάρατήρησης. Όμως έδω ή έπίκληση τής γενικότητας έξωθείται σέ μιά λειτουργία συγκάλυψης. Πρέπει νά ξεχνάμε ότι ό κριτικός δέν είναι ένα κοινόχρηστο μάτι, αλλά μιά σκηνοθεσία τών σημείων, μιά δικτύωση στον καταναγκασμό του σημαίνοντος. Νά ξεχνάμε ότι ό κριτικός δέν είναι ένας άνθρωπος, αλλά ένας λόγος. Πρέπει νά ύφαντάζεται από κάθε έρωτηματική άναψηλάφηση αυτός ό λόγος, οι



προϋποθέσεις του και τ' αποτελέσματά του: να συσκοτίζεται ή εξουσία και ή επιθυμία που διακινεί. «Εδω και πολύ καιρό ή κλασικο-άστική κοινωνία είδε τό λόγο ως ὄργανο ή διακόσμηση: έμεις τόν βλέπουμε σήμερα ως σημείο και αλήθεια!». 'Ο λόγος, ή γραφή, δηλαδή ή αλήθεια του σημαίνοντος, να τί πρέπει πάση θυσία να φυγαδευτεί για να κυλήσουν όλα στό αλάκι της αθωότητας: της συνδρομής, της γνωστικής συμπαράστασης, της αδόλης πολιτισμικής ύπηρεσίας: άσεξουαλική 'Αντιγόνη έξοστρακισμένη σέ δεκανίκι του χαλού Οιδίποδα. Ποσοι κριτικοί, άπ' αυτούς που ή λειτουργία τους είναι διαρθρωμένη στη δημοσιογραφική νομή της κινηματογραφικής επικαιρότητας, αποδέχονται τό κάλεσμα της επιθυμίας και της έξουσίας που συνεπάγεται ή θεσμική χρήση του σημαίνοντος; Ποσοι όμολογούν τά αδιέξοδά του; 'Ο Λακάν δέν παύει να μάς θυμίζει τήν καρποφόρα συνενοχή του σημαίνοντος και του Maitre συναθροίζοντάς τους στόν ίδιο συμβολικό κόμπο. Οί Ντελέξ-Γκουατρί πηγαίνουν μακρύτερα στόν συλλαμβάνοντα τό σημαίνον σάν τήν αυτοκρατορική αποεδάφωση του πρωτόγονου σημείου και συναρθρώνοντας τήν έλευσή του μέ τή μετάβαση από τήν άρχέγονη έδαφική μηχανή στη δεσποτική μηχανή του πρωτο-κράτους όπου γίνεται θεματοφύλακας μιάς τυραννικής υπερκωδίκωσης κάθε τμηματικής ροής. 'Ο πολιτισμός του σημαίνοντος λιμνάζει μέσα στά κόπρانا και τίς άποσυνθεμένες σάρκες του ψόφιου τυράννου. 'Απ' όπου και ή ανάγκη της κριτικής για τήν καθισχυστική άσπράδα του μάρμαρου. Μά ό καθένας γνωρίζει πιά τί ύπάρχει μέσα στους τάφους και τίς πυραμίδες (τή μεταφορά των όποιων μάλιστα χρησιμοποιούσε ό Χέγγελ για τόν όρισμό του σημαίνοντος, όπως παρατηρεί ό Derrida).

## ΑΠΟ ΤΟ ΕΔΩΛΙΟ

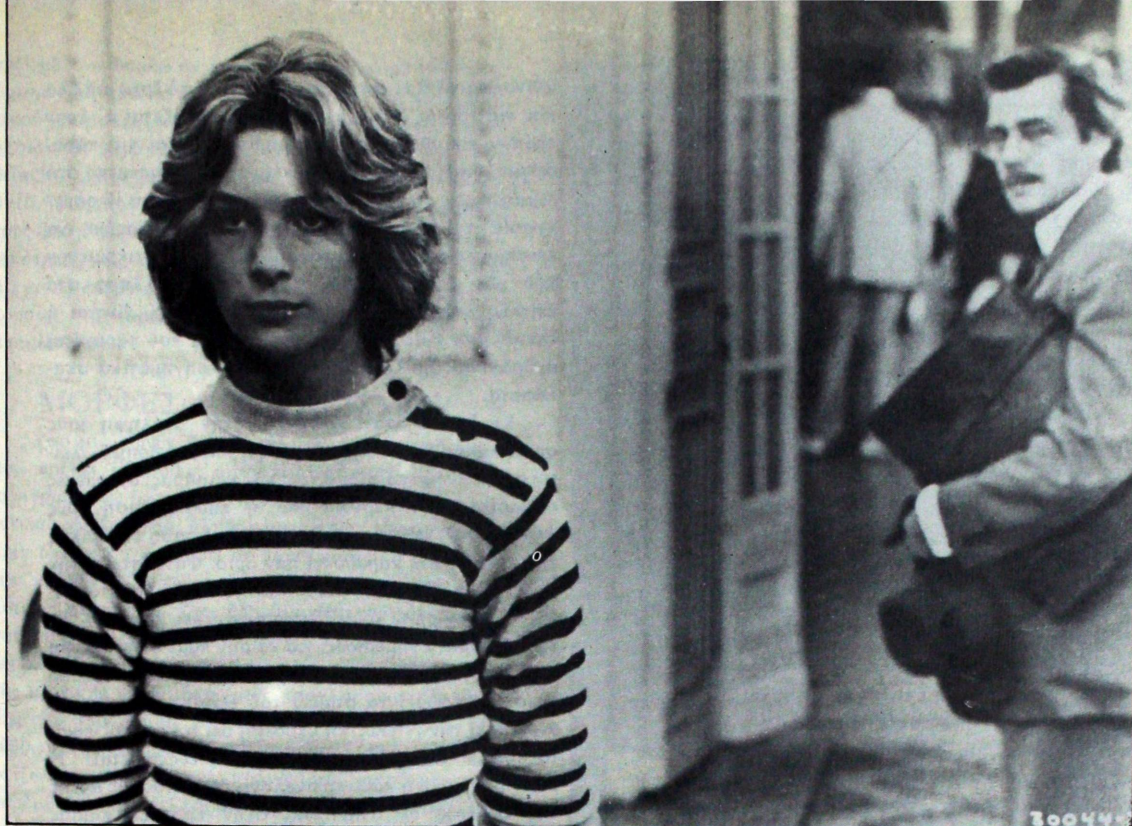
'Ο Λένιν παρατηρούσε ότι ύπάρχουν δύο ιδεολογίες, κι όπως πάντα σέ τελική ανάλυση: ή άστική και ή προλεταριακή. Θά μπορούσαμε ν' αναπαράγουμε αυτήν τή διατύπωση στό επίπεδο παραγωγής κριτικών κινηματογραφικών λόγων: Μιά άστική κινηματογραφική κριτική άπέναντι σέ μία προελεταριακή; Εύτυχώς οί καιροί της πολιτικής κακοήθειας παρήλθαν και ή συναφής διανοητική βαρβαρότητα που τρεφόταν από τό καλοθρεμένο ιδεολόγημα ενός διλληματοποιημένου κόσμου θρυματίστηκε σ' άσυλοποιημένες έμμονοληψίες: άλλος συνέχισε τό μαρξιστικό γολγοθά του, άλλος βαυκαλίζεται μέ τίς ύστατες σημειολογικές αναθυμιάσεις -μιά και ή σημειολογία μπήκε «τουριστικά» στη χώρα μας, ρακένδυτη και στραβοκάνα, όπως καταγράφεται στη μεταφραστική άπουσία έστω και ενός βιβλίου π.χ. της Κρίστεβα- άλλος προσπάθησε να επιβιώσει πάνω στο νήμα μιάς αγελαίας επικρατίας της ψυχανάλυσης. Κι όμως, οί παλιότεροι θά θυμούνται πώς κάποτε έλαμπαν τ' άστρα, μονιάσμένα στην ίδια πλασματική ένότητα, συνταιριασμένα στην ίδια χιμαίρική άλληλεγγυή. Στο *Σύγχρονο* της εποχής, ψυχανάλυση και σημειολογία συγχωνεύονταν στόν ίδιο συγγε-

νικό έξ αίματος κύκλο που άλυσσωνόταν έξ άγχιστείας μ' ένα μαρξισμό στρουκτουραλιστικά καλλωπισμένο. 'Ομορφος παρατατικός που έσφυζε από τήν έκστατική λάμψη μιάς έρμητικής αποδημίας ίκανής όμως να σχηματίζει πάνω στά χείλη της που ξεψυχούσαν τό μυστικό της έσωτερικής έμπειρίας της, προσιτό σ' αυτούς που ποθούν να άφουγκραστούν τό μισοσβυσμένο μηχαναϊκό χειρόγραφο. 'Αργότερα ή λάμψη άρχισε να βολεύεται μέ μαζούτ, πένθυμη και μοναδική λύση μέσα στη στενότητα της έπιγονικής μετάγγισης, στιζόμνη σημαδιακά από τόν πικρόχολο πατροκτονικό κοπετό και τήν έξορκιστική έμπάθεια του Χ. Βακαλόπουλου: τό παρελθόν έποινικοποιείτο και ή γοητευτική έπιτηδειότητα των ταχυδακτυλουργών, π.χ. του Λυγγούρη, που έκαναν να γλιστρούν ανάλαφρα ό ένας κρίκος μέσα στόν άλλο ξαναανακαλυπτόταν σάν μομφή.

'Η κίνηση της συλλογιστικής μου δέ στοχεύει τήν ιστοριογραφική ανακατάληψη ή τήν αίτιατή άνασυγκρότηση του χρόνου της έλληνικής κινηματογραφικής κριτικής, όπως αυτός διαρθρώνεται στην εξέλιξη της τελευταίας περίπου δεκαετίας, μά στη συναίρεση, σέ μιά τομή των άνακατατάξεων που συσσωρεύτηκαν σιωπηλά και άθόρυβα. Και νομίζω ότι αυτή ή τομή δέ στοιχειοθετείται στην προοδευτική άποσυγγόληση των τμηματικών προβληματικών που συγχρωτίζονταν σέ μιά ένιαία κριτική κίνηση, μαρξισμός, σημειολογία, ψυχανάλυση, όσο κι αν έδω συναντάμε μιά «γεμάτη» διαδικασία που μάς προτείνει έρωτηματικά τή σπουδαιότητά της και τόν όρίζοντα της αίτιότητας που τήν έλέγχει, αλλά σέ μιά μετάβαση μέσα στην όποια ή ανώδυνη και κάποτε κολαευτική, σάν σημάδι γοήτευσης από τόν άμύθητο έξωτισμό του 'Αλλου και της διαφοράς του, έτικέτα ύποχωρεί και κληροδοτεί τίς άρμοδιότητές της στό μουντρούμι. 'Από τήν έτικέτα στό μουντρούμι θά πεί πολύ άπλά έπέρασμα από τήν κατονομασία του 'Αλλου στόν έγκλεισμό του, προώθηση από μιά πολιτική του χαρακτηρισμού σέ μιά πρακτική του άποκλεισμού. Μετάβαση που αντίστοιχεί στη στερεοποίηση της διάστασης ανάμεσα σέ δημοσιογραφική και μη δημοσιογραφική κινηματογραφική κριτική και στη σχισματική τροπή κάθε ύποθετικής συνεύρεσης. 'Η έτικέτα ήταν ανώδυνη και συχνότατα μιά σύσπαση που έφίδρωνε από γοητεία. 'Αφνε τίσ σταγόνες της να κυλήσουν χωρίς να λεκιάζουν. Μά τό ξεχείλισμα του ποτηριού ήταν τό αναπόφευκτο γίνεσθαι σέ μιά κοινωνία που γνωρίζει να καταναλώνει μά όχι και να άπολαμβάνει.

'Η άγαπημένη έτικέτα των έννοχλημένων ήταν τό παραλήρημα που έκτοξευόντάς το σέ άνάθεμα έσωζαν τή δυνατότητα της όκνηρης προσφυγής σ' ένα «δέν καταλαβαίνω τίποτα». «'Ανοίγουμε τό περιοδικό για να διαβάσουμε μιά ανάλυση ταινίας που ύποτίθεται ότι θά μάς βοηθήσει να καταλάβουμε καλύτερα μιά ταινία, και βρισκόμαστε άντιμέτωποι μ' ένα κείμενο περισσότερο άσαφές και συγκεχυμένο από τήν ταινία που ύποτίθεται ότι έρμηνεύει. Είλικρινά δέν καταλαβαίνω σχεδόν τίποτα!..».





Ο συμπαθητικά ζαλισμένος Γ. Διζικιρίκης έπωμιζόταν μία πιο ευστόχαστη δυσανασχέτηση στο «παραλήρημα» του Μπάρτ: «ώς ποιό σημείο κι ως ποιό βαθμό είναι νόμιμο αυτό το «παραλήρημα», στη λογοτεχνία (στην τέχνη), κι ακόμη περισσότερο στην περιοχή της κριτικής, όπως θέλει ο Μπάρτ; Είναι μέσα στα όρια της «επικοινωνίας» ή είναι ένας άκατάσχετος και άκατανόητος λήρος;»<sup>3</sup>. Κι άλλου έρχόταν ή έριστική αποφατικήτά του να παραλάβει τη σκυτάλη: «έτσι ή «σημειολογική κριτική» κινδυνεύει νάναι περισσότερο μία «πράξη πίστης» και «συναισθηματικού πάθους» που σπρώχνει αυτόν που την άσκει να βρίσκει «άναλογίες» και «όμορφιές» ή «άσκημιες» εκεί που δεν υπάρχουν. Ή απλώς να πρόκειται για έντελως ύποκειμενικές έντυπώσεις χωρίς αποδεικτικό κύρος, έντυπώσεις που φτάνουν συχνά ως την αυθαιρεσία»<sup>4</sup>. Αυτή λοιπόν ή κριτική που οικοδομήθηκε πάνω σ' απόκρημνες ευαισθησίες και σ' έναν έρωτικό έναγκαλισμό με τη γλώσσα δεν μπορούσε ν' αναδιαγράφεται, στο βλέμμα ανθρώπων θρεμένων με τη μικροαστική ευσυνειδησία των σημείων, παρά στον όριζοντα του Άλλου, του νόμιμα άλυσοδεμένου με τό όνειδος του παραληρήματος. Πώς νά φθάσει σ' αυτούς ή φωνή του Μπάρτ: «Η κριτική δεν μπορεί νά λέει «οτιδήποτε». Αυτό όμως που συγκρατεί τά λόγια της δεν είναι ο ήθικός φόβος μήπως φτάσει στο «παραλήρημα». Αρχικά γιατί άφήνει σέ άλλους την άνάξια φροντίδα διαχωρισμού μεταξύ λογικού-παράλογου και στον αιώνα μας μάλιστα πού ή διάκρισή τους άμφισβητείται σοβαρά και στη συνέχεια, έπειδή ή λογοτεχνία έχει κατακτήσει τό δικαίωμα του

«παραληρήματος», τουλάχιστον από τόν Λωτρεαμόν και πέρα, θά μπορούσε και ή κριτική νά παραληρεί...»<sup>5</sup>. Πώς νά τούς πείσεις, όπως προαναγγέλλει με άδόκιμη ίσως αίσιοδοξία ο Φουκώ, πώς «ό,τι νοιώθουμε σήμερα για τό έσχατο όριο ή για τό παράξενο ή τό άβάσταχτο, θά έχει ξανασιμίζει με τή γαλήνη του θετικού. Κι αυτό που για μās σημαίνει τούτο, τό ΄Εξωτερικό μπορεί κάλλιστα μία μέρα νά υποδηλώνει έμās τούς ίδιους»<sup>6</sup>.

Πώς όμως νά επιβιώσει αυτή ή κριτική, ή παραληρηματική σύσταση της οποίας δεν είναι παρά ή υπόδειξη και ή άνάληψη της ανεπιτήδευτης συγγένειας της με τήν έξουσία που διακινεί και τήν επιθυμία πού τήν βασανίζει; Πρέπει νά υποστηρίζουμε πεισματικά ότι ή ύποχώρησή της, ή συρρίκνωση των έκφραστικών ζωνών της, ή άκροαματική φθορά της στάθηκε ένα πεπρωμένο προετοιμασμένο από μία στρατηγική παγίδευση κι όχι από κάποια έγγενή παραληρηματική απόσταση από τήν αλήθεια. Λέγοντας στρατηγική παγίδευση έννοώ μιάν όρισμένη, χαμηλόφωνη άρχιτεκτονική της έπιλογής που γνωμοδοτεί τί είναι έντάξιο και τί άπορρίψιμο σέ μία περιοχική ύποδιαίρεση του λόγου, ανεξάρτητα από κάθε δείκτη συγγένειας με τήν αλήθεια. Πρέπει νά θυμόμαστε τί μās λέει ο Φουκώ, αυτός ο μεγάλος ανατόμος της έξουσίας: «Κάθε κοινωνία έχει τό δικό της καθεστώς αλήθειας, τή γενική της πολιτικής της αλήθειας: δηλαδή τούς ιδιαίτερους τύπους λόγων που υποδέχεται και κάνει νά λειτουργούν ως αλήθειες ή ψευδείς τίς διάφορες ένοχές, τόν τρόπο κύρωσης των μέν και των δέ. Τίς τεχνικές και τίς διαδικασίες που πριμοδοτούνται για τήν έπίτευξη της αλήθειας. Τό



καθεστώς αὐτῶν πού εἶναι ἐπιφορτισμένοι νά πούν τί λειτουργεῖ ὡς ἀληθές»<sup>7</sup>.

Ἔτσι, ὁ *Θάνατος στήν Βενετία* τοῦ Βισκόντι γιά τόν τάδε δημοσιογραφικό κριτικό, ἦτοι γι' αὐτό τό συμπαγές, διανοητικά ἰσοτροπο σῶμα πού λέγεται δημοσιογραφική κινηματογραφική κριτική, δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι μιά χρωματική πανδαισία, σκηνοθετικό κομποτέχνημα καί δειλά-δειλά ἴσως, σκεπασμένη μέ ἐπιτεύγματα καί πανδαισίες, μιά ὁμοφυλοφυλική παραδοχή: ὅτι μπορεῖ νά εἰπωθεῖ εἶναι ἤδη περιχαρκαωμένο ἀπό μιά ἐκβιαστική ἀνεκτικότητα ὅπου κάθε ἐποπτεῖ κοσκινίζεται καί ἐγκαταλείπει τό σκάνδαλό της.

Ὁ Μπάρτ διέκρινε τήν ἐπιστήμη τῆς λογοτεχνίας ἀπό τή λογοτεχνική κριτική. Ἡ ἐπιστήμη τῆς λογοτεχνίας θάταν «μιά ἐπιστήμη συνθηκῶν τοῦ περιεχόμενου, δηλαδή μιά ἐπιστήμη τῶν μορφῶν: ἐκεῖνο πού θά τήν ἐνδιέφερε εἶναι οἱ ποικιλίες τῶν σημασιῶν πού γεννιοῦνται ἀπό τά ἔργα: δέ θά ἐρμήνευε τά σύμβολα ἀλλά μονάχα τήν πολυσημαντότητά τους». Θάταν λοιπόν μιά ἀμερόληπτη συγκομιδή, ἀνοιχτή στή διαποίκιση καί τίς ἐτερογενεῖς κλίμακες τῆς σημασίας, τό ρίγος τῆς ὁποίας θάπρεπε νά ζεῖ σ' ὅλη του τήν ἔκταση. Ἄν ὅμως «ἡ ἐπιστήμη πραγματεύεται σημασίες, ἡ κριτική τίς γεννᾷ»<sup>8</sup>. Ἡ κριτική δέν ἔχει σκοπό νά ἐρμηνεύει, ρῆμα στό ὅποιο ὁ ἐπιστολογράφος τοῦ *Σύγχρονου* καθλώνει αὐθόρμητα τή στόχευση τῆς κριτικῆς παρέμβασης, «γιατί δέν ὑπάρχει τίποτα πιο σαφές ἀπό τό ἔργο. Ἐκεῖνο πού μπορεῖ εἶναι «νά κάνει νά ξεπηδήσει» μιά σημασία, ἀντλώντας τήν ἀπό μιά μορφή, πού εἶναι τό ἴδιο τό ἔργο... Ἡ κριτική διαχωρίζει τίς σημασίες καί μᾶς ἀποκαλύπτει... μιά συνάφεια σημείων»<sup>9</sup>. Πρόκειται γιά μιά λοξή, υἱοθετημένη μεροληπτική πλεύση, πού ἡ διαδρομή της ἔλκεται ἀπό προτιμήσεις καί γοητεῖες: ἡ σκοπιμότητά της εἶναι ἐρωτική.

Ἄν δέ μᾶς τρομάζει ἡ ἀναλογία θά ὀδηγούσαμε τήν προσέγγιση ἑνός ὁργανωμένου κινηματογραφικοῦ ὕλικου στίς παρυφές μιάς ἀντίστοιχης σχίσης πού θά ἀποσυνέδεε τήν κριτική ἀπό τήν «ἐπιστημονική» ἐπιταγή, τόσο μιάς ὀλικῆς λογοδοσίας, διατρέχουσας πεισματικά καί τό ὕστατο τρεμούλιασμα τῆς σημασίας σέ κάθε τμηματικό κύκλωμα πού τήν ὁργανώνει, ὅσο καί μιάς ἐνοποιητικῆς ἐπαναγωγῆς τῶν ἐπάλληλων νοηματικῶν μικροκυκλωμάτων σ' ἓνα οἰκικό ἀρχιτεκτονικό συγκερασμό. Τό ἔργο τῆς κριτικῆς θά καταστάλαζε σέ μιά ὀξυδερκή ἐπικρότηση ὅπου μιά σημασιακή γραμμὴ φυγῆς θά ἀναδείκνυε τόν ὀρίζοντα μιάς δυνατῆς ἀπόλαυσης γιά τό ὑποκείμενο. Νά καλέσουμε παραληρηματική τή σημασιακή γραμμὴ φυγῆς πού πάνω της κυλᾷ τό ὑποκείμενο ἀκολουθώντας τά ἴχνη μιάς ἀπόλαυσης, νά κάτι πού δέ θά πρέπει νά ἐντάξουμε στίς ἐντιμες συνέπειες κάποιας ἀποφατικῆς οὐδετερότητας. Κατ' ἀρχήν, γιατί «ἐκεῖνο πού γυρεύει νά ξαναβρεῖ ἡ κριτική εἶναι οἱ σύμφωνοι μέ κανόνες καί ὄχι οἱ τυχεροὶ μετασχηματισμοὶ πού ἀναφέρονται σέ πολύ ἐκλεταμένους δεσμούς... καί ἐπιτρέπουν μακρινές μά νόμιμες σχέσεις (τό μεγάλο ἤρεμο ποτάμι καί τό

φθινοπωρινό δέντρο) ὥστε νά διαπερνᾷ τό ἔργο μιά ὅλο καί πιο εὐρεία ἐνότητα καί νά μὴ διαβάζεται μ' ἓναν τρόπον πού θυμίζει παραλήρημα»<sup>11</sup>. Ἔτσι γιά παράδειγμα, ὅπως δείχνω σ' ἓνα κείμενο δημοσιευμένο στό δέκατοτρίτο τεῦχος, στήν κινηματογραφική ἰδιοσυγκρασία τοῦ Μπρεσσονικοῦ χρίματος μποροῦμε νά ἐπισημάνουμε ἓνα ἰδιότυπο καθεστώς τοῦ ἀντικειμένου πού μᾶς ἐπιτρέπει ἓνα ἐξομοιοτικό κόλλημα στό ἐπίπεδο τοῦ ὁποίου μιά λάμπα πετρελαίου γίνεται ἡ ἐπανάληψη μιάς κουτάλας καί ἡ σειρά πού παράγεται ἀρθρώνεται ὁμόλογα μ' ὀρισμένα ἀφηγηματικά σκαλῶματα.

Κι ἔπειτα γιατί ἀπέναντι στήν ἀνάλυση μιάς σημασιακῆς πόρευσης, ἡ μορφή «παραλήρημα» λειτουργεῖ σάν τρύπα μιάς ἀγρυπνῆς κρισάρας: ὀρισμένες σημασίες δέν περνοῦν καί ἡ παρακράτησή τους ἀποτελεῖ τή φόδρα τοῦ ἀποκλεισμοῦ μιάς ἐφεδρικῆς τραχύτητας πού караδοκεῖ σάν ὄριο. Φανταστεῖτε τήν τύχη τῆς χρηματικῆς μετουσίωσης τῶν κινηματογραφικῶν ἀναλύσεων τοῦ τάδε καθωσπρέπει κριτικοῦ τῆς τάδε ἔγκυρης ἐφημερίδας, γιά νά μὴν πᾶμε στήν ἄκυρη Ροζίτα, τή στιγμή πού θά ἐνέδιδε στό διανοητικό ρίσκο νά συγκεντρώσει τά σημεῖα τοῦ *Θανάτου στή Βενετία* γύρω ἀπό τήν Ντελεζική ὑπόθεση ὅτι ὁ πρῶτος εἶναι τό πρῶτο κοινωνικό ὄργανο πού ἀποεδαφώνεται! Ἡ ριζική ἀπόρριψη κάθε πιθανολογικῆς ἐπένδυσης αὐτῆς τῆς ἐκδοχῆς δέ στηρίζεται στήν πρόταξη καμιάς ἀπαγορευτικῆς ρήτρας πού θά φίλτραρε μέ θεσμική σταθερότητα τή νομιμότητα κάθε διατύπωσης. Κι ὅμως, ξέρουμε ὅτι κάτω ἀπό μερικά βήματα ἡ γῆ ὑποχωρεῖ ἀμέσως, ὅτι ὁλόκληρες δέσμες διατυπώσεων σκεδάζονται καί δέν καταλήγουν ποτέ στή δημοσιογραφική κοινοποίηση: ὅπως παρατηρεῖ ὁ Φουκώ, «σέ κάθε κοινωνία ἡ παραγωγή τοῦ λόγου ταυτόχρονα ἐλέγχεται, ἐπιλέγεται, ὁργανώνεται, διανέμεται ἀπό ἓναν ὀρισμένο ἀριθμό διαδικασιῶν πού ἔχουν ὡς ρόλο νά ξεορκίσουν τίς ἐξουσίες καί τοὺς κινδύνους του, νά ἐξουσιάζουν τά τυχαία συμβάντα του, νά παρακάμψουν τή βαριά, φοβερὴ ὕλικοτήτά του»<sup>12</sup>. Διαδικασίες πού ὁ λειτουργικός τους ἴστος περισφίγγει τό λόγο ἀπό τό ἐξωτερικό του καί ταυτόχρονα διακλαδίζεται καί ἀποικιοποιεῖ ὅλη του τήν ἔκταση σάν ἐσωτερικός καταναγκασμός πού πιέζει καί ἀπαιτεῖ χωρὶς ἀνάπαυλα: ἀόρατη καί πανταχοῦ παρούσα διαλογικὴ ἀστυνομία. Ἀπ' ἔξω: προσπαθεῖστε νά φανταστεῖτε τό *Πρῶν* στήν κινηματογραφική στήλη τοῦ Φαράκειου Ριζοσπάστη, παραδόμενο στήν ἀποκαλυπτικὴ ἐγγύτητα τοῦ ἐνδημικοῦ προπαγανδιστικοῦ παροξυσμοῦ τῶν σουφρόκωλων ὀστρακόδερμων τοῦ Κρεμλίνου πού προσπαθοῦν νά ἀνακουφίσουν τά ἐλλειμματικά ἐπίπεδα παραγωγικότητος μέ τή διαστολή τοῦ ἐργασιακοῦ καταναγκασμοῦ γύρω ἀπό τόν ὁποῖο ἀναρέει ἡ στρατοπεδικὴ ὑπόσταση τοῦ κοινωνικοῦ δεσμοῦ στή Σοβιετικὴ Ἔνωση.

Ἀπὸ μέσα κυρίως: προσπαθεῖστε νά φανταστεῖτε τόν τάδε καθωσπρέπει κριτικό νά ἀποσπᾷται ἀπὸ τήν εὐκολία τῆς σοβαροφάνειας γιά νά ἐκτεθεῖ στὰ ὀνόματα τῆς ἐπιθυμίας ἢ τῆς ἐξουσίας. Θά πρέπει νά σκεφτοῦμε

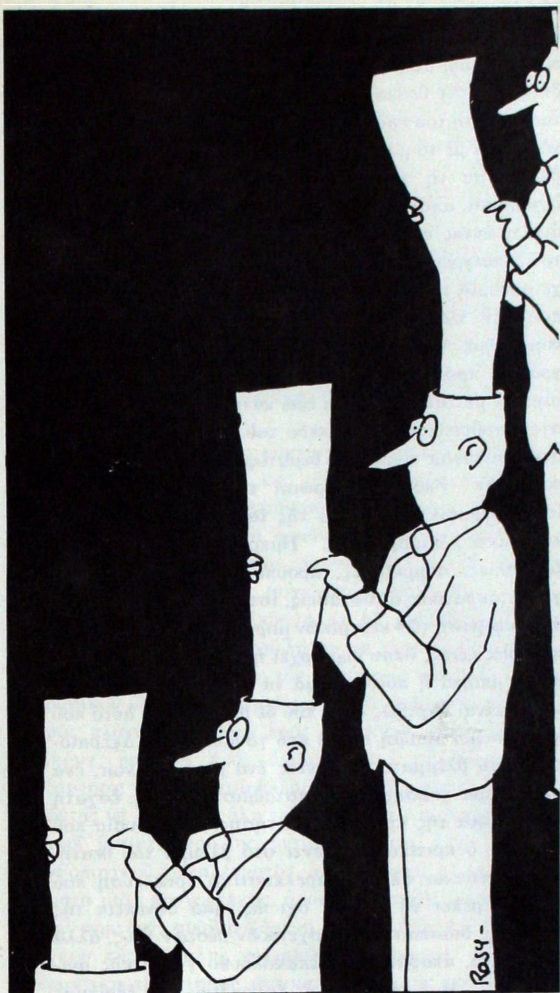


μαζί με τόν Φουκώ εν προκειμένω και νά ὀδηγήσουμε ὀρισμένους ἀκίνδυνους ἢ, στή γλώσσα ενός πιό ἐπιθετικού χρισίματος, ἐνοχλητικούς, παρωχημένους, παραδοσιακοὺς χαρακτηρισμούς στήν ἐπιφάνεια τῆς ἀλήθειας τους: ὄχι χαρακτηρισμοί πού ὑποδλώνουν ἀπλές ἀντιλήψεις πού ἀντλοῦν τό εἰσιτήριο τῆς παρουσίας τους ἀπό τήν εὐρύτητα τῆς πλουραλιστικῆς παρακειμενικότητας στίς ὑποθετικά ἀνοιχτές κοινωνίες μας, ἀλλά ἀτεγκτες ἐπιφάνειες ἐξοστρακισμοῦ, λημέρια μιᾶς ἐξουσίας τῆς ὀριοθέτησης καί μιᾶς πρακτικῆς τοῦ ἀποκλεισμοῦ.

## ΜΟΡΦΕΣ ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟΥ

Ὑπό μιά γωνία συναφή μέ τόν ἀποκλεισμό εἶναι πού πρέπει νά δοῦμε αὐτό πού χαρακτηρίζεται ὡς περιγραφή, ὡς ἀφήγηση, ὡς ἱστορικὴ παρουσίαση τῆς ταϊνίας, ὡς διαύγεια, ἀληθοφάνεια κτλ. Ἡ περιγραφή, πρὶν ἀκόμη συγκροτηθεῖ σέ παρουσιαστικὴ μεταγωγή τῶν νευραλγικότερων σεναριακῶν δεσμῶν χωρίς ἀναλυτικὲς φιλοδοξίες, ἔχει ἤδη ὀριμάσει γιὰ τόν προσανατολισμό της σέ μιά ἐνεργητικὴ ἐχθρα ἐνάντια στό μεροληπτικὸ σπάσιμο τῶν σημείων καί τό ξεστράτισμα τῆς κριτικῆς κατὰ μήκος μιᾶς παραληρηματικῆς ρωγμῆς γιὰ τήν ὁποία ἀναλαμβάνει μέ ἀπόλαυση τήν εὐθύνη τῆς νοηματικῆς ἰδιουτυπίας. Ἡ περιγραφή γατζώνεται στό συμπαγὲς προνόμιο οὐδετερότητας τῆς παρέμβασής της, ζεῖ λοιπὸν τὴ σχέση μέ τό ἀντικείμενό της μέσα στή σιγουριά τῆς ἀθωότητας. Δέ στρατεύεται, δέ μεροληπτεῖ, δέν παραμορφώνεται: προβάλλει (μέ τήν κινηματογραφικὴ ἔννοια τῆς ἐπανοπτικοποίησης τοῦ ὕλικό της). Ὅμως οὔτε ἡ ἐπιθυμία, οὔτε ἡ ἐξουσία περιγράφονται: παρακολουθοῦνται, λειτουργώντας ὡς ἀντικείμενο φυγῆς, τοῦ ὁποίου τὰ ἴχνη εἶναι οἱ ρυτίδες μας (π.χ. ὁ Οἰδίποδας ἢ τό μαντεῖο τῶν Δελφῶν).

Ὅπως εὐκολα μπορούμε νά ἐπισημάνουμε, ἡ περιγραφή ὀλισθαίνει ἀναπόφευκτα σ' ἓνα συγγενικό βάθος μέ τήν ἀφηγηματικὴ ἀνάπλαση τοῦ σεναριακοῦ προσχήματος (γιατί τί ἄλλο εἶναι τό σενάριο θεωρημένο σύμφωνα μέ τήν ἐνδότερη ὑφή τῆς κινηματογραφικότητας ἢν ὄχι προσποίηση;). Κατὰ συνέπεια περιγραφή καί ἀφήγηση συγκλίνουν στήν ἴδια χίμαιρα μιᾶς ἀφηγηματικῆς προϋπόθεσης τῆς κινηματογραφικότητας, στήν ἐξάντληση τῆς ὁποίας συνωθῶν τὶς φιλοδοξίες τους, ἀφήνοντας πίσω τους τήν ἴδια τήν κινηματογραφικότητα ὡς ὑπολειμματικὴ προέκταση. Αὐτὴ ἡ κριτικὴ πρακτικὴ τῆς περιγραφῆς καί τῆς ἀφήγησης ἐπιτρέπει στὸν κριτικὸ καί στὸν ἀναγνώστη νά συγκολληθοῦν στίς ἴδιες ἀμοιβαιότητες καί τὶς ἴδιες συνεννοήσεις. Πρῶτον, γιατί οἱ νοητικὲς σταθερές τοῦ δυτικοῦ ἀνθρώπου, ἀποσυναρμολογημένου ἀπὸ μιά κοπιαστικὴ, ἐπίμονη, ἐξαντλητικὴ, συμβολικὴ περίσφιξη τῆς θέσης του μέσα στὰ πράγματα τοῦ κόσμου του, ὀργανώνουν τὴ σχέση μέ τόν ἐνστώτα του ὡς περιγραφή καί μέ τήν ἱστορία ὡς ἀφήγηση. Κι ἔπειτα γιατί, καθόσον πραγματοποιοῦν ἀτόφους μετατοπίσεις πού κανένας πρισματικός λόγος δέν ὑποσκάπτει τήν οἰκειότητα, ἀρθρώνονται γύρω ἀπὸ τήν ἐπιβολὴ αὐτοῦ πού ὁ Ἀλτουσσέρ



ὀνομάζει πολιτιστικὴ καί ἰδεολογικὴ ἀναγνώριση: «τό θέαμα συνιστᾷ, βασικά, τὴν ἀφορμὴ μιᾶς πολιτιστικῆς καί ἰδεολογικῆς ἀναγνώρισης»<sup>13</sup>. Ἡ κριτικὴ τῆς περιγραφῆς καί τῆς ἀφήγησης μεταφέροντας στό χαρτί ἓνα περιγραφικὸ καί ἀφηγηματικὸ ὁμοίωμα τῆς φιλικῆς ἔκτασης ξανασυναντᾷ τό βλέμμα τοῦ θεατῆ. Ἡ κοινότητα τοῦ ἀντικειμένου ἐγγυᾶται τὴ συμφωνία. Μιὰ κινηματογραφικὴ ταινία εἶναι αὐτό πού βλέπουμε καί ἡ κριτικὴ ἀναλαμβάνει νά μᾶς θυμίσει τί εἶδαμε ἢ νά μᾶς πείσει γιὰ τό τί θά δοῦμε. Θεατῆς καί κριτικός σμίγουν στή βεβαιότητα τοῦ θεάματος. «Μᾶς συνδέουν οἱ ἴδιοι μῦθοι, τὰ ἴδια θέματα πού μᾶς κατευθύνουν χωρίς τήν συγκατάθεσή μας, ἡ ἴδια ἰδεολογία πού βιώνουμε αὐθόρμητα... Ἐχοῦμε τό ἴδιο ξημέρωμα καί τήν ἴδια νύχτα, ἀγγίζουμε τὶς ἴδιες ἀβύσσους: τὴν ἀσυνειδησία μας. Μοιραζόμαστε τὴν ἴδια ἱστορία κι ἀπὸ δῶ ξεκινοῦν ὅλα»<sup>14</sup>.

Ὅμως αὐτὴ ἡ συμμεριζόμενη ἐμπλοκὴ στήν ἴδια νύχτα τοῦ θεάματος ἀπειλεῖ μέ τό τίμημα τοῦ δυσδιάκριτου αὐτοῦ πού πρέπει νά σημαίνεται ὡς διαφορά γιὰ νά ἐπιβιώσει ἡ νομιμότητα τοῦ θεσμοῦ τῆς κριτικῆς. Κι ἂν δέν ὑποφέρομε ἀπὸ μιά ἀπλουστευτικὴ ἀντίληψη



της εξουσίας, δε θά εκπλαγούμε διαπιστώνοντας ότι ο θεσμός δέν πολιορκείται: ο θεατής στηρίζει την εξουσία του, αποδεχόμενος με πλειοδοτική έξαρση τη διάκριση τών θέσεων που στο άνοιγμά τους εγκαθίσταται ή άνεση του παιγνιδιού. Έτσι, ο θεατής αποδέχεται νά βλέπει με τό μάτι, άναγνωρίζοντας στόν κριτικό ότι βλέπει με τή γνώση. Ή μάλλον, αποδέχεται ότι ξεγελιέται από τό μάτι καί καθιερώνει τόν κριτικό, άναζητώντας στην άνάγνωσή του τήν πολύτιμη φύρα του εμπαιγμένου βλέμματος. Ρουφά τή δημοσιογραφική χειρονομία του σάν τό έρμηνευτικό απόσπασμα αυτού που δέν είδε, ή δε θά δει, κοιτάζοντάς το. Άς θυμηθούμε τό απόσπασμα που παραθέσαμε από τό γράμμα πρós τόν *Σύγχρονο*. Άγγίζουμε ένα ριζικό σημείο, με τήν έννοια ότι έδω κάτι ριζώνει: ο κριτικός στοιχειοθετείται στο επίπεδο του *savoir*. Οί διεκδικήσεις του *savoir* γίνονται ο θεματοφύλακας της διαφοράς του. Άπ' όπου ή άρθρωση της κριτικής με τόν ιστοριογραφικό διάκοσμο της ταινίας καί τό σκανδαλοθηρικό λέκισμά της. Ήμερομηνίες γυρίσματος, δυσκολίες, συμμετοχές, προϋπολογισμός, άπρόοπτα, γραφειοκρατικές άντιστάσεις, ιστορική ή λογοτεχνική άποσαφήνιση τών κεντρικών μορφών της μυθοπλασίας, πένθιμες ζώνες όπου κυριαρχεί ή βαρύτητα του *savoir*: ποιός μπορεί ή ποιός τολμά νά άμφοισβητήσει ότι τό *savoir* είναι άκριβώς αυτό που δε βλέπεται σ' αυτό που κοιτάζουμε; Μαύρη τρύπα που γονατίζει τήν άκεραιότητα του βλέμματος έλκοντας ένα *plus-de-savoir*, ένα πλεόνασμα γνώσης, ως άντισταθμιστικό δέος, έσχατη νομιμότητα της κριτικής άπαίτησης. Ή εξουσία που διαθέτει ο κριτικός άπέναντι στο βλέμμα του θεατή, ταμπουράνεται σέ μία παρελκυστική προέλευση που της επιτρέπει νά δίνεται όχι ως μία συνέπεια της θεσμικής διάσπασης τών σχετικών θέσεων τους, αλλά ως θεμιτό, άπαρακάμπτο έπακόλουθο γνωστικής ανισότητας. Ή δικαίωση του παιγνιδιού της εξουσίας ταλαντεύεται πάνω στους δίσκους της ζυγαριάς του *savoir*. Άπ' όπου κι όρισμένοι έλιγμοί της δημοσιογραφικής κινηματογραφικής γραφής που επιμένουν, που επιστρέφουν σάν σταθερές, τόποι που πρέπει νά όμολογούν μέσα σέ μία έκδηλη σκηνοθεσία, τή γνωστική διάσταση κριτικού-θεατή που ύποβαθμίζει αυτό; τόν τελευταίο σέ μία «κατωφερή» ένταξη. Καί ή απόλαυση; Πώς όργανώνεται ή απόλαυση στο επίπεδο της γραφής του κριτικού εν όνόματι της ταινίας καί του έρωτισμού της; Μία τέτοια έρώτηση, θά μου άπαντήσουν, είναι τό πιο σίγουρο εισητήριο γιά τό παραλήρημα, έμεις είμαστε σοβαροί άνθρωποι. Διαυγείς, άληθοφανείς.

Θά πρέπει νά δούμε στην άξίωση άληθοφάνειας καί σαφήνειας ένα άλλο χαρακώμα άποκλεισμού. Τίποτα πιο έπίκαιρο από τήν ανατριχιαστική διαπίστωση του Μπάρτ: «μέ δυό λόγια, ο άληθοφανής κριτικός ύπάρχει»<sup>15</sup>. Ο άληθοφανής λόγος ριζώνει, τροφοδοτεί καί τροφοδοτείται από μία γνωστική έκδοχή τού ύποκειμένου καί τήν κατάληξή της: τήν άνεπάρκειά του στο επίπεδο του *savoir*. Ή άνοδος της μορφωτικής ένότητας μιας έκτεταμένης ιστορικής

κοινωνικής ομάδας που ένθουσίαζε τόν Γκράμσι, παραμένει πάντα μία ζεστή πλευρά του παρηγορητικού μαρξιστικού παραμυθιού, μά ή άλήθεια τών δυτικών κοινωνιών βρίσκεται στην όλοκλήρωσή τους μέσα στην εξέλιξη της «τεχνικής». Τά συμπληρωματικά ζευγάρωματα του «κοινού νού», —που κατέτρυχε σάν άνεκρίζωτη μονιμότητα τίς όραματικές πιθανολογήσεις του Γκράμσι—, άποτελούν τόν όρίζοντα της αισθητικής τών μεγάλων μαζών, καρκινικά διακλαδιζόμενης σέ μία πανταχού παρουσία με τήν άνάληψή της από τό άκατάσχετο ριζωμα των *mass-media*. Στην άληθοφάνεια θά πρέπει νά δούμε ένα από τά όνόματα αυτής της αισθητικής, ένα τυπικό τρόπο άσκησης της αθηντίας της. Είναι νομίζω ή στιγμή νά άπελευθερώσουμε από τήν άναμονή του ένα κεφαλαίωδες έρώτημα γιά τήν όριοθέτηση του καθεστώτος της κριτικής: από τί εξουσιοδοτείται ο κινηματογραφικός κριτικός; Άπό που άντλεί τή νομιμότητα του λόγου του, της παρέμβασης του καί τών διανοητικών στάσεων που υίοθετεί άπέναντι σ' ένα υλικό ριζικά έτερογενές, άπέναντι στη γλωσσική φύση του μέσου που χρησιμοποιεί; Ο ψυχαναλυτής εξουσιοδοτείται από τόν έαυτό του, δηλαδή τήν επιθυμία του, διακήρυσε ο Λακάν σπέρνοντας τόν επιάλτη του σκανδάλου. Άς μήν περιμένουμε σκάνδαλα από τούς κινηματογραφικούς μας κριτικούς. Άς μπάσουμε τό έρώτημα της κομψότητάς τους σέ πιο καθυσοχαστικές αναλογίες. Οί μαρξιστές λοιπόν εξουσιοδοτούνται από τόν Μάρξ, τόν Λένιν, τόν Άλτουσσέρ κτλ., οί ψυχαναλυτές από τόν Φρόυντ, τήν Κλάιν, τόν Γιούνγκ, τόν Λακάν κτλ., οί Βορειοκορεάτες από τήν έμπνευσμένη καθοδήγηση του Κίμ Ίλ Σούνγκ, οί φυσικοί από ένα επικυρωμένο καί καταταγμένο *corpus*, όπου παγιώνεται ή άναγνωρισμότητα των μεγάλων στιγμών της συναφούς έπιστημονικής εξέλιξης, οί θεολόγοι από τίς γραφές, τά πατερικά κείμενα, τίς αποφάσεις τών συνόδων κτλ. κτλ. Ο κινηματογραφικός κριτικός; Ποιός δημοσιογραφικός κριτικός θά μπορούσε ν' αυτοομολήσει στο κάλεσμα νά άπεμπολήσει τήν έφησυχασμένη διανοητική έκθεσή του στην άσκηση της λειτουργίας του γιά νά μπάσει τίς βεβαιότητές του στο τούνελ αυτής της έρώτησης που δέν ύπόσχεται τή γαλήνη καμιάς πατρότητας;<sup>16</sup> Άπό που άντλεί καί πώς νομιμοποιεί τίς θεωρητικές προϋποθέσεις της παρέμβασής του πάνω στο έτερογενές σώμα της ταινίας; Άγγίζουμε έδω κάτι που σημαδεύει τήν κριτική με τή μορφή του πραγματικού της. Θάλεγα ότι ή άληθοφάνεια γαλουχείται από τήν άπουσία άναφορικής άπαντοχής κι ότι αυτός ο δεσμός τή συγκροτεί σέ ύποκατάστατη νομιμοποιητική βαθμίδα. Τό μόνο πράγμα που διαθέτει ο δημοσιογραφικός κριτικός είναι ή άληθοφάνειά του. Τοποθετώντας στην άκρη της παρέμβασής του ως επιτακτικά αλώβητο τό κινηματογραφικό υλικό που περιορίζεται νά μετατοπίσει άφηγηματικά καί περιγραφικά, χωρίς νά τό «χωνέψει» σέ έπικεκτικές άναγνωστικές τομές, σιγουρεύει τήν ένότητα της θέσης με τό μάτι του θεατή, που τό θολώνουν οί ίδιες δεισιδαιμονίες της περιγραφής καί της άφήγησης, έμπεδώνοντας έτσι τήν άληθοφάνεια ως φυσική κατά-



σταση. 'Ο εξοστρακισμός κάθε απόκλισης ανάμεσα στη γραφή (του κριτικού) και τό βλέμμα (του θεατή) δίνει άμεσα και αυθόρμητα ύπόσταση στην αληθοφάνεια. Μπορούμε πλέον νά διακρίνουμε μέ σαφήνεια τή σκοπιμότητα πού σωρεύεται πίσω από τήν προσποίηση τής αγανάκτησης και τόν οίστρο του αναθέματος, πού κινητοποιεί ό αληθοφανής κριτικός έναντιόν τής παραληρηματικής νομής τής ταινίας. Δέν πρόκειται γιά τό σημείο μις διανοητικής έκλογής, τήν πεζότητα του γούστου, γιά κάποια αναγνωστική άφέλεια. Πρόκειται γιά τήν προστατευτική έγερση τής συνεχνιακής ύστεροβουλίας πού στην εικόνα τής παραληρηματικής πλεύσης των σημείων τής ταινίας, ζει τήν άπειλή ανάλωσης αυτού πού λειτουργεί ως μοναδικό αναφορικό άποκομπι τής τής αληθοφάνειας. 'Η μή αληθοφανής παρέμβαση πάνω στά σημεία τής ταινίας διασπά τήν ενότητα τής θέασης, αποσυναρμολογεί τό δεσμό κριτικού-αναγνώστη και κλητεύει τόν τελευταίο μπρός στό έρώτημα τής αναγνωστικής προσφυγής του, εκκρίνοντας μέσα στον έν λόγω δεσμό μιά άνησυχητική ένταση: παραπέμπω στον έπιστολογάφο του *Σύγχρονου* ή στην όμολογη έπιστολμαία αντίδραση του κ. Πλατάκη πού φιλεξένησε ή *Οδών*. 'Η άπόκρουση, λοιπόν, του παραληρηματικού έξωτισμού τής κριτικής και τής χαρούμενης αναγνωστικής εκζήτησης της μās κατεβάζει στις χαμηλόφωνες συνδέσεις τής αληθοφάνειας μέ τήν άναπαραγωγή του θεσμού τής κριτικής. 'Ο έξορκισμός έδω είναι ό κόπος τής επιβίωσης μέσα στά χαρακώματα τής απαγόρευσης: «μέ μιά μέθοδο συνηθισμένης άναστροφής, τό άπίστευτο προκύπτει από τό άπαγορευμένο, δηλαδή από τό επικίνδυνο: οί άσυμφωνίες γίνονται παρεκκλίσεις, οί παρεκκλίσεις λάθη, τά λάθη άμαρτήματα, τά άμαρτήματα άσθένειες, οί άσθένειες τερατουργήματα»<sup>17</sup>. Πώς άλλοιως θά μπορούσε ό αληθοφανής κριτικός νά βιώσει τή σχέση του μέ τόν άποκλίνοντα λόγο του κριτικού παραληρήματος, άν όχι σάν έπιφύη μέ μιά τερατολογία τό παράδοξου, ξεχύλισμα μις άρρωστης ύποκειμενικότητας. Τί άλλο μπορεί νά είναι γι' αυτόν ή ύπόθεση τής Οιδιπόδειας περιπλοκής των ταινιών του Χίτσκοκ, άπέναντι στις όποιες ή ιδιοτυπία τής κινηματογράφησης είναι ειρωνία, σύνταξη μις σαρκαστικής αντίστιξης, άν όχι παραλήρημα και άσθένεια; 'Ο Χίτσκοκ είναι άστυνομική συνταγή, άδρεναλίνη, λιβάνι, ψυχαναλυτικός τοματοπολτός ή, στό δύσμορφο βάθος μις συμπληρωματικής **συμφόρησης**, όλα αυτά μαζί και ταυτοχρόνως, π.χ. ή άποψη του Μπ. 'Ακτσόγλου γιά τόν Χίτσκοκ.

Συναφής μέ τή μισαλλόδοξη άγρύπνια τής αληθοφανούς κριτικής είναι ή πλευρική συνδρομή πού δέχεται από μιά άξίωση γλωσσικής διαύγειας. 'Η γλώσσα πρέπει νά άκολουθεί τήν ευθεία τής απλότητας, νά παλινδρομεί ανάμεσα στά δύο άκρα, συλλέγοντας μέσα σέ μιά αναγνώσιμη κωδικοποίηση τήν επιφάνεια του κινηματογραφικού ύλικου γιά νά τή μεταφέρει στον τόπο τής δημοσιογραφικής κατανάλωσής της. Οί διακυμάνσεις της γίνονται παράσιτα πού άπειλούν τήν έπιταγή τής αληθοφάνειας. 'Απ' όπου και ή πίεση γι'

αυτό πού ό Μπάρτ ονομάζει «διαρκή εξαγνισμό του γλωσσικού ιδιώματος». «Γιατί νά μή διατυπώνουμε τά πράγματα μέ πιό απλό τρόπο;»<sup>18</sup>: ή κριτική πού ύποπτεύεται τήν αληθοφάνεια δέν παύει νά πυρπολείται μέσα σ' αυτή τήν ακούραστη μομφή. Νά θυμήσουμε τή φρίκη των «έπιστολογράφων» μας ή όποία άπλά άντανακλά τις στρατηγικές βεβαιότητες του, αληθοφανούς άν χρειάζεται, κριτικού θεσμού, όσο κι άν φαίνεται νά έρχεται άπ' έξω, από τήν πλευρά του αναγνώστη-θεατή; Καλύτερα νά θυμηθούμε τήν αίχμηρή άντίρρηση του Μπάρτ: «γράφω σημαίνει ότι έχω ήδη όργανώσει τόν κόσμο, ότι ήδη σκέφτομαι. Είναι λοιπόν άνώφελο... νά ζητάμε από κάποιον νά ξαναγράψει, άν αυτός ό κάποιος δέν άποφάσισε νά ξανασκεφτεί».

Στόν ίδιο θεματικό κύκλο θά πρέπει νά εντάξουμε τή χρήση του «λαού» και τής δεκτικότητάς του ως κριτήριο άξιολογικής στάθμησης μις ταινίας, πρακτική πού εξακολουθεί νά σταδιοδρομεί στό χώρο τής «άριστεράς» κριτικής σάν τρομοκρατικό άλλοθι βολικότητας και εύχρηστος μηχανισμός άπόρριψης.

Όμως σ' όποια έκδοχή κι άν έγκαθίσταται ό κριτικός, ή λειτουργία του λόγω του είναι παγιδευμένη σέ μιά διπλή μεροληψία: τόν τεμαχισμό του κινηματογραφικού ύλικου (ποτέ μιά ταινία δέν αναλύεται πλάνο πρós πλάνο, έπεισώδιο πρós έπεισώδιο, εικόνα πρós εικόνα, διάλογο πρós διάλογο) και τή βιωματική έξάρτηση του κριτικού βλέμματος. 'Η κριτική, άδυνάτωντας νά διατρέξει όλη τήν έκταση του κινηματογραφικού άντικειμένου της, άντισταθμίζει μ' έναν έλιγμό άνθολογικού ξεδιαλέγματος, άλυσώνοντας τ' άποτελέσματα μις προνομιακής, άποσπασματικής άποδημίας των σημείων, συμβιβαζόμενη μέ τή λήθη του κύριου όγκου τής σύνολης φιλικής διάρθρωσης. Αυτή ή πρακτική τεμαχισμού άντικατοπτρίζει τις επιπτώσεις τόσο μις συμβολικά άσκημένης μεροληψίας, όσο και μις φαντασιακής προτίμησής, έλεγχόμενης έσωτερικά από μιά βιωματική άδρανια. 'Η έγγενως άνοιχτή δομή κάθε έργου συναντά τή συρρικνωτική πρόθεση τής ύποκειμενικής κατάστασης του κριτικού, πού ύπονομεύει τήν ίσοπολιτεία των σημασιών: «άν προσθέσω τήν κατάστασή μου στην άνάγνωση του έργου, μπορώ νά περιορίσω τήν πολυσημία του (και αυτό συνήθως συμβαίνει). Αυτή όμως ή κατάσταση, καθώς μεταβάλλεται, συνθέτει τό έργο, δέν τό ξαναβρίσκει»<sup>20</sup>. Τεμαχισμός και βιωματική εύνοια, συναρθρωμένα από άμεσις λειτουργικές συνάψεις, όρθώνονται σέ προϋποθέσεις τής κριτικής παρέμβασης. Πώς όμως νά συγκαλύψουν τό γεγονός ότι «στάζουν» από επιθυμία και έξουσία: 'Ο κριτικός, επιθυμεί άνισα τό σώμα τής ταινίας κι έχει τήν έξουσία νά όδηγεί τόν πόθο του στην επιφάνεια τής γραφής κοινοποιώντας τό άντικείμενό του. Είναι όμως ζωτική ανάγκη ν' αναχαιτιστεί ό μεροληπτικός ζόφος πού έγκυμονείται συμπληρωματικά από τήν κατάτμηση τής φιλικής ύλης και τή βιωματική έμπλοκή του κριτικού. Έτσι ή κριτική θά κυνηγήσει τή φερεγγυότητά της στην άναζήτηση μις ένοποιητικής κατάλη-



ξης, ενός κλεισίματος, μιάς όριακής αναγωγής: ή ταινία λοιπόν γίνεται τόπος όπου πλανώνται ή γαλαξιακή διασπορά ενός έσχατου σημαινόμενου, όπου όλα επανώνονται, άφηγηματικές σειρές, άλληλουχίες πλάνων, διαλογικές άλυσίδες. Η κινηματογραφική ταινία άναρτάται στο τυραννικό άρχιμήδειο σημείο του υπερβατικού σημαινόμενου της. Καταμήσεις, μεροληψίες, άνασυνθέσεις, παραμερισμοί, τά πάντα άναβαπτίζονται στην ενόποιητική άπαιτήση μιάς παντοδύναμης έρώτησης: «Τί πάει νά πεί αυτό;». «Τί σημαίνει;» «Ποιό είναι τό νόημά του;». «Ίσως από δω νά άρχίζει τό έρώτημα «τί θέλει νά πεί;... Τί θέλησε νά πεί ό αυτοκράτορας, ό θεός; Αντί γιά τμήματα άλυσίδας πού μπορούν πάντα νά άποσπαστούν, ένα άποσπασμένο αντικείμενο άπ' όπου έξαρτιέται όλόκληρη ή άλυσίδα» αντί γιά πολυσήμαντος γραφισμός πάνω στο ίδιο τό πραγματικό, μιά άμφιμονοσήμανση πού διαμορφώνει τό υπερβατικό, άπ' όπου προέρχεται ή γραμμικότητα αντί γιά μή σημαίνοντα σημεία πού συνθέτουν τά πλέγματα μιάς μη σημαίνουσας άλυσίδας, ένα τυραννικό σημαίνον άπ' όπου όμοιόμορφα κυλάνε όλα τά σημεία»<sup>21</sup>. Έτσι, γιά παράδειγμα, σύμφωνα μ' ό,τι μπόρεσε νά άρθρώσει ή δημοσιογραφική κριτική γιά τό 1900 του Μπερτολούς, μαθαίνουμε ότι πρόκειται γιά «τό θάνατο της άστικής τάξης», τόν ιστορικά άναπόδραστο ρόγχο της. «Όλα συρρέουν σ' αυτό τό συμπαγές και άδιαφοροποίητο, άποεδαφωμένο, σημαίνον-σημαινόμενο και την υπερβατική έρμηνευτική πληρότητά του. Καταλαβαίνετε γιαντί προτιμώ την παραληρηματική πτήση της κριτικής πέρα από τό φράχτη του υπερβατικού σημαινόμενου, δηλαδή την άνάληψη της έμπλοκής στο παιχνίδι της έπιθυμίας και της έξουσίας πού συνεπάγεται ή γραφή και ό κριτικός πορισμός της ταινίας.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κάπου ή κινηματογραφική κριτική άποκλίνει χασματικά από τη λογοτεχνική κριτική και δέν την ξανασυναντά πουθενά. Τά σημεία της λογοτεχνικής κριτικής, ισόμορφα μ' αυτά του αντικείμενου της, μπορούν νά διαχυθούν όμοιόμορφα μέσα τους, μεταθέτοντας ως τό θρυμματισμό τά σύνορα της διαφοράς τους. Αντίθετα, ό κινηματογραφικός κριτικός λόγος δέ μέγγνεται μέ τό αντικείμενό του: βυθίζεται μέσα σάν

μαχαίρι. Μέσα στην παρέμβασή του άνταμώνει προς τά πάνω τό κατώφλι του αντικείμενου του, ένα κείμενο έτερογενές, όπου σταματά: μπήγεται, μά δέ διαχέεται. Η έτερογένεια του φιλικού κειμένου παίζει σάν ένα όριο, σάν μιά αντίσταση, σάν άπαρτη ένδοχώρα. Πιστεύω ότι ή μη γλωσσική ύπόσταση του κινηματογράφου τόν φέρνει πιά κοντά στο πραγματικό και συγκεκριμένα σέ δύο έκδοχές του: τό βλέμμα και τη φωνή: άπ' όπου και ή έγγυητά του μέ την άπόλυση - και ή άπόσταση του από τό savoir (όσο κι αν μιά ταινία είναι πάντα επενδυμένη μέ τις εικόνες του). Δέ θά πρέπει λοιπόν ό κριτικός μέ τη γραφή του ν' άνασύρει κάποιες σπίθες άπόλυσης από τη χόβολη της κινηματογραφικής θέσης, άνατρέποντας τις αξιώσεις του savoir πού τείνει άκατάσχετα προς ένα ύστατο υπερβατικό σημείο: «Ναί, ή προσοχή μας πρέπει νά στραφεί στο νά άπομακρύνουμε τά φαινομενικά, νά βγάξουμε από μέσα τους τό υπερβατικό, ιδεαλιστικό σημαινόμενο. Στο σημείο αυτό ή σημειολογία θά πρέπει νά χει ένα χαρακτήρα ήθικό, μέ στόχο νά κάνει τό κριτικό πνεύμα πιά άποτελεσματικό. Όσο γιά την ψυχάνάλυση, αυτή μπορεί νά μάς μάθει νά διαβάσουμε ό,τι δέν είναι δεδομένο. Νά διαβάσουμε ό,τι περνούσε άπαρατήρητο. Η ψυχάνάλυση μάς μαθαίνει νά διαβάσουμε «τό άλλο»<sup>22</sup>.

Η κριτική, λοιπόν, αντί νά έπισπεύδει τό νόημα άπομακρύνοντας την άπόλυση, θάπρεπε νά φιλοδοξεί νά λειτουργεί σάν ή πρακτική αυτού του Μπαρτικού άλλου. Μέ λίγη γνώση και πολύ ευαισθησία.

Δ.Β.

### Σημειώσεις

1. Ρ. Μπάρτ, *Κριτική και άλήθεια*, σ. 48.
2. Από έπιστολή άναγνώστη στο *Σύγχρονο* '77, 13/14, σελ. 154.
3. Γ. Διζικιρίκης *Η άπάτη της λογοτεχνίας και ό βαθμός μηδέν της γραφής*, σελ. 48, έκδ. Γραμμή.
4. Φίλμ 4-5 '75, σελ. 70.
5. Ρ. Μπάρτ, *Κριτική και άλήθεια*, σ. 65.
6. Μ. Foucault, «La Folie, l'absence d'oeuvre», συνέδριο '64.
7. Μ. Foucault, L'arc, «La crise dans la tete», σελ. 25.
8. Ρ. Μπάρτ, *Κριτική και άλήθεια*, σελ. 57.
9. *ibid*, σελ. 63.
10. *ibid*, σελ. 64.
11. *ibid*, σελ. 69.
12. Μ. Foucault, L'ordre du discours, σελ. 11.
13. Α. Άλτουσσέρ, *Θέατρο* 77, σελ. 27.
14. *ibid*, σελ. 28.
15. Ρ. Μπάρτ, *Κριτική και άλήθεια*, σελ. 15.
16. Νομίζω ότι αυτή είναι ή άρμόδια όπτική γωνία γιά νά μελετήσουμε την έλξη πού άσκησαν πάνω στην κινηματογραφική κριτική ή σημειολογία και ή ψυχάνάλυση ή ό μαρξισμός. Και σήμερα ή σινεφιλία.
17. Ρ. Μπάρτ, *Κριτική και άλήθεια*, σελ. 16.
18. *ibid* σελ. 31.
19. *ibid*, σελ. 32.
20. *ibid*, σελ. 54.
21. Ντελέζ, Γκουαττάρι, *Αντί-Οιδίπους*, έκδ. Ράππα σελ. 239.
22. Ρ. Μπάρτ, *Γιά τη Λογοτεχνία*, *Ηριδανός* 1, σελ. 117.



# ΚΡΙΤΙΚΕΣ



## Λευκές περιοχές και λεπτο-μέρειες στίς ταινίες "Όνομα: Κάρμεν καί Χαΐρε Μαρία του Ζάν Λύκ Γκοντάρ

*Τί έχει ή Κάρμεν;  
- Είναι έρωτευμένη!*

*Ή θάλασσα συνεχώς αντανάζεται?*

### α. Ή σπάταλη ισορροπία

Έπιτρέψτε μου νά ξεκινήσω μέ τήν υπόθεση ενός ιδεώδους σχήματος. Σκεφθείτε κάποιον πού ποτέ δέν γνώρισε τήν περιπέτεια του φωτός πάνω στά αντικείμενα. Έναν τυφλό. Τήν χωρική πραγματικότητα όπως αρθρώνεται μέσα από τίς διαδρομές του ήχου πού παράγει τό λευκό μπάστούνι καθώς κρούει τήν ύλη. Ό «χάρτης» αυτός είναι μιά γραφή από φράγματα (σκληρούς ήχους) πού διακόπτουν τή ρυθμική συνέχεια των περασμάτων. Ό κόσμος των φωτεινών σημείων είναι ά-νόητος. Ή διαπλοκή των διαδρομών, όμως, καί ή πνοή του ανέμου επιτρέπει στό τοπίο ν' άναδυθεί. Μέσα στό άπόλυτο σκοτάδι ό δρόμος πρός τή μητέρα μπορεί νά είναι κόκκινος.

Μέσα στό άπόλυτο σκοτάδι. Μέσα σέ ποιά εικόνα; Χωρίς τό φώς, πού ή εικόνα; Κατασκευάζω μιά εικόνα γιά τό κενό: κατασκευάζω μιά εικόνα στό κενό. Μιά μαγική εικόνα. Στην ουσία ένα έρώτημα πού επωάζεται. Ή έκκόλαψη, μιά συμπαντική άρχή: ή Μεγάλη Έκρηξη φέρ' ειπείν. Ό δρόμος πρός τή μητέρα είναι τώρα ό δρόμος του φωτός. Ή νομοτέλεια τής διαδρομής (διαδρομή: «ή επικράτεια των σημείων») είναι ό ρυθμός των άρνήσεων καί των καταφάσεων στό βασικό έρώτημα, πού οί φωτεινές εκφάνσεις του είναι ό κόσμος.

Θυμηθείτε τήν μικρή αίθουσα, τήν ομάδα των μαθητών καί τό δάσκαλο στό *Χαΐρε Μαρία*. Ό δάσκαλος συνοψίζει τή θεωρία του γιά τήν εξέλιξη του σύμπαντος σ' ένα παιχνίδι. Ένας τυφλός, σύμφωνα μέ τή θεωρία των πιθανοτήτων, θά χρειαζόταν δισεκατομμύρια χρόνια γιά νά λύσει τόν κύβο του Ρούμπικ. Όχι όμως μέ τή βοήθεια κάποιου πού υπαγορεύει τίς σωστές καί λάθος κινήσεις. Πρόκειται γιά μιά σκηνική επίδειξη. Ή εξέλιξη του σύμπαντος ως μιά δραματική πράξη. Στο κέντρο της βρίσκεται ένα αντικείμενο 5,5Χ5,5 έκατοστά. Ό δάσκαλος σκηνοθετεί ένα νέο άνδρα μέ κλειστά μάτια πού χειρίζεται τό αντικείμενο καί μία νέα γυναίκα πού δίνει οδηγίες. Ή διαδικασίας κίνησης «Ναί», κίνηση «Ναί», «Όχι» διόρθωση, κίνηση «Ναί», κίνηση «Ναί», λύση. Τέλος του έπεισοδίου.

Εικάζω, φαντάζομαι, θυμάμαι: είναι ήδη ή διαδικασία παραγωγής των εικόνων μιάς κινηματογραφικής ταινίας. Αυτή ή διαδικασία μās προσφέρεται ως θέαμα κοσμολογικού περιεχομένου στό *Χαΐρε Μαρία*. Όμως, χάρια από τούς υπαινιγμούς πού προηγήθη-





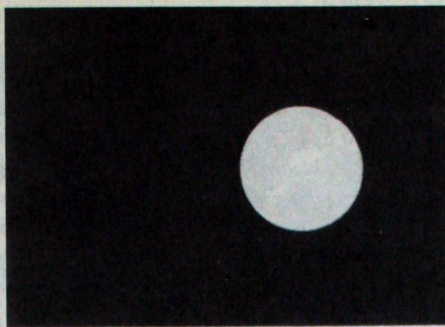
καν, δέν μιλήσαμε καθόλου γιά τήν Μαρία. Σās χρωστῶ ἀκόμη τό "Όνομα: Κάρμεν. Ἐκεῖ ἡ ἴδια διαδικασία εἶναι μιά εἰκονογραφία μέ πλοκή, ἀναφορές στό γινωστό καλό σινεμά καί κινηματογραφικούς διαλογισμούς πάνω στίς ἔγνοιες τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ γνωστός καλός Γκοντάρ. Στό *Χαῖρε Μαρία* δέν συναντᾶμε κάποιο μῦθο, ἀλλά τόν ὑπέρτατο μῦθο: τή Γέννηση (ἡ τήν ὑπέρτατη ἀλήθεια: φίλοι τῆς ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ δέν μᾶς χωρίζει τίποτα). "Ένας ρομαντισμός<sup>3</sup> γεμάτος δέος κι ἀκόμη εἰκόνες φωτεινές κι ἐπίμονες. Ἄδυναμία ἢ... ἐπιστροφή στίς ρίζες; Τίποτε ἀπό τά δύο.

Φοβᾶμαι πῶς θά θεωρήσετε ὑπερβολική τήν ἀποψη ὅτι ὁ Γκοντάρ δέν ἐγκαταλείπει τήν ἐμμονή του νά καταγράψει τόσο τήν κινηματογραφοφιλική του ὠση ὅσο καί τό πρόβλημα τῆς συνέχειας τῶν εἰκόνων στό *Χαῖρε Μαρία*. Ἡ τουλάχιστον ὅτι αὐτή του ἡ προσφιλῆς συνήθεια εἶναι ὑποτονισμένη σέ σχέση μέ τό "Όνομα: Κάρμεν, ὅπου εἶναι ἔγνοια κυρίαρχη. Δέν εἶναι καθόλου ὑποτονισμένη. Ἀντίθετα εἶναι διακεκριμένη καί διακριτική. Ὁ πρῶτος τῇ τάξει μῦθος δέν εἶναι καταφύγιο, εἶναι μιά εὐκαιρία νά κοιτάξει τό μῦθο καί τή γυναῖκα, τή γυναῖκα ὡς μυθοπλασία, τή γυναῖκα ὡς φάντασμα. Ἡ παράλληλη μέ τό μῦθο τῆς Γέννησης, ἱστορία τοῦ

δασκάλου καί τῶν μαθητῶν του ἔχει τήν ἴδια σημαίνουσα ἀξία μέ τίς συνεχεῖς πρόβες πάνω στά κουαρτέτα ἐγγύρδων τοῦ Μπετόβεν πού παρεμβάλλονται στό "Όνομα: Κάρμεν. Ἐκεῖ δέν καταγράφεται μόνο ἡ ἄλλη πλευρά τῆς μικρῆς τρομοκράτριας πού παίζει τό βιολοντσέλλο, ἀλλά καί τό πρόβλημα τοῦ νά συντεθοῦν καί νά συντονισθοῦν τό πλῆθος τῶν μικρῶν μουσικῶν φράσεων σ' ἓνα ὅλον μέ εἰρμό καί συνέχεια. Τό πρόβλημα τοῦ νά συντονισθοῦν ὅλες οἱ μικρές ἱστορίες πάνω στήν παρτιτούρα τῆς ταινίας, πάνω στό μῦθο. Ἡ ἀγωνιώδης προσπάθεια τοῦ νά συνταιριάξεις ὅλες αὐτές τίς εἰκόνες τῆς γυναίκας σέ μιά *γυναικεία* εἰκόνα. Ὁ Γκοντάρ εἶναι ἄνδρας. Καλύτερα: εἶναι δεσμευμένος στήν ἀντρική του *ταυτότητα*: εἶναι κρυφά ἐρωτευμένος μέ τήν Κάρμεν.

Αὐτό πού στό "Όνομα: Κάρμεν εἶναι τέχνημα, στό *Χαῖρε Μαρία* εἶναι μιά πλήρης διαδικασία καταστροφῆς τῶν σημείων. Δίπλα στό μῦθο τῆς Ἀρχῆς, ὁ μῦθος τοῦ καθημερινοῦ μέ ἀδυσώπητες ἀναλογίες. Ὁ δάσκαλος εἶναι ἤδη ἓνας Μεσσίας πού ἀκολουθεῖται ἀπό τοὺς μαθητές του. Ὁ λόγος του εἶναι τό λογικό στήν πιό καθαρή του ἔκφραση: τό δυαδικό λογικό ἐνός κομπιοῦτερ. Ἀρνηση, κατάφαση. Ἡ ζωὴ του εἶναι μιά δραματική πράξη πού ἔχει νά διαλέξει ἀνάμεσα στή λογική συνέχεια (στό λογικό ἢ





πληροφορία είναι συνεχής· δέν υπάρχει σημασία καί στήν επαναστατική πράξη. Δέν ακούει τή φωνή τοῦ ἔρωτα, ἐπιστρέφει στήν οἰκογένειά του. Αὐτός ὁ μῦθος ὀλοκληρώνεται πρὶν ἀκόμα γεννηθεῖ ὁ Ἰησοῦς. Ὁ ὑπέρτατος μῦθος ἔχει ἀποδομηθεῖ πρὶν ἀφηγηθεῖ ἀκόμη. Κι ἡ γυναίκα;

Ἄς ἐξετάσουμε τοὺς τίτλους. *Όνομα: Κάρμεν* καί *Χαῖρε Μαρία*. Τό δεύτερο συνθετικό εἶναι κάθε φορά, ἓνα γυναικεῖο ὄνομα. Δέν πρόκειται γιά τυχαῖα ὀνόματα. *Κάρμεν*, ἡ γυναίκα τοῦ διαβόλου, τό σῶμα της ἓνα πλοῖο τῆς ἐπιθυμίας. *Μαρία*, ἡ νύμφη τοῦ Θεοῦ, σιωπηλό δοχεῖο τοῦ Λόγου καί τοῦ Κανόνα. Τί ἀπό τά δύο εἶναι ἡ γυναίκα; Κανένα ἀπό τά δύο. Τά παιχνίδι εἶναι ἡ ἐπιθυμία, ἡ γυναίκα ἡ σκοτεινὴ περιοχή της. («*Ὁ πόθος εἶναι ἐδῶ, φλογερός, αἰώνιος. Ὁ Θεός, ὅμως, βρίσκεται ψηλότερα ἀπ' αὐτόν, καί τὰ ὑψωμένα χέρια τῆς Ἐπιθυμίας δέν φτάνουν ποτέ τῇ λατρευτῇ πληρότητι*»). Ὁ λόγος τῆς Ἀπουσίας εἶναι ἓνα κείμενο μέ δύο ἰδεογράμματα: ἀπό τῇ μιᾷ, τὰ ὑψωμένα χέρια τοῦ Πόθου, ἀπό τὴν ἄλλη, τὰ ἀπλωμένα χέρια τῆς Ἀνάγκης. Ἀμφιταλαντεύομαι, κυμαίνομαι ἀνάμεσα στή φαλλική εἰκόνα τῶν ὑψωμένων χειρῶν καί τῇ βρεφική εἰκόνα τῶν ἀπλωμένων χειρῶν<sup>4</sup>. ὄντας ἐρωτευμένος κυνηγῶ μιᾷ ὀπτασίᾳ. Ξεχύνομαι πίσω ἀπὸ μιᾷ εἰκόνα· τῇ στιγμῇ ἀκριβῶς, πού ἀποκτᾷ τό βάρος τοῦ σώματος πού ποθῶ νά ἀναγνώσω τόν πόθο μου, ἀλλάζει. Νά πού συναντᾷ ὁ Ρολάν Μπάρτ τόν Λουίς Μπουνουέλ. Τό σκοτεινὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου (ἡ γυναίκα; ἡ Γυναίκα). Ἡ σκοτεινὴ περιοχή τῆς ἐπιθυμίας (ἡ Ἀπουσία). Ὁ Γκοντάρ ἔχει ἤδη διαλέξει: εἶναι κρυφά ἐρωτευμένος μέ τὴν Κάρμεν. Ἐπιλογή κινηματογραφική.

Ἀνάμεσα στίς δύο ἀντισυμμετρικὲς εἰκόνες τῆς γυναίκας, ὁ Γκοντάρ ξετάζει τί τίς ἐνώνει μᾶλλον παρὰ αὐτό πού τίς χωρίζει. Στὴν Κάρμεν ἡ ἐκθετη σεξουαλικότητα. Ἡ λάμψη τῶν μεριῶν τῆς γυναίκας: βυζιά, γοφοί, κῶλος, μουνί. Γιά τό αἵτιο ἀρσενικό ἀπομένει ἡ πραγματικότητα τοῦ αὐνανισμού. Ἡ γέννηση εἶναι ἀδύνατη. Ἡ συνέχεια ἀνέφικτη. Οἱ θεσμοὶ πανίσχυροι: ἐλέγχουν τό μῦθο. Στὴ Μαρία τό «θηλυκό» εἶναι ἐγκλειστο. Τό γυμνὸ σῶμα μιᾷ πραγματικότητας ἀπόμακρη· κανεὶς δέν εἶδε τὴ Μαρία γυμνή. Ὁ καθρέφτης δέν ὑπάρχει. Στὸ μῦθο τῆς Κάρμεν, ἡ ἐπιθυμία διασπᾶται μέσα στοῦ δίκτυο τῆς ἐξουσίας. Ὁ μῦθος τῆς Μαρίας παράγει θεσμούς, ἡ ἐπιθυμία εἶναι ἓνας κανόνας, ὁ Λόγος φροντίζει γιά ὅλα. Κι ἡ Μαρία; Ἡ Μαρία «τρώγεται μέ τὰ ρούχα της». Ἡ Μαρία εἶναι ἀρσενικό. Ἡ Μαρία «αὐνανίζεται». Ἀκούει τόν Λόγο. Ἄς ἐπιστρέψουμε στοὺς τίτλους.

Γιά τὴν Κάρμεν ἓνας προσδιορισμός· γιά τὴν ἀκρίβεια: ὁ προσδιορισμός ὡς θεσμικὴ ἔκφραση· τό



“Ονομα”. Η ξεκάθαρη έκφραση του φύλου ως δράση εκμηδενίζεται μέσα στη δίνη της επιθυμίας. Στο τέλος μιὰ ανατροπή: η Κάρμεν δεν πεθαίνει, είναι μιὰ ζωντανή νεκρή. Ο έραστής της φωνάζει τό όνομά της. Δεν υπάρχει απάντηση, δεν πρόκειται για επίκληση πρόκειται για *χαιρετισμό*.

Γιά τη Μαρία ένας χαιρετισμός. Η έξωραϊσμένη από τόν θεϊκό λόγο επιθυμία παίρνει μιὰ παιγνιώδη έκφραση: μιὰ σειρά από αγγίσματα ή όχι της φωτεινής κοιλιᾶς καί ή επανάληψη μιᾶς φράσης: «σ’ αγαπῶ». Ένα κοσμικό παιχνίδι πού όδηγεϊ στη γέννηση. Ο Ίησους κήρυκας της αγάπης. Ο κύκλος κλείνει. Η Μαρία κοιτάζεται στόν καθρέφτη καί δοκιμάζει τη βαφή τῶν χειλιῶν. Η Μαρία *ἐπιθυμῶν*. Ο χαιρετισμός τοῦ Γαβριήλ περνάει ἀπαρατήρητος. Δεν πρόκειται για χαιρετισμό. Πρόκειται για *προσδιορισμό* πού ἀντηχεϊ κινηματογραφικά ὅπως τά *ζενερικ* τοῦ τέλους: «Νά, ή Μαρία!».

### β. Η σιωπηλή ισορροπία

Μιά θηλυκή κίνηση: ή Μαρία αγγίζει τήν ήβη της. Τό λιβάδι τοῦ μικροῦ Ίησοῦ. Η Μαρία χαιρετίζει τόν υἱό τοῦ ἀνθρώπου. Ο Ίησους παίζει. Έξερευνεϊ χωρίς κανόνες. Χαιρετίζει τη μεγάλη φάλαινα. Ο Ίωσήφ διαμαρτύρεται.

«*Η θεωρία τῶν πιθανοτήτων συγχέεται μέ τό παιδί, μαῦρο σάν τό φυτίλι μιᾶς βόμβας βαλμένης στό πέραςμα ἑνός ήγεμόνος, πού εἶναι ὁ ἀνδρας, ἀπό ἕναν ἀναρχικό ἀτομιστή τοῦ χειρίστου εἶδους πού εἶναι ή γυναίκα. Η γυναίκα δέν εἶναι, ἐκτός τούτου, παρά ἕνας κυκλικός ὁδικός κόμβος*»<sup>1</sup>. Ο Δόν Χοσέ κατά Γκοντάρ ξερευνεϊ τό σῶμα της Κάρμεν στήν κουζίνα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ θεῖου Ζάν. Έξω ή θάλασσα, ἕνα πλοῖο κι ὁ ἀπίστευτος κυματισμός τοῦ ἡλίου. Ο Ίωσήφ προσπαθεϊ ν’ αγγίζει τη Μαρία. Ο Ίωσήφ συναντάει ἀντίσταση. Τό δωμάτιο εἶναι φτωχικό μέ λιγοστά ἐπιπλα.

Στό γήπεδο τοῦ Μπάσκετ ἕνας ἀγώνας βρίσκεται σέ ἐξέλιξη. Στούς θεατές βρίσκεται ὁ Ίωσήφ καί ή Μαρία. Η μπάλα εἶναι στρόγγυλη. Η Μαρία φορᾶ ροῦχα ἐγκυμοσύνης. Ἀνάμεσα στίς παίκτριες βρίσκεται ή ἀντίζηλή της.

Ο Δόν Χοσέ διώκεται. Ἀλλάζει ροῦχα. Δεν θά συναντήσῃ τό θεῖο Ζάν πρὶν ἀπό τήν τελική σεκάνς. Έκαναν ἔρωτα στό σπίτι του, στή θάλασσα. Σ’ αὐτό τό ξενοδοχεῖο ή Κάρμεν ἐρωτοτροπεῖ μέ τόν σερβιτόρο.

Η Κάρμεν στήν κουζίνα γυμνή. Η Κάρμεν διατρέχει τίς ἐνδυμασίες: παίζει μέ τίς κοῦκλες της. Φοράει μιὰ φούστα κι ἑλαφρό πουκάμισο, ὅμως τό φῶς εἶναι κατάλληλο γιά ἕνα φιλί. Τό κάδρο εἶναι αὐστηρό.

«*Έτσι ή θάλασσα ἔχει παίξει τό ρόλο τοῦ θηλυκοῦ ὄργανου πού ὑγραίνεται ὅταν ἐρεθίζεται ἀπό τόν κωλό.*»<sup>2</sup> Η Κάρμεν κοιτάζει ἄλλοῦ. «*Η ὁμορφιά βρίσκεται στήν ἀρχή τοῦ ἀπόλυτου τρόμου.*»<sup>3</sup> Η γραφή τελειώνει ἐκεῖ πού ἀρχίζουν οἱ εἰκόνες, οἱ εἰκόνες τελειώνουν. Τό φῶς *ἀλλοιώνει* τήν φωτοευσθήτη ἐπιφάνεια. Δεν πρόκειται γιά τήν πελλικύλ. Πρόκειται γιά τόν ἀμφιβληστροειδή χιτώνα.

### γ. Η ἐλεύθερη γραμμή

Τά ἀντικείμενα μόνα τους. Τό φῶς καί ὁ ὀρίζοντας. Τό ἄγγιγμα τοῦ ἀνέμου στό κεφάλι τῶν χόρτων. Η φωνή τοῦ ἡλίου στό ξημέρωμα. Ο ἤχος της θάλασσας στούς βράχους. Καμιᾶ γεωμετρία, κανένας μῦθος. Εἶναι τό «*πάρκο*» τοῦ μικροῦ Ίησοῦ. Τό θέατρο της ζωῆς του. Εἶναι ὁ Μεσσίας. Στήν πραγματικότητα κάτι περισσότερο (ή πραγματικότητα κάτι περισσότερο). Ο Ίησους εἶναι αὐτό πού εἶναι. «*Έτσι ὁ Ίησοῦς εἶναι ή εἰκόνα της ἐρωτικῆς κίνησης πού ἐξ ἀντανακλάσεως προσδίδει τήν ἰσχύ της σκανδαλώδους ἐκρηξης στίς ἰδέες πού περιέχονται στό πνεῦμα*»<sup>10</sup>. Ο ἄλλος εἶναι ἀφάνταστος.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

1. Ἀπό τοῦς διαλόγους στό "Όνομα: Κάρμεν.
2. Ζώρζ Μπατάιγ, *Ἡλιακός πρωκτός*, Νεφέλη 1980, σελ. 16.
3. "Ένας γαλλικός ρομαντισμός βέβαια. Οἱ Γάλλοι, ὄντας στό ρομαντικό μεταίχμιο, αἰχμάλωτοι γεωγραφικά ἀνάμεσα στό ρομαντικό τοπίο τοῦ βορρᾶ καί τό κλασικό της μεσογείου μποροῦν νά παράγουν εἰκόνες πού ἀναδεικνύουν τή ρομαντική πλευρά τοῦ Ντβόρζακ καί μεταδίδουν τό θρησκευτικό δέος μέσα ἀπό τήν πειθαρχία της γλώσσας. Ο Γκοντάρ εἶναι Γάλλος. Καλύτερα, εἶναι δεσμευμένος στή γαλλική του ταυτότητα: μιᾶ γαλλικά καί τρώει μπριός.
4. Ρολάν Μπάρτ, *Ἀποσπάσματα τοῦ ἐρωτικοῦ λόγου*, ἐκδόσεις Ράππα, σελ. 27. Βλέπε καί *Όθόνη*, ν<sup>ο</sup> 5, σελ. 14.
5. — *Πρὶν ἀπό τό ὄνομα*;  
— *Τό ὄνομα τοῦ Θεοῦ*.
6. Θυμηθεῖτε τήν ἀπίστευτη σκηνή στό *Ό σώζων ἑαυτὸν σωθήτω*, ὅπου δύο ἄντρες καί δύο γυναῖκες πλέκονται σέ μιὰ ἐπιθυμητική μηχανή. Δεν εἶναι τό χέρι της πόρνης πού μακιγιάρει τά χεῖλη τοῦ τύπου. Τό ὑποκείμενο πού ἐπιθυμεῖ ἀπολαμβάνει τό μακιγιάζ της διαδικασίας ἱκανοποίησης.
7. Ἀντρέ Μπρετόν — Πῶλ Ἐλύαρ, *Η ἄμωμος σύλληψις*, ἐκδ. "Υψίλον 1984, σελ. 14.
8. Μπατάιγ, ὁ.π., σελ. 16.
9. Ζ.Λ. Γκοντάρ, παράφραση ἀπό τό "Όνομα: Κάρμεν.
10. Μπατάιγ, ὁ.π., σελ. 18.





## ‘Η κόπωση τῆς διαλεκτικῆς

L' AMOUR A MORT (έλλ. τίτλος: ‘Ο έρωτας σέ θάνατο)

σκην.: ‘Αλ. Ρεναί, σεν.: Ζάν Γκρουά, φωτ.: Σακά Βιερνί, μουσ.: Χ.Β. Χενζέ, παίζουν: Σ. ‘Αζιμά, Φ. ‘Αρντάν, Π. ‘Αρντιτί, ‘Αντ. Ντουσολιέ

Βγαίνοντας άπ’ τήν ταινία του Ρεναί βγαίνεις από ένα μαλακό αλλά επίμονο εφιάλτη. ‘Ο έρωτας ως τό θάνατο ή ό έρωτας μέσα στό θάνατο; ‘Ακόμη κι ή συνήχηση στά γαλλικά l’ amour à mort. ‘Ερωτας καί Θάνατος. ‘Η συνύπαρξη παρά ή συνταύτιση. Ζούμε μαζί έναν έρωτα, πεθαίνουμε μαζί τόν ίδιο θάνατο. Τό «σύνδρομο» τῆς Βερόνας ή τό παράδειγμα του Ρωμαίου καί τῆς ‘Ιουλιέτας απογυμνωμένο άπ’ τήν τραγική του άξία. Τό σκόπιμο λάθος του Βέρθερου χωρίς τή ρομαντική του άξία. Πολλαπλά παραδείγματα άπ’ τή λογοτεχνία. “Ενα γνωστό φιλοσοφικό κι άνθρωπολογικό πρόβλημα προσγειωμένο στήν ήσυχία καί τήν ασφάλεια ενός άστικού σπιτιού. Μιά παραδομένη επιχειρηματολογία δοκιμασμένη στήν (έσωτερική) σχέση καί τίς (έξωτερικές) σχέσεις ενός ζευγαριού μικροαστών.

‘Ο Σιμόν είναι άρχαιολόγος, άσχολείται μέ τίς ρίζες του χρόνου, μέ τό παρελθόν. ‘Η ‘Ελιζαμπέτ είναι βιολόγος. ‘Ασχολείται μέ τή γενετική των φυτών, μέ τό μέλλον τῆς ζωῆς. Ούτε ό πρώτος όμως συνήθισε στή σκέψη καί στήν εικόνα του θανάτου.

“Ας τόν ανακαλύπτει καθημερινά κάτω άπ’ τά άλλεπάλληλα στρώματα μιās άνασκαφῆς. (‘Αλήθεια σκέφθηκε κανένας τήν άρχαιολογία ως επιστήμη του θανάτου; “Οχι θανατολογία, αλλά επιστήμη που άποδείχνει τό θάνατο κι άποδείχνεται άπ’ τό θάνατο;) Ούτε ή δεύτερη έχει πεισθεί γιά τή δυναμική ύπεροχή τῆς ζωῆς. Τόν Σιμόν περιπλέκει, τρομάζει ό θάνατος. Τήν ‘Ελιζαμπέτ συγκλονίζει τό ρήγμα ανάμεσα στήν αγάπη καί στό θάνατο που λέγεται αιφνίδια μοναξιά.

‘Ο Ρεναί θέλει νά άποδείξει δυό γεγονότα, δυό καταστάσεις, όχι μέ τή σύγκριση αλλά μέ τή συζήτηση. “Ενα είδος «ελάσσονος» διαλεκτικής. ‘Η άπόδειξη βέβαια μένει σ’ έκκρεμότητα ως τό τέλος του φιλικού κειμένου. ‘Η συλλογιστική όμως διαδικασία είναι ενδιαφέρουσα.

‘Ο Σιμόν κι ή ‘Ελιζαμπέτ μιλούν γιά ένα βιολογικό καί ψυχολογικό (άν επιτρέπονται οι αθαιρέτες αυτές διακρίσεις) θάνατο. Οί φίλοι τους πάστορες Ζερόμ καί Ζυντί προτείνουν μία σειρά από μεταφυσικούς ή άπλοϊκούς φιλοσοφικούς στοχασμούς. ‘Αντικρύζουν τό θάνατο μέ θεολογική άμυντική τακτική καί συναισθηματική έγκαρτέρηση. Οί πρώτοι άντλούν έκπληκτοι κι έντρομοι άπ’ τήν άμεση έμπειρία τους. ‘Απ’ τά γεγονότα που άπρόοπτα καί πρόωρα πρόβαλαν μπροστά τους, ανάμεσα





τους. 'Ο προσωρινός θάνατος —ή νεκρανάσταση του Σιμόν— ή άμηχανία της 'Ελιζαμπέτ— ό βιολογικός θάνατος του Σιμόν— ή έλξη του έκούσιου θανάτου πάνω στην 'Ελιζαμπέτ. Γεγονότα πού τούς αφήνουν άπελπισμένους, άναυδους, άνυπεράσπιστους. Μπροστά στό θάνατο, μέσα στό θάνατο δέν άντέχουν ούτε ό Θεός ούτε ό άνθρώπινος λόγος. 'Ο Σιμόν θέλει νά μάθει κι όχι νά πιστέψει. 'Αλλά τέτοια συγκεκριμένη γνώση δέν ύπάρχει γιά τό θάνατο. Ούτε ή γλώσσα από μόνη της είναι γνώση. Παύει κι αυτή, άδυνατεί από ένα σημείο και πέρα. Περιγράφει, δέν έξηγει. 'Η 'Ελιζαμπέτ από ένα χρονικό σημείο και κατοπινά άκούει χωρίς νά καταλαβαίνει. 'Ακούει μόνο τούς ήχους τών φωνημάτων. Κι αυτούς σάν ένοχλητική παραφωνία. 'Η προσοχή της, ή συνείδησή της είναι προσηλωμένη στόν ήχο του θανάτου. Οί άπαντήσεις της δέν άναφέρονται σέ κανέναν άλλο άπ' τόν έαυτό της. Είναι περισσότερο επιχειρήματα της όριστικής σιωπής, άφού τή φέρνουν βαθμιαία πιό κοντά στό θάνατο.

'Ο Σιμόν κι ή 'Ελιζαμπέτ ήταν άγαπημένοι. 'Ηθελαν νά ζήσουν. Νά φτάσουν μαζί ως τά όρια της άγάπης τους. 'Η 'Ελιζαμπέτ σκέφτηκε ότιτό έσχατο όριο αυτής της άπόφασης είναι ό θάνατος. 'Εκείνο τό «ως τό θάνατο», «μέσα στό θάνατο». Μιά συνέχεια τών γεγονότων της ζωής. Μιά παράλογη, αλλά πραγματική της εξέλιξη.

'Ο Ζερόμ κι ή Ζυντίτ άναφέρονται στη Βίβλο, σέ βιβλία, χρησιμοποιούν τή γλώσσα γιά νά παρηγορήσουν ή νά μεταπείσουν τήν 'Ελιζαμπέτ. Δηλαδή ένα μέσο άπρόσφορο, εύάλωτο στό θάνατο. 'Οχυρώνονται πίσω από τή λογική της θρησκευτικής πίστης γιά νά άποκρούσουν ένα βέβαιο μελλοντικό κυρίαρχο. 'Η ζωή μās δόθηκε γιά νά τήν ολοκληρώσουμε όχι νά τήν καταστρέψουμε. 'Ο βιολογικός θάνατος δέν είναι τό άμετάκλητο τέλος, άφού ύπάρχει ή προσδοκία της άνάστασης. 'Η Ζυντίτ επεκτείνεται σέ μία σειρά άλλου είδους επιχειρημάτων. 'Η ύπαρξη κάθε ανθρώπου είναι μοναδική και άνεπανάληπτη. 'Η άγάπη δέν έχει μοναδικότητα, αλλά πολλαπλότητα. 'Ο θάνατος έχει και μία παροδική ιδιότητα. Τό επιβεβαιώνει κι ό γιατρός άπ' τήν πείρα του. "Ενα πρωί περνά και μένει στά βασανιστικά όνειρα της προηγούμενης νύχτας. "Όλοι τους όμως χρησιμοποιούν τή γλώσσα, ένω ή 'Ελιζαμπέτ έχει καταληφθεί άπ' τά γεγονότα. 'Απ' τόν έρωτα και τό θάνατο. Οί τελευταίες φράσεις του Ζερόμ «θ' άναστηθούμε», πού προπέμπουν τήν 'Ελιζαμπέτ στη νύχτα του θανάτου, φαίνονται άδειες, σχεδόν κωμικές.

'Η διαλεκτική του Ρεναί χτίζεται άνάμεσα στά δύο ζεύγη, ανθρώπων και σκέψης. 'Ανάμεσα στά γεγονότα και στη γλώσσα. 'Ανάμεσα στόν 'Ερωτα και στό θάνατο. 'Ανάμεσα σέ πλάνα, σκηνές, ένό-





τητες εξαιρετικής καθαρότητας και συνδυετικά εικονικά και μουσικά φοντύ. "Όλα είναι τὰ υλικά αὐτῆς τῆς κατασκευῆς, ἡ θεολογία κι ἡ ἐμπειρία. "Ὅπως στό *Θεῖο ἀπ' τὴν Ἀμερική* ἡ θεωρία τοῦ Λαμπορί καὶ στό *Ἡ ζωὴ εἶναι ἓνα μυθιστόρημα* οἱ θέσεις γιὰ τὴ σύγχρονη ἐκπαίδευση. Γιατί ὄχι καὶ στό *Προβιντάνς* ἡ «θεωρία» τῆς παραγωγῆς ἐνός λογοτεχνικοῦ κειμένου (ὁ Ζάν Γκρυὼ τὸ ἐπιβεβαιώνει στό *Cinéma 84*, τεῦχος 310, σελ. 37). "Ενας οὐρανὸς κατὰστικτος ἀπὸ νιφάδες χιονιοῦ καὶ οἱ μουσικοὶ θρῆνοι τοῦ Χάνς-Βέρνερ Χέντσε. Κάποτε ἓνα *fondu au poir*. "Ενας κατασκότεινος οὐρανὸς ἴσως καὶ πάλι ἡ μουσικὴ πού ἔρχεται νὰ καλύψει τὴ σιωπὴ τοῦ λόγου καὶ τὴν κοσμικὴ ἀπορία. Νυχτερινὰ πλάνα, χώροι ὑποφωτισμένοι τεχνητά. Τὸ ἀπομονωμένο σπίτι τῶν Σιμόν-Ἐλιζαμπέτ. Τὸ ἐρημικὸ κι αὐστηρὸ πρεσβυτέρειο. Ἐλάχιστες σκηνές στό φῶς τοῦ ἡλίου. Ἀκόμη καὶ τὸ ντύσιμο τῶν δυὸ ζευγαριῶν στὰ σκοῦρα χρώματα, πού σπάνια διακόπτει ἓνα κόκκινο ἢ ἓνα λευκό. Ἡ ζωὴ στὰ πρόθυρα τοῦ θανάτου, στό χώρο τῆς ἀναμονῆς του. Μιά διαλεκτικὴ ἀνάμεσα στό λόγο γιὰ τὸν Ἔρωτα καὶ στό λόγο (ἢ τὴν ἀπουσία λόγου) γιὰ τὸ θάνατο. Ἀπαισιόδοξους κι ἀμφίβολους καὶ τοὺς δυό. Αἰσιόδοξους καὶ μετέωρους καὶ τοὺς δυό. Ποιὰ εἶναι ἡ ἀληθινὴ

ἀνάσταση, τῶν νεκρῶν ἢ τῶν ἐρωτευμένων;

Ἡ διαλεκτικὴ τοῦ Ρεναί δὲν ἀποδείχνει, ἀπλῶς δείχνει. Ἡ σοφία του στὴν κατασκευὴ τῶν εἰκόνων εἶναι ἀναμφισβήτητη. Ὁ κινηματογραφικὸς του λόγος ὅμως φαίνεται πιά κουρασμένος. Ἀπ' τὴν ἐποχὴ τῆς *Χιροσίμα* (ἄλλο ἓνα φιλικὸ κείμενο «περὶ ἔρωτος καὶ θανάτου») πέρασαν τριανταπέντε χρόνια. Ὁ Ζάν Γκρυὼ δὲν ἔχει οὔτε τὴν ἔμπνευση, οὔτε τὴ μουσικὴ λαλιά τῆς Ντυρά. Κάπου στὰ ἐνδιάμεσα, στοὺς χρόνους στίξης ἢ διάσκεψης τοῦ θεατῆ, ὑποχωρεῖ ἡ διαλεκτικὴ κι ἰσχυαίνει ἡ ποίηση.

Ἡ ἀνάγνωση ὅμως ἐνός φιλικοῦ κειμένου τοῦ Ρεναί εἶναι πάντα ἀπολαυστικὴ. Ὅπως ἀκριβῶς τῆς Ντυρά, μιά καὶ τὴν ἀναφέραμε. Τὸ *La maladie du mori* γύρω ἀπὸ «τὴ θανατηφόρα λειτουργία τῆς ἀπουσίας τῆς ἀγάπης», ἢ τὸ *L' Amant* στὸν ὁποῖο διαβάζουμε: «*Θάλεγες ὅτι ἀγαποῦσε αὐτόν τὸν πόνο, ὅτι τὸν ἀγαποῦσε ὅπως εἶχε ἀγαπήσει ἐμένα, πολὺ δυνατά, ὥς τὸ θάνατο, ἴσως, κι ὅτι τώρα τὸν προτιμοῦσε περισσότερο ἀπὸ μένα*». Συγγενικὸς λόγος. Βγαίνοντας ἀπὸ μιά ταινία τοῦ Ρεναί ὅπως αὐτὴ, εἶναι σὰ νὰ βγαίνεις ἀπ' τὸ θανάσιμο ἐρωτικὸ λόγο τῆς Ντυρά. Ἀπὸ μιά γλυκεῖα κι ὀδυνηρὴ διακινδύνευση.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ



## ‘Ο έξολοδρευτής

«Γιατί κανέναν ανάγκη ο Θεός δεν έχει, αν είναι αλήθεια Θεός»  
 ‘Ηρακλής Μαινόμενος

TERMINATOR (έλλ. τίτλος: ‘Ο έξολοδρευτής)

σκην.: Τζαίμς Κάμερον, σεν.: Γκουήλ Άν Χάρντ, φωτ.: Άντ Γκρήνμπεργκ, μουσ.: Πράντ Φήντελ, παίζουν: Άρνολ Σβαρτσενέγκερ, Μάικλ Μπίξ, Άντα Χάμιλτον

Ξέραμε τή γνωστή φιλοσοφική καί ιστορική σχέση «παρελθόν» συνεπάγεται «παρόν» συνεπάγεται «μέλλον». Σχέση πού αν και άμφισβητήθηκε, έν τούτοις, ή καθημερινή πρακτική απέδειξε τίς περισσότερες φορές τού λόγου της τό αλήθες. ‘Ισχυρό, πρόχειρο παράδειγμα ή ίδια ή Τέχνη. Καμιά παρθενογέννηση. Άκόμα καί γιά καλλιτέχνες πού φάνηκε πρós στιγμήν πώς πραγματοποίησαν άλματα στην Τέχνη καί ξεκοψαν μέ τό παρελθόν, πώς εισήγαγαν καινά δαιμόνια, οί μελετητές απέδειξαν πώς δέν υπήρξε παρθενογέννηση, αλλά μιá ξελεκτική πορεία επιτάχυνσης στη φόρμα.

Αυτό πού δέν υπήρξε ποτέ ως πρόταση, έκτός μόνον στην άρχαία τραγωδία καί στό χριστιανισμό, ήταν ή αντίστροφη σχέση: τό «μέλλον» συνεπάγεται τό «παρόν» πού συνεπάγεται τό «παρελθόν».

Στήν άρχαία τραγωδία, λοιπόν, ό χρησμός, πού άφορούσε τά μελούμενα, ήταν αυτός πού καθόριζε τήν πορεία των πραγμάτων. Τό δέος πού προκαλούσε ό «χρησμός» άκριβώς γιά τήν άδυναμία άνατροπής του καί τή μαθηματική έκτέλεσή του, εικονογραφούσε τήν αναγκαιότητα τής έξάρτησης των ανθρώπων από μιá «μοίρα», μιá άνώτερη δύναμη πού καθόριζε τά πράγματα έρήμην τους, συναντώντας έτσι τήν ουσία αυτού πού ονομαζόταν «Θεός». “Ενας «Θεός», όμως, σέ συνεχή σύγκρουση μαζί τους, έκδικητές καί ζηλόφθονες. “Ενας έχθρικός Θεός.

“Ο «έχθρος» είναι ή μοίρα. Η μοίρα είναι ή αναγκαιότητα ή καθορίζεται από τούς Θεούς. Οί Θεοί στήνουν τήν παγίδα ή ή παγίδα είναι μέσα σέ μās τούς ίδιους».

‘Η άρχαία τραγωδία δομείται άκριβώς πάνω σέ μιá αντίφαση. Οί τραγικοί ήρωες, αν καί έχουν

επίγνωση των άνωτέρω, προσπαθούν μάταια νά τά άνατρέψουν, γιά νά δημιουργήσουν τόν άνθρωποκεντρικό κόσμο τους. «Μ’ ένα λόγο, μισώ τούς θεούς όλους», λέει ό Προμηθέας. “Ομως, σέ τελευταία άνάλυση, οί θεοί δέν θέλουν τίποτε άλλο από τή μετάνοια. Κάτι πού ζητά καί ό Χριστιανικός Θεός, ή θρησκεία τού όποιου μās ήρθε από τήν Άσία (άπό τήν ‘Ινδία, ύποστηρίζουν οί περισσότεροι), σέ μιá παραλλαγή τού Θεού Διόνυσου — πού γεννήθηκε άπό τήν ένωση τού Δία μέ τή Σεμέλη καί περιπλινήθηκε στην Κρήτη, Αίγυπτο καί ‘Ινδία γιά νά περάσει ξανά πίσω στην Έλλάδα από τή Θράκη καί νά κατέβει νότια — ή τού ήμίθεου ‘Ηρακλή— στους ήράκλειους μύθους επαναλαμβάνονται επίμονα όλα τά άρχέτυπα σύμβολα τού Μεσολαβητή άνάμεσα σέ ούρανό καί γη. ‘Ο ‘Ηρακλής είναι γιός τού Πατέρα-Θεού καί μιās θνητής μητέρας, κατεβαίνει στην κόλαση καί μετά τό θάνατό του πηγαίνει στόν ούρανό, άφοϋ μέ τούς άθλους-θαύματά του καθαρίζει τή γη από τά τέρατα. Στόν Χριστιανισμό, όμως, πού είναι μιá προηγμένη έκδοχή των προηγούμενων μύθων, ό Θεός μπορεί νά είναι άυστηρός, αλλά όχι έκδικητικός. Πέρα από τήν «άγάπη» διαθέτει καί τό «έλεος». Θυσιάζει, λοιπόν, τόν γιό του γιά τό καλό καί τή σωτηρία των ανθρώπων. (“Αν κανείς διακρίνει ίχνη άλαζονείας σ’ αυτή τήν πράξη, θά πρέπει νά τά παραβλέψει.)

‘Ο Γιός, λοιπόν, δέν είναι τίποτε άλλο από έναν μεσολαβητή άνάμεσα στόν Θεό καί τόν Άνθρωπο, καί όλοι οί μύθοι πού ύπάρχουν γιά τέτοιους Θεούς, δηλαδή έξανθρωπισμένους, μās διηγούνται τό τί τράβηξαν όλοι τους άνεξαιρέτως τήν περίοδο πού βρίσκονταν πάνω στη γη. Για τόν Χριστό, όμως, αυτά τά μαρτύρια είχαν προαναγγελθεί άπό τούς προφήτες καί κατ’ έξοχήν από τόν ‘Ιωάννη τόν Βαπτιστή —κάτι αντίστοιχο τού ‘Ορφέα στό μύθο τού Διονύσου—. Νά, λοιπόν, πού τουλάχιστον σ’ αυτή τήν περίπτωση, τό μέλλον καθόριζε τό παρόν καί τό παρελθόν. Καί γιά νά είμαστε πιό όρθολογιστές: άς μπορούσε ό Χριστός νά ξεφύγει άπ’ αυτή





τήν παγίδα καί νά μήν ἔκανε τά ὅσα ἔκανε, μέ τόσες προφητείες καί λεπτομέρειες πού ὑπῆρχαν ἀπό πίσω του. Αὐτό πού ἐπίσης παρουσιάζει τεράστιο ἐνδιαφέρον στήν Ἱστορία τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἡ πρόωρη ἐξαφάνιση τοῦ ἐπίγειου πατέρα. Ὁ Ἰωσήφ ἐξοστρακίζεται μετά τή γέννηση τοῦ Σωτήρα, παύει νά ἔχει ἐνεργό δράση, ἐνῶ ἰσχυρό παραμένει τό σχῆμα Μαρία-Ἰησοῦς. Πόσο μακριά βρισκόμαστε ἀπό τόν Οἰδίποδα; Καθώς μᾶς σπέρνει ὁ πατέρας καί μᾶς γεννάει ἡ μάνα μας, εἴμαστε καταδικασμένοι νά ποθήσουμε τή μητέρα μας καί νά εὐχηθοῦμε τό θάνατο τοῦ πατέρα μας. Ἄν, τώρα, δεχτοῦμε ὡς ἀληθινό τό χριστιανικό δόγμα περί Ἀγίας Τριάδας «Πατήρ, Υἱός καί Ἅγιο Πνεῦμα, τριάδα ὁμοούσιος καί ἀχώριστος», εὐλογοα γεννᾶται ἡ ἀπορία γιά τό ποιός ἐκπορεύεται ἀπό ποιόν: ὁ Γιός ἀπό τόν Πατέρα ἢ ὁ Πατέρας ἀπό τό Γιό, ἀπορία ἡ ὁποία δέν ὀδηγεῖ παρά στή γνωστή λαϊκή σοφιστεία: «Ἡ κότα γέννησε τό αὐγό ἢ τό αὐγό τήν κότα;»

Τά παραπάνω, βέβαια, σέ πρώτη ματιά φιλολογικά καί ἄσχετα, γράφτηκαν γιατί ἔχουν ἄμεση σχέση μέ τήν ταινία τοῦ Κάμερον, πού μόνο κατ' εὐφημισμὸν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ταινία ἐπιστημο-

νικῆς φαντασίας πού ἐντάσσεται στὸν φανταστικό κινηματογράφο.

Πρὶν, ὅμως, ἐξετάσουμε αὐτὴν καθ' αὐτὴ τήν ταινία, θά κάνουμε μιὰ ἀκόμη παραπομπή πού τήν κρίνουμε ἀπαραίτητη.

Μέ τήν ἐμφάνιση τῆς μεταεμπορικῆς κοινωνίας, πού σήμανε τήν αὐγὴ τῆς βιομηχανικῆς κοινωνίας, ἄρχισε νά ἐμφανίζεται ἕνα εἶδος παραφιλολογίας, πού εἶχε τίς ρίζες της στό φόβο τῆς μηχανῆς. Ἀνέκαθεν ὁ ἄνθρωπος εἶχε τήν τάση νά θεοποιεῖ ὅ,τι δέν καταλάβαινε, θεωρώντας το ἐπικίνδυνο γιά τήν τάξη πραγμάτων πού τὸν περιέβαλαν. Ἡ θεοποίηση καί οἱ θυσίες λειτουργοῦσαν μ' ἕνα ἐξευμενιστικό τρόπο πάνω στήν ἀπειλή. Ἡ μηχανή καί ἡ ἀλματώδης ἀνάπτυξή της μετά τήν ἐφεύρεση τοῦ ἡλεκτρισμοῦ ἦταν ἐπόμενο νά τρομάζει τοὺς ἀνθρώπους πού δέν εἶχαν ἀκόμα γευτεῖ τό ρόλο τοῦ ἐπιστήμονα καί τεχνοκράτη εἰδικοῦ σ' ὅλο του τό μεγαλεῖο. Ἄπειρα, λοιπόν, τά παραδείγματα μιᾶς ἀντιδραστικῆς ἀντιμετώπισης, πού αὐξανόταν μέ τήν κυριαρχία τῆς μηχανῆς ὅλο καί περισσότερο. Ἡ πιθανότητα δημιουργίας ἑνὸς ἡλεκτρονικοῦ ἀνθρώπου, αὐτοῦ πού ὀνομάστηκε «ρομπότ», ἄρχισε νά



κυριαρχεί στη σκέψη και των επιστημόνων αλλά και των διανοουμένων της εποχής. 'Ο «Φρανκενστάιν» της Σέλλεϋ μπορεί να ερμηνευτεί ως τό ντισεικό πρότυπο του 'Υπερανθρώπου αλλά και ως ρομπότ. 'Η τέχνη απορροφά πάλι τη νέα εφεύρεση και τη μετασηματίζει φανταστικά σε κάτι «άλλο». 'Από τόν Ουέλλς ως τό φουτουρισμό, τη *Μητρόπολη* του Φρίτς Λάνγκ και τόν Μαγιακόφσκι, ό μηχανικός άνθρωπος είναι μία πραγματικότητα και μία απειλή πού σιγκοντάρει τίς φοβίες για ένα απάνθρωπο, όλοκληρωτικό και τεχνοκρατούμενο-μηχανοκρατούμενο κόσμο όραμάτων των 'Αλντους Χάξλεϋ και Τζώρτζ 'Οργουελ.

'Η ανάπτυξη των κομπιούτερ και των μικροϋπολογιστών μετατρέπει τη «λαϊκή» φαντασία σε πραγματικότητα, έστω και σε πειραματικό στάδιο. 'Ο κινηματογράφος, μία άκρως τεχνοκρατούμενη τέχνη, δέν άδιαφορεί για τέτοια θέματα. Οί όθόνες, κυρίως μετά τόν Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, βομβαρδίζονται πιά από παντός τύπου τέρατα και τερατάκια, μεγαλύτερα και μικρότερα ρομπότ, πού ανταποκρίνονται στη φαντασία των σχεδιαστών τους, πού συνήθως είναι και σύμβουλοι των έφφέ των ταινιών. Τά «'Ανθρωποειδή», όπως πιά όνομάζονται, βρίσκουν τό άποκορύφωμα της έκφρασης τους στην ταινία του Ρίντλεϋ Σκόττ *Μπλαϊντ Ράννερ*, εισάγοντας και τη μεταφυσική προβληματική. «'Από πού έρχόμαστε; Ποιός μās κατασκεύασε; γιατί μās κατασκεύασε; πόσο θά ζήσουμε; ποιά είναι τά όριά μας;»

'Ο Κάμερον στόν *Έξολοθρευτή* του προχωρεί παρακάμπτοντας αυτά τά πλαστά μεταφυσικά έρωτήματα, αντιπροτείνοντας: «Δέν έχει σημασία τό πού, τό ποιός, τό γιατί και τό πόσο. Σημασία έχει ή έξουσία και ή έπικυριαρχία». Μιά μηχανή πού έχει σχεδιαστεί για νά λειτουργεί σχεδόν αλάνθαστα μπορεί νά δημιουργήσει άλλες μηχανές τό ίδιο ή περισσότερο αλάνθαστες άπ' αυτήν. 'Η άναπαραγωγή έχει εξασφαλιστεί. Τό φθαρτό του ανθρώπινου σώματος μπορεί νά αντικατασταθεί από τό άφθαρτο (μέ τήν έννοιά των ανταλλακτικών) της μηχανής. 'Η ανθρώπινη λογική πού δέν είναι τίποτε άλλο από συνδυασμοί δεδομένων μπορεί νά αντικατασταθεί από τά «λογικά» κυκλώματα. 'Επί πλέον, τό κομπιούτερ έχει δύο βασικά πλεονεκτήματα: είναι αλάνθαστο και δέν έχει αισθήματα. 'Ο άνθρωπος, πέρα άπ' όλα τά άλλα μειονεκτήματά του, είναι ματαιόδοξος και ή υπερβολική του έξυπνάδα φτάνει πολλές φορές τά όρια της βλακείας, μίδς βλακείας τέτοιου μεγέθους πού οδηγεί στην αυτοκαταστροφή του μέσα από τούς

πυρηνικούς πολέμους πού άποτελούν πιά τη μόνη μεταφυσική του αλήθεια.

Μετά από έναν τέτοιο πυρηνικό πόλεμο (τόν Ιο) είναι πού αποφάσισαν τά «άνθρωποειδή» νά κυριαρχήσουν στόν κόσμο όλο και κηρύσσουν πιά άνοικτά τόν πόλεμο στους έναπομείναντες ανθρώπους μέ τό λογικότατο επιχείρημα πώς «άφου οί άνθρωποι δέν νοιάζονται για τη γή και δέν τήν χρειάζονται, ως τήν καταλάβουμε έμείς πού μās νοιάζει».

'Ετσι, οί τελευταίοι άνθρωποι, πέρα από τά μεταπυρηνικά προβλήματα, έχουν νά αντιμετωπίσουν και τά ρομπότ, συσπειρωμένοι γύρω από έναν πανέξυπνο άρχηγό πού λειτουργεί σάν Μεσσίας. 'Ομως, είπαμε πώς τά κομπιούτερ διέπονται από μία ψυχρή λογική και ή ψυχρή αυτή λογική λέει πώς ό θνητός άρχηγός αντίπαλος γεννήθηκε από κάποια μητέρα στό παρελθόν. 'Αν βρεθεί αυτή ή μητέρα και σκοτωθεί πριν προλάβει νά τόν γεννήσει, τότε θά πάψει αυτόματα νά υπάρχει ό άρχηγός αυτός στό μέλλον, μία και δέν θά έχει γεννηθεί. Κι έτσι ό πόλεμος μεταξύ μηχανής και ανθρώπου θά κερδηθεί για πάντα υπέρ της μηχανής.

'Η σχετικότητα του χρόνου είναι ένα επιστημονικό δεδομένο. 'Η μηχανή πού τρέχει στό χρόνο δέν υπάρχει, λοιπόν, μόνο στό μυθιστόρημα του Ουέλλς, μπορεί νά ύλοποιηθεί και νά μεταφέρει μάζα μέ τήν μορφή ενέργειας μπρός και πίσω μέσα στό χρόνο. Για τούς άμφισβητίες και δύσπιστους δίνουμε ένα άπλό παράδειγμα: «Φανταστείτε πώς πετάτε μέσα σ' ένα άεροπλάνο πάντα δυτικά. Τότε, ανάλογα μέ τήν ταχύτητά του, μπορείτε συνέχεια νά ζείτε τήν ίδια μέρα ή ακόμα και νά κερδίζετε μέρες». 'Ο 'Ιούλιος Βέρν κάτι τέτοιο είχε ύποψιαστεί στόν *Γύρο του κόσμου σε 80 ήμέρες*. Καί ό Κιούμπρικ τό εικονογράφησε εξαίσια στό 2001, ή *δύσσεια του διαστήματος*.

'Ετσι, λοιπόν, έν έτει 1984, πέφτουν έτσι ξαφνικά από τόν ουρανό μέσα από έντονα ηλεκτρομαγνητικά κύματα δύο όλόγυμνα άνδρικά σώματα σε δύο διαφορετικά σημεία των ΗΠΑ, τά όποια, άφου ντυθούν δύο αντιπροσωπευτικά δείγματα σύγχρονης ένδυμασίας, ό ένας πάνκ και ό άλλος φιλελεύθερος κουλτουριάρης μέ άποκλίσεις ανάρτη των πόλεων, άποκτούν μία συγκλίνουσα πορεία. Μιά πόλη. 'Ο ένας χρησιμοποιεί μηχανή, ό δεύτερος άμάξι. 'Ο πρώτος άρχίζει νά σκοτώνει γυναίκες πού έχουν τό ίδιο όνομα, τίς λένε Σάρα Κόννορ, ό δεύτερος παρακολουθεί μία γυναίκα πού δουλεύει σ' ένα πολυκατάστημα και συγκατοικεί μέ μία φίλη της. 'Εχει κι





αυτή τό 'ίδιο όνομα μέ τά προηγούμενα θύματα (προσοχή στό βιβλικό μικρό όνομα, Σάρα). Κάποτε, ή γυναίκα θά άντιληφθεί τυχαία πώς είναι τό επόμενο θύμα καί πανικόβλητη θά καταφύγει σέ μία ντισκο-τέκ, όπου καί θά γίνει ή πρώτη άνοικτη σύγκρουση (καί τί σύγκρουση, σωστό μακελειό) τών δύο «επου-ρανίων» επισκεπτών. Πέρα από τό κοινό όνομα δέν υπάρχει κανένα κοινό στοιχείο μέ τίς προηγούμενες.

Τά ερωτήματα μέσα της πολλαπλασιάζονται: «Γιατί τήν κυνηγούν, γιατί θέλουν νά τήν σκοτώ-σουν; ποιοί είναι οί δύο επισκέπτες; τί τό σημαντικό έχει ή 'ίδια; πώς μπορεί νά γλυτώσει;» Οί άπαντήσεις είναι άπίστευτες, αλλά λογικότερες, άν λάβουμε υπ' όψιν τά όσα γράψαμε παραπάνω. 'Ο δολοφόνος είναι ένα αλάνθαστο άνθρωποειδές πού έχει γιά άποστολή του τή δολοφονία της μέ κάθε τρόπο καί ήρθε από τό μέλλον καί συγκεκριμένα από τό 2025. 'Η 'ίδια είναι ή Μητέρα του μελλοντικού άρχηγού καί σωτήρα τών ανθρώπων, ένω ό δεύτερος έξωγήνιος-γήνιος είναι τό πρωτοπαλίκαιο του γιου της πού τόν έστειλε στή γή γιά νά τήν προφυλάξει μέ κάθε τρόπο από τό άνθρωποειδές.

'Η γυναίκα, όπως καί μεϊς άλλωστε, μένει έμβρό-ντητη από τίς άπάντησεις. Δέν τίς πιστεύει, όπως καί μεϊς άλλωστε. 'Ο Κάμερον έξυπνα προβάλλει τίς αντιδράσεις τών θεατών στό πρόσωπο της γυναίκας, δημιουργώντας έτσι τίς διαδικασίες ταύτισης μέ τήν ήρωίδα, πού μετασχηματίζεται πλέον σ' έναν εκπρό-σωπο τών θεατών επί της όθόνης.

'Ανάμεσα, λοιπόν, στίς σκηνές καταγιστικής

δράσης, παρεμβάλλονται άνάπαυλες όπου ή Σάρα θ' αναπτύξει τή δεύτερη σειρά ερωτημάτων: «Γιατί αυτή νά είναι ή εκλεκτή; Πώς θά γεννήσει καί θά συλλάβει τό γιό της; Πώς ξαφνικά από άνέμελο καί χωρίς ιδιαίτερους προβληματισμούς άτομο θ' αναλάβει τό βαρύ ρόλο της άνατροφής του Σωτήρα;» 'Αν σ' αυτή τήν προβληματική βρίσκετε όμοιότητες μέ τήν αντίστοιχη της ταινίας του Γκοντάρ *Χαίρε Μαρία* ή γενικότερα μέ τήν πιθανή προβληματική της Παρθένου Μαρίας, τότε έχετε ανακαλύψει καί μία ακόμη βασική αλήθεια: πώς τά Μεγάλα θέματα δέν είναι άπαραίτητο νά τά χειρίζεται κανείς μέ βαρύ-γδουπο καί άκατανόητο τρόπο, πού πολλές φορές οδηγεί σέ μία άνεπανάληπτη άνία.

Στό δεύτερο μέρος της ταινίας, ό Κάμερον επι-χειρεί τίς άνατροπές του:

1. Οί 'Αγγελοι έξ ουρανών δέν παύουν νά είναι σεξουαλικά όντα μέ καθορισμένο φύλο, μία κι ένδύονται τό ανθρώπινο σώμα, μέ σεξουαλικές όρμές κι αισθήματα. 'Ετσι τό πρωτοπαλίκαιο είναι έρωτευ-μένο μέ τή Μητέρα του 'Αρχηγού του πριν ακόμη τή συναντήσει έξ αιτίας μιās «φωτογραφίας» καί μιās «κασσέττας» μέ τή φωνή της, πού έχουν διασωθεί στό μέλλον. 'Ο έρωτάς του θά έξωτερικευτεί καί θά οδηγηθεί στή σεξουαλική πράξη από τήν όποία θά γεννηθεί ό 'Αρχηγός του.

2. Παρθενογέννηση δέν υπάρχει σέ κανένα επίπεδο. 'Η άμωμος σύλληψη είναι ένας ακόμη έννοχιστικός μύθος στήν παράδοση τών τόσων άλλων πού συνοδεύουν τή Θρησκεία μας, πού διέπεται από τή γνωστή αντίφαση «ναί μέν αυξά-νεσθαι καί πληθύνεσθαι» αλλά «καταπιέζετε τή σεξουαλικότητά σας καί τήν ήδονή σάν βρωμερή κι άνίερη».

3. 'Αντί ό «Πατέρας» νά στείλει τόν «Λόγο» του γιά νά δημιουργήσει τόν «Γιό», ό «Γιός» στέλνει τόν «Λόγο» του γιά νά δημιουργήσει τόν «Πατέρα».

4. 'Ο ρόλος του «πατέρα» περιορίζεται γιά τήν πρωταρχική προστασία της «Μητέρας» καί τή γονι-μοποίησή της. 'Επειτα παύει νά υπάρχει, αφήνοντας έλεύθερους Μητέρα καί Γιό ν' αναπτύξουν τή δυαδική τους σχέση. 'Ελεύθερη κι άπελευθερωτική χρήση του Οιδιπόδειου.

5. 'Ο χώρος καί ό χρόνος είναι μία ένιαία όλό-τητα μέ κύριο χαρακτηριστικό τήν κίνηση. Στήν τοπογραφική όριζόντια κίνηση άντιπαράτίθεται ή κατακόρυφη χρονική κίνηση. Μιά από τίς θεμελιώ-δεις άρχές του θεατρικού δράματος άποκτā τίς σύγχρονες διαστάσεις της.



6. Μιά μηχανή δέν είναι παρά μία μηχανή, είτε αυτή είναι κομπιούτερ, είτε «άνθρωποιδές». 'Ο κίνδυνός της παύει νά υφίσταται αφού γίνει κατανοητός ο μηχανισμός της. 'Από δω καί ή τελική έμμογή του Κάμερον στην τμηματική αποκάλυψη της στό πρόσωπο του έξολοθρευτή ("Αρνολντ Σβαρτσενέγκερ), ώσπου νά φτάσει στόν τελικό μεταλλικό σκελετό. Μιά διαδικασία πού είχε άρχισεί από πολύ νωρίς στην ταινία μέ την αποκάλυψη του μηχανικού άριστερου ματιού του. Κάτι πού οδηγεί σέ τρεις υπενθυμίσεις σχετικά μέ τόν κινηματογράφο:

*1η υπενθύμιση:* 'Ο κινηματογράφος είναι μία μηχανιστική τέχνη. Χωρίς τή μηχανή δέν μπορεί νά υπάρξει. 'Η ανάπτυξη της τεχνολογίας έχει άμεσο αντίκτυπο πάνω του. 'Οδηγεί σέ μία βελτίωση των τεχνικών χαρακτηριστικών του (καλύτερη φωτογραφία, ποιότητα ήχου, έμφέ, κινήσεις κάμερας κλπ.). 'Η ταινία του Κάμερον άποτελείται από τριών ειδών πλάνα. Αυτά πού άφορούν τόν μέλλοντα χρόνο (2025), αυτά πού άφορούν τόν παρόντα χρόνο κι αυτά πού είναι ύποκειμενικά του έξολοθρευτή καί ταυτίζουν τό βλέμμα της κάμερας μ' αυτό του μηχανικού ματιού του. Σ' αυτά τά πλάνα, ή εικόνα γίνεται «κομπουτεράιζντ». Τά τρία τελευταία χρόνια, ό κινηματογράφος έχει άποδεχτεί την ηλεκτρονική εικόνα, όπως καί ή μουσική τόν ηλεκτρονικό ήχο μέσω των συνθεσάιζερ (μέ άποκορύφωμα τό τελευταίο κομπιούτερ-συνθεσάιζερ του Στήβι Γουόντερ). 'Από τίς βιντεολήψεις του Κόππολα ως τά γκράφικς του *Τρόν* καί την ηλεκτρονική χρωματική αποκατάσταση της *Μητρόπολης* του Φρίτς Λάνγκ από τόν Μόρροντερ, ή έννοια του φιλμοκατασκευαστή (filmmaker) όλο καί ύποχωρεί παραχωρώντας τή θέση της στόν προγραμματιστή των εικόνων καί ήχων μέ όχι πάντα ευχάριστα άποτελέσματα. Καί τά άποτελέσματα αυτά είναι τόσο χειρότερα, όσο καί οί ηλεκτρονικές-μηχανιστικές εικόνες τείνουν νά γίνουν αυτοσκοπός, αποκαλύπτοντας ότι από πίσω τους δέν κρύβεται πάντα ένας έμπνευσμένος καί παθιασμένος δημιουργός. Καί σ' αυτή την τελευταία περίπτωση είναι πού ή τεχνική βελτίωση είναι περισσότερο επιζήμια παρά έποικοδομητική γιά την ύπόθεση του κινηματογράφου. Αυτός ό κινηματογράφος θά πρέπει νά καταστραφεί μαζί μέ τό ηλεκτρονικό μάτι του έξολοθρευτή, μία καί δέν άποζητᾶ τή «δημιουργία», αλλά την «άποκέντρωση».

*2η υπενθύμιση:* 'Ο κινηματογράφος είναι φῶς καί ήχος. Είναι τό ντοκουμέντο του 20ού αιώνα. Κάτι αντίστοιχο των παπύρων, των ιερογλυφικών, των επι-

τύμβιων πλακών. Είναι ή μαρτυρία μιάς έποχής πού θά διασωθεί καί θά μεταβιβαστεί στις έπόμενες γενιές, δημιουργώντας την άγάπη καί τή γνώση τους, γιά τό παρελθόν. Είναι ή «φωτογραφία» καί ή «κασσέττα» πού κι αν καταστραφούν θά ξαναπαράχτουν σ' έναν άέναο κύκλο άναπαραγωγής.

*3η υπενθύμιση:* 'Η άναίρεση της λειτουργίας ενός στάρ μέσα από την ταυτολογική χρήση του. Τό μεγάλο έμπορικό άτού της ταινίας είναι ή χρήση του "Αρνολντ Σβαρτσενέγκερ σ' έναν εκτός *Κόναν* ρόλο ως έξολοθρευτής. 'Ατάλαντος ως ήθοποιός ό Σβαρτσενέγκερ βρήκε άπήχηση στό κοινό έξ αιτίας των μυώνων του (άλλωστε υπήρξε Μίστερ Κόσμος) καί του πλασαρίσματος του στην άγορά σάν ύπόδειγμα άρσενικού σέξ-άπήλ, κάτι δηλαδή σάν άνανεωμένος Στήβ Ρήβς. Βρισκόμαστε, λοιπόν, μπροστά σέ μία άποθέωση του άνδρικού σώματος, πού φетиχοποιείται καί δημιουργεί την ίδια διεργασία του παγώματος της εικόνας μπροστά στό γυναικείο κορμί, αντίστρέφοντας τό περιεχόμενό της!. 'Ο Κάμερον δίνει στόν Σβαρτσενέγκερ τόν τρίτο σέ σημαντικότητα ρόλο της ταινίας, καί τόν μετατρέπει σέ μία σάρκινη μηχανή άκριβείας πού σχεδόν δέν μπορεί ν' άρθρώσει λέξη, αλλά κάθε φορά δανείζεται τό λόγο κάποιου άλλου προσώπου. Προσωπικά, βρήκα διασκεδαστική την τμηματική άποσύνθεση / άποκάλυψη / άποδιάρθρωση αυτού του σώματος, αυτή την άπαραίτητη άποφετίχευση γιά την τελική άναίρεση ενός στάρ. (Μιά παρόμοια αντιμετώπιση είχα νά συναντήσω από την έποχή του *Δέκα* του Μπλαϊνκ 'Εντουαρντς, πάνω στην Μπό Ντέρεκ, μόνο πού εκεί διέφερε ή μεθοδολογία.)

Όμως, τό μεγαλύτερο ιδεολογικό του έπίτευγμα τό πετυχαίνει ό Κάμερον στην τελευταία σεκάς, πού είναι ένα είδος επιλόγου καί είναι τελείως ξεκομμένη από την προηγούμενη καταγιστική δράση της ταινίας.

'Η Σάρα, έγγυος πιά, ταξιδεύει πρós τό Μεξικό καί σέ μία κασσέττα γράφει τό λόγο της πού άπευθύνεται στό γιό της πού έχει στά σπλάχνα της. Έχει άποδεχθεί πλήρως τόν ρόλο της. Σταματάει γιά βενζίνη κι εκεί ένας μικρός Μεξικανός της τραβάει μία φωτογραφία πολλαρόντ —τή γνωστή φωτογραφία— καί της την πουλάει. Τά ντοκουμέντα έχουν δημιουργηθεί. 'Ο βενζινάς παρατηρεί τό συννεφιασμένο ούρανό καί της λέει: «Έρχεται καταιγίδα». 'Η ίδια άπαντάει «Τό ξέρω», βάζει μπρός τό λαντρόβερ καί χάνεται μέσα στό τοπίο. 'Ο κύκλος έχει κλείσει. Παρόν-παρελθόν καί μέλλον γιά μία στιγμή έχουν γίνει ένα. 'Αμέσως μετά, τά πράγματα θά συνεχίσουν



άνερόχλητα την πορεία τους (έδωμιά σύγκριση με τη Νεκρή Ζώνη του Κρόνενμπεργκ είναι χρήσιμη, όπου οι προφητικές ικανότητες μαζί με τον επεμβατισμό του ήρωα δίνουν στην ταινία ένα τυπικά ούμανιστικό μήνυμα). Η λύση θα δοθεί στο μέλλον κι έξω από την ταινία, με την τελική επικράτηση είτε των ανθρώπων, είτε των μηχανών-άνθρωποιδων. Μένει ή εμπειρία της ταινίας και η γνώση που θα οδηγήσουν στη μεταστροφή της Σάρας. «Και μόνη ή ύπαρξη της κόλασης είναι αρκετή για να μισήσει κανείς τον παράδεισο».

Νά, λοιπόν, ένα ακόμη δείγμα φιλοσοφικής ή δοκιμακικής ταινίας, που μεταμφιέζεται σε ταινία Β΄

διαλογής, περιπέτειας και φανταστικού κινηματογράφου, κερδίζοντας μάλιστα και τό πρώτο βραβείο στο φεστιβάλ του Αβοριάζ.

Άχιλλέας ΨΑΛΤΟΠΟΥΛΟΣ

Ι. Η Λάουρα Μάλβεντ σ' ένα ενδιαφέρον κείμενό της είχε υποστηρίξει πως κάθε φορά που εγγράφεται στο φίλμ ένα ωραίο γυναικείο σώμα, ή κάμερα τείνει να καθυστερήσει την κίνησή της στην αφήγηση της μυθοπλασίας, παρατείνοντας τη διαγραφή / περιγραφή του και δημιουργώντας έτσι μιά ήδονοβλεπτική κατάσταση στο θεατή. Αυτούς τους νεκρούς χρόνους χρησιμοποίησε ο Παζολίνι στις ταινίες του αντίστροφα για να εγγράψει τό μοφυλόφιλο πλέγμα του, μέσα από τό άντρικό πιά και όχι τό γυναικείο σώμα.

## Η ΣΙΛΚΓΟΥΝΤ ΚΑΙ ΟΙ ΑΛΛΕΣ

### Δύο γυναίκες

SILKWOOD (έλλ. τίτλος: Η εξαφάνιση της Κάρεν Σίλκγουντ)

σκην.: Μάικλ Νίκολς, σεν.: Νόρα Έφρον, Άλις Άρλεϋ, μουσ.: Ζώρζ Ντιλερό, παίζουν: Μέριλ Στρήπ, Κέρτ Ράσσελ

Η ζωή τους κυλάει μέρα με τη μέρα, ώρα με την ώρα... Περιμένουν τό Σαββατοκύριακο, αλλά δέ ρωτάνε τί ώρα είναι. Στο σπίτι μιλάνε, κάνουν έρωτα, νευριάζουν. Μοιράζονται μιά ζωή μικρών φράσεων. Άκόμα συγκινούνται καί, άπρόοπτα, κινδυνεύουν. «Αυτοί» είναι ή Κάρεν καί ό Ντριού, κι άπ' αυτούς μόνο ή Κάρεν δικαιούται στη μνήμη μας έπίθετο: Σίλκγουντ.

Πρός τί ή τόση σοβαρότητα; Μά είναι άπαραίτητη σ' ένα παιχνίδι όνομάτων: του μικρού όνόματος (πρίν από ένα χρόνο στην ταινία του Πάκουλα ήταν Σόφι) καί του έπίθετου. Κυρίως αυτού του δεύτερου, τό όποιο είναι σέ θέση, σέ ταινίες σάν κι αυτήν έδω, νά φτιάχνει ιστορίες. Κι όμως τό όνομα ύπόκειται άπό την άρχή ήδη, στά ζενερίκ που άργοσβήνουν, τό πρώτο μέρος μιάς διπλής εξαφάνισης: ή ιστορικά ξεχασμένη (Κάρεν) Σίλκγουντ, ή ένδειχτική σιωπή του θανάτου της άγωνίστριας· κι ύστερα, στην ίδια τη διάρκεια της ταινίας, καθώς ή ζωντανή παρουσία της ήρωίδας στερεοποιεί την οικειότητα: ή Κάρεν, μονάχα ένας άνθρωπος (ένέχυρο της μυθοπλασίας ό τίτλος, άνά πάσα στιγμή μιάς επαναφέρει: εκείνος ό

άνθρωπος)· δικαιούται άκόμα ένα ραλαντί πρίν πεθάινει, νά άπευθύνει τό άγγελικό, τό δικό της χαμόγελο στο σύντροφο της ζωής της, έξωθώντας τους θεατές σέ ένοχα δάκρυα (ή ένοχα γέλια, άνάλογα μέ τό άν







μπορεί ή όχι νά παίρνει κανείς τοίς μετρητοίς τά χαμόγελα τής Μέρυλ Στρήπ μεροληπτῶ ὑπέρ τῶν τελευταίων).

Ἡ ταινία ὑποστηρίζεται σημαντικά ἀπό τή σωστή ἐπιλογή τοῦ κάστ. Οἱ ἡθοποιοί εἶναι πειστικοί, ὁ καθένας στό ρόλο του. Ἡ Στρήπ ὑποδύεται τήν Κάρεν Σίλκγουντ, ἕνα συμπαθητικό χωριάταρο πού ὄχι μόνο συνδικαλίζεται, ἀλλά μοιάζει νά ἔχει μιά ἀπεριόριστη προμήθεια ἀπό τσιγαρλίκια, τά ὁποῖα καί καπνίζει συνέχεια (μόνο σέ μιά ἀπό τίς πιό «φορτισμένες» σκηνές τοῦ ἔργου, στή δεύτερη μόλυνσή τής ἀπό ραδιενέργεια, κάθεται ταραγμένη καπνίζοντας ἕνα κανονικό τσιγάρο... τέλος πάντων). Παρ' ὅλη τήν ὑπερκατανάλωση, δέν τή βλέπουμε ποτέ νά στρίβει: μιά μονάχα μικρή πονηριά τής ταινίας, πού παρακάμπτοντας τή ντοκυμανταριστική σοβαρότητα τοῦ στριψίματος ζητάει νά ἀσφαλίζει τήν ἀθωότητα τοῦ εὐρήματος. Παρόμοιους σκοπούς ἐξυπηρετεῖ τό ἀλλεργικό συνάχι τής (τό ὁποῖο ἡ Στρήπ ἐρμηνεύει χαρισματικά). Ἐπιπλέον, ὅλες οἱ «μικρές» στιγμές τής —κερδίζουν τό μεγαλύτερο μέρος τής ταινίας— τά γέλια τής, τά κλάματα καί οἱ ἀμνηχανίες, οἱ καυγάδες καί τά «τσιμπολογήματά» τής, ἀποσκοποῦν σ' αὐτό ἀκριβῶς, στό χτίσιμο ἐνός στερεοῦ, παλλόμενου σώματος μέσα στήν ταινία, μῆς παρουσίας. Πράγματι, τό πετυχαίνουν: ἀλλά τό σῶμα πού καθιερώνει αὐτή ἡ κινητικότητα ὀνομάζεται Κάρεν.

Τό ἐπίθετο Σίλκγουντ καθορίζει τήν Κάρεν, τήν περικλείει μέ τίς μοναδικές ἀναφορές του στήν ἀρχή καί τό τέλος τής ταινίας. Ἡ παρουσία τοῦ ἐπιθέτου, ἡ ὁποία εἶναι παρ' ὅλα αὐτά ἡ ἀπουσία τής Κάρεν, εἶναι τριπλά θανατηφόρα: στά γράμματα τοῦ τίτλου πού σβήνουν, ἱστορική ἀναγνώριση τής Σίλκγουντ, ἀναγνώριση, δηλαδή, τής σωροῦ τής: στό προαῦλιο τοῦ ἐργοστασίου πού, μέσα στή σειρά τῶν γεγονότων, εἶναι ἡ αἰτία τοῦ θανάτου τής: τέλος, στόν ἴδιο τής τόν τάφο. Ὁ θάνατός τής δέν εἶναι γεγονός (δέν τόν βλέπουμε) ἀλλά ἀναφορά. Ἡ Κάρεν Σίλκγουντ εἶναι ὁ καθῶς πρέπει ἥρωας καί, συγχρόνως, τό ἄτοπο τής ταινίας.

Ὅλα αὐτά, ἴσως μοιάζουν μερδεμένα. Δέν εἶναι. Ὑποτίθεται πῶς τό ἐρώτημα αὐτῆς τής διαφορᾶς (ἡ ταινία μᾶς γνωρίζει τήν Σίλκγουντ μιλώντας γιά τήν Κάρεν ἢ τό ἀντίστροφο;) δέν ὑπάρχει κάν. Ὡς ἱστορικό πρόσωπο, ἡ Σίλκγουντ δέν μπορεῖ παρά νά ἀπουσιάζει. Ἡ εἰδωλοποίησή τής μέσα ἀπό τήν ταινία θά εἶναι πάντα μιά ἀπάτη. Ὁ Νίκολς, βάζοντας χαλινάρι στήν ταινία του, μειώνει τίς ἐπιπτώσεις τής. Ἡ Κάρεν μᾶς παρουσιάζεται ἀνεξίτηλη, μά ὁ χαρακτήρας ζητάει τήν ὀλοκλήρωση πέρα ἀπό τή δράση, στό ὄνομα καί στό θάνατο. Ὁ εἰσαγωγές, πιό πονηρός ἀπ' ὅλους, μάντεψε τό μυστικό: πρόκειται γιά τήν ἐξαφάνιση τής Κάρεν Σίλκγουντ.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ



## Ροϋμπεν, Ροϋμπεν

στόν Γιάννη Π. πού ανησύχησε όταν είδε τήν ταινία

REUBEN, REUBEN (έλλ. τίτλος: Ροϋμπεν, Ροϋμπεν)

σκη.: Ρόμπερτ Έλλις Μίλλερ, σεν.: Τζούλιους Έπστάιν, μουσ.: Μπίλυ Γκόλντμπεργκ, φωτ.: Πήτερ Στάιν, παίζουν: Τόμ Κόντ, Ρόμπερτ Μπλόσομ, Κέλλυ Μακ Γκίλλυ

Παρακολουθώντας τό *Ροϋμπεν, Ροϋμπεν* του Ρόμπερτ Έλλις Μίλλερ, σέ σενάριο του Τζούλιους Έπστάιν, ενός από τούς σημαντικότερους Άμερικανούς σεναριογράφους (*Καζαμπλάνκα*, *Άρσενικό* καί παλιά δαντέλα, *Φάννυ*, *Έπιστροφή από τίς στάχτες*, *Σιδηρούς σταυρούς* κλπ.), βασισμένο σ' ένα βιβλίο του Πήτερ Ντρήβρις καί ένα θεατρικό έργο του Χέρμαν Σάμλιν μέ τίτλο τό άντρικό όνομα *Σπόφορντ*, εύλογα θέτει τό έρώτημα (γνωστό καί χιλιοειπωμένο): Μέ ποιά κριτήρια δίνονται αυτά τά άμοιρα τά Όσκαρ; Η ταινία, ύποψήφια γιά δύο αγαλματάκια, εκ τών όποιών τό ένα γιά τό σενάριό της, δέν κέρδισε τελικά κανένα άφου κι αυτό του σεναρίου πήγε στόν Ρόμπερτ Μπέντον γιά τό άπερίγραπτο (σ' όλους τούς τομείς) *Μιά θέση στην καρδιά*.

Ό Ρόμπερτ Έλλις Μίλλερ είχε άποδείξει στό παρελθόν μέ δύο τουλάχιστον ταινίες του (*Η καρδιά είναι ένας μοναχικός κυνηγός*, 1968, καί *Τό κορίτσι από*

*τήν Πέτροβκα*, 1974) ότι είναι ένας από τούς «ούσιαστικότερους» Άμερικανούς σκηνοθέτες, πού ξέρει άψογα νά ύπονομεύει πλάγια τό κινηματογραφικό ύλικό του, παρατηρητικός κι όχι διδακτικός μέ μία εξαιρετική ικανότητα στούς χαμηλούς τόνους, στη διεύθυνση τών ήθοποιών καί στη δημιουργία άμηχανίας στούς θεατές πού δέν μπορούν εύκολα νά προσδιορίσουν τό «είδος» του κινηματογράφου πού παρακολουθούν.

*Τό κορίτσι από τήν Πέτροβκα*, μέ πρωταγωνίστρια τήν Γκόλντυ Χάουν στόν καλύτερο ίσως ρόλο της καριέρας της, μιά θαυμάσια άντιψυχροπολεμική ταινία (μιά σύγκριση μέ τό *Γκόργκυ πάρκ* θά ήταν συντριπτική εις βάρος του δεύτερου) άτύχησε έμπορικά (πώς θά μπορούσε άλλωστε, άφου καταργούσε τά κλισέ) καί στοίχισε στό σκηνοθέτη της μιά μεγάλη σέ χρονική διάρκεια άπομάκρυνση από τά στούντιο, λόγω του θέματός της. Η έπιστροφή του Μίλλερ μετά από 10 σχεδόν χρόνια μέ τό *Ροϋμπεν, Ροϋμπεν* σημαδεύει καί τό πείσμα του σκηνοθέτη στό νά κάνει τόν κινηματογράφο πού αγαπά μέ όσο τό δυνατόν λιγότερες ύποχωρήσεις στην έμπορικότητα.

Τό *Ροϋμπεν, Ροϋμπεν* είναι μιά ταινία πού άπαιτεί τήν άνάγνωσή της μέ τό τέλος της. Έπί πλέον έχει γιά τίτλο τό όνομα ενός σκυλιού έγγλέζικου πού περιφέρεται στην ταινία άνέμελα καί πού, όμως, θά δώσει τή λύση της στό τέλος. Η ύπόθεση στρέφεται γύρω από έναν διάσημο Άγγλο ποιητή τόν Γκάουαν Μάκ Γκλάντ πού δέν έχει γράψει τό παραμικρό τά τελευταία χρόνια, έχει παρατήσει τή γυναίκα του Ήντιθ πού είναι συγγραφέας, έχει άποδεχτεί μιά πρόσκληση γιά νά διδάξει στό Πανεπιστήμιο του Γιέηλ πού τήν χρησιμοποιεί προσχηματικά μόνο γιά νά βρεθεί στην Άμερική, όπου εγκαθίσταται στη Νέα Άγγλία σ' ένα προάστιο της Νέας Υόρκης. Έχει γίνει άλκοολικός καί, καθώς έχει μείνει καί άφραγκος, δίνει διαλέξεις σέ γυναικείους πολιτιστικούς συλλόγους, πηδώντας ταυτόχρονα προεδρίνες καί άντιπροεδρίνες, κλέβοντας τά πουρμπουάρ από τά έστιατόρια όπου τόν καλούν σέ γεύμα γιά νά μπορέσει νά επιβιώσει. Μόνη του περιουσία δύο κουσούμια καί μιά μηχανή κρεμάσματος γιά τά άρθρωτικά στό λαιμό του. Σέ μιά δεδομένη στιγμή θά έμφανιστούν δύο γυναίκες στη ζωή του. Η γυναίκα του Ήντιθ πού έχει αναλάβει νά εκδόσει τή βιογραφία του σέ μεγάλο εκδοτικό οίκο έναντι πλούσιας άμοιβής καί ή Τζενίβα μιά πανέμορφη κοπέλα, φιλε-





λεύθερη και μορφωμένη (έχει σπουδάσει ψυχολογία) πού είναι έγγονή του μοναδικού άρσενικού φίλου του Μάκ Γκλάντ, ενός άθεου, πτηνοτρόφου, του Σπόφορντ, πού είναι και τό άφεντικό του σκύλου.

Μετά τή μέση τής ταινίας, δίνονται και τά πρώτα κλειδιά ανάγνωσης μέσα από τή μητέρα τής Τζενήβα. Ρωτᾷ ἂν ὁ Μάκ Γκλάντ είναι πλούσιος και διάσημος (ή παραπομπή στο *Πλούσιες και διάσημες* του Κιοϋκορ είναι εμφανής), γιά νά τόν χαρακτηρίσει άμέσως μετά ως πορνόγερο (ή παραπομπή στίς *Έξομολογήσεις ενός πορνόγερου* του Μπουκόφσκι είναι ἐξ ἴσου πρόδηλη).

Ὁ Μάκ Γκλάντ είναι διάσημος, αλλά ὄχι πλούσιος, είναι γνήσια διανοούμενος, αλλά και ὕλιστής, μέ ἕνα τεράστιο προτέρημα τήν αὐτογνωσία και τόν αὐτοσαρκασμό, είναι ἕνας πορνόγερος σέ κρίσιμη καμπή πού θά αὐτοβιογραφηθεῖ πρίν νά πεθάνει, ἀντισυμβατικός, ἐνστικτώδης, «φυσικός», πού περιφέρεται σάν δαρμένος σκύλος και αὐτοκαταστρέφεται ἐν γνώσει του μιά και ἀπό καιρό έχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπ' αὐτό πού λέμε κοινωνικές συμβάσεις. "Ενας διάσημος περιθωριακός ἢ ἕνα κοινωνικό παράσιτο ἀνάλογα μέ τήν ἰδεολογική ὀπτική του θεατῆ.

Στό *Πλούσιες και διάσημες* του Κιοϋκορ ὑπῆρχε ἕνας ἐξοχος σηματοδότης (ὅπως πολύ ἐξυπνα παρατήρησε ὁ Νίκος Σαββάτης σέ ἄρθρο του δημοσιευμένο στόν *Σύγχρονο Κινηματογράφο*): τό ἄρκουδάκι. Ἡ διακίνησή του μέσα στήν ταινία και ἡ

τελική καταστροφή του συγκέντρωνε ὅλες τίς ἐντάσεις πού δημιουργοῦνταν ἀνάμεσα στίς δυό «φίλες» συγγραφεῖς. Ἐδῶ τό ἄρκουδάκι έχει ἀντικατασταθεῖ ἀπό τό ἐγγλέζικο σκυλί πού ἀποκτᾷ τό δεύτερο και πιό σημαντικό σημαϊνόμενό του στό τελευταῖο πλάνο τής ταινίας. Τό πρώτο είναι ἡ ὑπενθύμιση τής πατριδας. (Προσοχή στό καθοδικό σχῆμα: Ἀγγλία — Νέα Ἀγγλία — ΗΠΑ πού ταυτίζεται μέ τό σχῆμα Δημοιουργική ἔμπνευση — Στατικότητα — Ξεπεσμός — Ξεπούλημα ἢ Πνευματικότητα — Μαρασμός — Θάνατος).

Στήν περίοδο, λοιπόν, τής Στατικότητας ἢ του Μαρασμοῦ θά ἐμφανιστεῖ ἡ Τζενήβα, ὁ τελευταῖος «Μεγάλος Ἐρωτας» του ποιητῆ. Φαινομενικά είναι: ὕγιης, ἀθλητική, νέα, φιλελεύθερη, ἀντισυμβατική, ὠραιότατη, ὀλίγον περιθωριακή, ἐγγονή του πτηνοτρόφου, ἀγνή και παρθένα ἰδεολογικά. Είναι ὅ,τι θά ἐπιθυμοῦσε ἕνας ἄντρας σάν τόν Μάκ Γκλάντ, είναι τό θηλυκό πού θά μπορούσε νά γίνει ἡ Μούσα του (τό ὄνομα θά μπορούσε ἀπό Τζενήβα νά γίνει Τζένεσις = γέννηση, ἢ Χετζήρα = ἡγερεία), αὐτή πού θά τόν ὀδηγοῦσε σέ μιά πνευματική ἀναγέννηση. ΟΜΩΣ ποῖο είναι τό πραγματικό πρόσωπο τής Τζενήβα; Ὁ Μίλλερ ἐγγράφει ὅλες τίς ἀνατροπές του σέ πολύ χαμηλούς τόνους. Πίσω ἀπό τή μόρφωση κρύβεται τό ψυχαναλυτικό κλισέ: Ὁ Φρόντ εἶπε... Ἡ σεξουαλικότητα του Μάκ Γκλάντ, αὐτό τό ὕστατο ὄπλο ἐνάντια στό θάνατο και τό συμβιβασμό, θά πρέπει νά καλουπωθεῖ στά στενά ὄρια μιᾶς λανθά-



νουςας όμοφυλοφιλίας. 'Ο ύγιής άθλητισμός θά μετατραπεί σέ κτύπημα καράτε. 'Ο φιλελευθερισμός θά μετατραπεί σέ σόκ μέ τήν άρνηση άποδοχής τής όστιας στήν εκκλησία. Τό περιθώριο θά ύποχωρήσει μπροστά στό πάρτυ τής προεδρίνας του συλλόγου. Τό σόκ άπό τήν εκπομπή τής γυναίκας του Μάκ Γκλάντ στήν τηλεόραση δέν θά μπορέσει νά καμουφλαριστεί. 'Η άντισυμβατικότητα θά άντικατασταθεϊ άπό ένα πληγωμένο καθωσπρεπισμό στό έστιατόριο. 'Αποκορύφωμα όλων αυτών των άνατροπών θά είναι ή σεκάνας τής άνακοίνωσης τής έγκυμοσύνης. Μιά σκηνή άπό μόνη τής άχρηστη — ένας τύπος σάν τήν Τζενήβα έπ' ούδενί θά έχετε τό πρόβλημα τής έγκυμοσύνης έτσι άνοικτά στόν Μάκ Γκλάντ, εκτός κι άν ή άνατροπή τής άποψης τής μητέρας της (ό Μάκ Γκλάντ νά πάρει διαζύγιο άπό τήν γυναίκα του και νά παντρευτεί τήν Τζενήβα) είναι μόνο φαινομενική και ουσιαστικά είκονογραφεί τήν ταυτότητα άπόψεων τής Τζενήβα μέ τή μητέρα της. Μιά άποψη πού ενισχύεται άκόμη περισσότερο μέ τίς έπόμενες σεκάνας στίς ράγες του τραίνου και τό πάρκο. Τό μικροαστικό μικρόβιο περιβάλλει πιά τόν Μάκ Γκλάντ άπό παντού. Τό παιδί δέν πρέπει νά γεννηθεϊ γιατί θά είναι ένα εκτρωμα. 'Ο γάμος είναι άδύνατον νά υπάρξει γιατί θά σημάνει πιά τήν άνευ όρων ένταξη. 'Η 'Ηγερεία, λοιπόν, άποδεικνύεται ή Μεγάλη Παγίδα γιά τόν Κομοφορισμό. Τό άδιέξοδο πλήρες. Μένει ή εκούσια αυτοκτονία γιά νά κλείσει και τό τελευταίο κεφάλαιο του χρυσοπαραγωγού βιβλίου τής 'Ηντιθ. 'Όμως, τήν τελευταία στιγμή, θά έρθει ή άκύρωση της σάν μία έσωτερική διαδικασία. Θά μείνει ή τελετουργία της πού στή μέση τής ταινίας λειτούργησε άντίστροφα. 'Αντί νά όδηγήσει στόν εύνουχισμό, όδήγησε στήν έρωτική όλοκληρωση. Τί πιθανότητες, όμως, έχει ό Μάκ Γκλάντ νά επιστρέψει; Ούσιαστικά καμμία. Οί. Μίλλερ - 'Επστάν τó δηλώνουν άπό τήν άρχή. Κυρίως μέ τό ιδιοφυές εύρημα τής μηχανής των άρθρικών. 'Ο Μάκ Γκλάντ είναι ήδη νεκρός πνευματικά. 'Η ταινία θά καταγράψει τίς τελευταίες άναλαμπές του πνεύματος του και τό σωματικό του θάνατο. Διαρκή στησίματα άγχόνης, σωματικοί πόνοι, άποστήματα στά δόντια, ή βιογραφία του πού εκδίδεται πρίν άπό τό θάνατό του, τό τελικό χάσιμο των δοντιών του κλπ. Τό τελευταίο κτύπημα θά τό δώσει ό Ροϋμπεν. Τό τελικό πλάνο είναι αυτό πού θά δώσει και τό δεύτερο σημαινόμενο στό σκυλί. 'Ο Ροϋμπεν συνοδεύει τήν Τζενήβα στόν περίπατό της στή λίμνη. Μιά ειρηνική είκόνα συνύπαρξης του 'Αφεντικού και του 'Εκτελεστικού 'Οργάνου του.

'Ο Ροϋμπεν έχει πάρει μία διπλή εκδίκηση (Διπλό άλλωστε εμφανίζεται και τό όνομά του στόν τίτλο τής ταινίας). 'Η 'Αγγλία εκδικείται τό

πνευματικό της τέκνο πού προτίμησε — έστω άνεπιτυχώς— νά ξεπουληθεϊ στήν 'Αμερική σάν άλλος Ρεμπώ (ή συζήτηση στό πάρτυ, είναι χαρακτηριστική των προθέσεων του Μάκ Γκλάντ) και τό μικροαστικό ψευδοφιλελεύθερο κατεστημένο εκδικείται τό πνεύμα γιά τήν μή ένταξη και ύποταγή του σ' αυτό.

Τό *Ροϋμπεν, Ροϋμπεν* είναι μία σαρκαστική ταινία πολλαπλών εκδικήσεων. 'Η 'Ηντιθ εκδικείται τόν Μάκ Γκλάντ γιά τά πέντε άθλια χρόνια του γάμου τους. 'Η Προεδρίνα τόν Μάκ Γκλάντ γιά τή σχέση του μέ τήν κουινάδα της, ό οδοντογιατρός τόν Μάκ Γκλάντ γιά τή σχέση του μέ τή γυναίκα του, τά γκαρσόνια τόν Μάκ Γκλάντ γιά τά πουρμπουάρ πού κλέβει, ή Τζενήβα τόν Μάκ Γκλάντ γιά τό γάμο τους— πού δέν έγινε, ή 'Αγγλία τόν Μάκ Γκλάντ γιά τή φυγή του στήν 'Αμερική και ό Μίλλερ τήν 'Αμερική γιά τά 10 χρόνια σιωπής πού του επέβαλε. Στή συνέχεια —εκτός ταινίας— ή 'Αμερική εκδικείται τόν Μίλλερ μέ τά 'Όσκαρ πού δέν του έδωσε. Καί πώς θά μπορούσε άλλωστε μετά άπό τέτοιο ρεζίλεμα πού τής κάνει. 'Η κατά Μίλλερ 'Αμερική είναι πιά ένα τεράστιο πνευματικό νεκροταφείο, όπου τό *«Πόλεμος και ειρήνη»* μπορεί νά διαβαστεί σέ μία ώρα, τό πνεύμα έχει άντικατασταθεϊ άπό τό πνευματώδες και περιφέρεται στά σαλόνια των διαφόρων άναλάβη των άλλά καθώς πρέπει κυριών πού στόχο τους έχουν τήν εξαθλίωση του άντρα (Μάκ Γκλάντ στήν Τζενήβα: *«Κάθε φορά πού ταπεινώνομαι βρίσκεται μπροστά μου γιά νά μέ σώσει»* — μετά άπό τόν καυγά στό μάργ) και τόν επακόλουθο εύνουχισμό του, ή υπερσεξουαλικότητα μεταφράζεται σέ λανθάνουσα όμοφυλοφιλία και ή λέξη έτεροφυλοφιλία λαμβάνεται σάν προσβολή, οί 1800 φίλοι και γείτονες γίνονται 10.000 άγνωστοι και τό άνοικτό γήινο τοπίο μετατρέπεται σ' άναμνηστική πινακίδα. Θά μου πείτε άρκετά γνωστά πράγματα». Ναι, άλλα γιά πρώτη φορά τόσο καλοδιατυπωμένα μετά τό *«Ήταν και οί 4 φίλοι της του 'Αρθουρ Πένν»*.

'Επειτα, ό Μίλλερ δέν άναπαράγει μέ τό τέλος του μία πρόταση πού έχει γίνει πιά κλισέ. Τό μέλλον είναι ή νεότης (γιά νά κάνουμε παραφθορά στόν Φερρέρι). Τό μέλλον άπλούστατα δέν θά υπάρξει γιατί οί σημαντικότερες πνευματικές άξίες πεθαίνουν μέ τό παρελθόν. Στή θέση τους μπαίνει τό κλισέ, τό κενό τό ά-σήμαντο. Νοσταλγία του παρελθόντος; Γιατί όχι; Σκεφθήκατε ποτέ πρόσφατα τίς ταινίες πού είδατε τήν περασμένη πενταετία; Δέν σάς έπιασε ένα είδος νοσταλγίας; Είχαν κάτι τό πιό μαγευτικό ή είναι μήπως ή μνήμη, ή χαμένη άξία και ή φαντασία μας πού τίς έκαναν νά φαίνονται έτσι; Μήπως ή μαγική λέξη είναι τελικά *Σπόφορντ*;

'Αχιλλέας ΦΑΛΤΟΠΟΥΛΟΣ



## Οί δύο πολιτισμοί

PASSAGE TO INDIA (έλλ. τίτλος: Πέρασμα στην Ίνδία)

σκην.: Ντ. Λήν, σέν.: Ντ. Λήν, φωτ.: Έρνστ Νταϊή, μουσ.: Μωρίς Ζάρ, παίζουν: Τζούντυ Νταϊήβις, Βίκτωρ Μπερνγκί, Πέγκυ Ασφορντ, Τζαίημς Φόλ

Τό πιό σημαντικό στοιχείο στην ταινία βρίσκεται, ίσως, στό σημείο εκείνο όπου όλα μπορούν νά ανατραπούν ή όλα μπορούν νά μπούν σέ μιά σειρά τέτοια, πού νά μήν επιτρέπεται κανενός είδους αμφισβήτηση.

Αυτό τό «εκεί» δέν είναι τίποτα άλλο από αυτό πού ονομάζεται συνήθως «τεχνική επεξεργασία».

Ό Ντέηβιντ Λήν έκανε μόνος του τό μοντάζ στό Πέρασμα στην Ίνδία, κρατώντας έτσι γιά τόν εαυτό του όλο τό μυστικό, άν κάτι τέτοιο ύπάρχει, από τό όμώνυμο μυθιστόρημα του Φόρστερ.

Μιά «σκηνοθετική άβλεψία», εμφανιζόμενη γι' ένα πρώτο επίπεδο έξω από τό γενικότερο κλίμα πού εντάσσεται μιά τέτοια ταινία, μπορεί νά κατευθύνει,

στην προκειμένη περίπτωση, τό θεατή (άλλά καί όλο τό πλέγμα τών σχέσεων πού διέπουν τόν άξονα: παραγωγή - θέαση - διαφήμιση - θεατές) μακριά από τήν άρχικά προκατασκευασμένη καί πολλές φορές όλοκληρωτικά λαθεμένη θέση γιά μιά τέτοια ταινία. Δηλαδή ότι δέν πρόκειται γιά τίποτα άλλο παρά γιά μιά μεταφορά στην όθόνη ενός άκόμα γνωστού μυθιστορήματος, μέ όλη τή γνώση καί τή φροντίδα πού μπορεί νά έχει από ένα μεγάλο τεχνίτη, όπως είναι ό Ντέηβιντ Λήν.

Η έκπληξη λοιπόν έρχεται από εκεί όπου κανείς δέν τό περιμένει. Τό Πέρασμα στην Ίνδία δημιουργεί καί έχει όλες τίς προϋποθέσεις γιά μιά γραμμική, άνώδυνη φόρμα πού θά εύχαριστήσει καθένα πού θά έχει τή διάθεση γιά κάτι τέτοιο: Νά εύχαριστηθεί.

Ό γέρο-Λήν, όμως, χρησιμοποιεί αυτό πού μόνο ό κινηματογράφος έχει τή δυνατότητα νά προσφέρει. Μιά άσαφή όπτική διαφάνεια, ένα όλοκληρωμένο σύνολο εικώνων, τοποθετημένων κατάλληλα, πού







χωρίς νά έχουν τή διάθεση νά παραπέμψουν κάπου ἄλλου ἢ νά καταγράψουν κάτι ἀπό μιά ὁρατή πραγματικότητα, δίνουν τήν εὐκαιρία σέ ἕνα ἐξωτερικό βλέμμα νά προβληματισθεῖ, κοιτώντας τες, γιά τήν κατασκευή τους καί τήν ἐννοιολογική τους ἐνότητα.

Τό κυρίαρχο θέμα —πού μπορεί νά εἶναι καί αὐτό τῆς ταινίας, ἐνῶ δέν εἶναι σίγουρα αὐτό τοῦ μυθιστορήματος— ὁ βιασμός ἢ μή τῆς Ἀγγλίδας ἀπό τόν Ἰνδό, παίρνει πρωτόγνωρες διαστάσεις κάτω ἀπό μιά σχιζοφρενική χρήση διασταυρούμενων βλεμμάτων καί πλάνων, ὡς τό σημεῖο πού νά μή μπορεί κανεῖς νά ξέρει ἂν ἔγινε ἢ ὄχι. Ἔτσι, ἡ ἐπιχειρούμενη σύγκρουση δύο πολιτισμῶν, μέ «φυσικό» ἐπακόλουθο μιά βίαιη σαρκική ἔνωση, ἐπιτυγχάνεται ὀπτικά στό φίλμ, πού ἀποτελώντας ἕνα κομμάτι μιᾶς ὁλοκληρούμενης συνεχῶς σειρᾶς (κινηματογραφικῶν) γεγονότων ἐγγράφεται διαφορετικά καί κυρίως κρατώντας μέσα της καί μαζί της ὅλη τήν ὁμορφιά πού μπορεί νά ὑπάρχει σ' αὐτή τήν ἐτερόνυμη ἑλξη.

Οἱ δύο πολιτισμοί, μ' ὅλες τίς προεκτάσεις τους παροῦσες στήν ταινία, ἐλεγχόμενοι, δίνονται συμμετρικά —θά μπορούσαμε νά ποῦμε ἀντικειμενικά— καί ἀποτελοῦν τό ἐννοιολογικό «ντεκόρ» μιᾶς κατάστασης σέ ἐξέλιξη, πού ἡ ἑναρξή της τοποθετεῖται

φιλμικά στή συνάντηση τῆς γηραιᾶς κυρίας (Πέγκυ Ἀσφορντ, μιά σπάνια ἐμφάνιση) μέ τόν Ἰνδό γιαντρό.

Ἡ πρώτη αὐτή συνάντηση θά μετατραπεί σ' ἕνα κυνηγητό τοῦ χαμένου χρόνου ἀπό τόν Ἰνδό ὁσότου ὁ τελευταῖος νά κατακτήσει τό ἀντικείμενο τοῦ πόθου του, πού δέν εἶναι ἄλλο ἀπό μιά ἐπιφανειακή ἐξομίωση μέ τό διαφορετικό ἄλλο πού τόν ἔλκει καί ταυτόχρονα τόν καταπιέζει, ἔτσι ὥστε νά ἀπελευθερωθεῖ κατακτώντας το.

Ἡ ἐπιζητούμενη, στή συνέχεια, ταύτιση ἀπ' ὅλους μέ ὅλα θά μπορούσε νά εἶναι αὐτό πού «φτιάχνει» τίς καταστάσεις, ἂν τό περίφημο ἐξωτερικό βλέμμα, τοποθετημένο καίρια στήν πλευρά τοῦ Λήν, δέν περιορίζε αὐτήν τή δραστηριότητα στά ὅρια τοῦ φιλμικοῦ περιεχομένου πού δέν λειτουργεῖ γιά τόν ἑαυτό του καί τή φορμαλιστική του καταγραφή χωρίς νά κάνει καμμία ἀπολύτως προσπάθεια νά ξεφύγει πέρα ἀπό ἐκεῖ ὅπου τό ἴδιο ὁρίζεται.

Τό Πέρασμα στήν Ἰνδία εἶναι μιά ταινία πού ζεῖ ἀπό τόν ἑαυτό της γιά τόν ἑαυτό της. Οἱ ὀπτικές λύσεις πού προσφέρει δέν σκοπεύουν παρά στόν μεγαλύτερο αὐτοπεριορισμό της καί ὁ Λήν, γνωρίζοντας το καλά, τίς μοντάρει τόσο ἐντεχνα καί τόσο ἀπολαυστικά.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ



## Κάρμεν, στήν καρδιά τῆς Ἐπανάστασης



KARMEN (έλλ. τίτλος: **Κάρμεν**)

σκην.: Κάρλος Σάουρα, χορογρ.-σεν.: Κάρλος Σάουρα, Ἀντόνιο Γκαντέλ, φωτ.: Τέο Ἐσκαμίγια, μουσ.: Πάκο ντε Λουτσία, παίζουν: Ἀντόνιο Γκαντέλ, Λάουρα ντελ Σόλ, Πάκο ντε Λουτσία

Παρακάμπτοντας τήν ιδέα τῆς σχέσεως τῶν δρωμένων στή σκηνή μέ τά δρώμενα ἔξω ἀπ' αὐτήν καί ἀλλάζοντας κατεύθυνση μπροστά στήν πινακίδα πού μᾶς ὁδηγεῖ πρὸς μιὰ Κάρμεν-ἐνσάρκωση τῆς ἀπόλυτης ἐλευθερίας καί τοῦ ἄνευ ὁρίων καί κανόνων ἔρωτα, βρισκόμαστε μπροστά στήν ἀνάγκη τῆς ἀνανέωσης τοῦ κλασικοῦ μύθου. Τό πρωτότυπο θέμα, βέβαια, ἐπαναφορτίζεται συνεχῶς ἀπό τίς παραλλαγές τῶν δύο προηγουμένων βασικῶν ιδεῶν —κυρίως τῆς δεύτερης— καί οἱ ποικιλίες πού προκύπτουν ἀπό τίς διασταυρώσεις εἶναι μερικές φορές ἀριστουργηματικές (ἡ Κάρμεν τοῦ Γκοντάρ εἶναι μιὰ τέτοια περίπτωση) τίς περισσότερες φορές, ὅμως, κοινότυπες καί πληκτικές (γιά παράδειγμα ἡ Κάρμεν τοῦ Ρότσι). Ὅχι ὅτι ὁ Σάουρα ξεφεύγει ἀπό τήν πεπατημένη τοῦ κλασικοῦ θέματος (ἀντίθετα τήν ἀκολουθεῖ πιστά, πιστότερα ἀπό τόν Γκοντάρ)· ἀπλῶς, τήν προεκτείνει.

Ἔτσι, ἐνῶ ὅλα συγκλίνουν στό ν' ἀναδείξουν τήν ταινία σέ μιὰ τετριμμένη —φολκλορική τό πολύ— ἐκδόση τῆς πολυπαιγμένης Κάρμεν, αὐτή ἤδη

ἔχει ξεφύγει καί διαγράφει τήν προσωπική τῆς τροχιά. Αὐτή ἀκριβῶς εἶναι ἡ εἰδοποιός διαφορά τῆς Κάρμεν τοῦ Σάουρα: τό ἐλεύθερο στίγμα τῆς, ἡ ἀνυπαρξία τῶν ὁρίων τῆς, ὅσον ἀφορᾷ στίς σηματοδοτήσεις τῆς. Οὔτε Κάρμεν - ἐρωτικός δαυλός, οὔτε Κάρμεν - προπύργιο ἐλευθέρων πράξεων, ἀλλά Κάρμεν - κίνηση, Κάρμεν - Ἐπανάσταση. Ἡ σειρά τῶν προηγουμένων γραπτῶν κειμένων, παραστάσεων, ταινιῶν, προσφέρει μιὰ ἡρωίδα περιφερόμενη μέν, τῆς ὁποίας ὅμως οἱ προκλήσεις ἔπονται τῶν πυροδοτήσεων πού προέρχονται ἀπό ἄλλους. Οὐσιαστικά πρόκειται γιά παθητικές Κάρμεν, οἱ ὁποῖες ἀναλαμβάνουν δράση ἀφοῦ τά πράγματα πάρουν τό δρόμο τους κι ἀπλῶς τά ἐξωθοῦν στά ἄκρα. Ἐδῶ μιὰ Κάρμεν ἡ ὁποία *τείνει πρὸς...* Στατική ὡς πρὸς τόν τόπο δράσης, μέ σημαντική παραγωγή σωματικῆς ἐνέργειας, ἱκανῆς νά πυρπολήσει. Ἄς τῇ δοῦμε σάν ἓνα σῶμα πού ἀνιχνεύει ἀπό μακριά, χωρίς νά εἶναι ἀπαραίτητο τό συμπλησίασμα· ἓνα σῶμα τό ὁποῖο παράγει ἀκτίνες-λέιζερ: ἐπικίνδυνο, θανατηφόρο. Στίς ὑπόλοιπες Κάρμεν ἡ καταστροφική ἱκανότητα *ἀναπτύσσεται*, στήν περίπτωση τοῦ Σάουρα *προϋπάρχει* (ἐννοῶ, βέβαια, ἀναπτύσσεται ὡς συνείδηση, διότι ὅλες οἱ Κάρμεν εἶναι ἐν δυνάμει ὀλέθριες).

Λέγοντας ὅτι πρόκειται γιά τήν Κάρμεν - κίνηση ἔχω κιόλας κατονομάσει τό αἶτιο τό ὁποῖο προσδίδει ὅλες τίς παραπάνω ιδιότητες. Αὐτή ἡ





Κάρμεν είναι ρυθμός. Κάθε ενέργεια μέ φορά προς τα έξω έχει τό δικό της ρυθμό καί τούς δικούς της έσωτερικούς νόμους. Τήν ισορροπία του έσωτερικού της κόσμου προσπαθεί νά άποκαταστήσει ή ήρωίδα του Σάουρα, αυτή είναι ή ούσιαστική της κίνηση προς τά πράγματα. Μ' άλλα λόγια, ή 'Επανάσταση πρέπει πρώτα νά βρεί τούς δικούς της νόμους καί τό δικό της ρυθμό κι έπειτα νά προχωρήσει στίς έξωτερικές ανακατατάξεις. 'Ο Σάουρα επιμένει ιδιαίτερα στην ταμπέλα: «Προσοχή κίνδυνος!», πού προσπαθεί ν' αναρτήσει στό σώμα της ήρωίδας του. 'Η πραγματική 'Επανάσταση δέ χρειάζεται νά ψάξει καί νά βρεί τίποτα. 'Η μόνη της έγνοια είναι νά οργανώσει τό σωματικό της ρυθμό κι από 'κεί καί πέρα όλα έρχονται μόνα τους: ή 'Επανάσταση, ούτως ή άλλως, σκορπίζει θάνατο σ' όσους βρίσκονται γύρω της. "Απαξ καί μπορέσει νά τελειοποιήσει τήν έσωτερική της έκφραση καί καταφέρει νά γεφυρώσει τό παλιό μέ τό νέο (έκει άποβλέπουν όλες οι προσπάθειες του σκηνοθέτη: νά δέσει τά κομμάτια του Πάκο μ' αυτά της κλασικής όπερας), ή κίνησή της επιβιώνει του σώματός της, διατηρείται ζωντανή—όπως κάθε είδος ενέργειας— διαχέεται στό περιβάλλον, γίνεται θανατηφορά. Τό σώμα της, άχρηστο πιά, πετιέται κι άπομένει τό κυρίως μέρος της, ό χορός —ύπόθεση

πάθους καί ρυθμού— ό όποιος μόνος του πιά μπορεί νά συνεχίσει καί νά διαδώσει τά μηνύματα του γενήτορά του, νά εξαπλωθεί όπου βρεί πρόσφορο έδαφος.

'Ο Σάουρα στέλνει καί τήν επόμενη ταινία του μέ σκοπό νά πιστοποιήσει τό λόγο του. Είχαμε τήν τύχη νά δοϋμε στη Βενετία τούς *Ξυλοπόδαρους* του, πού δέ θά ήταν παρακινδυνευμένο άν τούς μετονομάζαμε σέ *Κάρμεν νο 2*. Τό παλιό, άδυνατεί νά πεθάνει καί τό νέο νά ζήσει. 'Ανάμεσα σ' αυτό τό χάσμα βλασταίνει ή 'Επανάσταση. 'Η πρωταγωνίστρια —πάλι ή Λάουρα ντέλ Σόλ— συνεχίζει τό καταστροφικό της έργο: έξοντώνει τά γερασμένα κύτταρα καί περνάει στό περιθώριο όσα νεαρά κύτταρα είναι άνίκανα γιά τήν παραγωγή ζωής. Μέ μίτο τή μεσαιωνική μουσική φτάνει στην προσωπική της ολοκλήρωση, ώριμάζει, οργανώνει τούς ρυθμούς της κι είναι έτοιμη νά γίνει καταλύτης στίς μετέπειτα εξελίξεις: ή 'Ισπανία του Φράνκο άπέρχεται, ή 'Ισπανία των συγχρόνων άδυνατεί νά βρεί τό δρόμο καί ν' ανακαλύψει τό πάθος πού κρύβουν μέσα τους τά —κατά Πεντζίκη— πράγματα, μιά νέα 'Ισπανία θά τά καταφέρει. Καί δέν ισχύουν μόνο γιά τήν 'Ισπανία αυτά.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ



## Τά σπόρια τοῦ ροδιοῦ

SAYAT NOVA (έλλ. τίτλος: **Τό χρώμα τοῦ ροδιοῦ**)

σκην.: Σεργκέι Παρατζάνωφ, σεν.: Σεργκέι Παρατζάνωφ, φωτ.: Σουρρί Σαχπατζιάν, μουσ.: Λαϊκή μουσική, παίζουν: Τσουρέλι, Ι. Γκαλεστιάν, Μ. Ἀλεκιάν.

Πόσα χρόνια χρειάστηκαν γιά νά γράψει καί νά ιστορήσει αὐτό τό φιλικό κείμενο ὁ Παρατζάνωφ; Μιά εἰκόνα κάθε ὥρα, κάθε μέρα, κάθε μήνα; Νά συμβουλευτεῖ τό εὐθραυστο καί λησμονημένο βιβλίο τοῦ καταδιωγμένου Ἀρμένιου ποιητῆ-τραγουδιστῆ Ἀρουθίν Σαγιαντίν. Νά ρωτηθεῖ καί τή δική του καρδιά, ἄν συμφωνεῖ. Νά μπεῖ στά θαμπά μονοπάτια τοῦ δέκατου ὄγδου, τοῦ αἰῶνα τῆς ἀρμένικης παράδοσης. Νά βρεῖ ὕστερα τά πρόσωπα καί τά πράγματα. Τά χρώματα καί τήν κίνησή τους. Τό κάδρο πού πρέπει νά μποῦν γιά νά χωρέσουν καί νά ἔχουν διάλογο μεταξύ τους, συζυγία, ἀρμονία. Τή θέση πού θά στηθεῖ ἡ κάμερα γιά νά πιστοποιήσει τή μεγάλη ὑποταγή τοῦ πάθους στή γαλήνη τοῦ λόγου καί τοῦ ἀναμενόμενου θανάτου. Τούς ἤχους καί τίς μελωδίες, τή μουσική καί τό τραγοῦδι πού θά χυθοῦν διακριτικά μέσα στίς εἰκόνες γιά νά συμπληρωθοῦν τά κενά διαστήματα τῆς ἀπορίας. Ζωγραφική, μικρογραφία στίς στενές ἄκρες τῶν χριστιανικῶν ἐκκλησιαστικῶν βιβλίων. Ἀγιογραφία ἀντιγραμμένη ἀπ' τοὺς βαθεῖς θόλους τῶν ἐρημικῶν ναῶν. Κέντημα ξεσηκωμένο ἀπό μαντήλια, σκεπάσματα, λάβαρα, ρούχα καί ὑφάσματα τῆς καθημερινῆς χρήσης. Ἀπ' τήν ἀνέρεη, μονόχρωμη δαντέλα ὥς τό πλατύ πολύ-

χρωμο χαλί. Σχέδια, σχήματα, λουλούδια καί σύμβολα. Κάθε εἰκόνα κι ἓνα χειροτέχνημα. Μελετημένο λεπτομερειακά. Γεμάτο. Σημαίνουσα μονάδα κι ὁλόκληρο σύστημα μαζί. Εἰκόνα κι ἐνότητα. Εἰκόνα Εἰκόνων, κατά τό "Ἄσμα Ἀσμάτων. Ἡ ἄμιλλα τοῦ κινηματογραφιστῆ Σεργκέι Παρατζάνωφ μέ τόν ποιητῆ Ἀρουθίν Σαγιαντίν μέσα στή μοναξιά καί τήν ἀναμονή. Ἡ ἀναπτυγμένη αὐτή δέσμη τῶν εἰκόνων προορίστηκε γιά ἐνατένιση καί στοχασμό. Τό κείμενο γράφτηκε γιά νά διαβαστεῖ φράση μέ φράση. Κάθε σελίδα καί μιὰ φράση. Γιά νά κρατήσῃ ἀναρίθμητες ὥρες τό ἄθωο μαρτύριο αὐτῆς τῆς ἀνάγνωσης. Ἡ ἀπόμακρη περιήγηση τοῦ θεατῆ σ' ἓνα φανταστικό μουσεῖο ὅπου κάθε αἶθουσα ἔχει κι ἓναν πίνακα, ἓνα ἀντικείμενο, ἔγαν αὐτοτελή θησαυρό. Γιά νά κρατήσῃ ἡ περιπλάνηση τῆς ἀνέρευσης ἀναρίθμητες μέρες.

Ὁ Παρατζάνωφ ἔχει πεισθεῖ γιά τήν ποιητική δύναμη τῆς εἰκόνας μελετώντας τόν κλασικό σοβιετικό κινηματογράφο τῆς δεκαετίας τοῦ εἰκοσι. Προπαντός τόν Ντοβζένκο καί τόν Πουντόβκιν. Μέ τήν ταινία του αὐτή, ὅπως καί μέ τήν προηγούμενη (*Στή σκιά τῶν λησμονημένων προγόνων*) προσπαθεῖ νά τήν ἀναδείξει. Ἡ εἰκόνα θά εἶναι στατική. Ἐνα σταθερό κάδρο μέ μιὰ ὁλοκληρωμένη σημαίνουσα ἐπιφάνεια. Χωρίς παραπομπές ἐκτός κάδρου, χωρίς περίσσεμα σημειοδοτικό. Πλήρης εἰκόνα καί πλήρης σύμβολο. Ταυτόχρονα καί οἱ δύο λειτουργίες καί οἱ δύο σημασίες. Τό λευκό ὕφασμα πού ποτίζει ὁ κόκκινος χυμός τοῦ ροδιοῦ. Ἡ ἐπιγραμμένη πλάκα, τό σταφύλι καί τό γυμνό πόδι. Τό γυναικεῖο σῶμα ξαπλωμένο, τό ἓνα στήθος γυμνό, τό ἄλλο σκεπασμένο μ' ἓνα μεγάλο ὄστρακο. Ὅρισμένα ἀπ' τά δεκάδες παραδείγματα τέτοιων εἰκόνων-συμβόλων. Μέ τίς λεπτές διακρίσεις τοῦ Πήρς. Εἰκόνα εἶναι ἓνα σημεῖο πού ἀναπαριστάνει τό ἀντικείμενό της κατά κύριο λόγο μέ τήν ὁμοιότητα μ' αὐτό κι ὄχι αὐθαίρετα. Σύμβολο εἶναι ἓνα «αὐθαίρετο σημεῖο». Δέν ἀπαιτεῖ οὔτε ὁμοιότητα μέ τό ἀντικείμενο, οὔτε ὑπαρξιακή σχέση μαζί του. Ἐνα βαθυγάλαζο ἀνθοδοχεῖο στό λαιμό τοῦ ὁποῖου ἓνα ξένοιαστο χέρι κρέμασε δύο ὄστρακα εἶναι εἰκόνημα καί σύμβολο μαζί. Αὐτή εἶναι ἡ ἀποψη τῶν Παρατζάνωφ. Ἡ ποιητική εἰκόνα στόν κινηματογράφο εἶναι μιὰ σύνθεση εἰκόνας-συμβόλου, λογικῆς σχέσης κι αὐθαίρετης σχέσης. Ὅχι μόνο τά χρώματα καί τά σχήματα, ἀλλά ὁλόκληρο τό σημεῖο.





Ἡ ἀφήγηση εἶναι ἐμβρυώδης. Λειτουργεῖ περισσότερο μέ τούς μεσότιτλους παρά μέ τίς συνδέσεις ἢ τό μοντάζ. Τό φιλικό κείμενο χωρίζεται σέ κεφάλαια, πού ἔχουν μόνο χρονολογικές πληροφορίες ἢ προοιμιακοὺς στίχους τοῦ Σαγιαντίν. Ἡ χρονική διαδοχή εἶναι σαφής. Ἀπ' τήν παιδική ἡλικία ὡς τό θάνατο τοῦ ποιητή. Ὅχι ὅμως γιά νά δεθοῦν μεταξύ τους οἱ εἰκόνες-σημεῖα, νά δεθεῖ ἡ ἀφήγηση, ἀλλά γιά νά μή σκορπίσουν τά σπόρια τοῦ ροδιοῦ. Ἡ ἀφήγηση εἶναι στό φιλικό αὐτό κείμενο σάν ἕνας διαφανής φλοιός πού περιέχει, συγκρατεῖ τίς εἰκόνες γιά νά μή σκορπίσουν.

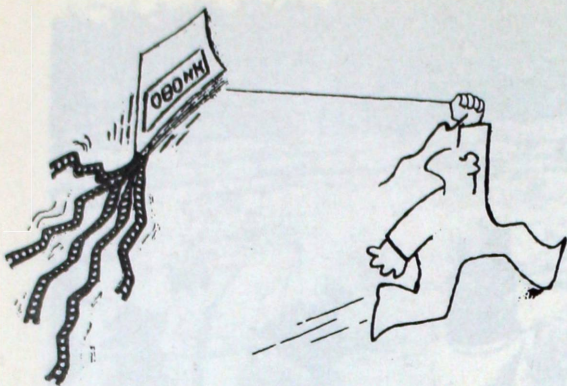
Συνδέσεις ὑπάρχουν, καθόλου μοντάζ. Τό χαρακτηριστικό ὅμως στή σημαίνουσα διαδικασία εἶναι τά κοψίματα κι οἱ αὐθαίρετες συνδέσεις. Μιά εἰκόνα μ' ἕνα ψάρι πού σπαρταράει στήν πλάκα, ἕνα δεύτερο ψάρι κι ἕνα τρίτο, χωρίς νά ἀλλάζει τό πλάνο ἢ νά καταδηλωθεῖ ἡ πράξη τῆς τοποθέτησης. Εἶναι ἡ μαγεία κι ἡ πυκνότητα τοῦ ποιητικοῦ συστήματος. Σημαίνομε τήν αὐτοδύναμη μεταβολή ἢ τήν αὐτοσυμπλήρωση τῶν εἰκόνων. Δέν τήν ἐξηγοῦμε οὔτε τήν αἰτιολογοῦμε. Οὔτε πῶς βρέθηκε τό ψάρι στήν πλάκα, οὔτε πῶς ἔγινε τό ἕνα, τρία. Ποιητικός συνειρμός τελικά εἶναι στόν κινηματογράφο, ὅπως καί στή λογοτεχνία, αὐτός ὁ πολλαπλασιασμός τοῦ σημαίνοντος. Ὁ ἀνέλεγκτος κι αὐθαίρετος καί

ἀνοιχτός. Τό παμπάλαιο τρῦκ τοῦ Μελιές (truc à substitution ἢ truc à métamorphoses) ὁ Παρατζάνωφ τό μεταχειρίζεται ὡς μέσο τοῦ ποιητικοῦ φιλικοῦ του λόγου. Ὁ σκηνοθέτης στή διήγησή του δείχνει τόν ποιητή νά μεγαλώνει, νά πηγαίνει στήν αὐλή τοῦ πρίγκηπα φεουδάρχη, νά μπαίνει στό μοναστήρι, νά μένει στό τέλος ἀνέστιος. Νά παρατηρεῖ τό λαό, χωρίς νά μένει ἀνάμεσά του ἢ νά καταγράφει τά πάθη καί τίς δοκιμασίες του. Συντροφιά μόνο μέ τήν ποίησή του. Μιά διαδρομή δοκιμαζόμενης προσωπικῆς ἐλευθερίας. Μιά τάση κι ἔνταση στήν περιπέτεια τῆς ἀνεύρεσης μιᾶς ἐλευθερίας. Τέτοιας πού νά ἀντιστοιχεῖ στήν ἀπέραντη δυνατότητα τοῦ ποιητικοῦ λόγου τοῦ Σαγιαντίν. Ὅπου θά εἶναι ἐκούσια ἀποδεκτές οἱ κοινωνικές συμβάσεις, ἀλλά ἐπιτρεπτό ἀπεριόριστα καί τό δικαίωμα στό ὄνειρο. Ὅπου θά ἀποκατασταθεῖ ἡ φαντασία ὡς κυρίαρχη δύναμη καί ἡ λογική θά παρακμάσει. Ὅπου ἡ λύση θά εἶναι μιά ζωή κι ἕνας θάνατος μέσα στήν ποίηση. Οὔτε στήν κοινωνική κατοχύρωση καί τήν πολιτική ἐξουσία. Οὔτε στή θρησκευτική πειθαρχία καί τή θεόσταλη δύναμη. Παρά μέσα στόν κόσμο πού εἶναι γεμάτος ὁμορφίες καί νοήματα.

Ὁ Παρατζάνωφ ὄνειροπολεῖ, νοσταλγεῖ καί διαμαρτύρεται.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ





# ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

## Καράτε καί Θεοί πειθόνται

KARATE KID (έλλ. τίτλος:  
Καράτε Κίντ)

σκην.: Τζών Άβιλτσεν, σεν.: Ρόμπερτ Κάμεν, φωτ.: Τζαίημς Κρόμπ, μουσ.: Μπίλ Κόντι, παίζουν: Ράλφ Μάτσιο, Νοριγιούκι Μορίτα, Έλί-ζαμπεθ Σού

Ό νεαρός Λαρούσο (Ράλφ Μάτσιο) — ιταλικής καταγωγής, όπως προδίδει τό όνομά του, δαρμένος στη μισή σχεδόν ταινία, πλέοντας μέσα σέ μία στολή καράτε, μέ ύφος μάλλον άξιολύπητο παρά πολεμοχαρές καί άφου έχει δεχτεί μία σειρά από άντικανονικά χτυπήματα — παίρνει τή στάση του γερανού γιά ν' άντιμετωπίσει ριζικά τόν άντίπαλό του, στόν τελικό γύρο του πρωταθλήματος καράτε. Οί θεατές τής ταινίας, στήν πλειοψηφία τους νεαροί, πού ίσως νά βλέπουν τήν ταινία καί γιά πολλοστή φορά, ξέρουν. Τό χτύπημα αυτό δέν έχει άμυνα όταν δοθεί σωστά. Καί τό όκόσμος από κάτω παραληρεί καθώς όλη ή ταινία κεντρώνεται δομικά σ' αυτήν τή σκηνή. «Η

στιγή τής άλήθειας» μās λένε οί Σαρβάβoρς στό σάουντρακ. Μία στιγμή κατασκευασμένη μ' επιμέλεια από τόν σκηνοθέτη Τζών Άβιλτσεν. Γιατί σίγουρα ή ταινία φτιάχτηκε μ' αυτόν τόν τρόπο. Οί συναισθηματικές της φορτίσεις, τό χιούμορ τής, όχειρισμός τών ήθοποιών τής, ήδομή τής πλοκής τής, ή μουσική τής, όλα δείχνουν ότι πρόκειται γιά μία ταινία μέ στόχο τό νεανικό κοινό, τό μόνο ίσως πού άπόμεινε στό σινεμά.

Η μεγάλη διαφορά του Καράτε Κίντ από τόν όγκο τών ταινιών πού καταναλώνει τό νεανικό κοινό στήν Άμερική είναι ή επιλογή τών αίτιών πού στηρίζουν τό πλέγμα τών εντάσεων καί τών συγκρούσεων. Γιατί ό έρωτας καί ή άποδοχή απέχει παρασάγκες από τό βιασμό καί τήν εκδίκηση πού λανσάρουν Β ταινίες, όπως γιά παράδειγμα Οί πολεμιστές τής νύχτας, ή από τό σέξ καί τήν ίκανοποίηση πού αναλαμβάνουν νά προβάλουν οί διάφορες γρανίτες καί τά συμπαρομαρτούντα.

Η ταινία, λοιπόν, από τή μία εντάσσεται στίς παραδόσεις του «καλού» άμερικάνικου οί-





κογενειακού κινηματογράφου, από την άλλη όμως κάπου διαφοροποιείται από αυτόν καθώς τον υπονομεύει ή εισάγει στοιχεία «αίρετικά». Διότι, ενώ, φαινομενικά, έχουμε να κάνουμε με μία σύγκρουση δύο νεαρών για την καρδιά μιάς κοπέλας, πίσω από αυτήν υποψώσκουν άλλες, πιο σημαντικές, που δεν αποκρύπτονται, αλλά που η σημασία τους αμβλύνεται από τον τρόπο που στήνεται η ταινία.

Η σημαντικότερη σύγκρουση είναι αυτή των δύο αντιλήψεων, των δύο ιδεολογικών που εκφράζει από τη μία ο Γιαπωνέζος δάσκαλος — φίλος — «πατέρας» και από την άλλη ο Άμερικάνος βετεράνος του βιετναμικού πολέμου — αθλητής — ινστρουκτορας — αρχηγός. Η διαφορά αυτή, αν και δίνεται όρισμένες φορές μ' έναν τρόπο που τείνει να γίνεται άφελής, είναι καθοριστική για το χαρακτήρα της ταινίας. Δεν είναι καθόλου τυχαίο το τελευ-

ταίο πλάνο, ένα φίζ καρέ του προσώπου του Γιαπωνέζου, ενώ στον ήχο ακούγεται ή φωνή του μικρού να θριαμβολογεί: «νικήσαμε κύριε Μιγιάκι».

Η διαφορά των αξιών των δύο μονομάχων είναι κραυγαλέα. Αυτό που αντιπροσωπεύει ταξικά ο Λαρούσο, ιδεολογικά ο Γιαπωνέζος, φυλετικά οι δύο τους, καθώς και η μεταξύ τους σχέση είναι ο αντίποδας της θέσης, της συμπεριφοράς και των σχέσεων των αντιπάλων τους. Έπειδή όμως η σύγκρουση δεν πρέπει να κρατηθεί μόνο σ' αυτό, τό κοινωνικό επίπεδο, εισάγεται ως κυρίαρχη ή ερωτική που αμβλύνει την καθοριστική σημασία του πρώτου και ταυτόχρονα λειτουργεί ενοποιητικά, μία που η κοπέλα ανήκει στον «κόσμο» των αντιπάλων.

Τελικά το *Καράτε κίντ* είναι μία ταινία που η αξία της βρίσκεται περισσότερο στο *τί δεν είναι* παρά σ' αυτό που είναι.

Ν.Φ.

## Πρίν από την πρόβα

### ΑΞΕΧΑΣΤΕΣ ΒΡΑΔΙΕΣ

σκην.: Κυριάκος Άγγελάκος, σεν.: Χρήστος Άγγελάκος - Κυριάκος Άγγελάκος, φωτ.: Ανδρέας Σινάνοις, παίζουν: Πέμο Ζούνη, Δημήτρης Καταλειφός

Νά μία ταινία μικρού μήκους που κατορθώνει να εξορκίσει τὰ τρία «κακά» του ελληνικού κινηματογράφου: σενάριο-διόλογοι, ήχοληψία, ήθοποιες, κατά σειρά συχνότητας. Επί τέλους υπάρχουν δύο άνθρωποι που μιλούν τὰ τρέχοντα ελληνικά, τὰ ελληνικά της καθημερινότητας, σωστά συνταγμένα σέ ολοκληρωμένες προτάσεις, που επί πλέον έχουν και τό σπάνιο χαρακτηριστικό για την πλειοψηφία των ελληνικών ταινιών πώς είναι και λογικές κι έχουν

κι ένα ομοιόμορφο ύφος αντιπροσωπευτικό των δύο χαρακτήρων της ταινίας. Ο Άγγελάκος εν έτει 1984 φαίνεται πώς είναι ένας από τους ελάχιστους Έλληνες σκηνοθέτες και σεναριογράφους που εφαρμόζει πρακτικά τή θεμελιακή αρχή πώς ή γλώσσα είναι ένα εργαλείο έκφρασης, ένας καθρέφτης του ψυχισμού των ατόμων. Καί είναι αρκετά παράξενο να συναντᾷ αυτή την άποψη σέ μία ταινία που θίγει ακριβώς τό θέμα της αδυναμίας της γλώσσας ως κώδικα επικοινωνίας. Καί πώς οί «άλλες» λέξεις, αυτές που ξεπηδοῦν από τό άσυνειδητο είναι και οί «σημαντικές» ή αποκαλυπτικές. Τό ίδιο και οί σιωπές και τό βλέμμα. Έτσι, στην ταινία του, οί παύσεις, τὰ βλέμματα, ό έπουσιώδης λόγος αποκτοῦν μία ίσοκατανομή μέ



τόν «σημαντικό» λόγο πού (περιέργως) ακούγεται. Τά τελευταία χρόνια είχα άρχισει νά πιστεύω πώς ό έλληνικός κινηματογράφος άπευθύνεται σέ κουφούς (οί έλάχιστες εξαιρέσεις έπιβεβαιώνουν τόν κανόνα) ή σέ βαρύκοους, γιατί βασανιστικά κάθε φορά μέσα στην σκοτεινή αίθουσα ρωτούσαμε ό ένας τόν άλλο άπεγνωσμένα: «μά τί ειπε;», «τί λέει;», «τί;». Σχεδόν στά δύο τρίτα της ταινίας. Δέν ξέρω άν προσέξατε πώς οί ταινίες πού έχουν σχεδόν τέλεια ήχοληψία είναι οί ελληνικές τσόντες. 'Ισως γι' αυτό καί δουλεύουν τόσο. 'Ο κόσμος πηγαίνει γιά ν' ακούσει καί καμιά λέξη. (Νά ένα ενδιαφέρον θέμα γιά έρευνα).

Ίσοκατανομή, λοιπόν, πού σημαίνει καί άψογο έσωτερικό τάιμινγκ, πού γίνεται ακόμη πió δύσκολο όταν κινηματογραφείς μιά ταινία μέ κοιλιά, αλλά καί άψογη διεύθυνση ήθοποιών πού μπορούν νά ανατρέπουν την καθημερινότητα ενώ την άρθρώνουν, νά δημιουργούν τίς εντάσεις καί νά άποφεύγουν τη γελοιοποίηση μέσα από τόν ύπερτονισμό, πόσο μάλλον όταν πέντε λεπτά της ταινίας είναι ένας καυγάς. Δραματουργικά τό σενάριο είναι άψογο. Τό νεαρό ζευγάρι πού άποφασίζει νά μείνει σπίτι του ένα βράδυ χωρίς νά δει τούς φίλους του θα συναντήσει τό πρόβλημα της τυχαίας διακοπής του ρεύματος. Λέξη τη λέξη, βλέμμα τό βλέμμα, ή ένταση ανάμεσά τους θα αύξηθει γιά νά ξεσπάσει ή

άνοικτή σύγκρουση μεταξύ τους σ' όλα τά επίπεδα, ιδεολογικά, επαγγελματικά, συναισθηματικά. Γιά νά καταλήξουν ξανά στην ένωση καί την προσωρινή άνακωχή.

Τό πρωί, τό ρεύμα πού ξανάρχεται ενεργοποιεί όλες τίς μικροσκευές του σπιτιού, μαζί καί τη μηχανή των σλάντ πού άρχίζει νά προβάλλει στή μικρή όθόνη του σπιτιού διάφορα άρχιτεκτονήματα καί σύγχρονα άρχιτεκτονικά τοπία, ενώ ακούγεται μουσική τζάζ από τό στερεοφωνικό του διαμερίσματος. Τά τρέ γκρό-πλάνα πάνω στην όθόνη θά αντικατασταθούν από γενικά πλάνα της 'Αθήνας. Τό τυχαίο διαμέρισμα έντάσσεται στό σύνολο καί τό περιβάλλον της μεγαλούπολης. 'Εξοχά ντεκόρ, προσεγμένοι φωτισμοί, πολύ καλή φωτογραφία, οικονομία στην αφήγηση, διακριτικές άναφορές στόν Γκοντάρ μέσα από τό ποδήλατο καί δύο κινηματογραφικότατοι ήθοποιοί (Ζούνη, Καταλείφος). 'Ισως ή μόνη αντίρρηση νά υπάρχει στό γεγονός της έλλειψης πρωτοτυπίας καί στίς μνημες κινηματογράφησης από 'Αντονιόνι, Τρυφώ κλπ. Όμως αυτές είναι καλά άφομοιωμένες.

Τήν ταινία την είδα πριν από τό *Μετά την πρόβα* του Μπέργμαν. Μοϋ έκανε σίγουρα μεγαλύτερη έντύπωση. Κι αυτό, ίσως, είναι τό καλύτερο σχόλιο πού μπορεί νά κάνει κανείς γιά την ταινία του 'Αγγελάκου.

Α.Ψ.

# ΔΙΑΒΛΟ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — άνανεωμένο — υπεύθυνο







καί λιγότερο φανερό) τρίγωνο μεταξύ των Μπακόλ - Μπόγκαρτ - Μπρέναν (ό γέρο - βοηθός). Τρίγωνο που υποφώσκει σ' όλο τό έργο του όμοφυλόφιλου Χώκς. 'Υπάρχει πάντα ό άλλος ...άντρας.

'Η σχέση του Μπόγκαρτ με τόν Μπρέναν μένει στο περιθώριο αλλά είναι σχέση τρυφερή. 'Ανήκει πλέον στο παρελθόν αλλά είναι καθοριστική... καθώς οι πράξεις του Μπόγκαρτ διυλίζονται από τά σημάδια της. Βέβαια, τά όμοφυλοφιλικά στοιχεία του πρωταγωνιστή δέν περιορίζονται

σ' αυτό, αλλά γίνονται φανερότερα στη σχέση του με τη γυναίκα. 'Όταν ή Μπακόλ του δηλώνει έμμεσα αλλά πολύ καθαρά τό έρωτικό της ενδιαφέρον αυτός πανικοβάλλεται, φτάνοντας στο σημείο πρώτα νά προσπαθήσει νά τή διώξει καί κατόπιν νά δημιουργήσει τό εναλλακτικό τρίγωνο με τήν Μόραντ.

'Αλλά άς μή μπλέξουμε με τόν Χώκς. Παραείναι μεγάλος γιά ένα τηλεοπτικό σημείωμα.

Ν. Φ.

## Οί γενναίοι της Κορντούρα

3.3.85: Κινηματογραφική βραδιά, EPT.

πρωτότυπος τίτλος: They came to Cornlura (1959)

σεν.: Ρόμπερτ Ρόσσεν, 'Ιβάν Μόφατα, από τό μυθιστόρημα του Γκλέντον Σουάρθρουτ

σκην.: Ρ. Ρόσσεν

φωτ.: Μπέρνερτ Γκάφι

παίζουν: Γκάρυ Κούπερ, Ρίτα Χέιγουορθ, Τάμπ Χάντερ, Βάν Χέφλιν.

## ΤΟΛΜΗ ΚΑΙ ΑΝΤΙΣΥΜΒΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Τό "Εφτασαν στην Κορντούρα" ήταν ένα μικρό διαμαντάκι γραφής καί έκφρασης που μās προσέφερε ή τηλεόραση στίς αρχές του Μάρτη. Μπορούμε νά πούμε ότι ακολουθεί τό ίδιο μοτίβο ανάπτυξης με τό *The Hustler* του ίδιου του Ρόμπερτ Ρόσσεν, λιγότερο επεξεργασμένο βέβαια μιά καί γυρίστηκε πέντε χρόνια πριν. Στο *Hustler*, όπου ό Ρόσσεν συναντά καλλιτεχνική καί έμπορική έπιτυχία μέσα από τό πρόσχημα μιάς συνάντησης μιλλιάρδου δύο άσων του είδους, έχουμε μιά συνεχή έσωτερική ανίχνευση των χαρακτήρων. Στο "Εφτασαν στην Κορντούρα", τό πρόσχημα γιά τήν ανίχνευση υπάρχει δεδομένο μέσα από μιά πολυμορφία που ή άρμονικότητα της σύνθεσής της μπορεί νά θεωρηθεί, τό λιγότερο, έκπληκτική.

Πρώτα πρώτα τό ίδιο τό φίλμ, ως μιά προϋπάρχουσα δομική σχέση ιδεών, μετασχηματισμένη σε σώμα αυτόνομο καί παρουσιασμένο με τά χρώματα καί τους άφηγηματικούς κώδικες του Γουέστερν, μεταφέρει μιά νέα προβληματική, όσον άφορά τίς ιδιαίτερες ανθρώπινες σχέσεις μέσα σ' ένα πλαίσιο που έχει καταγραφεί από πριν στο σινεμά-ώς ανεξέλεγκτο καί πανίσχυρο.

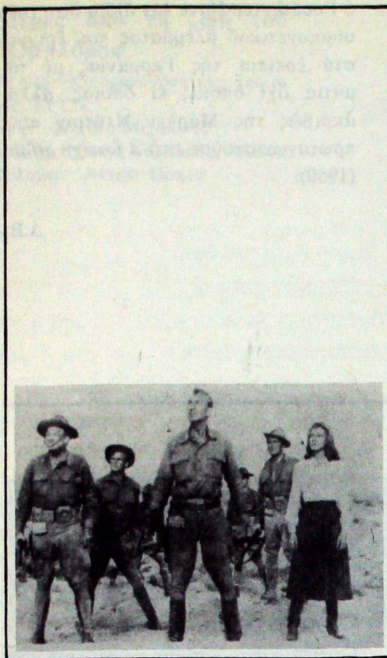
'Η έρημος, στίς ταινίες Γουέστερν, παίζει ένα δικό της πρωταρχικό ρόλο καί δέν άφήνει σε καμμία περίπτωση τούς χαρακτήρες που τή διασχίζουν νά κυριαρχήσουν πάνω

της. 'Ο σεβασμός που δείχνουν όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί σ' αυτό τό κομμάτι του άγριου πυκνού τοπίου, έδω, στην ταινία του Ρόσσεν άπλώς δέν ύπάρχει. 'Η έρημος, άν καί παρούσα πάντα μιά καί άποτελεί όλοκληρωτικά τό φιλικό ντεκόρ, χάνει τήν κυριαρχία της πάνω στους ανθρώπους, όχι γιατί κυριαρχείται άπ' αυτούς αλλά γιατί δείχνεται νά κρατά άυστηρά τήν ουδετερότητά της. 'Η ιδιαίτερη αυτή μεταχείρηση της έρήμου ως κωδικού μέσου είναι ή πρώτη κρυφο-αντισυμβατικότητα του Ρόσσεν ως προς τό θέμα, που άφήνεται στη λειτουργικότητα της μετάδοσής του μέσα από μιά ταυτόχρονη ανίχνευση, φορμαλιστική καί σημασιολογική! Φορμαλιστική στην έγγραφή των υπόλοιπων στοιχείων του ντεκόρ, των προσώπων. Σημασιολογική στην έγγραφή της αντιπροσωπευτικότητας αυτών των προσώπων που παρουσιάζονται σά μιά μικρή κοινωνία που κουβαλά μαζί της όλη τήν άσθενικότητα της μεγάλης.

Οί πέντε άνδρες καί ή μιά γυναίκα ξεκινούν σάν αντιπροσωπευτικά είδη μιάς εν εξέλιξει κοινωνίας που σιγά-σιγά, όσο άπομακρύνονται καί άπομονώνονται από τό «φυσικό» τους περιβάλλον, πλησιάζουν σε μιά ταυτόχρονη ένστικτώδη καί ιδεολογική καθαρότητα, γιά νά ανακαλύψουν καί νά ανακαλυφθούν.

'Η άφηγηματική γραμμικότητα





φαινομενικά κυριαρχεί. 'Η εξελικτική παρουσίαση τῶν συμβάντων, τοποθετημένων τό ἕνα δίπλα στό ἄλλο, ἀκολουθεῖ τοὺς κλασικοὺς κανόνες τῆς φιμικῆς χολλυγουντιανῆς γραφῆς μόνο πού ἡ συνεχῆς, «ἐμβόλιμη» χρήση τῶν κοντινῶν πλάνων πού καθδράρουν τὰ πρόσωπα ἀναιρεῖ αὐτὴ τὴ λογικὴ τῆς γραμμικότητας. Τό βλέμμα τοῦ Κοῦπερ, πάνω στό ὁποῖο ξεκινᾷ ἡ ταινία, μεταφέρεται πρός τὰ ἔξω. Γίνεται ἕνα «τρίτο» οὐδέτερο βλέμμα πού δέν ταυτίζεται σέ καμμία περίπτωση μ' αὐτό τοῦ θεατῆ ἀλλά οὔτε καί μ' αὐτό τοῦ σκηνοθέτη. 'Η ὀπτική οὐδετερότητα εἶναι ἴσως ἡ πῶ σημαντικὴ ἀντισυμβατικότητα τοῦ φίλμ. Εἶναι αὐτὴ πού ὁδηγεῖ στὴν ἀναμονή γιὰ κάτι τό ἐπόμενο πού τοποθετεῖται στό ἐπίπεδο τοῦ βλέμματος μέ τέτοιο τρόπο ὥστε ἡ «τελικὴ λύση» νά ἀποτελεῖ μιά ἐκπληξὴ πρώτου μεγέθους, ὅσο καί ἂν ὁ τίτλος τῆς ταινίας

προδιαθέτει γιὰ τό ἀντίθετο.

### Ὁ Γκάρυ Κοῦπερ

'Η παρουσία τοῦ Γκάρυ Κοῦπερ ἐδῶ, ὡς ἀναπαραστατικό σῶμα, δέν εἶναι τυχαία. Μακριὰ ἀπὸ τοὺς κανόνες τῆς ἀγορᾶς πού ἐπιβάλλουν γιὰ τὴν ἐμπορικὴ ἐπιτυχία τὴ χρήση διασήμων ὀνομάτων (ἄλλωστε ὑπάρχει καί ἡ Ρίτα Χαίηγουορθ), ὁ Κοῦπερ συνεχίζει μιά πορεία πού ἄρχισε μέ τό *Βέρα Κρούζ* τοῦ Ρόμπερτ Ὡλντριτς, συνεχίστηκε μέ τόν *Ἀνθρωπο τῆς Δύσης* τοῦ Ἀντονι Μάν καί πού ἐδῶ φαίνεται νά τελειώνει. Μιά αὐτοκαταστροφὴ τῆς μυθικῆς εἰκόνας του, μέσα ἀπὸ τὴ μαζοχιστικὴ ἀπομυθοποίησίν της.

Ἐνα τόλμημα καί γιὰ τόν Κοῦπερ καί γιὰ τόν Ρόσσην ἀλλὰ κυρίως ἕνα τόλμημα γιὰ ἕνα παρεξηγμένο κινηματογράφο. Αὐτόν τοῦ Χόλλυγουντ.

I.K

### Στάλαγκ 17

21.3.85: Κινηματογραφικὲς ἐπιλογές, EPT 2

πρωτότυπος τίτλος: Stalag 17 (1953)

σεν.-σκη.-παραγωγή: Μπίλλυ

Γουάιλντερ

παίζουν: Γουίλιαμ Χόλντεν, Ντόν Τέιλορ, Ὁττο Πρέμινγκερ, Πήτερ Γκρέιβς.

### Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΟΣ ΚΑΙ Ο ΑΛΛΟΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ

'Η προβολὴ τῆς ταινίας *Στάλαγκ 17*, ἐπικαιροποιώντας τὴν, μᾶς θυμίζει τὴν παραδειγματικὴ ἀξία πού περικλείει, κατακτώντας τὴν μέ μιά ἰδανικὴ ἔκθεσι τοῦ σημείου ὅπου σφραγίστηκε ἡ συνέχεια ἀνάμεσα στὴν ἀμερικάνικη κοινωνία καί τὸν ἀμερικάνικο κινηματογράφο. Πρόκειται γιὰ τό σημεῖο δηλαδή πού τὸν ἀνέδειξε σέ αὐθεντικὰ ἔθνικὸ κινηματογράφο προσδίδοντάς του μιά ἀνεπανάληπτη ἱστορικὴ ὀργανικότητα χωρὶς ἀνταγωνιστικὸ παράδειγμα. Ὅπως ἔχω παρατηρήσει, τό σημεῖο φυγῆς αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου στάθηκε ἡ βλέψη ἐπιτείχισης τῆς μὴ ὀριοθετήσιμης ἀμερικανικότητας μέ τὴν ὑπόδειξη τοῦ Ἄλλου, ἡ ἐτερότητα τοῦ ὁποῖου ἐπέτρεπε κάποια ἐπίφαση ἐσωτερικότητας σ' ἕνα ἔθνος πού ξεπήδησε μέ τὴν ἀμοιβαδικὴ σύμπραξη τῶν πλεόν παραδίων πληθυσμιακῶν ἐνοτήτων. Αὐτὴ ἡ ἐνδότερη δομὴ του εἶναι ἐλάχιστα δυσδιάκριτη πίσω ἀπὸ τὶς

διακυμάνσεις τοῦ Ὀνόματος —τοῦ— Ἄλλου, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸν Ἰνδιάνο καί τὸν Ρῶσο πράκτορα καί συνεχίζοντας πέρα ἀπὸ τὸν ἀκατάληπτο καί ἀνατριχιαστικὸ Ἀσιάτη. Ἐχῶ λοιπὸν τὴν ἐντύπωση ὅτι καμιά ταινία τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου δέν ταυτίζεται τόσο ἄμεσα μ' αὐτὴ τὴν ὑποκείμενη δομὴ ὅσο τό *Στάλαγκ 17*. Θᾶταν περὶττό νά θυμίσω ἀναλυτικὰ τὴ θεματικὴ σύστασίν της. Ἐνα στρατόπεδο συγκεντρώσεως, μιά κεντρικὴ ἐνσάρκωση τῆς ἀμερικανικότητας στό πρόσωπο τοῦ Γ. Χόλντεν ὑπονομευμένη ἀπὸ τὶς ἐπενειδιστές συναλλαγές μέ τοὺς χιτλερικοὺς χασάπηδες τοῦ στρατοπέδου, καταδοτικές δραστηριότητες στὴν ὑπηρεσία τῶν Γερμανῶν καί δραματικὴ κορύφωση μέ τὴν πόλωση τῶν ὑποψιῶν στό πρόσωπό του. Λεκιασμένη ἀμερικανικότητα, βουτηγμένη στὴν ἀκάπτυστη συναλλαγὴ, φορτωμένη μέ τὴν ὕβρη τῆς προδοσίας: ἕνας ἄριστος δεμένος δραματικὸς κόμβος τὸν ὁποῖο θά λύσει ἡ ἐνδοξὴ ἀποκατάστασις τοῦ κατηγορουμένου ἀμερικάνου προδότη ὅταν ἡ ἀλώβητη ἀκεραιότητα τῆς



άμερικανικότητάς του θά ξεμπροστιάσει με την κινητοποιημένη ευφυΐα της τόν πραγματικό ένοχο, αποδεικνύοντας ότι δεν ήταν αυτός, ο άμερικάνος, αλλά ένας άλλος και για την περίπτωση ο "Άλλος, ο εγκάθετος ψευδοαμερικάνος ναζί, τό γερμανικό κτήνος με τό επίπλαστο άμερικάνικο μουσούδι. Μ' αυτή τήν ταινία (1953),

ο Γουάιλντερ έδινε τήν άλλη όψη του συμπονετικού βλέμματος πού έριχνε στά έρείπια τής Γερμανίας με τά μάτια όχι όποιας κι όποιας, αλλά άκριβώς τής Μάρλεν Ντήτριχ πού πρωταγωνιστούσε στό *A foreign affair* (1950).

Δ.Β.

## Αναζητώντας τήν αλήθεια

2.6.85: Ξένη ταινία, ΕΡΤ 2.

πρωτότυπος τίτλος: Stay hungry (1976).

σεν.: Τσάρλς Γκαϊνς, Μπόμπ Ράφελσον.

σκην.: Μπ. Ράφελσον

φωτ.: Βίκτωρ Κέμπερ

παίζουν: Τζέφ Μπρίτζες, Σάλλυ

Φήλντ, Άρνολντ Σβαρτσενέγκερ.

## Η χρησιμοποίηση τής άλλης άποψης

Ο Μπόμπ Ράφελσον εμφανίζεται νά ενδιαφέρεται για τήν ύπαρξη μιās άλλης όψης τής Άμερικής. Μιάς όψης λιγότερο άπάνθρωπης, όπου τό χρήμα ύπάρχει αλλά δεν είναι πάντα όκυρίαρχος παράγων, όπου κάποιες άξίες άκόμη έπιζούν. Θεματολογικά, λοιπόν, ή ταινία παρουσιάζει ενδιαφέρον. Τό πρόβλημα, όμως, βρίσκεται στην κινηματογράφηση. Έκεϊ ήμετριότητα κυριαρχεί. Η ρηματική και σεναριακή υπεράσπιση τής άλλης όψης δέ συνοδεύεται από «άλλες εικόνες». Η εικόνα ύπολείπεται των

ιδεών, συγκρούεται με τό σενάριο και έν τέλει τό άκυρώνει. Τό αποτέλεσμα είναι λοιπόν μία ένδιαφέρουσα άποτυχία. Περιοριζόμαστε νά αναφέρουμε, επιλεκτικά, δύο δείγματά της.

Α. Ο πλούσιος γόνος (Τζέφ Μπρίτζες) γνωρίζεται με τόν μετέπειτα πρωταθλητή του μόντνυ μπηλντινγκ ("Άρνολντ Σβαρτσενέγκερ) και με μία ύπάλληλο σ' ένα γυμναστήριο. Μέσω αὐτῶν τῶν δύο, ο «δεκτικός» Μπρίτζες «μαθαίνει». Μαθαίνει για τόν έρωτα, τή φιλία, μαθαίνει νά άποφεύγει τήν εύκολία ή τήν επιθετικότητα. Πουθενά, όμως, δέ διαφοροποιείται υπό τό βάρος μιās όποιας άποκάλυψης (μόνο στό σενάριο αλλάζει ή συμπεριφορά του). Η εικόνα του χαρακτήρα πού ύποδύεται είναι γραμμική, ένιαία. Η μήυση μένει μετέωρη.

Β. Υπάρχουν στην ταινία οι άνθρωποι πού ζούν στη φύση. Είναι ήρεμοι και άπλοιοι, δεν έχουν άγχος, παίζουν παραδοσιακή μουσική. Η παρουσία του πρωταγωνιστή Μπρίτζες στίς σκηνές πού ύπάρχουν αὐτοί οι άνθρωποι είναι μειωτική για τους δεύτερους. Ο Μπρίτζες είναι ο πρωταγωνιστής και οι ύπόλοιποι άποτελούν άπλως τό φόντο: χρησιμοποιούνται.

Θ.Ν.





## Μέρες από τή ζωή του 'Ομπλόμωφ

13.6.85: Κινηματογραφικές επιλογές, EPT 2.

σκην.: Νικήτα Μιχαλάκωφ  
παίζουν: 'Ολέγκ Ταμπάκοφ, 'Ελενα  
Σολοβέι, 'Αντρέι Ποπόφ

## ΥΠΕΡΘΕΤΙΚΗ ΜΑΡΤΥΡΙΑ

Ο Νικήτας Μιχαλάκωφ είναι ο Ρώσος σκηνοθέτης που μās έδωσε τα *Μηχανικά πιάνα*, τά *Πέντε βραδινά* και τίς *Ημέρες από τή ζωή του 'Ομπλόμωφ*.

Αν γιά τόν Ταρκόφσκι τό *Στάλκερ* σήμαινε τήν, μετά από περιπέτειες, έξοδό του στη Δυτική Εύρώπη, τήν αναγνώριση και τήν πραγματοποίηση τής *Νοσταλγίας*, οί *Ημέρες από τήν ζωή του 'Ομπλόμωφ* σήμαιναν γιά τόν Μιχαλάκωφ τήν συνέχιση τής

σιωπής και τής σιωπηλής του πορείας. Καμιά έκπληξη. Τόσο αὐτή όσο και οί άλλες του ταινίες είναι χαμηλότονες ρομαντικές μαρτυρίες πάνω σέ κεντρικές κινηματογραφικές αξίες.

Πρόκειται ίσως γιά τήν καλύτερη σοβιετική ταινία τών τελευταίων χρόνων. Δύσβατη στους έραστές τής πυκνόπλοκης γραφής του Ταρκόφσκι, όχι γιατί είναι δυσνόητη αλλά γιατί πρόκειται γιά μιά ταινία λεπτών κραδασμών, επίμονων επιστροφών, ήρωϊκών πράξεων (ό 'Ομπλόμωφ όντας έρωτευμένος αλλάζει τό τοπίο) και όργισμένου ύπνου (ό 'Ομπλόμωφ άκούει τή σιωπή του δάσους κι άποκοιμείται. 'Η 'Ολγα έχει άργήσει στό ραντεβού τους. 'Ονειρεύεται τή μητέρα του). Οί *ήμέρες από τή ζωή του 'Ομπλόμωφ* είναι μιά λεπτόπλοκη καταγραφή που ή ίδια γίνεται ή σμίλη που σκαλίζει τή ρομαντική (μυθοποιητική και είκονοποιητική) ικανότητα, τής σλάβικης ψυχής, παράγοντας μιά καθ' όλα πλήρη κινηματογραφική πράξη. Οί *ήμέρες από τή ζωή του 'Ομπλόμωφ* μοιάζουν μέ ένα μυστικιστικό σκαρίφημα, ένα γοητευτικό σχεδιάγραμμα, μιά πρόθεση κατασκευής κι όχι μιά κατασκευή. Μιά μαζική είκόνα που καθώς τήν κοιτάζεις από διάφορες γωνίες, βλέπεις άλλοτε τή γυναικεία φιγούρα κι άλλοτε τόν άνοικτό όρίζοντα.

Π.Δ.



---

Περιοδικό της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας

---

Κ.Λ.



# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΩΝ 11-19

Καί πάλι περιεχόμενα· γιά νά βοηθήσουμε τούς βιαστικούς καί νά διευκολύνουμε τήν άνεύρεση κάποιας συγκεκριμένης άναφοράς (ταινία, σκηνοθέτης). Κρατήσαμε τόν τρόπο παρουσίασης πού ίσχυε καί γιά τά προηγούμενα περιεχόμενα πού δημοσιεύτηκαν στό τεύχος 11. Έτσι:

α) ή καταχώρηση τών ταινιών έγινε μέ βάση τόν έλληνικό τους τίτλο, ή, όταν δέν υπήρχε, τήν έλληνική του μετάφραση.

β) 'Ο πρώτος αριθμός δηλώνει τό τεύχος καί ό δεύτερος ή σελίδα (14/26 σημαίνει τεύχος 14 σελίδα 26).

Θ.Ν.

## Α' ΤΑΙΝΙΕΣ

|                                            |             |                                              |              |
|--------------------------------------------|-------------|----------------------------------------------|--------------|
| Το άγριο άλογο του Γ.Κορτές                | 12/16       | Βασιλιάς για μια νύχτα του Μ.Σκορτσέζε       | 12/12,14/63, |
| Αγριόγατα του Π.Σρέντερ                    | 14/70       |                                              | 14/64        |
| Η αγωνία του τερματοφύλακα μπροστά         |             | Βιασμός στην πρώτη σελίδα του Μ.Μπελόκιο     | 12/103       |
| στα πέναλτυ του Β.Βέντερς                  | 13/82       | Βουδαπέστη του Μ.Γιαντσό                     | 14/86        |
| Αέριο του Ρ.Κόρμαν                         | 13/96       | Ο βρώμικος Χάρρυ του Κ.Ήσγουντ               | 15/82        |
| Αθήνα του Θ.Αγγελόπουλου                   | 14/87       | Ο γαλάζιος κεραυνός του Τζ.Μπάνταμ           | 13/80        |
| Αίμα και Πάθος του Τ.Σκότ                  | 16/90       | Γκάντι του Ρ.Αττέμπορω                       | 12/95        |
| Ακραία ερωτική περίπτωση του Ρ.Βαν Άκερεν  | 18/73       | Γκόστμπάστερς, κυνηγοί φαντασμάτων           |              |
| Η Αλίκη στις πόλεις του Β.Βέντερς          | 16/79       | του Ι.Ράιτμαν                                | 19/74        |
| Ανδρομέδα, αποστολή άκρωσ                  |             | Γκρέμλινς του Τζ.Ντάντε                      | 19/75        |
| απόρρητη του Ρ.Γουάιζ                      | 15/90       | Γκρέυστόουκ,Ταρζάν ο άρχοντας της            |              |
| Ανθρωποκυνηγητό στο Λος Άντζελες           |             | ζούγκλας του Χ.Χάντσον                       | 19/43        |
| του Χ.Μπέκερ                               | 17/76       | Γκρήτινγκς του Μ.ντέ Πάλαμ                   | 12/89        |
| Οι άνθρωποι της βροχής του Φ.Φ.Κόππολα     | 12/85,12/86 | Το γυάλινο κελί του Χ.Γκάιςεντόρφερ          | 14/82        |
| Ο άνθρωπος που έπεσε στη γή του Ν.Ρέγκ     | 15/91       | Η γυναίκα καίγεται του Ρ.Βαν Άκερεν          | 14/76        |
| Ό άνθρωπος που έτρεχε πολύ του Θ.Βέγγαυ    | 14/85       | Η γυναίκα του σταθμάρχη του Ρ.Β.Φασμπίντερ   | 16/77        |
| Ο άνθρωπος που ξάρωνε του Τζ.Άρνολντ       | 17/78       | Δαμόνια στον κήπο του Μ.Γκ.Αραγκόν           | 12/18        |
| Η ανταρσία του Μπάουντυ του Ρ.Ντόναλτσον   | 18/73       | Δαντών του Α.Βάιντα                          | 12/76        |
| Ό αόρατος άνθρωπος του Τζ.Χουέηλ           | 13/94       | Η δεκαετία του '80 της Σ. Άκερμαν            | 12/17        |
| Η απειλή του Τζ.Κάρπεντερ                  | 12/96       | Ο δέκατος τρίτος στόχος του Π.Μπογκντάνοβιτς | 16/86        |
| Απόδραση απ' τη Νέα Υόρκη του Τζ.Κάρπεντερ | 15/58       | Δεν θα γεράσουμε μαζί του Μ.Πιαλά            | 14/85        |
| Απόδραση απ' τη φωλιά του κούκου           |             | Δεσμώτης του ιλλίγγου του Α.Χίτακοκ          | 19/57        |
| του Τζ.Σόλντερ                             | 12/93       | Η δεύτερη πνοή του Ζ.Π.Μελβίλ                | 16/95        |
| Απρετής διαγωγή του Ν.Αλμέντρος            | 15/7        | Η δημόσια γυναίκα του Α.Ζουλάφσκι            | 19/49,19/72  |
| Ο αταίριαστος του Φ.Φ.Κόππολα              | 19/43       | Διεθνές αεροδρόμιο του Τζ.Σήτον              | 15/91        |
| Ο ατσίδας του Μπρόντγουάη του Γ. Άλλεν     | 16/18       | Διψασμένος για ηδονή του Ν.Ραίη              | 15/89        |
| Οι ατσίδες με τα μπλέ του Τζ.Λάντις        | 13/90       | Οι δολοφόνοι του Ντ.Σήγκελ                   | 14/89        |
| Αυτό το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου     |             | Οι δολοφόνοι του Ρ.Σιόντμαρκ                 | 14/88        |
| του Α.Μπουνουέλ                            | 12/73       | Ο δρόμος του Γκ.Γκιουνέι                     | 11/85        |
| Ο βάρβαρος μαχητής του Ντ.Κασκαρέλι        | 14/73       | Η δύναμη του κακού του Τ.Χούπερ              | 13/87        |



|                                                                           |                     |                                                       |                            |
|---------------------------------------------------------------------------|---------------------|-------------------------------------------------------|----------------------------|
| Ε.Τ., ο εξωγήινος του Στ.Σπήλμπεργκ                                       | 11/75               | Η κατάσταση των πραγμάτων του Β.Βέντερς               | 11/29                      |
| Είμαι ένας δραπετής του Μ.Λα Ρού                                          | 12/102              | Κάτω απ' το ηφαίστειο του Τζ.Χιούστον                 | 16/20, 19/69               |
| Εκάτη, η ματρεόσσα της νύχτας του Ντ.Σμίτ                                 | 16/82               | Ο καυγατζής του Ρ.Β.Φασμπίντερ                        | 15/68                      |
| Ο εκδικητής της ερήμου του Σ.Πέκινπα                                      | 16/94               | Κίνα του Μ.Αυτονιόνι                                  | 12/83                      |
| Εκείνο τον αξέχαστο Νοέμβρη του Μ.Μπολονίνι                               | 16/93               | Ο κοκκινογένης του Α.Κουροσάουα                       | 17/97                      |
| Εκεί που ονειρεύονται τα πράσινα μηρύγκια του Β.Χέρτζογκ                  | 16/24               | Κόναν ο βάρβαρος του Τζ.Μίλιους                       | 11/61                      |
| Η εκλογή της Σοφίας του Α.Πάκουλα                                         | 15/84               | Κριστίν του Τζ.Κάρπεντερ                              | 15/77, 16/7                |
| Η εκτεθειμένη του Τζ.Τόμπακ                                               | 15/66               | Κρός-κρήκ του Μ.Ρίττ                                  | 12/15                      |
| Ένας σταθμός για δύο του Ε.Ριαζάνοβ                                       | 12/15               | Κρούλ του Π.Γέητε                                     | 15/80                      |
| Εξέγερση του Μ.Κορπαγιάσι                                                 | 15/90               | Λάθος κίνηση του Β.Βέντερς                            | 11/25                      |
| Εξέκλιμπερ του Τζ.Μπούρμαν                                                | 11/61               | Λιάνα του Τζ. Σάουλς                                  | 12/19, 19/76               |
| Η επέλαση της ελαφράς ταξιαρχίας του Μ.Κέρτις                             | 13/92               | Λίμπερτυ-μπέλ του Π.Κανέ                              | 12/18                      |
| Οι επιδρομές του Κάνσας του Μ.Φράνκ                                       | 16/91               | Μάντ Μάξ του Τζ.Μίλλερ                                | 16/34                      |
| Επικίνδυνα χρόνια του Πήτερ Γουέηρ                                        | 12/12, 16/35, 16/37 | Μάντ Μάξ II του Τζ.Μίλλερ                             | 11/60                      |
| Η επιστροφή των Τζεντάι του Ρ.Μαρκάντ                                     | 15/78               | Το μαύρο άστρο του Τζ.Κάρπεντερ                       | 18/76                      |
| Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση του Γ.Σκολιμόφσκι                    | 16/21               | Η μεγάλη ανατριχίλα του Α.Κάσταν                      | 15/72                      |
| Επιχείρηση Μπούρμα του Ρ.Γουώλς                                           | 14/87               | Μενουέτο της Λ.Ράντεμάκερς                            | 12/19                      |
| Ερέντιρα του Ρ.Γκουέρα                                                    | 12/14               | Μια Κυριακή στην εξοχή του Μπ.Ταβερνιέ                | 16/24                      |
| Έρωτας δίχως αύριο του Τ.Χάκφορντ                                         | 18/69               | Μια σφαίρα ένα αντίο του Ρ. Άλτμαν                    | 18/75                      |
| Ο έρωτας του Οδυσσέα του Β.Βαφέα                                          | 18/32, 18/35        | Ο μικρός Καίσαρας του Μ.Λε Ρού                        | 12/101                     |
| Ερωτική θύελλα του Τζ.Κασαβέτη                                            | 18/66               | Μίνι και Μόσκβιτς του Τζ.Κασαβέτη                     | 18/77                      |
| Η ετυμολογία του Σ.Λιούμετ                                                | 12/81               | Μισό σύκο-μισό σταφύλι του Σ.Καράνοβικ                | 12/16                      |
| Οι έφηβοι του Π.Γκόταρ                                                    | 16/88               | Μίχτερ Χ, ο δαίμονας με τα πράσινα μάτια του Ρ.Κόρμαν | 17/77                      |
| Ο εφιάλτης του Τζ.Κιούκορ                                                 | 13/94               | Η μοίρα της Ζυλιέτ του Α.Σερμάν                       | 12/19                      |
| Έφι Μπρίστ του Ρ.Β.Φάσμπίντερ                                             | 14/68               | Μονομαχία στον κόκκινο ήλιο του Τ.Γιάνγκ              | 18/75                      |
| Ζάππα του Μπ. Ώγκουστ                                                     | 12/61               | Μπαλάντα του Ναραγιάμα του Σ.Ιραμούρα                 | 12/14                      |
| Ζέλιγκ του Γ. Άλλεν                                                       | 16/40               | Μπλέντ ράννερ του Ρ.Σκότ                              | 11/59, 11/64, 11/68, 11/70 |
| Ζέστη και σκόνη του Τζ. Άιβορ                                             | 12/14               | Μπλού του Σ. Ναριτζάνο                                | 13/92                      |
| Ζήσε για τη ζωή του Κλ.Λελούς                                             | 16/94               | Μπολβάιξερ του Β.Ρ. Φασμπίντερ                        | 12/18                      |
| Η ζωή είναι ένα μυθιστόρημα του Α.Ρεναι                                   | 19/60               | Μπόουτ πηπλ της Άν Χούι                               | 12/5                       |
| Στη ζώνη του λυκόφωτος των Σ.Σπήλμπεργκ, Τζ. Λάντις, Τζ.Ντάντε, Τζ.Μίλλερ | 14/83               | Μπορεί να ψήσει μα κερασόπιτα; του Χ.Τζάγκλομ         | 12/17                      |
| Ζω στο φόβο του Α.Κουροσάουα                                              | 13/95               | Μπρένκντανς του Τζ.Σήλμπεργκ                          | 18/72                      |
| Θανάσιμο καλοκαίρι του Ζ.Μπεκέρ                                           | 12/14               | Μυστηριώδες κρύσταλλο του Τζ.Χένσον                   | 15/70                      |
| Ο θάνατος του Μάριο Ρίκι του Κ.Γκορεττά                                   | 12/12               | Τα μυστικά της κρεβατοκάμαρας του Μ.Γκόρντον          | 16/92                      |
| Θυμάσαι την Ντόλλυ Μπέλι του Ε.Κουστορίτσα                                | 11/82               | Νεκρή ζώνη του Ντ.Κρόνενμπεργκ                        | 19/22                      |
| Ιντιάνα Τζόουνς και ο ναός του χαμένου θησαυρού του Στ.Σπήλμπεργκ         | 18/5, 19/73         | Το νευρόσπαστο του Τζ.Λιούις                          | 16/70                      |
| Η κάθοδος των εννέα του Χρ.Σιοπαχά                                        | 18/37               | Ντίβα του Ζ.Ζ.Μπενέξ                                  | 13/84                      |
| Καλά Χριστούγεννα κύριε Λώρενς του Ν. Όσιμα                               | 12/10, 15/36        | Το νόημα της ζωής του Τ.Τζόουνς                       | 12/14                      |
| Η κάμερα της Αφρικής του Φρ.Μπουγκαντίρ                                   | 12/17               | Νοσταλγία του Α.Ταρκόφσκι                             | 15/64, 15/66               |
| Κάμια-Κάμια του Ε. Όλμι                                                   | 12/10               | Η νύχτα του Σαν Λορέντσο των Π.και Β.Ταβιάνι          | 11/79                      |
| Κάος των Π.και Β.Ταβιάνι                                                  | 18/56, 18/58        | Ξαφνικός έρωτας του Γ.Τσεμπερόπουλου                  | 15/62                      |
| Κάποτε στην Αμερική του Σ.Λέονε                                           | 16/22, 19/26        | Οδυσσέας της Α.Βαρντά                                 | 12/17                      |
| Καρκαλού του Σ.Τορνέ                                                      | 18/24, 18/26, 18/28 | Οκτάπουντ του Τζ.Γκλέν                                | 14/81                      |
| Κάρμεν του Κ.Σάουρα                                                       | 12/10               | Οι ομπρέλες του Χερβούργου του Ζ.Ντεμού               | 12/27                      |
| Το καρναβάλι της νύχτας του Μ.Γιαματό                                     | 12/19               | Όνομα Κάρμεν του Ζ.Α.Γκοντάρ                          | 19/63                      |
| Το καρφί του Μπ.Σουέημ                                                    | 18/70               | Οπωσδήποτε την Κυριακή του Φ.Τρυφώ                    | 15/28                      |
| Οι κατάλληλοι άνθρωποι του Φ.Κάουφμαν                                     | 19/67               | Οσεσιόνε του Α.Βισκόντι                               | 12/103                     |
|                                                                           |                     | Οστερμαν, το 48ωρο των κατασκόπων του Σ.Πεκινπα       | 15/75                      |
|                                                                           |                     | Πάθερ Παντσάι του Σ.Ραίη                              | 18/51                      |
|                                                                           |                     | Πάθος του Ζ.Α.Γκοντάρ                                 | 14/48                      |
|                                                                           |                     | Πάθος γυναικών του Κ.Μάκ                              | 15/81                      |



|                                                           |                     |
|-----------------------------------------------------------|---------------------|
| Παιγνίδια πολέμου του Τζ.Μπάνταμ                          | 16/89               |
| Παρίσι, Τέξας του Β.Βέντερς                               | 16/19               |
| Η πέστροφα του Τζ.Λόζου                                   | 12/91               |
| Τα πικρά δάκρυα της Πέτρας<br>φον Κάντ του Ρ.Β.Φασμπίντερ | 13/28               |
| Το πικρό τοῦῖ του στρατηγού Γιέν του Φ.Κάπρα              | 16/92               |
| Πίκν Φλαμίνγκος του Τζ.Γουώτερς                           | 19/66               |
| Πιπί,κακά και νάνι του Μ.Φερρέρι                          | 12/94               |
| Πισότε, το χαμίνι του Σάο Πάολο του Ε.Μπαμπένκο           | 14/84               |
| Ο πληγωμένος άνθρωπος του Π.Σαρρώ                         | 12/15               |
| Η πόλη ποτέ δεν κοιμάται του Α.Τσιλιφώνη                  | 18/39               |
| Ποτέ μη λές ποτέ του Ι.Κέρσερ                             | 15/79               |
| Πριγκίπισσα του Π.Ερντόζ                                  | 12/19               |
| Η προδοσία της Β.Λόκεμπεργκ                               | 12/19               |
| Πρώτα τ'απολυτήριο του Μ.Πιαλά                            | 12/102              |
| Ράνπο όν του Κ.Πέτιτ                                      | 16/84               |
| Ρένιο ντι Νάπολι του Β.Σραιτερ                            | 15/46               |
| Ρεπό του Β.Βαφέα                                          | 11/87               |
| Σαλαμάνδρα του Α.Ταννέρ                                   | 12/100              |
| 48 ώρες του Γ.Χίλλ                                        | 15/83               |
| Η Σαρλότ και ο φίλος της του Ζ.Α.Γκοντάρ                  | 17/76               |
| Σαχάρα του Α.Μακλάγκεν                                    | 15/79               |
| Ο σημαδεμένος του Μ.ντε Πάλμα                             | 19/77               |
| Τα σαγόνια του καρχαρία Νο 3 του Τζ.'Ειλβς                | 16/90               |
| Ο σιωπηλός του Ζ.Καλόν                                    | 13/96               |
| Στάρ Τρέκ Νο 2 του Ν.Μάγιερ                               | 12/4                |
| Στα ίχνη του ρόζ πάνθηρα του Μπ.Εντουαρντς                | 12/92               |
| Στη σκιά του ψαριού του Χ.Φονσέκο ε Κόστα                 | 12/18               |
| Το στοιχείο του εγκλήματος του Α.Βαν Τριέρ                | 16/23               |
| Η συμμορία των Σικελών του Α.Βερνέιγ                      | 15/82               |
| Σφαγείο Νο 5 του Τζ.Ρού-Χίλλ                              | 16/95               |
| Σχέσεις στοργής του Τζ.Μπρούκς                            | 19/75               |
| Ταξίδι στα Κύθηρα του Θ.Αγγελόπουλου                      | 16/24, 18/14, 18/19 |
| Η ταυτότητα μιας γυναίκας του Μ.Αντονιόνι                 | 15/26               |
| Ο τέλειος γάμος του Ε.Ρομέρ                               | 16/75               |
| ΤΗΧ1138 του Τζ.Λούκας                                     | 12/104              |
| Η τιμή της αγάπης της Τ.Μαρκετάκη                         | 15/76               |
| Ο τοίχος του Γ.Γκιουνεϊ                                   | 14/82               |
| Τούτσι του Σ.Πολλάκ                                       | 15/85               |
| Οι τρεις κορώνες του ναυτή του Ρ.Ρουίζ                    | 12/18               |
| Τρυφερές ευχαριστίες του Μπ.Μπέρεσφορντ                   | 12/15 16/89         |
| Οι υπότροφοι του Ζ.Κέζντι-Κόβακς                          | 12/15               |
| Φαί ντιβέρ του Ρ.Ντεπαρντόν                               | 12/16               |
| Η φανταστική επέλαση του Ρ.Γουώλς                         | 17/78               |
| Φάνυ και Αλέξανδρος του Ι.Μπέργκμαν                       | 16/52               |
| Το φεγγάρι στον υπόνομο του Ζ.Ζακ Μπενέξ                  | 12/10, 15/54        |
| Φιλαδέλφια στόρν του Τζ.Κιούκορ                           | 13/93               |
| Χαρακίρι του Μ.Κομπαγιάσι                                 | 15/90               |
| Το χρήμα του Ρ.Μπρεσσόν                                   | 12/10, 13/58        |
| Ψυχώ Νο 2 του Ρ.Φράνκλιν                                  | 14/78               |
| Η ωραία του Α.Ντελβώ                                      | 12/101              |

## Β' ΗΘΟΠΟΙΟΙ

|                            |       |
|----------------------------|-------|
| Γούντυ Άλλεν               | 13/50 |
| Βιττόρια Αμπρίλ            | 13/45 |
| Μπρόντσο "Μπίλλυ" Άντερσον | 12/34 |
| Φανύ Αρντάν                | 13/48 |
| Μέλ Γκίμπσον               | 13/49 |
| Τζήν Γουαϊλντερ            | 13/50 |
| Αλέξης Δαμιανός            | 13/52 |
| Κλίντ Ήσγουντ              | 13/49 |
| Ζαν Πιέρ Λεώ               | 13/44 |
| Τζέρρυ Λιούις              | 16/68 |
| Τόμ Μίξ                    | 12/37 |
| Νταινβιντ Μπούι            | 13/45 |
| Μάρλον Μπράντο             | 13/46 |
| Τζάκ Νίκολσον              | 13/47 |
| Ρόμπερτ ντε Νίρο           | 13/51 |
| Ζεράρ Ντεπαρντιέ           | 13/42 |
| Μάρλεν Ντήτριχ             | 15/87 |
| Μπύλ Οζιέ                  | 13/44 |
| Πασκάλ Οζιέ                | 19/9  |
| Γουώρεν Όουτς              | 11/3  |
| Συλβέστερ Σταλλόνε         | 13/47 |
| Γουίλιαμ Σ.Χάρτ            | 12/35 |

## Γ' ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΣΤΕΣ

|                        |             |
|------------------------|-------------|
| Θόδωρος Αγγελόπουλος   | 18/2        |
| Γούντυ Άλλεν           | 16/40       |
| Αλέξανδρος Αλεξέγιεφ   | 11/4        |
| Τόμας Χ.Αινς           | 12/34       |
| Μικελάντζελο Αντονιόνι | 15/12       |
| Βασίλης Βαφέας         | 18/30       |
| Βίμ Βέντερς            | 11/19       |
| Δημήτρης Βεργίτης      | 14/27       |
| Φρέντ Γουάισμαν        | 15/6        |
| Πήτερ Γουέηρ           | 16/34       |
| Ζαν Λυκ Γκοντάρ        | 14/48       |
| Ντ.Γ. Γκρίφιθ          | 12/33       |
| Απόστολος Δοξιάδης     | 14/31       |
| Φράνσις Φόρντ Κόπολα   | 13/3, 19/30 |
| Ακίρα Κουρασάουα       | 11/6        |
| Νταινβιντ Κρόνενμπεργκ | 19/14       |
| Σέρτζιο Λεόνε          | 19/24       |
| Τζέρρυ Λιούις          | 16/84       |
| Τζόζεφ Λόουζυ          | 16/2        |



|                            |                    |                                                      |       |
|----------------------------|--------------------|------------------------------------------------------|-------|
| Ζαν Πιέρ Μελβίλ            | 17/69              | Μπλέντν Ράννερ                                       | 11/64 |
| Τζώρτζ Μίλλερ              | 16/34              | Λουίς Μπουνουέλ                                      | 12/69 |
| Ζαν Ζάκ Μπενέξ             | 15/54              | Ρομπέρ Μπρεσσόν                                      | 13/57 |
| Ίγκμαρ Μπέργκμαν           | 16/48              | Ναγκίσα Όσιμα                                        | 15/36 |
| Λουίς Μπουνουέλ            | 12/69-19/5         | Μάρτιν Σκορσέζε                                      | 14/63 |
| Ρομπέρ Μπρεσσόν            | 13/57              | Βέρνερ Σράιτερ                                       | 15/45 |
| Νίκος Νικολαΐδης           | 14/37              | Ζάκ Τατί                                             | 12/55 |
| Ναγκίσα Όσιμα              | 15/36              | Φρανσουά Τρυφώ                                       | 15/28 |
| Σαμ Πέκινπα                | 19/2               | Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ                             | 13/30 |
| Εντουαν Σ. Πόρτερ          | 12/32              | Χέβυ Μέταλ                                           | 11/49 |
| Σατγιαγίτ Ραϊή             | 18/48              |                                                      |       |
| Μάρτιν Σκορσέζε            | 14/63              |                                                      |       |
| Ρίντλεϋ Σκότ               | 11/68              |                                                      |       |
| Στήβεν Σπύλμπεργκ          | 18/5               |                                                      |       |
| Βέρνερ Σράιτερ             | 15/45              |                                                      |       |
| Τζόζεφ φον Στέρνμπεργκ     | 15/87              |                                                      |       |
| Πάολο και Βιττόριο Ταβιάνι | 18/61              |                                                      |       |
| Ζάκ Τατί                   | 12/55              |                                                      |       |
| Σταύρος Τορνές             | 18/30              |                                                      |       |
| Φρανσουά Τρυφώ             | 15/12              |                                                      |       |
| Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ   | 13/30              | Η επιφάνεια βίντεο (Πασκάλ Μπονιτσέρ)                | 11/43 |
| Κάρλ Φόρμαν                | 16/4               | Το κείμενο, ο κριτικός και ο αναγνώστης τους         |       |
| Γουίλλιαμ Φρήνκνιν         | 17/4               | (Δ. Βεργέτις)                                        | 11/10 |
| Αλφρεντ Χίτσκοκ            | 17/2, 19/44, 19/53 | Η κινηματογραφική ταινία στην τηλεόραση (Ν. Κολοβός) | 11/35 |
|                            |                    | Η μεταμφίεση στον Αμερικανικό κινηματογράφο          |       |
|                            |                    | (Α. Ν. Δερμετζόγλου)                                 | 16/57 |
|                            |                    | Το σημείο φυγής (Μ. Σιάν)                            | 15/59 |
|                            |                    | Ο Φρόντ σε μοτσάρτα πειριτσιούρα (Δ. Βεργέτις)       | 19/44 |

## Ε΄ ΘΕΩΡΙΑ

## Δ΄ ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ

|                              |              |
|------------------------------|--------------|
| Γούντν Άλλεν                 | 16/40        |
| Μικαλάντζελο Αντονιόνι       | 15/12        |
| Αυστραλιανός Κινηματογράφος  | 16/27        |
| Βίμ Βέντερς                  | 11/19        |
| Βλέμματα γυναικών            | 18/62        |
| Γουέστερν                    | 12/25        |
| Ζαν Λύκ Γκοντάρ              | 14/48        |
| Ελληνικός Κινηματογράφος     | 10/11        |
| Ηθοποιοί                     | 13/40        |
| Κάος                         | 18/56        |
| Κινηματογραφικές αΐθουσες    | 17/60        |
| Φράνσις Φόρντ Κόπολα         | 19/30        |
| Η κριτική στον κινηματογράφο | 13/20, 14/36 |
| Νταινχβιντ Κρονενμπεργκ      | 19/14        |
| Σέρτζιο Λεόνε                | 19/24        |
| Τζέρρυ Λιούις                | 16/68        |
| Ζαν Πιέρ Μελβίλ              | 17/69        |
| Ζαν Ζάκ Μπενέξ               | 15/54        |
| Ίγκμαρ Μπέργκμαν             | 16/48        |

## ΣΤ΄ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

|                                            |       |
|--------------------------------------------|-------|
| Μια εκδήλωση                               | 11/4  |
| Προ φεστιβαλικά                            | 13/8  |
| Φεστιβάλ                                   |       |
| — 40ο Βενετίας                             | 13/12 |
| — 41ο Βενετίας                             | 16/50 |
| — Δράμας                                   | 13/9  |
| — 6ο Δράμας                                | 14/5  |
| — 7ο Δράμας                                | 18/8  |
| — 24ο Θεσ/νίκης                            | 14/8  |
| — 25ο Θεσ/νίκης                            | 18/12 |
| — Καννών '83                               | 11/9  |
| — Καννών '84                               | 16/12 |
| — Καρδίτσας (ερασιτεχνικού κινηματογράφου) | 14/4  |
| — 6ο Σούπερ 8                              | 15/6  |
| — 7ο Σούπερ 8                              | 19/7  |
| — Φθινοπώρου                               | 11/4  |



## Ζ' ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

|                                                         |                     |
|---------------------------------------------------------|---------------------|
| Θόδωρος Αγγελόπουλος                                    | 17/11               |
| Νίκος Αλευράς                                           | 17/15               |
| Βασίλης Βαφέας                                          | 17/19               |
| Βίμ Βέντερς                                             | 11/24               |
| Δημήτρης Βερνίτσης                                      | 14/27               |
| Κώστας Βουτσάς                                          | 17/22               |
| Μαρία Γαβαλά                                            | 17/36               |
| Τζιμ Γάρμους                                            | 16/17               |
| Ζαν Λύκ Γκοντάρ                                         | 14/55, 14/57, 14/59 |
| Απόστολος Δοξιάδης                                      | 14/31               |
| Πάυλος Ζάννας                                           | 17/26               |
| Νίκος Ζερβός                                            | 17/29               |
| Φράνσις Φόρντ Κόπολα                                    | 13/3, 19/39         |
| Σέρτζιο Λεόνε                                           | 19/28               |
| Φρίντα Λιάππα                                           | 17/31               |
| Τζέρρυ Λιούις                                           | 16/72               |
| Ζαν Ζακ Μπενέξ                                          | 15/57               |
| Ιγκμαρ Μπέργκμαν                                        | 16/55               |
| Ρομπέρτ Μπρεσσόν                                        | 13/73, 13/76        |
| Νίκος Νικολαΐδης                                        | 14/34, 17/33        |
| Ναγκίσα Όσιμα                                           | 15/44               |
| Νίκος Παναγιωτόπουλος                                   | 17/37               |
| Ρομάν Πολάνσκι                                          | 17/6                |
| Σατιγιαγίτ Ραϊή                                         | 18/53               |
| Βασίλης Ραφαηλίδης                                      | 17/42               |
| Άλαν Σίλτοε                                             | 13/7                |
| Σκηνοθέτες ταινιών μικρού μήκους Φεστιβάλ Θεσ/νίκης '84 | 17/40               |
| Μάρτιν Σκορσέζε                                         | 14/67               |
| Ρίντλεϋ Σκότ                                            | 11/68               |
| Θόδωρος Σούμας                                          | 17/36               |
| Βέρνερ Σραϊτερ                                          | 15/50               |
| Ζάκ Τατί                                                | 12/66               |
| Μισέλ Φουκώ                                             | 15/50               |

|                                                         |       |
|---------------------------------------------------------|-------|
| 5 καλύτερες ταινίες του '82                             | 11/9  |
| Αμερικανοί σκηνοθέτες της μικρής και της μεγάλης οθόνης | 12/2  |
| Βασιλικότεροι του Βασιλικού                             | 12/5  |
| Κίνα και κινηματογράφος                                 | 12/5  |
| Βιντεοπειρατία                                          | 13/2  |
| Τα ταμεία στην Αμερική                                  | 13/3  |
| Οι ταινίες του χειμώνα                                  | 13/6  |
| Ό,τι πάρετε 110                                         | 14/2  |
| Σεναριακές περιπλοκές                                   | 14/3  |
| Οι πιο εμπορικές ταινίες                                | 14/4  |
| Για το Ιράν                                             | 14/4  |
| Για τις ταινίες για το Βιετνάμ                          | 15/2  |
| Οι δράκοι διψάνε για αίμα και πεθαίνουν χορτασμένοι     | 15/7  |
| Απώλειες του 1983                                       | 15/8  |
| 5 ταινίες για το 1983                                   | 15/8  |
| Σκηνοθέτες και Πολωνία                                  | 16/5  |
| ORTF και τα μυαλά στα κάγκελα                           | 16/6  |
| Πέφτουν τα τηλεφωνήματα σαν χαλάζι                      | 16/7  |
| Λίλιαν Χέλμαν                                           | 17/6  |
| Ελληνικός Κινηματογράφος και Κινηματογραφικές Λέσχες    | 17/7  |
| Όταν οι ήρωες σπανίζουν                                 | 17/7  |
| Οι κριτικοί και ο Αγγελόπουλος                          | 18/2  |
| Ένα σχολικό λεύκωμα                                     | 18/3  |
| Τηλεκριτικοί πάτε στα σπίτια σας                        | 18/7  |
| Προσπαθούν                                              | 18/7  |
| Η παράξενη υπόθεση του κυρίου Μπιτόφ                    | 18/8  |
| Ήρωες                                                   | 19/4  |
| Λουίς Μπουνουέλ: Η τελευταία πνοή                       | 18/5  |
| Ο κύριος Τατί στο χάος της μικρής οθόνης                | 19/8  |
| Το νομοσχέδιο για τον κινηματογράφο                     | 19/8  |
| Ταινίες που αγαπήσαμε το 1984                           | 19/13 |

## Θ' ΔΙΑΦΟΡΑ

### Η' ΣΧΟΛΙΑ

|                               |      |                                                            |       |
|-------------------------------|------|------------------------------------------------------------|-------|
| Τα διαμάντια είναι παντοτεινά | 11/2 | Βιβλιογραφία για την τηλεόραση                             | 11/48 |
| Η νύχτα των ερπετών           | 11/5 | Ζύλι Ντελζ: Η εικόνα κίνηση (Βιβλιοκριτική)                | 15/92 |
|                               |      | Θεατρικές απόψεις με αφορμή το μιούζικαλ "Βικτωρ-Βικτώρια" | 16/65 |
|                               |      | Λουίς Μπουνουέλ: Η τελευταία πνοή (Βιβλιοκριτική)          | 19/5  |
|                               |      | Τηλεόραση-Κινηματογράφος: Ένα συνέδριο                     | 11/46 |



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ

1. Λουίς Μπουνιουέλ
2. Τα τέρατα στην Οθόνη
3. Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ
4. Μικελάντζελο Αντονιόνι
5. Λουκίνο Βισκόντι
6. Ζαν Λυκ Γκοντάρ
7. Φρανσουά Τρυφώ
8. Σαμ Πέκινπα
9. Γούντνι Άλλεν
10. Ταξίδι στα Κύθηρα
11. Το Χόλλυγουντ
12. Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ
13. Τζων Φορντ
14. Χάουαρντ Χωκς
15. Όρσον Γουέλς
16. Κινγκ Βίντορ
17. Ρομάν Πολάνσκι
18. Άλφρεντ Χίτσκοκ
19. Φράνσις Φόρντ Κόππολα
20. Γαλάζιος Άγγελος

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 19

Φράνσις Φορντ Κόππολα



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

**Σ. Μ. Αϊζενστάιν:** 1) Η Μορφή του Φιλμ (2 τόμοι). 2) Πέρα απ' τους Αστéρες  
**Κηθ Ρήντερ:** Ιστορία του Παγκόσμιου Κινηματογράφου. **Λεβ Καλέσοφ:** Η Τέχνη του Κινη-  
ματογράφου. **Γιάννης Σολδάτος:** Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (2 τόμοι).  
**Βασίλης Ραφαηλίδης:** 1) Λεξικό ταινιών (5 τόμοι) 2) Φιλμοκατασκευή 3) Κινηματογραφικά  
θέματα **Δήμος Θέος:** Φορμαλισμός **Αντρέ Μπαζέν κ.λ.π.** Το Γουέστερν **Θόδωρος Σούμας:**  
Κινηματογράφος και Σεξουαλικότητα / Ερωτισμός. **Στάθης Βαλούκος:** Λεξικό Σκηνοθετών.

## 26 ΧΡΟΝΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Με χιλιάδες βιβλία ιστορικά, λογοτεχνικά,  
πολιτικά, οικονομικά, λεξικά κ.ά.  
από 30 δραχμές

### ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ

Αριστοτέλους 4\* Εγνατίας 150

#### ΤΟ ΚΑΤΩΙ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Αριστοτέλους 6\* Τηλ. 27.18.53

#### ΤΟ ΣΠΙΤΑΚΙ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ

Καρόλου Ντηλ 3\* Τηλ. 23.97.46

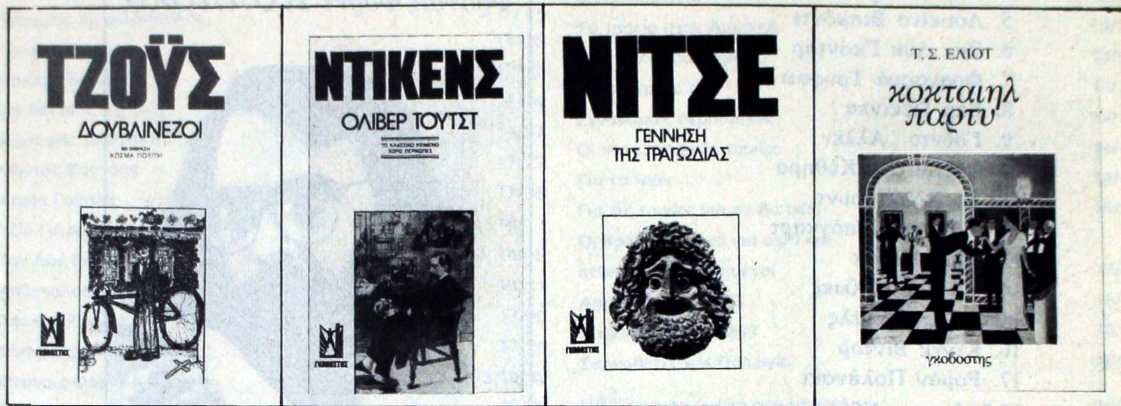
Το μοναδικό παιδικό βιβλιοπωλείο

## ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ



# ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΚΟΒΟΣΤΗ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΑΝ



60 ΧΡΟΝΙΑ ΣΥΝΕΧΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΠΡΟΣΦΟΡΑ  
ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΩΡΟ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΚΟΒΟΣΤΗ

ΣΟΛΩΜΟΥ 12

ΑΘΗΝΑ

ΤΗΛ. 3615433





# ή λέξη

Μηνιαίο περιοδικό ελληνικής και ξένης λογοτεχνίας

Ποίηση - Πεζογραφία - Δοκίμιο - Μελέτη - Θέατρο - Κριτική

Επίσης, σε κάθε τεύχος: σχόλια για την πνευματική και καλλιτεχνική επικαιρότητα, κριτική βιβλίου, θεάτρου, κινηματογράφου, εικαστικών και δειγματοληπτική παρουσίαση των πιο αξιοπρόσεχτων λογοτεχνικών βιβλίων του τελευταίου καιρού.

Ακόμα, η εικονογράφηση, με έγχρωμα σχέδια, γίνεται από ένα σημαντικό - διαφορετικό σε κάθε τεύχος - σύγχρονο Έλληνα ζωγράφο.

# ή λέξη

Έκδοση - Διεύθυνση: Αντώνης Φωστιέρης - Θανάσης Θ. Νιάρχος

# ή λέξη

Κυκλοφορεί σ' όλη την Ελλάδα, σε βιβλιοπωλεία και περίπτερα.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ  
ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΤΕΥΧΟΣ  
ΤΗΣ **ΘΑΔΕΛ**

ΕΠΙΤΕΛΟΥΣ



# ΙΑΝΟΣ

BIBΛΙΟΠΩΛΕΙΟ - GALLERY - ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΚΑΛΕΣ ΔΙΑΚΟΠΕΣ  
ΜΕ ΕΝΑ  
ΚΑΛΟ ΒΙΒΛΙΟ

βιβλία  
περιοδικά  
ξένος τύπος  
χαρτικά - σχολικά  
εκδόσεις τέχνης  
μεταξοτυπίες  
λιθογραφίες  
γκραβούρες  
παλιά βιβλία

# ΙΑΝΟΣ

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΟΥΣ 7 - ΘΕΣ/ΝΙΚΗ - ΤΗΛ. 277.004



