ΟΘΟΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΟΘΟΝΗ 27 ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ - ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ '86 ΤΙΜΗ 200

Αφιέρωμα:

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Μερικές φορές
ο έρωτας είναι ένα παράξενο,
διεστραμένο παιχνίδι...
ΜΠΟΜΠ ΧΟΣΚΙΝΣ
(Βραβείο Ερμηνείας Καννών 1986)
ΜΑΪΚΛ ΚΑΙΗΝ
ΚΑΘΥ ΤΙΟΥΣΟΝ
στο ερωτικό θρίλερ του
ΝΗΛ ΤΖΟΡΝΤΑΝ
(Η ΠΑΡΕΑ ΤΩΝ ΛΥΚΩΝ)
MONA LISA
ΕΡΩΤΙΚΗ Α.Ε.
• Το τραγούδι της ταινίας INTO THE DEEP είναι των GENESIS •

Π-000000004633

Στό ἐξώφυλλο: *Φωτογραφία*, τοῦ Ν. Παπατάκη
Στό ὀπισθόφυλλο: *Ἀλληγορία*, τοῦ Κ. Σφήκα

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ
Νότης Φόρσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

ΣΥΝΤΑΞΗ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Ἰορδάνης Καμπᾶς
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Νίκος Κολοβός
Θωμας Λιναρᾶς
Χρῆστος Μήτσης
Θωμᾶς Νέος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ
Γιάννης Μιχαλόπουλος
Θόδωρος Νάτσης
Γιάννης Σολδάτος
Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος

ΕΚΔΟΤΗΣ
Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου *Ὀθόνη*

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Τ.Θ. 10 868
541 10 Θεσσαλονίκη
Τηλ. 215 828
Ἐτήσια συνδρομή (πέντε τεύχη)
Δραχμές: 900

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
TYPE Shop 3&12
Π. Μελᾶ 27, τηλ. 238 132

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ
Θωμᾶς Χρήστου
Κ. Μελενίκου 30,
τηλ. 211 416

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ
Μαρία Τσιουτάνη
Βασ. Ἡρακλείου 24,
τηλ. 284 987

ΔΙΑΝΟΜΗ
Ἀθήνα: Σ. Πομώνης
Ζαλόγγου 1, τηλ. 32 20 889
Θεσ/νίκη: Κέντρο Διάθεσης Βιβλίου
Λασσάνη 9, τηλ. 237 463

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Στά ἐρέβη τῆς μεταφυσικῆς, τοῦ *Ἀλέξη Ν. Δερμεντζόγλου* 2
Αὐτό ἐδῶ δέν εἶναι μιά πίπα 4
Τόπ Γκάν: ἕνα σύμπτωμα, τοῦ *Χρήστου Β. Μήτση* 4
Διαβολικό τό ἐξομολογεῖσθαι, τοῦ *Ἰωάννη Μιχαλόπουλου* 5
Μέ δόσεις, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* 7
ΕΠΙ ΤΟΝ ΤΥΠΟΝ ΤΩΝ ΗΛΩΝ, τοῦ *Θ.Λ.* 7
Ἕνας Μπερτολούτσι στήν Κίνα, τοῦ *Θ.Ν.* 8
ΕΙΠΑΝ 9
ΕΙΔΗΣΕΙΣ - Ταινίες πού ἔρχονται, ἐπιμέλεια *Θωμᾶς Νέος* 11

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ σελ. 14

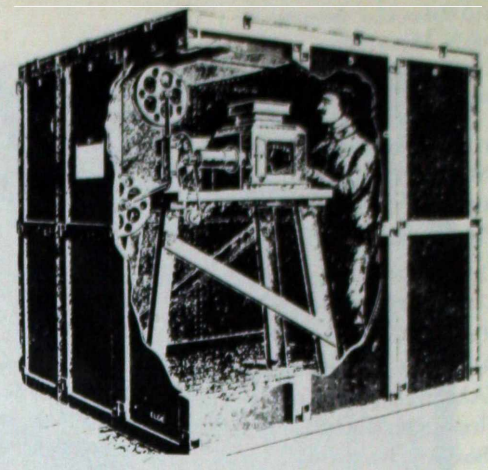
Ἕξι καί ἕνα ἐρωτήματα γιά τόν Ντανίλο Τρέλες, τοῦ *Χρήστου Β. Μήτση* 14
Πέρα ἀπό τή γραμμή τοῦ ὁρίζοντα, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* 16
Ποιός φοβᾶται τίς εἰκόνες, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* 18
Μικρή συνομιλία γιά τόν Ντανίλο Τρέλες καί ἄλλα ζητήματα 20
Σκηνογραφία θανάτου, τοῦ *Χρήστου Μήτση* 25
Ὁ δρόμος γιά τόν Κολωνό, τοῦ *Γιάννη Σολδάτου* 27
"Εἶμαι μανιακός μέ τήν ἀνεξαρτησία" 29
Ὁ ἥσυχος θάνατος ἀγαπᾶ τούς νυχτερινούς δρόμους, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* 31
Τό παρθένο βλέμμα καί οἱ γνωστές εἰκόνες, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* 35
Μιά προσωπική ταινία 37
Κλοιός θανάτου, τοῦ *Νότη Φόρσου* 41
Τῆς ξενητειᾶς, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* 42
Ἐξορία, ἐγκλεισμός, μοναξιά 44
Ἡ μοναξιά ἑνός δρομέα μεγάλων ἀποστάσεων, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* 48
ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ 50
Ἄρτος καί θεάματα, τοῦ *Νότη Φόρσου* 52
Μᾶς κλέψανε τό κάρο, χάσαμε καί τά βόδια, τοῦ *Νότη Φόρσου* 54
Ἐπί τόν τόπον τόν καλούμενον κρανίου, τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* 56
Σέ ἀναζήτηση ὁραμάτων 58
Συζήτηση μέ τόν Πιέρ - Ἀνρί Ντελώ 60

ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 62

Ἡ Χάννα καί οἱ ἀδελφές της, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* 62
Ἡ μύγα, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* 65
Ἄλιενς, ἡ ἐπιστροφή, τοῦ *Ἰωάννη Μιχαλόπουλου* 67
Πορφυρό χρῶμα, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* 69
Ἀδελφός ἀπό ἄλλο πλανήτη, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* 71
Ὁ σχιζοφρενής δολοφόνος μέ τό πριόνι, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* 73

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ σελ. 74

Μπελάς σέ τιμή εὐκαιρίας, Ὁ θάνατος τοῦ Μάριο Ρίτσι 74



Εἰδήσεις - Σχόλια

Η ΝΥΧΤΑ ΚΑΙ Η ΠΟΛΗ

Στά ἐρέβη τῆς μεταφυσικῆς

Ὑπάρχει πάντα κάτι πού περισσεύει στίς *μαῦρες* ταινίες τοῦ Ζύλ Ντασσέν. Πέρα ἀπό τήν πόλη βαθειά στά ἀδιερεύνητα στοιχεῖα τῆς νύχτας. Ὑπάρχει κάτι πού τρέμει καί χάνεται, σβύνει, ξεθωριάζει ἀλλά καί στοιχειώνει. Πρόσωπο αὐστηρό σέ καθορισμένο ντεκόρ, οἱ κινήσεις φαντάζουν γνωστές, οἱ διαδρομές ἐπαναλαμβάνονται. Κάτι ἔρχεται καί φεύγει, στριφογυρίζει καί ἐπιστρέφει. Κάθε ἐπιστροφή καί πιό ἀδύνατη, κάθε φῶς πού ἀνάβει χάνει τή λάμψη του. Αὐτά μέσα στή γεωγραφία τοῦ φιλμικοῦ σώματος. Ὡστόσο αὐτή ἡ αὐστηρή στυλιστική γεωμετρία ἀποσυντονίζεται, ἀποδιοργανώνεται, ἐκρήγνυται. Ἄν οἱ ἥρωες τοῦ Ντασσέν χάνονται μέσα στά κοινωνικά ἐρέβη, αὐτό τό κολλῶδες ἔκκριμα ἐγκαταλείπεται στούς θεατές. Στά τελικά πλάνα τῆς *Νύχτας καί τῆς πόλης* αὐτή ἡ ὀργάνωση τῆς πρός τά ἔξω ἀπώλειας τοποθετεῖ τόν θεατή σέ θέση συνενοχῆς στό ὕψος τῆς κάμερας. Αὐτός πού χάνεται μέσα στό νερό (Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ) δέ χάνεται τελικά

Naked City

Ὁ Ζύλ Ντασσέν δεξιά

ἀπό τή μυθοπλασία. Ἡ εὐθύνη τῆς ἀναζήτησης τοῦ πτώματος περνάει στό θεατή. Ὁ τελευταῖος πρέπει νά ἀνακαλύψει μιά νέα θέση στήν φιλμική τοπολογία. Ἔξω ἀπό τό σύστημα ἐμπλοκῆς εἶναι ἀνενεργός, μέσα ἀναγνωρίζεται ὡς νεκρός. Ἡ σημαίνουσα ὕλη λοιπόν διαβρώνεται ἀπό τό νερό, τό βλέμμα στοχεύει ἀλλοῦ, ὁ θεατής ἀναζητάει μιά ἄλλη θέση: Εἶναι πιά αὐτός πού περισσεύει, πού δέν τολμάει τίς τελεσίδικες ἐτυμηγορίες θανάτου, ἀλλά ἀπομακρύνεται ἀπό τόν τόπο τῆς τελικῆς σκηνῆς τῆς τραγωδίας.

Ἐδῶ ἀκριβῶς ἑδράζεται τό μεγαλοφυές σημεῖο ρήξης τῆς ντασσενικῆς ἀντίληψης τοῦ κόσμου. Ἄν οἱ ταινίες του ἔχουν τόσο μεγάλη συγγένεια μέ τό ντοκυμανταίρ, τότε ὁ θεατής θά μποροῦσε νά ταξιδέψει μέ τό ζευγάρι τοῦ τέλους τῆς *Νύχτας καί τῆς πόλης*. Πέρα ἀπό κάθε κλασικό καί μοντέρνο ὁρισμό τοῦ ντοκυμανταίρ, σίγουρα καμμία ἄποψη δέν ἀποκλείει τά κυκλικά πανοραμικά τοῦ βλέμματος. Ἀντίθετα, μᾶλλον τά πριμοδοτεῖ γιά νά ἐπιτρέψει στόν κινηματογραφόφιλο τή λύση ἐπιλογῆς, τόν τόπο τῆς προτίμησής του νά ζητήσει τήν νύχτα ἤ τή πόλη, τό θάνατο ἤ τόν ἀστικό συμβιβασμό. Στό ντασσενικό λόγο δέν ὑπάρχει νύχτα χωρίς πόλη καί τό ἀντίστροφο: συντίθεται μόνον ἡ κοινή θέαση νύχτας καί πόλης.

Ἔτσι οἱ ταινίες του διαβάζονται ἀπό τό τέλος πρός τήν ἀρχή καί μ' αὐτή τή διαδικασία κάθε στοιχεῖο, κάθε ὀντότητα ἀποκτάει πιά ἄλλες διαστάσεις, νέες ἀντιστοιχίες, καινούρια μεγέθη. Ἡ *Νύχτα καί ἡ πόλη* ἀρχίζει μ' ἕνα κυνηγητό, τελειώνει μ' ἕναν θάνατο, ἕνα ζευγάρι, μιά ὑπερύψωση τῆς ἐγκληματικῆς κάστας. Ἄν κοιτταχτεῖ ἀνάποδα, τό τέλος της μᾶς στέλνει ἕναν κυνηγημένο ἄνθρωπο. Ποῦ κατευθύνεται αὐτός ὁ ἥρωας, ποιά εἶναι τά ὅρια τοῦ κάδρου του; Φαίνεται πώς ἐδῶ ἀκριβῶς ὑπάρχει ἡ συνάντηση τοῦ θεατῆ μέ τήν ντασσενική προβληματική.

Τό παρακράτος εἶναι μόνον τό ντεκόρ, ἡ πόλη, ὁ πολύπλοκος σκελετός ἑνός ἱκριώματος - Γολγοθᾶ καί ἡ νύχτα αὐτή εἶναι ἡ ἀνεντόπιστη παρουσία τῶν ἐνοχῶν τῶν θεατῶν. Εἶναι μιά σαφής μπρεχτική ἀντίληψη γιά τό θέαμα τό ὁποῖο προσαρμόζεται πολύ λειτουργικά σ' ἕναν ὀργανισμό ὅπου οἱ ραφές του στιλβώνονται μ' ἐπιμέλεια ἀπ' αὐτή τή στυλιστική καί χορογραφική ἀκρίβεια. Ὁ Ντασσέν σπρώχνει μέ λεπτολόγη ἀκρίβεια τό θεατή του στήν παγίδα: τόν ἀφοπλίζει, τόν καταργεῖ καί τόν πλουτίζει. Τόν ὑποβαθμίζει καί τόν ἀφήνει ἔρμαιο καί σύμβολο τῆς μοίρας. Ἡ πόλη διακριτικά χάνεται, ὑποχωρεῖ, διαγράφεται, μετασχηματίζεται. Ἡ νύχτα λυώνει, γίνεται στοιχειό, τρέχει, μετακινεῖται. Σ' αὐτή τή σύντηξη, στό σημεῖο ρήξης, ἀναδύεται ἡ μεταφυσική, οἱ κοῦκλες ἀποκτοῦν ψυχή, τά σώματα παίρνουν τήν ἐκδίκησή τους. Στίς *μαῦρες* ταινίες τοῦ Ντασσέν ἐπιδιώκεται ὑστερικά μία συνάντηση. Ἡ συνάντηση σκηνοθετεῖται, ἐκτοπίζεται, παρεμποδίζεται, περισσεύει. Τό ραντεβοῦ ἐξαργυρώνεται μ' ἕνα ταξίδι. Ἡ ἐξαγορά εἶναι εὔκολη. Λίγοι γνωρίζουν πώς παίζουν τήν ψυχή τους, πώς ἀλλάζοντας τή ρότα τῆς συνάντησης χάνουν τό δρόμο γιά τή μέρα, τό φῶς. Οἱ ἥρωες τοῦ Ντασσέν εἶναι ἀπ' ἀρχῆς ἐξαπατημένοι. Καθ' ὁδόν ἀλλάζουν τούς στόχους τους, ἐπιδιώκοντας μιά παράταση. Ἡ συνάντηση θά γίνει, ἀλλά θἄναι μοιραία, θἄναι ἡ ἀναμέτρηση μέ τό θάνατο. Οἱ θεατές παράλληλα νιώθουν ἀνασφαλεῖς. Κρύβονται σέ πιό σίγουρα, ἀλλά καί περισσότερο ἄθλια καταφύγια ἀπ' ὅ,τι ὁ Γουίντμαρκ. Προτιμοῦν τό σῶμα ἐκείνης τῆς ἀποκρουστικῆς, γεμάτης ἀνατριχίλες, νάνου πού κληρονομεῖ τόν χοντρό πού πεθαίνει ἀπό καρδιά. Ὁ θεατής φεύγει πιά ἀπό τή θέση τῆς κάμερας, εἶναι ἔξω ἀπό τό νεκρό, μακριά ἀπό τό κορμί τοῦ Γουίντμαρκ τό κουφάρι του. Ὁ θεατής ἐξουδετερώνεται ὡς βλέμμα, ὡς δυναμική ἐνέργεια (ἡ νευρωτική ἀκτινοβολία τοῦ Γουίντμαρκ) ὡς *ἀρσενικός*, ὡς σφρῖγος. Εἶναι πιά ἕνα στοιχειό, ἕνας ψίθυρος τῆς νύχτας, ὅπως ἐκεῖνος τῶν πληροφοριοδοτῶν τοῦ ὑποκόσμου τοῦ Λονδίνου. Ὁ θεατής - ἀέρας, ὑγρασία τῆς νύχτας, ἕνα ὄν πανομοιότυπη φιγούρα στό *Λίγο μετά τά μεσάνυχτα* τοῦ Ραίγκ. Ὁ Ντασσέν δέν ἀμφισβητεῖ κατά τήν ἄποψή μου οὔτε τήν κοινωνία οὔτε τήν ὕπαρξή μας. Ἔτσι προσθέτει ἕνα νέο στοχεῖο: Ἡ Νύχτα + πόλη = μεταφυσική; Ἡ ἀπάντηση σ' αὐτό τό ἐρωτηματικό, στό αὐστηρό πλαίσιο τῆς φιλμικῆς γεωμετρίας του, εἶναι ἀναμφισβήτητα μπρεχτικῆς τάξης.

Στήν ἀναμέτρηση ὅμως τοῦ θεατῆ μέ τά προσωπικά του σκοτάδια εἶναι ἕνας λόγος μεταφυσικῆς τάξης. Ἐκεῖ πού ἡ ἰσορροπία διαλύεται ἀπό τίς ἀμφιβολίες, ἐκεῖ ὅπου οἱ συναντήσεις εἶναι μόνον ὁράματα, στό σημεῖο ὅπου αὐτός πού θεωρεῖς ὡς "ἄλλο" εἶσαι... ἐσύ. Ἡ *νύχτα* εἶναι ἡ πιό τρομερή καχυποψία. Νά μήν μπορεῖς νά ἀναγνωρίσεις τήν... μεταμφίεσή του, νά μήν συναντιέσαι μέ σένα τόν ἴδιο. Ἕνα ἀδιάκοπο κυνηγητό ἔξω πιά ἀπό τό φίλμ, ἕνας ἐφιάλτης ὅπου τό ὄνειρο εἶναι ἡ πραγματικότητα καί ἡ μόνη λύση εἶναι νά δεχθεῖς νά μπεῖς πιά μέσα στό φίλμ γιά νά γλυτώσεις ἀπό τήν *πόλη*, δηλαδή τό πραγματικό. Τέτοια δεξιοτεχνία ἀμφίδρομης μετάβασης θά δοῦμε χρόνια ἀργότερα ἀπό τόν Ραίγκ στό *Λίγο μετά τά μεσάνυχτα:* Οἱ ἥρωες τοῦ Ντασσέν εἶναι λιγότερο τραγικοί ἀπό τούς θεατές του, ἤ μάλλον, οἱ οὐσιαστικοί ἥρωες τοῦ σκηνοθέτη εἶναι οἱ θεατές του σ' αὐτή τήν ἀτέλειωτη περιπέτεια τῆς μή - ἀναγνώρισης τοῦ ἑαυτοῦ τους, πού εἶναι ἡ μεγαλύτερη περιπέτεια τοῦ ἀνθρώπινου γένους.

Ἀλέξης Ν. Δερμεντζόγλου

CITIZEN ΘΟΔΩΡΟΣ

Αὐτό ἐδῶ δέν εἶναι μιά πίπα

Orson Welles (1974)

Ὁ ἀνωτέρω συνδυασμός φωτογραφίας καί λεζάντας δέν εἶναι, ὅπως ἴσως νομίσατε, κάποιο εἰρωνικό ἤ κακεντρεχές σχόλιο εἰς βάρος τοῦ δημιουργοῦ τοῦ *Θιάσου*. Τόν "διέπραξε" τό ἔγκυρο ἰταλικό κινηματογραφικό περιοδικό *Τσίνεμα έ τσίνεμα* (Cinema e cinema, no 46, Σεπτέμβριος) καί μπροστά του τά κατά καιρούς συναφῆ ἁμαρτήματα τῆς *Ὀθόνης* φαντάζουν ἀσήμαντα παραπτώματα. Ὅσο γιά τόν Ἀγγελόπουλο, πρέπει νά λογίζεται μᾶλλον εὐτυχής, ἄν σκεφτεῖ κανείς ὅτι ὁ Γούελς εἶναι ἕνας ἀπό τούς λίγους δημιουργούς οἱ ὁποῖοι, ὅπως ἔχει ἀρκετές φορές δηλώσει ἀλλά καί ὅπως εὔκολα διαπιστώνουν μέσα ἀπό τίς ταινίες του, μποροῦν νά θεωρηθοῦν δάσκαλοί του.

Τόπ γκάν: Ἕνα σύμπτωμα

Τό ἄρθρο αὐτό γράφτηκε σέ σύντομο χρόνο κι ἀμέσως μετά τήν προβολή τῆς ταινίας *Τόπ γκάν*. Δέν ἔχει φιλοδοξίες κριτικῆς ἀλλά ἁπλῶς θέλει νά σταθεῖ σέ δύο - τρία σημεῖα πού κάνουν τό *Τόπ γκάν* νά ξεχωρίσει καί νά δημιουργεῖ ἕνα πρότυπο στόν σύγχρονο ἀφηγηματικό, ἐμπορικό κινηματογράφο.

Σχόλιο πρῶτο: Ἡ μουσική. Τά τελευταῖα τρία χρόνια ὑπάρχει μιά στροφή στή σχέση μουσικῆς καί κινηματογράφου. Μιλᾶμε βέβαια πάντα γιά τή μουσική καί τά τραγούδια πού ἀνεβαίνουν ψηλά στό *Τόπ 100* τῆς Ἀμερικῆς καί γιά τίς ταινίες πού γίνονται ἀπό τίς majors μέ σχετικά ψηλό κόστος κι ἀνάλογες φιλοδοξίες. Ὁ κινηματογράφος ἀποτελεῖ ἕναν καινούριο χῶρο γιά διαφήμιση καί διάθεση προϊόντων καί ἀντίστροφα. Κάθε νέα ταινία συνοδεύεται ἀπό ἕνα σάουντρακ ὑψηλῶν ἀπαιτήσεων. Γράφονται τραγούδια γιά ταινίες ἄσχετα ἄν χρησιμοποιοῦνται γιά ἐλάχιστα δευτερόλεπτα. Οἱ πολλοί θεατές τῆς ταινίας ἀποτελοῦν ἕνα μεῖζον κοινό γιά τή διακίνηση τραγουδιῶν πού ἀπό μόνα τους, σ' ἕνα δίσκο μέ ἄλλα δέκα τοῦ ἴδιου τραγουδιστῆ, ἴσως νά μήν εἶναι ἐλκυστικά. Μαζί μέ ἄλλα δέκα ὅμως ἀνάλογου ὕφους καί ἐμβέλειας ἀπό γνωστούς ἐκτελεστές καί συγκροτήματα αὐξάνουν στό δεκαπλάσιο τήν ἐμβέλεια τοῦ δίσκου, πού τυχαίνει νά εἶναι καί τό σάουντρακ μιᾶς ἐπιτυχημένης ταινίας. Καθαρά στό χῶρο τῆς μουσικῆς ἡ ἐπιτυχία διά τῆς "ἀθροιστικῆς" μεθόδου εἶναι πιό προφανής. Τά τόπ ἔχουν κατακλυσθεῖ ἀπό διάσημα ντουέτα ἤ δίσκους συλλογῆς.

Ἔτσι φθάνουμε σέ ὁρισμένα τραγελαφικά ἀποτελέσματα ἀπό τή μιά (μουσική τοῦ Τζέρυ Γκόλντισμιθ γιά τό *Ράμπο II* καί δίπλα ἕνα τραγούδι τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Σ. Σταλλόνε ἤ μουσική τοῦ Ἔνιο Μορικόνε γιά τό *Κάλιντορ*) ἀλλά καί σέ βαθύτερες ἐπιρροές ἀπό τήν ἄλλη. Τό βίντεο-κλίπ εἰσβάλλει ὅλο καί περισσότερο στό σινεμά, ὄχι μόνο μέ τή μορφή τῆς αἰσθητικῆς, ἀλλά καί μέ τή μορφή τῆς λογικῆς. Κάθε καινούρια ἀμερικάνικη ταινία ἔχει ἕνα πεντάλεπτο κομμάτι ὡς ἔνθετο βίντεο-κλίπ. Συνήθως μέ δυό μορφές: Ὁ ἥρωας περιφέρεται νοσταλγικά καί οἱ εἰκόνες περνοῦν δίπλα του στό ρυθμό τοῦ τραγουδιοῦ ἤ μιά σκηνή ἔντονης δράσης δίχως λόγια πλανοθετεῖται στό ρυθμό ἑνός τραγουδιοῦ πού ἀκούγεται. Ἡ σιωπή εἶναι σπάνιο πράγμα στό σύγχρονο σινεμά. Αὐτό πού ξεκίνησε πρίν ἀπό πενήντα χρόνια ὡς σπάσιμο τῶν ὁρίων μιᾶς τέχνης (χάππενινγκ κ.λπ.) προχωρώντας τή σύζευξη τῶν τεχνῶν, ἔχει ἀντιστραφεῖ σήμερα στό χῶρο τοῦ ἐμπορευματοποιημένου θεάματος. Ἡ σύζευξη δυό τεχνῶν, τό βίντεο κλίπ, ἔχει κατορθώσει τήν ἀκύρωσή τους. Μιά νέα τέχνη θά γεννηθεῖ; Πολύ ἀμφιβάλλω, ἀλλά ἄς ἀφήσουμε τόν καιρό νά τό δεῖξει.

Κοιτώντας λοιπόν τό κανάλι πού ἑνώνει σήμερα μουσική καί κινηματογράφο ἄς σταθοῦμε κάπου ἀλλοῦ. Πολλές ταινίες δανείζονται τόν τίτλο τους ἀπό τραγούδια εἴτε σύγχρονα, *Dancing in the dark* τοῦ Μπρούς Σπρίνγκστην, εἴτε παλαιότερα, κυρίως τῆς δεκαετίας '50 - '60, ὅπως *Stand by me*, *Peggy Sue got married*, *Blue velvet* ἀκόμη καί τό *Jampin Jack flash*. Οἱ ἐπιτυχίες γίνονται ἀμφίδρομες. Οἱ τίτλοι τῶν ταινιῶν παραπέμπουν σέ κάτι γνωστό καί συγχρόνως βοηθοῦν τό τραγούδι νά ξαναγίνει ἐπιτυχία. Γυρίζοντας στό *Τόπ γκάν* βλέπουμε ὅτι τό Νοέμβριο ἔχει κάνει στήν Ἀμερική εἰσπράξεις 140 ἑκατομμυρίων δολλαρίων ἐνῶ τό σάουντρακ τῆς ταινίας ἀνέβηκε δυό φορές στό νούμερο ἕνα, τό

μοναδικό σάουντρακ πού τό ἔχει κατορθώσει ἀπό τό '55, ρίχνοντας μάλιστα ἀπό τήν κορυφή τό ἄλμπουμ τῆς Μαντόνα.

Σχόλιο δεύτερο: Οἱ κακοί κόκκινοι καί τά εἰσιτήρια. Πολλές ταινίες πού ἐξυμνοῦν τόν πατριωτισμό τῶν Ἀμερικανῶν ἀπέναντι στήν σοβιετική ἀπειλή ἔχουν κάνει εἰσιτήρια. Ἄς σταθοῦμε σέ ἕνα σημεῖο. Στό *Τόπ γκάν* οἱ κακοί σοβιετικοί δέν ἀναφέρονται, δέν δείχνονται, ἄσχετα ἄν στό τέλος ὑπάρχει πολεμική σύγκρουση μαζί τους!

Ὡς γνωστόν, ἡ προπαγάνδα εἶναι καλύτερη καί λιγότερο ἐνοχλητική ὅταν εἶναι ἔμμεση. Σέ ταινίες ὅπως τό *Ράμπο II* ἤ ὁ *Ἀτσαλένιος ἀετός* οἱ κακοί κομμουνιστές ὑπάρχουν καί σέ ἄλλες ταινίες, ὅπως *Ἡ κόκκινη αὐγή*, σχεδόν πρωταγωνιστοῦν. Μερικές ἀπό αὐτές κάνουν εἰσιτήρια, ἄλλες ὄχι (*Ἡ κόκκινη αὐγή*). Τό *Τόπ γκάν*, ὅμως, σπάει τά ταμεῖα. Μήπως καί γιατί (ὄχι μόνο γι' αὐτό βέβαια) οἱ Σοβιετικοί ὑπάρχουν μόνο ὡς ὑπόνοια καί ὡς μυθοπλαστική ἀπειλή, ἀπόλυτα πιστευτή;

Ὁ ἥρωας στό *Τόπ γκάν* εἶναι ἕνας ἀτίθασος μά ταλαντοῦχος πιλότος. Ἔχει κάποια πράγματα νά ἀποδείξει. Στή σχολή δείχνει τίς ἀπεριόριστες δυνατότητές του μά δέν μπορεῖ νά ξεπεράσει τίς ἐσωτερικές συγκρούσεις του. Τί εἶναι αὐτό πού μπορεῖ νά ἀποδείξει τήν ἀξία του σέ μιά πραγματική κατάσταση; Μά φυσικά ἕνας πόλεμος. Ἡ σύγκρουση μέ τούς κακούς ἔρχεται ἔτσι φυσικά καί χωρίς πολλές δικαιολογίες. (Μιά κρίση στόν Ἰνδικό ὠκεανό!). Οἱ Σοβιετικοί ἔχουν στό *Τόπ γκάν* μιά ἀνάλογη θέση μ' αὐτή τῶν Ἰνδιάνων στά γουέστερν τοῦ Τζών Φόρντ. Δέν δικαιολογοῦνται οἱ πράξεις τους οὔτε σκιαγραφοῦνται ὡς χαρακτῆρες. Εἶναι κακοί γιατί τούς ἔχει ἀνάγκη ὁ μύθος καί γιά κανένα ἄλλο λόγο. Ἄν τώρα ἔχουν Μίνγκ ἀντί γιά τόξα, τόσο τό χειρότερο γι' αὐτούς. Τά Φάντομ εἶναι πάντα καλύτερα.

Αὐτό πού δέν μπορεῖ νά καταλάβει ἡ κριτική, ἔστω ἡ μεγαλύτερη μερίδα της, εἶναι ὁ τρόπος πού τέτοιες ταινίες γίνονται "γοητευτικές". Πέρα ἀπό τήν κινηματογραφική ἀξία ὑπάρχει ἡ πολιτική τῆς εἰκόνας. Κολλημένοι στήν κοντόφθαλμη εἰκόνα τῆς πολιτικῆς, κανείς δέν μπορεῖ νά ἐμποδίσει τά *Τόπ γκάν* νά κάνουν εἰσιτήρια καί νά γοητεύουν. Καταδικόζοντάς τα στό ὄνομα τῆς εἰρήνης ἤ τοῦ μάρκετινγκ, ἀφήνουμε τήν εἰκόνα στήν παντοδυναμία της καί τήν πολιτική της. Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος καλός ἤ κακός θά εἶναι πάντα ἔξυπνος. Καιρός νά τόν ἀντιμετωπίσουμε ἔτσι ὅπως εἶναι.

Χρῆστος Β. Μήτσης

TOP GUN (ἑλλ. τίτλος: **Τόπ Γκάν**)

σκην.: Τόνυ Σκότ, *σεν.:* Τζίμ Κάς, Τζάκ Ἔππς Τζ., *φωτ.:* Τζέφρεϋ Κίμπωλ, *μουσ.:* Χάρολντ Φαλτεμάγιερ, *παίζουν:* Τόμ Κρούζ, Κέλλυ Μακ Γκίλλις, Βάλ Κέλμερ.

Διαβολικό τό ἐξομολογεῖσθαι

Τό ἐρώτημα φαίνεται πώς κυριεύει τόν καθένα μας: τί ἀκριβῶς μπορεῖ νά εἶναι ὁ Διάβολος; Ἡ γλώσσα πέρα ἀπ' τήν ἠθική συνοχή μιᾶς κοινωνίας εἶναι διαβολική... ἡ κριτική γιά μιά ταινία εἶναι προϊόν διαβολικό, καθώς ὁ κριτικός (ἔχει μέσα του τόν διάβολο;) τείνει κάθε φορά νά διαφθείρει τόν θεατή πού ἁπλῶς βλέπει μιά ταινία... Ἡ κριτική εἶναι ἐξουσιαστική, ὁ Διάβολος ἐξουσιάζει, ἡ ἐξουσία βρίσκεται στά χέρια - ἤ μᾶλλον στή γλώσσα - κάθε ἀνθρώπου πού καθημερινά ἐκφράζει τή δική του κριτική: ἡ Τζούλια-Ντέτμερς ἰσορροπεῖ μεταξύ καλοῦ καί κακοῦ, ἱεροῦ καί διαβολικοῦ, ἀνάλογα μέ τή γνώμη πού ἐκφράζουν γι' αὐτήν κάθε φορά οἱ ἄνθρωποι γύρω της, τήν τελική της ἀποκατάσταση ἀπ' τόν Σοφοκλῆ ἤ τόν ἴδιο τόν Μπελόκιο. Ἄς θυμηθοῦμε ἐδῶ τήν ἐξιλέωση τῆς Ἰωάννας τῆς Λωραίνης πού πραγματοποιεῖ ὁ Ντράγιερ ἀφοῦ δέν κινηματογραφεῖ ἁπλῶς ἕνα συμβάν ὅπως ἔγινε, ἀλλά τήν ἀποκατάσταση τῆς ἀλήθειας, τή δικαίωση τῆς Ἰωάννας μέσα στόν ἀνθρώπινο χρόνο. Μόνο πού ὁ Μπελόκιο εἶναι πιό τολμηρός στίς ἐπιλογές του ἀπ' τόν Ντράγιερ: ρισκάρει ἐκφράζοντας τήν κριτική του γιά γεγονότα μή τετελεσμένα, πού δέν ἔχουν ὁλοκληρώσει ἀκόμη τόν ἱστορικό τους κύκλο. Καί τό ἀποτέλεσμα - ἡ ταινία του - θά φαντάζει διαβολικό σέ ὅσους πιστεύουν ἀκόμη σέ -ισμούς, ὅπως στόν *ἐξορκισμό*...

Στό *Ἐν ὀνόματι τοῦ Πατρός* (1971), ὁ διάβολος βρίσκεται στό κορμί τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα. Ἡ ἐπανάσταση τῶν μαθητῶν σ' ἕνα καθολικό σχολεῖο ἰδεολογικά στηρίζεται στή διαβολική ἑρμηνεία τῶν μαρξιστικῶν ἰδεῶν καί πού πρακτικά ὁδηγοῦν σέ μιά ὁλοκληρωτική κοινωνία.

Ἐάν ἡ γλώσσα εἶναι τό σπίτι τοῦ ἀνθρώπου, μιά φιλοσοφία δέν εἶναι ποτέ σπίτι, ἀλλά γιαπί. Κάθε ἑρμηνεία της ἐνέχει τή φαουστική σύναψη συμ-

τό παράθυρο, σίγουρα ὅμως μπαίνει στή γνώση τοῦ κόσμου ἀπ' τήν πόρτα... Ἡ ἀπόρριψη κάθε -ισμοῦ εἶναι ἡ νέα ἰδεολογική ταυτότητα τῆς γενιᾶς πού βολαίου μέ τό διάβολο, κάθε ἑρμηνευτής μεταφέρει στό πνεῦμα του τό διάβολο.

Στό *ὁ Διάβολος στό κορμί της* (1985) ὁ διάβολος βρίσκεται παντοῦ ἐκτός ἀπ' τό κορμί τῆς ἡρωίδας. Ἐκτός κι ἄν ὁρίσουμε ὡς διαβολικό τό νά βρίσκεσαι πέρα ἀπ' τούς ἀνθρώπινους νόμους, πέρα ἀπό κάθε ἠθική πού ἐπιβάλλει ἡ οἰκογένεια, τό σχολεῖο, τό δικαστήριο, ἡ ἐκκλησία, ἡ πίστη σέ κάποιο -ισμό, ἡ ψυχανάλυση, ἡ πολιτική... Ὁ ἔρωτας εἶναι πέρα ἀπό κάθε ἠθική καί ὁ Μπελόκιο φαίνεται νά τό γνωρίζει καλά καθώς ἡ ἡρωίδα του κινεῖται στό χῶρο τοῦ ἔρωτα μέ τρόπο... διαβολικό, ὅπως θά ἔλεγαν ὅσοι βρίσκονται ἔξω ἀπ' αὐτό τό χῶρο. Ἡ σκηνή τοῦ στοματικοῦ ἔρωτα εἶναι ἡ πιό ἠθική στιγμή τῆς ταινίας... ἡ Ντέτμερς - μιά σύγχρονη Ἀντιγόνη; - τολμᾶ νά πράξει κάτι ἀπαγορευμένο ἀπ' τήν κρεόντια ἠθική. Πιστεύει στόν ἴδιο της τόν ἑαυτό, στίς αἰσθήσεις πού ἀποδεσμεύονται ἀπό κάθε ἠθική ἐπιταγή... κάθε της ἐνέργεια εἶναι παραληρηματική γι' αὐτό καί προκαλεῖ τή λογική τῆς ἀστικῆς κοινωνίας... εἶναι κόρη ἑνός θύματος τῆς τρομοκρατίας καί ταυτόχρονα ἀρραβωνιαστικιά ἑνός τρομοκράτη.

Οἱ ἀληθινοί τρομοκράτες τῆς ταινίας σίγουρα δέν εἶναι αὐτοί πού βρίσκονταν στό δικαστήριο, αὐτοί πού βρίσκονταν στά δικαστήρια τῆς Ἰταλίας τά τελευταῖα χρόνια... αὐτοί εἶναι πιά ἐξουδετερωμένοι, ἔχουν συνειδητοποιήσει τή μετριότητά τους καί γράφουν ποιήματα... τή μετριότητά τους ἔχουν συνειδητοποιήσει καί τά ἄτομα τῆς ἴδιας γενιᾶς πού συμβιβάστηκαν ὅμως μέ τό σύστημα, ὅπως ὁ πατέρας τοῦ Ἀντρέα, ἕνας πατέρας ἀποκομένος ἀπ' τά ὁράματά του, εὐνουχισμένος στίς ἐρωτικές του ἐπιθυμίες, ὑπηρέτης μιᾶς ψυχανάλυσης πού ὑπάρχει "γιά νά βοηθᾶ τά ἄτομα στήν κοινωνική τους προσαρμογή"...

DIAVOLO IN CORPO

Ὁ ἀληθινός τρομοκράτης εἶναι ὁ Ἀνδρέας, εἶναι ἡ νέα γενιά πού ἐμφανίζεται στό ἱστορικό προσκήνιο τῆς ἰταλικῆς κοινωνίας. Ποιό θά εἶναι τό ἀποτέλεσμα; Κανείς δέν γνωρίζει· ἀκόμη καί ὁ Μπελόκιο φαίνεται νά διατηρεῖ καί αὐτός τίς ἀμφιβολίες του... Ὁ ἥρωάς του μπαίνει πιά στό σχολεῖο ἀπ'

ἔρχεται ν' ἀπαλύνει τό τραῦμα πού ἐπέφεραν στήν ἰταλική κοινωνία οἱ ἀριστερές ἐξτρεμιστικές ὁμάδες. Τό μόνο κοινό στοιχεῖο τῶν πρώην καί τῶν τρομοκρατῶν εἶναι ὁ ἔρωτας: γιά τούς πρώην ὁ ἔρωτας εἶναι ἡ ὕστατη προσπάθεια σωτηρίας ἑνός ἀποτυχημένου ἀγώνα, ἐνῶ γιά τούς νῦν ἡ μόνη ἐλπίδα συνέχισης τοῦ δικοῦ τους ἀγώνα. Οἱ ἐραστές τοῦ Μπελόκιο κωπηλατοῦν τή βάρκα τοῦ πόθου τους μέσα στή σύγχρονη τρικυμία γιά νά νιώσουν τόν ἔρωτά τους σέ πραγματικό ἐπίπεδο καί ὄχι σέ ὀνειρικό, ὅπως κάνει μέ τήν νατουραλιστική καί ἀποξενωτική ἀφήγηση ὁ Λουί Μάλ στήν ταινία του *Οἱ ἐραστές* (1958).

Ὁ Μπελόκιο ἐξομολογεῖται: ὅπως στήν ἐξομολόγηση δέν ἔχει σημασία ὁ τρόπος ἀλλά ἡ οὐσία, ἔτσι καί αὐτή ἡ κριτική προσπάθησε νά μείνει στήν οὐσία πού τροφοδοτεῖ τόν ἀναγνώστη - θεατή μέ σκέψεις διαβολικές...

Ἰωάννης Μιχαλόπουλος

DIAVOLO IN CORPO (ἑλλ. τίτλος: **Ὁ διάβολος στό κορμί της**)
Σεν. - σκην.: Μάρκο Μπελόκιο, *σεν.:* Ἐνρίκο Παλαντρί, Ἔννιο ντέ Κονεσίνι, *ντεκόρ:* Ἀντρέα Κρισάντι, *φωτ.:* Τζουζέπε Λάντσι, *παίζουν:* Μαρούσκα Ντέτμερς, Φρεντερίκο Πιτσάλις.

Ὁ *Θίασος, Ρεμπέτικο, Λούφα καί παραλλαγή, Πέτρινα Χρόνια, Οἱ Κόκκινοι, Νονός νο 2:* Ταινίες ἄλλες καλές καί ἄλλες κακές. Ὅμως ταινίες. Συνεχεῖς καί ὁλοκληρωμένες. Κατασκευασμένες νά εἰδωθοῦν *ὁλόκληρες*. Νά καταναλωθοῦν, ἄν αὐτός ἦταν ὁ σκοπός τους, σέ δύο ἤ τρεῖς ὥρες, ὅσες διαρκεῖ ἡ προβολή τους σέ μιά αἴθουσα καί ὄχι νά γίνουν ἐπεισόδια τηλεοπτικοῦ σήριαλ. Νά ἰσοπεδωθοῦν καί νά ἐξαφανισθοῦν δίπλα στή *"Δυναστεία"* καί στό *"Καφενεῖο Ἐμιγκρέκ"*.

Ἡ τηλεόραση ζεῖ ἀπό τόν κινηματογράφο. Τόν χρειάζεται. Πολύ περισσότερο ἡ δική μας, ἡ ὁποία εἶναι ἀνίκανη νά παρουσιάσει κάτι πού νά τηρεῖ, ἔστω καί τούς στοιχειώδης κανόνες τῆς αἰσθητικῆς καί τῆς εὐπρέπειας. Ἔτσι καταφεύγει στήν κακοποίηση τῶν ταινιῶν (συχνά μέ τή σύμπραξη τῶν δημιουργῶν τους) γιά νά καλύψει τίς ἀνάγκες της καί τά κενά τοῦ προγράμματός της.

Δεμένοι μέ τήν κυρίαρχη ἄποψη γιά τήν εὔκολη καί ἄμεση κατανάλωση τοῦ "προϊόντος", συνοδευμένου μέ τά κατάλληλα διαφημιστικά "σπότ", οἱ ὑπεύθυνοι (;) τοῦ προγράμματος, ἀγνοώντας ὅλα ὅσα σχετίζονται μέ τόν ὅρο τέχνη, περνοῦν σέ ὧρες ὑψηλῆς θεαματικότητας τίς κομματιασμένες ταινίες διαπράττοντας ἕνα διπλό ἔγκλημα. Τήν κατάφωρη καί χυδαία, ἀπό τή μιά, ἐπέμβαση σ' ἕνα αὐτόνομο ἔργο καί τήν ἐπέμβαση ἀπό τήν ἄλλη σ' ὅλο τό φάσμα τοῦ κινηματογράφου, διαβάλλοντας ὅλη τήν προσπάθεια πού γίνεται γιά τήν ἐπιστροφή τοῦ κόσμου στίς αἴθουσες. Ἔτσι δημιουργεῖται ὁ ἐθισμός τῆς ἀναμονῆς καί τῆς μετάθεσης "ἐν εὐθέτω χρόνω" τῆς θέασης μίας ταινίας.

Φυσικά δέν ἔχουμε ἀντίρρηση γιά τήν προβολή ταινιῶν στήν τηλεόραση. Ὄχι ὅμως μ' αὐτό τόν τρόπο. Νά παίζονται ταινίες στήν τηλεόραση ὅσο τό δυνατό περισσότερες καί ὅσο τό δυνατό καλύτερες. Ὄχι ὅμως κομματιασμένες, ὄχι σάν συμπλήρωμα.

Ἐκεῖνο πού χρειάζεται εἶναι ὁ σεβασμός πρός τόν κινηματογράφο. Ὑπάρχει;

Ἰορδάνης Καμπᾶς

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ/ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Μέ δόσεις

Δέν εἶναι πλέον ἕνα ἁπλό φαινόμενο. Εἶναι μιά κακή συνήθεια πού τείνει νά γίνει καθεστώς. Μπορεῖ καί νά καταξιωθεῖ. Κανένας προβληματισμός. Καμιά εὐαισθησία. Πλήρης παχυδερμισμός.

Γιά τήν τηλεόραση ὁ λόγος. Γιά τόν προγραμματισμό γενικότερα. Γιά τούς "ὑπεύθυνους" εἰδικότερα. Αὐτούς πού ἀποφασίζουν τόν τεμαχισμό τῶν ταινιῶν ἀλλά καί γι' αὐτούς πού ἀποδέχονται ἀδιαμαρτύρητα (ὅταν δέν τήν ἐγκρίνουν οἱ ἴδιοι) αὐτή τήν κατάσταση.

"ΕΠΙ ΤΟΝ ΤΥΠΟΝ ΤΩΝ ΗΛΩΝ"

Η **«Φωτογραφία»**, πρώτη ταινία του **Νίκου Παπατάκη** μετά από 10 χρόνια κινηματογραφικής απουσίας δεν πείθει κυρίως για τις σεναριακές αδυναμίες της, οι οποίες παγιδεύουν την κινηματογραφική της αφήγηση οδηγώντας την σε αδιέξοδα μονοπάτια. Το πρωτότυπο αρχικό εύρημα της φωτογραφίας της κοπέλας πάνω στην ανυπαρξία της οποίας εξελίσσεται ολόκληρη η μυθοπλασία της ταινίας εξαντλείται γρήγορα με την υπερφόρτιση και τη συσσώρευση ετερόκλητων και εξεζητημένων στοιχείων.

2-10-86 **Θ. Λιναράς**

4-10-86 Αυγή

Αντί φωτογραφίας

Υπάρχουν ταινίες που σου αποκαλύπτονται όχι κατά τη διάρκεια της θέασής τους, αλλά αργότερα. Ανοίγουν ξαφνικά σαν νυχτερινό σαρκοβόρο λουλούδι στη δεύτερη ας πούμε συνάντησή τους με το βλέμμα σου. Ταινίες που κρύβουν παγίδες, όπου μπορεί να παραπατήσει ο γραπτός λόγος, συμπιεσμένος σε ασφυκτικά χρονικά όρια. Το χαρτί μιας εφημερίδας διαρκεί μια μόνο ημέρα. Μια φωτογραφία μπορεί να διαρκέσει μια ζωή, ακόμη και όταν την πρώτη φορά σου φάνηκε λίγο φλου...

Θωμάς Λιναράς

Ἡ πίστη ἤ ἡ ἀπιστία εἶναι τό ἀναφαίρετο δικαίωμα τοῦ βλέμματος νά σημαδέψει σωστά ἤ νά ἀστοχήσει στήν πρώτη (προ)βολή.

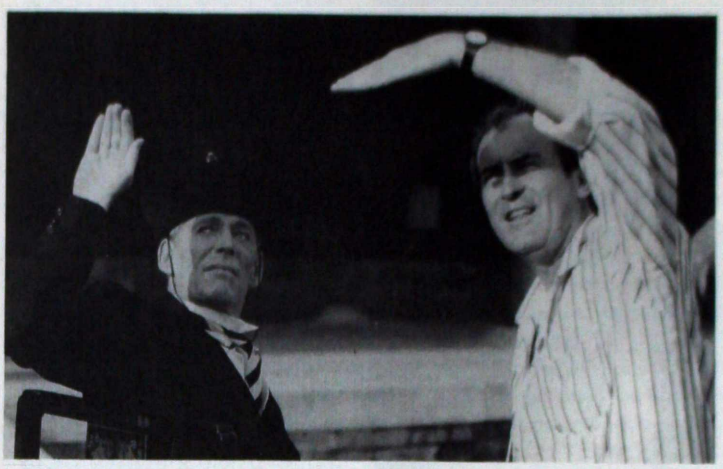
Μιλάω γιά τή σχέση τοῦ βλέμματος μέ τίς κινηματογραφικές εἰκόνες.

Μόνο πού πολύ γρήγορα — σέ διάστημα πολύ μικρότερο ἀπό δύο μέρες — κάποιες εἰκόνες γκρεμίζονται βγαίνοντας *νόκ ἄουτ*, ἐνῶ κάποιες ἄλλες ἀνελκύονται ἀπό τήν "χαμένη" πίστη τοῦ βλέμματος.

Ἀντί ἀπάντησης λοιπόν μιά ἀντί φωτογραφία.

Θ.Λ.

Ἕνας Μπερτολούτσι στήν Κίνα



Ἀπό τίς ἀρχές Αὐγούστου ὁ Μπερνάντο Μπερτολούτσι γυρίζει στήν Κίνα τόν *Τελευταῖο αὐτοκράτορα*, τήν πιό φιλόδοξη ἴσως ταινία πού θά προβληθεῖ στίς ὀθόνες τό 1987. Ἡ ἐμπλοκή τοῦ Μπερτολούτσι μέ τό σχέδιο αὐτό ἦταν παχιά. Κατ' ἀρχήν, τό πρόσωπο ἦταν ὑπαρκτό καί ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρον. Στά 1901, ὁ Πού Βούι στέφεται αὐτοκράτορας τῆς ἀχανοῦς Κίνας σέ ἡλικία τριῶν χρόνων. Τέσσερα χρόνια ἀργότερα, ἡ Κίνα γίνεται δημοκρατία καί ὁ πρώην αὐτοκράτορας περιορίζεται (φυλακίζεται) σ' ἕνα χῶρο - πόλη, μέ τεῖχος γύρω - γύρω (ἡ περίφημη ἀπαγορευμένη πόλη τοῦ Πεκίνου) ὥς τά 19 του χρόνια. Στή συνέχεια διώχνεται, γνωρίζει στήν ἀρχή ἄπληστα ὅσα στερήθηκε ἔγκλειστος (πλαίη - μπόυ, τζέτ σέτ, δύο γάμοι) καί μετά τήν κατάληψη τῆς Μαντζουρίας τό 1931 γίνεται αὐτοκράτορας - μαριονέτα τῶν Γιαπωνέζων. Αἰχμάλωτος τοῦ κόκκινου στρατοῦ, περνάει 10 χρόνια σέ στρατόπεδο γιά νά ἀποκηρύξει τά λάθη του. Ἐλεύθερος στό 1959 γίνεται ἁπλός κηπουρός στό Πεκίνο καί ἐπισκέπτεται τήν ἀπαγορευμένη πόλη πού ἀνοίγει τότε γιά πρώτη φορά στό κοινό. Πεθαίνει τό 1967 στά 59 του, ἀπό καρκίνο.

Μεγάλο ἐνδιαφέρον παρουσίαζε ἐπίσης ὁ χῶρος, ἡ ἀπαγορευμένη πόλη. Μιά πόλη ἀρχιτεκτονικό μνημεῖο, σχεδιασμένη (ἀρχιτεκτονικά) πρός τά μέσα ὥστε νά ἀπαλύνεται (ὅσο τό δυνατόν) τό αἴσθημα τῆς κλειστοφοβίας. Μιά πόλη - σύζευξη τῶν ἀντιθέτων: μεγαλοπρέπεια καί ἁπλότητα, κτίσματα καί κήποι. Μικρογραφία τῆς αὐτοκρατορίας μιά καί ὁ Πού - Βούι εἶχε ἐδῶ μέσα ὅλα τά δικαιώματα τοῦ αὐτοκράτορα, ἐκτός ἀπ' τό νά ἐγκαταλείψει τήν πόλη. Πρόσθετο ἐνδιαφέρον δημιουργεῖ καί τό γεγονός ὅτι ζοῦν πολλοί γνώριμοι καί συγγενεῖς τοῦ Πού - Βούι: ὁ ἀδελφός του, πού ἔζησε στήν αὐλή τῆς ἀπαγορευμένης πόλης, ὁ κουνιάδος του, ὁ ὑπηρέτης του, ὁ διευθυντής τοῦ στρατοπέδου συγκεντρώσεως. Μ' ὅλους αὐτούς μίλησε ὁ Μπερτολούτσι στά πολλά ταξίδια. Οἱ διαπραγματεύσεις μέ τούς Κινέζους ἦταν ὁ μεγάλος πονοκέφαλος, ἄν καί κάπως δικαιολογημένα· πρώτη φορά οἱ Κινέζοι ἐπέτρεπαν σέ ξένο νά ἀσχοληθεῖ μέ γεγονότα τῆς ἱστορίας τους καί πρώτη φορά ἐπίσης ξένος ἔπαιρνε ἄδεια ὄχι μόνο νά κινηματογραφήσει τήν ἀπαγορευμένη πόλη, ἀλλά νά τήν ἔχει στή διάθεσή του γιά μέρες ὁλόκληρες γιά τίς ἀνάγκες τῆς ταινίας.

Ἀρχές Αὐγούστου, λοιπόν, ὁ Μπερτολούστσι καί διακόσιοι ἄλλοι ἔφθασαν στό Πεκίνο γιά νά ὑλοποιήσουν ἕνα τολμηρό καί πολυέξοδο ἐγχείρημα. Ἀρχικά προβλέπονταν τέσσερεις μῆνες γυρισμάτων στό Πεκίνο, ἕνας στή Ρώμη, και ξανά ἕνας μήνας στό Πεκίνο τό Φεβρουάριο. Οἱ ἀρχικοί τέσσερεις μῆνες ὅμως παρατάθηκαν. Προβλήματα ἐπικοινωνίας κυρίως (κάθε ἐποχή δίνεται στά ἀγγλικά, ἰταλικά καί κινέζικα) καί συνεργασίας μέ τούς κινέζους. Τά ἰταλικῆς καταγωγῆς μέλη τοῦ συνεργείου πάντως εἶναι μάλλον εὐχαριστημένα. Ἀφ' ἑνός αἰσθάνονται λίγο σάν τόν Μάρκο Πόλο, ἀφ' ἑτέρου πέτυχαν ἀπό τίς πρῶτες μέρες κι ὅλας νά στηθεῖ καί νά λειτουργήσει καντίνα μέ ἰταλικά φαγητά στά στούντιο τοῦ Πεκίνου.

Θ.Ν.

ΕΙΠΑΝ... ΕΙΠΑΝ... ΕΙΠΑΝ...

** «Ὁ Ζάννας τό 'παιζε κουλτούρα καί φεστιβάλ μόνο. Τό μόνο πού κατάφερε τό Κέντρο μέ τόν Ζάννα ἦταν νά φτιάξει τόν Ἀγγελόπουλο. Ἀλλά ἐμεῖς θέλουμε πολλούς Ἀγγελόπουλους, ὄχι μόνο ἕναν».

... ὁ **Παῦλος Τάσσιος** σέ συνέντευξη στήν Ἐλευθεροτυπία (10/10/86).

** «...Ἁπλούστατοι εἶναι. Τόν Φελλίνι καί τόν Οὐέλλες τούς καταλαβαίνει καί ἡ κυρά - Κατίνα".

... ὁ **Παῦλος Τάσσιος** στήν ἴδια συνέντευξη.

** «Μέ τό νόμο, ἡ τύχη τοῦ κινηματογράφου μετατίθεται τεχνηέντως ἀπό τά χέρια τοῦ ὑπουργοῦ στά χέρια τῶν ἀνθρώπων τοῦ κινηματογράφου. Μόνο πού δέν πρόκειται γιά ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου, ἀλλά γιά συνδικαλιστές τοῦ κινηματογράφου. Συνήθως δέν συνδικαλίζονται οἱ ἄριστοι, ἀλλά οἱ μέτριοι. Λοιπόν, ἡ μοίρα τοῦ κινηματογράφου ἔχει φορτωθεῖ στίς πλάτες τῶν μετρίων. Γι' αὐτό ἔχουμε μέτρια φεστιβάλ, μέτρια Κέντρα Κινηματογράφου, μέτριες ταινίες καί θά ἔχουμε καί μέτρια ζωή».

... ὁ **Νίκος Παπαγιωτόπουλος** σέ συνέντευξη γιά τό φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου στό περιοδικό Τέταρτο (τεῦχος 18, Ὀκτώβριος 1986).

** «Κάποτε οἱ σκηνοθέτες ἦταν περισσότερο καλλιτέχνες καί λιγότερο ἔμποροι. Ἦταν ἀγνοί ἄνθρωποι, μέ ἰδανικά. Σιγά - σιγά ὅμως ἐφθάρησαν· ἔγιναν περισσότερο ἔμποροι καί λιγότερο καλλιτέχνες. Ἀρκετοί ἀπ' αὐτούς ἐφθάρησαν ἀνεπανόρθωτα· ἔγιναν αἰσχροί καί χυδαῖοι. Τό σινεμά τούς ἐνδιαφέρει μόνο ὡς οἰκονομικό δεδομένο κι αὐτό προσπαθοῦν νά τό καλύψουν κάτω ἀπό ἕνα καλλιτεχνικό λοῦστρο. Καί γιά νά μιλήσω καθαρότερα: ὑπάρχει ἕνα τεράστιο ποσοστό κλεπτῶν πού κλέβουν ἀναίσχυντα, ἀπροσχημάτιστα καί χωρίς κανέναν ἐνδιασμό τό Κέντρο Κινηματογράφου, κατ' ἀρχάς. Κλέβουν ἀπ' ὅπου μποροῦν κι ἀπ' ὅπου βροῦν».

... ὁ **Βασίλης Ραφαηλίδης** στήν ἴδια συζήτηση.

Ὁ Τάσιος στήν ἀπονομή τοῦ Φεστιβάλ

** «Πάντοτε ἤμουν συντηρητικός. Ἀκόμη καί στήν ἐποχή τῶν ἐρωτικῶν ταινιῶν μέ τόν Μορισέυ. Ἄλλωστε οἱ ταινίες αὐτές εἶχαν περιεχόμενο [...] Δέν ἔπαψα ποτέ νά πηγαίνω στήν ἐκκλησία. Ἡ λειτουργία μέ μάγευε καί μέ μαγεύει ἀκόμα [...] Νά σηκώνομαι τό πρωί. Νά καταφέρνει κανείς νά σηκώνεται τό πρωί: αὐτό εἶναι τό πιό σημαντικό πράγμα».

... ὁ ἐξηντάχρονος "πάπας" τῆς πόπ - ἄρτ **Ἄντυ Γουῶρχολ** σέ συνέντευξή του στήν ἐφημερίδα Λιμπερασιόν (ἀναδημοσίευση: Τά Νέα, 13/10/1986).

** «Ἡ μοναδική ὑλικότητα στόν κινηματογράφο εἶναι ὁ ἄνθρωπος. Τά ἐργαλεῖα δέν παίζουν κανένα ρόλο».

... ὁ **Σταῦρος Τορνές** στήν ἐκπομπή τοῦ Γρ. Γρηγορίου Στό χῶρο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου (ΕΡΤ, 8/10/1986).

** «Γιά πρώτη φορά ὑπάρχουν σαφεῖς σημειολογικές ἀναφορές σ' ὅλο τό πλάτος τῆς ταινίας μου».

... ὁ **Τάσος Ψαρᾶς** σέ συνέντευξή του στήν Ἐλευθεροτυπία (18/10/1986).

** «Ἐμένα δέν μ' ἐνδιαφέρει ἡ Ἀμερική. Τούς πρότεινα κάποτε νά παίξω ἕναν ἀντι - Ταρζάν, νά εἶμαι γυμνός μέ στομάχι καί κοιλιά. Τούς φάνηκε ὅτι πρό-

Ὁ Ψαρᾶς στά γυρίσματα

Ὁ Παπατάκης στήν ἀπονομή τοῦ Φεστιβάλ.

κειται γιά θέμα μέ πολύ κουλτούρα. Δύσκολο νά κάνεις ταινία ποιότητας ἐκεῖ γιατί ἡ τηλεόραση καί τό βίντεο ἔχουν καταστρέψει τήν αἰσθητική τοῦ κοινοῦ».

... ὁ **Μαρτσέλο Μαστρογιάννι** στή συνάντησή του μέ τούς Ἕλληνες δημοσιογράφους γιά τήν πρεμιέρα τοῦ *Μελισσοκόμου* (23/10/1986).

** «Ἀρνήθηκα τό βραβεῖο, γιατί αἰσθάνθηκα πώς αὐτό ἔπρεπε νά κάνω γιά τό κοινό πού χειροκροτοῦσε καί τούς κριτικούς πού μέ ὑπερασπίστηκαν. Ὄχι, δέν ἔνιωσα οὔτε μιά στιγμή ἀδικημένος. Ἀντίθετα, ξέρω πώς ἡ Φωτογραφία ἄρεσε πολύ, ὅλοι μέ διαβεβαίωσαν πώς ἦταν ἡ καλύτερη ταινία τοῦ φεστιβάλ, ἄρα ἀδικημένος δέν μπορῶ νά αἰσθανθῶ. Πρόσβαλα τήν ἐπιτροπή, ἀφήνοντας ἐκεῖ τό βραβεῖο, ἀλλά ὑπερασπίστηκα τήν ἐπιλογή τοῦ κοινοῦ. Ἐπιπλέον, ἄν τό δεχόμουνα, θά νομιμοποιοῦσα μέ τήν στάση μου τόν κονφορμισμό, ἕνα τόσο ἐπικίνδυνο σύμπτωμα στήν τέχνη [...] Καλύτερα πάντως νά μοῦ συμβαίνουν τέτοια γεγονότα παρά νά εἶμαι μέσα στίς "κομπίνες" καί τίς μοιρασιές. Θά ξανακάνω ταινία καί θά ξαναπάω στή Θεσσαλονίκη γιά νά διεκδικήσω τό βραβεῖο».

... ὁ **Νίκος Παπατάκης** σέ συνέντευξή του στήν *Ἐλευθεροτυπία* (16/10/'86).

** «Γιά νά ἐπιλέξω, πρέπει νά ἀπομονωθῶ ἀπό κάθε τι. Εἴπαμε, μέ τό πάθος γίνεσαι τέρας. Κι ὁ δημιουργός χρειάζεται κατά καιρούς νά γίνεται τέρας γιά νά ἐργαστεῖ. Εἰδεμή, περιφέρεται, θαυμάζοντας τόν Φελλίνι καί κάνει ταινίες πού κάπου θυμίζουν Φελλίνι. Ὅποιος μιμεῖται, ἐπιλέγοντας τίς εὐκολίες, δέν εἶναι δημιουργός».

... ὁ **Νίκος Παπατάκης** στήν ἴδια συνέντευξη.

** «Ἐπειδή λόγω τῆς Λαμπέτη, τῆς Μελίνας καί τῆς Εἰρήνης Παπᾶ ἀπέκτησα τή φήμη τοῦ σκηνοθέτη τῶν γυναικῶν, μετά πέσανε πάνω μου ἡ Ἐλίζαμπεθ Ταίηλορ, ἡ Σοφία Λῶρεν καί ἄλλες, νά κάνω ταινίες γι' αὐτές. Ἐγώ ὅμως δέν τίς ἐκτιμοῦσα ἀρκετά, κι ἔτσι ἀρνιόμουνα».

... ὁ **Μιχάλης Κακογιάννης** σέ συνέντευξή του στήν *Κυριακάτικη Ἐλευθεροτυπία* (19/10/1986).

** «Ὅλοι οἱ εὐαίσθητοι καί δημιουργικοί ἄνθρωποι, κατά κάποιον τρόπο, προσπαθοῦν νά ξεπεράσουνε τήν κριτική, γιατί εἶναι ἄσχετη μέ τή δημιουργία».

... ὁ **Μιχάλης Κακογιάννης** στήν ἴδια συνέντευξη.

** «Στήν ἀρχή δέν ἤξερα τίποτε ἀπό τόν κινηματογράφο. Γι' αὐτό εἶδα ὅλες τίς καλές ταινίες [...] Ἔγινα ἐκπληκτικά καλός ἠθοποιός καί θά γίνω ἐξαιρετικός κινηματογραφιστής. Τό ζήτημα εἶναι νά ἀποφασίσεις τί θέλεις νά κάνεις».

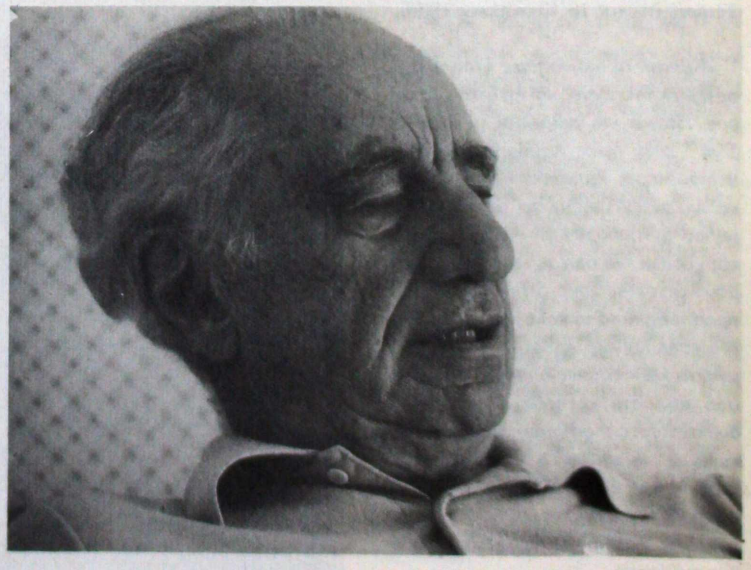
... ὁ **Νταίηβιντ Μπόουι** στό ἀμερικάνικο *Πλαίη μπόυ* (Σεπτέμβριος '86).

** «Μά εἶμαι "ἐλιπιστής"... Ὅταν βρίσκομαι στό χῶρο τῆς Τέχνης δέν εἶμαι δημοκράτης, δέν εἶμαι δημοκρατικός ἄνθρωπος. Ἡ Τέχνη εἶναι κατ' ἐξοχήν "ἐλιπιστική"».

... ὁ **Ἠλίας Καζάν** σέ συνέντευξή του στό περιοδικό *Τέταρτο* (Νοέμβριος '86).

** «Ἔχω καταλήξει νά πιστεύω πώς εἶμαι ὁ σκηνοθέτης μέ τή μεγαλύτερη ἐπιρροή ἀπ' ὅλους «μέ ἀκολουθοῦν».

... ὁ **Ἠλίας Καζάν** στήν ἴδια συνέντευξη.

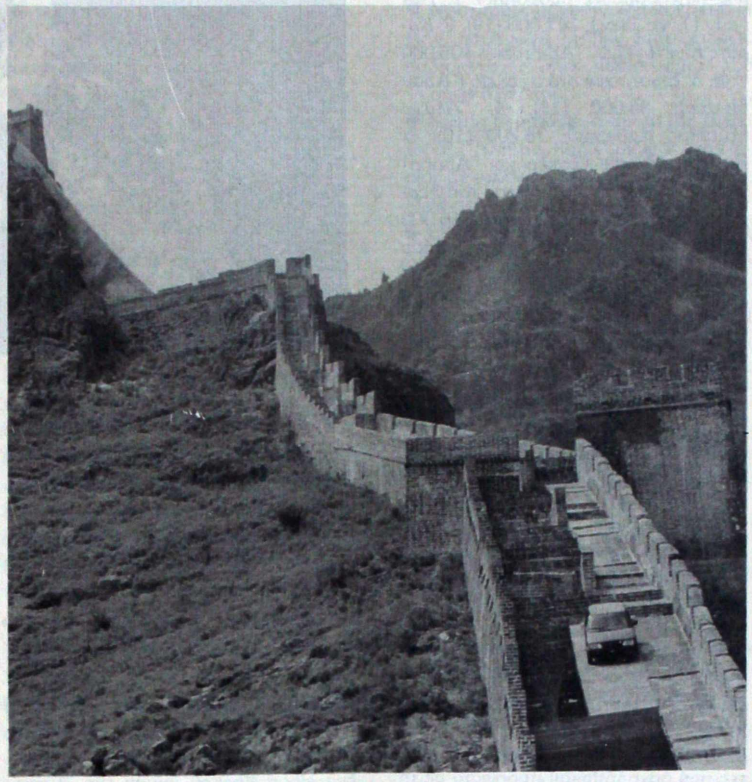


Ὁ Ἠλίας Καζάν

ΣΙΤΡΟΕΝ. Ὅλο καί πιό μακριά ὅλο καί πιό τρελά. Ἡ διαφημιστική ἑταιρεία τῆς Σιτροέν δέν σταματᾶ μπροστά σέ τίποτα. Γιά τό λανσάρισμα τοῦ καινούριου Σιτροέν Ἄξ πήγαν στήν Κίνα και κινηματογράφησαν τό ὄχημα νά διασχίζει τό Σινικό Τεῖχος ὥς πού φτάνει στή θάλασσα. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ διαφημιστικοῦ σπότ ἦταν τοῦ Ραιημόν Ντεπαρντόν , ἄν καί ἡ πρώτη προσφορά εἶχε γίνει στόν Φ.Φ. Κόπολλα, ὁ ὁποῖος μάλιστα εἶχε κατ' ἀρχήν δεχτεῖ. Χρειάστηκαν 10 μέρες γυρισμάτων γι' αὐτή τήν πρώτη διαφήμιση στήν Κίνα. Τά ἀποτελέσματα: μέτρια. Στά μακρινά πλάνα δέν φαίνεται τό αὐτοκίνητο, στά κοντινά τό Σινικό Τεῖχος. Ὕστερα ἀπ' αὐτό, τή διαφήμιση τοῦ μοντέλου τῆς Σιτροέν τοῦ 2.000 τή φανταζόμαστε κάπου στή Σελήνη.

** ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ. Στοιχεῖα γιά τήν εἰσπρακτική κίνηση τῶν ταινιῶν στό Παρίσι γιά τό 1986 ὥς τίς 21 Ὀκτωβρίου (ὁ ἀριθμός σέ παρένθεση δείχνει τίς ἑβδομάδες προβολῆς): 1. *Πέρα ἀπό τήν Ἀφρική* (Σ. Πόλλακ): 1.307.000 (30), 2. *Ρόκυ* IV (Σ. Σταλλόνε): 908.000 (18), 3. *Χαϊλάντερ* (Ρ. Μαλκάχι): 882.000 (30), 4. *Βραδυνό ἔνδυμα* (Μπ. Μπλιέ): 832.000 (20), 5. *Ζάν ντέ Φλορέτ* (Κ. Μπερρί): 804.000 (8), 6. *Μπέττυ μπλού* (Ζ.Ζ. Μπενέζ): 689.000 (28), 7. *Ἡ Χάννα καί οἱ ἀδερφές της* (Γ. Ἄλλεν): 585.000 (22), 8. *Οἱ πειρατές* (Ρ. Πολάνσκι): 543.000 (24), 9. *Τό διαμάντι τοῦ Νείλου* (Λ. Τίνγκ): 532.000 (27).

** ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ. Μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία εἶχε τό *Ὄνομα τοῦ Ρόδου* τοῦ Ζάν Ζάκ Ἀννώ στήν πρώτη ἔξοδο στήν Ὁμοσπονδιακή Γερμανία. Τά ἔσοδα ἀπό τά εἰσιτήρια τῆς πρώτης μέρας ἦταν 360 χιλιάδες δολλάρια, δηλαδή περισσότερα καί ἀπό ἐκεῖνα τῆς *Κόμπρας*, ἐνῶ τά ἔσοδα τῆς πρώτης ἑβδομάδας σέ 10 γερμανικούς κινηματογράφους ἦταν διπλά ἀπό ἐκεῖνα πού εἶχε τό *Πέρα ἀπό τήν Ἀφρική*. Ἀπ' ὅτι φαίνεται, δηλαδή, ἡ ταινία θά ξεπεράσει σέ φήμη ἀκόμη καί τό διάσημο ὁμότιτλο βιβλίο τοῦ Ἔκο στό ὁποῖο βασίστηκε τό σενάριο.



** ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΑ. Εἴχαμε ἀναφέρει σέ προηγούμενο τεῦχος (πολύ συνοπτικά) τίς ἐκδηλώσεις πού ἑτοίμαζε ἡ γαλλική ταινιοθήκη γιά νά γιορτάσει φέτος τά 50 χρόνια ἀπ' τήν ἵδρυσή της. Μαθαίνουμε τώρα ὅτι καί ἄλλοι δημόσιοι (καί μή) ὀργανισμοί τῆς Γαλλίας συμμετέχουν στόν ἑορτασμό τῆς ἐπετείου. Ἀναφέρουμε τήν περίπτωση τῶν γαλλικῶν ταχυδρομείων πού θά κυκλοφορήσουν μιά σειρά 10 γραμματοσήμων ἀφιερωμένων τό καθένα σ' ἕναν σημαντικό σκηνοθέτη καί σέ μιά ταινία - σταθμό στήν πορεία τῆς Ταινιοθήκης. Τό κάθε γραμματόσημο θά τιμᾶται 2,20 γαλ. φράγκα καί στήν ἐπιφάνειά του θά ἀπεικονίζεται μιά χαρακτηριστική φωτογραφία τῆς τιμώμενης ταινίας. Οἱ 10 σκηνοθέτες πού ἐπιλέχθηκαν εἶναι: Λουί Φεγιάντ, Μάξ Λιντέρ, Μαρσέλ Πανιόλ, Σασά Γκιτρύ, Ζάν Ἐπστάιν, Ζάκ Μπεκέρ, Ζάν Γκρεμιγιόν, Ρενέ Κλαίρ, Ζάν Ρενουάρ καί Φρανσουά Τρυφφώ.

** ΤΑΜΕΙΑ. Ἡ κίνηση τῶν ταινιῶν στίς ΗΠΑ ὡς τήν 1η Ὀκτωβρίου ἦταν ἡ ἑξῆς (ὁ ἔξω ἀπό τήν παρένθεση ἀριθμός δηλώνει τίς εἰσπράξεις σέ χιλιάδες δολλάρια, ὁ ἐντός παρενθέσεως ἀριθμός τίς ἑβδομάδες προβολῆς): 1. *Τόπ Γκάν* (Τόνυ Σκότ): 147.000 (19), 2. *Καράτε Κίντ II* (Τζών Ἄβιλτσεν): 108.000 (14), 3. *Ἐπιστροφή στό σχολεῖο* (Ἄλαν Μέττερ): 86.000 (15), 4. *Ἄλιενς* (Τζαίημς Κάμερον): 75.200 (10), 5. *Ruthless People* (Ζάκερ καί Ἄμπραχαμς): 67.200 (13), 6. *Τό ρεπό τοῦ Φέρρις Μποῦλλερ* (Τζών Χιοῦτζες): 66.300 (15), 7. *Σχετικά μέ χτές βράδυ* (Ἔντουαρτν Ζούικ): 37.000 (12), 8. *Ἡ μύγα* (Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ): 32.000 (6), 9. *Τίποτε κοινό* (Γκάρρυ Μάρσαλ): 29.500 (8).
Ὅπως φαίνεται ἀπό τά παραπάνω στοιχεῖα, ἡ ταινία τοῦ Τόνυ Σκότ θά γίνει πολύ σύντομα (ἄν δέν ἔχει ἤδη γίνει τήν ὥρα πού γράφονται αὐτές οἱ γραμμές) μέλος τῆς πολύ κλειστῆς "λέσχης" τῶν ταινιῶν πού ξεπέρασαν στίς ΗΠΑ καί σέ πρώτη προβολή τά 150 ἑκατομμύρια δολλάρια. Μεγάλη ὅσο καί ἀπροσδόκητη ἐπιτυχία.

** ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ. Κιά μιά καί μιλήσαμε γιά τό διαφημιστικό σπότ τῆς Σιτροέν καί τόν Ραιημόν Ντεπαρντόν, ἄς ἀναφερθοῦμε καί σ' ἄλλους σκηνοθέτες πού ἀσχολήθηκαν πρόσφατα μέ τή διαφήμιση. Ὁ Κλώντ Μιλλέρ γύρισε στή Βενετία τό καινούριο σπότ γιά τά ζυμαρικά Μπαρίλα. Μετά τόν Κοντσαλόφσκι, ὁ Λύκ Μπερώ ἔκανε τό διαφημιστικό τῆς Κάρτ Νουάρ. Ὁ Ρίντλεϋ Σκότ τό Σανέλ 5 (πού κρίθηκε πολύ εὐνοϊκά). Ὁ Κοντσαλόφσκι, πάλι, ἑτοιμάζει τήν ἑπόμενη διαφήμιση γιά τήν Σιτροέν Ἄξ (μετά αὐτήν μέ τό Σινικό Τεῖχος γιά τήν ὁποία ἐπίσης γράψαμε προηγουμένως). Αὐτή τή φορά τό αὐτοκίνητο θά τρέχει πάνω στήν ὀροφή βαγονιῶν τραίνων.

** Φ. ΛΑΝΓΚ. Δύο ταινίες τοῦ Φρίτς Λάγκ πού θεωροῦνταν ὁριστικά χαμένες ἀπ' τό 1945 βρέθηκαν στά ράφια τῆς ταινιοθήκης τοῦ Σάο Πάολο. Πρόκειται γιά τίς ταινίες *Καρδιές σέ μάχη* καί *Ἡ φεύτικη εἰκόνα* πού γυρίστηκαν τό 1921 καί τό 1922. Τήν αὐθεντικότητά τους ἐπιβεβαίωσε καί ὑπεύθυνος τῆς ταινιοθήκης τοῦ Βερολίνου πού πῆγε γιά τό σκοπό αὐτό στή Βραζιλία.

Ἡ Ἀντζέλικα Χιοῦστον στό Κάπταιν Ἔκο

** ΥΠΕΡΚΟΛΟΣΣΟΣ. Μιά ὑπερπαραγωγή 20 ἑκατομμυρίων δολλαρίων ἡ ὁποία διαρκεῖ μόνο 17 λεπτά εἶναι ἕνα χωρίς προηγούμενο ἐγχείρημα στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ταινία αὐτή, μέ τίτλο *Κάπταιν Ἔκο*, εἶναι τό προϊόν τῆς παράδοξης συνάντησης τοῦ Φράνσις Φόρντ Κόππολα, τοῦ Τζώρτζ Λούκας, τοῦ Μάικλ Τζάκσον καί τῆς Ἀντζέλικας Χιοῦστον. Ἡ προβολή της περιορίζεται στά στενά ὅρια τῶν Ντισνεϋλάντ, ἀλλά ἡ ἐκρηκτική δημοτικότητά της τήν ἔχει καταστήσει ἕνα εἶδος ἐθνικοῦ ὕμνου τῆς Ἀμερικῆς.

** ΤΖ. ΛΟΥΚΑΣ. Ἄσχημη ἐποχή γιά τόν Τζ. Λούκας. Μετά τήν περίοδο τῶν μεγάλων οἰκονομικῶν ἐπιτυχιῶν, μέ τήν τριλογία τοῦ *Πολέμου τῶν Ἄστρων* κυρίως, φαίνεται ὅτι ἤρθε ἡ ἐποχή τῶν ἰσχνῶν ἀγελάδων. Οἱ δύο τελευταῖες παραγωγές του ἀτύχησαν οἰκονομικά στίς ΗΠΑ. Πιό ἐντυπωσιακή ἦταν ἡ ἀποτυχία τῆς ταινίας *Λαβύρινθος*, παρόλο πού τήν στήριζαν δυό ἐμπορικά ὀνόματα: ὁ Τζίμ Χένσον στή σκηνοθεσία (ὁ δημιουργός τῶν πολύ δημοφιλῶν Μάπετ τῆς τηλεόρασης) καί ὁ Ντέηβιντ Μπόουι πού πρωταγωνιστοῦσε. Ἡ ἄλλη ταινία πού ἐπίσης ἀτύχησε ἦταν ὁ *Χάουαρντ ἡ Πάπια*, βασισμένη στό πολύ γνωστά κόμικς. Στό Χόλλυγουντ ἀρκετοί ἀναρωτιοῦνται ἄν πέρασε ἡ ἐποχή Τζώρτζ Λούκας ἤ ἄν πρόκειται γιά ἁπλή κάμψη.

** ΓΙΟΙ ΚΑΙ ΚΟΡΕΣ. Γιοί καί κόρες διάσημων μπαμπάδων ἤ μαμάδων ἔχουν κατά καιρούς δοκιμάσει τήν τύχη τους, μέ ἐπιτυχία ἤ ὄχι, στόν κινηματογράφο. Αὐτή τήν ἐποχή ἐντοπίζουμε: α. τόν Τσάντ Μάκ Κουήν, γιό τοῦ Στήβ, πού θά πρωταγωνιστήσει στήν ταινία *Ἡ γοητεία*, σέ σκηνοθεσία Σέρζ Μπουργκινιόν, β. τόν Ντήν Πώλ Μάρτιν, γιά τοῦ Ντήν Μάρτιν, πού γυρίζει τήν ταινία *Μπακφάιρ* σέ σκηνοθεσία Τζίλ Κέητς, γ. τόν Πῆτερ Ντάγκλας, γιός τοῦ Κέρκ καί ἀδελφός τοῦ Μάικλ, πού θά γράψει τό σενάριο, θά σκηνοθετήσει καί θά εἶναι ὁ παραγωγός τῆς ταινίας *Ἡ οὐρά τῆς τίγρης* μέ τούς Ἄν Μάγκρεντ καί Τσάρλς Ντάνιγκ.

** ΑΠΟΛΑΒΕΣ. Τό ποσό πού εἰσέπραξε ὁ Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι γιά τή συμμετοχή του στόν *Μελισσοκόμο* τοῦ Θεοδώρου Ἀγγελόπουλου ὅπως ἀποκάλυψε ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης ἀνῆλθε στά 35 ἑκατομμύρια.

** ΒΙΒΛΙΑ. Κυκλοφόρησε στή Γαλλία τό βιβλίο τοῦ Ἀλαίν Φιλιππόν γιά τόν Ζάν Ἐστάς, τόν ἀλησμόνητο σκηνοθέτη τοῦ *Ἡ μαμά καί ἡ πουτάνα* (Alain Philippon, Jean Eustache, éd. *Cahiers* du cinéma, 69F.).

** ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ. Μετά τήν Ἑλλάδα (ὅπου ὡς γνωστόν ἀπελευθερώθηκαν οἱ τιμές τῶν εἰσιτηρίων τῶν κινηματογράφων καί ἔφθασαν τίς 210 δρχ., πρός τό παρόν), τά ἴδια κ[illegible] στή Γαλλία. Ὁ

γεν. γραμματέας τοῦ ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καί Ἐπικοινωνιῶν ἀνακοίνωσε ὅτι οἱ τιμές τῶν εἰσιτηρίων στή Γαλλία θά ἐλευθερωθοῦν ἕως τό τέλος τοῦ 1986. Καί εἰς ἀνώτερα!

** ΚΑΛΩΔΙΑ. Τόν προηγούμενο Ὀκτώβριο ξεκίνησε στό Παρίσι ἡ καλωδίωση ὁρισμένων περιοχῶν του. Ἔτσι, μέ 140 γαλλικά φράγκα, οἱ συνδρομητές θά μποροῦν νά ἐπιλέγουν ἀνάμεσα σέ 15 εὐρωπαϊκά κανάλια. Ἀρχικά θά συνδεθοῦν 30.000 ἄτομα καί ὁ στόχος εἶναι γιά 1.300.000 συνδέσεις τό 1992. Ἡ χρησιμοποιούμενη τεχνολογία εἶναι τέτοια ὥστε νά ἐπιτρέψει, ἀργότερα, παροχή καί ἄλλων ὑπηρεσιῶν: τηλεκείμενα, τηλεφημερίδα, ἀμφίδρομη ἐπικοινωνία.

Ὁ Σοβιετικός Ράμπο

** ΑΝΤΙ - ΡΑΜΠΟ. Ἡ σοβιετική ταινία *Μόνος σέ ταξίδι*, πού γνώρισε ἐπιτυχία τό καλοκαίρι στή Σοβιετική Ἕνωση, ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος σοβιετικῆς ἀπάντησης, στίς ταινίες τύπου *Ράμπο*. Ὁ πρωταγωνιστής, πού τόν ἐνσαρκώνει ὁ ἠθοποιός Μιχαήλ Νοτσχίν 49 ἐτῶν, εἶναι ἀξιωματικός τοῦ κόκκινου στρατοῦ πού ἀγωνίζεται ἐνάντια σέ μιά ἀμερικάνικη συνομωσία πού διευθύνει ἕνα στέλεχος τῆς ΣΙΑ. Στό τέλος, ὁ Ἀμερικανός πράκτορας ξεφεύγει ἀπό κάθε ἔλεγχο (δέν ἦναι ὅλοι οἱ Ἀμερικανοί κακοί) ἀλλά φυσικά ὁ σκληρός πλήν σωστός ἥρωάς μας (γνήσιος Ρῶσος) καταφέρνει καί ἀνατρέπει τά σχέδιά του, θυσιαζόμενος μάλιστα ὁ ἴδιος. Ὁ πρωταγωνιστής, ἐκτός ἀπό ἱκανός, εἶναι πνευματώδης καί "ἀνθρώπινος", βρίσκεται δηλαδή στόν ἀντίποδα τοῦ ζωώδους Ράμπο.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες

● **Διπλό καθῆκον:** ἡ ἐπόμενη ταινία τοῦ Πῆτερ Μπογκντάνοβιτς, μετά τή *Μάσκα*, μέ τόν Ρόμπ Λόου.

● **Μιά προσευχή γι' αὐτούς πού πεθαίνουν:** σέ σκηνοθεσία Μάικ Χότζις (*Συλλάβετε τόν Κάρτερ, Βήματα στό ἄγνωστο, Ὁ δολοφόνος μέ τά δύο πρόσωπα, Φλάς Γκόρντον*), μέ τόν Μίκυ Ρούρκ.

● **Σούπερμαν IV:** σέ σκηνοθεσία Σίντεϋ Φιούρι, μέ τό ἴδιο σέτ: Κρίστοφερ Ρήβς, Μάργκοτ Κίντερ, Τζάκι Κοῦπερ.

● **Ὁ πόλεμος στά φασουλοχώραφα τοῦ Μιλάγκρο:** σέ σκηνοθεσία Ρόμπερτ Ρέντφορντ, μέ τούς Σόνια Μπράγκα (*Τό φιλί τῆς γυναίκας ἀράχνης*), Κρίστοφερ Γουῶλκεν καί Τσίκ Βεννέρα.

● **Ρωξάνη:** σκηνοθέτης ὁ αὐστραλιανῆς καταγωγῆς Φρέντ Σκεπίσι, μέ τούς Στήβ Μάρτιν καί Σέλλεϋ Ντυβάλ.

● **Ὁ μπάτσος τοῦ Μπέβερλι Χίλς νο II:** ἀπό τόν σκηνοθέτη τοῦ *Τόπ Γκάν* Τόνυ Σκότ.

● **Ἐσωτερικός χῶρος:** σέ σκηνοθεσία Τζόε Ντάντε, παραγωγή Στῆβεν Σπῆλμπεργκ.

● **Οἱ μπαταρίες δέν περιλαμβάνονται:** σέ σκηνοθεσία Μάθιου Ρόμπινς, παραγωγή Στῆβεν Σπῆλμπεργκ (πάλι).

● **Τά ὀρφανά:** σέ σκηνοθεσία Ἄλαν Τζ. Πάκουλα, μέ τόν Ἄλμπερτ Φίννεϋ

● **Τά μαῦρα μάτια:** θά τά γυρίσει ὁ Νικήτα Μιχάλκωφ, ἀδελφός τοῦ Ἀντρέι Κοντσαλόφσκι καί σκηνοθέτης τῶν ταινιῶν *Σκλάβα τῆς ἀγάπης, Μηχανικά πιάνα, Μέρες ἀπ' τήν ζωή τοῦ Ὀμπλόμωφ, Χωρίς μάρτυρες*. Τό σενάριο, ἀπό ἔργο τοῦ Τσέχωφ, ὑπογράφει ὁ σεναριογράφος τοῦ Βισκόντι Σούσο Σέκι ντ' Ἀμίκο. Πρωταγωνιστοῦν: Συλβάνα Μαγκάνο (ἔχουμε νά τήν δοῦμε ἀπ' τό *Ντιούν*) Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι, Ἰζαμπέλα Ροσελλίνι, Μάρθα Κέλλερ.

● **Ἔργο στό μαῦρο:** σέ σκηνοθεσία Ἀντρέ Ντελβώ, ἀπ' τό βιβλίο τῆς Μαργκερίτ Γιουρσενάρ (πού χρειάστηκε ἀγώνας γιά νά πειστεῖ νά παραχωρήσει τά δικαιώματα, μετά τήν ἀπογοήτευση πού ἔνιωσε ἀπ' τήν προηγούμενη μεταφορά ἔργου της στόν κινηματογράφο τῆς *Χαριστικῆς βολῆς* σέ σκηνοθεσία Βόλκερ Σλέντορφ).

● **Ζενίθ:** ἡ ἐπόμενη ταινία τοῦ Μωρίς Πιαλά, μέ τούς Ζεράρ Ντεπαρντιέ, Κλώντ Μπερί, Σαντρίν Μπονάιρ, (ἡ τρίτη της ταινία μέ τόν Πιαλά).

● **Νοστρόμο:** σέ σκηνοθεσία Ντέηβιντ Λήν, παραγωγή Στῆβεν Σπῆλμπεργκ, βασισμένο σ' ἕνα μυθιστόρημα τοῦ Τζόζεφ Κόνραντ.

● **Χωρίς θεραπεία:** ἡ προσεχής ταινία τοῦ Ρ. Ἄλτμαν, πού γυρίζεται στό Παρίσι, μέ πρωταγωνιστές τούς Τόμ Κόντι, Γκλέντα Τζάκσον καί Ζενεβιέβ Πάζ.

● **Θανατηφόρο ὅπλο:** σέ σκηνοθεσία Ρίτσαρντ Ντόνερ (*Γκούνις*) μέ τόν Μέλ Γκίμπσον.

● **Ἴντε βίστα:** ὁ προσεχής Φελλίνι θά γυριστεῖ στήν Τσινετσιτά, μετά τήν ἀναβολή τῆς φιλόδοξης *Ἀμερικῆς* (βασισμένης στό ἔργο τοῦ Φράντς Κάφκα), ἰταλοαμερικάνικης συμπαραγωγῆς.

● **Ἀληθινές ἱστορίες:** σέ σκηνοθεσία Ντέηβιντ Μπέρν (καί μουσική τῶν Τόκιν Χέντς φυσικά).

● **Ὁ πόλεμος τῶν κόσμων:** ρημέκη τῆς παλιᾶς ταινίας τοῦ Τζώρτζ Πάλ (1935) πού θά γυρίσει ὁ Τζώρτζ Ρομέρο (!)

● **Ὁ καλόγερος καί ἡ μάγισσα:** ἡ πρώτη ταινία τῆς Σουζάν Σιφφμάν, σκρίπτ γκέρλ ἀρχικά καί στενῆς συνεργάτιδας ἀργότερα τοῦ Φρ. Τρυφώ ἀλλά καί τοῦ Ζάκ Ριβέτ, ἕνα μεσαιωνικό χρονικό μέ πρωταγωνιστές τούς Τσέκι Κάριο (*Νύχτα μέ πανσέληνο*) καί Κριστίν Μπουασόν (*Ἡ ταυτότητα μιᾶς γυναίκας*).

● **Τό ταξίδι στό Τουλούμ:** ἕνα σχέδιο (ἀκόμα) τοῦ Φρ. Φελλίνι. Θά ἤθελε νά τό γυρίσει στό Μεξικό, μιά καί ἔχει νά κάνει μέ μυστικά τῶν Μάγια καί τῶν Ἀζτέκων.

● **Ἄλιεν III:** τό προετοιμάζει μέ κάθε μυστικότητα ὁ Ρίντλεϋ Σκότ.

● **Πόλεμος τῶν ἄστρων νο IV:** θά ἀρχίσει νά γυρίζεται τόν Ἰανουάριο στήν Ἀγγλία. Τίτλος: *Οἱ κλωνιακοί πόλεμοι*.

● **Πλήρης ἀνάκληση:** ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Θά τήν γύριζε ὁ Ντ. Κρόνεμπεργκ. Τώρα ὁ παραγωγός Ντίνο ντέ Λαουρέντις διαπραγματεύεται μέ τόν Ράσελ Μαλκάχι (*Χαϊλάντερ*).

● **Ὁ ὕποπτος:** τοῦ Πῆτερ Γέητς, μέ τήν Σέι σέ ρόλο δικηγόρου (ἔναρξη γυρισμάτων τόν Ἰανουάριο).

● **Δειλοί ἄνθρωποι:** τοῦ Ἀντρέι Κοντσαλόφσκι, μέ τήν Τζέλ Κλαίημπουργκ.

Ἕξι καί ἕνα ἐρωτήματα γιά τόν Ντανίλο Τρέλες

Φέτος ὁ Σταῦρος Τορνές πῆγε νά μᾶς μπερδέψει. Στήν ἐκδήλωση τῶν *Καγιέ ντε Σινεμά*, ἀντί γιά κείμενο, στό πρόγραμμά ὑπῆρχαν κάποιες ἐρωτήσεις. Μῆνες ἀργότερα, στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, ἀντί γιά λίγες λέξεις ὅπως ὅλες οἱ ἄλλες ταινίες, στό πρόγραμμα τοῦ *Ντανίλο Τρέλες* ὑπῆρχαν οἱ ἴδιες ἐρωτήσεις. Τό μυστήριο θα μείνει ἄλυτο; Εὐτυχῶς οὐδέν κρυφόν ὑπό τόν ἥλιον (τῶν κριτικῶν). Ἀκολουθοῦν οἱ σωστές ἀπαντήσεις στά καυτά ἐρωτήματα τοῦ Σταύρου Τορνέ. Ὁ *Ντανίλο Τρέλες* εἶναι πλέον εὐανάγνωστος.

Πρῶτο ἐρώτημα: **Ποῦ βρίσκεται ὁ Ντανίλο Τρέλες;** Ποῦ βρίσκεται τό σύγχρονο σινεμά; Ποιό εἶναι τό στίγμα του πού ὅλοι προσπαθοῦν νά συλλάβουν (ἐπ' αὐτοφώρω) καί νά τό διατηρήσουν ἀκέραιο ἐν εἴδει μούμιας; Ὁ τελευταῖος μαθητής τῶν μεγάλων σκηνοθετῶν ἔχει πιά ἄλλα προβλήματα, ἄς ποῦμε τρέχει νά κατουρήσει. Ποιός ὅμως ἀναγνώρισε ποτέ ὅτι ὄχι μόνο οἱ ἥρωες του ἀλλά καί τό ἴδιο τό σινεμά ἔχει δικαιώματα καί (φυσικές) ἀνάγκες;

Ὁ Τορνές ξεπερνᾶ αὐτά πού κάποιοι ἔχουν ὁρίσει ὡς ὅρια στό σινεμά. Ὁ Ντανίλο Τρέλες ἔχει δραπετεύσει πρό πολλοῦ ἀπό αὐτόν τό χῶρο πού τόν ἀφορίζει ὁ παροξυσμός τοῦ νοήματος καί ἡ λογική τοῦ μέσου ὅρου (καί τοῦ μέσου θεατῆ). Ἔτσι λοιπόν ὁ Ντανίλο Τρέλες δέν μπορεῖ παρά νά περνᾶ ἀπαρατήρητος καί νά παρασύρει σ' ἕνα μακρινό ταξίδι τούς ἐλάχιστους θεατές πού εἶναι πολύ ἀνοικτοί στήν περιπέτεια τῆς εἰκόνας καί πολύ ἀλλεργικοί στήν παλίρροια τῶν νοημάτων.

Δεύτερο ἐρώτημα (συνέπεια τοῦ πρώτου): **Γιατί τόν ψάχνουν στά βουνά τῆς Ἠπείρου;**

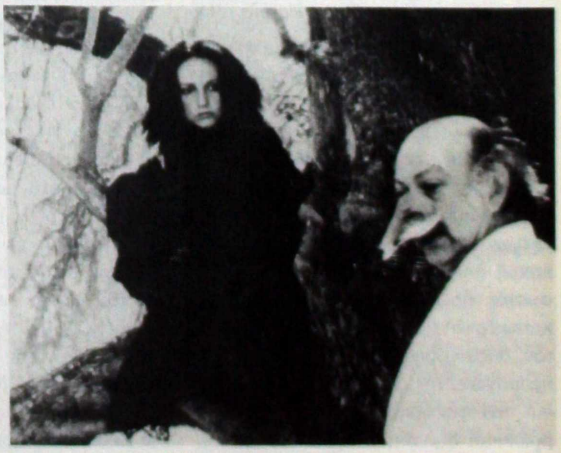
Τό ἑλληνικό σινεμά ἀνέκαθεν προχωροῦσε χάρη σέ μερικούς ρομαντικούς πού κόντρα σέ κάθε ἀπαίτηση τῶν καιρῶν (βραβεῖα, κριτικές, εἰσιτήρια) χάραζαν δρόμους, ἀδιαφορώντας γιά τούς κατοπινούς διαδόχους κι ὁπαδούς. Μέ τόν καιρό συνήθισαν στή μοναξιά· στή μοναξιά τῆς μικρῆς αἴθουσας, τῶν ἤπιων ἐκδηλώσεων, τῶν ἐπαρχιακῶν φεστιβάλ. Οἱ ταινίες τους ἦταν ἀμήχανες, ἴσως καί ἀνί-Καννες, γιά παραθαλάσσια θέρετρα. Στήν ἀστυφιλία πού κυριαρχεῖ στό σύγχρονο σινεμά προτείνουν τήν ἐπιστροφή στή φύση. Αὐτή τῶν βουνῶν τῆς Ἠπείρου γιά παράδειγμα.

Τρίτο ἐρώτημα (συνέπεια τῆς στρατηγικῆς): **Γιατί ὁ Ρομπέρτο καί ὁ Λοῦπο μεταχειρίζονται τόν κόκορα γιά νά παγιδέψουν τόν Ἀλεπουδάνθρωπο;**

Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἁπλή: Ὅλα εἶναι θέμα τακτικῆς. Ἤ, ἄν θέλετε, θέμα θέσης κι ἀπόστασης. Οἱ ἱστορίες ὑπάρχουν γιά νά τίς διηγούμαστε καί νά παίρνουμε τίς ἀποστάσεις μας. Χρησιμοποιώντας τήν ἱστορία γιά πρόσχημα, ὁ Τορνές παρακάμπτει πολλά ψευτοδιλήμματα τοῦ σύγχρονου σινεμά. Π.χ. Ὑπάρχουν ἤ ὄχι ἱστορίες; Οἱ ἥρωες τῆς ταινίας πιστεύουν σέ μιά ἱστορία ἀλλά κανείς δέν τήν παίρνει στά σοβαρά. Ὑπάρχει μιά ἀφορμή (ὁ Ντανίλο Τρέλες), μιά πίστη (ἡ ὕπαρξη του) καί μιά πορεία (ἡ ἀναζήτηση του). Ὅ,τι χρειάζεται δηλαδή γιά μιά ταινία. Οἱ περιττές ἀποσκευές, ὅπως ἄς ποῦμε οἱ ἀπαντήσεις, περισσεύουν. Μοιάζουν μέ κακοφτιαγμένες παγίδες σάν κι αὐτή μέ τόν κόκορα. Πολύ λογικό νά ἀποτύχουν.

Τέταρτο ἐρώτημα (παραπλανητικό): **Ὁ Ἀφρικανός Σιαμάνος Deedee τί σχέση ἔχει μέ τά Ἐλευσίνια Μυστήρια;**

Ἀνενδοίαστα ἀπαντῶ: Καμμιά. Ὁ Σιαμάνος Deedee δέν ἔχει σχέση μέ κανέναν στήν ταινία. Ἁπλῶς κουβαλάει τή δική του ἱστορία καί τυχαίνει νά βρίσκεται ἐκεῖ. Στό σινεμά τοῦ Τορνέ ὁ κάθε



ἥρωας ἔχει καί μιά ἱστορία νά διηγηθεῖ. Ὅλες μαζί συμπλέκονται, ἀφομοιώνονται καί ἐξελίσσονται κατά τή διάρκεια μιᾶς ταινίας. Στό τέλος της, ὁ κάθε ἥρωας ἔχει μιά καινούρια ἱστορία νά πεῖ· ἱστορία πού θά μποροῦσε νά εἶναι ἡ ἑπόμενη ταινία.

Ὁ Deedee δέν μιλᾶ καθόλου κι ὅμως διηγεῖται μιά ἱστορία. Μιά ἱστορία μουσικῆς. Τραγουδᾶ στό ποτάμι, παίζει τύμπανα στήν ἄμμο. Ἀκουμπάει στό χῶμα ἕνα αὐγό καί τό κοιτάει μέ τίς ὧρες. Μετά κοιτάει τό ἡλιοβασίλεμα. Ἦχοι, ἀντικείμενα, χρώματα μεταμορφώνονται σέ πρωταγωνιστές μέ ἁπλές, μικρές τελετές. Σάν αὐτές ἀπό τά Ἐλευσίνια Μυστήρια.

Οἱ θεατές τῆς ταινίας κοιτοῦν ὑπομονετικοί χωρίς νά γιουχάρουν. Στή σκηνή τοῦ αὐγοῦ δέν ἀντέχουν κι ἐκδηλώνονται. Τί σχέση ἔχουν οἱ θεατές μέ τά Ἐλευσίνια Μυστήρια;

Πέμπτο ἐρώτημα (αἰσιόδοξο): **Ποιές ἐλπίδες ὁ Ἐγγλέζος μπλουζίστας Bee πού ψάχνει νά βρεῖ τή μαγική ἀνδαλουσιάνικη μουσική τοῦ Ντανίλο Τρέλες;**

Οἱ ἥρωες τοῦ Σταύρου Τορνέ ἔχουν πολλές ἐλπίδες, ὅπως καί γλῶσσες. Ὑπάρχουν πολλοί λόγοι γιά ἕνα πολύγλωσσο φίλμ. Στόν Τορνέ οἱ γλῶσσες μοιράζονται τόν ἴδιο χῶρο ἰσότιμα. Οἱ ἠθοποιοί μιλοῦν τίς γλῶσσες τους γιατί δέν παίζουν κάποιο ρόλο, οὔτε κάν τόν ἴδιο τους τόν ἑαυτό. Βρίσκονται στό σημεῖο μηδέν τοῦ ἠθοποιοῦ ἀναγκασμένοι νά δημιουργήσουν τό ρόλο, νά ζωντανέψουν καί νά διαμορφώσουν τό χῶρο τῆς κίνησής τους. Ὁ Aren Bee ἔχει πολλές ἐλπίδες γιατί δέν εἶναι ἀνάγκη νά βρεῖ τή μουσική τοῦ Ντανίλο Τρέλες. Στήν ἀνάγκη τήν φτιάχνει μόνος του.

Ἐρώτημα ἕκτο (διπλό· ἄρα ἕβδομο;): **Ποιός εἶναι λοιπόν ὁ Ντανίλο Τρέλες;**

Ὅπως θά καταλάβατε ὁ Ντανίλο Τρέλες δέν ὑπάρχει· ἔχει τή θέση ἑνός χιτσκοκικοῦ μάκ γκάφφιν. Εἶναι ἡ ἀφορμή γιά ἕνα ταξίδι χωρίς *σοβαρή* αἰτία (παρ' ὅλα αὐτά οἱ αἰτίες πάντα ὑπάρχουν). Ἔχει τή θέση τοῦ ὑπέρτατου σκηνοθέτη ὁ ὁποῖος κρυμμένος ἀλλά καί πάντα παρών κατευθύνει μέ μυστικές κινήσεις τά πάντα. Μοιράζει ρόλους, ἀνοίγει περάσματα, ἀλλάζει συνεχῶς θέση, κατασκευάζει μύθους· μύθους γιά τήν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας. Κι ὅλα αὐτά μέ ἀσυνέχειες, μέ συνεχή φλού πού δημιουργεῖ τό χιοῦμορ κι ἡ παιχνιδιάρικη διάθεση. Κι εἶναι πράγμα ἐπικίνδυνο σέ μιά ἐποχή πού ὅλοι ἀντιμετωπίζουν σοβαρά τίς ταινίες (ἐξοῦ καί ἡ καχυποψία) κάποιος νά δείχνει πώς τό μόνο πράγματι σοβαρό πράγμα πού τόν ἀπασχολεῖ εἶναι τό παιχνίδι. *Ποιός μπορεῖ νά σέ τάρει στά σοβαρά ὅταν λέγεσαι Ντανίλο Τρέλες;*

Χρῆστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

Πέρα ἀπό τή γραμμή τοῦ ὁρίζοντα

ΝΤΑΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ
σκην.: Σταῦρος Τορνές, *σεν.:* Charlotte Van Gelder, Σταῦρος Τορνές, *φωτ.:* Γιάννης Δασκαλοθανάσης, *μουσ.:* Pepe De La Matrona, Aren Bee, Deedee Mfadul, *παίζουν:* Στέλιος Ἀναστασιάδης, Σωτηρία Λεονάρδου, Aren Bee, Deede Mfadul, Ἠλίας Καννέλης.

Α. Ὁ Ντανίλο Τρέλες εἶναι μιά παρουσία πού δέν μπορεῖ νά ὀργανώσει τήν ὑλική της ταυτότητα. Δέν βρίσκεται στά ὅρια τοῦ λόγου, ἀντίθετα κατοικεῖ στό σιωπηλό του κέντρο. Εἶναι ταυτόχρονα ἀφηγητής καί ἀνατροπέας, ἀόρατος ὀργανωτής ἑνός δικτύου μυθολογικῶν διαδρομῶν πάνω σ' ἕναν ἀπροσδιόριστο χάρτη καί ὑπονομευτής τους, ἀκέραια παρουσία ἑνός ὁδηγοῦ ἤ νεφελῶδες ὄνειρο, πηγή χρησμῶν γιά τούς οἰωνοσκόπους καί καταστροφῆς γιά τούς ἀφελεῖς. Ντανίλο Τρέλες εἶναι ὁ τρόπος γιά νά στηθεῖ μιά πλεκτάνη· μιά μπλόφα.

Ὁ Ντανίλο Τρέλες εἶναι μιά δυνατότητα γιά νά παραχθοῦν εἰκόνες. Καλύτερα: νά ἐμφυσηθοῦν εἰκόνες στήν πιό ἀφιλόξενη γωνία τοῦ κόσμου, στά κενά διαστήματα τοῦ χρόνου καί τῆς γλώσσας. Εἰκόνες δραπέτες, μαρτυρία τῆς ἀγωνίας μιᾶς ὁμάδας ἀπό ταξιδιῶτες πού κινοῦνται στή ροή μιᾶς ἀπροσδιόριστης νοσταλγίας.

Ντανίλο Τρέλες εἶναι ἕνας λάθος χρόνος· ἕνα πνεῦμα πού ἄργησε στό ραντεβού του μέ τήν ἀφήγηση, πού παρ' ὅλα αὐτά ἐπιμένει νά τήν στοιχειώνει, νά τήν καθοδηγεῖ μέσα ἀπό δυσερμήνευτους οἰωνούς, νά τήν ὁλοκληρώνει ἐκεῖ πού κανείς δέν τό περιμένει καί νά τήν συσκοτίζει ὅταν ὁ εἰρμός τῶν εἰκόνων τείνει νά κορυφωθεῖ. Εἶναι ἐκεῖ γιά νά λοξοδρομήσει τά πεπρωμένα τῶν ἡρώων χρησιμοποιώντας δύο μορφές πού μοιάζουν νά κατέχουν ἐξαιρετικές δυνάμεις. Ρόλοι ἐξίσου μυστηριώδεις καί ἀπροσδιόριστοι ὅσο καί ὁ ἴδιος: ἕνας δαιμονισμένος ἀπατεώνας, ἕνας χαρτοκλέφτης στά ποταμόπλοια τοῦ Μισσισιπῆ πιθανόν, ἕνας αἰσωπικός ἥρωας τῆς ἀνάγκης μᾶλλον, ὁ Ἀλεπουδάνθρωπος καί μία γυναίκα πού ὁ λόγος της κουβαλάει οἰωνούς ἄγνωστης καταγωγῆς. Ἕνας ἀπατεώνας καί μιά ἱέρεια εἶναι οἱ δίοδοι μέσα ἀπό τίς ὁποῖες ὁ Ντανίλο Τρέλες προσπαθεῖ νά ὀργανώσει την κοσμική του διάσταση, ἕνα σῶμα· τό σῶμα τῆς ἀφήγησης, τήν κίνηση τῶν ἡρώων πάνω στό χάρτη (ἕνας φανταστικός χάρτης; ὄχι, ἕνας χάρτης τῆς ἀνάγκης).

Ὁ Ντανίλο Τρέλες διεκδικεῖ; Ὄχι, εἶναι ἀπόλυτα ἀδιάφορος. Γιατί ὁ Ντανίλο Τρέλες εἶναι κάτι ἀκόμα· εἶναι ἡ χαμένη γραμμή τοῦ ὁρίζοντα, "τό φῶς πού δέν εἶναι ἀρκετό, κι ὅμως...". Ντανίλο Τρέλες εἶναι ὁ τρόπος νά μιλᾶς μέ ἀντιφάσεις.

Β. *"Ἡ μανία νά καταλάβουμε καί κατά συνέπεια νά μειώσουμε νά μετριάσουμε - ὅλη μου τή ζωή μ' ἔχουν παρενοχλήσει με ἀνόητες ἐρωτήσεις: γιατί αὐτό; Γιατί ἐκεῖνο; - εἶναι μιά ἀπό τίς δυστυχίες τῆς φύσης μας. Ἄν εἴμαστε ἱκανοί νά παραδώσουμε τό πεπρωμένο μας στό τυχαῖο καί νά δεχτοῦμε χωρίς λιποψυχία τό μυστήριο τῆς ζωῆς μας, θά μπορούσαμε νά πλησιάσουμε μιά κάποια εὐτυχία, πού θά ἔμοιαζε ἀρκετά μέ τήν ἀθωότητα".* (Λουίς Μπουνιουέλ, *Ἡ τελευταία πνοή*, σελ. 234). Ὁ Σταῦρος Τορνές δέν διστάζει νά ρισκάρει. Νά σπρώξει τή γλώσσα και τόν κινηματογράφο λίγο παραέξω. Τό σινεμά πού κάνει κρύβει μιά σημαντική ἐσωτερική διάσταση καί τή χάρη τοῦ νά μήν ἐπιδιώκει τήν ὁλοκληρωμένη της ἔκφραση πάνω στήν ὀθόνη. Ἀντίθετα, ὀργανώνει τίς λέξεις καί τίς εἰκόνες

μέσα στά κενά τους, δηλώνει τήν παρουσία τῆς ἀφήγησης μέσα ἀπό ἕνα πεισματάρικο παιχνίδι τῶν ἐννοιῶν, χωρίς ποτέ νά ἐπιτρέπει νά ἀποσπαστοῦν ἀπό τήν εἰκονογραφική τους διάταξη. Εἰκόνες αὐστηρές στόν καθορισμό τους βρίσκουν ἀνοίγματα πρός τήν ἐμπειρία τῆς θέασης, εἶναι εἰκόνες ἀνοιχτές, τό κινηματογραφικό ἀντίκρυσμα ἑνός ἐλεύθερου διαλογισμοῦ πάνω σέ ἰδέες καί μεγέθη κοσμικά. Ἐλευθερία πολύτιμη γιά τόν θεατή πού δέν ζητεῖ νά τρυπήσει τήν ἐπιφάνεια τῶν εἰκόνων ἀλλά νά βυθιστεῖ μέσα τους καί νά κινηθεῖ μέ τήν ὤση τῶν δυνάμεων πού τίς ἁρμόζουν: ὁ ὁρίζοντας, ὁ κύκλος τοῦ ἥλιου, ὁ κύκλος τῆς καρποφορίας, ἡ κίνηση τοῦ ἀνέμου, οἱ ἤχοι τῶν βουνῶν. Δυνάμεις γνωστές, μεγέθη κοσμικά πού ὑποχωροῦν αὐτάρεσκα μπροστά στό φακό τοῦ Τορνέ, πρός τήν ἀφηγηματική τους διάσταση.

Εἶναι ἕνας σκηνοθέτης πού μοιάζει νά γνωρίζει αὐτές τίς δυνάμεις, τή φωνή τοῦ βατράχου, τούς βράχινους ὄγκους στήν ἀντίπερα ὄχθη τοῦ νεροῦ καί τίς μυστικές ὁμιλίες τοῦ χώματος. Τόν τρόπο πού αὐτές οἱ δυνάμεις συγκροτοῦν εἰκόνες ἀλλά καί τόν τρόπο πού τίς ἀποδιοργανώνουν μέσα ἀπό τήν ἀδιάκοπη ἐντροπική μηχανή. Κάπου ἐδῶ (*ποῦ; ποῦ!*) βρίσκεται ὁ Ντανίλο Τρέλες. Μιά γνώση γενναιόδωρα ἁπλωμένη στή ρίζα τῆς ταινίας, γνώση πού δέν ἀποκαλύπτει μυστικά ἤ τόν ἑαυτό της (πῶς, ἄλλωστε;), γνώση πού καλλιεργεῖ τή δυνατότητα τοῦ νά παγιδευτοῦν μερικές ἀντανακλάσεις τοῦ κόσμου ἀπό τήν ἀνάλαφρη μεριά τους. *Ὁ Ντανίλο Τρέλες* εἶναι μιά κωμωδία· ἕνα ρίσκο ἀκόμη· καί μιά δυνατότητα. Γιατί οἱ εἰκόνες τοῦ Τορνέ εἶναι εἰκόνες ἀρχέγονες. Εἰκόνες πού κουβαλοῦν μνήμη καί ἐμπειρία ἀπροσδιόριστη (μνήμη καί ἐμπειρία τοῦ ματιοῦ) εἰκόνες συγχρόνως πρωτοποριακές, ὁριακές σχεδόν στόν εἰρμό καί τήν πλοκή τους. Τείνοντας ρίζες πρός τό παρελθόν, (τῆς γλώσσας, τοῦ σώματος, τῆς ἐμπειρίας, τῶν κατασκευῶν) συνθέτει (μοντάρει) μέ τή λογική ἑνός ἔμπειρου ἀποδέκτη τῆς σύγχρονης σκέψης καί ἐμπειρίας (κινηματογραφικῆς, πολιτικῆς, τῆς τέχνης τῆς ἴδιας). Τό ἀποτέλεσμα εἶναι μιά ἐξαιρετική εὐχέρεια στή διακίνηση τῶν ἰδεῶν, στήν ἀνάπτυξη τῶν γκάγκ καί στό εὖρος τῶν ἐπιλογῶν. Ἀποσπάσματα εἰκόνων καί ἐλλειπτικά μυθολογικά μεγέθη ἀποκτοῦν ἕνα χρόνο παρόντα (ὁλόκληρη ἡ πορεία τοῦ Deedee, τά τύμπανα, τό πέρασμα ἀπό τά ἑλληνικά ἐρείπια· ἡ δυναμική τοῦ σώματος, ἡ φυσική ἐμπειρία τῆς γλώσσας καί τοῦ πολιτισμοῦ εἶναι ἐδῶ μεγέθη πλανώμενα). Ἡ ἀξία αὐτῆς τῆς ἀναζήτησης δέν ὑφίσταται μόνο ὡς ἀλληγορία. Στή σκηνή μέ τό αὐγό, ὁ Τορνές τήν ἐξαφανίζει, τήν μετατρέπει σέ μέγεθος ἀπτό: ὁ Deedee περιεργάζεται τό αὐγό, ὅπως ἕνα παιδί τό παιχνίδι. Τό φῶς ὁλόγυρα ἀλλάζει. Ἡ ταινία κρύβει κι ἄλλα μυστικά.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Ποιός φοβᾶται αὐτές τίς εἰκόνες

Πρῶτα ἀπ' ὅλα οἱ προκριματικές ἤ κριτικές γενικῶς ἐπιτροπές. Οἱ ὁποῖες, τή μιά χρονιά ἐξορίζουν τήν *Καρκαλού* στό "πληροφοριακό" τμῆμα ὅπου καί καταχειροκροτεῖται, ἐνῶ, φέτος, οἱ κριτικοί τῆς ΠΕΚΚ ἀγνοοῦν παντελῶς τόν *Ντανίλο Τρέλες*, μιά ταινία ἀπομονωμένη ἀπό τή διαφορά ποῦ κουβαλοῦν μέσα τους οἱ εἰκόνες της. Μιά ταινία πού πάει στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ὄχι γιά βραβεῖα, ἀλλά γιά νά συναντηθεῖ μέ τό κοινό. Εἰκόνες πού περισσεύουν, πού ἐπικαλοῦνται κάτι ἄλλο πέρα ἀπό τό βραδινό δίωρο. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Τορνέ κινεῖται στά περιθώρια τῆς κινηματογραφικῆς ἀγορᾶς γιατί οἱ εἰκόνες του πηγάζουν ἀπό τήν "ἄγρια πλευρά".

Αὐτό πού χαρακτηρίζει αὐτές τίς ἀρχέγονες καί ἀρχέτυπες εἰκόνες εἶναι ὅτι δέν παραπέμπουν σέ τίποτα ἄλλο πέρα ἀπό τόν ἑαυτό τους. Ὁ κινηματογράφος (ὡς σύστημα εἰκόνων καί φιλμικῶν ἀναφορῶν) τοῦ Τορνέ δέν πάσχει ἀπό τό σύνδρομο τῆς κινηματογραφικῆς ἀναφορᾶς (προσοχή!) ὄχι τῆς κινηματογραφοφιλίας. Γι' αὐτό καί μέ τή πρώτη του ταινία, τό βλέμμα μας ἔπεσε πάνω σέ κάτι τό πρωτόγνωρο καί τό αὐθεντικό.

Οἱ ταινίες του εἶναι πλασμένες γιά νά γεμίζουν τά κενά, ἐκείνους τούς κρυφούς θύλακες, ὅπου ἡ εἰκόνα συναντιέται μέ τήν ποίηση, δικλεῖδες ἀσφαλείας γιά τό ὑλικό ὁπλοστάσιο κάποιων "ἐκρηκτικῶν" ταινιῶν. Μιά δεύτερη πνοή, μεταφυσική, ἐμφυσᾶ τίς "τρελές" ταινίες του, δίνοντας ζωή σέ εἰκόνες πού στήν κόψη τοῦ κινηματογραφικοῦ ξυραφιοῦ, ἀπεικονίζουν τήν τρέλα μιᾶς ἀναποδογυρισμένης πραγματικότητας.

Σίγουρα, οἱ εἰκόνες τοῦ Σταύρου δέν κουβαλοῦν τήν ἐτικέτα "προσοχή, κρατᾶτε τίς ἀποστάσεις". Ὁ κινηματογράφος του εἶναι ἀνασφαλής καί γι' αὐτό ἐπίφοβος γιά τό ἐφησυχασμένο βλέμμα. Ὁ Ὄρσον Γουέλς εἶπε: *"Ὁ μεγαλύτερος κίνδυνος γιά ἕναν καλλιτέχνη εἶναι νά βρεθεῖ σέ μιά ἄνετη θέση: τό καθῆκον του εἶναι νά βρίσκεται στό πιό ἄβολο σημεῖο, νά ψάχνει αὐτό τό σημεῖο"*.

Γι' αὐτό καί οἱ εἰκόνες του πακετάρονται σάν materia pericolosa e fragile, ἀγνοοῦν τό μέτρο, δέν τό ἀναζητοῦν, ἀφήνουν πίσω τους τή χρυσή μετριότητα γιά νά κυνηγήσουν τήν τρέλα τοῦ ὀνείρου καί τήν παραίσθηση. Οἱ εἰκόνες του εἶναι δεμένες μέ τίς ἱστορίες τους, εἶναι ριζωμένες σ' αὐτές. Ἔχουν τή δύναμη ἡ ὁποία πηγάζει ἀπ' τήν ἀγάπη γιά τό σινεμά καί ὄχι γιά τήν κυριαρχία μέσω αὐτοῦ, νά ἀρνοῦνται, τήν κλασική ἀφηγηματική γραφή. Διηγοῦνται καί ὁλοκληρώνουν τίς ἱστορίες τους μέσα ἀπό ἄλλους, ὄχι μυθοπλαστικούς, ἀλλά μυθικούς δρόμους. Ἴσως ὁ Σεργκέι Παρατζάνωφ, κι αὐτός τρελός κυνηγός τοῦ ὀνείρου, νά εἶναι ἕνας ἀπ' τούς λίγους συντρόφους στήν προσωπική πορεία τοῦ Σταύρου. Ὁ Τορνές χρησιμοποιεῖ τό κινηματογραφικό μέσο σάν βέλος. Οἱ ταινίες του ταξιδεύουν ὅπως καί οἱ ἥρωές τους, ἀναζητώντας πρώτιστα τό βλέμμα τοῦ δημιουργοῦ τους καί κατά δεύτερο λόγο τοῦ κοινοῦ. Δέν ἀναζητοῦν ἄλλες εἰκόνες ἤ ἄλλους κινηματογραφικούς ἥρωες. Μέ ποιόν κινηματογραφικό ἥρωα θά μποροῦσε νά συγγενεύει ὁ ἀλεπουδάνθρωπος; Μέ κανέναν ἐκτροχιασμένο λυκάνθρωπο, ἴσως.

Ὁ κινηματογράφος του εἶναι αὐτάρκης, δέν μπάζει ἀπό πουθενά ἄλλες εἰκόνες. Ἁπλῶς διεκδικεῖ μέχρι τέλους - τῆς κάθε ταινίας φυσικά - τό δικό του αὐτόνομο φιλμικό πεδίο ἔκφρασης. Ἐξορισμένες σ' αὐτό τό καθαρά κινηματογραφικό πεδίο, προστατευμένο ἀπό τή γλωσσσική σύγχιση, οἱ ταινίες του ἀδιαφοροῦν γιά τήν (παρ)ερμήνευση ἤ τήν (παρ)εξήγηση, δεν κινδυνεύουν. Γι' αὐτό καί εἶναι ἐπικίνδυνες γιά τή λογική τοῦ βλέμματος πού θέλει πρῶτα νά καταλάβει καί μετά νά δεῖ.

Ἀπό τό *Κοάτι*, στόν *Μπαλαμό* καί ἀπό κεῖ στήν *Καρκαλού* καί στόν *Ντανίλο Τρέλες* -ἤδη οἱ τίτλοι ἀντηχοῦν στ' αὐτιά μας παράξενα ἀπόκοσμοι - ὁ σκηνοθέτης δέν κάνει τίποτα ἄλλο (καί εἶναι ἤδη πολύ) ἀπ' τό νά κινεῖται ἐνάντια στά κάθε λογῆς κινηματογραφικά ρεύματα, ὑπονομεύοντας τό ξεπλυμένο βλέμμα τῆς εὔκολης καί ἀνώδυνης κατανάλωσης. Διεκδικεῖ ἐπίμονα καί μοναχικά αὐτό πού ἀπό τίς ἄλλες ταινίες εἶναι ἐξ ὁρισμοῦ ἀποκλεισμένο.

Τό δικαίωμα τῆς εἰκόνας νά ὀνειρευτεῖ τόν ἑαυτό της. Νά τόν δεῖ ἀπ' ἔξω μέ τό μάτι τοῦ Ντανίλο Τρέλες, ἀόρατο καί πανταχοῦ παρόν, μέσα ἀπό μιά ἀκροβασία τῶν εἰκόνων ἀνάμεσα στήν τρέλα τοῦ ὀνείρου καί τή σαγήνη τῆς παραίσθησης. Αὐτές οἱ εἰκόνες ἔχουν τή διάθεση νά παίξουν, καί παίζουν μέ τό σινεμά, θέλοντας νά τόν ξεπεράσουν γιά νά κατακτήσουν, κάποτε, τό χῶρο πού κρύβεται ὁ Ντανίλο Τρέλες.

Ὁ ὀνειρικός κινηματογράφος (ὑπάρχει καί στήν Ἑλλάδα) μπορεῖ ἀκόμα νά ἐλπίζει· καί μεῖς (τῆς *Ὀθόνης* καί ὄχι μόνο) μαζί του.

Μία μόνο (σκηνή) ἀπό μία μόνο (ταινία)

Ἕνα μονόπλανο λίγων λεπτῶν βυθίζει ἀκόμα πιό πολύ αὐτές τίς ἤδη γοητευτικές εἰκόνες στή μαγεία πού μεταφέρουν, βάζοντας ταυτόχρονα σέ δοκιμασία τά νεῦρα τῶν θεατῶν πού παρακολουθοῦν (;) μέσα στήν αἴθουσα.

Μιά μυστήρια τελετουργία ξετυλίγεται μπροστά στά μάτια μας. Τό πράγμα (αὐγό;) καί τό ὄν (ἄνθρωπος ἀπό τήν Ἀφρική) σέ μιά μυθική ἀντιπαράθεση. Πῶς μπορεῖ κανείς νά ἐπικοινωνήσει μέ τά ἄψυχα ὄντα; Νά μεταβιβάσει ζωή, ἐνέργεια, δύναμη ἀπό τόν ἕνα πόλο στόν ἄλλο, ἀπό τό ἔμψυχο στό ἄψυχο, νά περάσει ἀπό τό γνωστό στό ἄγνωστο, χωρίς νά διαταραχθοῦν οἱ νόμοι τῆς Φύσης;

Ἡ περίεργη διαλεκτική αὐτῆς τῆς σκηνῆς δέν ὑποδηλώνει μιά σχέση ἐξουσίας ἤ δυνητικῆς κυριαρχίας. Τό ἀντίθετο: παραπέμπει στήν ἀπουσία κάθε θέλησης γιά ἄσκηση ἐξουσίας, (πάνω σέ ποιόν ἄλλωστε;) ἐκτός φυσικά πάνω στό βλέμμα, ἀναζητώντας μέσα του τά ἴδια τά φιλμικά της ὅρια.

Ἡ παρουσία αὐτῆς τῆς σκηνῆς, πού δέν ἐνδιαφέρεται νά ἐξηγήσει ἤ νά συνδέσει τόν ἑαυτό της μέ τίς ὑπόλοιπες, θέτει προκλητικά τό ἐρώτημα τῶν ὁρίων τῆς ἀπόλαυσης τοῦ κινηματογραφικοῦ βλέμματος. Ὁρίζει τό σημεῖο τῆς μαγείας τῶν εἰκόνων.

Ὁ ἔγχρωμος ἀπ' αὐτήν τή σκηνή ἀντλεῖ τή δύναμη νά θεραπεύει τούς ἄλλους μ' ἕνα ἄγγιγμά του. Ἅς

ποῦμε κάτι σάν τόν μάγο τῆς φυλῆς (ταινίας) του. Ἡ μουσική τοῦ ταμπούρλου του ἔρχεται ἀπό μακριά. Ὄχι ἐπίκληση κάποιας χαμένης πατρίδας, ἀλλά δίοδος ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στόν "πρωτόγονο" καί στόν "πολιτισμένο". Ἡ Ἀφρική, ἡ κάθε Ἀφρική τῆς ψυχῆς μας εἶναι δίπλα μας, μέσα μας ἀλλά καί τόσο μακριά. Κανείς δέν νοσταλγεῖ ἤ ἀναπολεῖ. Ὁ γενέθλιος χῶρος μοιάζει ἀνύπαρκτος. Οἱ περίεργες αὐτές φιγούρες ξεπηδοῦν ἀπ' τό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ καί τοῦ παράλογου.

Ὁ Ντανίλο Τρέλες τούς ἑλκύει, μαγνήτης ἀόρατος ἔξω ἀπ' τήν ταινία καί ταυτόχρονα βασικός ἀφηγηματικός της κόμβος, λαμβάνει τά μουσικά μηνύματα τῶν πιστῶν του. Γι' αὐτό καί οἱ μόνοι πού ἀκοῦν τή μουσική Του εἶναι ἀκριβῶς αὐτοί πού τόν ἀναζητοῦν μέσα ἀπ' αὐτήν, τή μοναδική ζωντανή γλώσσα. Οἱ γλῶσσες, Βαβέλ τοῦ σύγχρονου πολιτισμοῦ, συγκρούονται χωρίς νά ἐπικοινωνοῦν ἤ νά καταλαβαίνονται, μή μπορώντας νά φτάσουν στόν Ἀνδαλουσιανό μουσικό.

Ὁ ἔγχρωμος, συνοδευμένος καί καθοδηγούμενος ἀπό μιά ἀλεπού, μέ ἀδυναμία στά ἰταλικά κοτόπουλα, μᾶς κάνει νά ἀναρωτηθοῦμε. Μά ἀπό ποῦ ξεφύτρωσε αὐτός ὁ τύπος; Τί ρόλο παίζει; Ἀπό πουθενά καί κανέναν. Οἱ χαρακτῆρες τοῦ Τορνέ εἶναι τόσο μοναδικά αὐθαίρετοι, πού ἀγγίζουν τά ὅρια τῆς ὑπερβολῆς, γι' αὐτό καί δέν εἶναι εὔκολα ἀναγνωρίσιμοι ἀπό τόν μέσο θεατή. Εἶναι κινηματογραφικοί χαρακτῆρες. Δέν ἀναπαράγουν ἕναν ἀνθρώπινο τύπο. Τόν ἀναπλάθουν ἀναδεικνύοντας μιάν ἄλλη εἰκόνα του· διαφοροποιημένη καί διαφορετική.

Ἡ φιγούρα πού κινεῖ τό μύθο διασχίζοντας τήν ταινία (εὐθέως, πλαγίως, διαγωνίως κ.λπ.) μ' ὅλους τούς δυνατούς τρόπους, ἑνώνοντας πρόσκαιρα καί φευγαλέα τίς ἱστορίες καί τούς "ἀνθρώπους" τους, εἶναι ἕνας ἀλεπουδάνθρωπος. (Συμπαθέστατος καί πολύ καλός στό ρόλο του ὁ Στέλιος Ἀναστασιάδης).

Καί γιά νά ἐπανέλθουμε, σηκώνει πάνω της, ἡ φιγούρα τοῦ μαύρου, τήν πιό μαγευτικά "φευγάτη" καί ταυτόχρονα δυσκολότερη (καί για τόν θεατή καί γιά τόν σκηνοθέτη) σκηνή τῆς ταινίας.

Θά μποροῦσε μονάχα αὐτή νά μᾶς πάρει ἀπό τό χέρι (ἤ ἀπό τό μάτι) καί νά μᾶς ὁδηγήσει στήν αἴθουσα γιά νά ξαναδοῦμε τήν τελευταία ταινία τοῦ πιό νέου παποῦ (μέ τήν καλή ἔννοια: ἐκείνη τῆς πείρας καί τῆς σοφίας) τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά. Ἕνας παπούς πού εἶναι μόνιμα ἐρωτευμένος μέ πολύ νέες εἰκόνες. Ἡ σχέση του μέ τό μέσον μᾶς φέρνει στόν νοῦ αὐτό πού εἶπε ἕνας καθιερωμένος καί ἀναγνωρισμένος μάγος, ὁ Φεντερίκο Φελλίνι: *"Δέν διάλεξα ἐγώ τόν κινηματογράφο. Ἐκεῖνος μέ διάλεξε"*. Διαλογή εἰκόνων λοιπόν γιά νά βροῦμε τό χρυσό δεκατριάρι.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Μικρή συνομιλία γιά τόν Ντανίλο Τρέλες και ἄλλα ζητήματα

Περικλῆς Δεληολάνης: Βλέποντας τό *Ντανίλο Τρέλες* εἶχα τήν αἴσθηση ὅτι βλέπω μιά ταινία τῆς ὁποίας τό σενάριο γράφτηκε σέ δύο μέρη. Πρῶτα γράφτηκε καί μετά ξεγράφτηκε καθώς ἔρχονταν οἱ εἰκόνες.

Σταῦρος Τορνές: Ἀλήθεια εἶναι αὐτό· μέ τήν ἔννοια ὅτι ξεκίνησε σάν μιά δουλειά πιό ὁλοκληρωμένη, μέ ἀρχική δηλαδή φόρμα πιό ὁλοκληρωμένη. Ἦταν μιά δουλειά πάνω στό Μεσαίωνα, πάνω στίς μπλόφες καί στή μουσική, δηλαδή στή δυνατότητα μιᾶς πιό οὐσιαστικῆς ἐπικοινωνίας, πού αὐτό ἀντιπροσωπεύει ἡ μουσική, πλήν ὅμως στήν πορεία γιά τήν πραγμάτωση - πορεία λέμε ἐκεῖ πού πᾶς, ψάχνεις καί προσπαθεῖς νά βρεῖς τά πράγματα πού θά σηκώσουν ἐντέλει ὅλο αὐτό τό ὑλικό - ἀνακάλυψα ὅτι αὐτό δέν πρόκειται νά γίνει. Δηλαδή ἐγώ δέ εἶχα τή δυνατότητα νά τό κάνω, δέν ὑπῆρχε τό ὑλικό μέρος, τά χρήματα.

Γιάννης Δεληολάνης: Ποιά ἦταν ἡ ἀρχική ἰδέα; Ἦταν γιά ἕνα πιό ὁλοκληρωμένο σενράριο, μιά πιό ἀφηγηματική ἱστορία;

Σ.Τ.: Ναί. Μιά ἱστορία ὅπου ὁ Ντανίλο Τρέλες θά φαινόταν, γιατί ὁ Ντανίλο Τρέλες ἦταν ἕνα πρόσωπο πού συνόδευε ἕνα σταυροφόρο τῆς ἐποχῆς καί ἦταν ὁ τροβαδοῦρος του. Μέ τή διαφορά ὅτι ὁ Ντανίλο Τρέλες εἶναι ἕνας ἄνθρωπος πού ἔχει ὑπάρξει μέχρι τίς μέρες μας· ὑπάρχει καί ὁ σταυροφόρος ὁ ὁποῖος κινεῖται κάπως σάν ἕνα πνεῦμα σ' αὐτό τό χῶρο. Δηλαδή, ἐνῶ θά βλέπαμε τόν Ντανίλο, ὁ σταυροφόρος ἦταν ἕνα πρόσωπο φαντασματικό, τό ὁποῖο πήγαινε κι ἐρχόταν.

Π.Δ.: Εἶναι ἕνα πρόσωπο πού ταυτίζεται μέσα ἀπό τήν ἀπουσία του μέ τόν Ντανίλο κάποια στιγμή, ἔτσι;

Σ.Τ.: Ἀκριβῶς.

Π.Δ.: Θά μπορούσαμε ἴσως νά ποῦμε ὅτι στό φίλμ ἔχει ἀπομείνει ὁ ἀπόηχος τῆς φωνῆς τοῦ Ντανίλο πού μιλάει γι' αὐτό τό φάντασμα...

Σ.Τ.: Ὄχι, δεν ὑπάρχει οὔτε κάν ἡ φωνή τοῦ Ντανίλο Τρέλες.

Π.Δ.: Μιλάω γιά τόν ἦχο τῶν βουνῶν, τήν κιθάρα πού ἀκούγεται κάποια στιγμή σημειώνοντας μιά παρουσία...

Σ.Τ.: Ναί, ναί. Αὐτό εἶναι ἕνα ἀπειροελάχιστο δεῖγμα αὐτῆς τῆς ἀρχικῆς μαγιᾶς, πού τελικά ἔχει γίνει, μέ τήν ἔννοια τοῦ φαντάσματος δηλαδή, τό εὔναυσμα γιά μιά ἄλλη ἀναζήτηση. Ἄλλη, μέ τήν ἔννοια τῆς ἀλληγορίας πού ἔχουν ἀναπληρώσει ὅλα αὐτά.

Π.Δ.: Εἶναι τελικά ὁ Ντανίλο Τρέλες μιά παρουσία πού διοχετεύεται στό χῶρο, γίνεται... καπνός. Μαθαίνουμε ἕνα σωρό ἀντιφατικά πράγματα γι' αὐτόν. Ἀκούγεται ὅτι εἶναι ἕνα βαμπίρ τῶν δέντρων. Εἶναι ἕνα πνεῦμα...

Σ.Τ.: Μιά ἀπειλή. [...]

Π.Δ.: Ἄς περάσουμε σέ μιά εἰκόνα πού μοιάζει νά ἔχει κεντρική σημασία γιά τό φίλμ, ἡ σκηνή ὅπου ὁ Deedee περιεργάζεται τό αὐγό, ἐνῶ τό φῶς γύρω του ἀλλάζει. Ὁ κόσμος διαμαρτυρήθηκε, ἴσως περίμενε ὅτι τό αὐγό θά σκάσει.

Σ.Τ.: Ναί, κοίταξε, τό θεωρῶ ἕνα παιχνιδάκι πολύ εὔκολο νά σκάσει τό αὐγό. Τό αὐγό ἔχει σκάσει: οἱ κοσμογονίες ἔχουν γίνει. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς κοσμογονίας. Ἄν σταματήσουν νά ὑπάρχουν ἄνθρωποι, τότε βέβαια θά πρέπει νά ὑπάρχει καί μιά ἄλλη κοσμογονία. Ὅμως ὁ ἄνθρωπος ἐνσωματώνεται κοσμογονικά μέσα του. Καί ἡ ἐκπροσώπησή του εἶναι τό πιό αὐθεντικό πρόσωπο πού μπορεῖ νά μᾶς μεταδώσει αὐτή τήν κοσμογονία· τό μύθο ἄς ποῦμε τῆς κοσμογονίας. Εἶναι ὁ Deedee τό ἀραπάκι, εἶναι δηλαδή ἡ ἔκφραση, ἄς τό ποῦμε, τοῦ ἀφρικάνικου πολιτισμοῦ. Γιατί ἀπό κεῖ καί πέρα ἡ ταινία ὅλη στηρίζεται πάνω στόν βαβυλωνιακό μύθο που εἶναι αὐτή ἡ πανσπερμία γλωσσῶν. Φυσικά γι' αὐτό μιλάω γιά ἕνα φίλμ πού δέν εἶναι ἕνα φίλμ ἀπό τά γνωστά, ἀλλά εἶναι μιά ἀλληγορία. Δουλεύει λοιπόν πάνω σ' αὐτά τά ἐπίπεδα καί τά μεγέθη τά γλωσσικά, κι ἀπό κάποια στιγμή μέσα στό μύθο τόν βαβυλωνιακό ὅπου προϋπάρχει ἡ κοσμογονία προϋπάρχουμε ἐμεῖς οἱ ἄνρθρωποι... Εἶμαι πεπεισμένος, κάνοντας αὐτό τό φίλμ, χωρίς νἆμαι γλωσσολόγος, ὅτι σ' αὐτό τό μυθολογικό παρελθόν ὑπῆρχε μία καί μοναδική γλώσσα. Μιά οἰκουμενική γλώσσα. Ὁ ἄνθρωπος κατασκεύασε τή γλώσσα, δηλαδή κατασκεύασε αὐτή τή μή ἐπικοινωνία. Αὐτή ἡ μή - ἐπικοινωνία εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἀνάγκης τοῦ ἀνθρώπου νά ὑποδηλώσει, νά καταγράψει, νά φιρμάρει πῶς τό λένε...;

Γ.Δ.: ...νά στερεοποιήσει;

Σ.Τ: Ὄχι. Ν' ἀποδείξει τή διαφορετικότητά του ὁ ἕνας ἀπό τόν ἄλλο. Ἄρα ὅταν φτάνουμε σ' αὐτή τήν παρουσία τοῦ Τρέλες καί σ' αὐτό πού ἐκπροσωπεῖ, τή μουσική δηλαδή, ἐκεῖ βλέπουμε ὅτι αὐτό πού ψάχνουμε νά βροῦμε, τόν Τρέλες, τή μουσική, δηλαδή τήν ἀρχική γλώσσα, δέν εἶναι μία γλώσσα, εἶναι πολλές γλῶσσες. Αὐτό δέν εἶναι ἀπομυθοποίηση, εἶναι τό νά μπεῖς μέσα στό μύθο.

Π.Δ.: Αὐτή ἡ διαίρεση, αὐτό τό ξεχώρισμα, ἡ μοναδικότητα τοῦ ἀνθρώπου - καθ' ἕνα, ἡ ἀρχή δηλαδή τῆς μή - ἐπικοινωνίας, ὑπάρχει σπερματικά μέσα στήν πρώτη γλώσσα;

Σ.Τ.: Ὄχι. Δέν ὑπάρχει. Εἶναι fictif δηλαδή τό φτιάχνει ὁ ἄνθρωπος.

Τ.Δ.: Ἡ πρώτη γλώσσα ἦταν μία.

Σ.Τ.: Μιά ἤτανε. Ἡ ἀνάγκη νά τήν ξαναβρεῖ, ἡ μουσική δηλαδή, τούς ἑνώνει σ' αὐτό τό ψάξιμο πού κάνουν. Ὅμως οἱ μουσικές πιά δέν εἶναι κι αὐτές μιά ἑνιαία γλώσσα, εἶναι κι αὐτές μιά affirmation, μία...

Π.Δ.: ...ἐπιβεβαίωση;

Σ.Τ.: Μιά ἐπιβεβαίωση αὐτῶν τῶν διαφόρων χαρακτήρων. Σέ τελική ἀνάλυση αὐτό θέλω νά πῶ; αὐτό πού μπορεῖ νά φαίνεται incommunicabilità δηλαδή μή - ἐπαφή, μή - ἐπικοινωνία, εἶναι ἕνα ψάξιμο, μιά κατασκευή τήν ὁποία ἔχεις ἀνάγκη γιατί μόνο ἔτσι μπορεῖς, μέσα ἀπ' τό δικό σου περίβλημα τοῦ αὐγοῦ, νά βγεῖς καί νά πᾶς στόν ἄλλο. Μέσα στή δυσκολία αὐτῆς τῆς μή - ἐπικοινωνίας ἔχεις μιά δυνατότητα ἐπικοινωνίας. Καί γιά νά δώσω σ' ὅλα αὐτά ἕνα χριστιανικό ὄνομα, ὑπάρχει μιά ἀποφατική κατάσταση, ἀρνητική δηλαδή. Αὐτή ἡ μή - ἐπικοινωνία εἶναι ἡ ἀνάγκη, εἶναι ὁ ἔρωτας, εἶναι ὅλα ὅσα σέ κάνουνε νά πᾶς στόν ἄλλο, νά μάθεις τή γλώσσα του, γιατί ἄν ἦταν νά ξέρουμε ὅλοι ὅλα, δέν θά ὑπῆρχε καμιά γλώσσα ν' ἀγαπήσουμε.

Γ.Δ.: Πές μου κάτι, στήν ταινία ὑπάρχουν οἱ ἄνθρωποι πού μιλοῦν τή γλώσσα τους, ὑπάρχουν καί κάποιοι ἄλλοι. Ὑπάρχει ἡ μάγισσα κι ὁ Ἀλεπουδάνθρωπος πού μοιάζουν νά μιλᾶνε ὅλες τίς γλῶσσες.

Σ.Τ.: Αὐτός εἶναι καταβολή δική μας, ἡ Ἀλεποῦ, εἶναι αἰσωπικός ἥρωας καθαρά.

Γ.Δ.: Στό τέλος μοιάζει ν' ἀκούει τή μουσική ὁ Ἀλεπουδάνθρωπος.

Σ.Τ.: Ναί, ἀλλά κάπου εἶναι χαμένος, ἔχει περάσει ὅλες αὐτές τίς γλῶσσες, τίς ἔχει περάσει. [...] Δέν γλυτώνει.

Π.Δ.: Αὐτοί οἱ δύο μοιάζουν νά ἔχουν μιά παραπάνω δύναμη. Ἐνῶ ὅλοι κουβαλοῦν τό μύθο τους πού τείνει νά καθορίσει τήν ἔκφρασή τους καί τήν ἀνάγκη τους νά βροῦν τήν ἀρχική γλώσσα κλείνοντάς τους σ' ἕνα κύκλο καθορισμένο ἐξ ἀρχῆς...

Σ.Τ.: Εἶναι γιατί εἶναι οἱ πιό παλιοί πιθανῶς, ἔτσι;

Γ.Δ.: Πιό κοντά στό Ντανίλο;

Σ.Τ.: Εἶναι ἴσως οἱ μεταφορεῖς μέ μιά ἔννοια αὐτοῦ τοῦ κόσμου τῆς μή - ἐπικοινωνίας. Ἡ μάγισσα δέν εἶναι ἕνα πρόσωπο τῆς ἀπειλῆς, δηλαδή μιά μαύρη μαγεία, εἶναι μιά ἀνθρώπινη μαγεία, σέ τελική ἀνάλυση πολύ ἀγαπητή.

Π.Δ.: Πάντως μεταφέρει οἰωνούς αὐτή ἡ εἰκόνα. Προειδοποιεῖ γιά τό τί μπορεῖ νά εἶναι ὁ Ντανίλο Τρέλες πέρα ἀπ' ὁτιδήποτε μπορεῖ νά φανταστεῖ κανείς μέσα στήν ἀναζήτησή του. Ὁλοκληρώνει, νομίζω, τήν παρουσία της λέγοντας: "δέν πρέπει νά πιστεύεις ὑπερβολικά, ἀλλιῶς εἶσαι τρελός".

Σ.Τ.: Εἶναι μιά σοφία πού κάποιος χῶρος τέλος πάντων ἔχει γεννήσει. Ἕνας παλιός κόσμος ἔχει γεννήσει, ὄχι ἐμεῖς.

Γ.Δ.: Εἶναι τελικά τό *Ντανίλο Τρέλες* μιά μυθολογική ταινία;

Σ.Τ.: Δέν ξέρω, δέν νομίζω... γι' αὐτό μίλησα γιά ἀλληγορία. Εἶναι ἕνα παιχνίδι γιά νά μιλήσεις χωρίς νά λέμε αὐτά πού λέμε τώρα. Ὑπάρχει ἕνα τεράστιο κέρδος· κάνοντας αὐτή τήν ταινία ἀντιλήφτηκα αὐτά τά πράγματα, φτιάχνοντάς τα. Τό κέρδος μου δηλαδή τό μεγάλο εἶναι ὅτι ἔφτασα σ' αὐτή τή γνώση μέσα ἀπό τήν κατασκευή. Ἐνστικτώδικα, μέσα ἀπ' τά σπλάχνα μου ἔφτασα ἐκεῖ. Καί τό λέω αὐτό γιατί ὑπάρχει κι ἕνα ἄλλο πράγμα πού ἀνακάλυψα σ' αὐτή τήν ταινία. Κάνοντας τά ρεπορτάζ στήν ἀρχική φάση ἔτυχε νά δῶ γουρούνι. Ἕνα γουρούνι πού ἦταν ὀδυσσεϊκό τελείως. Θέλω νά πῶ, ὅταν ἦρθε στή Δυτική Ἑλλάδα

κάπου ἐκεῖ, κοντά στό σπίτι τοῦ Ὀδυσσέα πάτησε. Μέσα σέ κάτι λαγκάδια ξέρω γώ, σέ μιά γούρνα, σέ μιά ἀκτή μᾶλλον, σέ μιά παραλία. Λέμε, ποῦ πάει αὐτό τώρα, μήπως ξέφυγε ἀπό πουθενά; Αὐτό τίποτα, ἦταν σοφό, ὑπῆρχε. Τά γουρούνια λοιπόν, αὐτό πού ἔμαθα ἐγώ αὐτά, ἡ σοφία πού ἔχουνε εἶναι ἐνσωματωμένη στό στομάχι τους· κι ὁ θάνατός τους. Εἶναι στομάχι γιατί καταλήγουν στό στομάχι, κατάλαβες; Ἀκόμα κι ὁ γρυλλισμός, ἡ γλώσσα τους δηλαδή, εἶναι καταπληκτικό αὐτό, εἶναι ἕνας θρῆνος προθανάτιος. Γι' αὐτό τρώει συνέχεια. Ἡ μοίρα του εἶναι νά μπεῖ στό στομάχι. Ὑπάρχει ἕνας στομαχικός κύκλος.

Αὐτό λοιπόν ὅσον ἀφορᾶ μιά ἐξωφιλμική γνώση, γιατί μέσα στήν ταινία εἶναι ντεκόρ, δεν ὑπάρχει ἕνας χῶρος κοσμικός. Καί τά γουρούνια δηλαδή δέν εἶναι κοσμικά. Αὐτό εἶναι μιά σοφία πού εἶναι ἔξω ἀπό τήν ταινία. Τήν κερδίζεις φτιάχνοντας ἕνα πράγμα. Αὐτό μένει ἀπ' ἔξω ἀπό τό νομοθετικό μέρος τοῦ χώρου. Ὁ χῶρος χρησιμοποιεῖται σάν ντεκόρ. [...]

Βασίλης Κεχαγιᾶς: Πιστεύω ὅτι τό Ντανίλο Τρέλες εἶναι ἕνα φίλμ κάθε ἄλλο παρά τελειωμένο. Δηλαδή ἕνα φίλμ πού ἔρχεται ἀπό τό προηγούμενο καί θά συνεχιστεῖ στό ἑπόμενο. Αὐτό ἴσως νά συμβαίνει ἰδιαίτερα στό ἔργο σας.

Σ.Τ.: Ἐγώ θέλω νά τελείωσω. Ὀριοθετεῖται μέ τήν ἔννοια ὅτι θέλω νά τελειώνω. Κάθε φορά τελειώνω. Θέλω νά κάνω κάτί ἄλλο· πρέπει νά τελειώσω.

Β.Κ.: Ναί, ἀλλά ἡ ἰδέα τῆς γλώσσας ἔτσι ὅπως τήν εἴπατε τώρα, ἡ ἰδέα τοῦ γουρουνιοῦ ἀκόμη, δέν ὑπάρχει κι ἀλλοῦ; Τήν ἰδέα τῆς γλώσσας τή βλέπω καί στό *Μπαλαμό*.

Σ.Τ.: Εἶναι ἄλλο πράγμα. Δηλαδή ἡ μάχη ἡ δική μου εἶναι αὐτή· γιατί ἐγώ τό θεωρῶ θάνατο ἀπό τή στιγμή πού θά ἀναλάβεις αὐτό πού 'χεις ξανακάνει.

Β.Κ.: Ὄχι, δέν τό θεωρῶ ἐπανάληψη, Πιστεύω πώς εἶναι τό ἴδιο πράγμα πού κυκλοφορεῖ. Καί εἶναι καί δύσκολο ν' ἀλλάξουν οἱ ἰδέες μας γύρω ἀπό ἕνα πράγμα, δηλαδή ἡ ἰδέα σας γιά τή γλώσσα ὅταν κάνατε τόν *Μπαλαμό* δέν ἦταν ἡ ἴδια λίγο-πολύ;

Σ.Τ.: Ὄχι. Θἄλεγα αὐτό πού εἶπα πρίν λίγο καιρό στήν τηλεόραση ὅταν ὁ Γρηγόρης ὁ Γρηγορίου μοῦ εἶπε: "ἄν δεῖ κανείς τίς ταινίες σου, θά πεῖ ὅτι αὐτές τίς ταινίες τίς ἔχει κάνει αὐτός ὁ ἄνθρωπος ὅτι κάνω μιά ταινία ἤ μέ ἕνα ἑκατομμύριο ἤ μέ δύομιση ἤ μέ τρισήμιση. Δηλαδή δέν θέλω νά κάνω τόν ἐξπέρ μαρξιστή οὔτε νά γυρίσουμε σέ ἰδεολογικά θέματα. Ἀλλά ὁπωσδήποτε μία somigliànte, ἕνας συσχετισμός εἶναι καθαρά ὑλικός. Τῶν τρόπων δηλαδή πού δουλεύεις.

Γ.Δ.: Μά νομίζω πώς ἡ γλώσσα εἶναι στίς ταινίες ἕνα μέγεθος πού ἐπανέρχεται. Ὑπάρχει ἀναγκαστικά. Δέν εἶναι μιά ἄποψη γιά τά πράγματα, νά ἐπαναλαμβάνεται φερ' εἰπεῖν ἡ ἴδια ἄποψη γιά τή γλώσσα, πολυγλωσσίες καί τέτοια. Ἀπεναντίας σέ μένα, ὁ *Μπαλαμός* φάνηκε διαφορετικός ἀπό τήν *Καρκαλοῦ* καί ὁ Ντανίλο Τρέλες διαφορετικός κι ἀπ' τά δύο. Γιατί ὁ *Μπαλαμός*, κυρίως ὁ *Μπαλαμός*, περισσότερο ἀπό τήν *Καρκαλοῦ*, ἦταν ἡ περιπλάνηση ἑνός ἀνθρώπου. Ἀποκαλύψεις ἑνός ἀνθρώπου. Ἐνῶ στό Ντανίλο Τρέλες μοῦ δόθηκε ἡ ἐντύπωση ὅτι τά πράγματα ἔρχονται νά μᾶς συναντήσουν κι ὁ ἥρωας, πού εἶναι ὁ Ντανίλο Τρέλες, λείπει ἐντελῶς.

Σ.Τ.: Ἔτσι εἶναι. Κι ὄχι μονάχα ἔτσι, ἀλλά ὑπάρχει καί κάτι ἀκόμα πού τό κατοχυρώνει. Εἶναι ἡ γλώσσα σύν τήν παρουσία τή φυσική τῶν ἀνθρώπων. Ἡ γλώσσα πιά εἶναι ὅτι αὐτοί κυτταρικά ἔχουν ἐνσωματώσει αὐτό πού ἔχουν ζήσει στόν πολιτισμό. Ὅταν ὁ Ἐγγλέζος μουσικός, ὁ παλιός ἄς ποῦμε ἤ αὐτός πού θέλαμε νά φτιάξουμε, ὁ τροβαδοῦρος, ὁ σύγχρονος δηλαδή τροβαδοῦρος, ὅταν παίζει μπροστά στή μηχανή μας, ἔχουμε μιά ἔνδειξη (εἶμαι σίγουρος γι' αὐτό) πού εἶναι κοντά σ' ὁποιοδήποτε Σαίξπηρ. Ἡ γλώσσα δηλαδή εἶναι ὁ τρόπος πού σοῦ δίνει τή δυνατότητα νά ἔχεις μπροστά σου ἕνα σαιξπηρικό ἠθοποιό. Τό ἴδιο καί μέ τούς Ἰταλούς, μ' ὅλο πού δέν εἶναι ἐπαγγελματίες ἠθοποιοί, ὅπου ἔχουμε Comedia dell' Arte, μπροστά μας. Νά γίνεται ἐκείνη τήν ὥρα. Ἐγῶ αὐτές τίς συγκρίσεις δέν θέλησα καθόλου νά τίς κάνω, ἴσα-ἴσα θέλησα νά μποῦνε μπροστά, νά τονιστοῦνε μέ τρόπο ἰδιαίτερο αὐτά τά πράγματα.

Γ.Δ.: Πράγματι, τονίστηκαν.

Β.Κ.: Σκέφτομαι ὅτι ὅπως στό *Μπαλαμό* ὑπάρχει αὐτή ἡ σκηνή στήν ἀρχή μέ τούς γύφτους πού ἔχουν μιά μουσική γλώσσα, ἡ ἴδια ἰδέα εἶναι κι ἐδῶ, δηλαδή ἡ ἰδέα τῆς γλώσσας - μουσικῆς κατά κάποιον τρόπο. Αὐτή τήν ἰδέα εἶδα καί στό Ντανίλο Τρέλες, δηλαδή μιά γλώσσα - μουσική, γι' αὐτό κι εἶναι ἀδιάφορο τό ποιά γλώσσα μιλάει ὁ καθένας. Ἡ γλώσσα πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι μία μουσική.

Σ.Τ.: Σίγουρα. Καί μουσική. Γιατί εἶναι διανοητικό...

Β.Κ.: Ναί, σωστά. Εἶναι διανοητικό προϊόν, τό ὁποῖο ὅμως ἔχει τίς ρίζες του σέ κάτι...

Σ.Τ.: Μέσα στήν ἔκσταση γίνεται ἡ μουσική. Μέσα σέ μιά ποιητική ἔκσταση. Καβάφης. Ἴδε Καβάφης. Δέν γίνεται ὅμως ἔτσι. Ἔτσι εἶναι σκλάβα μιᾶς ἤ διαλεκτικῆς ἤ λογικῆς ἤ ὁτιδήποτε ἄλλο ἡ γλώσσα. Δηλαδή ὑπερβαίνοντας τά ὅριά της ἡ γλώσσα φτάνει... ἡ ποιητική γλώσσα εἶναι μουσική.

Π.Δ.: Ἐγώ εἶχα τή διάθεση, βλέποντας τό *Ντανίλο Τρέλες* νά ξεχάσω τίς γλῶσσες καί νά βυθιστῶ σ' ἕναν κόσμο φωνῶν ὅπου ὁ λόγος καί οἱ γλῶσσες κουβαλοῦν ἤχους παλιούς, οἱ ὁποῖοι ζητοῦν μέσα ἀπό μιά καινούρια περιπέτεια νά ξανασυναντηθοῦν. Σ' αὐτό ἴσως τό ἐπίπεδο ἡ ταινία μοιράζεται ἕνα κοινό αἰσθητικό φορτίο μέ τίς προηγούμενες ταινίες [...] Ἀπό κεῖ καί πέρα εἶναι φανερό ὅτι στό *Ντανίλο Τρέλες* μετά τό σκληρό παιχνίδι τῆς *Καρκαλοῦς*, ὑπάρχει ἡ διάθεση γιά ἕνα παιχνίδι γοητείας καί ἐλαφρῶν τόνων.

Σ.Τ.: Ναί. Non-sense πού λένε οἱ Γάλλοι.

Π.Δ.: Κι ab-sense θἄλεγε κανείς.

Σ.Τ.: Δέν συμβαίνει τίποτα δηλαδή. Τό ἴδιο τό γεγονός ὅτι ὁ Ντανίλο Τρέλες δέν ὑπάρχει, καί τί ἔγινε; [...]

Ἐγώ ὅταν εἶμαι μέ τήν ὑπόθεση τοῦ πραγματικοῦ Ντανίλο, κι ἔχω φτάσει στά βουνά, κάπου καθόμαστε νά πιοῦμε ἕναν καφέ μέ τή Σαρλότ καί βέβαια μᾶς βλέπουνε οἱ χωριάτες, λένε "ἐσεῖς..." γιατί εἶναι κι οἱ Ἐδεσσίτες ἐκεῖ παλιοί, "ἐσεῖς τί θέλετε ἐδῶ; τί ψάχνετε;". Λέω "κοιτάξτε, ψάχνουμε νά κάνουμε μιά ταινία, μᾶς ἄρεσε πολύ αὐτός ὁ χῶρος καί μᾶλλον ἐδῶ θά τραβήξουμε κάτι". Ὄα, μπράβο λέει λοιπόν ἕνας, καλά, γιά πές μας τί ἀκριβῶς συμβαίνει σ' αὐτή τήν ταινία; Ἐδῶ, λέω, σ' αὐτά τά βουνά, κρύβεται ἕνας φημισμένος μουσικός Σπανιόλος, ἕνας Ἀνδαλουσιανός. "Καταπληκτικό" μοῦ λέει, λέω "αὐτή εἶναι ἡ ταινία". Ἡ ταινία πάει εἶχε τελειώσει. Αὐτή εἶναι ἡ ταινία. Ἡ λέξη ἡ ἴδια. Ὁ τίτλος. Γιατί πραγματικά εἶναι ταινία. *Ντανίλο Τρέλες*. Ἠχητικά εἶναι ἑλληνικό ἐνῶ Τρέλες εἶναι Σπανιόλικο.

Γ.Δ.: Νομίζω πώς ἡ ἀπάντηση ὑπάρχει ἤδη μέσα στήν ταινία· "Τελικά ποῦ εἶναι ὁ Ντανίλο Τρέλες; Ποῦ; Ποῦ!". Ἀκριβῶς ἐκεῖ. [...] Πές μου κάτι ἄλλο. Ἡ ταινία εἶναι βέβαια μιά κωμωδία. Ἀναφέρθηκες πιό πρίν στήν Comedia dell' Arte. Ὑπάρχουν συγκεκριμένα κινηματογραφικά ἐρεθίσματα πού εἶχες ὑπόψη γι' αὐτή τήν ταινία; Τήν ἀνάπτυξη τῶν γκάγκ κ.λπ.;

Σ.Τ.: Ὄχι. Ὑπῆρχε ἁπλῶς ἕνα κέφι τρομακτικό. Δηλαδή, γιά νἄχουμε κι ἕνα γνώθει σαύτόν εἶναι δύσκολο πράγμα ἡ κωμωδία. Τρομερά δύσκολο πράγμα. Ἐγώ νόμισα πώς ἔτσι εὔκολα μποροῦσα νά σπεκουλάρω, ἀλλά δέν ἔφτασα. Ἔμεινα σ' ἕνα κέφι. Πολλά πράγματα εἶναι ἀρκετά προοδευτικά σέ σχέση μέ τήν κωμωδία, ὅμως τό ζητούμενο εἶναι αὐτό. Νά φτιάξω μιά κωμωδία. Νά γελᾶμε, νά χτυπιόμαστε.

Γ.Δ.: Ἐμένα μοῦ τό 'φερε αὐτό ἡ σκηνή μέ τό κοκοράκι.

Σ.Τ.: Ναί, ἀλλά πρόσεξε νά δεῖς τί γίνεται τώρα. Ὑπάρχουν πολλοί πού νομίζουν ὅτι ὁ Ἀλεπουδάνθρωπος τρώει τό κοκκοράκι.

Β.Κ.: Γιατί ψάχνουν τή λογική, νομίζω.

Σ.Τ.: Ναί, τήν παγίδα. [...] Θέλω νά πῶ πάντως ὅτι δέν ξεκινάει σάν μιά ἐπιβεβαίωση τῆς παιδεραστίας, ἀλλά εἶναι ἐμφανές συγχρόνως σέ μιά βακχική ἀτμόσφαιρα, ἑλληνική.

Β.Κ.: Τά Ἐλευσίνια μυστήρια στό τέλος... νομίζω ὅτι ἡ τελική τελετή ἔχει νά κάνει μέ τά Ἐλευσίνια μυστήρια.

Σ.Τ.: Ἔχει νά κάνει μέ τήν ἔννοια ὅτι σέ μένα ἄς ποῦμε ἄρεσε τό confronto, ἡ σύγκριση τοῦ κορμιοῦ τοῦ μαύρου καί μοῦ φαίνεται ἀπ' τά πιό μεγαλειώδη... μιλῶ γιά τό πέρασμα πού κάνει σέ μιά στιγμή μέσ' ἀπ' τά μάρμαρα. Αὐτή ἡ ἕνωση, ἐκείνη τήν ὥρα· ἀποκτᾶνε τά πράγματα μιά δυναμική καινούρια.

Π.Δ.: Ἐκεῖ ἔπαψα νά βλέπω ἐρείπια, κι ἄρχισα νά διακρίνω ἀποσπάσματα εἰκόνων, σά νά 'ναι ὅλα πραγματικά σ' ἕναν παρόντα χρόνο.

Σ.Τ.: Εἶναι αὐτή ἡ παρουσία, ἡ ὀντότητα. [...]

Εἶναι ἀληθινό ὅτι εἶναι τώρα, ὄχι ὅτι ἦταν πρίν. Ἀπό κεῖ καί πέρα γυρίζουμε τά ρημέικ ἄς τό ποῦμε. [...]

Π.Δ.: Πάντως ὁ κόσμος τῶν ταινιῶν, οἱ ταινίες εἶναι ἕνας κλειστός κόσμος, ὅπως κάθε συντακτικό, μοῦ φαίνεται. Μιά γλώσσα εἶναι συντακτικό, δέν εἶναι ποτέ μία πραγματικότητα. Εἶναι ἁπλῶς ἕνα μέρος, ἕνα ἀπόσπασμα...

Σ.Τ.: Ἔ, ναί, βέβαια. Πρέπει νά μπορεῖς νά τήν ἀνατρέψεις, νά τήν ξαναβρεῖς καί νά τήν ξαναχάσεις...

Π.Δ.: Τίθεται λοιπόν τό ἐρώτημα ἄν αὐτή ἡ ταινία εἶναι μιά "γλώσσα", ἤ ἄν ἁπλῶς μέσα στά ἐρωτηματικά ὑπάρχει μόνο τό ἐρωτηματικό. Δηλαδή πρίν από ὁποιαδήποτε γλώσσα μιά ἐρωτήση, μία ἰδέα τῆς γλώσσας μ' ἕνα ἐρωτηματικό μετά.

Σ.Τ.: Ναί. Τήν ἀνάγκη δηλαδή τήν κοσμογονική, πάντα σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τή γέννηση. Τελικά τό βλέπω πιό συνολικό, πρέπει νά πῶ.

Π.Δ.: Καί κάπου πρέπει νά δοῦμε τή γλώσσα σάν ἕνα τρόπο γιά νά συνέρχεται ὁ κόσμος πού ἔχει ἤδη γεννηθεῖ. Ὑπάρχει μιά κοσμογονία. Ἄρα ἡ γλώσσα δέν εἶναι ἡ ἀναζήτηση μιᾶς αἰτίας ἀλλά ἕνας τρόπος νά δηλώσουμε μιά παρουσία μέσα στήν ταινία...

Γ.Δ.: Οἱ μεσότιτλοι ἐξάλλου, τά γράμματα τῆς ταινίας, εἶναι ἀπατηλοί. Οἱ εἰκόνες δέν ἀκολουθοῦν τά γράμματα

Ὁ Σταῦρος Γορνές μέ τή Σ. Βάν Γκέλντερ καί τόν Ἀ. Ἀβδελιώτη

οὔτε τά γράμματα ἀντιπροσωπεύουν τίς εἰκόνες.

Σ.Τ.: Εἶναι ἡ ἐκλογίκευση, ἡ ἀπόπειρα ἐκλογίκευσης τοῦ κόσμου.

Γ.Δ.: Παρ' ὅλα αὐτά οἱ λέξεις εἶναι γεμάτες ἐρωτηματικά. Στήνουν παγίδες.

Σ.Τ.: Βέβαια. Ἀλεπουδανθρωπικές παγίδες.

Π.Δ.: Παρ' ὅλο πού φαίνεται μέσα ἀπό τήν πορεία τῆς ταινίας, ἀλλά καί τῆς κουβέντας, ὅτι μποροῦμε νά κάνουμε ἔξω ἀπό τίς γλώσσες, μοιάζει νά μήν μποροῦμε ἔξω ἀπό τό λόγο. Γι' αὐτό οἱ μεσότιτλοι κρατᾶνε τήν ἀπόσταση ἀπό τίς εἰκόνες. Γιατί ἐκεῖ βρίσκεται τό κύριο στοιχεῖο, ἡ συμμετοχή τους στό παιγνίδι.

Σ.Τ.: Κι ἀκόμη θά 'λεγα καί κάτι ἄλλο, ὅτι ὑπάρχει καί μία ἀδυναμία. Αὐτοί οἱ μεσότιτλοι θά πρέπει νά ἐμπλουτιστοῦν καί νά γίνουν σχεδόν ἰδεογράμματα, μέ τήν ἔννοια τῆς ἀντιπροσώπευσης...

Π.Δ.: Νά 'ναι εἰκόνες πού δέν διαβάζονται.

Σ.Τ.: Ὄχι, καί νά διαβάζονται. Ἀλλά νά διαβάζονται ἀκριβῶς ἀπ' αὐτήν τή διαφορετικότητα πού εἴμαστε. Δηλ. θά ἔπρεπε νά 'ναι ἰδεογράμματα ἰαπωνικά, κινέζικα, ἀραβικά, γερμανικά... Νά τό πῶ πιό ἁπλά. Φαντάσου τώρα νά βλέπετε αὐτή τήν ταινία στή Ν. Ὑόρκη καί νά 'ναι ἕνα ἀραπάκι δίπλα. Ἐκεῖνος νιώθει αὐτόματα ὅτι κόσμος εἶναι ὁ κόσμος. Δηλαδή ὅτι δέν εἶναι σέ καμμία ἐξορία ὁ ἄνθρωπος. [...]

Γ.Δ.: Ἄκουσα ὅτι σοῦ ἄρεσε ἡ ταινία τοῦ Ἀβδελιώτη.

Σ.Τ.: Ναί, πάρα πολύ. Ἡ ταινία εἶναι γιά μένα ἀπ' τά πιό σημαντικά πράγματα πού ὑπάρχουν αὐτή τή στιγμή κι εὐτυχῶς δηλαδή, καιρός ἤτανε. Εἶναι μεγάλη εὐτυχία καί γιά τόν κόσμο. Παίχτηκε στό πληροφορικό...

Γ.Δ.: Γιά μᾶς αὐτό δέν μετράει.

Σ.Τ.: Εἶναι τόσο γερή αὐτή ἡ ταινία.! Ἐδῶ ὑπάρχουν μάτια, ἄνθρωποι, καρδιές, δέν ὑπάρχει περίπτωση νά χαθεῖ αὐτή ἡ ταινία.

Π.Δ.: Ξέρουμε ταινίες πολλές πού πέρασαν στό πληροφοριακό καί βρῆκαν τόν κόσμο τους ἔτσι ἤ ἀλλιῶς.

Σ.Τ.: Ἔ, βέβαια, δέν εἶναι ἐκεῖ τό θέμα. Ἐπίσης, ἦταν ἀπό τίς πιό ἐρωτικές ταινίες. Ἕνας πρώιμος ἐρωτισμός... Πιστεύω ἐπίσης πώς θά ἀγαπηθεῖ, θά ἔχει καί πρόσβαση στόν κόσμο. Ὑπάρχει ἡ ἀνάγκη αὐτῆς τῆς συνολικότητας, γιατί δέν πρέπει νά παριστάνουμε τούς ἄμοιρους, μιᾶς καινούριας ἐπαφῆς μέ τόν κόσμο, λίγο λίγο δέν ἔχει σημασία κι αὐτό τό πράγμα δέν γίνεται ἀπ' τή μιά μέρα στήν ἄλλη.

Π.Δ.: Σήμερα οἱ εἰκόνες εἶναι διάσπαρτες καί οἱ εἰκό-

νες πού ἔχει ὁ κάθένας εἶναι τόσο κλειστές, δηλαδή μοιάζουν νά κλείνουν παρά νά ἀνοίγονται, ὁπότε ἡ κρισιμότητα αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἐπαφῆς εἶναι μοῦ φαίνεται ὁλοφάνερη.

Σ.Τ.: Ναί, μπορεῖ νά ἔχει μιά ἀλήθεια, ὅμως δέν εἶναι μιά ἀλήθεια τελεσίδικη...

Π.Δ.: Δέν εἶναι τελεσίδικη. Εἶναι ἐκεῖ ὅπου παλεύεται τό πράγμα.

Σ.Τ.: Αὐτό μοῦ δίνει ἀφορμή νά μιλήσω γιά μιά ἄλλη ταινία πού ἀγάπησα πολύ φέτος. Τήν εἶδα κάπως ἀργοπορημένα, δέν ἤθελα νά τή δῶ γιατί εἶχε μιά θεματική πού ἦταν καί δική μου: Ἕνας ἀφηγητής μέσα στή φυλακή, πού ἀφηγεῖται... Ἐγώ τήν ἔχω κάνει αὐτή τή δουλειά. Ἤμουν μόνιμος ἀφηγητής τῶν ταινιῶν, ὅταν ἤμουν κάπου μέσα. Καί *Τό Φιλί τῆς γυναίκας - ἀράχνης* τό θεωρῶ σημαντική ταινία, μ' ἔβαλε σέ κρίση ἀφ' ἑνός μέ τά μεγέθη πού νομιμοποιεῖ, ἀφ' ἑτέρου μέ τή γενναιοδωρία αὐτῆς καθ' ἑαυτῆς τῆς ταινίας πρός τόν κόσμο. Ἡ ταινία ἐπικοινωνεῖ μέ τόν κόσμο γενναιόδωρα κι ἐλεύθερα.

Π.Δ.: Μοῦ φαίνεται ὅτι ὑπάρχει μιά διαχείριση τῶν ἰδεῶν σ' αὐτή τήν ταινία, μιά ἀνάγκη νά ὁριοθετηθοῦν τά πράγματα πού ὁδηγεῖ στό διδακτισμό. Αὐτό ὅμως δέν διαγράφει τήν ταινία, δέν τήν ἐξαφανίζει ὡς πρός ὅλα τά στοιχεῖα της.

Σ.Τ.: Εἶναι πάντως μιά κρίση πού μοῦ πέρασε. Αἰσθάνθηκα λίγο κλεμμένος, ἀλλά ἀπό κεῖ καί πέρα μ' ἄρεσε. Ἐπίσης ἤμουν σέ μιά κρίση γιά τό πῶς θά βρῶ χρήματα· δέν κάνω αὐτοκριτική οὔτε ἀπολογισμό, ἀλλά ἐν τέλει ὁ Μπαμπένκο βρῆκε παραγωγούς, ἔκανε τήν ταινία του. Ἐγώ ἔχω ἕναν ἀσκητισμό περίεργο μέ τά χρήματα καί θά μοῦ ἄρεσε νά τόν ξεπεράσω.

Π.Δ.: Πάντως, τό *Φιλί τῆς γυναίκας - ἀράχνης* εἶναι μιά ταινία κλειστῶν ἀναλογιῶν καί τό φῶς στό νησί εἶναι μυθολογικό, τεχνητό φῶς ἐνῶ τό δικό σου εἶναι ἕνα κοσμικό φῶς ὅπου ἡ κάμερα εἶναι ἡ στάση μας, ἡ ἀνάγκη μας.

Σ.Τ.: Ἄς μή ξεχνᾶμε ὅμως ὅτι ὑπάρχει μιά θελκτικότητα σ' αὐτό τό τεχνητό φῶς. Εἶναι τό μέσο par excellence, εἶναι ἡ σούμα αὐτό τό μέσο πιά. Ἄν αὐτό ἐξέλιπε, μιά δυνατότητα εἶναι νά κρατήσω μιά θέση ὅπως ἐγώ προσωπικά, πού μοῦ ἀρέσει μεταχειριζόμενος τό μέσο νά φτάσω σέ μιά διάσταση τοῦ παλιοῦ ambultore, αὐτοῦ δηλαδή πού μιλάει, γιατί μ' ἀρέσει ἐμένα νά μιλάω, νά λέω. Τήν ἴδια στιγμή ἔχουμε ἀνάγκη αὐτή τή σούμα, τή σούμα τῆς τέχνης τοῦ κινηματογράφου. Δέν μπορῶ νά πῶ αὐτό εἶναι ἔτσι, ἐκεῖνο ἀλλιῶς. Τό θαυμάζω ἀκόμα τό μέσο. Εἶμαι ἀκόμα σέ ἔκσταση σέ σχέση μέ τό μέσο. Εἶμαι ἕνας μαθητής, ἄν θέλεις, τό ἀγαπάω. Ὁ κινηματογράφος εἶναι τό μέσο μας.

Π.Δ.: Βέβαια. Μ' ἀρέσει νά σκέφτομαι, ἀναλογιζόμενος αὐτά πού λές ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνας τρόπος πού προϋπάρχει τῆς κινηματογραφικῆς μηχανῆς.

Σ.Τ.: Μπράβο, αὐτό εἶναι...

Π.Δ.: Τελικά τό σινεμά δέν εἶναι μιά καινούρια γραφή...

Σ.Τ.: Εἶναι σίγουρο αὐτό. Εἶναι πολύ παλιά γραφή, εἶναι τό μάτι τό ἀνθρώπινο. Ἁπλῶς κατασκευάσαμε αὐτό τό μάτι, ἀλλά στήν πρώτη του φάση, αὐτό τό ἴδιο μάτι μᾶς ἔβαζε σέ πρόβλημα, ντρεπόμασταν.

Γ.Δ.: Τό νέο μάτι μπορεῖ νά βλέπει καί νά δείχνει συγχρόνως.

Σ.Τ.: Κι αὐτό μᾶς ἔβαλε σέ μιά κρίση. Εἶναι μιά μηχανή πού μᾶς ἔβαλε σέ κρίση, μᾶς ἄνοιξε τό μάτι διάπλατα (...) Εἶναι κάτι πού φτιάξαμε, μιά κατασκευή, ὅπως ἡ γλώσσα.

Π.Δ.: Κάτι πού συγχρόνως κουβαλᾶμε στά κύτταρά μας.

Σ.Τ.: Μέ αὐτή τήν ἔννοια, εἶναι ἀκριβῶς ἀπό 'κεῖ μέσα πού πρέπει ν' ἀρχίσεις νά ξαναγαπᾶς, νά ἀναζητήσεις τή δυνατότητα νά πᾶς πραγματικά κοντά στόν ἄλλο. Αὐτό εἶναι πού ἔχουμε ἀγαπήσει, τό πόσο μεγάλο, πόσο γενναιώδορο εἶναι. Τί τεράστιος πολιτισμός εἶναι γιά μᾶς αὐτό πού ὁ κινηματογράφος ἀντιπροσωπεύει. Μιά ταινία δέν εἶναι πιά μονάχα τό στοιχεῖο τῆς διασκέδασης. Ἄνοιξε ἕναν κόσμο ἀπίθανο. Σέ ἐλευθερώνει ἄν θέλεις, ἔστω στιγμιαῖα, ἀπό κολάσεις. Εἶναι σχεδόν... θεῖκό, πῶς νά τό ποῦμε.

Π.Δ.: Ἀνοίγει λοιπόν μέσα στό σῶμα ἕνα δρόμο πρός τό παρελθόν, πρός τήν ἀρχική ο.ιγμή...

Σ.Τ.: Αὐτά εἶναι τά μεγάλα ἔργα. Τά πέντε ἤ δέκα, ἤ ἔστω κι ἕνα. Ὑπάρχει ἕνα, ἀλλά ὑπάρχει ὅμως. Δέν εἶναι λίγο αὐτό.

Π.Δ.: Ἔτσι ἡ κάμερα, ἀκόμη κι ἄν βγῆκε ἀπό ἕνα δρόμο συμπτώσεων, εἶναι δρόμος πού ἐκκινεῖ ἀπό τά πρίν τῆς γλώσσας... δέν ξέρω, ἴσως ἀπομακρύνομαι.

Σ.Τ.: Ὄχι, αὐτή εἶναι ἡ ἄποψή μου. Δέν τά λέμε τώρα πρώτη φορά. Γι' αὐτό κι ἐγώ δέν βλέπω τίποτα ἄλλο πού νά μπορεῖ νά μέ γεμίσει, ἄς τό ποῦμε. Ἤ αὐτό ἤ σταματᾶς τελείως. Γιατί κάπου δέν μπορεῖς νά συνεχίσεις. Ὅμως πρόσεξε, ὅταν λέω νά σταματήσεις, μπορεῖ νά μήν κάνεις σινεμά ἀλλά θά ζεῖς κινηματογραφικά. Κάποιες στιγμές εἶναι κινηματογραφικές καί στόν προσωπικό μου βίο, τό ζῶ ἐγώ πιά τό μηχανάκι αὐτό.

Γ.Δ.: Μοῦ φέρνει στό μυαλό τό τέλος ἀπό τό *Μπαλαμό* αὐτό.

Σ.Τ.: Ὄχι, τά ἄλογα ἐκεῖ εἶναι Ἐρινύες... μιλάω γιά μιά εὐδαιμονική κατάσταση. Γιατί, κάποια στιγμή, ἄν δέν μπορεῖς νά κάνεις σινεμά, μπορεῖ ὡς Εἶναι νά χαθεῖς. Ἐγώ λέω νά εἶσαι ἕνα ὄν, χωρίς τή μηχανή, μέσα στήν ἐλευθερία σου, ὅμως ὅλο αὐτό νά λειτουργεῖ. Μπορεῖ, μπορεῖ...

Π.Δ.: Ὄντας βέβαιος ὅτι ξέχωρα ἀπό τήν ἐμπειρία πού συζητᾶμε θά συνεχίσεις νά κάνεις σινεμά, θά 'πρεπε ἴσως νά περιμένουμε κάτι διαφορετικό ἀπό σένα;

Σ.Τ.: Μπορῶ νά σοῦ πῶ τί θέλω νά κάνω. Θέλω νά κάνω ἕνα Ροβινσώνα Κροῦσο. Κι αὔριο θά μποροῦσα νά ξεκινήσω, μόνο πού δέν ἔχω ψιλά.

Π.Δ.: Τά ψιλά εἶναι πάντα τό πρόβλημα.

Σ.Τ.: Πάντα τά κωλοψιλά. Εἶναι ὁ ντετερμινισμός, πῶς νά τό πῶ (γέλια).

Γ.Δ.: Ἔχεις βρεῖ μέρος γιά τόν Ροβινσώνα σου;

Σ.Τ.: Ἐλπίζω πῶς θά τό κάνω στήν Κρήτη. Στό πιό τροπικό μέρος τῆς Κρήτης.

Γ.Δ.: Μεγάλου μήκους βέβαια...

Σ.Τ.: Μεγάλου μήκους καί θά 'θελα, ἄν εἶχα, νά τό κάνω μέ πολλά φόντα, σπεκτακουλέρ. Θά μποροῦσα νά τό κάνω κι ἔτσι σάν τόν Ντανίλο, ὅμως...

Π.Δ.: Ὁ Ροβινσώνας εἶναι ἕνας ἀπό τούς ἀγαπημένους μας μύθους. Ἕνας ἄνθρωπος μόνος μέ τ' ἀντικείμενα πού παράγει. Ὑπάρχει ὅμως καί τό ἀραπάκι...

Σ.Τ.: Χέ! Μόνο πού ἐδῶ ὁ Παρασκευάς θά 'ναι τραβεστί... [...]

Σκηνογραφία θανάτου

Ἡ ταινία τοῦ Νίκου Παπατάκη ἀποτέλεσε γιά μᾶς τήν ἔκπληξη τοῦ φετεινοῦ φεστιβάλ. Ἔκπληξη πού δέν ἔχει νά κάνει μέ τήν ἀξία τῆς ταινίας καθ' ἑαυτή, ἀλλά μέ τό ὅτι ἕνας Ἕλληνας τῆς διασπορᾶς ἔκανε τήν πιό *ἑλληνική* ταινία τοῦ φεστιβάλ. Μιά ἑλληνικότητα πού δέν μετριέται μέ τήν ποσότητα καί τά συνθήματα (*Καραβάν Σαράι, Οἱ κεκαρμένοι*) ἀλλά μέ τούς ἐσωτερικούς ρυθμούς καί τόν τρόπο προσέγγισης μιᾶς ἱστορίας· τῆς κάθε ἱστορίας. Κι ἐδῶ ἡ ἱστορία εἶναι ὅπως πολλές ἄλλες. Μιά ὀδύσσεια ψευδαισθήσεων, φαντασμάτων, μυστικῶν συναντήσεων καί μακρινῶν ταξιδιῶν.

Ὁ Παπατάκης βάζει τόν Ἠλία (Ἄρη Ρέτσο) στό τέλος τῆς ταινίας νά συμπυκνώνει τήν ἰδέα τῆς ἱστορίας ἐν εἴδει συμπεράσματος. Μιά ἄμεση κατάθεση ἑνός "νοήματος" ἀπέναντι σέ μιά ὑπαινικτική καί διακριτική σκηνοθεσία. Μιά σκηνοθεσία πού ὑπογραμμίζει ἤ καλύτερα περικυκλώνει τήν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας, δίνοντάς της τή μορφή μιᾶς ἀνελισσόμενης σπείρας. Ἕνας κύκλος πού ἀναπαράγεται μά συνεχῶς στενεύει ὥς ἕνα προκαθορισμένο τέλος - κορύφωση. Ἕνα τέλος πού, ὅπως καί τά λόγια τοῦ Ρέτσου, ἀποκαλύπτει κι ἁπλοποιεῖ αὐτό πού κρυμμένο ὥς τότε κινοῦσε καί πλημμύριζε τήν ταινία.

Ἡ κινητήρια δύναμη στή *Φωτογραφία*, ὁ μέγιστος καί κρυφός σκηνοθέτης της, εἶναι ὁ χῶρος. Ἕνας χῶρος πού προσεγγίζεται εἴτε ἄμεσα καί περιγραφικά (στήν ἀρχή καί τό τέλος) εἴτε ἔμμεσα ὡς ἀποκλεισμός καί ἀπομόνωση. Ὡς ἔντονη παρουσία ἤ ὡς παντελής ἀπουσία, ὁ χῶρος ἀποκτᾶ μιά κοινωνιολογική διάσταση πού ἐπικαθορίζει τήν ἀλληλουχία καί τήν κατάληξη τῶν γεγονότων.

Ἡ μεταπολεμική Ἑλλάδα εἶναι τό πλαίσιο κινήσεως καί ἡ ταινία τό χρονικό τῆς τραγωδίας της. Μιᾶς τραγωδίας λίγο διαφοροποιημένης ἀπό τήν αὐστηρά ἀρχαιελληνική της ἔννοια. Οἱ μετανάστες ἥρωες της δέν ἀντιμετωπίζονται ὡς πρόσωπα πού συγκρούονται μέ τήν μοίρα, ἀλλά περισσότερο ὡς πιόνια μιᾶς ἐξ ἀρχῆς αὐστηρά προκαθορισμένης πραγματικότητας. Μιᾶς πραγματικότητας πού μορφοποιεῖται διαδοχικά μέσα ἀπό τίς πράξεις καί τίς σχέσεις τῶν δύο πρωταγωνιστῶν. Ἕνα ρέκβιεμ λοιπόν γιά μιά Ἑλλάδα θανάτου, ἀπ' ὅπου οἱ ἥρωες ξεκινοῦν μά καί καταλήγουν, γιά μιά Ἑλλάδα πού ἐκτείνεται ὥς τήν ἄκρη τοῦ κόσμου, γιά ἕνα χῶρο πού κάποιους καιρούς σάν τόν Κρόνο πού ἔτρωγε τά παιδιά του.

Ἡ δραματουργικά ἔντονη παρουσία τοῦ χώρου μεταφέρεται σκηνοθετικά μέ μιά ἀξιοθαύμαστη οἰκονομία καί ἰσορροπία. Τό ντεκόρ τῆς πατρίδας εἶναι ἡ μιζέρια τῆς ἐπαρχιακῆς πόλης κι ἡ τραχύτητα τῆς ὀρεινῆς φύσης. Τό ἔγκλημα συντελεῖται σ' ἕναν ἄγονο κι ἀφιλόξενο χῶρο μέ λειτουργία νεκροταφείου.

Ἀπό τήν ἄλλη, τό Παρίσι ὑπάρχει μόνο ὡς ὄνομα. Ὁ χῶρος πού κινοῦνται οἱ δύο γουναράδες εἶναι περιχαρακωμένος μέ μιά μονογραμμική διάσταση. Ὑπάρχει ἕνας στυλιστικός ἀποκλεισμός τοῦ ἀνοικτοῦ χώρου, ἔτσι πού οἱ ἐπιθυμίες νά προσκρούουν σέ μιά ἀλληλουχία ἀναπαραγομένων ἀδιεξόδων. Ἡ ἀσφυξία τοῦ περιορισμοῦ μεταμορφώνει τό Παρίσι σέ μιά ἔρημο, στό κυριολεκτικό *πουθενά*. Ἕνας χῶρος μικρός καί συγχρόνως ἀπέραντος, χαοτικός καί συνάμα ἀναπόδραστος. Καί στό κέντρο αὐτῆς τῆς σκηνογραφίας τοῦ τίποτε καί τοῦ πουθενά ἡ μόνη καταφυγή γίνεται τό φαντασιακό. Ἡ φωτογραφία εἶναι

ἡ μοναδική πυξίδα προσανατολισμοῦ. Μιά σχέση δύο ἀνδρῶν γύρω ἀπό μιά φανταστική γυναίκα ἀποτελεῖ τή μόνη διαφυγή κι ἐπισπεύδει τό τέλος. Ἡ φωτογραφία τῆς Εὐτυχίας εἶναι τό ὄχημα γι' αὐτό τό τελευταῖο ταξίδι τῆς ἐπιστροφῆς.

Γιατί ἡ ταινία τοῦ Παπατάκη εἶναι συγχρόνως κι ἡ ἱστορία ἑνός ταξιδιοῦ. Μιᾶς ἐσωτερικῆς ὀδύσσειας πού στό τέλος της δέν περιμένει ἡ Πηνελόπη ἤ ἡ Εὐτυχία ἀλλά πράγματα πιό σοβαρά (ἤ μήπως ἀσήμαντα) ὅπως ὁ θάνατος. Καί ἡ διαδρομή; τό μεταφορικό μέσο;

Γιά τόν Ἠλία καί τόν Γιῶργο τό ταξίδι πρός τό θάνατο γίνεται μιά διαδικασία λύτρωσης κι ἀπελευθέρωσης. Ὁ Γιῶργος (Χρῆστος Τσάγκας) μέσω τῆς φωτογραφίας "πραγματοποιεῖ" τούς πιό μύχιους πόθους του. Γιά πρώτη φορά στή ζωή του κάνει μιά πράξη προσωπικῆς ἐξέγερσης καί μέσω τῆς φωτογραφίας πλησιάζει ἕναν ἄνθρωπο. Ξεφεύγει ἀπό τήν ἐσωτερική ἐξορία καί φτάνει σέ μιά ἐνεργητική στάση παράλληλα μέ τίς ἐνέργειες πολιτικῆς ἐξέγερσης στήν πατρίδα.

Ἀπό τήν ἄλλη, ὁ Ἠλίας, ἀπό ἄβουλο ἐνεργούμενο, μετατρέπεται σέ ἕναν δυναμικό σκηνοθέτη, σ' ἕναν ἐφευρέτη προσώπων καί παθῶν. Προσέξτε τίς δειλές κινήσεις του στήν ἀρχή καί τήν ἐνέργεια πού τόν συγκλονίζει στό τέλος. Ὁ φόνος εἶναι γι' αὐτόν ὄχι μία πράξη ἀπελπισίας ἀλλά μιά ἀνάγκη ἀπελευθέρωσης.

Πρέπει νά ἀντιστέκεται κανείς στήν ψευδαίσθηση; ρωτάει ὁ Παπατάκης. Ἕως ποῦ μπορεῖ νά φτάσει τό πάθος ἑνός ἐρωτευμένου; Ὁ Γιῶργος φτάνει ὥς τό ἀνυπόστατο, τό ἀνέφικτο.[1] Ἡ ἀπουσία γεννᾶ τά ὕστατα πάθη κι αὐτή τή σχέση προσπαθεῖ νά ἀποτυπώσει ὁ Παπατάκης. Οἱ ἥρωες εἶναι ἐρωτευμένοι μέ μιά φωτογραφία. Μέ τή μετωνυμία μιᾶς γυναίκας. Ἡ ἰδέα τῆς γυναίκας γίνεται πιό πραγματική ἀπό τήν ἴδια τή γυναίκα, γι' αὐτό κι ὁ Γιῶργος ἀρνεῖται ν' ἀναγνωρίσει τή φωνή καί τήν πραγματική Εὐτυχία.

Αὐτή ἡ μελέτη τῶν ἐξορισμένων παθῶν καί ἔμμονων ἰδεῶν πού κανείς δέν δέχεται οὔτε φιλοξενεῖ φέρνει τή *Φωτογραφία* κοντά στό σινεμά τοῦ Τρυφφώ. Ὅ,τι, ὅμως, γιά τόν Τρυφφώ εἶναι πρόβλημα ἠθικῆς, γιά τόν Παπατάκη γίνεται κοινωνικό πρόβλημα. Σ' αὐτό τό σημεῖο ἀρχίζουν καί τελειώνουν οἱ σχέσεις τοῦ σκηνοθέτη μέ τό γαλλικό σινεμά. Γιατί ἡ *Φωτογραφία* ἔρχεται κατευθεῖαν ἀπό τόν πολυσήμαντο καί χαοτικό χῶρο τῆς *Ἀναπαράστασης*, γεννιέται ἀπό "τό μεγαλεῖο καί τή συντριβή τῶν τεράτων"[2] τῆς *Εὐδοκίας*. Ἡ *Φωτογραφία* εἶναι ἡ ἑλληνικότερη ταινία τῶν τελευταίων χρόνων.

Χρῆστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

1. Ὁ ἔσχατος ἔρωτας εἶναι τό συναίσθημα τῆς ἀδυναμίας ὑπάρξεως τοῦ ἀγαπημένου πλάσματος. Εἶναι τό στοιχεῖο τοῦ ἀγνώστου πού δίνει ἄπειρη ἀξία σ' ἕνα ἀντικείμενο, ζωντανό ἤ ὄχι.

Πώλ Βαλερύ.

2. Τίτλος ἄρθρου τοῦ Χρήστου Βακαλόπουλου γιά τήν ταινία *Εὐδοκία* στόν *Σύγχρονο κινηματογράφο*, τεῦχος 24-25.

Ὁ δρόμος γιά τόν Κολωνό

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ
σκην. - σεν.: Νῖκος Παπατάκης, *φωτ.:* Ἄρης Σταύρου, *μουσ.:* Χριστόδουλος Χάλαρης, *παίζουν:* Ἄρης Ρέτσος, Χρῆστος Τσάγκας, Ζωζώ Ζάρπα, Χρῆστος Βαλαβανίδης, Δέσποινα Τομαζάνη.

1956: Ἕνας ἀνθρωπάκος περπατάει ἄσκοπα στό δρόμο. Μιά ἀσήμαντη φιγούρα; Καί ναί καί ὄχι. Κανείς δέν τοῦ δίνει σημασία καί ὅμως εἶναι σαφέστατο σημαῖνον τῆς νεοελληνικῆς κοινωνίας. Εἶναι ὁ περήφημος "Δράκος" τοῦ Νίκου Κούνδουρου. Μιά φιγούρα τραγικά ἀσήμαντη: ὁ Νεοέλληνας· ἀπόγονος τοῦ Ἀρχαίου Ἕλληνα κι ἄς μουρμουρίζουν πολλοί γιά τό ἀντίθετο. Ὁ δεινός Οἰδίπους, χωρίς καμιά βασιλική καταγωγή, ταυτόχρονα γιός τῆς μοίρας καί τῆς ἀνάγκης, δέν μπορεῖ, στήν πορεία τῆς νεοελληνικῆς ἱστορίας, νά συναντηθεῖ μέ τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό τήν... παρεξήγηση. Κάποιοι ψάχνουν γιά ἀρχηγό πού θά τούς ὁδηγήσει στό μεγάλο κόλπο στό *Δράκο*, κάποιος ψάχνει γιά μιά γυναίκα πού θά δώσει νόημα στήν ἀσήμαντη ζωή του στή *Φωτογραφία*, κάποιοι ψάχνουν στίς ταινίες τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου γιά χαμένα ὄνειρα, χαμένες γυναῖκες, χαμένα παιδιά...

Κι ἕνας λαός ψάχνει συνέχεια γιά ἀρχηγό· πολιτικό, στρατιωτικό, μυθικό, ἀνάλογα μέ τίς περιστάσεις.

Ἄν ἐξαιρέσουμε τό ἑλληνικό μελόδραμα, στό ὁποῖο ὁ πονεμένος βρίσκει πάντα αὐτό πού ψάχνει εἰς πεῖσμα τῆς ἀληθοφάνειας, ὅλες οἱ μυθοπλασίες χτίζονται πάνω σέ κάλπικους ἀρχηγούς, σμπαραλιασμένα ὄνειρα καί αὐταπάτες καί ἀναπτύσσονται σέ μιά σειρά συνεχῶν συγκρούσεων.

Ποιά εἶναι, τελικά, ἡ αἰτία τῆς συμφορᾶς πού κατατρέχει τούς Ἕλληνες; τῆς συμφορᾶς στό *Δράκο*, στήν *Εὐδοκία*, στό *Κορίτσι μέ τά μαῦρα*, στούς *Βοσκούς*, στούς *Κυνηγούς*, ἤ στό *Θανάση πάρε τ' ὅπλο σου;* Μά οἱ ἴδιοι οἱ Ἕλληνες. Στήνουν ἀ-νόητα μιά ἀπάτη, μιά μικροκομπίνα, γιά νά τήν παραλάβουν στή συνέχεια οἱ ἐξαιρετικά πολλαπλασιαστικές κοινωνικές δομές καί νά τή μετατρέψουν σέ τραγωδία. Αὐτό ἦταν ὁ *Δράκος*, αὐτό εἶναι ἡ *Φωτογραφία:* μιά σύγχρονη τραγωδία. Ὄχι δηλαδή "μίμηση πράξεων σπουδαίων καί τελείων, ἀνδρῶν ἐπιφανῶν καί περιβλέπτων", ἀλλά θανατηφόρο παιχνίδι ἀσημάντων ἀνδρῶν, συνειδητῶν φορέων τῆς ἀπάτης.

Ὁ νεαρός τῆς *Φωτογραφίας* ξεκινάει νά συναντήσει τήν τύχη του. Ὄχι ἐπειδή τοῦ εἶπαν οἱ χρησμοί πώς θά σκοτώσει τόν πατέρα του καί θά παντρευτεῖ τή μητέρα του. Ἄλλο στίγμα τόν βασανίζει, ἀφοῦ ὁ πατέρας του καί ἡ μάνα του ἦταν ἀσήμαντοι γιά νά ἀσχοληθεῖ μαζί τους τό μαντεῖο.

Ἡ μιζέρια τοῦ Νεοέλληνα καί ὁ πόθος του νά γυρίσει θριαμβευτής στόν τόπο του, μέ λιμουζίνα, κουστούμι καί ποῦρο. Θά τούς δείξει μιά μέρα ποιός εἶναι, σ' αὐτούς πού τόν παραπέταξαν στό περιθώριο τῆς κοινωνίας. Ἐργοστάσιο ὀνείρων τό μυαλό του, πού τά καλλιέργησε, ὅσο γινόταν περισσότερο, χρόνια τώρα ἡ ἀδικημένη του κομμουνιστική καταγωγή. Καί ἀκόμη τό καθεστώς τῆς ἐποχῆς. Βρισκόμαστε στά χρόνια τῆς δικτατορίας· στό βασίλειο τῆς ἀπάτης, τῆς μεγάλης κομπίνας καί τῶν παλαβῶν εὐκαιριῶν. Τό φτωχόπαιδο ὁ Παττακός ἔγινε εἰκόνισμα, σωτήρας. Ἄη Γιώργης. Ὅταν θά ἀποκαλυφθεῖ ἡ ἀπάτη του, ὁ κόσμος θά γελάει μέ τόν κλόουν. Τώρα τόν τρέμουν. Δικοί του ἄνθρωποι ἔχουν στήσει τίς ἀπάτες στήν Καστοριά. Ὁ νεαρός ἥρωας τῆς ταινίας εἶναι ἔξω ἀπό κάθε κύκλωμα. Πρέπει νά φτιάξει τό δικό του βασίλειο καί ἐδῶ δέν ὑπάρχουν περιθώρια.

Ἡ γνωστή βαλίτσα τοῦ μετανάστη καί ἡ ἄφιξή του στή Γαλλία. Ἐκεῖ θά συναντήσει τό δεύτερο

θύμα τῆς ἱστορίας και, ἔτσι χωρίς νόημα, θά στήσουν τό δικό τους βασίλειο τῆς παρεξήγησης. Ὁ νεαρός κουβαλάει μαζί του μιά φωτογραφία μέ τή "διαφημιστική" ὀμορφιά κάποιας τραγουδίστριας. Τίποτε λιγότερο ἤ περισσότερο ἀπό μιά ἀφορμή γιά "ὀνεφώξεις" πάνω στό δικό του μοντέλο τῆς ἰδανικῆς γυναίκας. Μοντέλο πού γίνεται ἐν τέλει ἰδανικό καί γιά τόν ἄλλον. Τί θά ἔχανε ὁ νεαρός, ἄν παρουσίαζε τό πρόσωπο τῆς φωτογραφίας γιά ἀδερφή του; Τίποτε πρός τό παρόν, ὅπως τίποτε δέν εἶχε νά χάσει, πέρα ἀπό τή μιζέρια του καί ὁ Θωμᾶς τοῦ *Δράκου*. Μιά φάρσα εἶναι ὅλη μας ἡ ζωή.

Ἡ φάρσα μεταβλήθηκε σέ ἀπάτη, ἡ ὁποία, μέ τή σειρά της, αὐτονομήθηκε γιά νά ἐξουσιάσει, ὅπως ἐκείνη θέλει, τούς δύο ἥρωες. Μπήκαμε στό βασίλειο τοῦ παράλογου, τοῦ ἀνεξέλεγκτου, στό δρόμο τῆς μοίρας καί τῆς τραγωδίας. Δέν ὑπάρχει γυρισμός στόν κινηματογράφο τοῦ Παπατάκη. Τό τέλος εἶναι ὁρατό ἀπό τήν ἀρχή. Ἔρχεται ἡ συμφορά. Τό ποῦ, πότε καί πῶς εἶναι θέματα τῆς κινηματογραφικῆς ἀφήγησης, μιᾶς ἀφήγησης ἄγριας, ὅπως ταιριάζει στό θέμα του. Οἱ πολλές κινηματογραφικές καλλιέπειες τοῦ εἶναι ἀδιάφορες, ὅπως ἀδιάφορες τοῦ εἶναι οἱ τόσες ἀτέλειες στό παίξιμο τοῦ Ρέτσου. Τοῦ φτάνει ἡ τραγικότητα τῆς φιγούρας του. Ἡ συγκλονιστική ἰσορροπία του μέ τόν Τσάγκα.

Ἀφήσαμε τούς δύο ἥρωες δέσμιους τόν ἕνα μέ τόν ἄλλο καί τούς δυό μαζί μέ τή μοίρα. Ὁ κόσμος ὁ καινούργιος πού χτίζεται σιγά - σιγά μεταξύ τους καί ἐρήμην τους ὑλοποιεῖται μέ τήν ἀνακαίνιση τοῦ σπιτιοῦ καί τήν ἐπέκταση τῶν δραστηριοτήτων τοῦ αὐτοδημιούργητου μετανάστη γουναρᾶ. Ἡ ἀλληλουχία τῶν συμφορῶν ἐξυπηρετεῖ τό σχέδιο τοῦ νεαροῦ πού θέλει νά καθυστερήσει ὅσο γίνεται τό τέλος αὐτῆς τῆς διαδικασίας. Κάποιο θαῦμα μπορεῖ νά γίνει στό μεταξύ. Ἡ ἐπανειλημμένη του ἐπιθυμία νά ἐξαφανιστεῖ μένει στό μυαλό του. Εἶναι ἀδύνατο νά δραπετεύσει ἀπό τόν ἐφιάλτη στό ὄνειρό του. Ἡ ταινία εἶναι ἕνας ἐφιάλτης. Εἶναι ἀδύνατο νά βγεῖ ὁ θεατής ἀπό τήν ἐπιρροή της. Σέ πάει ὅπου καί ὅπως αὐτή ἔχει ὁρίσει. Μόνο ἡ κριτική ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης κατάφερε νά τῆς ξεφύγει καί νά στήσει τή δική της ἀπάτη μέ τά βραβεῖα.

Τό πλεκτό τῆς Πηνελόπης, ὅμως, κάποτε τελειώνει. Καί τότε τί γίνεται; Φυσικά αὐτό πού περιμέναμε. Μόνο πού ὁ καθένας τό περίμενε μέ τό δικό του τρόπο. Ὁ Πατατάκης, ὅμως, τούς ὑπερβαίνει ὅλους. Τό ὁδοιπορικό στήν ὀρεινή Μακεδονία ἀποτελεῖ ρεσιτάλ κινηματογραφικῆς γραφῆς. Τά πάντα ἔχουν πλέον τακτοποιηθεῖ. Ἡ συνάντηση μέ τή συμφορά ἔχει πραγματοποιηθεῖ. Ὁ θάνατος εἰσέπραξε τό τίμημά του. Οἱ Ἀπριλιανοί μάζεψαν τά συντρίμια τῆς ἀπάτης τους καί ἐξαφανίστηκαν. Τί ἀπέμεινε; Ὁ νεαρός ἥρωας πού τώρα πρέπει νά πάρει τό δρόμο γιά τόν Κολωνό.

Γιάννης ΣΟΛΔΑΤΟΣ

"Εἶμαι μανιακός μέ τήν ἐλευθερία"

Ἰορδάνης Καμπᾶς: Ἡ Φωτογραφία ἦταν μιά εὐχάριστη ἔκπληξη. Ἀπό τίς φῆμες πρῶτα πού προηγήθηκαν τῆς ταινίας καί ἀπό τήν ἴδια τήν ταινία μετά. Γιά νά εἶμαι εἰλικρινής, μ' ἐνόχλησε λίγο ὁ ἀσαφής ρυθμός τῆς πρώτης σεκάνς. Ἐκεῖ δηλαδή πού μπαίνει ὁ Ρέτσος στό γουναράδικο καί μετά πού συναντᾶ τόν Τότσικα καί τόν Βαλαβανίδη. Ἀπό ἐκεῖ καί μετά, λοιπόν, παρουσιάζεται τό ἐκπληκτικό φαινόμενο ὅτι ὅσο προχωρᾶ ἡ ταινία καί ὅσο "σφίγγει" τό σενάριο ἤ τό ντεκουπάζ ἡ ταινία νά γίνεται καλύτερη. Ἔτσι, ἡ πρώτη ἐρώτηση ἔρχεται φυσιολογικά. Ἡ ποιοτική αὐτή κλιμάκωση ἦταν ἐπεξεργασμένη ἤ βγαίνει μετά, κατά τή διάρκεια τῆς προβολῆς;

Νίκος Παπατάκης: Γράφω τό σενάριο μέ πολύ ἀκριβή τρόπο, ὥστε νά πάει ἐκεῖ πού πρέπει νά πάει. Στήν ἀρχή λοιπόν μπαίνουν τά στοιχεῖα καί οἱ πληροφορίες. Τό θεμέλιο πού θά στηριχθεῖ ἡ ταινία. Αὐτό εἶναι κάτι τό κατασκευασμένο, τό "φτιαχτό". Ἡ ταινία εἶναι φιξιόν. Αὐτή ἡ φιξιόν πρέπει νά στηριχθεῖ σ' αὐτές τίς πληροφορίες σέ μιά μόνο σκηνή. Ὅλα βγαίνουν ἀπό τό διάλογο καί ἀπό τό χῶρο. Ἀπό τήν πλατεία τῆς Καστοριᾶς. Εἶναι μιά παράξενη πλατεία. Ὁ μή σφιχτός ρυθμός, μπορῶ νά πῶ, ὅτι ἐπηρεάζεται λίγο ἀπό τήν παραξενιά τοῦ χώρου. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι αὐτό πού χαλάει τό ρυθμό εἶναι ἡ σκηνή μέ τόν ἐργάτη. Εἶναι ὅμως μιά σκηνή ἀπαραίτητη.

Χρῆστος Μήτσης: Ἡ ἔκπληξη γιά μένα εἶναι ὅτι τό σινεμά σας εἶναι 100% ἑλληνικό, παρ' ὅλο πού βρίσκεσθε τόσα χρόνια στή Γαλλία. Δηλαδή, ἐνῶ σ' ἄλλες ταινίες Ἑλλήνων σκηνοθετῶν ἡ γαλλική κουλτούρα φαίνεται, χωρίς αὐτό νά εἶναι ἀναγκαστικά κακό, σέ σᾶς αὐτό δέ συμβαίνει. Τό Παρίσι, γιά παράδειγμα, εἶναι πλήρως ἀποκομμένο ἀπό τήν ταινία. Δέν ὑπάρχουν πλάνα πού νά δείχνουν τήν πόλη· παρά μόνο τό σπίτι. Μοῦ ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση.

Ι.Κ.: Ἐδῶ θά ἤθελα νά ρωτήσω ἄν τό σπίτι εἶναι στό Παρίσι καί ὄχι στή Καστοριά ἤ ἀλλοῦ. Γιατί ἀκούσθηκε κι αὐτό.

Ν.Π.: Ὄχι, εἶναι στό Παρίσι. Ἡ ἀτμόσφαιρα βγῆκε ἔτσι γιατί γυρίσθηκε στό Παρίσι. Ἄν γινόταν ἐδῶ δέν θά ἔβγαινε ἔτσι. Οἱ ἠθοποιοί ἔπρεπε νά αἰσθανθοῦν ἔτσι. Ὁ χῶρος λοιπόν εἶναι ἕνα "σύν" ὄχι, μόνο στή συμπεριφορά τους ἀλλά καί στήν ἑρμηνεία τους.

Ι.Κ.: Ἀπό ἐδῶ ἴσως νά ἐξηγεῖται ἡ ἐμμονή σας στούς πραγματικούς χώρους. Νά βιωθοῦν οἱ χῶροι ἔτσι ὥστε ἡ ταινία νά γίνει μιά δεύτερη πραγματικότητα μέσα ἀπό τήν ἀναπαραγωγή της.

Ν.Π.: Ἔπρεπε ὁπωσδήποτε νά βγεῖ αὐτή ἡ ἀτμόσφαιρα. Οἱ συγκρούσεις πού εἴχαμε μέτόν Ρέτσο στό γύρισμα ὀφείλονται κυρίως σ' αὐτή τήν ἀπομόνωση. Δέν εἶχαν ποῦ νά στηριχθοῦν, οἱ ἠθοποιοί ἐννοῶ καί αὐτό ἦταν πολύ ὡραῖο. Ἔπρεπε νά βγεῖ αὐτή ἡ ἀτμόσφαιρα.

Χ.Μ.: Νά πᾶμε λίγο πιό μακριά τώρα. Πῶς βλέπετε τή σχέση σας μέ τό γαλλικό καί τό ἑλληνικό σινεμά;

Ν.Π.: Ἡ Φωτογραφία εἶναι ἡ τέταρτη ταινία μου. Οἱ γαλλικές ταινίες πού ἔχω κάνει δέν ἔχουν σχέση μέ τό γαλλικό σινεμά. Στό Παρίσι, ἐπειδή ὑπάρχουν καί λειτουργοῦν τά κυκλώματα, ὁ καθένας κάνει μιά ταινία γιά νά ἐντυπωσιάσει τόν ἄλλο. Τόν ἄλλο σκηνοθέτη ἐννοῶ. Ἐγώ εἶμαι ἀπομονωμένος. Εἶναι πολύ σκληρό νά μπαίνεις σ' ἕνα στύλ καί νά κάνεις ταινίες. Ἐγώ ἀπομονώνομαι. Πρέπει νά κρατηθῶ αὐστηρά στόν "τρόπο" μου γιά νά κάνω τίς ταινίες πού κάνω.

Χ.Μ.: Φαίνεται, πάντως, ὅτι ἔχετε μεγάλη γνώση τῆς πραγματικότητας τοῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου.

Ν.Π.: Αὐτό μοῦ τό λένε κι ἄλλοι καί μοῦ φαίνεται παράξενο. Μιά ἔκφραση τί εἶναι; Εἶναι μιά εὐαισθησία. Ἐκφράζεις τήν εὐαισθησία σου. Αὐτό πού αἰσθάνεσαι. Τό θέμα τῆς μετανάστευσης εἶναι γενικό. Ἔκανα τούς ἥρωές μου Ἕλληνες γιατί γεννήθηκα Ἕλληνας. Παρ' ὅλο πού δέν ἔχω ζήσει στήν Ἑλλάδα, ἀντιμετώπισα τήν Ἑλλάδα τῆς μετανάστευσης στήν Ἀντίς Ἀμπέμπα. Ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα μοῦ φθάνουν. Εἶναι μέσα μου καί τά ἐκφράζω. Ξέρω τί εἶναι ὁ Ἕλληνας γιατί εἶναι καί μέσα μου.

Ι.Κ.: Ἡ ταινία δηλαδη ἔχει καί βιογραφικά στοιχεῖα. Συνειδητά ἤ ἀσυνείδητα ὑπάρχουν. Αὐτό δηλαδή φαίνεται καί ἀπό τό τελευταῖο πλάνο - καρρέ φίξ -

ὅπου ἡ φωνή ὄφφ πού ἀκούγεται δέν εἶναι στήν οὐσία τοῦ ἥρωα ἀλλά ἐσεῖς ὁ ἴδιος πού μιλᾶτε.

Ν.Π.: Ναί. Ὁπωσδήποτε. Εἶναι καθαρό. Μοῦ εἶπαν ὅτι αὐτό δέν εἶναι ἀπαραίτητο. Ἦταν ὅμως γιατί τό θέμα τῆς ταινίας εἶναι ἡ μετανάστευση. Ἄν ἡ ταινία τελείωνε στό φόνο, δέν θά ἦταν ἔτσι...

Χ.Μ.: ...θά ἦταν ἕνα θρίλλερ...

Ν.Π.: ...ὁπωσδήποτε.

Ι.Κ.: Θά ἤθελα τώρα νά μποῦμε μέσα στήν ταινία καί νά μιλήσουμε γιά τό παιχνίδι τοῦ ψέμματος πού ὑπάρχει. Αὐτό τό ψέμμα πού βιώνεται καί γίνεται ἀλήθεια. Ἀλήθεια στό φαντασιακό, ἀλήθεια ὅμως παραδεκτή. Ὁ Τσάγκας βλέπει μιά εἰκόνα μή ἀληθινή καί ἀγαπάει μιά γυναίκα πού στήν οὐσία δέν ὑπάρχει. Ὁ Ρέτσος τοῦ δίνει ὅσες πληροφορίες θέλει γι' αὐτή τή γυναίκα... κι ἔτσι ἡ ταινία στροβιλίζεται. Αὐτό λοιπόν πού καθηλώνει δέν εἶναι τό ποῦ θά πάει ἡ ἱστορία, τί θά γίνει δηλαδή στό τέλος, ἀλλά τό πῶς ὅλη ἡ ταινία θά βγεῖ ἀπό τό ἀδιέξοδο στό ὁποῖο μπαίνει. Αὐτή ἡ κατάσταση τρέλας πού ἐπικρατεῖ δέν εἶναι θέμα τῆς ταινίας. Ἡ ταινία νομίζω εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό "μετανάστευση". Εἶναι κι αὐτό τό παιχνίδισμα μέ τήν πραγματικότητα καί τή φαντασία.

Ν.Π.: Ναί. Τό ψέμμα, ἡ ἰδέα, τό ὄνειρο. Τό ὄνειρο πού μπαίνει σάν ἀλήθεια. Εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός ὀνείρου. Ἑνός ὀνείρου βιωμένου.

Χ.Μ.: Γιά τή φωτογραφία τώρα πού εἶναι καταπληκτική. Ἡ σχέση σας μέ τόν Ἄρη Σταύρου πῶς ἦταν.

Ν.Π.: Ἤθελα νά ξεφύγω ἀπό μιά ἐντυπωσιακή φωτογραφία. Ἤθελα μιά φωτογραφία "ἀσπρόμαυρη", λιτή, πού νά βοηθᾶ τόν ἡθοποιό. Ὁ Σταῦρος λοιπόν μοῦ ἔλεγε ὅτι ἔπρεπε νά ξεχάσει ὅλα ὅσα ἤξερε γιά νά πετύχει αὐτό πού ἤθελα. Ἐγώ ἐπέμενα. Ὁ φωτισμός λοιπόν πού ἔκανε ἦταν ἐκπληκτικός. Συνεργάστηκε μαζί μου πολύ ταπεινά. Δέν ἤθελε σέ καμμιά περίπτωση νά ἐπιβληθεῖ, πολύ περισσότερο πού ἐγώ, μόνος μου καθορίζω τό κάδρο καί τήν κίνηση τῆς κάμερας. Συνεργαστήκαμε πολύ ἁρμονικά.

Χ.Μ.: Γιατί ἔχετε κάνει μόνο τέσσερεις ταινίες. Εἶναι πρόβλημα οἰκονομικό ἤ δικό σας;

Ν.Π.: Εἶναι καί οἰκονομικό καί δικό μου. Θέλω νά κάνω ταινίες μέ ἀνεξαρτησία. Εἶμαι μανιακός μέ τήν ἀνεξαρτησία. Δέν εἶμαι ἐπαγγελματίας, δέν ζῶ ἀπό τό σινεμά, παρ' ὅλο πού κάνω τίς ταινίες μου ἐπαγγελματικά. Δέν εἶμαι ἀπό τούς σκηνοθέτες πού βρίσκονται στό χῶρο μόνο γιά νά μήν τούς ξεχάσουν. Δέν φοβᾶμαι μήπως μέ ξεχάσουν. Γιά νά κάνεις μιά "βαθιά ταινία" πρέπει νά περάσει καιρός.

Μετά τό *Gloria Mundi* εἶχα ἀποφασίσει νά μήν ξανακάνω ταινία. Ὁ Ζάκ Λάνγκ, ὅμως, μέ ὤθησε δεχόμενος νά συμβάλει ὡς γαλλικό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ στήν παραγωγή καί ἀφοῦ εἶχε διαβάσει μιά πρόχειρη σύνοψη τῆς ὑπόθεσης. Μετά εἶδα τόν Παῦλο Ζάννα, πού ἦταν τότε πρόεδρος τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου καί, ἔχοντας τή σύμφωνη γνώμη τοῦ Λάνγκ, συμφωνήσαμε γιά τήν ὑπόλοιπη παραγωγή καί ἔτσι ἔγινε ἡ ταινία.

Ὁ ἥσυχος θάνατος ἀγαπᾶ τούς νυχτερινούς δρόμους

«Ὁ ἀγώνας τοῦ ἀνθρώπου ἐνάντια στήν τυραννία εἶναι ἀγώνας τῆς μνήμης ἐνάντια στή λήθη».
Μίλαν Κούντερα

ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ ΗΣΥΧΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ
σκην.: Φρίντα Λιάππα, *σεν.:* Φ. Λιάππα, Κ. Ἀγγελάκος, Γ. Μπράμος, *φωτ.:* Νῖκος Σμαραγδῆς, *παίζουν:* Ἐλεονώρα Σταθοπούλου, Πέμη Ζούνη, Τάκης Μόσχος, Γιῶργος Μόσχος, Ἠλέκτρα Ἀλεξανδροπούλου.

Ἡ μνήμη ἀρνεῖται τό δικαίωμα τῆς ὕπαρξής της σέ μιά νέα γυναίκα, συγγραφέως σέ κρίση πού δέν μπορεῖ νά γράψει. Μιά ἔκφραση - ἴσως ἡ κύρια - τῆς ψυχικῆς κρίσης τῆς γυναίκας (ρόλος ἑρμηνευμένος ὑπέροχα ἀπό τήν Ἐλεονώρα Σταθοπούλου, Α΄ βραβεῖο γυναικείας ἑρμηνείας στό πρόσφατο Φεστιβάλ Θεσσσαλονίκης). Ἡ Μάρθα καταδιώκεται ἀπό τήν ἀμνησία. Δέν μπορεῖ νά θυμηθεῖ. Ἡ μιά ἀπό τίς διαστάσεις τοῦ χρόνου ἀκυρώνεται, τό παρελθόν ἀπομακρύνεται, ὁ χαμένος καιρός κυριαρχεῖ.

Θραύσματα τοῦ παρελθόντος ἐμφανίζονται ξαφνικά, στιγμές μιᾶς ἑνότητας ζωῆς πού τώρα δέν ὑπάρχει πιά στό ταραγμένο μυαλό. Οἱ εἰκόνες αὐτές, τῶν ὁποίων τό αἰθέριο φῶς καί ἡ αἰσθητική τους τελειότητα, σπανίζουν καί τιμοῦν τό ἑλληνικό σινεμά, εἶναι ταυτόχρονα ὁ χαμένος καί ὁ κερδισμένος χρόνος, ἡ ὁλοκλήρωση τῆς ἀναζήτησής του.

Ἕνα σφιχτό φιλοσοφικό πλέγμα, ἀπό τόν Ἡράκλειτο ὥς τόν Νίτσε καί τόν Προύστ, στηρίζει τούς ἐσωτερικούς διαλόγους τῶν πρωταγωνιστῶν. Μιά διανοουμενίστικη διάθεση ἐπιβάλλεται, ἀπατηλή ὅμως ἀφοῦ ἀναιρεῖται στή συνέχεια τῆς ταινίας ἀπό τήν πορεία τῆς φυγῆς.

Μιά κατάδυση στά ἄδυτα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς: τό δύσκολο ἐγχείρημα τῆς "δύσκολης" αὐτῆς ταινίας. Ἡ συνεχής νυχτερινή βροχή μουλιάζει, διαβρώνοντας ὑπόγεια τις εἰκόνες της, περικυκλώνοντας καί δίνοντάς της ἕναν δύστροπο χαρακτήρα, ἐνῶ συνάμα προσπαθεῖ νά σβήσει τά πάθη καί τή φωτιά πού καίει. Φωτιά πού στό τέλος ξεσπᾶ.

Τά σώματα καί οἱ ἱστορίες τους καίγονται. Ἡ κάθαρση ἐπιζητεῖ τόν ἀφανισμό. Ἡ γένα πρέπει νά εἶναι "καινούρια", ἀνέπαφη, ἀπαλλαγμένη ἀπό ὁποιοδήποτε βάρος καί κυρίως το βάρος τῆς μνήμης. Ὅταν ἡ Μάρθα θυμᾶται, στή σκηνή τοῦ τέλους, εἶναι σάν νά ἐπικαλεῖται τό θάνατο, βλοσυρό ἐκπρόσωπο τῆς λήθης.

"Κάθε δράση ἀπαιτεῖ τή λησμονιά"[1] ἔτσι ὅπως κάθε παρεκλίνουσα ζωή ἀπαιτεῖ τό μοναχικό της μονοπάτι. Αὐτό τό θανατερό παιχνίδι ἀνάμεσα στή λήθη καί στή μνήμη πού διασχίζει τήν ταινία, δηλαδή τό μυαλό τῆς Μάρθας, ὁριοθετεῖ καί τήν γενικότερη φιλοσοφική ἤ, ἄς μᾶς ἐπιτραπεῖ ὁ ὅρος, ὀντολογική προβληματική τῆς ταινίας.

Τά τρία πρόσωπα συνυπάρχουν χωρίς νά ἀλληλοεπικαλύπτονται. Ἡ συνομιλία τους εἶναι στραμμένη μονάχα πρός τούς ἑαυτούς τους. Εἶναι οἱ μοναδικοί ἀποδέκτες τῆς σκέψης τους, κλειστό κύκλωμα πού ὑπάρχει γιά νά αὐτοκαταναλώνεται. Παγίδα στό χῶρο μηδέν τοῦ μυαλοῦ. Ἡ Μάρθα εἶναι παγιδευμένη σ' αὐτόν ἀκριβῶς τόν χῶρο, ἀλλά ἀκριβῶς γι' αὐτό εἶναι καί ἡ μόνη πού ψάχνει ἀπεγνωσμένα μιά διέξοδο. Κόβει τίς γέφυρες ἐπικοινωνίας μέ τούς ἄλλους γιά νά μπορέσει νά ἐπικοινωνήσει μέ τόν ἑαυτό της.

Ἡ γραφομηχανή περιμένει σιωπηλή. Ἄν εἶναι κάτι πού στηρίζεται ὁλοκληρωτικά στή μνήμη, αὐτό εἶναι ἡ γραφή. Ἡ ἀπουσία τῆς γραφῆς, ἕνας ἀκόμη θρίαμβος τῆς λησμονιᾶς. Ἡ φυγή τῆς Μάρθας εἶναι μιά πράξη πού οἱ ἄλλοι - τά ὑπαρκτά σύμβολα τῆς χαμένης ἑνότητας, ὁ σπασμένος κρίκος μέ τό πρίν - ὄχι μόνο ἀρνοῦνται, ἀλλά καί δέν μποροῦν νά καταλάβουν. Ἀποστεωμένοι ἀπό πάθη, στερημένοι ἀπό συ-

ναισθήματα, εἰκόνες παρά πρόσωπα ἤ χαρακτῆρες, μένουν ἀνολοκλήρωτοι μέσα στήν ταινία, ἄπραγοι γιατί ἡ μνήμη δέν τούς ἔχει ἐγκαταλείψει, αὐτοί μποροῦν καί θυμοῦνται. "Τόχει ξανακάνει - λέει ὁ Μάρκος - καί ἀπ' ὅ,τι θυμᾶμαι ὅλες τίς φορές ἔχει γυρίσει πίσω".

Θυμᾶμαι σημαίνει πακετάρω τίς ἀναμνήσεις, ἐλέγχω τή μνήμη, τήν χρησιμοποιῶ. Θυμᾶμαι: τό νεκρικό ρῆμα. Ἕνας τιτάνιος ἀγώνας νά ἐπιπλεύσει μέσα στή θάλασσα (ἤ τή βροχή ἐν προκειμένω) τῆς λησμονιᾶς.

Τά πλάνα πού ἀνακαλοῦν τόν χαμένο καιρό, πού ἀναπλάθουν μιά τρύπια μνήμη, πού ἑνοποιοῦν μιά ἀποσπασματική πραγματικότητα δημιουργοῦν μιά ὀπτική ἀντίθεση καί δίνουν μιά αἴσθηση ἄμετρης γοητείας τῶν εἰκόνων. Πλάνα ἥσυχα, μέ μιά ὑπόγεια, σχεδόν κρυφή αἴσθηση τῆς ροῆς τοῦ χρόνου, στατικά καί ρευστά ταυτόχρονα ὅπου "τά πάντα ρεῖ", πού ἀντιδιαστέλλονται στά ὑγρά βροχερά πλάνα τῆς φυγῆς, πλάνα ἐσωτερικῶν τοπίων, ξένων καί ἄγνωστων, χωρίς ὁποιοδήποτε σηματοδότη (πάντα νυχτερινά), ἐπίφοβα, ἐπικίνδυνα. Πλάνα ψυχῆς. Ὑποκειμενικές εἰκόνες ἑνός ἀποκλεισμένου ἀντικειμενικά κόσμου. Χῶρος μηδέν. Σημεῖο συνάντησης τῆς λογικῆς καί αὐτοῦ πού βρίσκεται πέρα απ' αὐτήν, ἐκεῖ ὅπου παλεύουν ἡ μνήμη μέ τή λήθη, ὁ ἔρωτας μέ τό θάνατο, ἐκεῖ ὅπου οἱ ἱστορίες τοῦ παποῦ προσπαθοῦν ν' ἀναδυθοῦν. Ὁ παπούς, μυθικός τόπος ἔξω ἀπό τήν ταινία καί τό φιλμικό της χρόνο - "ὁ παπούς δέν εἶχε ἡλικία" - ἐνσαρκώνει αὐτήν τή χαμένη μνήμη.

Οἱ ἱστορίες ὑπάρχουν μονάχα γιά νά μᾶς κυνηγοῦν, γιά νά μᾶς ὑποχρεώνουν νά τίς θυμόμαστε πάντα, γιά νά διατηροῦν πάντα ζωντανή μέσα μας τήν ἀναγκαιότητα τῆς μνήμης, γιά νά μᾶς ὑπενθυμίζουν πάντα τό παράλογο τοῦ θανάτου πού κουβαλᾶνε μέσα τους.

Ὅμως τί ὠφελεῖ μιά μνήμη πού φωτίζει τά πάντα, ἀτόφια, ὁλάκερη, πανταχοῦ παροῦσα, χωρίς κενά, χωρίς σκοτεινές γωνίες καί ἀπόκρυφες πτυχές; Μιά τέτοια μνήμη δέν εἶναι παρά ἡ ἄλλη πλευρά τῆς ἀμνησίας. Αὐτά, πού ἀπό τή μνήμη ξεφεύγουν, πού πέφτουν στή λησμονιά, οἱ ἱστορίες ἤ τά ὄνειρα πού προσπαθοῦμε ἀλλά δέν μποροῦμε νά θυμηθοῦμε, εἶναι αὐτά πού κάνουν τή μνήμη νά λειτουργεῖ, ποτίζοντας την ταυτόχρονα μέ τό ὑγρό τοῦ θανάτου. Ἡ χελώνα ζεῖ χίλια χρόνια εἴτε γιατί τά θυμᾶται ὅλα, εἴτε γιατί δέν θυμᾶται τίποτα.

Ἡ Μάρθα τήν ἀρνεῖται. Ἀρνεῖται μιά τέτοια σχέση μέ τό χρόνο της.

Στό διαμέρισμα τῆς ἀρχῆς, ἀσφυκτικά κλεισμένο ἀπ' τήν βροχή, ὁ χρόνος ὑπάρχει μονάχα σάν ἀφαίρεση καί μέσα σ' αὐτόν τά συναισθήματα σάν ἔκλειψη. Τά παγωμένα πρόσωπα τοῦ Μάρκου καί τῆς Ἄννας - ὁ Τάκης Μόσχος καί ἡ Πέμυ Ζούνη ἀγγίζουν μέ τήν ἑρμηνεία τους ἐπίπεδα ψυχικῆς ἀποξένωσης, ἐπικίνδυνα γιά κάθε ἠθοποιό, δεῖγμα τῆς μεγάλης τους ἀξίας - ἀκίνητα, "ἀνέκφραστα", μπροστά στό φακό, συνοδευμένα μ' ἕνα φιλοσοφικό μονόλογο πού ὑποδηλώνει μιά γενικότερη πολιτισμική κρίση ἀξιῶν καί ὄχι μόνο ὑπαρξιακῆς ἀγωνίας, ἀντικρύζουν, σάν μέσα ἀπό σπασμένο καθρέπτη, μονάχα τό κενό τους, μέσα στό ὁποῖο βλέπουν τήν Μάρθα, κατακερματισμένη, νά βυθίζεται, ἀνήμποροι νά ἀντιδράσουν ἤ νά ἐπέμβουν. Ἡ ψυχανάλυση, ἀντί νά εἶναι ἡ θεραπεία, καταντᾶ ἡ ἀρρώστεια τήν ὁποία ὑποτίθεται ὅτι θεραπεύει. Ἡ φωτιά τῆς ζωῆς πού σιγοκαίει τήν Μάρθα δέν τούς ἀγγίζει. Ἡ νυχτερινή περιπλάνηση στά ὁριακά σημεῖα τῆς ἐπαφῆς καί τῆς τριβῆς, ἀνάμεσα στή λήθη καί στή μνήμη, ἐκεῖ ὅπου κυλάει τό ποτάμι τοῦ χρόνου, ἀπ' τό ὁποῖο μόνο μιά φορά περνᾶ κανείς ἀπ' τό ἴδιο σημεῖο, τούς εἶναι ἀπαγορευμένη.

Νύχτας περιπλάνηση

Τό ἐλλειπτικό σεναριο τῆς ταινίας πού ἀντί μυθοπλαστικοῦ διαλόγου κινεῖται πάνω σ' ἕνα φιλοσοφικό ἄξονα, αὐτή ἡ ἀπουσία διαλόγου καί ἡ ὀδυνηρή ἀνάσυρση μέσα ἀπ' τή σιωπή αὐτοῦ πού δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ ἀπό τούς ἥρωες, ἀλλά πού ξεπηδάει ἀπ' τόν ἐσωτερικό τους κόσμο, αὐτή ἡ συγκεκριμένη (καί ἀδιανόητη ὡς σύλληψη γιά τά ἑλληνικά κινηματογραφικά δεδομένα) αἰσθητική ἐπιλογή κινηματογράφησης τῆς σκέψης, μοιάζει μέ σπιράλ πού βραχυκυκλώνει τό μυαλό καί καταπίνει τό βλέμμα τοῦ θεατῆ. Ὀρθώνει ἕναν τοῖχο, προστατευτικό γιά τήν ἴδια τήν ταινία ἀπό μιά ἄποψη, δυσκολεύοντας τή διείσδυση στό ἐσωτερικό της. Ἀποτελεῖ ἕνα ρήγμα στή λογική τοῦ θεατῆ ἐνῶ προσδίδει στην ταινία μιά φαινομενική δυσκαμψία, λειτουργώντας σάν φρένο στήν ἐξέλιξη τῆς ἀφήγησης.

Ὅμως, ἀκριβῶς τή στιγμή πού τά πρόσωπα παιγιδεύονται ἀπό τήν εἰκόνα καί ἀπό τόν "βαρύ" της λόγο, ἡ Μάρθα, φορώντας δύο ἀνόμοια παπούτσια, δραπετεύει προσπαθώντας νά βρεῖ τή χαμένη της εἰκόνα, νά συλλάβει τά θραύσματα μιᾶς λειψῆς μνήμης. Ἡ φυγή μέσα στή βροχερή νύκτα δέν εἶναι ἄλλο ἀπό μιά ἀναζήτηση καί μιά ἐπιστροφή πρός τήν ἑνότητα τοῦ κατακερματισμένου ἑαυτοῦ της, μιά κάθοδος στό πηγάδι τοῦ χρόνου, ἐκεῖ ὅπου οἱ ἱστορίες τοῦ παποῦ ἀκροβατοῦν ἀνάμεσα στή λησμονιά καί στή μνήμη.

Οἱ νυχτερινές εἰκόνες τῆς φυγῆς, γυρισμένες σέ φυσικούς χώρους, πνιγμένες στή βροχή (τεχνητή παρακαλῶ), σύμπτωμα μοναξιᾶς καί συναισθηματικῆς ἔκλειψης, δέν εἶναι ἀναγνωρίσιμες. Σηματοδοτοῦνταί μονάχα ἀπ' τά φανάρια ἄγνωστων δρόμων μιᾶς παράξενης πόλης, πού μέσα της ὁ θάνατος κυκλοφορεῖ αἰφνίδιος καί ἀπρόσκλητος. Οἱ ἱστορίες κυκλοφοροῦν ἐπίσης ἀδέσποτες στούς δρόμους, ἀναζητοῦν τόν ἀνύπαρκτο ἀποδέκτη τους, σβήνουν σιγά - σιγά στήν ἐρημιά ἑνός ἄδειου τηλεφωνικοῦ θαλάμου. Ὁ ἄγνωστος ἄντρας, μπαίνει στό χειρουργεῖο. Ὁ θάνατος παραμονεύει παντοῦ, στήνοντας παγίδες στίς ἱστορίες πού τόν μεταφέρουν.

Ξαφνικά ὅσο καί ἀνεπαίσθητα, σέ κάποιο σημεῖο τῆς διαδρομῆς, ἡ ταινία ἀρχίζει νά γλιστρᾶ σιγά - σιγά στό νοτισμένο δρόμο, πρός τήν ὁλοκλήρωσής της. Ἡ κάμερα ἀπελευθερώνεται. Ἡ σκηνοθέτης ἀφήνει τίς εἰκόνες της, πού τόσο σωστά ἔχει καθοδηγήσει, νά βροῦν μόνες τόν δρόμο τους. Δέν στοχεύει πιά στατικά καί ἐπίμονα τήν ἡρωΐδα της, δέν προσπαθεῖ νά συναντηθεῖ μέ τά ἐσωτερικά της ψυχικά τοπία. Ἡ μνήμη ξετυλίγεται σάν κουλουριασμένο φίδι, ἡ ταινία σέ τράβελινγκ τήν ἀκολουθεῖ, ἐνῶ ἡ πραγματικότητα παραμονεύει. Μιά αἴσθηση ἀνοίγματος καί προοπτικῆς κυριαρχεῖ. Οἱ ἱστορίες ἀρνί-

ζουν νά ἀναδύονται ἀπό τή λησμονιά, σπάζοντας τόν ἀσφυκτικό κλοιό τοῦ χαμένου χρόνου, ὅπου μέσα του εἶναι ἐγκλωβισμένη ἡ μνήμη. "Πάω τά μπρός πίσω": ἔτσι ὁρίζει τό παιχνίδι της μέ τόν χρόνο ἡ Μάρθα.

Ἡ βροχή ἔχει σταματήσει. Οἱ χρονικοί θύλακες πού κρατοῦν φυλακισμένη τή μνήμη ἀρχίζουν νά ἐπικοινωνοῦν μέ τό παρόν, ἀνασυνθέτοντας τή χαμένη χωροχρονική ὁλότητα. Ἡ βροχή μεταφέρεται. Τά ἀπομονωμένα καί αὐτάρεσκα πλάνα τοῦ χαμένου καιροῦ διαβρώνονται. Χρόνος χαμένος. Χρόνος κερδισμένος. Οἱ κόκκινοι χυμοί τῆς ζωῆς ἑνώνονται μέ τή βροχή, λεκιάζοντας ἀνεξίτηλα τό ἄσπρο τραπεζομάντηλο. Οἱ ἀναμνήσεις ξεπηδοῦν ἀπό τή μνήμη κάνοντας την νά αἰμοραγεῖ.

Ἕνα μοναχικό καφενεῖο σέ κάποιον ἄγνωστο δρόμο, λαϊκοί ἄνθρωποι πού παίζουν ζάρια, πίνουν καφέ, διηγοῦνται ἤ ἀκοῦν τούς ἄλλους νά διηγοῦνται ἱστορίες , ἕνα τζούκ μπόξ τό ὁποῖο ξεχύνει τό μουσικό στίγμα τοῦ δάσκαλου Β. Τσιτσάνη, κυκλώνονται ἀπό μιά κάμερα πού ξέρει νά γαντζώνει καί ν' ἁρπάζει τήν ἀλήθεια τῶν εἰκόνων της.

Νάτην ἡ κρυμμένη Ἑλλάδα αὐτῆς τῆς "κουλτουριάρικης" καί "ἐγκεφαλικῆς" ταινίας πού ἀντιπαραβάλλει τή σεμνότητα καί τήν εὐαισθησία της στόν ἀνελέητο βομβαρδισμό κάποιων ἄλλων κινηματογραφικῶν εἰκόνων, τῶν ὁποίων ἡ κραυγαλέα καί μεγαλόστομη προφάνειά τους, ἀκυρώνει τήν ἑλληνική πραγματικότητα, βυθίζοντάς την μέσα σέ προκάτ ἰδεολογικά σχήματα καί κενές ρητορεῖες. Μιά Ἑλλάδα κρυφή ἀποκαλύπτεται, νυχτερινά λαμπερή, πού κλείνει μέσα της τό πάθος γιά τόν ἔρωτα, φορέα ζωῆς καί θανάτου ταυτόχρονα, τόν πόθο γιά τήν ἀποκατάσταση τῆς μνήμης.

Μιά λησμονησμένη ἑλληνικότητα ὀρθώνεται ἐνάντια στήν ἰδεολογική ἀφασία καί τή συλλογική ἀμνησία, μέσα ἀπό εἰκόνες πού δέν ἐπιζητοῦν αὐθαίρετα νά συναντηθοῦν μέ τήν Ἱστορία, οὔτε νά τήν σχολίασουν, ἀλλά ψάχνουν τά μυστικά περάσματα τῆς μνήμης πρός τή θάλασσα, καταδύονται γιά νά ἀναδυθοῦν κουβαλώντας, σάν χαμένους θησαυρούς, τίς ἱστορίες τους γιά νά τίς ἐναποθέσουν στό ἑλληνικό φῶς.

"Ὅλες οἱ ἱστορίες κουβαλοῦν μέσα τους τό θάνατο"[2]

Ἡ φωτιά πού περιζώνει σάν ἀπαγορευτικός κλοιός τά ὑπόγεια τῆς ταινίας ἀναβλύζει καί μετατρέπεται σέ πύρινη βροχή. Ἡ μνήμη, φλεγόμενη βάτος, πυρπολεῖ τό μυαλό τῆς Μάρθας φωτίζοντας τίς σκοτεινές του διαδρομές, ἐλευθερώνοντας διεξόδους μέσα ἀπό τίς ὁποῖες οἱ ἱστορίες ξεφεύγουν. Στό καφενεῖο ἡ ἐπαφή μέ τούς λαϊκούς ἀνθρώπους, ἀπελευθερώνει τόν παγιδευμένο λόγο τῆς ἡρωίδας, ἄμεση συνέπεια μιᾶς ἐπανακτημένης μνήμης.

Οἱ ἄκρες τοῦ κύκλου τῆς χαμένης ἑνότητας πλησιάζουν. Ἡ τριβή τους προκαλεῖ τή φωτιά τοῦ θανάτου. Τά σώματα καίγονται. Ἡ πεῖρα τῆς ζωῆς καταναλώνεται στήν πυρά τοῦ πάθους. Ἡ ἐρωτική ἐπαφή γεννᾶ το θάνατο, ἀλλά ταυτόχρονα, μέ τό τελικό πλάνο, μιά μελλοντική διάσταση ζωῆς ἀνοίγεται, μέ τήν ἐμφάνιση τῆς θάλασσας, πού ἀφοῦ ἔχει μαζέψει ὅλο τό ὑγρό στοιχεῖο τῆς ταινίας, δίνοντας του μιά διέξοδο, σπάει τούς ὁρίζοντες κάνοντας τό βλέμμα μας νά ταξιδέψει.

Ἕνα ταξίδι ἥσυχο, ὅπως αὐτό τοῦ θανάτου ἀνάμεσα στίς εἰκόνες της, πού μπορεῖ σέ κάποιους νά προξενήσει μιά δυσφορία ἤ μιά φαγούρα στό βλέμμα (μιλῶ γι' αὐτούς πού ἀμήχανοι δέν θά ξέρουν πῶς ν' ἀφεθοῦν στή γοητεία τους) καί οἱ ὁποῖοι θά ξυπνήσουν βγαίνοντας ἀπό τό σινεμά μ' ἕνα θολό σύννεφο κάπου μέσα στό μυαλό τους, ἀόρατη κουρτίνα ἀνάμεσα σ' αὐτό πού εἶδαν καί στήν κρυμμένη του ἀπόλαυση.

Θᾶναι σίγουρα τό βαρύ γαλάζιο σύννεφο τῶν τσιγάρων πού τά πρόβατα σταυροπόδι καπνίζουν.

Ὀνειρικός ἐφιάλτης ἤ ἐφιαλτικό ὄνειρο; Αὐτό μόνο ὁ "οξαποδός" μπορεῖ νά τό ξέρει.

Ἀντί ἐπιλόγου

Ἄς καταγραφεῖ λοιπόν αὐτή ἡ ὑπέροχα ἀνήσυχη ταινία στά ξαμολημένα βλέμματα αὐτῶν πού ψάχνουν ἐπίμονα στίς σκοτεινές αἴθουσες, μέσα στίς εἰκόνες, τή συνάντησή τους μέ τήν πρώτη ὕλη (τοῦ θανάτου ἤ τοῦ ἔρωτα) πού ζωντανεύει τίς ἱστορίες τους (καί τά ὄνειρά τους) καί ἄς ξεχάσουν γιά μιά στιγμή, κλείνοντας τά μάτια, τήν Ἑλλάδα καί τό φῶς της, γιά νά μπορέσουν νά τά ξαναβροῦν, πέρα ἀπ' τήν ταινία, μέσα τους.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

[1]Φρ. Νίτσε.

[2]Διάλογος ἀπό τήν ταινία τοῦ Βίμ Βέντερς *Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων.*

Τό παρθένο βλέμμα καί οἱ γνωστές εἰκόνες

Η ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΤΗ ΣΙΛΕΝΑ
σκην.: Δημήτρης Παναγιωτάτος, *σεν.:* Δ. Παναγιωτάτος, Ἀντ. Καφετζόπουλος, *φωτ.:* Τάσος Ἀλεξάκης, *μουσ.:* Κυριάκος Σφέτσας, *παίζουν:* Ἀντώνης Καφετζόπουλος, Εὔα Βλαχάκου, Λουκία Στεργίου, Μάγδα Μαυρογιάννη.

Ἡ νύχτα μέ τή Σιλένα ἀποτελεῖ ἕναν τόπο πολλαπλῶν συναντήσεων... Καταστάσεις "ενδοϊστορικές", πού ἀναφέρονται ἄμεσα σ' αὐτό πού τό φίλμ ἀφηγεῖται, καί καταστάσεις ἐξωφιλμικές. Παράλληλες, σέ συνεχή ροή, μή θεατές καί πάντα παροῦσες.

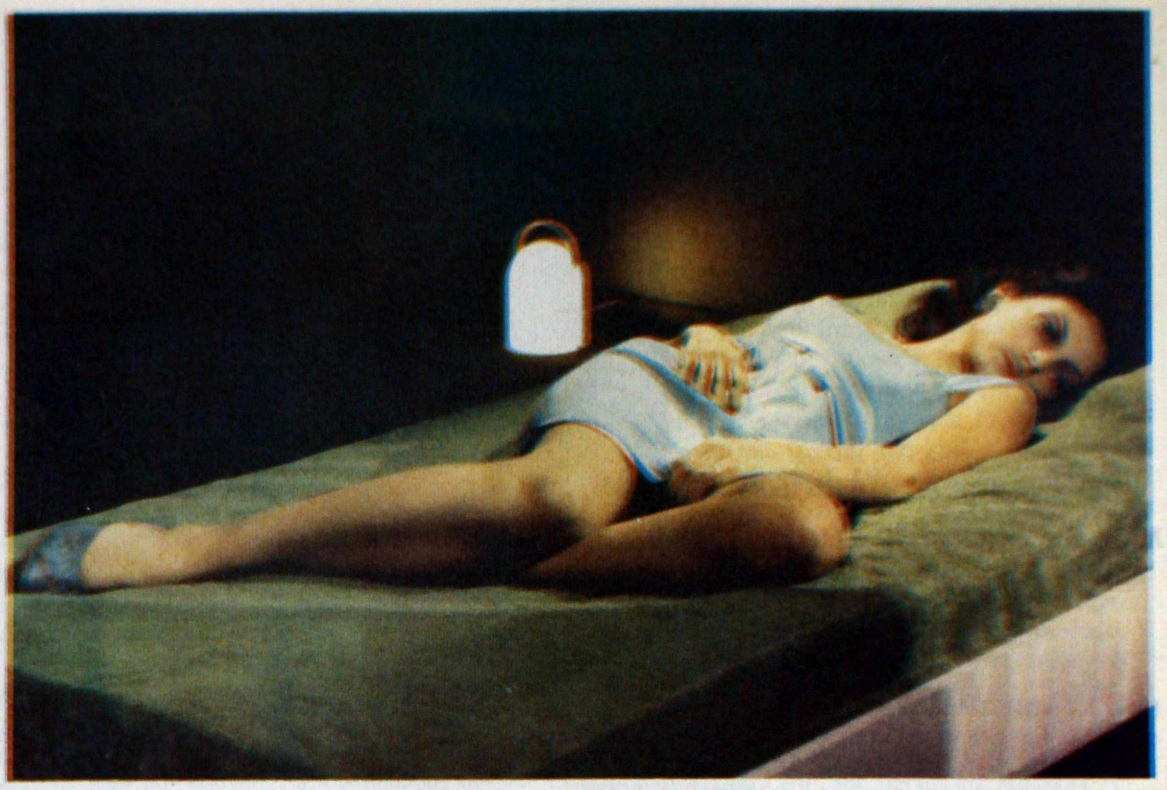
Εἶναι ὅμως μιά ταινία - τόλμημα, μιά προσπάθεια επιτυχημένη νά ἐγγραφοῦν σ' ἕνα στύλ ἀφήγησης "μή ἑλληνικό" ἱστορίες πού ἀπέχουν ἀπό τήν περιγραφή τῶν προσώπων ὡς φορεῖς κάποιας Ἱστορίας, εἴτε προσωπικῆς εἴτε γενικά ἀντιπροσωπευτικῆς. Ἡ ἀφήγηση δέν περνᾶ μέσα ἀπό τούς χαρακτῆρες ἤ τήν περιγραφή τους. Κατατίθεται κινηματογραφικά. Ὁρισμένα βιώματα - προσωπικά εἶναι ἀλήθεια - γίνονται ἀρκετές φορές ἀντικείμενο ἔντονης ἐκμετάλλευσης γιά τήν παραγωγή εἰκόνων πού τείνουν νά παραπέμψουν ἀλλοῦ τό θέαμα καί νά κατευθύνουν ἀλλοῦ τόν θεατή. Νά τόν ἀπομονώσουν καί νά ἀπομονωθοῦν ἀπ' αὐτόν ὥστε νά ἀρχίσουν νά λειτουργοῦν αὐτόνομα μ' ὅλη τους τή δυναμική.

Τό συνηθισμένο μάτι, ὅμως, καί ὁ συγκεκριμένος ψυχισμός πού τοῦ καθορίζει τήν ἀκτίνα δράσης καί ἐνέργειας, δέν μπορεῖ νά συλλάβει - ἀκόμα - τήν παράλληλη ἱστορία, τήν παράλληλη ἀφήγηση, γιά τήν ὁποία οὔτε ἀπό τόν Παναγιωτάτο μποροῦμε νά ζητήσουμε εὐθῦνες μιά καί ἡ ταινία δέν τούς ἀνήκει μετά τήν προβολή της.

Τό φίλμ εἶναι γεμᾶτο ἀπό ἀναφορές. "Παραφουσκωμένο". Τόσο πού τό πρόβλημα πού μπαίνει δέν εἶναι τό ἄν θά πετύχει τό παιχνίδισμα τῆς ἱστορίας. Τό ἄν ὁ Χρῆστος καταφέρει αὐτό πού ἐπιδιώκει, ἀλλά καί τό ἄν ἡ ταινία θά καταφέρει νά προχωρήσει ἐντάσσοντας λειτουργικά μέσα στήν ἀφηγούμενη πλοκή της αὐτές τίς ἀναφορές. Ἄν δηλαδή καταφέρει νά ξεφύγει ἀπό τήν παγίδα τοῦ στύλ "φίλμ μέσα στό φίλμ", γιά νά προχωρήσει πρός τό στάδιο τῆς ἀναζήτησης τοῦ κινηματογράφου πού θέλει νά κατασκευάζει ταινίες γιά τόν ἑαυτό του.

Εἶναι ὁπωσδήποτε πολύ δύσκολο, καί πρέπει νά ἀναγνωρισθεῖ αὐτό, νά ἐπιχειρήσες νά παραθέσεις Χίτσκοκ καί Φίσσερ, εἴτε ἀποσπασματικά μ' ἕνα πλάνο εἴτε μέ ὁλόκληρες δομημένες σεκάνς πού παραπέμπουν σέ γνωστές ταινίες. Ἤ πάλι νά ἐντάξεις αὐτούσιες σκηνές ἀπό ταινίες σάν τό *Τζών Γκιτάρ* τοῦ Νίκολας Ραίη καί νά τίς "κόψεις" μέ μιά φωτογραφία ἀπό μιά ξεχασμένη ταινία τοῦ Κόν Ἰτσικάουα.

Ὁ Παναγιωτάτος τό ἐπιχειρεῖ καί τό ἐπιτυγχάνει. Κάνει μιά ταινία ὅπου φαίνεται νά τόν ἐνδιαφέρει πολύ λίγο ἡ ἀνέλιξη τοῦ "στόρυ", παρ' ὅλα τά "προσωπικά" στοιχεῖα πού εἰσβάλλουν συνέχεια. Ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει εἶναι ὁ κινηματογράφος καί ἡ προσπάθεια νά ἐπιχειρηθεῖ μιά ἄλλου εἴδους προσέγγιση· ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος εἰδικότερα. Γιατί, παρ' ὅλα αὐτά, καί γιά νά μήν τό ξεχνᾶμε, *Ἡ Νύχτα μέ τή Σιλένα* εἶναι ἑλληνική ταινία πού συμβάλλει πάρα

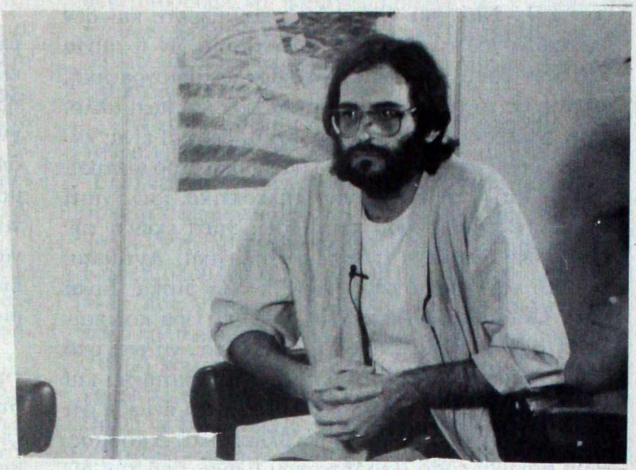


πολύ καί μέ ἔντονα δηλωμένη την ἀγωνία της ὄχι μόνο γιά τήν ἐπιβίωση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἀλλά καί γιά ἕνα ποιοτικό ἄλμα πέρα ἀπό τίς "γνωστές" κατασκευές.

Μέσα στή θεαματική ἔνδεια πού ὑπάρχει στόν κινηματογράφο μας δέν μπορεῖ παρά νά ἐπαινεθεῖ τό γεγονός τῆς "κινηματογραφικῆς" παρουσίασης ἑνός "τύπου" πού ἀγωνιᾶ γιά μιά νύχτα ἔρωτα καί πάθους. Ὅπου ὁ κοινωνικός του περίγυρος ἔχει σκόπιμα ἐξαφανισθεῖ. Ὅπου ἡ πόλη δέ φαίνεται καί ὅπου, βέβαια, δέν μποροῦν νά γίνουν παραλληλισμοί καί νά βγοῦν εὔκολα συμπεράσματα γιά τό πῶς καί τό γιατί συμπεριφέρεται ἔτσι. Εἶναι ἕνας ἄνθρωπος πού ὑποφέρει. Πού κυνηγᾶ ἕνα ὄνειρο, μιά ἐκπλήρωση τῆς ἐπιθυμίας του. Πού ζεῖ σ' ἕνα δικό του κόσμο καί πού τόν ἐπεκτείνει ὅπως ὁ ἴδιος θέλει. Πού μπλέκεται ἠθελημένα σέ ἐπικίνδυνες καταστάσεις γιά νά ἱκανοποιήσει ἕναν ἀκραῖο ψυχικό καί σωματικό μαζοχισμό. Ὁ Χρῆστος δέν εἶναι ἕνας ἀντιπροσωπευτικός χαρακτήρας, σύμβολο καί μήνυμα. Ἀλλά οὔτε καί εἶναι κάποιος πού δέν ἐπιτρέπει συγκρίσεις καί ταυτίσεις μαζί του. Δέχεται ἐπεμβάσεις ἀποδοχῆς ἤ ὄχι τοῦ τρόπου πού ἀντιμετωπίζει τή Σιλένα καί τήν Ἄλλη. Τίς δύο ὄψεις τῆς ἴδιας ἐπιθυμίας. Τῆς πραγματικῆς καί τῆς φανταστικῆς. Ἡ Σιλένα, ἤ ἡ εἰκόνα της, μπορεῖ νά δομεῖ τό χαρακτήρα του καί νά τόν κατευθύνει ἐκεῖ ὅπου ὅλα τελειώνουν, ὅμως εἶναι ἡ Ἄλλη που κερδίζει. Πού κερδίζει τό σῶμα του καί τήν ψυχή του. Πού γίνεται θεατή μή ἀμφισβιτίσιμη φιλμική πραγματικότητα. Ἡ σχέση τοῦ Χρήστου μέ τήν Ἄλλη ὁλοκληρώνεται κατά τέτοιον τρόπο, φιλμικό και φυσικό, ὥστε νά μήν ὑπάρξουν ἀπό κανένα καί κυρίως ἀπό τούς θεατές "παρεξηγήσεις". Γιά νά μήν ὑπάρξει, τέλος, κανενός ἄλλου εἴδους ταύτιση παρά μόνο αὐτή πού ἡ ταινία καί ὁ Χρῆστος ἐπιτρέπουν. Ἔτσι πού τό ἐρωτικό στοιχεῖο, πού πλανᾶται γύρω ἀπό τό φίλμ, νά γίνει τό κυρίαρχο στή ζητούμενη ἀποκατάσταση τῆς σχέσης τοῦ θεατῆ μέ τό φίλμ. Νά γίνει δηλαδή ἀπ' ὅλους ἀποδεκτή ἡ δυνατότητα τοῦ παρθένου καί τοῦ ἀθώου βλέμματος *πάντοτε* μέσα ἀπό γνωστές εἰκόνες πού δέν ἀναπαράγουν τό "ἴδιο" ἀλλά τό παρουσιάζουν διαφορετικά. Καί αὐτή ἡ ἑτερότητα εἶναι πού ὠθεῖ τή συγκεκριμμένη ταινία πρός τήν ἐπιτυχία τῶν σκοπῶν καί τῶν προθεσεών της, σέ ἁρμονικό συνδυασμό βέβαια μέ τό ἀποτέλεσμα.

Ἡ Νύχτα μέ τή Σιλένα ἴσως νά ἀποτελεῖ ἕνα ἄνοιγμα πρός μιά ἄλλη κατεύθυνση πού χρειάζεται ὁ κινηματογράφος μας, μακριά ἀπό "βαρύγδουπες" φολκλορικοῦ στύλ ἀναπαραγωγές τοῦ ἱστορικοῦ μας γίγνεσθαι, πού ἐξάγονται, βέβαια, στούς "βαρβάρους" καί κάνουν εἰσιτήρια ἀπό ἡμεδαπούς.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ



Μιά προσωπική ταινία

Νότης Φόρσος: Βλέποντας τήν ταινία σου εἶχα τήν ἐντύπωση ὅτι ἀντιμετώπιζα ἕνα "ἀστικό" νουάρ ἤ καλύτερα ἕνα σύγχρονο νουάρ, ὅπου δηλαδή, ἔλειπαν οἱ φόνοι ἀλλά παρέμεναν ὅλα τά ἄλλα στοιχεῖα, ἡ περιρέουσα ἀτμόσφαιρα, ὁ ρόλος τῆς γυναίκας κ.λπ. Ἔτσι μοῦ δημιουργήθηκε καί τό ἐρώτημα πού σοῦ θέτω: τί νόημα θά εἶχε ἕνα νουάρ σήμερα.

Δημήτρης Παναγιωτάτος: Γιατί πιστεύεις ὅτι εἶναι νουάρ; Ἐγώ θά ἔλεγα ὅτι εἶναι ἐπίσης ἕνα ψυχολογικό θρίλερ ἀλά Χίτσκοκ. Γιατί ὄχι;

Ν.Φ.: Γιατί διαφέρει στά χρώματα καί τούς χρόνους της, στούς ρυθμούς της.

Δ.Π.: Ἐγώ ὅμως δέν πιστεύω ὅτι ἔκανα ἕνα νουάρ, γιατί ἄν πίστευα ὅτι εἶχα κάνει κάτι τέτοιο δέν θά ἤξερα τί ν' ἀπαντήσω. Πιστεύω ὅτι ἡ ταινία μου δέν μπορεῖ νά καταταγεῖ, ἔστω μέ τα σημερινά δεδομένα, σέ κάποιο συγκεκριμένο εἶδος. Ἔχει κάποια στοιχεῖα ἀπό τό νουάρ στή φωτογραφία καί κυρίως στήν αἰσθητική της καί στή θεματική της, ἰδίως στό μέτρο πού ὑπῆρχε ἡ ἀναζήτηση μιᾶς γυναίκας. Ἀπό 'κεῖ καί ὕστερα ἔχει κάποιες ψυχαναλυτικές ἀναφορές, οἱ ὁποῖες φέρνουν κοντά σ' αὐτό πού θά λέγαμε ψυχολογικό θρίλλερ (*Σιωπηλός μάρτυς, Δεσμώτης τοῦ ἰλίγγου...*)

Ν.Φ.: Ρώτησα αὐτό, γιατί ἡ ταινία σου μοῦ ἔδωσε τήν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται, ἄς τό ποῦμε ἔτσι, γιά μιά κατασκευή, ὅτι κάπου στό μυαλό σου εἶχες κάποια πράγματα πού προσπάθησες νά τά κάνεις μιά ταινία, ἀλλά ἡ ταινία δέν βγῆκε μέσα ἀπό ἕνα πάθος. Δέν μοῦ φάνηκε νά ὑπῆρχε κάποια ἐλευθερία, ἦταν μιά ταινία σφιχτή, μελετημένη νά εἶναι τέτοια.

Ἰορδάνης Καμπᾶς: Πρίν ἀρχίσεις νά ἀπαντᾶς, θά ἤθελα νά συμπληρώσω κάτι, ἔχοντας δεῖ καί τήν τηλεταινία, πού ἦταν γιά μένα μιά ἀβάν πρεμιέρ γι' αὐτή τήν ταινία. Στήν τηλεταινία ὑπῆρχαν αὐτά τά στοιχεῖα πού λέει ὁ Νότης, χωρίς νά εἶναι τόσο καλά ἐπεξεργασμένα καί χρειαζόταν νά γίνει αὐτή ἡ ταινία. Ἀλλά ἐδῶ, συμπληρώνω τό Νότη καί λέω ὅτι ἡ ταινία ἔγινε κάτω ἀπό αὐτό τό βάρος, γιατί καί μένα μοῦ ἔδωσε αὐτή τήν αἴσθηση. Δηλαδή ὅτι ὑπάρχει ἕνας δημιουργός πού ἔχει πολλά πράγματα νά πεῖ πάνω σ' αὐτό τόν κινηματογράφο πού ἀγαπάει, τό νουάρ, τό θρίλερ, καί ὅλα αὐτά πιέζουν νά βγοῦν...

Δ.Π.: Ἐγώ θά μιλήσω πάνω στήν ἄποψη τῶν προθέσεων γιατί τό ἀποτέλεσμα θά τό κρίνετε ἐσεῖς πιά. Σχετικά λοιπόν μέ τό τί θέλησα νά κάνω, ὑπάρχει μεγάλη διαφορά στήν ταινία καί τήν τηλεταινία. Καί δέν μιλάω γιά ποιοτική διαφορά, ἀλλά γιά διαφορά προθέσεων. Ἡ τηλεταινία θά ἦταν αὐτό πού λέγατε ἐσεῖς κατασκευή, μέ τήν ἔννοια ὅτι θά ἤθελα νά δοκιμάσω. Ἦταν μιά ἄσκηση ὕφους καί ἡ τηλεόραση πρόσφερε τή δυνατότητα αὐτή. Ἔτσι, προσπάθησα νά κάνω κάτι μέ τό ὁποῖο θά αποδείκνυα στόν ἑαυτό μου ὅτι μπορῶ νά ἑαυτό μου ὅτι μπορῶ νά διεκπαιρεώσω ἕνα τηλεοπτικό προϊόν διάρκειας 50 λεπτῶν, πού θά ἔχει μιά ἀφήγηση στρωτή, θά βγάζει κάποιους χαρακτῆρες, μιά κατασκευή τελικά μέ τήν ἔν-

νοια πού τή λέτε ἐσεῖς. Ὅμως, δέν θά ἔμπαινα ποτέ σέ μιά τόσο ὀδυνηρή διαδικασία νά κάνω ἕνα φίλμ μέ τήν πρόθεση νά ἀποδείξω ὅτι μπορῶ νά κάνω μιά ταινία μεγάλου μήκους, καλή - μέτρια, ὅπως θά ἦταν.

Ν.Φ.: Ὀδυνηρή γιά τίς συνθῆκες πού ἐπικρατοῦν στό χῶρο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου...

Δ.Π.: Ναί, γιά ὅλες αὐτές πού ξέρετε καί δέν ὑπῆρχε λόγος νά ἐπιδιώξω κάτι τέτοιο, ἄν ἡ ταινία δέν ἦταν τόσο προσωπική, σχεδόν αὐτοβιογραφική, ἄσχετα μέ τό τί φαίνεται. Θά σᾶς πῶ καί κάτι ἄλλο. Στήν τηλεταινία, μιά καί τήν ἔχετε δεῖ καί εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἡ σύγκριση, κρατήθηκα τρομακτικά. Ἴσως γιατί ἦταν ἕνα προϊόν τηλεοπτικό, ἴσως γιατί δέν μ' ἐνδιέφερε τόσο πολύ, ἴσως γιατί ἐκείνη τήν ἐποχή δέν ἤθελα νά ἐκτεθῶ ψυχολογικά. Ἀντίθετα, μ' αὐτή τήν ταινία πῆρα πάρα πολλά ρίσκα. Εἶναι τόσα τά προσωπικά στοιχεῖα, πού τήν ὥρα πού παιζόταν στό φεστιβάλ, ἀπό τή σκηνή πού φτάνει στό σπίτι του ὡς τή στιγμή πού πάει νά τή σκοτώσει καί ἐξαφανίζεται, δέν ἄντεχα νά τή δῶ, γιατί ἔνιωθα ὅτι "ἄνοιγε η ψυχή μου" καί τήν ἔβλεπε ὅλος ὁ κόσμος. Μοῦ φάνηκε τόσο ἀφόρητο πού βγῆκα ἀπό τήν αἴθουσα τό τελευταῖο εἰκοσάλεπτο.

Ὅλη ἡ περιπέτεια εἶναι μιά ἱστορία πού μοῦ ἔχει τύχει ἐμένα στά δέκα ἐννιά - εἴκοσι μου χρόνια μέ μιά κοπέλα. Συγκεκριμένα αὐτό ἀκριβῶς. Ἴσως νά μήν ἦταν τόσο τραβηγμένο ὅσο κάποιες σκηνές, ἀλλά ὑπῆρχε μιά κοπέλα πού τήν παρακολουθοῦσα ἐπί δύο χρόνια συνέχεια καί ἠξερα μεχρι καί πότε πήγαινε στό μπάνιο. Ἐγώ, βέβαια, δέν μπορῶ νά ξέρω σάν τελικό προϊόν, πόσο εἶναι σφιγμένο ἢ ὄχι. Ἴσως σέ κάποια στιγμή ἐπειδή εἶναι κάτι τό τόσο προσωπικό, νά κρατήθηκα περισσότερο ἀπ' ὅσο θά ἔπρεπε.

Ν.Φ.: Ἔρχομαι στήν ἐρωτική σκηνή, γιατί ὑπῆρχε κάτι πού μοῦ ἔκανε ἐντύπωση: ἦταν ὁ ἦχος, ὁ ἑλληνικός. Ἔχω ἕνα πρόβλημα μέ τούς Ἕλληνες ἠθοποιούς καί τήν ὁμιλία τους. Τό συναντῶ πολύ συχνά. Ἀλλά ἰδιαίτερα σέ μιά ταινία ἀτμοσφαιρική, ὅπως ἡ δικιά σου, ἐκείνη τή στιγμή πού ἔλεγε "μωρό μου" ὁ Καφετζόπουλος, μοῦ φάνηκε πάρα πολύ ψεύτικο, σά νά μήν ἔνιωθε τίποτα. Δηλαδή, σά νά σέ συναντάω ἐγώ στό δρόμο καί νά σέ λέω *baby* κάπως ἔτσι. Ἴσως θά ἔνιωθα πολύ ἄνετα ἄν ἦταν ντουμπλαρισμένη ἡ στιγμή αὐτή.

Δ.Π.: Νά σοῦ πῶ κάτι. Ἐπειδή κατ' ἀρχήν αὐτή τή σκηνή τήν ἔτρεμα κι ἀπό ἄποψη γυρίσματος, γιατί ὅταν ἔχεις δώδεκα ἀνθρώπους στό συνεργεῖο καί βάζεις τόν Καφετζόπουλο νά πεῖ αὐτά πού λέει, ὅπως καταλαβαίνεις, μπλοκάρονται τά πάντα. Καί εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι εἰδικά στίς ἐρωτικές σκηνές πού ἦταν μέσα καί ἡ Εὔα, τό συνεργεῖο προθυμοποιοῦνταν πολύ περισσότερο ξαφνικά νά βρίσκεται παρόν, ὅταν δέν τούς ἤθελα καθόλου. Καί γιά ἄλλες σκηνές ἔλεγα "ἀμάν" γιά νά τούς πείσω νά ἔρθουν νά τίς γυρίσουμε. Σ' ἐκείνη τή στιγμή στό μπάνιο, ὅλος ὁ κό-

σμος εἶχε συγκεντρωθεῖ. Καί ἡ Εὔα εἶχε κομπλάρει τελείως. Τελικά αὐτός δέν εἶναι ὁ πραγματικός ἦχος. Ἄν ἀκούγατε τόν σύγχρονο ἦχο πού γυρίστηκε σέ ἐκείνη τή σκηνή, θά νιώθατε ὅτι ἔδινε τήν ἐντύπωση τοῦ ψεύτικου, ἔδειχνε ὅτι ὁ ἄνθρωπος διεκπεραίωνε κάποια πράγματα πού γράφτηκαν γι' αὐτόν στό σενάριο. Ὅμως, τόν ἦχο τό ξαναπῆρα μέσα στό δωμάτιο, ἐνῶ εἴμασταν ὁ Καφετζόπουλος, ἐγώ καί ὁ ἠχολήπτης. Καί ἔγινε κατά τή γνώμη μου πολύ καλύτερος. Ἴσως αὐτά τά πράγματα μόνο ἐγώ θά μποροῦσα νά τά πῶ, ὅπως ἔπρεπε νά εἰπωθοῦν. Ἀλλά ὅπως καί νά εἶναι ἐγώ πιστεύω ὅτι ὁ Ἀντώνης ἦταν καλός καί δέν μπορῶ νά φανταστῶ ἄλλον, πού θά μποροῦσε νά ἀποδώσει καλύτερα τό ρόλο ἀπό ὅ,τι ἐκεῖνος.

Ν.Φ: Θά ἤθελα νά γίνει μιά διευκρίνηση. Ὅταν πηγαίνει ὁ Καφετζόπουλος στό τέλος στό παλιό σπίτι καί βλέπει ὅτι βλέπει, αὐτά πρέπει νά εἶναι στή φαντασία του καί ὄχι ἡ πραγματικότητα.

Δ.Π.: Ἐδῶ, πάλι γιά τίς προθέσεις μου θά μιλήσω. Ἤθελα νά εἶναι ἀμφιλεγόμενο τό ἀποτέλεσμα. κάτι ἀνάμεσα σέ πραγματικότητα καί φαντασίωση. Ὑπάρχουν τέτοια στοιχεῖα, ὅπως τό φῶς γιά παράδειγμα. Πρῶτα τό σπίτι εἶναι σκοτεινό καί μετά ἀπότομα εἶναι φωταγωγημένο μ' ἕνα περίεργο φῶς. Τό φίλμ σ' αὐτό τό σημεῖο εἶναι καμένο. Ἴσως μιά πρώτη ἀντίδραση τοῦ θεατῆ θά ἦταν νά σκεφτεῖ ὅτι εἶναι φαντασίωση τοῦ πρωταγωνιστῆ, ὅσο ὅμως προχωράει ἡ σκηνή τόσο αὐτή ἡ φαντασίωση γίνεται πραγματικότητα. Ἔτσι βλέπουμε ὅτι ἡ κοπέλα φοράει τά ροῦχα πού εἶχε στήν συνάντηση στό σταθμό. Ὑπάρχει ἀκόμα τό στοιχεῖο πού τούς δένει μέ τό παρόν· εἶναι τό σκουλαρίκι σάν μιά ὀφειλή ἀπό τήν τελευταία τους συνάντηση. Ἀκόμα μποροῦμε νά θυμηθοῦμε τή σκηνή τοῦ σταθμοῦ πού τή ρωτάει "θά ἔρθεις μαζί μου;" καί ἐκείνη ἐνῶ τόν κοιτάζει πολύ ἐρωτικά, ὥστε κάποιος νά ὑποθέσει ὅτι θά δεχτεῖ, τοῦ λέει "ὄχι". Δηλαδή ἄλλα σημαίνουν τά μάτια της, ἡ ἔκφρασή της καί ἄλλα εἶναι τά λόγια της. Εἶναι ἕνα παιχνίδι πού γίνεται ἀπό τήν ἀρχή μεταξύ τους, αὐτή σχεδόν τοῦ λέει ὄχι ὅταν θέλει νά πεῖ τό ναί.

Ν.Φ.: Ἐμένα μοῦ ἔδωσε τήν ἐντύπωση ὅτι ἀπό τή στιγμή πού ἡ κοπέλα τοῦ λέει ὄχι, ἐκεῖνος ἐπιστρέφει στό τραῦμα του. Ἐνῶ γιά μιά στιγμή φάνηκε ὅτι θά τό ξεπεράσει, ἐρχόμενος σ' ἐπαφή μαζί της. Ἔστω καί ἄν δέν ἦταν γι' αὐτόν ἡ πραγματική κοπέλα.

Δ.Π.: Εἶναι καί ἕνα δέσιμο τῆς ἀρχῆς καί τοῦ τέλους, μιά ἀναγνώριση παρόντος καί παρελθόντος. Ἄν παρατηρήσατε, ἐνῶ σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας τούς βλέπουμε σέ χωριστά πλάνα, στό τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας εἶναι μέσα στό ἴδιο κάδρο ὁ Ἀντώνης καί αὐτή, ἀπέναντί του. Εἶναι τό μόνο πλάνο πού δένει καί τούς δύο. Θά ἔλεγα ὅτι αὐτό τό πλάνο συνηγορεῖ περισσότερο καί ὑπέρ τῆς ρεαλιστικῆς ἀποψης, ὅτι αὐτή τελικά ὑπάρχει. Δέν εἶναι πιά μιά ὑποκειμενική ματιά, ἀλλά μιά πιό ἀντικειμενική.

Ι.Κ.: Θά ἤθελα νά γυρίσουμε λίγο πρίν ἀπό τήν ταινία, στή σχέση πού ἔχεις ἐσύ μέ τό σινεμά, γιατί δέν μποροῦμε νά παραγνωρίσουμε τό γεγονός ὅτι ἔγραφες κείμενα γιά τό σινεμά, ὅτι ἔχεις ἐκδόσει δυό βιβλία καί ὅτι οἱ ἀπόψεις σου γιά τό σινεμά εἶναι λίγο - πολύ γνωστές.

Ἔχοντας αὐτό ὡς δεδομένο καί ἔχοντας προηγουμένως κάνει μιά συζήτηση ὅπου λέγαμε ὅτι οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες φαίνονται ἀρκετά πουριτανοί, ἀρκετά σφιγμένοι, σχεδόν ἀνερωτικοί, θέλω νά σταθοῦμε στήν πρώτη σεκάνς. Εἶναι αὐτή στήν ὁποία ὁ Καφετζόπουλος παρακολουθεῖ μέ τά κυάλια τήν κοπέλα πού ντύνεται. Ἐνῶ ὑπάρχει ἕνας ἐρωτισμός, πολύ καλά ἐπεξεργασμένος καί σωστά εἰδωμένος, τή στιγμή πού ἐκεῖνος ὁ τύπος τραβάει τήν κοπέλα στό κρεβάτι, ὁ Καφετζόπουλος κλείνει τό παντζούρι. Θέλω νά ρωτήσω. Εἶναι ὁ πουριτανισμός, ὁ ἀσυνείδητος βέβαια, πού ἐπεμβαίνει; Πέρα ἀπό τό προσωπικό βίωμα, γιατί ὁ Καφετζόπουλος κλείνει τό παντζούρι;

Δ.Π.: Στή συγκεκριμένη περίπτωση πιστεύω ὅτι δέν ἀντέχει αὐτό πού βλέπει. Γι' αὐτόν, αὐτό πού βλέπει ἐκείνη τή στιγμή εἶναι ἕνας βιασμός. Ἴσως εἶναι μιά ἀμφιλεγόμενη στιγμή, ἡ ἀντίδρασή του εἶναι νά κάνει κάτι πολύ βίαιο, αὐτοκαταστροφικό. Ἔτσι τόν βλέπουμε νά χτυπάει τό κεφάλι του στόν τοῖχο.

Τό ἴδιο ὅμως συμβαίνει καί μέ τήν ἐρωτική στιγμή ἀργότερα. Ἐκεῖνος μπλοκάρεται, ὄχι ἀπό μιά ὀργανική ἀδυναμία — ἄλλωστε ἔχω σαφῶς ὑπονοήσει τή σεξουαλική του ἱκανότητα — ἀλλά ἀπό τήν ἀναβίωση τοῦ τραύματος. Καί ξεσπᾶ ὅταν αὐτή τοῦ λέει "ναί" στήν ἀπαίτησή του νά τήν φιλήσει.

Ι.Κ.: Πιστεύω ὅτι σ' αὐτή τή σκηνή ὁ Καφετζόπουλος μπορεῖ νά ἔχει ξεπεράσει τά ὅρια τῆς τρέλας του, μέ τήν ψυχιατρική ἔννοια τοῦ ὅρου, ἀλλά οἱ ρεζέρβες του εἶναι πολύ ἰσχυρές. Γιατί, ὅταν αὐτή πάει νά φύγει, προσπαθεῖ νά τήν σταματήσει λέγοντάς της ὅτι θά πληρωθεῖ.

Ν.Φ.: Σέ μένα αὐτή ἡ ἐπανάληψη, γιατί τό "θά πληρωθεῖς" ἀκούστηκε τρεῖς φορές, σέ συνδυασμό μέ τόν ἦχο τῆς φωνῆς του δέν στάθηκε πειστική, δέν λειτούργησε.

Ι.Κ.: Τό θέμα εἶναι ὅτι δέν ἔχουμε συνηθίσει ν' ἀκοῦμε στό ἑλληνικό σινεμά τέτοια λόγια. Ἔτσι μᾶς ξενίζουν.

Δ.Π.: Αὐτός ἦταν καί ὁ λόγος γιά τόν ὁποῖο πιστεύω ὅτι ἡ ταινία ἦταν πολύ προσωπική καί μίλησα γιά ρίσκα. Τό στοίχημα μέ τόν ἑαυτό μου ἦταν ὅτι ἀπό τή στιγμή πού μπαίνει ἡ Εὔα στό μπάνιο καί κάνει τό μπανιστήρι ὁ Καφετζόπουλος, μέχρι τή στιγμή

πού τελειώνει ἡ ἐρωτική σκηνή, τό κοινό ἤ δέν ἀντιδρᾶ καθόλου καί ὑπάρχει μιά νεκρική σιωπή στό σινεμά πού σημαίνει ὅτι ἔχω κερδίσει ἤ γιουχάρουν. Τελικά ἦταν μιά σκηνή πού πῆγε καλά.

Ν.Φ.: Ὑπάρχουν ἀκόμα κάποια σημεῖα γιά τά ὁποῖα ἔχουν γίνει παρατηρήσεις πάνω στήν ταινία σου. Ἕνα ἀπό αὐτά εἶναι ἡ ὑπερβολική χρήση τῆς μουσικῆς.

Δ.Π.: Τό θέμα τῆς μουσικῆς τό πρόσεξα κι ἐγώ. Καί τό λάθος ὑπάρχει σέ δύο ἐπίπεδα. Τό πρῶτο εἶναι τεχνικό, δηλαδή ἀφορᾶ τό μιξάρισμα πού θά ξαναγίνει. Ἡ πρόθεσή μου ἦταν ἡ μουσική νά λειτουργήσει πολύ χαμηλά σέ ἔνταση καί νά ἀνακατευτεῖ τόσο πολύ μέ τήν ἠχητική μπάντα, τούς ὑπόλοιπους ἤχους, ἔτσι ὥστε σχεδόν νά περνάει ἀπαρατήρητη. Δυστυχῶς, στόν ἑλληνικό χῶρο, ὅπως ξέρετε, ἡ τάση εἶναι ὅταν ὑπάρχει μουσική, νά κυριαρχεῖ. Σ' αὐτό θά προσθέσουμε καί τήν ἔλλειψη χρόνου γιά ἕνα πιό σωστό μιξάρισμα.

Τό δεύτερο εἶναι ὅτι ἡ μουσική πέφτει πολλή. Καί ἔτσι ἄν ὑπολογίσουμε ὅτι ὑπάρχουν τριανταπέντε λεπτά μουσικῆς, ἕνα δεκάλεπτο πρέπει νά φύγει. Φοβήθηκα καί ἔβαλα πολύ μουσική στήν ἐρωτική σκηνή. Σκέφτηκα ὅτι ἄν τήν ἀφήσω μόνο μέ τούς ἤχους μπορεῖ νά μή "βγεῖ". Ὡστόσο ὅλοι μοῦ εἶπαν ὅτι θά ἦταν καλύτερα ἄν δέν ὑπῆρχε καθόλου.

Ι.Κ.: Τώρα θά ἤθελα νά μποῦμε λίγο καί στό θέμα τῶν κινηματογραφοφιλικῶν ἀναφορῶν, γιατί βρῆκα τήν ταινία φορτωμένη ἀπό τήν ὑπερβολική χρήση τους, σέ σημεῖο πού τά ὅριά τους γίνονται δυσδιάκριτα.

Ν.Φ.: Ἀπό αὐτό τό γεγονός ξεκινᾶ καί ἡ πρώτη μου ἐρώτηση γιατί σκέφτηκα ὅτι τόσες ἀναφορές δέν μποροῦν νά δικαιολογοῦνται ὅταν ἔχουμε νά κάνουμε μέ τή σκηνοθεσία τοῦ πάθους.

Ι.Κ.: Ἀπό τήν ἄλλη μπαίνει καί τό ἐρώτημα κατά πόσο εἶναι χρήσιμο γιά μιά ταινία κάτι τέτοιο. Ὑπήρχαν ὁρισμένα πράγματα πού φάνηκαν λίγο ἐπιτηδευμένα. Ἡ ὅλη σεκάνς στό βίντεο κλάμπ, μέ τόν τύπο πού δείχνει στόν Καφετζόπουλο τή φωτογραφία ἀπό μιά τελείως ξεχασμένη ταινία τοῦ Ἰτσικάουα, γιά παράδειγμα.

Δ.Π.: Θέτεις ἕνα πρόβλημα πού μέ ἀπασχόλησε πολύ. Ἤθελα νά μιλήσω γιά κάποιον κινηματογράφο πού λάτρεψα καί λατρεύω. Πρόθεσή μου ὅμως ἦταν νά τόν ἐντάξω μέσα στή δράση. Νά μήν τόν ἀφήσω ἀδικαίωτο. Τό πρῶτο πράγμα πού θά μέ βοηθοῦσε ἦταν τό ἐπάγγελμά του. Καταλαβαίνουμε τί δουλειά κάνει αὐτός ὁ ἄνθρωπος μετά τά πρῶτα εἰκοσιπέντε λεπτά, ὅταν ἡ δράση ἔχει προχωρήσει πολύ καί τόν βλέπουμε στό βίντεο - κλάμπ. Ὁ *Τζώνυ Γκιτάρ* εἶναι μιά ἀναφορά στό ὅτι νοσταλγεῖ ἀκόμη τό κορίτσι. Τά λόγια τῆς Κρῶφορντ ἦταν αὐτά πού θά ἤθελε νά ἀκούσει καί ἐκεῖνος ἀπό τήν κοπέλα. Τό δεύτερο πολύ σημαντικό εἶναι ὅτι ἡ φωτογραφία τοῦ Ἰτσικάουα, εἶναι τό οὐσιαστικό dead point (νεκρό σημεῖο) μέσα στήν ταινία γιατί ἡ φωτογραφία αὐτή δίνει μιά ἄλλη ὤθηση στά πράγματα. Αὐτή ἡ φωτογραφία ἦταν ἔμμονή μου ἰδέα πάρα πολλά χρόνια. Εἶναι μιά ταινία πού κυνηγάω χρόνια ὁλόκληρα νά τήν δῶ, ἕνα ἀπωθημένο. Γι' αὐτό λέω ὅτι ὑπῆρχε πάθος στήν ταινία.

Κλοιός θανάτου

ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΗ
σκην.: Σταῦρος Τσιώλης, *σεν.:* Σ. Τσιώλης, Κ. Τζούμας, Χ. Βακαλόπουλος, *φωτ.:* Βασίλης Καψοῦρος, *παίζουν:* Τάσος Δενέγρης, Κων. Τζούμας, Κατερίνα Τσιώλη, Χρῆστος Βακαλόπουλος.

Τό *Σχετικά με τόν Βασίλη* εἶναι μιά σιγανή καί ἔντιμη φωνή σ' ἕναν ἑλληνικό κινηματογράφο πού κυριαρχεῖ τό πομπῶδες καί ἡ κακοφωνία. Αὐτό καί μόνο τό γεγονός δίνει στήν ταινία μιά ἀξία συμπληρωματική. Γιατί ἡ ταινία, ἀκριβῶς λόγω τῶν χαρακτηριστικῶν της αυτῶν, δέν μπορεῖ οὔτε νά περάσει σ' ἕνα κοινό πού ἔχει πλέον ἐθιστεῖ σέ πιό ἐμπορεύσιμα μοντέλα οὔτε καί νά λάμψει σάν ἕνας κομήτης, μιά πού αὐτό δέν εἶναι μέσα στίς προθέσεις της.

Ἡ ταινία εἶναι μοναχική. Βωλοδέρνει γύρω ἀπό τή μοναξιά τοῦ ἥρωά της. Εἶναι μιά ταινία ἐκκρεμοτήτων. Τίποτα δέν ὁλοκληρώνεται γιατί δέν ὑπάρχει μέλλον. Οἱ πόρτες εἶναι κλειστές στό Ναύπλιο, ἡ Ἄννα δέν βρίσκεται στό ξωκλήσι, τό πρόσωπο τῆς φωτογραφίας δέν ξαναεμφανίζεται, τό "θαῦμα" δέν γίνεται καί ὁ Βασίλης ἔχει μόνο τό παρελθόν του.

Τό κομβικό σημεῖο τῆς ἀφηγηματικῆς δομῆς τῆς ταινίας πού ἐγκλείει καί τόν προβληματισμό της εἶναι τό πρόσωπο πού ἐμφανίζεται στή φωτογραφία. Πρόσωπο πού ἡ καταγωγή του δέν εἶναι ἀνιχνεύσιμη τουλάχιστον στό χῶρο τοῦ πραγματικοῦ. Τό μυστήριο δέν λύνεται γιατί δέν ἔχει κανένα νόημα νά λυθεῖ. Στήν πραγματικότητα, ἡ ταινία δέν ζητᾶ τή λύση κάποιου αἰνίγματος. Τό αἴνιγμα βρίσκεται πρίν καί ἀλλοῦ· αἴνιγμα, ἤ ὅπως ἀλλοιῶς θέλετε νά τό ὀνομάσουμε, πού βαραίνει τήν ὕπαρξη τοῦ Βασίλη. Ἡ φωτογραφία εἶναι ἁπλῶς ἡ ἀρχή ἑνός ταξιδιοῦ πρός τό "θάνατο". Εἶναι τό ἔναυσμα γιά μιά διαδικασία φυγῆς, ἑνός ταξιδιοῦ οὐσιαστικά χωρίς σταθμούς, χωρίς τόν πόθο κάποιας περιπέτειας μέσα του. Σηματοδοτεῖ ἁπλῶς τή μετάβαση ἀπό τή ζωή στήν ἀπόσυρση καί τόν τελικό ἐγκλεισμό τοῦ πρωταγωνιστῆ της.

Αὐτό ὅμως πού τελικά ἀναδεικνύεται ἀπό τήν ἄψογη τεχνική κατάρτιση τοῦ Τσιώλη καί τήν ἀξιοπρόσεκτη ἑρμηνεία τῶν λιγοστῶν ἠθοποιῶν του εἶναι ἕνα κινηματογραφικό μοντέλο πού ἔχουμε ἀνάγκη στήν Ἑλλάδα. Ταινίες φτηνές καί λιτές ἀπό ἀνθρώπους πού ξέρουν κινηματογράφο. Μόνο αὐτή μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἀπάντηση στό Χόλυγουντ.

Μπορεῖ τά προβλήματα πού ἡ ταινία ἀνακινεῖ νά ἔχουν κάποιο μεταφυσικό χαρακτήρα, παραμένουν ὅμως υπαρκτά. Καί δέν εἶναι ἀνώδυνα. Γιατί εἶναι πλέον ὑπαρξιακά. Ὁ Τσιώλης ἔχει τήν εὐαισθησία καί τή σεμνότητα νά μεταφέρει τά προσωπικά του ἄγχη σέ κινηματογραφικές εἰκόνες. Εἰκόνες τρυφερές καί γλυκές μεταξύ πατέρα καί κόρης, σκληρές καί παγωμένες στίς σκηνές τῆς μοναξιᾶς. Ὅλα αὐτά ὅμως καθορίζουν καί τά ὅρια τῆς ταινίας. Φοβᾶμαι ὅτι τό ἀδιέξοδο τῆς ζωῆς τοῦ Βασίλη εἶναι καί τό ἐμπορικό ἀδιέξοδο τῶν μυθοπλασιῶν αὐτῆς τῆς τάξης. Ἡ ταινία αὐτή δέν ὁδηγεῖ πουθενά τόν θεατή της. Δέν τοῦ προτείνει τίποτε, ἴσως γιατί παραεῖναι προσωπική. Τό παρελθόν τοῦ Βασίλη ἀνήκει στόν Τσιώλη. Ὁ θεατής δέν εἶναι πουθενά. Ἡ ταινία δέν εἶναι ἄσκοπη· εἶναι ἀδιέξοδη.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Τῆς ξενιτειᾶς

ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ ΣΥΝΤΡΟΦΕ

σκην.: Λευτέρης Ξανθόπουλος, *σεν.:* Θ. Σκρούμπελος, Γ. Μπράμος, Λ. Ξανθόπουλος, *φωτ.:* Ἀνδρέας Σινάκος, *μουσ.:* Ἑλένη Καραΐνδρου, *παίζουν:* Ἀθηνᾶ Παπαδημητρίου, Peter Troyan καί οἱ κάτοικοι τοῦ χωριοῦ Μπελογιάννης.

Σωτηριάνικα, Χαΐδελβέργη, Τουρκοβούνια. Ὁ Ξανθόπουλος πλοηγός μιᾶς ἄγονης γραμμῆς. Καί τώρα τό Beloianisz: τό τέρμα τῆς γραμμῆς, τό νησί τ' οὐρανοῦ, ὁ τύμβος μιᾶς γενιᾶς. Τό Beloianisz εἶναι ἕνα νησί καταμεσῆς τῆς οὐγγρικῆς στέππας. Στό πέλαγος τῆς μοναξιᾶς πού σκηνοθετεῖ ὁ Ξανθόπουλος ὑπάρχουν πολλά μικρά νησάκια: τό Beloianisz εἶναι τό μεγαλύτερο. Ἐκεῖ ἀκουμπάει μιά ὁλόκληρη Ἑλλάδα: μιά Ἑλλάδα πού ὑπηρετεῖ τή θητεία της σέ τόπο ἐξορίας, μιά Ἑλλάδα πού μετράει τίς μέρες της μία - μία ὥς τήν ἀπόλυσή της. Ἀλλά ὁ ταχυδρόμος πουθενά δέ φαίνεται κι ἡ θητεία τραβάει πολύ σέ μάκρος. Τό Beloianisz δέν εἶναι ἡ συνέχεια τῆς Ἱστορίας, εἶναι ὁ ἀπόηχός της, εἶναι ἡ ἐκτραπεῖσα κοίτη πού ζορίζεται πολύ ν' ἀκολουθήσει τήν πορεία στήν ὁποία ὑποχρεώνεται ἀπό τά νέα ὅρια.

Ἕνα ρέκβιεμ γιά ἡττημένους. Μιά μουσική συνάντηση, ἕνα ἀκόμη δρομολόγιο: κάθε κάτοικος κι ἕνα νησί μέ φάρο τό τραγούδι του. Ἡ ταινία θά περάσει ἀπό ὅλα αὐτά τά μικρά νησιά, νά μαζέψει τίς τελευταῖες ἀνάσες τῶν κατοίκων τους καί νά τίς δώσει ζωή. Ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης, γνώστης τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν θ' ἀναλάβει τήν ἐπέμβαση. Αὐτά τά τραγούδια εἶναι χτύποι καρδιᾶς καί πρέπει νά ζήσουν, πρέπει νά καταγραφοῦν. Τά συνενώνει σ' ἕνα σώμα καί συνθέτει ἕνα ρέκβιεμ: τήν ταινία του.

"Καλή πατρίδα, σύντροφε": μιά εὐχή. Ἐξόριστο εἶδος ἐκ δεδομένου. Γίναμε ἕνας λαός χωρίς εὐχές. Γιατί, γιά να σπείρεις μιά εὐχή χρειάζεται γόνιμο χωράφι. Χρειάζεται καρδιά πού νά τή φωτίζει ὁ ἥλιος καί νά τήν ποτίζει ἡ ἀγάπη. Ἡ εὐχή εἶναι προϊόν ἐπικοινωνίας. Προϋποθέτει ὅτι σκέφτεσαι τόν ἄλλον καί δεεῖσαι ὑπέρ αὐτοῦ. Ἀκόμη καί ἡ λέξη "σύντροφε" ζεῖ τή δική της ἐξορία, δέν εὐδοκιμεῖ στά ἐδάφη τῆς χώρας μας. Κατατρέχει μάλιστα τό δυνατόν περισσότερο, διότι ἡ συντροφικότητα εἶναι δυσεύρετο καί ἀνεπιθύμητο εἶδος, ἀνάμεσα σ' ἕνα λαό "κακομούτσουνων". Τά παραπάνω εἴδη, λοιπόν, εἶναι εὐνόητο νά τά συναντάει κανείς σ' ἕναν τόπο ἐξορίας, στό "νησί" Beloianisz.

Οἱ *Παρτιζάνοι* εἶναι μιά πολύ καλή ἑλληνική ὁμάδα. Μόνο πού δέν ἀγωνίζεται στό πρωτάθλημα μέ τόν Ἄρη καί τόν ΠΑΟΚ, ἀλλά μέ τήν Χόνβεντ καί τήν Οὐίπεστ. Ὅπως καταλάβατε πρόκειται γιά μιά ἐξόριστη ὁμάδα, τήν ὁμάδα τοῦ χωριοῦ Beloianisz. Παρτιζάνος σημαίνει ἀντιστασιακός. Οἱ *Ἀντιστασιακοί*, λοιπόν, ἔχουν διαλυθεῖ πιά. Τό παιδάκι, στήν ταινία, τούς ἀναπολεῖ μέ θλίψη. Οἱ *Ἀντιστασιακοί* εἶχαν κάθε Κυριακή μιά πολύ δύσκολη ἀποστολή: ν' ἀντισταθοῦν στήν οὐγγρική λαλιά, στά οὐγγρικά ἤθη, ν' ἀντισταθοῦν στίς οὐγγρικές γιορτές· κάθε Κυριακή ἐκτός ἕδρας· καί κάθε Κυριακή νίκη. Τό πρωτάθλημα ὅμως τελείωσε ὁριστικά γι' αὐτούς. Οὐσιαστικά, εἶχε τελειώσει ἀπό τή στιγμή πού εἶχαν χάσει τό κρίσιμο ἐντός ἕδρας ντέρμπυ μέ τούς ὁμοφύλους τους. Ποτέ δέ θά πάψουν νά εἶναι ἀντιστασιακοί, βέβαια. Μόνο πού τώρα ἔχουν ἐπαναπατριστεῖ καί εἶναι ἐξόριστοι μέσα στήν ἴδια τους τήν πατρίδα, κρυμμένοι στήν καταπακτή τῆς γενέθλιας γῆς τους: στ' ἀποδυτήρια ὁ ἀγώνας ἀπό 'δῶ κι ἐμπρός.

Τελευταῖο ἀπό τά μικρά νησιά στό ὁποῖο "θά πιάσει" ἡ ταινία: ἡ γλώσσα. Τό πιό ἀπόκρημνο, τό πιό ξερό νησί. Ἡ πιό δύσκολη ἐξορία. Ὁ ἑλληνικός λόγος πρέπει νά περισωθεῖ, οἱ κουβέντες γινονται λίγες γιά νά μή μολυνθοῦν, μπαίνουν σέ καραντίνα.

Μιά εὐχή μόνο... Καί μετά, τά σπαρακτικά τραγούδια καί οἱ χοροί· κι οἱ γιορτές: νά ζυμωθοῦν τ' αντίψυχα, νά σηκωθοῦν καί νά τσουγκριστοῦν τά ποτήρια στό γάμο.

Τό Beloianisz βρίσκεται ἐδῶ καί τριανταπέντε χρόνια σέ ἐμπόλεμη κατάσταση, κάτω ἀπό στρατιωτικό νόμο. Τά φῶτα σβήνουν νωρίς τό βράδυ κι ἡ σιωπή ἀπλώνεται στό χωριό πολύ γρήγορα. Ἐκεῖ οἱ κουβέντες πρέπει νἆναι μετρημένες, πολύ λίγες. Τόσες ὅσες γιά νά κάνουν τ' ἀπαραίτητα: νά κάψουν τό ψωμί στή μέση, νά γεμίσουν τό ποτήρι μέ νερό, νά εὐχηθοῦν στό σύντροφό τους: *"Καλή πατρίδα, σύντροφε"*. Περισσότερο κι ἀπό εὐχή ἐπανόδου, τό δίπολο πατρίδα - σύντροφε, ἀλλοῦ πρέπει νά μᾶς προσανατολίσει: "Νά ξανακτίσουμε τήν πατρίδα, νά τήν κάνουμε συντροφική". Οὐσιαστικά ὅλοι οἱ πόθοι, ὅλες οἱ προσμονές αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων ἐκφράζονται μέσα ἀπ' αὐτή τήν εὐχή. Ἀπό κεῖ καί πέρα τό λόγο θά πάρουν ὁ χορός καί τό τραγούδι...

Στό Beloianisz ἀνθοῦν ἀκόμη οἱ ἐλπίδες κι οἱ ἀγωνίες γιά τήν *πατρίδα*. Ἡ ταινία τοῦ Ξανθόπουλου ἐνδιαφέρεται νά περισώσει αὐτή τήν ἔννοια. Ἐπιλέγει ἕναν τρόπο κινηματογράφισης τέτοιον πού ν' ἀνταποδίδει μέν τή φιλοξενία τῶν Οὔγγρων, χωρίς νά ξεχνάει ποτέ ὅτι εἶναι ἄβολα, σέ ξένο σπίτι. Χρησιμοποιεῖ τό οὐγγρικό φῶς μέ τόν πλέον δημιουργικό τρόπο, δείχνει ὅμως ξεκάθαρα ὅτι αὐτό εἶναι λίγο πολύ γιά νά φωτίσει τά Ἑλληνικά ὄνειρα. Αὐτά θέλουν ἁπλοχωριά, μπόλικο φῶς καί πέτρες πού νά τίς σφυροκοπάει ὁ ἥλιος. Δέν μπορεῖ τό λιτό οὐγγρικό φῶς νά ψήσει τά ὁράματα τῆς ταινίας του.

Ἕνα τέτοιο φῶς μόνο τό θάνατο μπορεῖ νά ζεστάνει. Οἱ κάτοικοι τοῦ χωριοῦ - νησιοῦ Beloianisz μπαίνουν στά τραῖνα, κλειδαμπαρώνουν τίς πόρτες τῶν βαγονιῶν, μπαίνουν στά κασόνια τους, σκεπάζονται μέ τό καπάκι καί παίρνουν τόν αἰώνιο ὕπνο τους. Γνωρίζουν κι οἱ ἴδιοι ὅτι τό νά στείλουν τά σώματά τους πίσω στήν πατρίδα δέν ἔχει νόημα, γιατί δέν ὑπάρχει πατρίδα νά τούς ὑποδεχθεῖ. Στέλνουν λοιπόν πίσω τίς ψυχές τους νά τριγυρνᾶνε σά "βρυκόλακες", ὅσο νά βροῦν πραγματικά "χῶμα ἐλαφρύ γιά νά τούς σκεπάσει", ὅσο νά πατήσουν τό χῶμα αὐτό ἀληθινοί *συμπατριῶτες* τους.

Ἕνα πολύ δύσκολο δρομολόγιο, μέ πολλά μικρά νησιά - ἐκτός ἀπό τό κύριο, τό Beloianisz - τα ὁποῖα πρέπει νά προσεγγίσει ἡ ταινία. Κι ὁ Ξανθόπουλος *νά πλέει στόν Εὔριπο ὥρα δώδεκα τῆς νυχτός μέ τραμουντάνα.*[1] Τό πιό δυσπρόσιτο νησί, ἡ γῆ μας, ἡ πατρίδα μας. Τά πράγματα ἔχουν γίνει πολύ δύσκολα μέσα στήν ἴδια μας τή χώρα. Καλό χειμώνα, Λευτέρη!

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

1. Ἀπό προσωπική ποιητική συλλογή τοῦ σκηνοθέτη.

Ἐξορία, ἐγκλεισμός, μοναξιά

Λευτέρης Ξανθόπουλος: Ἡ ταινία κατ' ἀρχήν εἶναι ἕνας ποιητικός κινηματογράφος. Ἀξίζει νά ἐπισημανθεῖ ἡ ἰδιότητά μου: πρῶτα ὑπῆρξα ποιητής καί ὑπάρχω ὡς ποιητής - δημοσιεύω πάνω ἀπό εἴκοσι χρόνια - ἡ πρωτογενής, λοιπόν, σχέση μου εἶναι μέ τήν ποίηση καί δευτερευόντως ὑπάρχω μέσα στό σινεμά. Πολλές φορές τήν ἰδιότητά μου αὐτή δέν τήν ξεχωρίζω εὔκολα. Σέ περιόδους πυρετικῆς δημιουργίας μπορεῖ ν' ἀπατηθῶ καί νά μήν ξέρω ἄν κάνω σινεμά ἤ κάνω ποίηση.

Γιά νά συμμαζέψουμε, λοιπόν, τά πράγματα, νομίζω ὅτι αὐτή ἡ ταινία εἶναι: πρῶτον ἕνα δεῖγμα ποιητικοῦ κινηματογράφου - νομίζω κι ἡ Φρίντα Λιάππα κάνει ποιητικό κινηματογράφο, δέν ξέρω πολλούς ἄλλους...

Βασίλης Κεχαγιᾶς: ...κι αὐτή ἔχει μιά πορεία ταυτόχρονη: ποιήτριας καί κινηματογραφίστριας.

Λ.Ξ.: Ἀκουμπάει τό ἕνα της πόδι στό γραπτό λόγο. Εἶναι λοιπόν, ἕνα τέτοιο δεῖγμα· δέν εἶναι "στρατευμένος" κινηματογράφος. Νομίζω ὅτι κάποια ντοκυμανταίρ μου στό παρελθόν θά μποροῦσαν νά θεωρηθοῦν "στρατευμένα", ὅμως κι αὐτά ὄχι πρός μιά συγκεκριμένη πολιτική τοποθέτηση. Διάφορες, πολιτικές τάσεις τά ἔχουν χρησιμοποιήσει, ὅπως θά χρησιμοποιήσουν καί τήν ταινία μου. Ἐμένα δέ μ' ἐνδιαφέρει αὐτό.

Β.Κ.: Ἐδῶ εἶναι καί ἡ διπλή ἔνστασή μου, ὡς πρός τίς ἀπόψεις πού κυκλοφοροῦν. Μιά ἔνσταση γιά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ ἀριστερός λόγος κυκλοφορεῖ στήν ἐποχή μας καί δεύτερον ὡς πρός τό σινεμά πού ἐκφράζει αὐτόν τό λόγο. Πιστεύω ὅτι περνάει μιά κρίση ὁ ἀριστερός λόγος, τουλάχιστον στήν Ἑλλάδα - δέν ξέρω τί γίνεται σέ παγκόσμια κλίμακα - κι αὐτό εἶναι ἄσχημο γιατί ὁ ἀριστερός λόγος ἔχει στηρίξει πολλά πράγματα στήν Ἑλλάδα, ἀκόμη καί στήν περίοδο τοῦ ἐμφύλιου. Τό Κομμουνιστικό κόμμα ἔχει μιά ἱστορία καθόλου μά καθόλου εὐκαταφρόνητη κι ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς ἱστορίας του ἔχει μιά θέση κορυφαία ἀνάμεσα στά κομμουνιστικά κόμματα ὅλων τῶν χωρῶν. Ἀλλά, δυστυχῶς - ἐδῶ εἶναι ἡ ἔνστασή μου γιά τόν τρόπο χειρισμοῦ ἀπό τό κομμουνιστικό κόμμα ὁρισμένων θεμάτων - οἱ νεότερες γενιές ἀπωθήθηκαν. Φτάσαμε, θέματα γιά τά ὁποῖα θά ἔπρεπε νά εἴμαστε ὑπερήφανοι νά μᾶς ἀπωθοῦν.

Αὐτός εἶναι κι ὁ λόγος πού φώναξε κάποιος στό τέλος τῆς ταινίας: *"Τέρμα τά μελό"*. Ἔφτασε ὁ ἀριστερός λόγος νά θεωρεῖται μελό. Ἐξ αἰτίας μιᾶς σειρᾶς ταινιῶν, γραπτῶν κειμένων ἤ ὁτιδήποτε ἄλλο, τά ὁποῖα ἔφτασαν τόν ἀριστερό λόγο σ' αὐτήν τή θέση. Ντρέπεσαι, λοιπόν, ν' ἀρθρώσεις ἕναν τέτοιο λόγο σέ κάποιο θέμα. Τό πρόβλημα, ὅμως, τῶν κατοίκων τοῦ χωρίου Beloianisz μπορεῖ νά ὑπάρξει καί στό

μέλλον. Τό πρόβλημα τοῦ ἐκπατρισμοῦ καί τοῦ ἐπαναπατρισμοῦ εἶναι διαχρονικό. Τό πρόβλημα τῆς γῆς, τῆς πατρίδας, ἐπίσης.

Λ.Ξ.: Μά ἤδη αὐτά πού ἀνέφερε δέν εἶναι κάποια πρῶτα ἐπίπεδα στήν ταινιά; Δέν εἶναι ἐν τέλει κάποια ἐπίπεδα-προφάσεις, γιατί ἡ ταινία ἀνοίγει δεύτερα καί τρίτα ἐπίπεδα τά ὁποῖα καλεῖσαι νά τά ψάξεις; Αὐτό εἶναι ἀκριβῶς πού προσπάθησα νά πετύχω: Ἡ ταινία νά μήν εἶναι μόνο *ἕνα* συγκεκριμένο γεγονός. Αὐτά ὅλα νά εἶναι προφάσεις οἱ ὁποῖες μᾶς πᾶνε κάπου ἀλλοῦ. Ἐκτός ἀπό τό ὅτι εἶναι ἕνα δεῖγμα ποιητικοῦ κινηματογράφου, ἡ ταινία εἶναι κι ἕνα δείγμα τοῦ fiction documentary, γιατί τό ντοκυμανταίρ τό δικό μου ἔχει φτάσει στό μάξιμουμ, δέν παίρνει ἄλλη ἀνάπτυξη - σέ σχέση μ' αὐτό πού παρουσίασα στά μικροῦ μήκους ντοκυμανταίρ. Τό πρωτογενές ντοκυμανταιρίστικο ὑλικό δέν μπορεῖ νά προχωρήσει ἄλλο καί μοιραῖα πιά ὁδηγούμαστε πρός τήν καθαρή φιξιόν. Παράλληλα εἶναι καί μιά ταινία διαδρομῆς. Ἐν τέλει, νομίζω, ὅτι οἱ περισσότερες ταινίες πού ἔχω κάνει εἶναι ταινίες διαδρομῆς. Ἔχουν μιά κίνηση μέσα εἴτε εἶναι ἐπίγεια εἴτε εἶναι ὑπόγεια: κάποιος, κάπου ὁδηγεῖ καί ὑπάρχει καί μιά λύση, μιά κατάληξη.

Ὑπάρχει, λοιπόν, ὁ μονόλογος μεσα στην ταινία. Ὁ μονόλογος εἶναι ἠθελημένος, εἶναι προϊόν μοναξιᾶς καί ἐγκλεισμοῦ. Οἱ ἄνθρωποι πού εἶναι σέ μιά μεγάλη περίοδο τῆς ζωῆς τους ἔγκλειστοι δέ συνομιλοῦν· μονολογοῦν. Ὁ μονόλογος αὐτός μέσα στήν ταινία ἐντείνει τή μοναξιά καί εἶναι πάντα φιξιόν, ἐκτός ἀπό μιά καί μοναδική διήγηση, αὐτή τῆς γιαγιᾶς, γιατί δηλώνω μ' αὐτή τήν πρόζα τήν καταβολή τῆς ταινίας: τό ντοκυμανταίρ. Ἀνοίγω ἕνα παραθυράκι καί τό κλείνω μετά. Ἀπό κάποιο σημεῖο καί μετά, μειώνεται ὁ προφορικός λόγος κι ἔχουμε μιά ἐπιστροφή στούς ἀρχέτυπους τρόπους ἔκφρασης, δηλαδή οἱ ἄνθρωποι ἀρχίζουν νά τραγουδοῦν καί νά χορεύουν. Παίζει πιά τό σῶμα σάν φορέας κωδίκων, μέσα ἀπό μιά πολύ συγκεκριμένη κίνηση, μέσα ἀκόμη, ἄν θές, ἀπό τή χορευτική κίνηση τοῦ βοσκοῦ πού ὁδεύει πρός τόν τελειωμό του. Ἄρα οἱ ἥρωες ἔχουν φτάσει στήν περιοχή τοῦ "ἀνείπωτου", ὁ ὁποῖος εἶναι ἕνας χῶρος ποιητικός, δέν εἶναι ἕνας χῶρος ρεαλιστικός. Νομίζω ὅτι πιά αὐτή ἡ ταινία διαδραματίζεται σ' ἕναν μή - χῶρο, σ' ἕναν οὐ-τόπο. Πολύ συχνά, στή διάρκεια τῆς διαμονῆς μου στό χωριό, εἶχα τήν ἐντύπωση ὅτι βρισκόμουν σ' ἕναν μή-τόπο.

Β.Κ.: Πόσο καιρό μείνατε στό χωριό;

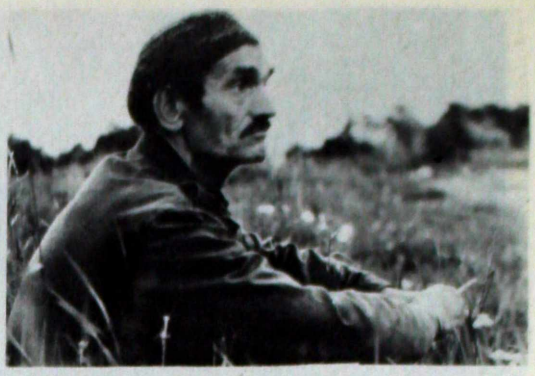
Λ.Ξ.: Ἕξη μῆνες, μαζί μέ τά γυρίσματα. Εἶχα συχνά τήν ἐντύπωση ὅτι βρίσκομαι σ' ἕνα σεληνιακό τοπίο. Καί ἀπό τίς συμπεριφορές τῶν ἀνθρώπων καί ἀπ' αὐτά πού βίωνα. Στά σίγουρα αὐτός εἶναι ἕνας χῶρος ἐγκλεισμοῦ γιά τούς ἀνθρώπους. Εἶχαν πλήρη ἔλλειψη ἐπικοινωνίας ἐπί τριανταπέντε χρόνια μέ τούς ντόπιους - ἦταν μιά νησίδα - ὄχι γιατί δέν τό ἤθελαν, ἀλλά γιατί προσπάθησαν νά συντηρηθοῦν. Ἐπί πλέον, ζοῦσαν ὅλα αὐτά τά χρόνια μέ τήν αἴσθηση τῆς προσωρινότητας. Πίστευαν ὅτι τόν κάθε χρόνο πού θά ἐρχόταν, θά λυνόταν τό πρόβλημά τους καί θά φεύγαν. Αὐτό πού θἄπρεπε νά κατανοηθεῖ σ' αὐτή τήν ταινία εἶναι ὅτι μιλᾶμε γιά ἕναν χῶρο μαρτυρίου, ἕναν χῶρο ἐγκλεισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἔχει διαμορφώσει αὐτούς μέσα στίς μεγάλες πόλεις, ἀντίστοιχοι ὑπάρχουν μέσα στόν καθένα μας. Μέ τίς κομματικές παρωπίδες εἶναι ἀδύνατο νά εἰδωθεῖ αὐτή ἡ ταινία. Εἶναι μιά ὑπαρξιακή ταινία. Αὐτός ὁ μή-χῶρος, ἐν τέλει, εἶναι ὁ χῶρος πού ὑπάρχει μέσα σ' ἐμένα κι εἶναι μιά διαδρομή μέσα στήν ἔννοια τοῦ "ξένου", ἀπό τόν *Ξένο* τοῦ Καμύ ὥς ἐμένα τόν ἴδιο ξένο, ὅταν ζοῦσα σέ ξένες χῶρες - πού ἔζησα πολλά χρόνια.

Ἐπίσης, πάντα μ' ἀπασχολοῦσε πάρα πολύ ἡ Ἑλλάδα. Ἡ Ἑλλάδα πού ὑπάρχει κάτω ἀπ' τά πόδια μας, ἡ Ἑλλάδα πού φεύγει, ἡ Ἑλλάδα πού ἔρχεται. Ἐκεῖ τή βρήκα αὐτή τήν Ἑλλάδα: Σταματημένη στή δεκαετία τοῦ '40, μέ τίς διαλέκτους της, μέ τούς χορούς της, μέ τά τραγούδια της, μέ τίς μουσικές της· καί τήν πέρασα μ' ἕναν τρόπο καθόλου φολκλορίστικο. Ἀφήνω διαρκῶς μιά ἔνταση, ἀφήνω τήν αἴσθηση ὅτι κάτι πάει νά συμβεῖ καί σιγά - σιγά μειώνω τήν πρόζα, ἀνεβάζοντας τούς ἀρχέτυπους τρόπους ἔκφρασης καί συγχρόνως ψάχνω κι ἐγώ αὐτή τήν Ἑλλάδα.

Β.Κ.: Λίγο - πολύ μέ ἀφοπλίσατε μ' αὐτά πού ἀναφέρατε γιατί δίνετε μιά ὁλόκληρη ἀναγνωση τῆς ταινίας. Πάντως, πιστεύω κι ἐγώ ὅτι ἡ ταινία εἶναι ἕνα ἄθροισμα ἐπιμειξιῶν. Ἀπό τό εἶδος της — εἶναι ἕνα φιξιόν - ντοκυμανταίρ — ὥς τή γλώσσα, τή γῆ, τά ὁποῖα εἶναι στοιχεῖα πού παρουσιάζονται ὡς ἀποτελέσματα ἐπιμειξίας σ' αὐτή τήν ταινία: Ἑλληνικῆς - οὐγγρικῆς στή γλώσσα, πατρίδας - ξένου τόπου στή γῆ... καί ὅλο τό πρόβλημα εἶναι πῶς θά διατηρηθεῖ ἡ καθαρότητα αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων, παρ' ὅλο πού ἡ Οὐγγροι τούς φέρονται φιλικά, προσπαθοῦν νά τούς τραβήξουν, νά τούς ἀπομυζήσουν ὅπως τά φαγοκύτταρα.

Λ.Ξ.: Εἶναι γιατί ἡ ξενητιά εἶναι μέσα σ' αὐτούς, τούς ἀνθρώπους. Τήν ξενητιά τή φέρνουν μαζί τους. Ἀπό τή στιγμή πού διώχθηκαν ἀπό τή μητρική τους γῆ, τήν κρατήσαν αὐτή τήν ξενητιά, τούς βόλευε, ἐπειδή συντηρώντας τήν ξενητιά μέσα τους θά ὑποβοηθοῦσαν τήν ἐπανασύνδεσή τους μέ τήν πατρίδα.

Β.Κ.: Ἄλλωστε, νομίζω, αὐτός εἶναι ὁ λόγος πού ἡ κοπέλα προτιμάει νά παντρευτεῖ τόν Ἕλληνα



κι ὄχι τόν Οὐγγρο, τόν ὁποῖο φαίνεται νά τόν ἀγαπάει περισσότερο.

Λ.Ξ.: Ἐκεῖ εἶναι ὅλος ὁ διχασμός τῆς δεύτερης γενιᾶς.

Β.Κ.: Ἐκτός ἀπό τίς ἐξορίες τίς ὁποῖες ἀναφέρατε προηγουμένως, δηλαδή τήν πολιτική, τήν ἐσωτερική, ἀκόμη καί τήν οἰκονομική ἐξορία, πού φαίνεται ἔντονα στίς προηγούμενες ταινίες σας - Χαϊδελβέργη, Σωτηριάνικα, Τουρκοβούνια εἶναι τόποι διαμονῆς οἰκονομικῶν ἐξορίστων - ὑπάρχουν καί κάποιες ἄλλες ἐξορίες τίς ὁποῖες, παρατραβηγμένα ἴσως, διέκρινα στήν ταινία: θά ἐπανέλθω στήν ἐξορία τοῦ ἀριστεροῦ λόγου, ἡ ὁποία προεκτείνεται κιόλας, ἄν θέλεις, μετά τήν ταινία, κι ὅλα αὐτά χωρίς νά ὑπάρχει οὔτε μιά φράση ἀριστεροῦ λόγου μέσα στήν ταινία. Πρόκειται γιά μιά πολύ "συγκρατημένη" ταινία. Ὑπάρχει, δευτερευόντως καί ἡ ἐξορία τοῦ συναισθήματος. Ὁ κόσμος ντρέπεται νά ὁμολογήσει τή συγκίνηση.

Λ.Ξ.: Συμφωνῶ ἀπόλυτα μ' αὐτά. Ἐγώ γιά νά σοῦ πῶ τήν ἀλήθεια δάκρυσα πέρυσι μέ τήν ταινία τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη καί τό χάρηκά πάρα πολύ.

Β.Κ.: Παρόμοιο συναίσθημα εἶχα κι ἐγώ στή σκηνή κατά τήν ὁποία ὁ βοσκός εὔχεται: "*Καλή πατρίδα*". Ἐδῶ μάλιστα βρίσκεται ἄλλος ἕνας ἐξόριστος λόγος, ὁ λόγος, ἡ ἔννοια τῆς πατρίδας, ἡ ὁποία εἶναι μιά ἔννοια ἐξόριστη ἀπό τίς συνειδήσεις μας κι αὐτό μέ στενοχωρεῖ πολύ.

Λ.Ξ.: Γι' αὐτό κι ἐγώ ἐπέμεινα τόσο μανιακά στήν ἀναζήτηση αὐτῆς τῆς ἔννοιας μέσα στήν ταινία μου. Γιατί μοῦ εἶναι ἀπαραίτητη ἡ πατρίδα. Ἔρχονται στιγμές πού αἰσθάνεσαι ὅτι σέ διαλύει, σοῦ τρώει τίς σάρκες σου κι ὅμως δέν μπορεῖς νά ζήσεις χωρίς αὐτήν. Ἐννοῶ, βέβαια, ὄχι τά ἐθνικιστικά στοιχεῖα, τά ποιητικά στοιχεῖα πού ἔχει αὐτός ὁ χῶρος...

Β.Κ.: ...οἱ πέτρες, τό χῶμα, τό νερό. Κι ὅλες οἱ πετυχημένες ταινίες τελικά εἶναι φτιαγμένες ἀπό αὐτά τά στοιχεῖα. Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τόν

Γορνέ κι ἄς φτάσουμε ὥς τόν Δαμιανό.

Λ.Ξ.: Χειροποίητες ταινίες. Ἔχεις τό συναίσθημα ὅτι εἶναι φτιαγμένες ἀπό ἕναν πηλό.

Β.Κ.: Αὐτό εἶναι καί στό *Καλή πατρίδα*, παρ' ὅλο πού τό *ἐντός* τῆς ταινίας εἶναι *ἐκτός* για μᾶς. Ὑπάρχει ὡς ἀπουσία.

Λ.Ξ.: Ὑπάρχει καί ἡ ἀπουσία σχέσεων στήν ταινία. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ σκηνή τοῦ γάμου, ὅπου ὁ γαμπρός φεύγει μπροστά καί τραγουδάει μόνος του ἕνα σπαρακτικό τραγούδι. Ὁ κάθε ἕνας ἀπό τούς ἥρωες, μέσα σ' αὐτή τήν ταινία, ἔχει τό τραγούδι του. Ὁ κάθε ἥρωας χρησιμοποιεῖ τό τραγούδι σάν κώδικα: μιά ἀπόπειρα ἐπικοινωνίας.

Β.Κ.: Ἐπειδή ὁ λόγος γιά τή μοναξιά ἔχει καταντήσει λίγο ψωμοτύρι - κι εἶναι ἐπόμενο ἐξ αἰτίας τοῦ τρόπου πού ἔχει ὀργανωθεῖ ἡ ζωή μας - τό κυριότερο σ' αὐτή τήν ταινία εἶναι ὅτι ὁ λόγος αὐτός παράγεται μέσα ἀπό τήν ὁμαδική ζωή καί μάλιστα μιά πολύπολύ δεμένη συλλογική ζωή, μιά πού εἶναι πεντακόσιοι Ἕλληνες ἀπομονωμένοι σ' ἕναν ξένο τόπο. Κι ὅμως αὐτοί δείχνουν νά ζοῦν μέ τόν δικό τους τρόπο αὐτή τήν ἐξορία...

Λ.Ξ.: ...ἀσυνείδητα.

Β.Κ.: Ἀσυνείδητα, συμφωνῶ. Αὐτό τό νόημα ἔχει καί ἡ ἀτομική χρήση τοῦ τραγουδιοῦ στήν ταινία. Ἔρχεται νά δείξει ὅτι ἐκτός ἀπό τήν ὁμαδική μοναξιά πού συγκροτεῖται ἀπό τίς πεντακόσιες ψυχές καί κάνουν μιά πατρίδα ἔξω ἀπ' τή δικιά μας, μιά *ἑλληνική μοναξιά*, δηλαδή, ὁ καθένας ζεῖ καί μιά ἄλλη μοναξιά πλήν τῆς ὁμαδικῆς.

Λ.Ξ.: Σωστά εἶναι αὐτά. Ἐκεῖνο πού θέλω νά προσθέσω εἶναι ὅτι ἡ ταινία προωθεῖ κάποια πράγματα καί μέσα ἀπ' τίς σιωπές της καί μέσα ἀπ' τά ἁπλά περάσματα. Θἄθελα νά κάνω μιά ἀναφορά ἐδῶ σέ μιά ταινία πού θαυμάζω, τόν *Σαμουράι* τοῦ Ζάν Πιέρ Μελβίλ, ἀπό τίς συγκλονιστικότερες ταινίες τῆς ζωῆς μου. Νομίζω ὅτι ἐκεῖ δέν ὑπάρχει μιά σφιχτή πλοκή. Ὅλα γίνονται μέσα ἀπό τίς σιωπές καί τά περάσματα. Ἔτσι κι ἐδῶ: Σεναριακά μοῦ ἦταν πολύ εὔκολο νά πυκνώσω τή δράση. Θἄχανα ὅμως αὐτή τήν ἀτμόσφαιρα, τή μεταφυσική πού ὑπάρχει, τό παράλογο, καί ἐν τέλει θά τό προσγείωνα τό ὅλο πράγμα καί τότε θά κινδύνευε πιά νά γίνει ἕνας καθαρά πολιτικός λόγος. Ἡ πρώτη ὕλη εἶναι τόσο μεταπλασμένη, πού εἶναι κι αὐτή ἐξορισμένη.

Ἐπίσης θέλω νά πῶ ὅτι δέν ἄφησα ρεαλιστικούς καί ντοκυμανταιρίστικους τούς χαρακτῆρες. Τούς ἔχω ἀπογυμνώσει, ὅμως. Εἶναι λίγο παγωμένοι. Ὑπάρχει ἕνα στυλιζάρισμα καί μιά ἐπέμβαση τοῦ σεναρίου πάνω στούς χαρακτῆρες. Ὑπάρχει μιά γραμμική ἐξέλιξη στό λόγο τους. Δούλεψα μέ τό βίντεο μ' αὐτούς τούς ἀνθρώπους, προκειμένου νά τό πετύχω αὐτό. Γιά νά σπουδάσω τίς δυνατότητες τοῦ καθενός.

Β.Κ.: Νομίζω, πάντως, πώς γιά νά παραχθοῦν ὅλα αὐτά ἔχει βοηθήσει κι ἕνα "οὐγγρικό στύλ" φωτογραφίας πού ὑπάρχει.

Λ.Ξ.: Τό οὐγγρικό στύλ φωτογραφίας εἶναι ἐπιδίωξη δικιά μου καί τοῦ Ἀντρέα τοῦ Σινάνου. Ἔχω μιά ἀγάπη γιά τό οὐγγρικό σινεμά. Σπουδάσαμε τό οὐγγρικό φῶς μαζί, δουλεύοντας μέ τό βίντεο καί ταξιδεύοντας κι ἐπί πλέον εἴδαμε ἀρκετές οὐγγρικές ταινίες, γιά νά δοῦμε πῶς χρησιμοποιεῖται τό οὐγγρικό φῶς. Πέτυχε νά βγάλει τελικά ἡ φωτογραφία αὐτό τό ὀνειρικό στοιχεῖο πού ὑπάρχει πάνω ἀπό τό χωριό, τό μύθο πού κουβαλάει μαζί του. Μήν ξεχνᾶμε ὅτι ἦταν τό χωριό - σύμβολο γιά τήν ἀριστερά.

Β.Κ.: Ἐκτός ἀπ' αὐτά, οἱ οὐγγρικές ταινίες - καί τό φῶς τους ἔχουν πάντα μιά πόρτα ἀνοιχτή γιά τούς ἥρωές τους, ἕνα ξέφωτο. Ἡ τέχνη ἔχει ἀκριβῶς τόν παρηγορητικό της χαρακτήρα. Λυτρώνεσαι, ἀποκαθαίρεσαι καθώς τελειώνουν. Ἔτσι καί σ' αὐτή τήν ταινία εἶδα ἕνα λόγο πιό αἰσιόδοξο ἀπ' αὐτόν πού φαινομενικά ὑπάρχει.

Λ.Ξ.: Ναί; Δέν ξέρω. Γιά μένα εἶναι πολύ κλειστή καί θανατερή ταινία. Ἡ μόνη αἰσιοδοξία πού ὑπάρχει - ψήγματα αἰσιοδοξίας - βρίσκεται στό παιδάκι, τό ὁποῖο ἐξακολουθεῖ νά τρέχει. Ὅμως τί εἴδους αἰσιοδοξία εἶναι αὐτή; τό παιδάκι δέ μιλάει κάν ἑλληνικά, δέν εἶναι τυχαῖο αὐτό. Ὅμως εἶναι τό μόνο ζωντανό κύτταρο. Τό παιδάκι συναντήθηκε μέ τό παρελθόν, δέν τόχει καταλάβει, παρ' ὅλα αὐτά εἶναι ὁ συνεχιστής.

Β.Κ.: Ἡ δική μου ἄποψη εἶναι πώς παρά τό γεγονός ὅτι ὁ βοσκός πεθαίνει, ἡ ἐπιθυμία του ταξιδεύει τελικά. Ὑπάρχει, δηλαδή, μιά ψυχή μέσα στό φέρετρο, ἡ ψυχή τοῦ διακαοῦς πόθου του νά ἐπιστρέψει στήν πατρίδα, ὁ ὁποῖος καί πραγματοποιεῖται.

Λ.Ξ.: Τό βάρος ἑνός νεκροῦ εἶναι πολύ ἔντονο στίς πλάτες μου. Ὅταν κλείνουν οἱ πόρτες τοῦ τραίνου, τό τραῖνο κινεῖται αὐθαίρετα πάντα, ξεκινάει καί τό φέρετρο ἔρχεται πρός ἐμένα. Τρέμω. Τρομάζω, τρομάζω. Εἶναι αὐτό τό παρελθόν τό ὁποῖο, παρά τό ὅτι ἔκανα αὐτή τήν ταινία, δέν κατάφερα νά τό βγάλω ἀπό πάνω μου. Τό φέρετρο ταξιδεύει πρός ἐμένα.

Ἡ μοναξιά ἑνός δρομέα μεγάλων ἀποστάσεων

ΑΛΛΗΓΟΡΙΑ
σκην. - σεν.: Κώστας Σφήκας, *φωτ.:* Γιῶργος Καβάγιας, *γλυπτά:* Ναταλία Μελᾶ, *ἀνάγλυφα:* Τάσος Ἀμπατζῆς, *παίζουν:* Κ. Παπαζώης, Γ. Λάμπρος, Μιχ. Γαλανάκης.

Ἂν δεχθοῦμε ὅτι ἡ *Ἀλληγορία* εἶναι μιά πειραματική ταινία, τότε θά πρέπει νά σταματήσουμε ἐδῶ... ἤ νά χαθοῦμε σέ μιά διαδαλώδη ἀνάλυση τῶν στοιχείων πού ὁρίζουν αὐτό τόν πειραματισμό. Ἄλλωστε, πάνω σέ τί "πειραματίζεται" ἡ ταινία; Ἴσως στή διάθεσή μας νά δοῦμε κάτι πού δέν ἔχουμε συνηθίσει νά βλέπουμε. Αὐτή εἶναι, κατά κάποιον τρόπο, ἡ μοναδική παραχώρηση πού γίνεται πρός τό πείραμα.

Εἶναι σίγουρο ὅτι δέν βλέπουμε τέτοιες ταινίες. Ὅτι δέν μποροῦμε νά δοῦμε τέτοιες ταινίες.

Ἡ *Ἀλληγορία* ὅμως εἶναι μιά πρόσκληση καί πρόκληση γιά ἕνα παιχνίδι ἐπιθυμιῶν καί βλεμμάτων ἔξω καί πολύ μακριά ἀπό τούς συνηθισμένους καί βαρετούς κανόνες πού καθιερώνουν τή σχέση ἀνάμεσα στό θεατή καί τό θέαμα. Τό θέαμα ἐδῶ δέν ξεφεύγει οὔτε στό ἐλάχιστο, οὔτε γιά ἕνα φωτόγραμμα ἀπό τήν κινηματογραφική του διάσταση. Ἕνα ἀτέλειωτο κυκλικό μόρφωμα, πού ἀγνοεῖ τήν ἀρχή ἀλλά καί τό τέλος τῆς κίνησής του, γίνεται "ταινία" πού προβάλλεται καί πού δέν μπορεῖ νά ἀνταποκριθεῖ στίς νόρμες τῆς κοινῆς προβολῆς, ἀλλά καί τῆς κοινῆς λογικῆς. Λογικῆς πού διέπεται ἀπό τήν ἀσυνέχεια καί τήν ἀποσπασματοποίηση ἑνός πολυάσχολου καί μέ περιορισμένη ἐμβέλεια ἀντίληψης βλέμματος, πού διασπᾶται καί ἀπομακρύνεται ὅσο αὐτή ἡ "λογική" προβολῆς παύει νά ἀνταποκρίνεται σ' αὐτό πού τό ἴδιο τό βλέμμα μπορεῖ νά ἀναγνωρίσει. Ἔτσι, ἡ κυκλική κίνηση τῆς μηχανῆς πού καταγράφει στό πέρασμα της δρώμενα καί καταστάσεις γίνεται ἀντικείμενο διαπραγμάτευσης μέ τήν *ταινία*. Ὅλα ὑποχρεοῦνται νά "περάσουν" *μέσα* καί μπροστά ἀπ' αὐτή τήν κίνηση. Εἶναι ἄγνωστο καί εἶναι ἐπίσης ὀπτικά ἀδύνατο νά

διαπιστωθεῖ πῶς ἔχει αὐτή ἡ τελειότητα κίνησης καί ἀναπαράστασης. Ποῦ, ἀλλά καί γιατί, ἔχουν γίνει οἱ συνδέσεις τῆς Ἱστορίας, ἀλλά καί οἱ συνδέσεις τῆς ὀπτικῆς της ἀποτύπωσης. Ὅπως εἶναι ἐπίσης δύσκολο νά διαπιστωθεῖ ἄν ἡ κίνηση *εἶναι* πρίν ἤ μετά τή φιλμική της διάσταση. Νά διαπιστωθεῖ, τελικά, τί κινεῖται και πῶς κινεῖται.

Γιατί σέ καμμιά περίπτωση δέν μπορεῖ νά γίνει ἀποδεκτό ὅτι ἡ *Ἀλληγορία* ἀποτελεῖται ἀπό τό ἴδιο ἀκίνητο πλάνο.

Ὁ πρίν ἀπό τήν ταινία χρόνος εἶναι ὁπωσδήποτε μέσα σ' αὐτό τό προκλητικό παιχνίδι. Ἡ διαδικασία τοῦ γυρίσματος μᾶς εἶναι ἄγνωστη , καί πρέπει νά εἶναι ἄγνωστη. Ἡ ἀπομυθοποίηση ἐδῶ δέν ἔχει θέση. Ἡ μαγεία τοῦ μύθου εἶναι ἀναγκαία. Ἀπόλυτη. Ἐπιθυμητή. Χρειάζεται γιά τήν ἀποκατάσταση τῆς προσωπικῆς σχέσης μέ τό "θεατό". Μέ τήν εἰκόνα. Μέ τήν πολλαπλότητα τῶν εἰκόνων, πού διαδέχονται ἡ μιά τήν ἄλλη στόν ἴδιο χῶρο, στόν ἴδιο χρόνο, στήν ἴδια ἐνιαία κίνηση. Ἡ μηχανή δέν περιμένει. Δέν μπορεῖ νά περιμένει. Γυρίζει καί ἀποτυπώνει εἰκόνες πού γεμάτες ἄγχος πρέπει νά προλάβουν νά παρουσιασθοῦν. Νά βρεθοῦν στή θέση τους τήν κατάλληλη στιγμή. Νά ἀναζητήσουν τή ζωή δίπλα ἀπό τή φιλμική πραγματικότητα. Νά φαίνονται ὅταν δέν ὑπάρχει τίποτα γιά νά τίς κοιτάξει...

Ὅλα λοιπόν μπορεῖ καί νά στηρίζονται στήν ἔμμονη ἰδέα τῆς μοναδικότητας καί τῆς διαφορετικότητας τοῦ δημιουργοῦ μιᾶς "ἄλλης" ταινίας πού δέν παραγνωρίζει ὅμως, ἀλλά καί οὔτε ἀρνεῖται τή γνωστή πραγματικότητα.

Ἡ προσωπικότητα τοῦ Κώστα Σφήκα κυριαρχεῖ πάνω στήν ταινία. Ὁ ἕνας καί ἀπόλυτος ἄρχων τῶν εἰκόνων ὑπάρχει καί συνεχῶς δηλώνει τήν ὕπαρξή του, ἐπιχειρώντας νά διανύσει μέγαλες ἀποστάσεις πού διαρκῶς αὐξάνονται. Ἀποστάσεις πού καλύπτουν χώρους ἀνάμεσα σ' αὐτόν καί τούς θεατές, ἀνάμεσα στό σινεμά καί τήν *Ἀλληγορία*, ἀνάμεσα στήν ἐπιθυμία καί τήν ἀναγνώρισή της.

Συμβαίνει νά εἶναι ἀπό τίς λίγες φορές, στό σινεμά, πού ὁ "σκηνοθέτης" βρίσκεται δίπλα ἀπό τήν ταινία του. Πού τή διευθύνει τήν ὥρα πού προβάλλεται. Πού ἐπεμβαίνει ἀκόμα καί ὅταν δέν πρέπει. Πού συμμετέχει στήν πραγμάτωση τῶν ἰδεῶν πέρα ἀπό τήν κατασκευή του. Καί πού ἡ παρουσία αὐτή διαχέεται μέσα καί ἀπό τήν ταινία.

Ἕνα ἐνιαῖο σύνολο πού δέν ἀφήνει τίποτα στήν τύχη καί πού στηρίζεται σ' ἕνα αὐθόρμητο καί πολλές φορές παιδικό ἐστετισμό μέ μοναδική ἐπιθυμία τή μετάδοση προσωπικῆς ἐμπειρίας καί ἀγωνίας γιά τήν τύχη καί τήν κατάληξη τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης.

Ἐγχείρημα μεγαλόπνοο καί δύσκολο. Μέ τάσεις διαστροφικές, γεμᾶτες ἀπό τήν ὀμορφιά τῶν εἰκόνων πού τίς ἀγκαλιάζουν στοργικά προσκαλώντας καί προκαλώντας μας στό παιχνίδι τους.

Σέ μᾶς, λοιπόν, εἶναι τό πρόβλημα. Νά ἀποδειχθοῦμε τήν πρόκληση, νά συμμετάσχουμε στή φυγή, παραμένοντας *καρφωμένοι* στή θέση τῆς αἴθουσας, κοιτώντας καί ἀφήνοντας τό βλέμμα μας καί τήν ψυχή μας νά *πλανηθοῦν* πέρα ἀπό τόν κόσμο τῆς γνώσης καί ἕως τόν κόσμο τῆς ἀπόλαυσης.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΓΙΑ ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Ἡ συζήτηση αὐτή πραγματοποιήθηκε σπαστά σέ διαφορετικές μέρες καί ὧρες κατά τήν διάρκεια τοῦ 27ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Δέν μαγνητοφωνήθηκε. Ἡ ἀναπαραγωγή της ἔγινε ἀπ' τόν ἐρωτούντα Ἀχιλλέα Ψαλτόπουλο, ὅπως τή θυμόταν. Ὁ κ. Κ. Σφήκας ἔχει δικαίωμα ἀμφισβήτησης τμημάτων της, ὅσον ἀφορᾶ στήν ἀκρίβεια τῶν λέξεων πού χρησιμοποίησε.

Ἀχιλλέας Ψαλτόπουλος: Βλέποντας τήν ταινία σας *Ἀλληγορία* εἶχα τήν ἐντύπωση πώς ἔβλεπα μιά προσπάθεια νά κινηματογραφηθεῖ ὁ ἱστορικός χρόνος. Κάτι πού ὅσον ἀφορᾶ ἐμένα δέν τό ἔχω ξαναδεῖ νά γίνεται στόν κινηματογράφο. Αὐτές τίς περιστροφές τῆς κάμερας τίς ταύτισα μέ τούς κύκλους τῆς ἱστορίας. Σέ μερικούς ἀπ' αὐτούς δέν συμβαίνει τίποτα, σέ ἄλλους ἀλλάζει κάτι ἐλάχιστα καί σ' ἄλλους οἱ ἀλλαγές συντελοῦνται ραγδαῖα.

Κώστας Σφήκας: Ἀκριβῶς αὐτός ἦταν ὁ στόχος μου. Σωστά τό ἀντιληφθήκατε. Ἡ κάμερα ἐκτελεῖ 61/2 περιστροφές πού ἀντιστοιχοῦν σέ 61/2 ἱστορικούς κύκλους.

Α.Ψ.: 61/2 καί ὄχι ἑφτά;

Κ.ΣΦ.: 61/2 καί ὄχι ἑφτά.

Α.Ψ.: Παρ' ὅλα αὐτά ἡ ταινία σας δυναστεύεται ἀπ' τόν ἀριθμό 7. Ὅπως 7 εἶναι οἱ μορφές σ' ἕνα ἀπό τά συμπυκνωμένα της ντεκόρ καί νομίζω πώς 7 φορές ἐμφανίζεται ὁ μεσότιτλος "Ἐγώ εἰμί ὁ Ὤν". Στή θεατρική μου παράσταση *ΜΠ ὅπως Μπέκετ: Τό ὄνομα τῆς Ἱστορίας"* χρησιμοποιοῦσα τόν ἀριθμό 7, σάν ἕνα μαγικό ἀριθμό, ἕναν ἀριθμό τῆς Ἀνατολῆς γιά νά ὑπονομεύσω τό Δυτικό ὀρθολογιστικό πολιτιστικό σύστημα. Συμβαίνει τό ἴδιο καί μέ σᾶς;

Κ.ΣΦ.: Ἀσφαλῶς. Ἄλλωστε καί ὁ ἀριθμός 61/2 εἶναι πολύ κοντά στόν ἀριθμό 7. Ναί. Αὐτός ὁ ἀριθμός εἶναι τό εἰρωνικό μου σχόλιο πάνω στό Χριστιανικό Θρησκευτικό Σύστημα πού μ' αὐτό ἀσχολεῖται ἡ ταινία μου.

Α.Ψ.: Τῆς ὁποίας τό ντεκόρ ἀναπαράγει τήν Βυζαντινή Ὀρθόδοξη Ἁγιογραφία. Γιατί περιοριστήκατε μόνο στήν Ὀρθοδοξία;

Κ.ΣΦ.: Δέν συμβαίνει αὐτό. Ἄν παρατηρήσει κανείς προσεκτικά τήν ταινία θά διαπιστώσει πώς ἀρκετές ἀπ' τίς φιγοῦρες πού "κυκλοφοροῦν" μέσα της, εἴτε αὐτές εἶναι κατασκευές, εἴτε ἠθοποιοί, ἀναπαράγουν καί τήν Ρωμαιοκαθολική Αἰσθητική, ὅπως ἔφτασε σ' ἐμᾶς ἀπό τούς Ἀναγεννησιακούς ζωγράφους.

Α.Ψ.: Αὐτή ἡ κατάργηση τοῦ τόπου εἶναι πού σᾶς ὁδήγησε καί στό νά μή χρησιμοποιήσετε βυζαντινή μουσική ὑπόκρουση; Ἐγώ τουλάχιστον ἀναγνώρισα τή μουσική τοῦ Πεντερέφσκι.

Κ.ΣΦ.: Αὐτό καί κάτι ἄλλο. Ἤθελα ἡ μουσική νά μεταφέρει τή δραματική ἔνταση πού ἀλλιῶς λείπει ἀπ' τήν ταινία. Μοῦ φάνηκε πώς αὐτή ἡ δραματοποίηση ἀπαιτεῖ τήν πολυφωνία, τό διάλογο, τά σόλο, τά μεγάλα συμφωνικά περάσματα κ.λπ. Ἔτσι κατέληξα σ' αὐτόν τόν τύπο τῆς μουσικῆς. Ναί, ὑπάρχει ὁ Πεντερέφσκι, ἀλλά ὄχι μόνον αὐτός. Ὑπάρχουν κι ἀποσπάσματα ἀπ' τήν *Συμφωνία τοῦ Βιετνάμ* τοῦ Νόνο, ἀλλά καί μουσική τοῦ Γιάννη Χρήστου. Τά μεγάλα τμήματα τῆς ταινίας μου ὅπου ἀκούγεται ἕνα εἶδος βόμβου εἶναι μέ μουσική τοῦ Χρήστου, πού ἀπ' τήν μελέτη πού ἔκανα κατέληξα στό συμπέρασμα πώς εἶναι ὑποδεέστερος τῆς φήμης του.

Α.Ψ.: Σέ σχέση μέ τό ντεκόρ τώρα. Ἄν καί εἶναι προφανές πώς εἶναι κυκλικό, πολλές φορές εἶχα τήν ἐντύπωση πώς δέν ἦταν μόνο ἡ κάμερα πού περιφερόταν ὡς πρός τόν ἄξονά της κατά 360°, ἀλλά καί τό ντεκόρ ἐπίσης καί μάλιστα πώς ἀρκετές φορές ἄλλαζε καί τήν γωνία κλίσης του ὡς πρός τήν κάμερα. Εἶναι ἀλήθεια αὐτό;

Κ.ΣΦ.: Ὄχι. Τό ντεκόρ παρέμεινε τελείως ἀκίνητο. Μόνον ἡ κάμερα κινεῖται τοποθετημένη πάνω σ' ἕνα πολύπλοκο σύστημα ἀπό ράγες, ἄξονες κ.λπ.

Α.Ψ.: Αὐτό πού κάνει ἐντύπωση εἶναι πώς ἐνῶ ἡ κάμερα κινεῖται ἀνά χιλιοστό τῆς μοίρας, τό εἰκαστικό ἀποτέλεσμα τοῦ κάδρου πού φαίνεται στήν ὀθόνη εἶναι ἄψογο. Μένει κανείς ἄφωνος ἀπ' τήν σχολαστική δουλειά πού ἔγινε σέ ἐπίπεδο ἰσορροπίας τῶν χρωμάτων, φωτισμῶν, ὄγκων κ.λπ.

Κ.ΣΦ.: Ναί, πράγματι δουλέψαμε σκληρά. Χρειάστηκε περίπου χρόνος 4 μηνῶν προετοιμασίας τοῦ ντεκόρ πρίν ἀρχίσουμε τά τελικά γυρίσματα.

Α.Ψ.: Παρ' ὅλα αὐτά ὑπάρχει κάτι πού τουλάχιστον φαίνεται παράξενο. Πολλές φορές ἔχεις τήν ἐντύπωση τοῦ ψεύτικου μέσα στήν ταινία. Ὅπως π.χ. στήν σκηνή πού τό Μάτι τοῦ Θεοῦ κλαίει γεωμετρικά σώματα. Ἔχεις σχεδόν τήν ἐντύπωση πώς βλέπεις κάποιον κρυμένο πίσω ἀπ' τά ντεκόρ νά πετᾶ αὐτά τά ἀντικείμενα μπροστά.

Κ.ΣΦ.: Μά εἶναι ἠθελημένο. Ἡ ταινία αὐτοκαταγγέλεται διαρκῶς σάν μιά ψεύτικη κατασκευή. Σᾶς ἀναφέρω γιά παράδειγμα τό σημεῖο ὅπου τό κάδρο εἶναι γεμάτο ἀπό φίδια. Σ' αὐτό φαίνονται καθαρά οἱ

μπετονιές μέ τίς ὁποῖες εἶναι κρεμασμένα. Δέν πρόκειται γιά μιά "κρυφή" ταινία πού θέλει νά φαίνεται σάν μιά ρεαλιστική ἀπεικόνιση τῆς πραγματικότητας. Πρόκειται γιά μιά κατασκευή, ἕνα προϊόν διανόησης, ἕνα "παιχνίδι" ἐάν θέλετε.

Α.Ψ.: Πιστεύετε πώς τό ἑλληνικό κοινό μπορεῖ νά παρακολουθήσει τήν ταινία σας;

Κ.ΣΦ.: Τήν παρακολούθησε ἤδη. Ὑπῆρξαν ἀντιρρήσεις. Καί ἄλλοι πού τούς ἄγγιξε πολύ. Δέν ἀμφισβητῶ πώς πρόκειται γιά μιά δύσκολη ταινία. Ἄλλωστε ὑπάρχει τεράστια θεωρητική δουλειά ἀπό πίσω της. Ἀνάλογα μέ τήν κατάρτιση τοῦ κάθε θεατῆ μπορεῖ νά γίνει κατανοητή ἤ ὄχι· νά τόν ἐνδιαφέρει ἤ ὄχι. Ἐκεῖ πού στενοχωρήθηκα πολύ, ἦταν ὅταν κατά τήν προβολή της στό ἐπίσημο πρόγραμμα τοῦ φεστιβάλ ὑπῆρξαν ἄτομα πού φώναζαν "ποῦ πῆγαν τά χρήματά μας, τά χρήματα τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου;" Γιατί; Ἡ ταινία πῆρε λιγότερα χρήματα ἀπό πολλές ἄλλες. Δέν πιστεύω πώς ἦταν χειρότερη ἀπό πολλές ἄλλες. Εἶχα νά κάνω ταινία ἐδῶ καί 11 χρόνια. Καί πάλι ἔκανα μιά δύσκολη ταινία, αὐτό πού λένε "ἀντιεμπορική". Εἶναι μιά ταινία πού δέν χαϊδεύει τούς θεατές. Θά μποροῦσα νά κάνω μιά ταινία ὅπως τόσες ἄλλες πού κυκλοφοροῦν καί νά φέρει πίσω χρήματα. Δέν μ' ἐνδιέφερε κάτι τέτοιο. Προτιμῶ νά δουλεύω πάνω στόν κινηματογράφο - δοκίμιο πού ἄρχισα νά κάνω μέ τό *Μοντέλο*. Χωρίς ὑποχωρήσεις. Νά μήν τήν ἔφερνα στό Φεστιβάλ; Νά μήν προβαλόταν ποτέ; Γιατί; Μιά ταινία γίνεται γιά νά παιχτεῖ. Κι ὅταν προετοιμάζεται ἀντικατοπτρίζει τήν αἰσθητική, τήν ἰδεολογία, τήν προβληματική τέλος πάντων, τοῦ δημιουργοῦ της. Εἶναι ἕνα προσωπικό δημιούργημα. Ὄχι, ὅμως, ξεκομμένο ἀπ' τόν κοινωνικό χῶρο γύρω της. Ὁ καλλιτέχνης, ὡς εὐαίσθητος δέκτης δέχεται τά ἐρεθίσματα ἀπό γύρω του, συλλαμβάνει τίς ἀντιθέσεις καί τήν συλλογική συνείδηση κι αὐτό τό ἐκφράζει μέ τό δικό του τρόπο στό δημιούργημά του. Ἐξαρτᾶται ἀπό τήν εὐαισθησία τῶν δεκτῶν τῶν θεατῶν, ἐάν θά παραλάβουν πίσω τό μήνυμά του ἤ ὄχι. Μερικοί εἶναι σίγουρο πώς δέ θά τό κάνουν. Ἀλλά αὐτό δέ σημαίνει πώς ὁ καλλιτέχνης πρέπει νά πάψει νά δημιουργεῖ μέ τόν δικό του τρόπο.

Α.Ψ.: Γιά νά ἐπιστρέψουμε στήν ταινία σας. Αὐτή ἐξετάζει τό πέρασμα ἀπ' τόν παγανισμό στόν Χριστιανισμό. Καί μετά; Ἐγώ διέκρινα στήν συνέχεια τήν ἐμφάνιση μιᾶς κοσμικῆς ἐξουσίας, μπροστά στήν ὁποία ὑποχωρεῖ ὁ Χριστιανισμός καί στήν συνέχεια, ἡ ἐμφάνιση τῶν ἐπιστημῶν καί τῆς γραφῆς — μᾶλλον μέ τήν ἔννοια τῆς τυπογραφίας ἤ τῆς διάδοσης τοῦ γραπτοῦ λόγου στίς μεγάλες μάζες — θά ὁδηγήσει τήν Ἱστορία σέ μιά νέα δομή; Πού ἡ ταινία δέν θέλει νά ἐξετάσει;

Κ.ΣΦ.: Σέ γενικές γραμμές, ναί. Στήν πραγματικότητα ἡ ταινία εἶναι πολύ πιό σύνθετη ἀπ' ὅ,τι εἴπατε. Ἀλλά αὐτό εἶναι θέμα μιᾶς ἄλλης συζήτησης.

Ἄρτος καί θεάματα

ΝΟΚ - ΑΟΥΤ
σκην. - σεν.: Παῦλος Τάσιος, *φωτ.:* Φίλιππας Κουτσαφτῆς, *μουσ.:* Γιῶργος Χατζηνάσιος, *παίζουν:* Γιῶργος Κιμούλης, Κώστας Ἀρζόγλου, Φάνης Χηνᾶς, Κατερίνα Ραζέλου.

Μέσα σ' ὅλη τή λαμπρότητά του καί ἀπό τά χέρια ἑνός μάστορα σκηνοθέτη μᾶς ἔρχεται ὁ διάδοχος τῶν ταινιῶν τοῦ Ψάλτη: Τό *Νόκ - Ἄουτ*. Ἔρχεται ὄχι γιά νά καλύψει τό κενό ἑνός κοινοῦ πού κλείνεται στό σπίτι του γιά νά παρακολουθήσει στό βίντεο παρόμοιο ὑλικό, ἀλλά γιά νά ἐπιτρέψει στόν ἐμπορικό ἑλληνικό κινηματογράφο νά δεῖ τούς νέους δρόμους καί τό νέο κοινό πού ξανοίγεται μπροστά του: τό κοινό τῆς "Μανίνας" καί τῆς "Κατερίνας", κοινό τοῦ Ρόμπ Λόου καί τοῦ Μάικλ Φόξ. Καί αὐτό ὁ Τάσιος τό κάνει μέ συνέπεια καί ἀρκετή ἐντιμότητα. Τήν πιό ἐκχυδαϊσμένη καί κακότεχνη ἀλλά πιό, ἴσως, ἐπιτυχημένη ἐμπορικά μορφή τοῦ ἴδιου εἴδους ἔχει ἀναλάβει ὁ Ζερβός μέ τούς *Τηλεκαννίβαλους*.

Ἔτσι λοιπόν ὁ Τάσιος καθορίζει τίς νέες παραμέτρους πού διαφαίνονται καί στήν ἑλληνική κοινωνία καί πού ἀπαιτοῦν τό δικό τους κινηματογράφο. Αὐτή ἡ στροφή πρός τή συντήρηση ἀλλά ταυτόχρονα καί στή γραφική παρουσίαση κάποιων χώρων πού φαντάζουν ἐπικίνδυνοι, ἀλλά πού εἶναι στέκια μιᾶς ἀνήσυχης νεολαίας (Ἐξάρχεια), βρίσκει τήν καλύτερη ἔκφρασή της στό *Νόκ - Ἄουτ*.

Οἱ χαρακτῆρες: Ἡ ἐπιλογή ἠθοποιῶν σάν τόν Κιμούλη ἤ τόν Ἀρζόγλου δέν εἶναι τυχαία. Δέν ἀμφισβητῶ τήν ἀξία τῶν συγκεκριμένων ὀνομάτων, ἄν καί κατά τή γνώμη μου ὁ Ἀρζόγλου εἶναι λίγο ἐκτός κλίματος στήν ταινία. Ἐκεῖνο ὅμως πού θέλω νά πῶ εἶναι ὅτι στήνεται μιά σειρά ἀπό νεαρά εἴδωλα, πού ἤδη ἔχουν μιά δημοσιότητα σέ νεανικά περιοδικά. Ὁ χαρακτήρας πού ὑποδύεται ὁ Κιμούλης εἶναι ταυτόχρονα μοντέρνος καί συντηρητικός. Εἶναι ὀργισμένος ὄχι ἐναντίον τοῦ συστήματος ἀλλά ἐναντίον τοῦ ἴδιου του τοῦ ἑαυτοῦ. Ὁ Χηνᾶς καί ὁ Ἀρζόγλου εἶναι οἱ συμπληρωματικές φιγοῦρες πού θά τόν φέρουν στόν "ἴσιο δρόμο". Δηλαδή στό δρόμο τῆς ἐργασίας. (Ἀνεργία στούς νέους δέν ὑπάρχει). Καί ὅλα αὐτά θά τοῦ ἐπιτρέψουν νά τά βρεῖ μέ τόν ἑαυτό του, νά κερδίσει καί τό κορίτσι, νά ἐπιστρέψει στήν Τέχνη καί νά ζήσουμε καί μεῖς καλά κι αὐτός βέβαια καλύτερα.

Οἱ χῶροι: Ἔχετε ποτέ προσέξει τούς χώρους πού κινοῦνται οἱ ἥρωες τῶν ταινιῶν αὐτῶν; Ὅπως καί πολλῶν μικροῦ μήκους; Εἶναι χῶροι μιᾶς ἐξωπραγματικῆς πόλης πού εἶναι γεμάτη μονοκατοικίες, καλόγουστα μπάρ, χωρίς καυσαέρια καί θορύβους. Αὐτή τήν ἀνύπαρχτη καί ἐφησυχαστική πόλη κατέχουν οἱ "μοντέρνοι" ἥρωες τῶν ταινιῶν αὐτῶν καί τό ἀνθρώπινο περιβάλλ ον τους εἶναι κι αὐτό ζεστό καί συμπαθητικό. Κάτι δηλαδή σάν τά σπίτια στήν Κηφησιά πού ζοῦσαν πρίν ἀπό τριάντα χρόνια οἱ εὐχάριστες καί γραφικές μεγαλοαστικές φιγοῦρες τοῦ Παπαγιαννόπουλου, τοῦ Ἠλιόπουλου ἤ τῆς Καρέζη στίς ἑλληνικές φαρσοκωμωδίες καί τά μπουλβάρ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης.

Σεξουαλικές σχέσεις: Ἡ ἀπουσία στήν ταινία ὁποιωνδήποτε σεξουαλικῶν σχέσεων ἀλλά καί γυμνικῶν ἐμφανίσεων θά ἦταν κάτι πού μέ εὐκολία θά μποροῦσε νά καταχωρηθεῖ στά ὑπέρ της, ἄν ὅλα αὐτά δέν ἐντάσσονταν στό πνεῦμα τῆς ταινίας. Ἡ ταινία εἶναι "κατάλληλη". Κατάλληλη ὄχι μόνο σέ σχέση μέ τή λογοκρισία ἀλλά καί στό ἰδεολογικό καί ἠθικό ἐπίπεδο. Τά ἄτομα, μέ ἐξαίρεση τόν Κιμούλη, δέν εἶναι ζευγάρια. Στήν ταινία δέν ὑπάρχει σέξ γιατί οἱ χαρακτῆρες ἔχουν "ἄλλα προβλήματα". Ὑπάρχει μόνον ὁ ἔρωτας. Αὐτός πού κινεῖ τόν Κιμούλη νά συμπεριφέρεται ἔτσι αὐτοκαταστροφικά, πού τόν ἀποτρέπει νά πάει μέ ἄλλες γυναῖκες. Οἱ χαρακτῆρες εἶναι σεμνοί. Δέν φορᾶνε προκλητικά ροῦχα. Ἀκόμα καί ὁ Κιμούλης φοράει σώβρακα. Σάν κι αὐτά τοῦ Γκιωνάκη πρίν εἴκοσι χρόνια.

Οἱ χριστιανικές παράμετροι: Ἡ ταινία θά μποροῦσε κάλιστα νά πάρει τό βραβεῖο τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας (Ἡ Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία ἀκόμα δέν ἔχει καταλάβει τήν ἀξία τῆς Ἕβδομης Τέχνης). Οἱ ἥρωές της μπορεῖ νά μήν εἶναι δηλωμένοι χριστιανοί ἀλλά σίγουρα ἐμφοροῦνται ἀπό τή χριστιανική ἠθική. Καί τά διδάγματα τῆς ταινίας σίγουρα πηγάζουν ἀπό τά ἀντίστοιχα βιβλικά. «Ὁ μή ἐργαζόμενος μηδέ ἐσθιέτω», ἔλεγε ὁ Ἀπόστολος Παῦλος. Ἡ αὐτοκτονία εἶναι ἁμάρτημα, μᾶς λένε. «Ἀγαπᾶτε ἀλλήλους», φωνάζει ὁ Ἀρζόγλου κάνοντας ὅμως κάτι ἀπόλυτα θεμιτές πονηριές γιά νά σώσει τόν φίλο του. Μονογαμία καί σεξουαλική συγκράτηση κυριαρχοῦν σ' ὅλη τήν ταινία.

Τί ἀπομένει λοιπόν στό *Νόκ - Ἄουτ;* Δυστυχῶς μόνο ἡ ἱκανότητα τοῦ Τάσιου νά τά ντύνει ὅλα αὐτά μέσα σέ χρυσόχαρτο. Ὁ Τάσιος ξέρει νά κάνει κινηματογράφο. Τό ἔχει ἀποδείξει καί στό παρελθόν. Μόνο πού πάει τόν κινηματογράφο πρός τά πίσω.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Μᾶς κλέψανε τό κάρο, χάσαμε καί τά βόδια

ΚΑΡΑΒΑΝ ΣΑΡΑΪ
σκην. - σεν.: Τάσος Ψαρρᾶς, *φωτ.:* Σταῦρος Χασάπης, *μουσ.:* Γ. Τσαγκάρης, *παίζουν:* Θύμιος Καρακατσάνης, Δήμητρα Χατούπη, Μίρκα Ἀλατζοπούλου, Βασίλης Κολοβός, Τάσος Παλατζίδης.

Ἡ βράβευση στό φεστιβάλ κυρίως δύο ταινιῶν (*Καραβάν - Σαράϊ* καί *Νόκ ἄουτ*) τόσο διαφορετικῶν μεταξύ τους δέν μᾶς ὁδηγεῖ παρά στόν ἕνα καί μοναδικό λόγο πού φαίνεται ὅτι κυριάρχησε στήν κριτική ἐπιτροπή καί στήν περίπτωση τοῦ ἀποκλεισμοῦ τῆς ταινίας τοῦ Παπατάκη: τήν πρόταση πού διατυπώνουν οἱ δύο αὐτές ταινίες γιά ἕναν λαϊκιστικό, ἐμπορικό κινηματογράφο.

Ἄν, ὅμως, βραβεύτηκαν οἱ δύο κύριες προτάσεις γιά ἕναν ἐμπορικό κινηματογράφο, δέ σημαίνει ὅτι αὐτές οἱ δυό ταινίες ἦταν ἰσάξιες ὡς πρός τίς κατασκευαστικές τους ἀρετές. Ἔτσι, ἐνῶ φαίνεται ἄδικη ἡ βράβευση τῆς ταινίας τοῦ Τάσιου σ' ἕνα φεστιβάλ πού διεκδικεῖ τήν ποιότητα, μόνο καί μόνο γιά τήν ἄρτια διεκπεραίωση ἑνός γνωστοῦ εἴδους (φαρσοκωμωδία) πού ἀπευθύνεται στό κοινό τῆς "Μανίνας" (ἴσως γιατί εἶναι αὐτό πού πηγαίνει πιά κινηματογράφο), ἡ βράβευση τῆς ταινίας τοῦ Ψαρᾶ φαίνεται ἀστεία, καθώς ἡ ταινία του μένει μόνο σέ προθέσεις πού ὄχι μόνο δέν ὁλοκληρώνονται κινηματογραφικά, ἀλλά συχνά καταλήγουν στήν παρώδηση τοῦ ἴδιου τοῦ σεναρίου τῆς ταινίας.

Ἐξετάζοντας καλύτερα τήν ταινία μποροῦμε νά παρατηρήσουμε τόν ἐπεισοδιακό χαρακτήρα της, φαινόμενο πού συχνά ἐπαναλαμβάνεται τώρα τελευταῖα στόν ἑλληνικό κινηματογράφο καί πού δείχνει μιά συνειδητή ἤ ἀσυνείδητη, πάντως διακριτή, σκέψη τῶν σκηνοθετῶν γιά μιά ἐνδεχόμενη καριέρα τῶν ταινιῶν τους στήν τηλεόραση. Ἄν λάβουμε ὑπ' ὄψη παρόμοια δομημένες ταινίες, ὅπως τό *Ρεμπέτικο*, τό

Λούφα καί παραλαγή καί τά *Πέτρινα Χρόνια*, τότε ὁ ἰσχυρισμός αὐτός γιά τήν ταινία τοῦ Ψαρᾶ θά εἶναι μᾶλλον ἀπίθανο νά μήν ἐπαληθευτεῖ.

Στήν περίπτωση αὐτή, ὁ Ψαρᾶς υἱοθέτησε μιά τέτοια δομή γιά νά ἱκανοποιήσει καί τούς στόχους τους, πού ἦταν ἡ δημιουργία μιᾶς νωπογραφίας τῆς ἐποχῆς τῶν τελευταίων χρόνων τοῦ ἐμφύλιου, χρησιμοποιώντας ὡς ὄχημα τίς περιπέτειες μιᾶς ἀγροτικῆς οἰκογένειας πού ἀναγκάζεται νά καταφύγει στήν πόλη. Στήνεται λοιπόν ἕνα ἄψογο σκηνικό γιά νά κρατήσει τό βάρος μιᾶς σειρᾶς ἐπεισοδίων πού ἀφ' ἑνός ἀφήνουν μετέωρους τούς κύριους ἥρωες του (κανένας χαρακτήρας δέν ὁλοκληρώνεται μέσα στήν ταινία), ἀφ' ἑτέρου πάσχουν καί τά ἴδια, ἄλλοτε ἀπό μιά ἀκατανόητη φλυαρία καί ἄλλοτε ἀπό μιά ὑπερβολική συντομία. Ἐπεισόδια ὅπως αὐτά στό καμπαρέ ἤ στό τέλος μέ τήν ἐπανεμφάνιση τῆς γειτόνισσας πού ψάχνει τό γιό της, ἡ παρατεταμένη χρησιμοποίηση τῶν ἐπικαίρων γιά τίς χαρές τῆς ζωῆς στήν Ἀμερική, ὄχι μόνο καταστρέφουν τούς ρυθμούς τῆς ταινίας ἀλλά δέν προωθοῦν καί καμμιά ἄποψη τοῦ σκηνοθέτη. Ἀπό τήν ἄλλη, ἐπεισόδια ὅπως αὐτό τῆς πτώσης τοῦ παιδιοῦ ἀπό ἕνα παράθυρο, ἡ ὁποία ἁπλῶς ἀνακοινώνεται ἀπό κάποιον κομπάρσο, δεν ἔχουν κανένα νόημα ἔτσι ὅπως παρεμβάλλονται.

Ἐκεῖνο ὅμως πού ἔρχεται σάν χαριστική βολή στήν ταινία εἶναι οἱ διάλογοι της. Εἶχα καιρό ν' ἀκούσω τόσο "διασκεδαστικούς" διαλόγους. Δέν μπορῶ νά καταλάβω πῶς σέ μιά τόσο ἀκριβή (κατά τά φαινόμενα) παραγωγή πέρασαν διάλογοι ὅπως αὐτοί στό πορνεῖο ὅταν ὁ πατέρας ψάχνει τήν κόρη του, στήν αὐλή ὅταν δέν βρίσκει τό κάρο ἤ τά λόγια τοῦ ἀνάπηρου στρατιώτη πρός τόν πατέρα ὅταν αὐτός ἐγκαταλείπει ἀπό τούς τελευταίους τό Καραβάν - Σαράϊ. Ἀλλά καί οἱ σκηνές στίς ὁποῖες ὑποτίθεται ὅτι κορυφώνεται δραματουγικά ἡ ταινία, ὅπως αὐτή τῆς συνάντησης πατέρα καί κόρης, εἶναι μάλλον ἀμήχανες, μιά καί ὁ Ψαρᾶς δέν ἔχει δουλέψει καθόλου αὐτό τό εἶδος κινηματογράφου.

Ἀλλά βασικό μειονέκτημα τῆς ταινίας εἶναι ἡ μουσική της πού θυμίζει Μάξ Στάινερ καί χολυγουντιανές παραγωγές τύπου *Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος*, πού συχνά συνοδεύεται ἀπό ἐξ ἴσου πομπώδη πλάνα πού προσπαθοῦν νά προσδώσουν στήν ταινία ἕναν ἐπικό χαρακτήρα (ἡ σεκάνς πού ἔρχονται οἱ ἀγρότες στήν πόλη) ἀλλά πού εἶναι ἀνολοκλήρωτα καί ἐλάχιστα πειστικά, μιά πού οὔτε οἱ προϋπολογισμοί τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν ἀντέχουν σέ τέτοιες πολυτέλειες οὔτε τά τεχνικά μέσα ὑπάρχουν (γιά νά μή μιλήσουμε γιά τήν ἐπάρκεια τοῦ σκηνοθέτη).

Ἔτσι λοιπόν καταλήγουμε σέ μιά ταινία πού πάσχει ἀπό τήν κακοδαιμονία τῶν περισσότερων ταινιῶν πού θέλουν νά τά ποῦν ὅλα καί πού ἀκόμα περισσότερο θέλουν νά "κάνουν Ἱστορία". Ἡ ἔμμονη ἰδέα τῆς ἀριστερᾶς νά καταθέσει τήν δική της ἄποψη γιά τά ἱστορικά γεγονότα τοῦ ἐμφυλίου (κάτι ἀπόλυτα θεμιτό, ἄν σκεφτεί κανείς τί μᾶς ἔχουν "ταΐσει" τόσα χρόνια) προσκρούει στήν ἄγνοια τῶν δυνατοτήτων καί τῶν ἀδυναμιῶν τοῦ μέσου πού χρησιμοποιεῖται. Γιατί οἱ εἰκόνες πού μᾶς φτάνουν δέν εἶναι κινηματογράφος. Φεύγοντας ἀπό τήν ταινία δέν κατάλαβα τί συνέβη. Τί ἔλεγε ὁ Ψαρᾶς. Ποιά μαρτυρία κατέθετε. Ἡ σκηνή ὅπου ὁ Κολοβός ἔκανε κήρυγμα στόν δυστυχισμένο πατέρα πού μόλις τοῦ εἶχε ἐξομολογηθεῖ τόν καημό του εἶναι ἐνδεικτική. Ὁ τρόπος πού ὁ σκηνοθέτης μοντάρει τή σκηνή, τά πλάνα πού ἐπιλέγονται, δέ μᾶς ἐπιτρέπουν νά κατανοήσουμε ἄν ὁ Ψαρᾶς ὑποδηλώνει τήν ἀδυναμία τοῦ κομμουνιστῆ νά συλλάβει τήν πραγματικότητα κάτω ἀπό τό βάρος μιᾶς ἄχρηστης πλέον προπαγάνδισης τοῦ ἀγώνα ἤ ἄν εἶναι τό ἰδεολογικό ρεζουμέ τῆς ταινίας. Τό γκρό - πλάνο τοῦ Κολοβοῦ, ἔρχεται σέ ἀντίθεση μέ τή δραματουργική - ἰδεολογική σύνθεση τῆς σκηνῆς.

Αὐτό ὅμως, πού ὁ Ψαρᾶς πραγματικά φαίνεται ὅτι ἀδυνατεῖ νά ἀντιμετωπίσει εἶναι τό σέξ. Ὅλες οἱ σχετικές σκηνές εἶναι ἀπαράδεκτες. Ἴχνος ἐρωτισμοῦ ἀλλά καί ἀδυναμία σύλληψης τῶν σκηνῶν καί ναί μέν ὁ ἐρωτισμός ἐξοβελίζεται ἀπό τό χῶρο, ἀλλά σκηνές ὅπως αὐτή πού διαπομπεύεται ἡ γυναίκα γιά τό γεγονός ὅτι εἶναι συφιλιδική εἶναι ἔτσι δοσμένες πού ἔρχονται σέ ἀντίθεση μέ τήν πρακτική τοῦ σκηνοθέτη. Ποιό εἶναι τό νόημα τῆς γύμνιας τῆς γυναίκας σέ μιά σκηνή τόσο ἀνώδυνη σεξουαλικά ὅταν ὅλες οἱ σκηνές σέξ εἶναι λογοκριμένες; Μιά "τσόντα" χωρίς νόημα. Ἀλλά καί ἡ ἐρωτική σκηνή μεταξύ τοῦ προαγωγοῦ καί τῆς κόρης εἶναι ἀπαράδεκτη. Διότι, πέρα ἀπό τήν εἰκόνα ἔρχεται καί ὁ λόγος γιά νά ρίξει μιά πετριά στό κεφάλι καί τοῦ πιό καλοπροαίρετου θεατῆ.

Τί ἀπομένει ὄρθιο ἀπ' αὐτή τήν ταινία; Οὔτε κάν τό Καραβάν - Σαράϊ.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

Ἐπί τόν τόπον τόν καλούμενον κρανίον

Ἦταν ἕνας ἥσυχος θάνατος

Σαπίζουν λίγο - λίγο οἱ τελευταῖες ἀξίες κι οἱ ταινίες δειλά ἀρχίζουν νά πιάνονται χέρι μέ χέρι καί νά ἐπιχειροῦν νά ψαύσουν κάποια στηρίγματα μέσα στό σκοτάδι. Φαίνεται πώς μπαίνουμε σ' ἕνα εἶδος Μεσαίωνα κι ἔχουμε ἀπόλυτη ἀνάγκη ἀπό τούς φανοστάτες. Μπορεῖ αὐτοί οἱ δύο "ὑπέροχοι" τοῦ σινεμά (ὁ Σφήκας κι ὁ Τορνές) νά μήν καταλαβαίνουν τίποτα καί νά συνεχίζουν τό ἔργο τους μέ ἀπερίσπαστη μακαριότητα, ἄλλοι, ὅμως, ψάχνουν καταλύματα γιά τό χειμώνα, ὁ ὁποῖος ἐνσκήπτει δριμύς.

Ἀγγελόπουλος, Παπατάκης, Τσιώλης, Ξανθόπουλος: κοινά συμπτώματα. Κι οἱ διαφορές, διαφορές βέβαια — ὅπως ἐκεῖνες τοῦ παλιοῦ καλοῦ καιροῦ. Οἱ χτύποι ἀπό τήν καρδιά τῆς Ἱστορίας στόν πρῶτο, ὁ ἀναρχισμός τοῦ δεύτερου, οἱ εὐαίσθητες ἐσωτερικές καλωδιώσεις τοῦ τρίτου, τό ντοκουμέντο - δομική βάση γιά τόν τέταρτο. Σέ ἄλλες ἐποχές, αὐτό τό ἑτερογενές ὑλικό θά ἦταν ἀδύνατο νά συναρμοστεῖ καί νά ἀποτελέσει οὐσιαστικό θεμέλιο, πάνω στό ὁποῖο θά στηριζόταν αὐτός ὁ πύργος τῆς Βαβέλ μέ τήν ἐπωνυμία ἑλληνικό σινεμά. Ἡ Ἑλλάδα, ὅμως, ἡ καταδικασμένη σέ ἰσόβια κάθειρξη, ὑποχρεώνει· πιέζει. Τά ὁράματα λαθροβιοῦν, βυθίζονται σ' ἕνα εἶδος χειμέριας νάρκης ἀπό τήν ὁποία ἡ ἔξοδος εἶναι ἀβέβαιη. Πάει κι ὁ Μεγαλέξαντρος — ἔφυγε μιά καί καλή ἀπό τίς πόλεις — πάει κι ὁ συντηρητής τῶν συνειδήσεων ἀριστερός λόγος: σέ θάνατο. Κλειστές πόρτες γιά τόν Σπῦρο, φέρετρο καταφθάνει ἀπό τό χωριό Beloianisz, ὁ Βασίλης σβήνει τά φῶτα σ' ἕνα ἄδειο δωμάτιο. Ἦταν ἕνας ἥσυχος θάνατος...

Θυμᾶμαι τίς τελευταῖες ἀναλαμπές: Κάτι ψηλοπήραμε τά πάνω μας ἀπό τίς τριπλέτες τῆς *Ρεβάνς*, κάτι ψιλοεπαναστατήσαμε μέσα στή *Γλυκειά συμμορία*, ἀπό κοντά κι ὁ Κηλαϊδόνης μέ τή δικιά του ἀπάντηση στή Βάρκιζα, ὁ Γερμανός πού μᾶς ἔδωσε ἐλπί-

Σχετικά μέ τόν Βασίλη

δες: δυό - δυό...

Κι ἐμεῖς πού τρέξαμε πίσω τους; Κινηματογραφοφιλική κριτική, νέος λόγος, ἐρωτικός (δυό - δυό...), ἀγῶνες κι ἀγωνία; Τίποτα ἀπ' αὐτά δέν πετᾶμε. Ὅλα δικά μας: καί τά κείμενα καί τά πάθη μας κι οἱ ταινίες με τίς ὁποῖες ζήσαμε. Ἄλλωστε — πρός Θεοῦ — εἶναι στιγμές ζωῆς, λάμψεις. Δέν ἔχουν νά κάνουν τίποτα μέ θάνατο καί γι' αὐτό ἀκριβῶς ἔχουν μεγάλη ἀξία. Μόνον πού τώρα πρέπει νά κάνουμε τήν κίνησή μας καί ν' ἀκολουθήσουμε πάλι τίς ταινίες μας: ἕνας - ἕνας...

Γιά ποῦ; Γιά νά πάρουμε τή θέση τοῦ Σπύρου, τή θέση τοῦ Βασίλη, τή θέση τοῦ Γιώργου, τή θέση πού περιμένει ἐμᾶς μέσα στό φέρετρο πού ἔρχεται ἀπό τό Beloianisz. Γιατί τό φέρετρο αὐτό ἔρχεται ἄδειο. Ὁ πολιτικός πρόσφυγας εἶναι γιά πάντα ἐξόριστος: καί νά γυρίσει ἄγνωστη πατρίδα θά βρεῖ, ξενητιά. Ζοῦν, λοιπόν, ὅλοι αὐτοί οἱ ἐξορισμένοι μαζί, μακριά μας, ἐνθυμούμενοι τόν καιρό τῶν Ἑλλήνων: ὁ Μεγαλέξαντρος, ὁ ἄπατρις ἀριστερός, ὁ ἐπαναπατριζόμενος γουναράς· κι οἱ δημιουργοί τους συγχρόνως. Ἀπό κοντά ἀνηφορίζει κι ἡ Λιάππα, προσφέροντας τ' ἀποκαΐδια τῆς ἡρωίδας της. Γιατί γι' αὐτήν, γιά τήν Μάρθα, δέν ἔχει φέρετρο. Τῆς λείπει κι ἡ τελευταία στέγη. Ἡ μόνιμη ἐξορία τοῦ ἐρωτευμένου. Τώρα ἐκεῖ ἐπάνω στά βουνά ὅλο καί κάποια παρέα θά βρεῖ, ὅλο καί κάποια κουβέντα θἄχει νά πεῖ μέ τόν Σπύρο, τόν Βασίλη καί τούς ἄλλους.

Κι ἀνεβαίνουν ὅλοι αὐτοί *μαζί*, γιά πρώτη φορά. Κι εἶν' ἡ πρώτη φορά πού οἱ ταινίες μας δέν εἶναι μοναχικές, ἔχουν βρεῖ ἕνα λόγο νά ἀναστρέφεται ἡ μία τήν ἄλλη. Κι εἶναι προπομπός τῆς ἀκολουθίας ὁ Θόδωρος — ὅπως παλιά. Μόνο πού τότε ἦταν μέρες γιορτῆς...

Δέν πρόκειται γιά λόγο πένθιμο. Λόγος μαρτυρίας εἶναι. Θά ἤθελε νά συνηγορίσει στόν ἀναχωρητικό λόγο τῶν δημιουργῶν μας. Θά ἤθελε νά πάρει τή θέση του κι αὐτός στό μαρτύριο τῆς νέας Ἑλλάδας, τῆς σβέσης τῶν ὁραμάτων της καί τῆς σιωπηλῆς ἀναχώρησης. Ἡ Ἑλλάδα, πλέον, κατοικεῖ ἀλλοῦ: Βρίσκεται κλεισμένη μέσα στίς νησίδες πού κράτησαν γι' αὐτήν κάποιοι σκηνοθέτες στίς ταινίες τους κι ἐμεῖς μέσα στήν καρδιά μας. Κάνει ἀνταρτοπόλεμο.

Σίγουρα ὑπάρχει τό φῶς. Οἱ μέλισσες, ἡ ἐπιθυμία τοῦ ἐπαναπατρισμοῦ, ὁ τελικός - φόνος λύτρωση στή *Φωτογραφία* εἶναι φῶς· ἡ ταινία τοῦ Τορνέ, ἡ ταινία τοῦ Ἀβδελιώτη εἶναι φῶς. Καί τό φῶς μπορεῖ... Ἔξω χορεύει ἀκόμη ὁ Ντανίλο Τρέλες μέ τούς δικούς του. Ὁ Σταῦρος θά συνεχίσει ἀπ' ἔξω μέ τή γροθιά ὑψωμένη. Δέ θά κλειστεῖ στά χαρακώματα:

— *Venceremos.*

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

Σέ ἀναζήτηση ὁραμάτων

- Ποιά εἶναι ἡ προϊστορία αὐτοῦ τοῦ θεσμοῦ, τοῦ διευθυντῆ τοῦ φεστιβάλ, δηλαδή.

- Τό ζήτημα τοῦ διευθυντῆ τοῦ φεστιβάλ μπῆκε ἀπό τό 1975 στό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας, πού ἦταν τότε ὑπεύθυνο γιά τό φεστιβάλ, μαζί μέ μιά σειρά αἰτημάτων πού ὅλα ἱκανοποιήθηκαν ἐκτός ἀπ' αὐτό, γιατί ἀπαιτοῦσε νομοθετική ρύθμιση. Ὅμως καμιά τέτοια προσπάθεια δέν ἔγινε, μέ ἀποτέλεσμα νά ἔχουμε καί τό χωριστό φεστιβάλ τοῦ 1977 πού ἔγινε στό "Ράδιο-σίτυ". Τήν ἐπόμενη χρονιά ὁ κινηματογράφος περνάει ἀπ' τό Ὑπουργεῖο Βιομηχανίας στό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, τό ὁποῖο θεώρησε αὐτονόητη τήν ὕπαρξη θεσμοῦ. Βέβαια ὁ νόμος ἔγινε μόλις τώρα.

- Ὑπάρχει κάποιος συγκεκριμένος προβληματισμός γιά τό ρόλο πού θά παίζει αὐτός ὁ διευθυντής;

- Ἐκεῖνο πού κατ' ἀρχήν στάθηκε σάν κριτήριο ἦταν αὐτός ὁ ἄνθρωπος νά ἀνήκει στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου. Ἀπό κεῖ καί πέρα ὑπῆρχαν πιό ἐξειδικευμένες ἀπόψεις, πού δένονταν πιά μέ τό χαρακτήρα τοῦ φεστιβάλ. Μιά τέτοια εἶναι ἡ δικιά μου πού θέλει τό φεστιβάλ σάν ἕνα σύνολο ἀπό μικρές ἐξειδικευμένες ἐκδηλώσεις καί ἡ ἄλλη, αὐτή πού ἐμμένει στήν ἄποψη τοῦ μονοδιάστατου κινηματογράφου, τοῦ μυθιστορηματικοῦ κινηματογράφου, ὡς ἀναπαραστατικό, βιομηχανικό προϊόν. Τά ὑπόλοιπα θεωροῦνται παρακατιανά ἤδη πού δέν ἔχουν θέση σέ μιά τέτοια ἐκδήλωση.

Βέβαια, τήν ἄποψή μου περιορίζει ἡ πραγματικότητα, γιατί δέν ὑπάρχει ἀρκετή καί πολύμορφη παραγωγή. Παρ' ὅλα αὐτά, ἄν τό ἔχεις σάν προοπτική, μπορεῖς νά αὐξήσεις τήν παραγωγή εἰδῶν πού τώρα δέν ἔχουν μιά ἐκ τῶν προτέρων δεδομένη σταθερή θέση. Φαίνεται παράξενο νά παίζονται ἐδῶ ταινίες τοῦ Σφήκα ἤ τῆς Ἀγγελίδη, ἀκόμα καί δικές μου. Καί αὐτό γιατί οἱ ὑπόλοιπες ταινίες ἀνήκουν σέ μιά ἄλλη κατηγορία καί συνιστοῦν μέτρο.

Ἄν ἀπό τήν ἀρχή ὑπάρχει μιά τέτοια ὁμαδοποίηση, δέν θά ὑπάρχουν τέτοια ζητήματα.

- Αὐτή ἡ ἄποψή σας ἔχει νά κάνει μέ τή φύση τοῦ φεστιβάλ;

- Ναί, ὁ διευθυντής ἔχει ἕνα ρόλο κωδικοποιητικό. Νά φτιάχνει πλαίσια σέ μιά κινούμενη ἄμμο καί νά τά διαμορφώνει ὥς κάποιο σημεῖο. Ἀνάλογα μέ τήν παραγωγή νά κινεῖται καί νά φτιάχνει μιά ἐνιαία ἐκδήλωση.

- Καί ἡ σχέση του μέ τήν ὀργανωτική ἐπιτροπή ποιά θά εἶναι;

- Σ' αὐτές τίς περιπτώσεις οἱ ὀργανωτικές ἐπιτροπές μποροῦν νά λειτουργήσουν μόνο πλαισιωματικά. Εἶναι ζητήματα πού μόνο μιά ἀτομική καί συστηματική σύλληψη μπορεῖ νά τά στηρίξει.

- Ἀπ' ὅ,τι φαίνεται λοιπόν, ἄν καί σ' αὐτό τό Φεστιβάλ δέν θά φανεῖ καί τόσο, ἡ προσωπικότητα τοῦ διευθυντῆ θά παίζει σημαντικό ρόλο στή διαμόρφωσή του.

- Σ' ἕνα διεθνές φεστιβάλ πού ὑπάρχει ἕνας πολύ μεγάλος ἀριθμός ταινιῶν ὁ διευθυντής θά εἶχε ὁπωσδήποτε ἕναν σημαντικότερο ρόλο· στή δικιά μας τήν περίπτωση, πού βρισκόμαστε μπροστά σέ μιά παραγωγή ἀρκετά περιορισμένη, ἡ ἄποψη (ἡ ὑποκειμενική) ὁποιουδήποτε δέν θά ἦταν ἀποδεκτή ἀπό ὅλες τίς τάσεις γιατί αὐτό θά σήμαινε ὅτι ἡ ἐθνική παραγωγή ταυτίζεται καί προσανατολίζεται μέ τήν ἄποψη ἑνός διευθυντῆ φεστιβάλ.

- Στήν περίπτωση αὐτή ξεπερνᾶμε τήν προκριματική ἐπιτροπή, γιατί ἄν ἡ προκριματική ἐπιτροπή μέ μιά δεδομένη σύνθεση ἔκοβε ὅλες τίς ταινίες πού ἀνήκαν σ' ἕνα ἀπό αὐτούς τούς κύκλους ταινιῶν πού ὁ διευθυντής σκεφτόταν ὅτι μποροῦσαν νά λειτουργήσουν αὐτόνομα καί ἰσότιμα μέ τίς ἄλλες τότε ἡ θέαση τοῦ διευθυντῆ δέν θά ἦταν μειωμένης σημασίας;

- Ναί. Αὐτή τή στιγμή ὅμως ὑπάρχουν τόσα πράγματα νά γίνουν, πού ὅταν ὁλοκληρωθοῦν,τότε θά ὡριμάσει κι αὐτό.

- Αὐτή τή στιγμή ποιά εἶναι ἡ δικιά σου συνεισφορά;

- Ἐλάχιστα πράγματα. Μόνο στήν προβολή τοῦ φεστιβάλ καί σέ μιά διαφορετική πολιτική ἀπέναντι στόν Τύπο. Ὅταν ἀναλαμβάνεις μιά τέτοια θέση ἕνα μήνα πρίν τήν ἔναρξη τοῦ φεστιβάλ, τί νά πρωτοσχεδιάσεις, τί νά πρωτοκάνεις;

- Αὐτή τή στιγμή ὑπάρχουν κάποιες συγκεκριμένες ἁρμοδιότητες πού συνοδεύουν τό διορισμό σας;

- Ὑπάρχουν κάποιες πού ἔχουν περιγραφεῖ σέ κάποιο βαθμό ἀπ' τό νόμο, πού θά συμπληρωθοῦν μέ προεδρικό διάταγμα, πού θά ἀφορᾶ καί τή γενικότερη διεύθυνση τοῦ φεστιβάλ, τούς πόρους του, τόν τρόπο λειτουργίας του, τίς δικαιοδοσίες καί ὅλα

αὐτά. Αὐτή τή στιγμή ὅμως δέν μποροῦν νά συζητηθοῦν αὐτά.

- *Γιά μένα, ἡ ὕπαρξη ἑνός διευθυντῆ φεστιβάλ εἶναι ἕνας δείκτης ὡρίμανσης γιατί ὥς τώρα, ἐνῶ τό φεστιβάλ ὑπέθαλπε κάποιες φιλοδοξίες γιά τό μέλλον, ἦταν "καπελωμένο" ἀπό τήν ΔΕΘ.*

- Αὐτό ἦταν καί τό οὐσιαστικό αἴτημα. Τά ὑπόλοιπα θά τά βροῦμε.

- *Ἄς ἔρθουμε ὅμως σ' αὐτά πού σκέφτεστε γιά τό φεστιβάλ. Κάτι ἔχεις πεῖ γιά τό βίντεο.*

- Αὐτή τή στιγμή, ἡ βιντεοπαραγωγή εἶναι διαχωρισμένη. Ἀπό τή μιά ὑπάρχει ἡ παραγωγή τῶν μαγαζιῶν καί ἀπό τήν ἄλλη, σέ μικρότερο βαθμό ἀπό τίς ἄλλες χῶρες μιά καλλιτεχνική βιντεοπαραγωγή. Αὐτό δέν μπορεῖ νά ἀγνοηθεῖ καί σέ λίγα χρόνια κι αὐτό θά πρέπει νά βρεῖ τήν ἐκδήλωσή του καί τό θεσμό του. Ἐγώ δέν εἶμαι τῆς γνώμης νά γίνει ἕνα ἄλλο φεστιβάλ βίντεο οὔτε τά φεστιβάλ πρέπει νά παραμείνουν στήν παραδοσιακή τους ἀντίληψη. Πρέπει νά γίνει ἕνα φεστιβάλ *Ὀπτικοακουστικῶν Τεχνῶν* μέ ὅλες τίς μορφές διατύπωσης πού ὑπάρχουν.

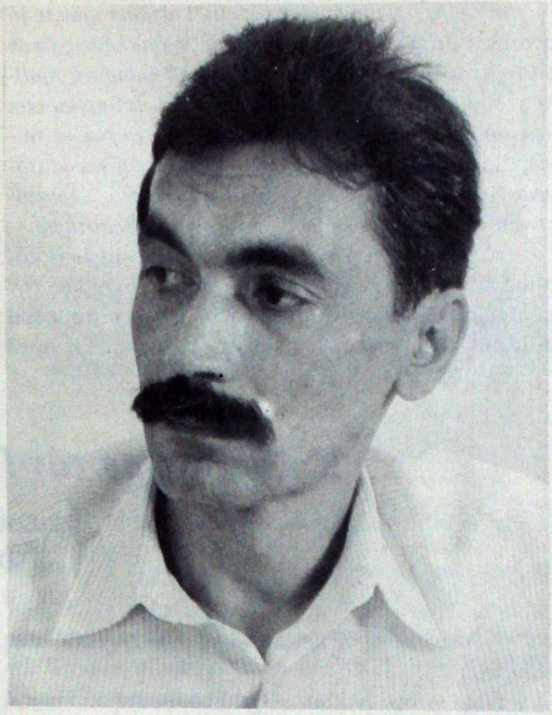
Στά πλαίσια τοῦ Φεστιβάλ θά πρέπει νά γίνονται καί συναντήσεις ὅπου θά συζητοῦνται διάφορα θέματα βάσει μιᾶς μορφολογικῆς φιλοσοφίας, ἄνθρωποι οἱ ὁποῖοι ἐξετάζουνε μέ παγιωμένη ἤ δεδομένη τήν τεχνολογία διάφορες μορφές ποίησης εἴτε γιά τρόπους διατύπωσης πού ἔχουν σχέση μέ τήν τεχνολογία.

Τό φεστιβάλ, πέρα ἀπό τήν προβολή πρός τό κοινό, εἶναι καί μιά συνάντηση τῶν δημιουργῶν νά συνδιαλέγονται μεταξύ τους πάνω στά ζητήματα τῆς δουλειᾶς τους καί τῶν πραγμάτων πού τρέχουν στό ἐπάγγελμά τους.

Ἐπίσης θά ἀφιερώματα σέ ἑλληνικά κινηματογραφικά φαινόμενα, τά ὁποῖα θά ἐξετάζονται συστηματικά καί σέ βάθος. Παράδειγμα: τό μελόδραμα τοῦ '50. Ὄχι ὅμως νά δέχομαι ἁπλῶς δέκα ταινίες καί νά τελειώσει ἡ ἱστόρια. Νά γίνει μιά μελέτη, νά βγεῖ ἕνα βιβλίο, νά γίνουν συζητήσεις. Μέ τήν προϋπόθεση βέβαια ὅτι αὐτό μᾶς ἐνδιαφέρει.

- *Νομίζω ὅτι εἶναι καιρός νά τοποθετηθοῦμε πάνω στήν ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Τά βιβλία πού ὑπάρχουν αὐτή τή στιγμή εἶναι ἀνεπαρκή καί ἡ ἀντιμετώπισή της ἀπό τούς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου εἶναι μᾶλλον περιφρονητική. Κάπου ξεκόψαμε μέ τήν παράδοση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου γιατί σέ μιά στιγμή δέν τήν κρίναμε ἀξιόλογη. Ἐγώ ὅμως ἀκόμα δισκεδάζω μέ κάποιες ἀπό τίς παλιές ἑλληνικές κωμωδίες. Αὐτό συμβαίνει καί μ' ἄλλους ἀλλά δέν τό παραδέχονται.*

- Ἕνα ἄλλο θέμα πού θέλουμε νά ξεκινήσουμε φέτος. [Σ.Σ. δέν ἔγινε τελικά] εἶναι νά καλύψουμε τηλεοπτικά τό φεστιβάλ μέ κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης.



- *Αὐτό εἶναι λίγο ἐπικίνδυνο, γιατί στήν Ἑλλάδα ἀνανεωτικές πρωτοβουλίες σάν κι αὐτές περισσότερο κριτικάρονται παρά ἐπαινοῦνται.*

- Μ' αὐτές τίς ἱστορίες δυό πράγματα ἔχει νά κάνει κανείς: ἤ νά συντηρήσει τήν ὑπάρχουσα τάξη καί νά μήν διακινδυνεύσει αὐτός τίποτα, νά μήν πάρει κανένα ρίσκο ἤ κάτι νά κάνει. Παίρνοντας, βέβαια κάποιες προφυλάξεις ὥστε καί αὐτός καί τό ἔργο του νά ἐπιβιώσουν.

- *Κάτι ἀκούστηκε ἐπίσης γιά αὔξηση τοῦ εἰσιτηρίου.*

- Ἔκανα πρόταση νά γίνει τό εισιτήριο 1.500 δραχμές. Μόνο πού δέν μέ δείρανε. Στό Ἡρώδειο, ὅμως, ὑπάρχει εἰσιτήριο 3.000 καί πᾶνε 5.000 κόσμος καί στό Λοκάρνο κάνει ἕνα χιλιάρικο ἡ θέση καί πᾶνε 7.000 θεατές σέ κάθε προβολή.

- *Αὐτό, πάντως ἔχει σχέση μέ τόν τρόπο πού τό βλέπει ὁ καθένας. Ἐγώ τό φεστιβάλ τό βλέπω σάν τίς δημόσιες συγκοινωνίες πού ἔτσι κι ἀλλοιῶς δέν μποροῦνε νά ζήσουν χωρίς ἐπιδότηση. Δέν πρέπει κάν νά σκέφτεται κανείς νά βγάλει χρήματα ἀπ' αὐτές.*

- Δέν εἶναι τό θέμα τά χρήματα. Σκέφτομαι ὅτι δέν εἶναι δυνατόν ἕνα φεστιβάλ κινηματογράφου νά ἔχει φθηνότερο εἰσιτήριο ἀπό τό γήπεδο. Δέν γίνεται. Ἀπό κεῖ καί πέρα, ὁ κόσμος μπορεῖ νά πάει στόν κινηματογράφο "Ἀριστοτέλειο" ἤ στό "Μακεδονικό" καί νά δεῖ τίς ἴδιες ταινίες μετά μισή ὥρα ἀπό τήν ἔναρξη τοῦ ἐπίσημου φεστιβάλ ἤ τήν ἄλλη μέρα μέ

σαφῶς φτηνότερο εἰσιτήριο.

- Ὑπάρχει καί μιά ἄλλη σκέψη. Γιατί δέν κάνετε τό φεστιβάλ μέσα στό θέατρο μόνο μέ προσκλήσεις ὅπου θά ἔρχεται ἕνας ἐκ τῶν προτέρων καθορισμένος ἀριθμός διαπιστευμένων δημοσιογράφων, ἀντιπρόσωποι λεσχῶν (ὅπου ἀλλοῦ θά καταλήξουν συχνά οἱ ταινίες), παράγοντες τῶν ταινιῶν, ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου κ.ἄ. καί παράλληλα οἱ προβολές στό "Ἀριστοτέλειο" ἤ στό "Μακεδονικό" νά γίνονται μέ εἰσιτήριο;

- Σωστή αὐτή ἡ ἰδέα, ὑπάρχει ὅμως καί ἕνας κόσμος πού πιέζει νά βρίσκεται σ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν προβολή τῶν προσκλήσεων. Καί αὐτοί εἶναι πάρα πολλοί. Ὅλοι σχεδόν οἱ Θεσσαλονικεῖς. Γι' αὐτό πρότεινα αὐτές τίς τιμές: 1.500 πλατεῖα, 500 ἐξώστη, 300 φοιτητικό.

- Συζητήσεις θά γίνονται μετά τίς προβολές;

- Ὄχι δέν νομίζω ὅτι τέτοιες συζητήσεις μέ τό κοινό προσφέρουν τίποτα. Θά γίνονταν συζητήσεις μόνο μέ τούς δημοσιογράφους, μετά τίς δημοσιογραφικές προβολές. Πράγματα πού δέν εἶναι καλά ὀργανωμένα ἔχουν πάντοτε ἀμφίβολα ἀποτελέσματα , ὅπως π.χ. οἱ συζητήσεις μέ τό κοινό. Συζητήσεις ἀξίζει νά γίνονται μεταξύ δημιουργῶν, κριτικῶν, τεχνικῶν κ.λπ., στίς ὁποῖες φυσικά μπορεῖ νά παρίσταται καί τό κοινό.

(Τή συνέντευξη πῆρε ὁ Νότης Φόρσος)

Συζήτηση μέ τόν Πιέρ - Ἀνρί Ντελώ

(Διευθυντῆ τοῦ Δεκαπενθήμερου Σκηνοθετῶν τοῦ Φεστιβάλ Καννῶν)

Ὀθόνη: Εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ἔρχεσθε στήν Ἑλλάδα;

Πιέρ - Ἀνρί Ντελώ: Ὄχι. Στό Φεστιβάλ εἶναι ἡ πρώτη φορά. Στήν Ἑλλάδα ἔρχομαι κάθε χρόνο, ἐδῶ καί πέντε - ἕξι χρόνια καί βλέπω καμιά δεκαριά ταινίες.

Ὀθ.: Στίς αἴθουσες;

Π. - Α. Ν.: Ὄχι. Μέ καλεῖ τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου καί βλέπω τίς ταινίες μόνος μου.

Ὀθ.: Πῶς βλέπετε τόν ἑλληνικό κινηματογράφο σήμερα χωρίς νά ληφθεῖ ὑπ' ὄψη ὁ Θ. Ἀγγελόπουλος, μιά καί οἱ ταινίες του ἔχουν μπεῖ στήν ἑλληνική ἀγορά. Μπορεῖ νά σταθεῖ;

Π. - Α. Ν.: Ἔχω τήν αἴσθηση ὅτι βρίσκομαι μπροστά σέ μιά ἀναγέννηση τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου πού ὀφείλεται κυρίως στό Ἑλληνικό κράτος, μιά κι αὐτό ἐμφανίζεται ὡς συμπαραγωγός σ' ὅλες σχεδόν τίς ταινίες. Νομίζω ὅτι αὐτό εἶναι ἀπαραίτητο νά γίνει σέ χῶρες ὅπως ἡ δική σας ἀλλά καί ἡ δική μας. Χῶρες πού δέν καταφέρνουν νά κυριαρχήσουν στήν ἀγορά, τήν ἐσωτερική ἀλλά καί τή ξένη. Νά προσθέσω ὅτι ἡ ἐπιβίωση τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου περνᾶ ἀπό τή κατάρριψη τῶν συνόρων του. Αὐτό μπορεῖ νά γίνει σέ πρώτη φάση στά πλαίσια τῆς ΕΟΚ, μέ κάποια ρύθμιση ὥστε νά παίζεται ὑποχρεωτικά ἕνας ἀριθμός ταινιῶν ἀπό τίς ἐθνικές τηλεοράσεις τῶν χωρῶν. Ἀναφέρω τό παράδειγμα τῆς Γαλλίας πού δέν ἔχει βάλει, κι αὐτό εἶναι σκάνδαλο, ποτέ στήν τηλεόραση της, ἤ σχεδόν ποτέ, ἑλληνική ταινία. Εἶναι λοιπόν ἀναγκαῖο οἱ ταινίες νά παίζονται μ' αὐτό τόν τρόπο. Σκεφτεῖται πόσα οἰκονομικά ἀλλά καί ἄλλα προβλήματα μποροῦν νά λυθοῦν ἄν παίζονται στήν Πορτογαλία ἤ τήν Ἱσπανία τρεῖς ἑλληνικές ταινίες τό μήνα στήν τηλεόραση ἤ δύο στό Βέλγιο, τέσσερεις στήν Ἀγγλία κ.λπ. Ὁ προγραμματισμός αὐτός θά γίνει ἀφορμή ὥστε νά γίνει γνωστός στό πλατύ κοινό τῶν χωρῶν αὐτῶν ἕνας κινηματογράφος

Ἡ ἀφίσα τοῦ Δεκαπενθήμερου

ἄγνωστος γι' αὐτό. Ὁ κόσμος δέν μπορεῖ νά ἀγαπήσει πράγματα πού δέν γνωρίζει.

Εἶμαι λοιπόν ὑπέρ ἑνός ὑποχρεωτικοῦ προγραμματισμοῦ ταινιῶν στίς τηλεοράσεις τῶν χωρῶν τῆς ΕΟΚ.

Ὀθ.: Αὐτό εἶναι πολύ ἐνδιαφέρον πού λέτε. Πῶς ὅμως μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ;

Π. - Α. Ν.: Εἶναι μιά πολιτική ἀπόφαση πού πρέπει νά παρθεῖ στό ἐπίπεδο τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Κοινοβουλίου, καί μέ τήν ἀναλογία πού σ' αὐτό ὑπάρχει. Γιά παράδειγμα, μπορεῖ νά κανονισθεῖ ὥστε νά παιχθοῦν σέ μᾶς, στή Γαλλία τρεῖς ἑλληνικές ταινίες ἔναντι ἐννέα γαλλικῶν. Αὐτό, βέβαια, δέν εἶναι ἀποικιοκρατικό, τή στιγμή πού ἄλλωστε ἐσεῖς τό κάνετε καί ἐμᾶς τούς Γάλλους θά μᾶς βοηθήσει λίγο στήν ἀλλαγή τῆς συμπεριφορᾶς μας. Μέ προβληματίζει, λοιπόν, τό γεγονός ὅτι κανείς ὑψηλά ἱστάμενος δέν τό προτείνει.

Ὀθ.: Ἐσεῖς;

Π. - Α. Ν.: Ἐγώ εἶμαι "φωνή βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ".

Ὀθ.: Τί διαφορά βλέπετε στό ἐπίπεδο τῆς ὀργάνωσης μεταξύ τοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν καί τοῦ Φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης.

Π. - Α. Ν.: Τό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν εἶναι μιά τεράστια μηχανή πού ἀπευθύνεται καί στοχεύει σέ μιά τεράστια ἀγορά. Παγκόσμια. Σκεφτεῖται ὅτι καλοῦνται πάνω ἀπό 3.500 δημοσιογράφοι κάθε χρόνο. Ἐδῶ τό πρόβλημα βρίσκεται στόν τομέα τῆς πληροφόρησης. Τό Φεστιβάλ πρέπει νά ἀνοιχθεῖ στούς ξένους δημοσιογράφους καί στούς ξένους διανομεῖς. Πρέπει ἐπίσης νά δίνονται περισσότερες πληροφορίες γιά τίς ταινίες πού παίζονται. Τό πρόγραμμα γιά παράδειγμα εἶναι μόνο στά Ἑλληνικά. Θά μποροῦσε νά ἦταν στά γαλλικά καί τά ἀγγλικά. Ἐπίσης περισσότερες πληροφορίες γιά τίς ταινίες τοῦ "πληροφοριακοῦ" τμήματος. Ἐγώ χθές εἶδα, σέ εἰδική προβολή, ἀκριβῶς ἐπειδή μετά τήν ἐπίσημη προβολή της ἔμαθα ὅτι πρόκειται γιά καλή ταινία, *Τό Δέντρο πού πληγώναμε* τοῦ Δ. Ἀβλελιώτη. Παρ' ὀλίγο δηλαδή θά τό ἔχανα, ὅπως φοβᾶμαι ὅτι μπορεῖ νά μήν ἔχω δεῖ καί κάποια ἄλλη καλή ταινία.

Ὀθ.: Πῶς βλέπετε, τώρα, πέρα ἀπ' ὅλα αὐτά τά "τυπικά" τίς ἑλληνικές ταινίες, σέ "καλλιτεχνικό" ἐπίπεδο.

Π. - Α. Ν.: Οἱ ταινίες εἶναι πάρα πολύ καλές γενικά. Ἀλλά ὁπωσδήποτε πρέπει νά γίνονται ταινίες γιά ὅλο τόν κόσμο καί ὄχι γιά 20 - 30 ἄτομα φίλους καί γνωστούς τοῦ σκηνοθέτη πού μαζί μέ δύο - τρεῖς διανοούμενους θά παραληροῦν γιά μιά ταινία καλλιτεχνικῶν προδιαγραφῶν. Αὐτός εἶναι νομίζω ὁ μόνος τρόπος ὥστε νά ἀντισταθοῦμε στην εἰσβολή τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου. Οἱ σκηνοθέτες πρέπει νά

Τό δένδρο πού πληγώναμε

τό καταλάβουν αὐτό. Εἶναι ἕνα πρόβλημα οἰκονομικό καί πολιτιστικό ταυτόχρονα.

Ὀθ.: Μόνο τό γαλλικό σινεμά ἀντιστέκεται σήμερα στό ἀμερικάνικο.

Π. - Α. Ν.: Ὄχι πιά. Φέτος γιά πρώτη φορά ἀπό τό 1945 οἱ ἀμερικάνικες ταινίες πέρασαν σέ εἰσιτήρια τίς γαλλικές. Αὐτό δηλαδή πού συμβαίνει σ' ὅλη τήν Εὐρώπη συμβαίνει τώρα καί μέ μᾶς. Ἁπλῶς ἐμεῖς ἀργήσαμε περισσότερο.

Ὀθ.: Νά μιλήσουμε γιά τίς ταινίες τοῦ Φεστιβάλ. Ποιές σᾶς ἄρεσαν καί ποιές δέν σᾶς ἄρεσαν;

Π. - Α. Ν.: Θά μιλήσω γι' αὐτές πού μοῦ ἄρεσαν. Ἡ ταινία τοῦ Νίκου Παπατάκη *Ἡ Φωτογραφία* μ' ἄρεσε πολύ. Εἶναι μιά προσωπική ταινία πάθους, πάνω στήν τρέλα. Οἱ χαρακτῆρες εἶναι τόσο "ἐγκληματικά" ἀξιαγάπητοι. Ἡ ἄλλη ταινία πού μοῦ ἄρεσε εἶναι *Τό Δέντρο πού πληγώσαμε* τοῦ Δ. Ἀβλελιώτη. Μοῦ θύμισε τόν *Πόλεμο τῶν κουμπιῶν*. Ἡ ἑλληνικότητα τῆς ταινίας μ' ἄγγιξε πάρα πολύ. Κι αὐτό μ' ἐνδιαφέρει. Ὁ πιό διεθνής κινηματογράφος εἶναι ὁ ἐθνικός κινηματογράφος. Σ' αὐτό τό φίλμ περνᾶ μέ μιά γοητεία πρωτόγνωρη αὐτή ἡ καλοκαιρινή ἐλαφράδα πού ἡ ταινία πραγματεύεται.

Ὀθ.: Γιά τίς ὑπερπαραγωγές; Τί ἔχετε νά πεῖτε;

Π. - Α. Ν.:...

Ὀθ.: Τό κοινό;

Π. - Α. Ν.: Τό κοινό εἶναι παράξενα εὐγενικό καί μεγαλόψυχο. Ἴσως γιατί τό 70% τῆς αἴθουσας καλύπτεται ἀπό ἀνθρώπους τοῦ ἐπαγγέλματος, πού ὅλοι γνωρίζονται μεταξύ τους καί πού τήν ἑπόμενη χρονιά θά εἶναι πάλι ἐδῶ διαγωνιζόμενοι. Ἔτσι νομίζω ὅτι ἐπικρατεῖ αὐτή ἡ σύμπνοια. Ἴσως θά ἔπρεπε τό φεστιβάλ νά ἀνοιχθεῖ σέ περισσότερο κόσμο. Κυρίως μαθητές καί φοιτητές μιά καί ἡ μέση ἡλικία πού πηγαίνει σήμερα κινηματογράφο εἶναι ἄτομα 14 ὡς 25 χρόνων.

(Τή συνέντευξη πῆραν ὁ Ἰορδάνης Καμπᾶς καί ὁ Χρῆστος Μήτσης).

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Η ΧΑΝΝΑ ΚΑΙ ΟΙ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΗΣ

Ἡ κορύφωση της ὡριμότητας

HANNAH AND HER SISTERS (έλλ. τίτλος: **Ἡ Χάννα καί οἱ ἀδερφές της**)
σεν. - σκην.: Γούντυ Ἄλλεν, *φωτ.:* Κάρλο ντί Πάλμα, *παίζουν:* Γούντυ Ἄλλεν, Μάικλ Καίην, Μία Φάρροου, Κάρυ Φίσερ, Μπάρμπαρα Χέρσεϋ.

Αὐτή ἡ ταινία ἀποτελεῖ μιά κατάκτηση ὄχι μόνο γιά τόν δημιουργό της - τοῦ ὁποίου ἡ συνεχής ἀνοδική τροχιά ἐκπλήσσει τούς πάντες, φαινόμενο σπάνιο μέσα στό πανόραμα τῆς κινηματογραφικῆς κρίσης - ἀλλά καί γιά τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο.

Ἄν οἱ ἐκπλήξεις ἀπό τήν ἄλλη μεριά τοῦ Ἀτλαντικοῦ μᾶς ἔρχονται μέσα ἀπό τά ὑπόγεια ρεύματα τῶν ἀνεξαρτητων εἰκόνων τοῦ Τζάρμους ἤ τοῦ Σέιλς, ὁ Γούντυ Ἄλλεν συμμετέχει στίς φετινές Κάννες ἐκτός συναγωνισμοῦ. Μετά τό φοβερό *Ζέλιγκ* καί ἀφοῦ μᾶς ἔκανε νά σκύψουμε γιά νά δοῦμε ἀπό πιό κοντά τό *Πορφυρό του ρόδο* μᾶς δίνει μιά δημιουργία μέ τήν ὁποία συμπυκνώνει, μ' ἕναν χαμηλόφωνο μουσικό τρόπο, τήν προβληματική του καί τίς ἔμμονες ἰδέες του. Τό γενικό πλαίσιο εἶναι ἤδη μιά ἔμμονη ἰδέα. Ἡ νεύρωση τοῦ Ἀμερικάνου διανοούμενου καί τῆς τάξης του στήν ἀγαπημένη του Νέα Ὑόρκη.

Ὁ Γούντυ μ' αὐτή τήν ταινία εἰσχωρεῖ προκλητικά καί ἀποκαλυπτικά στά ἐνδότερα τῆς νεϋορκέζικης διανόησης. Οἱ ἥρωές του εἶναι θεατράνθρωποι, ζωγράφοι, φιλόδοξοι συγγραφεῖς, ἠθοποιοί, μουσικοί. Οἱ τέχνες γενικῶς περικυκλώνουν, στηρίζοντας ταυτόχρονα τίς εἰκόνες τῆς ταινίας.

Ὁ ἴδιος εἶναι πιό Γούντυ Ἄλλεν ἀπό ποτέ. Παραγωγός τηλεοπτικῶν σώου, κινεῖται μέσα σ' ἕνα ἔνδυμα καί ἐνσαρκώνει ἕναν χαρακτήρα ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ ρήγμα γιά τήν τηλεοπτική λογική. Σώου πού ποτέ δέν πραγματοποιεῖται, ἀφοῦ ὁ δημιουργός τους περιφέρεται ἀπό γιατρό σέ γιατρό καί ἀπό νοσοκομεῖο σέ νοσοκομεῖο, σύγχρονος μολιερικός "κατά φαντασία ἀσθενής". Οἱ τηλεοπτικές εἰκόνες εἶναι ἀποκλεισμένες ἀπ' αὐτό τό φίλμ. Ἡ τηλεόραση ὑπάρχει μονάχα ὡς βιομηχανία, ὡς μέσο παραγωγῆς, ὡς μιά δουλειά πού πρέπει νά κάνει κανείς καί ὄχι ὡς εἰκόνα πάνω στήν ὁποία σταματάει τό βλέμμα.

Τά ὅρια τοῦ βλέμματος καθορίζεται ἀπό τόν ἴδιο τόν κινηματογράφο γι' αὐτό καί οἱ ἀδελφοί Μάρξ "σώζουν" τήν ζωή τοῦ μοναδικοῦ ἴσως Ἑβραίου πού θέλησε νά ἀσπασθεῖ τόν καθολικισμό. Ἡ ἀναζήτηση τοῦ Θεοῦ προχωρεῖ παράλληλα μέ τήν ἀναζήτηση

τοῦ κινηματογράφου. Ὁ Γούντυ Ἄλλεν πηγαίνει συχνά σινεμά μέσα στίς ταινίες του. Μέ τό μάτι του καρφωμένο στήν *Καζαμπλάνκα* διανύει τήν ἀπόσταση πού μᾶς χωρίζει ἀπό τόν κλασικό ἀμερικάνικο κινηματογράφο, ψάχνοντας τά ὅρια τῆς χαμένης ἀπόλαυσης. Ὁ Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ τῆς δεκαετίας τοῦ '80 θά ἦταν κάτι σάν τόν ἴδιο, ἡ ἐνσάρκωση τῆς καρικατούρας του.

Ἕνας ἥρωας μέ μόνιμη ἔλλειψη αὐτοπεποίθησης, γεμάτος σύγχιση καί γι' αὐτό ἰδέες, ἀναρχικές καί ἀνατρεπτικές, συμπεριφορές παρεκκλίνουσες, ἀνώμαλες καί γι' αὐτό γελοῖες.

Τό ἄνοιγμα καί τό κλείσιμο τῆς ταινίας μέ τή γιορτή τῆς Ἡμέρας τῶν Εὐχαριστιῶν, μπεργκμανικῆς ὑφῆς καί σύλληψης, δημιουργεῖ ἕνα πεδίο μέσα στό ὁποῖο τά πρόσωπα κινοῦνται ὄχι γιά νά συγκρουστοῦν, αὐτό συμβαίνει μονάχα φαινομενικά, οὔτε γιά νά ἀναιρέσουν τό ἕνα τήν ὕπαρξη τοῦ ἄλλου, ἀλλά γιά νά κατακτήσουν μεγαλύτερη ἐσωτερική καί ἐξωτερική ἁρμονία, γιά νά ἀγαπηθοῦν. Τό ἀνεπαρκές σπέρμα - καταπληκτική σκηνή πού βυθίζει τόν κινηματογράφο στό γέλιο ὅταν ὁ Γούντυ ἀνταπαντᾶ στήν Μία Φάροου λέγοντας: "μά θέλεις νά κριτικάρεις τό μοναδικό μου χόμπυ;" - γίνεται φορέας ζωῆς στό τέλος τῆς ταινίας. Οἱ ἥρωες, παρ' ὅτι χωμένοι καί χαμένοι στά προσωπικά τους ἀδιέξοδα, πάθη καί στήν προσπάθεια νά βροῦν τόν ἑαυτό τους, εἶναι αἰσιόδοξοι. Ἡ ἀπελπισία ὑπάρχει μόνο γιά νά τούς κάνει νά ἐλπίζουν.

Τά συνεχή πάρε - δῶσε τοῦ Γούντυ μέ τούς γιατρούς ἔχουν ξεπεράσει τήν ἔμμονη ἰδέα τῆς ψυχανάλυσης καί περνοῦν στό χῶρο τῆς ἀξονικῆς τομογραφίας καί τῶν ἐγκεφαλικῶν ὄγκων. Ἡ παρανοϊκή ἀναζήτηση τῆς ἀρρώστειας καί κατ' ἐπέκταση τῆς ὑγείας ἰσοδυναμεῖ μέ τό φόβο τοῦ θανάτου, ὁ ὁποῖος βρίσκεται σέ ἀντιστοιχία μέ τήν συνεχή ἀναζήτηση τῆς ὕπαρξης τοῦ θεοῦ. Οἱ θρησκεῖες ἐναλλάσονται, ὁ Ἑβραῖος δέν ταξιδεύει μόνο μέσα στόν κόσμο, λαός τῆς διασπορᾶς, ἀλλά καί ἀνάμεσα στίς ἰδεολογίες του. Οἱ ἀπαντήσεις ἀλλάζουν, ἀκυρώνουν ἡ μιά τήν ἄλλη, ὁ καθολικός παπᾶς "φλιπάρει" μέ τό παράδοξο αἴτημα, τά λιγοστά μαλλιά του τόν σώζουν ἀπό τούς Κρίσνα. Ὅλοι τόν φορτώνουν μέ βιβλία, συμπιεσμένη γνώση, ἄψυχη. Ὁ Θεός δέν συχνάζει στά βιβλία ἤ στά ἰατρεῖα. Δέν ὑπάρχει ἀπάντηση σ' ἕνα ἐρώτημα πού δέν μπορεῖ νά τεθεῖ. Ὁ Θεός, αὐτό τό "τί θά γίνει μέ μένα ὅταν πεθάνω", κρύβεται παντοῦ μέσα στήν ταινία. Κυκλοφορεῖ στίς ἀρτηρίες τῶν ἡρώων της. Στά βλέμματα πόθου ἤ ὑποψίας πού ἀνταλλάσσουν, στή "Θεϊκή" μουσική τοῦ Μπάχ πού σπρώχνει τόν Μάικλ Καίην νά ἐκβιάσει τό φιλί τῆς Χέρσευ (χρόνια εἴχαμε να δοῦμε αὐτή τήν πολύ καλή ἠθοποιό) πραγματώνοντας τήν ἐπιθυμία του, στή συζήτηση τῶν ἀδερφῶν στό ἐστιατόριο ἐνῶ ἡ κάμερα μ' ἕνα κυκλωτικό πλάνο χαϊδεύει τά πρόσωπά τους (πάλι ὁ Μπέργκμαν), στό τρελό τρέξιμο καί στό ξαφνικό σταμάτημα τοῦ Γούντυ ὅταν βγαίνει ἀπό τό νοσοκομεῖο ἔχοντας ἀνακαλύψει (;) τήν ὑγεία, στό τραγούδι τῆς μαμᾶς ἐνῶ ὁ πατέρας συνοδεύει στό πιάνο. Ἀρτηρίες τῶν ἡρώων; Καί τῆς ταινίας θά πρόσθετα.

Ἡ οἰκογένεια, σημεῖο συνοχῆς και συνέχειας τοῦ Ἑβραίου, εἶναι ὑγιής. Κλείνει, σκεπάζει τήν ταινία ὅπως ἡ μητέρα τά παιδιά τό βράδυ. Σ' ἕναν κόσμο ὅπου ἡ ὕπαρξη τοῦ θεοῦ εἶναι ἀμφίβολη, πρέπει νά ζεῖς μέ τούς ἄλλους καί γιά τούς ἄλλους. Ἡ μοναξιά ὁδηγεῖ στήν παραίτηση. Τί σημαίνει νά δίνει κανείς; Τί σημαίνει ν' ἀγαπᾶς; Πῶς γίνεται αὐτό τό πέρασμα τῆς ἐνέργειας ἀπό τόν ἕνα στόν ἄλλο; Ἡ Μία Φάροου ἐξοργίζεται ἐπειδή οἱ ἄλλοι τήν θεωροῦν αὐτάρκη, ἀναιρώντας τίς ἀδυναμίες καί τίς ἀνάγκες της, ὁ ζωγράφος δηλώνει πώς ὅλος του ὁ κόσμος εἶναι μιά γυναίκα, ὁ σοβαρός Μάικελ Καίην, φοροτεχνικός στό ἐπάγγελμα, παιδιαρίζει κάνοντας τόν γύρο ὁλόκληρου τετραγώνου (καί βρισκόμαστε στήν Νέα Ὑόρκη) γιά νά βρεθεῖ, δῆθεν τυχαῖα, μπροστά στό ἀντικείμενο τοῦ πόθου του καί νά τῆς χαρίσει, δῆθεν τυχαῖα, τήν σελίδα 212 μαζί μ' ἕναν ὀγκώδη τόμο ποιημάτων τοῦ Κάμινς.

Στό τέλος τοῦ φίλμ βρίσκουμε τέσσερα ζευγάρια συμφιλιωμένα μέ τή ζωή καί τή μοίρα τους τους μέσα ἀπό διαδρομές, ὄχι ἀναγκαστικά εὐθεῖες και προκαθορισμένες, ἀλλά λοξές καί γεμάτες παρεκκλίσεις, πού κρύβουν μέσα τους τήν ποικιλία. Ἥρωες πού ποτέ δέν ἐφησυχάζουν, σέ ἀέναη ἀναζήτηση καί μετακίνηση ἀνάμεσα στά πρόσωπα, στά πράγματα, στίς ἰδέες, στά ὄνειρα τοῦ ψυχαναλυτικοῦ ντιβανιοῦ, ὅλα αὐτά ὅμοια μέ τή νευρωτική κινητικότητα τοῦ δημιουργοῦ τους, πού τήν ἐνσαρκώνει μέ τόν καλύτερο καί ἀπολαυστικότερο τρόπο.

Ἡ ὄμορφα πλασμένη περιεκτικότητα καί ἡ σεναριακή συγκρότηση τῆς ταινίας συμβαδίζουν καί ἐμπεριέχονται σέ μιά αἰσθητική τελειότητα, ἡ ὁποία μᾶς εἶχε συνεπάρει κυρίως στό *Ζέλιγκ*. Ὁ Γούντυ

Ἄλλεν δημιουργεῖ τίς εἰκόνες του, τίς κατευθύνει μέ τή σιγουριά τοῦ μαέστρου καί βρίσκει τό στόχο. Νά ἐκθέσει τό πανόραμα τοῦ ψυχικοῦ κόσμου μιᾶς ὁμάδας ἀνθρώπων, γιά τή συμπεριφορά τῶν ὁποίων οἱ συγγενικοί δεσμοί εἶναι καθοριστικοί, στίς κρυφές καί φανερές τους συγκρούσεις, στό συνεχές ψάξιμο τοῦ ἑνός γιά τόν ἄλλο. Ἕνα χρονικό γιά νά μᾶς πεῖ ὅτι ἡ οἰκογένεια, ὡς ἀξία καί ὡς τρόπος ζωῆς, πρέπει καί ἀξίζει νά διαφυλαχθεῖ σάν κάτι που δίνει νόημα στήν ζωή. Ὁ ἴδιος, χωρισμένος μέ τή γυναίκα του - ἀπό τήν κοινή τους ζωή βλέπουμε διάφορα ἐπεισόδια σέ φλάς μπακ, μερικά ἀπό τά ὁποῖα εἶναι ξεκαρδιστικά - βρίσκει τήν εὐτυχία καί τή χαμένη του γονιμότητα στήν ἀγκαλιά μιᾶς ἀπό τίς πρώην κουνιάδες του. Ἡ οἰκογένεια κλείνει μέσα της τήν εὐτυχία, ὅπως ἡ ταινία τούς ἥρωές της.

Δέν εἶναι τυχαῖο πώς τό πέρασμα πρός τήν ψυχική ἰσορροπία γίνεται μέσα ἀπό τίς εἰκόνες τῶν ἀδελφῶν Μάρξ, αἰώνια εὐτυχισμένων καί εὔθυμων. Τό σπάσιμο τῆς ἀφηγηματικῆς οἰκονομίας μέ τό σβήσιμο τῆς ὀθόνης καί τό πέσιμο τῶν τίτλων, πού χωρίζουν ἐπιφανειακά τά ἐπεισόδια γιά νά τά ἑνώσουν σ' ἕνα βαθύτερο ἐπίπεδο (ἐπίσης ἔμμεση ἀναφορά - καθόλου πρωτότυπη - στή χρυσή ἐποχή τοῦ βωβοῦ), ὑποδηλώνει κατά κύριο λόγο τήν πρόθεση (ἐπιτυχημένη) νά μᾶς πείσει ὅτι ὅλες οἱ ἱστορίες ἔχουν ἕνα κέντρο, ὅτι κάπου συναντιοῦνται, ὅτι ἡ ἀγάπη καί ἡ ἐλπίδα τέμνονται.

Καιρό εἶχαμε νά δοῦμε ἕνα τόσο αἰσιόδοξο καί κινηματογραφικά παλλόμενο φίλμ. Σ' ἕναν κόσμο γεμάτο ἀπό ἰούς, μικρόβια καί ἀρρώστειες πού ἔχουν τραπεῖ σε ἄτακτη φυγή καταδιωκόμενες ἀπό τόν πιό τρελό κυνηγό τους, ἡ "ὑγιής ἀρρώστεια" τοῦ ἔρωτα εἶναι τό μόνο φάρμακο. Ὁ μόνος πού εἶναι μόνος μένει μόνος, χάνοντας τό παιχνίδι καί τή γυναίκα πού ἀγαπάει, ὄχι ὡς σύντροφος ἀλλά ὡς Πυγμαλίωνας (πραγματικά καταπληκτικός στό μικρό καί καίριο ρόλο του ὁ ἱππότης τῆς *Ἕβδομης σφραγίδας* Μάξ φον Σύντοφ).

Ἐπίσης, πέρα ἀπό τά ἐξωτερικά (τίτλους) καί τά σεναριακά στοιχεῖα τῆς ταινίας, ὁ Γούντυ Ἄλλεν δέν διεκδικεῖ τόν "τίτλο" τοῦ σκηνοθέτη γυναικῶν. Αὐτός ἀνήκει σέ ἄλλους. Οἱ περιφερειακοί του παῖκτες κλέβουν καί σηματοδοτοῦν τό παιχνίδι. Οἱ ἄντρες εἶναι στό κέντρο καί ταυτόχρονα ἀπόμακροι μέσα στήν ταινία. Οἱ δύο ἀναζητοῦν τήν γυναίκα. Ζωγράφος και φοροτεχνικός (μέ ἀνθρωπιστική κουλτούρα). Ὁ πρῶτος χάνει, ὁ δεύτερος κερδίζει. Ἡ σελίδα 212 μέ τά "χέρια πού εἶναι μικρότερα κι ἀπ' τήν βροχή" ἀποσπᾶ τό μάτι ἀπ' τόν ζωγραφικό πίνακα. Ὁ λόγος κυριαρχεῖ πάνω στήν ἀκίνητη, ἄψυχη καί 'γι' αὐτό τηλεοπτική εἰκόνα (τό σώου δέ γίνεται). Ὁ Γούντυ, ἀνάμεσα στόν Θεό καί τίς ἀρρώστειες, πέφτει πάνω στή γυναίκα καί εἰσχωρεῖ σάν ἔμβρυο στή μητρική κοιλιά, ἔχοντας δοκιμάσει τήν πίκρα καί τή σύγχιση τῆς ἐξορίας. Τό ἔμβρυο πού κυοφορεῖται (θέλουμε νά πιστεύουμε καί το πιστεύουμε) θά παραγάγει κι ἄλλες τέτοιες εἰκόνες γιά νά στερεώσει τήν πίστη μας πῶς ὁ ἀμερικανικός κινηματογράφος (ἐκεῖνος τῶν μεγάλων ὀνομάτων) ζεῖ καί βασιλεύει.

Νέα Ὑόρκη, Νέα Ὑόρκη

Τί νά πεῖ καί τί νά γράψει κανείς γιά τήν σχέση τοῦ Ἄλλεν μ' αὐτή τή πόλη! Ἐρωτική; Δέν θἄφτανε. Ὁλοκληρωτική; Ἴσως. Ὅπως καί νἄχει, εἶναι μιά παθιασμένη σχέση. Ἡ φιγούρα τοῦ ἀρχιτέκτονα δέν ἐξυπηρετεῖ τίποτε ἄλλο μέσα στήν ταινία ἀπό τό νά τριγυρίσει καί νά καθηλώσει τό βλέμμα μας στά ἀπίθανα ἀρχιτεκτονικά της οἰκοδομήματα, ὅπου ὄχι μόνον τό παλιό καί τό καινούριο (καί τό ἐνδιάμεσο ἴσως) δέν συμπληρώνουν τό ἕνα τό ἄλλο σέ μιά χωροχρονική ἑνότητα, ἀλλά συγκρούονται συνεχῶς, παραμένοντας τό ἕνα δίπλα στό ἄλλο, "ἀναρχοαυτόνομα", σέ μιά σύνθεση ἄξια μιᾶς πόλης πού λέγεται ὅτι εἶναι τό κέντρο τοῦ κόσμου.

Στό τέλος, τό ζητούμενο, ὁ λόγος, γεννιέται ἀπό τήν ἐπιθυμία τῆς γραφῆς. Τό ἐσωτερικό χύνεται καί συμπλέκεται μέ τό ἐξωτερικό. Ἡ ἔκφραση εἶναι ἀκόμα δυνατή. Ἡ ἄψυχη γνώση τῶν βιβλίων μετατρέπεται σέ παλλόμενο θεατρικό ὑλικό, πρόδρομο τῆς ἐπερχόμενης γένας. Τό σώου μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ. Μπορεῖ καί ὄχι. Ἡ τηλεοπτική ὀθόνη θά παραμείνει σβηστή, γιατί οἱ εἰκόνες της δέν παράγουν αἰσθήματα, οὔτε καί τά ἀναζητοῦν. Αὐτό πού προέχει εἶναι ὁ ἔρωτας, συνταγή προαιώνια, πασίγνωστη ἀλλά καί δυσεύρετη.

Ποιά θά μποροῦσε νά εἶναι ἡ ἑπόμενη ἀτάκα τοῦ θαυμαστοῦ Γούντυ; Μήπως ἕνα "*A glass of water from the moon, please*" σέ κάποιον σαστισμένο σερβιτόρο τοῦ Μανχάταν;

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Ὕλη

THE FLY (ἑλλ. τίτλος: **Ἡ μύγα**)
σεν. - σκην.: Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ, *σεν.:* Τσάρλς Ε. Πόγκ, *μουσ.:* Ἔντουαρντ Σόρ, *παίζουν:* Τζέφ Γκόλνεμπλουμ, Τζών Γκέτζ, Τζίνα Νταίηβις.

Τό πέρασμα ἀπό τόν χαμηλό στόν ὑψηλό προϋπολογισμό πολλές φορές φέρνει καί μιά ἀλλαγή στόν τρόπο σκέψης. Αὐτή ἡ διαπίστωση εἶναι ἡ περιληπτική περιγραφή τοῦ προβλήματος πού πλήττει τήν ἀμερικάνικη κινηματογραφία, τουλάχιστον μιά ὁρισμένη τάση της. Τά λεφτά δέν σέ κάνουν μόνο νά ἐνεργεῖς, ἀλλά καί νά σκέφτεσαι διαφορετικά. Δύο περιπτώσεις τέτοιων "ἐπιφανῶν" ἀνδρῶν ἔρχονται ἀμέσως στό μυαλό: ὁ Κάρπεντερ (*Στάρμαν, Χαμός στή Τσαινατάουν*) κι ὁ Χοῦπερ (*Γυμνή ἀπειλή, Εἰσβολεῖς ἀπό τόν Ἄρη*). Κι ἐνῶ ὁ πρῶτος προσαρμόζεται σέ νέα δεδομένα, ὁ δεύτερος ἐπιχειρεῖ ἕνα σχόλιο στόν ἑαυτό του: γυρίζοντας τό δεύτερο μέρος τοῦ *Σχιζοφρενῆ δολοφόνου μέ τό πριόνι* ἤδη ζητάει τό αἷμα του πίσω. Ἡ διαφορά ἀπό τίς προηγούμενες ταινίες εἶναι ὅτι αὐτή τή φορά ὁ σκηνοθέτης *χρησιμοποιεῖ* τόν προϋπολογισμό του, τόν προσαρμόζει στίς ἰδέες του, ἐκεῖ ὅπου πρίν οἱ ταινίες ἔμοιαζαν νά ὑπάρχουν μόνο καί μόνο γιά νά τόν δικαιολογοῦν.

Παρόμοια διλήμματα περίμεναν τόν Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ (ἀπό τήν ἐποχή ἀκόμα τῆς *Νεκρῆς Ζώνης*), πού μέ τή *Μύγα* του ὁλοκλήρωσε τό πέρασμα στό κύκλωμα τῆς παραγωγῆς. Δέ μοιάζει νά τό πρόσεξε. Ἡ *Μύγα* εἶναι ὁ θρίαμβος αὐτῆς τῆς σωτήριας, γιά τό σινεμά του, ἀφέλειας. Στή *Νεκρή Ζώνη*, τά χρήματα ποτέ δέν ἔφταναν στήν ἐπιφάνεια τῶν εἰκόνων. Στή *Μύγα* φτάνουν, καί ἐκεῖ παγιδεύονται. Ξεχνοῦν τό θέαμα. Γίνονται μέρος τοῦ γρίφου.

Οἱ ταινίες τοῦ Κρόνενμπεργκ (μέ μόνη ἐξαίρεση τήν ἀσήμαντη *Ἑταιρεία Θανάτου*) χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἰδιόρρυθμη συνέπεια. Σταθερά μοτίβα ἀναπαράγονται σέ κάθε μία ἀπό αὐτές καί τίς παρουσιάζουν στραμμένες στήν ἴδια κατεύθυνση: ἄτομα πού ἀπομονώνονται ἀπό τήν ὑπόλοιπη κοινωνία ἐξαιτίας ἑνός ἐπιστημονικοῦ λάθους ἤ ἀτυχήματος, καταγραφή τῆς ἱστορίας τους ὥς τό τέλος της. Αὐτό πού μεταλλάσεται, ὑποφέρει, ἀπειλεῖ εἶναι τό ἴδιο τό σῶμα. Αὐτό πού τρομάζει εἶναι ἡ περιπέτειά του, ἡ καταστροφή του, σέ πραγματικό ἤ σέ συμβολικό ἐπίπεδο. Καί ὅμως, ἐνῶ οἱ ἐμμονές κατά κανόνα συνηγοροῦν σέ μιά εὐχερέστερη ἀνάγνωση τῶν προθέσεων καί ἀπόψεων τοῦ σκηνοθέτη, στήν περίπτωση τοῦ Κρόνενμπεργκ ἡ ἀδιάλλακτη ἐπανάληψη τῶν συμπτωμάτων δέν ἀποκαλύπτει τή φύση τῆς "ἀσθένειας" τῶν ἡρώων τῶν ἱστοριῶν του, ἀλλά τήν διατηρεῖ στό σκοτάδι, τήν προβάλλει ὡς ἕνα ἄλυτο αἴνιγμα: σταθερά περιγράμματα ὅπου δέν πριμοδοτεῖται κανένα στοιχεῖο, δέν μονοπωλεῖται καμμία ὀπτική, ὅπου ὁ τρόμος διακινεῖται μέ ὑπόγεια ρεύματα.

Μέσα σ' αὐτή τήν ἄ ἐγκτη, βουβή γεωμετρία εἶναι δύσκολο νά ἀναλύσεις καί νά ἀνακηρύξεις τή λειτουργικότητα ἀπομονωμένων στοιχείων, νά διακηρύξεις τί ἔχει στ' ἀλήθεια σημασία γιά τόν Κρόνενμπεργκ. Οἱ δηλώσεις του, κινηματογραφικές καί μή, ἔχουν μιά σταθερή ἕξη στό διφορούμενο. Μιλώντας γιά τό ἔργο του, προτιμᾶ πάντα νά ἀναφέρεται στό τί *δέν* εἶναι καί νά ὑπογραμμίζει τήν ἀστοχία τῆς κριτικῆς πού τοῦ ἀσκεῖται. Καί ὅμως δέν ἀποκρύπτει τίποτα. Οἱ ταινίες του γοητεύουν ἤ ἀπωθοῦν· τίς ὑποστηρίζεις ἤ ἀντίθετα ἀρνεῖσαι νά τίς δεῖς, ἀκόμα καί μέσα στήν αἴθουσα. Καί στήν πρώτη καί στή δεύτερη περίπτωση εἶναι πιό εὔκολο νά πεῖς "ναί" ἤ "ὄχι" παρά νά ἐξηγήσεις *γιατί*. Ἡ ἀπήχησή τους εἶναι καθαρά ψυχολογική. Ὁ τρόμος παράγεται μέσα ἀπό ἰδιότυπους κανόνες, ριζικά διαφορετικούς ἀπό τούς κλασικούς· χάνεις εὔκολα τόν προσανατολισμό σου μέσα στίς ταινίες του. Μέρες ἀργότερα ἀνακαλύπτεις ὅτι τίς σκέφτεσαι ἀκόμα. Καμμία ἑρμηνεία δέν ἐπαρκεῖ γιά νά αἰτιολογήσει τήν ἐπιμονή αὐτῶν τῶν εἰκόνων.

Μετά τό *Videodrome*, πού ἀποτέλεσε τήν ἐπιτομή ἀλλά καί τό ὅριο ἑνός τρόπου γραφῆς, ἄρχισε μιά νέα περίοδος γιά τόν σκηνοθέτη. Τά θέματα τῆς σεξουαλικότητας καί τῆς σεξουαλικῆς ἐπικοινωνίας, πού δείχνονται στήν καθημερινή τους ὄψη στή *Νεκρή Ζώνη*,ἐμφανίζονται παραλλαγμένα καί ἐνταγμένα σέ ἕνα γενικότερο πλαίσιο στή *Μύγα*. Καίοι δύο ταινίες χαρακτηρίζονται ἀπό μία ἀφηγηματική σεμνότητα χωρίς νά χάνουν γι' αὐτό τήν ἐσωτερική τους δύναμη.

Ἡ *Μύγα* ἀφηγεῖται τή μεταμόρφωση ἑνός ἐπιστήμονα, πού πειραματίζεται πάνω στήν τηλεμεταφορά, σέ μύγα. Ἡ κάμερα προσηλώνεται στήν ἱστορία τοῦ λάθους· κρατάει τίς ἀποστάσεις καί ἀφήνει τήν ἱστορία νά ἐξελιχθεῖ μέσα ἀπό τά μάτια τοῦ "τέρατος" (Τζέφ Γκόλντμπλουμ) καί τῆς "ὡραίας" (Τζίνα Ντέιβις). Τό ἀποτέλεσμα εἶναι νά τεθεῖ ὁ τρόμος σέ μιά ἐντελῶς διαφορετική βάση καθώς ἡ βαθμιαία

παραμόρφωση τοῦ ἥρωα γίνε ται συνειδητή τόσο ἀπό τόν ἴδιο ὅσο καί ἀπό τή κοπέλα. Δαιτηρεῖται ταυτόχρονα ἡ συμπάθεια πρός τόν ἥρωα καί ἡ ἀπέχθεια γιά τίς νεοαποκτημένες του "συνήθειες", ἡ ἀγάπη τῆς γυναίκας καί ὁ φόβος. Ἡ πορεία τῆς μεταμόρφωσης πρός ἕνα ἀποκορύφωμα ἀποκτᾶ μιά ἀποτρόπαιη γοητεία· ἡ ἐξέλιξή της ἀκολουθεῖται βῆμα πρός βῆμα μέ τρόπο σχεδόν ντοκυμανταιρίστικο, ἀποκτώντας μέσα ἀπό τήν ἀδυσώπητη νομοτέλεια ἐφιαλτική διάσταση.

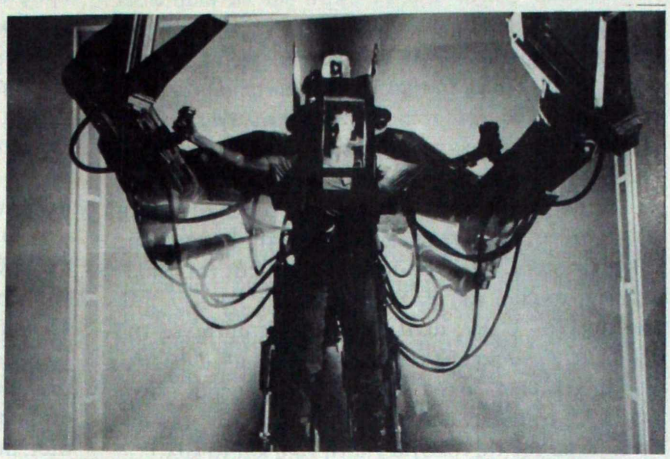
Γιά ἄλλη μιά φορά, ἡ νομοτέλεια τοῦ λάθους: ἡ τάξη τοῦ κόσμου ἀποδεικνύεται ἀπελπιστικά εὔθραυστη. Ἡ ἴδια ἡ ρήξη της τείνει νά ἀποκαλύψει στή ρίζα τῶν κανόνων της, ὄχι ὡς συμπέρασμα ἀλλά ὡς γεγονός, τό φάσμα μιᾶς ἀπόλυτης ἠθικῆς ἀπάθειας.

Ὁ Ἀντρέ Ντελάμπρ προσπαθεῖ νά ξαναφέρει τά πράγματα ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ξεκίνησαν, ἀλλά δέν μπορεῖ. Παρατηρεῖ τό σῶμα του νά μετατρέπεται σέ μηχανή δύναμης καί μετά νά καταρέει. Ἡ ἀποσύνθεση σε νεκρά κομμάτια ὕλης εἶναι ἀπευθείας συνδεδεμένη μέ τήν προηγούμενη εὐρωστία, τήν ἀκολουθεῖ σάν τό ἀναπόφευκτο τίμημά της. Ἡ ἐξαιρετική ὀμορφιά καρποφορεῖ τήν τερατομορφία, τά δύο συνδέονται σέ μιά μή ἀνακλήσιμη ἀλληλουχία. Ἔτσι ὅταν στήν ἐρωτική σκηνή ἡ ἀκόρεστη σεξουαλική ἐπιθυμία τοῦ ἥρωα, μέσα ἀπό τήν πλάτη τοῦ ὁποίου ξεχωρίζουν τά πόδια τοῦ ἐντόμου, συναντάει τήν ἀναπόφευκτη ἀποστροφή τοῦ θεατῆ, ὁ τελευταῖος εἶναι ἤδη ἄμεσα ἐκτεθειμένος στόν ἰδιότυπο σωματικό τρόμο πού καλλιεργεῖ ἡ ταινία.

Τό δεύτερο μισό τῆς ταινίας εἶναι ἡ πορεία τῆς ἀνθρώπινης μύγας πρός τό σημεῖο μηδέν: τό σῶμα ἑνώνεται μέ ἀνόργανη ὕλη καί κομματιάζεται ἀπό τό ὅπλο. Ἡ τελική σκηνή φέρνει στό μυαλό τήν ἀνάλογη τοῦ *Ράμπιντ (Στά νύχια τοῦ τρόμου)*, ὅπου τό νεκρό σῶμα τῆς ἡρωίδας κατέληγε στά σκουπίδια. Ὅπως πάντα, ἡ ταινία τελειώνει χωρίς σχόλια καί συμπεράσματα.

Ἕνας - πρώην - ἐπιστήμονας, γιά τόν ὁποῖο γνωρίζουμε ὁλοένα καί λιγότερα, κοιτάζει ἀπελπισμένος τά προσωπικά του ἐνθύμια: τά νύχια τῶν χεριῶν του, τό αὐτί του, τά δόντια του, ὅλα τακτοποιημένα σ' ἕνα ντουλαπάκι τοῦ μπάνιου. Σύντομα τά μάτια του ἐπίσης θά χαθοῦν. Γι' αὐτές τίς εἰκόνες, ὁ θεατής θά ἤθελε νά ἀποφασίσει, νά πάει ἐμπρός ἤ πίσω, νά τρομάξει ἤ νά γελάσει. Ὁποιοσδήποτε πόλος εἶναι ἡ συμβολική λήξη, ἡ κάθαρση. Κανένα συμπέρασμα δέν προλαβαίνει τό βίαιο, προκαθορισμένο τέλος. Ἡ ἱστορία ὁλοκληρώθηκε καί τό λάθος παραμένει ἀδιόρθωτο, τό περιθώριο ἀδιευκρίνιστο. Μοίρα; Ἡ μύγα;

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ



Ἐξολοθρευτής ἄγγελος

ALIENS, THE RETURN (έλλ. τίτλος: **Ἄλιενς, ἡ ἐπιστροφή**)

σκην.: Τζέμης Κάμερον, *σεν.:* Τ. Κάμερον, Ντέιβιντ Γκίλερ, καί Γουῶλτερ Χίλλ βασισμένο στούς χαρακτῆρες πού δημιούργησε ὁ Ντάν Ο' Μπάνον καί ὁ Ρόναλντ Σάσετ, *φωτ.:* Ἄντριαν Μπίντλ, *μοντάζ:* Ρέυ Λαβτζόυ, *μουσ.:* Τζέημς Χόρνερ, *εἰδικά ἐφέ:* Ρόμπερτ καί Ντένις Σκότακ, Μπράϊαν Τζόνσον, *ἑρμηνεία:* Σιγκιούρνευ Γουῆβερ, Μάικλ Μπιέχν, Πώλ Ράισερ, Λάνς Ἔρινκσεν, Κάρυ Χέν, Μπίλ Πάξτον, Γουίλιαμ Χόουπ, Ρίκο Ρόζε, Ἄλ Μάθιους.

...ὅταν ἡ Ἐπιστροφή σημαίνει τό θάνατο ἑνός κινηματογραφικοῦ μύθου καί ὄχι τήν ἀνανέωσή του, τότε ὁ θεατής δέν ἔχει παρά νά δηλώσει τήν πλήρη ἀποστροφή του στήν παραμόρφωση τῶν ἀρχετυπικῶν εἰκόνων καί νά παραδοθεῖ στή γοητεία τοῦ ἀρχικοῦ μύθου. Ἡ ταινία *Ἄλιενς* τοῦ Κάμερον δέν ἔχει καμία σχέση μέ τήν ταινία - φάρο τοῦ Ρ. Σκότ, δέν εἶναι κάν μιά ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ἡ ταινία τοῦ Σκότ ἦταν ἡ ἀμυντική στάση τοῦ ἀνθρώπου ἀπέναντι σ' ἕναν ξένο εἰσβολέα, ἡ μάχη γιά τήν ἐπιβίωση τοῦ πληρώματος, μιά μάχη πού σταδιακά γινόταν καί δική μας. Ἡ ταινία τοῦ Κάμερον ἔχει "περάσει" στήν ἐπίθεση: μέ τό πρόσχημα τῆς σωτηρίας τῶν ἀποίκων τοῦ πλανήτη Ἄχερον ἀπ' τούς ξένους εἰσβολεῖς ἀποδεσμεύεται ἡ ζωώδης ἐπιθετικότητα τοῦ ἀνθρώπου. Ἄν καί ὁ Κάμερον ὑποστηρίζει ὅτι ἡ ταινία του "δίνει στόν θεατή τήν εὐκαιρία νά βρεθεῖ ὁ ἴδιος στό πεδίο μιᾶς μάχης"[1], ἡ μάχη αὐτή δέν ταυτίζεται μέ τήν ἐπιβίωση ἀλλά τήν ἐπικράτηση τοῦ ἑνός ἀπ' τούς δύο ἀντιπάλους μιᾶς πολεμικῆς σύγκρουσης. Ἡ ταινία τοῦ Κάμερον εἶναι "αἱρετική" γιατί εἰσάγει στό χῶρο τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας τήν ἠθική καί τά κλισέ τῶν πολεμικῶν ταινιῶν, τῶν ταινιῶν - κομμάντο. Ὅλα συνηγοροῦν σ' αὐτή τή διαπίστωση. Τό μέλλον δέν παρουσιάζεται ὡς ἡ αἰσιόδοξη ἐναλλακτική λύση τῆς ἐποχῆς μας ἀλλά, δέσμιο τῆς σύγχρονης πραγματικότητας, συγκροτεῖται μέ βάση τά σημερινά πολεμικά δεδομένα. Οἱ "πεζοναῦτες τοῦ διαστήματος", καί ὡς πρός τήν ἐμφάνιση ἀλλά καί ὡς πρός τήν συμπεριφορά τους, εἶναι οἱ κομμάντο τοῦ ἀμερικάνικου στρατοῦ. Ὁ πολεμικός τους ἐξοπλισμός, πού καθηλώνει τό θεατή, εἶναι φτιαγμένος γιά μάχες ἐκ τοῦ συστάδην. Ἀδιαφορώντας ὡς πρός τήν ἐπιστημονική ἀντίληψη σχετικά μέ τούς μελλοντικούς πολέμους, ὁ Κάμερον ἐπιμένει στήν γκροτέσκα παρουσίαση μιᾶς μάχης σῶμα μέ σῶμα, ὅπου ὁ κεντρικός ἥρωας καί ἡ αὐτοθυσία του ἀποθεώνονται ἀπ' τό θεατή. Καί τό ἐρώτημα εἶναι ποῦ ὀφείλεται αὐτή ἡ ἀντιμετώπιση τοῦ θέματος ἀπ' τό σκηνοθέτη (καί τούς παραγωγούς του βέβαια); Μά φυσικά στό τραῦμα τῆς ἥττας, ἀφοῦ τά *Ἄλιενς* εἶναι μιά ταινία ἐκδίκησης. Γιατί ὅλα στήν ταινία θυμίζουν Βιετνάμ, γιατί τό παιγνίδι τῆς μεταμφίεσης πού ἀκολουθεῖ ὁ Κάμερον μέσω τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας εὔκολα ἀποκαλύπτεται. Μέ αὐτή τήν ἔννοια ἡ ταινία *Ράμπο* (συν-σεναριογράφος της ἦταν ὁ Κάμερον) εἶναι μιά πιό ἔντιμη ταινία.

Ἡ Σιγκιούρνεϋ Γουῆβερ, ὁ Ἐξολοθρευτής[2] μέ τό ἀγγελικό πρόσωπο, θυμίζει περισσότερο Σταλλόνε παρά τήν Τζέην Φόντα ἀπ' τήν ταινία Μπαρμπαρέλλα[3]. Ἡ θηλυκότητά της ἔχει χαθεῖ μέσα στήν ἐπιθετικότητά της, καθώς προσπαθεῖ νά ἐκδικηθεῖ τά τέρατα (!) πού διατάραξαν τόν ψυχισμό της καί σκότωσαν τούς συντρόφους της. Ταυτόχρονα θά πρέπει ν' ἀντιμετωπίσει καί τούς ἀνθρώπους τῆς ἑταιρείας, πού ἐπιθυμοῦν νά μεταφέρουν τά Ἄλιενς στή γῆ γιά νά ἐκμεταλλευτοῦν τήν τοξική οὐσία τοῦ σώματός τους. Ἡ πράξη της αὐτή, καθαρῶς πολιτική, τιμωρεῖ τό σύστημα πού ἔχει διαβρωθεῖ ἀπ' τήν ἐπιθυμία τοῦ

κέρδους καί σώζει φυσικά τήν ἀνθρωπότητα ἀπό ἕναν ἐπερχόμενο βιολογικό πόλεμο[4]. Καί ἐνῶ ἡ ἴδια ἡρωίδα στό *Ἄλιεν* τοῦ Ρ. Σκότ γιά νά ἐπιβιώσει ἔπρεπε νά χρησιμοποιήσει τή δική της λογική καί ὄχι τή "σκηνοθετημένη τεχνολογία" πού ἐξυπηρετοῦσε κάποια συμφέροντα, στήν *Ἐπιστροφή* ὁ Κάμερον προτιμᾶ νά ὑπερασπίσει τήν τεχνολογία, μέ τήν ρομποτοποίηση τῆς ἡρωίδας του. Στήν τελική μονομαχία θ' ἀντιμετωπίσει τήν μητέρα - Ἄλιεν βάζοντας τό σῶμα της μέσα σ' ἕνα μηχανικό σῶμα: ὅλη ἡ ὀμορφιά της θά ἀπορροφηθεῖ ἀπ' τή δύναμη τῆς μηχανῆς. Ἀκόμη καί οἱ ἄνθρωποι-ρομπότ (οἱ ρέπλικες τῆς ταινίας τοῦ Ρ. Σκοτ, *Μπλέιντ Ράνερς*), ἐνῶ στά πρῶτα Ἄλιενς ἀκολουθώντας τίς διαταγές τῆς ἑταιρείας κατασκευῆς τους προδίδουν κάθε ἀνθρώπινη προσπάθεια, στήν ταινία τοῦ Κάμερον εἶναι σωστοί πατριῶτες, φορεῖς τῆς συμφιλίωσης τοῦ ἀνθρώπου μέ τήν τεχνολογία γιά τή νίκη καί τό καλό.

Ἡ σύγκρουση τῆς ἡρωίδας μέ τή μητέρα - Ἄλιεν δέν εἶναι ἁπλῶς προϊόν τῆς μιλιταριστικῆς ἰδεολογίας τῶν ταινιῶν "κατάσταση πολέμου"[5] ἀλλά μιᾶς ἐνστικτώδους μητριαρχικότητας. Ἡ Γουῆβερ εἶναι πιά μητέρα, ἀφοῦ ἔχει ὡς καθῆκον της νά σώσει τό υἱοθετημένο κατά κάποιον τρόπο παιδί της καί βρίσκεται ἀντιμέτωπη μέ μιά ἄλλη μητέρα πού ἐπιδιώκει καί αὐτή τή διατήρηση τοῦ δικαιώματός της νά δίνει ζωή. Αὐτή ὅμως ἡ πνοή ζωῆς, πού χρειάζεται τόν ἄνθρωπο γιά νά ἐπιβιώσει, εἶναι ἀντίθετη πρός τή διατήρηση τῆς φυσικῆς τάξης, ὅπου ὁ ἄνθρωπος εἶναι τό ἀνώτερο ὄν καί ἐπιβιώνει μέσω τῶν ἄλλων ζωϊκῶν ὀργανισμῶν. Νομίζουμε ὅτι εἶναι χαρακτηριστική ἡ σκηνή πού ἡ Γουῆβερ γιά νά συννενοηθεῖ μέ τή μητέρα - Ἄλιεν τῆς ἐπιδεικνύει μέ τό ὅπλο της τίς διαθέσεις της. Ἡ μητέρα - Ἄλιεν φαίνεται νά εἶναι "ἀναίσθητη στή λογική τοῦ Λόγου, καί πολύ εὐαίσθητη στή λογική τῆς δύναμης"[6].

Ὁ Κάμερον φαίνεται πώς δέν κατάλαβε τίποτε ἀπ' τήν αἰσθητική τῆς ταινίας τοῦ Σκότ, ἀπό ἐκείνη τήν αἴσθηση τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης μπροστά στήν ἐξωγήινη καταστροφή. Οἱ εἰκόνες τῆς ταινίας τοῦ Κάμερον καταγράφουν τό ἐξωπραγματικό μέ τρόπο ἀπελπιστικά πραγματικό. Οἱ μέθοδοι στρατηγικῆς ἀντιμετώπισης τῶν ἐξωγήϊνων ὄντων, ἐντελῶς ἀνούσιοι, ἐνταγμένοι μέσα σέ μιά πολιτική χυδαίας ἐμπορευματοποίησης τοῦ θεάματος, καταστρέφουν μαζί μέ τά *Ἄλιενς* καί τόν *Ε.Τ.* καί κάθε ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ἀγαπᾶμε τίς φαντασιώσεις μας, ἀγαπᾶμε τό Χόλυγουντ καί τίς ταινίες τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου, ἀλλά ἀντιδροῦμε μπροστά σέ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς πρωτοβουλίες... Ὅταν ἡ Ἐπιστροφή σημαίνει τό θάνατο...

Ἰωάννης ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

1. Λόγια τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη ἀπ' τό διαφημιστικό φυλλάδιο τῆς ἑταιρείας παραγωγῆς.

2. Τό ὄνομα γράφεται μέ κεφαλαῖο Ε γιατί ταυτόχρονα ἀναφέρεται καί στήν ταινία ὁ *Ἐξολοθρευτής* μέ τόν Σβάρτσενεγκερ πρωταγωνιστή καί τόν Κάμερον σκηνοθέτη.

3. Χαρακτηρισμό πού δίνουν καί τά *Καγιέ ντύ σινεμά* στό τεῦχος τοῦ Ὀκτωβρίου. Σημειώνουμε καί τήν πρόθεση τοῦ σκηνοθέτη, ἀφοῦ τόν τίτλο τῆς ταινίας συνοδεύει ἡ φράση: "αὐτή τή φορά πρόκειται γιά πόλεμο".

4. Καί ἐδῶ βέβαια τό σενάριο ἀντιγράφει τήν ταινία *Ράμπο* στίς ἰδεολογικές προεκτάσεις πού θέλει νά ἀποδώσει. Εἶναι κρίμα γιατί στό σενάριο μετέχει καί ὁ Γουῶλτερ Χίλλ, σκηνοθέτης μέ σημαντικές δημιουργίες.

5. Μέ τόν ὅρο "κατάσταση πολέμου" ὁρίζουμε τό σύνολο τῶν ταινιῶν αὐτῶν πού κατασκευαστικά θέτουν κάποιες πολεμικές φαντασιώσεις ὡς πραγματικά γεγονότα. Ἔτσι στίς ταινίες *Ράμπο*, *Δύναμη Δέλτα*, *Κομμάντο*, *Εἰσβολή στίς ΗΠΑ* ἡ παράλογη βία, πού διαφέρει ἀπ' τή βία τῶν ταινιῶν τοῦ Φοῦλερ ἤ τοῦ Πέκινπα, δικαιολογεῖται ἀπ' τήν πολεμική κατάσταση πού παρουσιάζουν. Παράδειγμα τέτοιου μοντέλου εἶναι ἡ πρόσφατη ταινία *Ἀτσαλένιος Ἀετός* ὅπου ὁ γιός, μέ μιά σειρά ἀπό βίαιες καί παράνομες ἐνέργειες, σώζει τόν πατέρα του γιά νά σώσει οὐσιαστικά τήν τιμή καί τήν ὑπόληψη τοῦ ἴδιου καί τῆς πατρίδας του, μιά πατριαρχία πού ἔχει ἀντικατασταθεῖ στά *Ἄλιενς* μέ τήν ἀντίστοιχη μητριαρχία πού ἀναφέρουμε παρακάτω.

6. Εὔστοχη φράση τοῦ Ρεϋμόν Ἀρόν ἀπ' τό βιβλίο του *Τά τελευταῖα χρόνια τοῦ αἰώνα*, πού χαρακτηρίζει τό σοβιετικό καθεστώς γιά τή στάση του στή διεθνή εἰρήνη καί ἰσορροπία.

Μιά ταινία "ἀντί"

THE COLOR PURPLE (έλλ. τίτλος: **Πορφυρό Χρῶμα**)
σκην.: Στῆβεν Σπῆλμπεργκ, **σεν.:** Μέννο Μέγιες, *φωτ.:* Ἀλλέν Ντα βιώ, *μουσ.:* Κουίνσι Τζόουνς, *παίζουν:* Χούπι Γκόλντμπεργκ, Ντάννυ Γκλόβερ, Ἄντολφ Σῆζαρ, Μάργκαρετ Ἄβερυ.

Ὑπάρχουν ταινίες πού, ἀφοῦ τίς δεῖς, σοῦ δημιουργοῦν ὁρισμένες ἔμμονες ἰδέες. Εἴτε γιατί ἐμπεριέχουν τό ὑλικό πού γεννᾶ ἰδέες τέτοιου εἴδους, εἴτε γιατί ὁ θόρυβος πού προηγεῖται τῆς προβολῆς τους ἀποκαλύπτεται ἀδύναμος, ἄχαρος, πολλές φορές ἄχρηστος καί ἄλλες φορές ἰδιαίτερα ἐπιζήμιος.

Μιά ἀπ' αὐτές τίς ταινίες εἶναι τό *Πορφυρό χρῶμα* τοῦ Στήβεν Σπῆλμπεργκ. Μιά ταινία πού "ἀδικεῖται" ἀπό τή συμπόρευσή της μέ τό ὄνομα τοῦ σκηνοθέτη. Ὄνομα πού "βαραίνει" καί κάνει ἀδύνατη κάθε ἀπόπειρα νά ριχτεῖ ἕνα παρθένο βλέμμα στην ταινία, ἀνεπηρέαστο ἀπό ὅλα ὅσα ἔχουν προηγηθεῖ.

Τό *Πορφυρό χρῶμα* εἶναι μιά "ὁλοκληρωτική" ταινία. Μιά ταινία πού δέν κρύβει τούς στόχους της καί τούς σκοπούς της ἀλλά οὔτε καί τήν ἱστορία της. Ἱστορία πού ὑπάρχει γύρω της, τήν ὁρίζει καί τήν περιορίζει.

Κι ὄχι μόνο αὐτό. Ἡ ταινία, ἀπό τή φύση της, δέν μπορεῖ νά ἀπομονωθεῖ ἀπό τίς ἄλλες καί διεκδικεῖ τή θέση της μέσα στήν ἄλλη Ἱστορία, τή μεγάλη, τοῦ κινηματογράφου.

Ἡ πολύπλευρη κινηματογραφική κρίση τῶν ἡμερῶν μας κάνει τό *Πορφυρό χρῶμα* - μέσα στό πλαίσιο τῆς χολυγουντιανῆς παραγωγῆς καί λαμβάνοντας ὑπ' ὄψη τίς παραμέτρους πού ἔχει αὐτή ἡ παραγωγή - νά λειτουργεῖ ὡς ἕνα σύμπτωμα, σήμερα. Ὄχι, βέβαια, γιά τήν ποιοτική του διάσταση, που κανείς δέν μπορεῖ νά ἀπορρίψει, ἀλλά γιά τήν τόλμη της, πού ξεκινᾶ ἀπό τόν ἴδιο τό δημιουργό της.

Ὁ Σπῆλμπεργκ ἔκανε μιά ταινία "ἀντί". Ἀντίθετα σ' ὅλα ὅσα ὁ ἴδιος ἔχει κάνει ὥς τώρα, ἀλλά καί ἀντίθετα σ' ὅλα ὅσα οἱ ἄλλοι περιμένουν ἀπ' αὐτόν.

Εἶναι λοιπόν *Τό Πορφυρό χρῶμα* μιά ταινία γιά μεγάλους, μέ μαύρους, πού μπορεῖ νά μήν ἀπευθύνεται σ' ὅλους. Ἔτσι, τό πλαίσιο πού ἡ ἴδια δημιουργεῖ ἀπορρίπτει τή συγκατάβαση, τό "ναί μέν ἀλλά..." καί τίς ἐπιφυλάξεις. Τίς ὅποιες ἐπιφυλάξεις. Εἶναι μιά ταινία πού ἤ τή δέχεσαι ὁλόκληρη ἤ τήν ἀπορρίπτεις ὁλόκληρη. Εἶναι ἀδύνατο ἀλλά καί ἀνόητο νά τοποθετηθεῖ σέ ἀπόσταση καί νά τήν ἀντιμετωπίσεις "ψύχραιμα". Ἄλλωστε τί θά πεῖ ψύχραιμα.

Μπορεῖ νά προβληματίζει λίγο ἡ χρήση τοῦ μαύρου χρώματος ἀπό τόν Σπῆλμπεργκ, ἀλλά δέν μᾶς ἀπασχολεῖ καθόλου ἡ "κοινωνιολογική" του προέκταση καί ἡ ἀποδοθεῖσα φολκλορική διάσταση. Ἐκεῖνο πού ἀπασχολεῖ εἶναι οἱ χαρακτῆρες πού τό φίλμ παρουσιάζει, περιγράφει καί μεταβάλλει. Κυρίως ἡ μεταβολή τους, που συντελεῖται μέσα στό χρόνο, τό φιλμικό καί τό πραγματικό. Ἡ σχέση τῆς μίς Σίλλυ μέ τόν ἑαυτό της, μέ τούς ἄλλους, μέ τό κόσμο πού παρακολουθεῖ. Τό πρόσωπο πού πάνω του

τό φίλμ γυρίζει καί στηριζόμενο προχωρᾶ στήν πορεία του, πού μπορεῖ μέν νά φαίνεται προδιαγεγραμμένη, παρουσιάζεται ὅμως πρωτόγνωρα ἐκπληκτική. Ἡ μίς Σίλλυ γίνεται ἕνα αἴνιγμα πού ἀναζητᾶ λύση καί πού ἡ λύση αὐτή δίνεται ἀπό τό ἴδιο τό φίλμ. Ἀπό τήν ἀρχή τῆς ταινίας ὥς τή σκηνή ὅπου ἡ Σάγκ τραγουδᾶ τό περίφημο μπλούζ γιά τή Σίλλυ, τό ἐρώτημα πού μπαίνει εἶναι τό πότε αὐτή θά σηκώσει τό βλέμμα της πρός τόν κόσμο. Ἡ ἐξέλιξη τῆς συμπεριφορᾶς τῆς Σίλλυ συνδέεται καί στηρίζει τήν ἐξέλιξη τῆς ἀφηγούμενης ἱστορίας, ὥστε νά ἀποτελέσουν τά δύο αὐτά στοιχεῖα τό κυριάρχο "πρόσωπο" τῆς ταινίας: Αὐτό πού προσφέρεται σέ θέαση καί ἐξέταση, καί πού μέ τή σειρά του δέν στηρίζεται παρά μόνο στήν τάση, τή θέληση ἤ ὅπως ἀλλιῶς, τοῦ ὑποκειμένου θεατῆ νά συγκινηθεῖ μέ καταστάσεις πού δέν τόν ἀπασχολοῦν καί οὔτε τοῦ εἶναι ἄμεσα οἰκεῖες. Τοῦ εἶναι ὅμως γνωστές μέσα ἀπό μιά ἐμπειρία θέασης πού ὁ Σπῆλμπεργκ, μή ἀρνούμενος τήν ὕπαρξή της, παίζει μ' αὐτήν, χωρίς νά ἐξαπατᾶ. Καί δέν ἐξαπατᾶ γιατί ξέρει νά κάνει σινεμά[1] χωρίς νά χρησιμοποιεῖ τήν εὔκολη κατασκευή, παρ' ὅλο πού τό φίλμ φαντάζει σάν ἕνα εὔκολο κατασκεύασμα πού ἀκολουθεῖ τήν παράδοση τοῦ καθαροῦ χολυγουντιανοῦ μελοδράματος. *Τό πορφυρό χρῶμα* καταγράφει μιά πολλαπλή ἱστορία μέ διακυμάνσεις πού ἀπομακρύνονται ἀπό τήν κυρίαρχη δομή τῆς ἀφήγησης γιά νά περιγράψουν τό πλαίσιο ἤ το χῶρο αὐτῆς τῆς ἱστορίας, μέ τρόπο πού μπορεῖ νά ἀγγίζει τό ντοκυμανταίρ, ὅσον ἀφορᾶ τήν ἀποσπασματική χρήση τῶν σεκάνς, δέν ξεφεύγει ὅμως ἀπό τα ὅρια τῆς ὀνειρικῆς μυθοπλασίας πού ἀναγκάζει σέ ταύτιση μέ τούς χαρακτῆρες καί τίς καταστάσεις. Ἡ μυθοπλασία εἶναι διαχρονική. Ὁ χρόνος πού περνᾶ εἰκονοποιεῖται. Οἱ συνδέσεις στό χρόνο (τῆς ἀφήγησης) τῆς ταινίας εἶναι μή ἀντιληπτές καί εὔκολα ὁρατές. Ἔτσι ὅλα ἀφήνονται σ' αὐτό τό πέρασμα τοῦ χρόνου πού λειτουργεῖ καταλυτικά, ἀποδυναμώνει τό βλέμμα καί "ἐκρίνει" τή συγκίνηση. Οἱ δόσεις τῆς συγκίνησης πολλαπλασιάζονται, μέ συνεχῶς αὐξανόμενο ρυθμό κτυπημάτων πού ἐναλλάσσουν χαρά καί λύπη, ἀπόγνωση καί λύτρωση. Εἰκόνες, ὁρατές καί μή, παίζουν ἕνα "ὕπουλο" παιχνίδι μέ το βλέμμα καί τίς αἰσθήσεις. Ὁ ἔξω κόσμος δέν ὑπάρχει, ἡ ὑπόλοιπη ζωή δέν ὑπάρχει, ἡ ροή τῆς πραγματικότητας δέν ὑπάρχει.

Πόσες ταινίες μποροῦν, *σήμερα*, νά πετύχουν αὐτή τή σχέση μέ τόν κόσμο τους. Πόσες ταινίες, *σήμερα*, μποροῦν νά γυρίσουν πίσω τό χρόνο καί νά δημιουργήσουν ὄνειρα, νά πείσουν γιά τήν ἀναγκαιότητα τους καί γιά τή χρησιμότητά τους;

Τό πορφυρό χρῶμα σίγουρα μπορεῖ.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

[1] Ἡ πρόταση εἶναι χιλιοειπωμένη. Εἶναι, ὅμως, ἀναγκαία ὑπόμνηση γιά νά γίνονται καί οἱ ἀπαραίτητες συγκρίσεις.

Προσοχή: ἕνα μάτι εἶναι φυτεμένο στή γλάστρα σας

THE BROTHER FROM ANOTHER PLANET
(ἑλλ. τίτλος: **Ἀδερφός ἀπό ἄλλο πλανήτη**)
σκην. - σεν.: Τζών Σαίηλς, *φωτ.:* Ἔρνεστ Ντίκερσον, *μουσ.:* Μαίησον Ντάριγκ, *εἰδικά ἐφφέ:* Νταίηβιντ Γκαίσγουηντ, *παίζουν:* Τζόε Μόρτον, Ροζάνα Κάρτερ, Ραίη Ραμίρεζ, Τζών Σαίηλς, Νταίηβιντ Στράτερν.

Ὁ ὑπόγειος καί ἀνεξάρτητος κινηματογράφος σηματοδοτεῖ τώρα πιά μέ τήν ἀνατρεπτική παρουσία του τήν παρακμάζουσα Λεωφόρο τῆς Δύσης. Αὐτές οἱ περιθωριακές εἰκόνες, κάτω ἀπό τό πρόσχημα τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἀπελευθερώνουν τήν ἐνέργειά τους διαβρώνοντας τό χαμένο πρό πολλοῦ χολλυγουντιανό ἴματζ.

Τό περιθώριο, τοῦ ὁποίου τά ὅρια κλείνουν ἀπειλητικά μιάν ἀρρωστημένα "ὑγιή" κοινωνία (καί κινηματογραφικά σ' ἕναν κάποιο βαθμό μέ τά ραμποειδῆ ἀλιενοειδῆ - κομπροειδῆ της κατασκευάσματα), παράγει μιά ἀλλόκωτη φιγούρα. Ἀντεστραμμένο σύμβολο ἑνός διεστραμμένου κόσμου. Ἐκεῖ πού κάποτε ἦταν τό "τέλος τῆς γραμμῆς" καί πέρα ἀπ' αὐτό ἐμφανίζεται ὁ ἐκπρόσωπος τοῦ πουθενά.

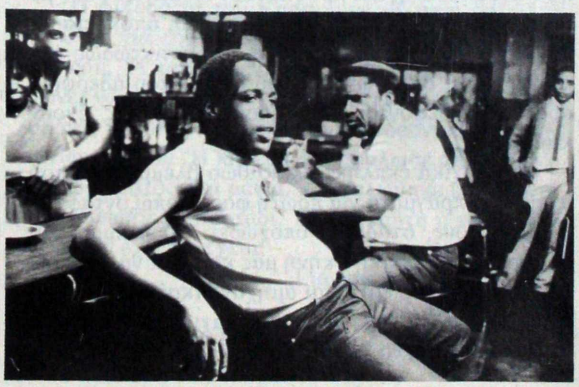
Τό Χάρλεμ, πόλη μέσα στήν πόλη, ἀπαράβατο διαχωριστικό ὅριο, σημεῖο ἑνότητας γιά τούς μέσα καί αὐστηρῆς διαφοροποίησης γιά τούς ἀπέξω, περιθωριακό κέντρο τῆς Νέας Ὑόρκης, τρέφει αὐτές τίς εἰκόνες. Τό γκέτο σ' ὅλη του τήν μεγαλοπρέπεια, ἄν μπορεῖ βέβαια νά ὀνομάσει κανείς ἔτσι τά ἀνθρώπινα σκουπίδια πού τριγυρνᾶνε στούς δρόμους μέ τίς ἄδειες τσέπες τους γεμάτες ἀπό τό θάνατο τῆς σύριγγας.

Ἡ εἴσοδος καί ἡ ἐπαφή μέ τόν κόσμο δέν εἶναι ἀνώδυνη ἀλλά τραυματική. Περιφέρεται κουβαλώντας τόν ἀκρωτηριασμό του - εἰσιτήριο εἰσόδου - ὅπως οἱ ἄλλοι ἀδελφοί μεταφέρουν, ἐν εἴδη τραύματος, τήν ἴδια τους τή ζωή. Σάν δεύτερος Ε.Τ. θεραπεύει τούς ἄλλους ἀλλά ὄχι καί τόν ἑαυτό του. Πίσω του δέν τόν περιμένει ἡ οἰκογένεια ἀλλά ἡ σκλαβιά. Εἶναι ἕνας ἐξόριστος τοῦ οὐρανοῦ. Τό ἐπάγγελμα πού τοῦ βρίσκουν εἶναι πράγματι U.F.O. Τά ἠλεκτρονικά παιχνίδια ἀποκτοῦν ξανά τήν ἤδη παροπλισμένη χρηστική τους ἀξία. Ὅταν καταφθάνει, παράξενος καί μόνος, τόν ἀναλαμβάνει ἡ κοινωνική πρόνοια. Μέσα στή σαπίλα τοῦ καπιταλιστικοῦ συστήματος, κάποιοι θεσμοί του ὑπολειτουργοῦν ἀκόμα, σάν ἄλλοθι καί σημεῖο κάλυψης τοῦ κενοῦ πού χάσκει γεμάτο ἐκμετάλλευση (τό μεγαλύτερο ποσοστό ἀνέργων καί ἡρωινομανῶν στίς ΗΠΑ εἶναι ἔγχρωμοι).

Ὁ ἐυνουχισμός τοῦ λόγου, πεδίο ἀποκλεισμένο γιά τούς μαύρους καί κυριαρχούμενο ἀπό τόν λευκό, ὑποδηλώνει ἄμεσα μιά βαθύτερη σχέση ἐξουσίας στηριγμένη στήν ἐξόντωση τῆς ἔκφρασης, ἐνῶ ἔμμεσα τονίζει μιά γενικότερη γλωσσική σύγχιση, ὁρίζοντας τά σύνορα τῆς γλώσσας ὡς σιωπή.

Ὅμως σ' αὐτόν πού ἀφαιρεῖται ὁ λόγος δίνεται τό βλέμμα. Ὁ λόγος δέν στηρίζει τίς εἰκόνες αὐτοῦ τοῦ φίλμ, ἁπλῶς τίς συνοδεύει μέ τήν ἀπουσία του. Ὁ ἀδελφός ἀκούει, γνέφει, περπατᾶ σέρνοντας τό τραῦμα του, κάνει ἔρωτα, "φτιάχνεται", ἀγωνίζεται γιά τή ζωή του, ἀλλά κυρίως καί πάνω ἀπ' ὅλα βλέπει. Ἀκόμα καί ὅταν τό σῶμα του ἀπουσιάζει.

Ὁ ἀνθρώπινος περίγυρος τῆς ταινίας (καί ὁ θεατής) τόν συμπαθοῦν. Στήν συνεχή ἀμηχανία του, στήν τελείως ἀνατρεπτική σχέση του με το χρῆμα, στήν ἀδυναμία του νά κατανοήσει καί συνεπῶς στήν ἐξουδετέρωση τῆς ἀνταλλακτικῆς ἀξίας τῶν πραγμάτων, στήν εὐχαριστημένη γκριμάτσα ὅταν ἡ ἔγχρωμη τελειώνει το τραγούδι. Ἡ μουσική (ἀπ' τά λίγα πεδία κυριαρχίας τοῦ μαύρου πάνω στό λευκό) εἶναι τό μόνο πράγμα πού τόν σαγηνεύει, καθώς ἐπίσης ἐπειδή μέσα της κρύβεται ἡ γυναίκα. Τό ἐρωτικό τραγού-



δι μαγνητίζει τό ἀθῶο του βλέμμα. Εἶναι διαφορετικός ἀλλά αὐτή ἡ διαφορά βιώνεται ὡς σημεῖο προσέγγισης καί ὄχι ἀπόστασης ἀπό τούς ἄλλους ἀδερφούς. Μόνο τό παιδί ὅμως δείχνει στόν ἔναστρο οὐρανό, γιά νά τοῦ "πεῖ" ἀπό ποῦ προέρχεται. Τά ἀθῶα βλέμματα μποροῦν ἀκόμα νά συναντηθοῦν καί νά δοῦν αὐτό πού ὑπάρχει "πέρα ἀπό τό τέλος τῆς γραμμῆς".

Τά πλάνα μέσα ἀπό τό μπλέ τῆς μοναξιᾶς καί τό κόκκινο τῆς ζωῆς (καταπληκτική ἡ σκηνή ὅπου χρωματίζει μέ τό αἷμα του κάποιον τοῖχο αφήνοντας τήν ἀνεξίτηλη σφραγίδα του) τόν ἀκολουθοῦν στήν περιπλάνησή του στα νυχτερινά τοπία τοῦ Χάρλεμ, γεμάτα ἔνταση και συγκρούσεις. Ἀκολουθεῖ μέ ἐξωγήινη ἀφέλεια τούς πάντες. Ἡ ἔννοια τοῦ κακοῦ δέν ὑπάρχει στήν ἀντιληψή του γι' αὐτό καί ξαφνιάζεται ὅταν δύο λοῦμπεν, κάποιο βράδυ τοῦ ἐπιτίθενται.

Ἡ ἡρωίνη καταστρέφει τ' ἀδέρφια. Τά σπρώχνει στή βία καί στό ἔγκλημα. Ὁ φόβος κυριαρχεῖ μέσα στό γκέτο. Ἡ λευκή γυναίκα τόν ἀποδιώχνει ὅταν κινδυνεύει. Ὁ κίνδυνος καί ἡ κινηματογράφισή του εἶναι ἕνα μοναχικό ἐπάγγελμα. "Ἀσπρίζοντας" τόν λευκό ἔμπορο ἡρωίνης ἐκδικεῖται γιά τό θάνατο πολλῶν μαύρων ἀδερφῶν στέλνοντας ἕνα μήνυμα, καθόλου ἠθικοπλαστικό, γεμάτο ἀγάπη καί ἀνθρωπιά. Ἡ σχέση του μέ τά ναρκωτικά μοιάζει μέ παρέκκλιση που ὅπως ἐπικεντρώνεται μέσα στήν ταινία. Ἀπό τίς πιό δυνατές καί ποιητικές στιγμές της εἶναι ἡ νυχτερινή βόλτα στίς νεκρές ζῶνες καί στά ἐπικίνδυνα τοπία τοῦ Χάρλεμ, βόλτα συνειδητοποίησης, παρέα μ' ἕναν ἀδελφό, ἄλλο τόσο οὐρανοκατέβατο, πού ἀφοῦ τοῦ πασσάρει ἕνα τζόιντ (ὄχι ὅλα στό ἴδιο τσουβάλι) τόν ξεναγεῖ στά ἀνθρώπινα ἐρείπια. Σκηνή, ὁ λόγος τῆς ὁποίας ἀσκεῖ μιά ἔντονη κοινωνική κριτική. Λόγος ἀνάλυσης πού σκιάζεται ἀπό τήν ἀποδοχή καί ὄχι ἀπό τή δράση, τήν ὁποία ὅμως προκαλεῖ.

Ὁ μοναχικός περιπλανώμενος εἶναι ταυτόχρονα κυνηγός καί ἐξόριστος κυνηγημένος τοῦ οὐρανοῦ. Οἱ ἐξολοθρευτές (λευκοί) πού τόν καταδιώκουν. ἐκτοπλάσματα μιᾶς κάποιας ὑπηρεσίας μετανάστευσης, σπαστικές ὅσο καί γελοῖες φιγοῦρες διαστημικῶν κεφαλοκυνηγῶν, προσπαθοῦν νά παγιδέψουν μέ δόλο τό σῶμα του, ἀλλά στή συνέχεια, ἀποκλεισμένοι ἀπό τή μαύρη ἀλληλεγγύη πού ἐντικτωδῶς συσπειρώνεται στή σωτηρία τοῦ ἀλλόκοτου ἀδερφοῦ, αὐτοκαταστρέφονται. Οἱ κακοί τῆς ταινίας ἔχουν κακό τέλος.

Τό ἀρχικά ἔκπληκτο καί ἀθῶο βλέμμα του, πού ἀγγίζει τα πράγματα γιά πρώτη φορά ἁρπάζοντας τήν ἀλήθεια τους, σταδιακά ὑποχωρεῖ. Τό βλέμμα τοῦ ἀδελφοῦ στήν τελική σκηνή μᾶς κοιτάζει νά τόν κοιτάζουμε, ὄχι περίεργο καί ἀμήχανο (καί σίγουρα ὄχι ἀθῶο πια), ἀλλά σκοτεινό καί μοναχικό. Τό Χάρλεμ, δύσκολος τόπος νά ζεῖ κανείς. Οἱ ἄνθρωποι συγκρούονται συνεχῶς μέ τά ὅρια τῆς ἐπιβίωσής τους. Ὁ ἀδερφός ταξιδεύει ἀκριβῶς πάνω σ' αὐτά τά ὅρια, τά κατακτᾶ γιά νά τά ἐγκαταλείψει. Δέν ἔχει μονάχα ἕνα ἀθῶο βλέμμα. Ἔχει ἕνα *ἄλλο* βλέμμα πού, ἀπελευθερωμένο ἀπό τόν πόθο καί τά σχήματα τῆς λογικῆς τῆς βίας καί τοῦ κέρδους, συναντᾶ καί οἰκειοποιεῖται τίς κρυμμένες εἰκόνες μιᾶς ἀληθινῆς (καί γι' αὐτό διαφορετικῆς) πραγματικότητας, που ἀπό τους ἄλλους ξεφεύγει. Κι ὅταν οἱ εἰκόνες τοῦ ἀντιστέκονται θέλοντας να δραπετεύσουν; Κανένα πρόβλημα. Τότε φυτεύει τό μάτι του σέ μιά γλάστρα, τίς περνάει στήν ὀφθαλμο-μνήμη γιά νά τίς ξαναδεῖ ὅταν ἡ κίνησή τους θά ἔχει νεκρωθεῖ.

Μιά δυνητική κινηματογραφική μηχανή λήψης καί μιά ὀθόνη ζωντανεύουν τίς νεκρές εἰκόνες, ὅλα αὐτά μέσα στό μυαλό, σάν ἐξωγήινος ἐγκεφαλικός ὄγκος, ἀντικαθιστώντας τήν ἄμεση θέαση καί μεταβιβάζοντας τή λειτουργία της σ' ἕνα δεύτερο μεταχρονικό καί ἐξωχρονικό ἐπίπεδο.

Τό φυτεμένο μάτι παραπέμπει στήν ψευδαίσθηση τῶν κινηματογραφικῶν εἰκόνων καί στό παιχνίδι τῆς ἀναπαράστασής τους, καθώς καί στό βίντεο, σύγχρονο φετίχ τοῦ μικροαστισμοῦ καί τῆς ἄνετης καί ἀνώδυνης κατανάλωσής τους - ἀκριβῶς τῶν εἰκόνων.

Αὐτό τό βίντεο - μάτι πού τίς ἀποθηκεύει, γιά νά τίς προβάλλει ἀργότερα σέ μιά ἀπόλυτα ἐλεγχόμενη ἰδανική ἐγκεφαλική ὀθόνη, αὐτή ἡ σκηνή ἑνός ἐξωγήινου σινεμά πού ἀναζητᾶ καί ἀκροβατεῖ στά φιλμικά του ὅρια, μᾶς πετάει κατάμουτρα τό πρωτότυπο ταλέντο καί τήν ἐπιδεξιότητα τοῦ σκηνοθέτη, ἐνῶ διακριτικά μᾶς ὑπενθυμίζει ὅτι παρακολουθοῦμε μιά ἀπό τίς πιό παράξενες ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας, μ' ἕναν πολύ γήινο ἐξωγήινο.

Κανείς δέν ξέρει ἄν φεύγοντας, ἄγνωστο γιά ποῦ, μέ τό σοβαρό του πρόσωπο κολλημένο στό τζάμι τοῦ τελευταίου βαγονιοῦ τοῦ μετρό, τῆς γραμμῆς Α, ὁ ἀδελφός δέν μᾶς φύτεψε ἐνθύμιο, κάπου, κάποιο τρίτο μάτι, οἱ εἰκόνες τοῦ ὁποίου θά μποροῦσαν νά εἶναι ἡ ἐπόμενη ταινία τοῦ Τζών Σέηλς.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ.

Ἐκπαίδευση γιά μικρά κορίτσια

TEXAS CHAINSAW MASSACRE No 2 (ἑλλ. τίτλος **Ὁ σχιζοφρενής δολοφόνος μέ τό πριόνι**)
σκην.: Τόμπ Χοῦπερ, *σεν.:* Λ.Μ.Κίτ Κάρσον, *φωτ.:* Ρίτσαρντ Κόρις, *μουσ.:* Τόμπ Χοῦππερ, Τζέρρυ Λάμπερτ, *παίζουν:* Ντέννις Χόππερ, Μπίλ Τζόνσον, Μπίλ Μόσλεϋ.

Τό ἔργο πού ἀναλαμβάνει ἡ νέα ταινία τοῦ Χοῦπερ δέν εἶναι μόνο δύσκολο, εἶναι ἀδύνατο. *Ὁ σχιζοφρενής δολοφόνος μέ τό πριόνι* τελείωσε τήν ἱστορία του μέ τήν ἐκτέλεση τῆς οἰκογένειας τῶν φονιάδων. Πέρα ἀπ' αὐτό, ἡ ταινία ἦταν ἕνα ἀνεπανάληπτο ταξίδι στή φρίκη. Σημάδεψε τήν ἐποχή της, ἀφοῦ ὅμως πρῶτα εἶχε ἡ ἴδια σημαδευτεῖ ἀπό τό κλίμα τῆς ἐποχῆς. Ἡ πρωτοφανῆς ἀγριότητα πού ἀπελευθέρωναν οἱ ἦχοι ὅσο καί οἱ εἰκόνες δέθηκε μέ ἐκεῖνα τά χρόνια μ' ἕναν τρόπο μοναδικό. Οἱ δημιουργοί τοῦ δεύτερου μέρους ἤξεραν πώς δέ θά μποροῦσαν νά συναγωνιστοῦν τό πρωτότυπο, παρά μόνο ἄν πρωτοτυπούσαν πάλι. Κι ἔτσι γύρισαν μιά κωμωδία.

Τό δεύτερο μέρος φτιάχτηκε σάν τελικό σχόλιο πάνω στό πρῶτο. Ἐπηρεασμένοι καί οἱ ἴδιοι ἀπό τόν θρύλο πού ἔφτιαξε ἡ ταινία, ἐπιδιώκουν τώρα νά παρουσιάσουν ὁλοκληρωμένες κάποιες δυνατότητες τοῦ πρώτου μέρους. Καί ἀπό δῶ ἀρχίζει τό πρόβλημα. Γιατί ξαφνικά ὁ *Σχιζοφρενής 2* γίνεται μιά ταινία πού ἔχει μέσα της τά πάντα (συσκευασμένα σέ ἀναφορές), ὅπου ἡ τρέλα κατανέμεται στά κοινωνικά της ἀναφερόμενα· ἐν ὀλίγοις, στρατεύεται. Ὁ *Σχιζοφρενής δολοφόνος* διχάζεται: ἀπό τή μιά ἡ μεγαλόπρεπη ἀγριότητα (ἀποκορύφωμα ἡ σκηνή στόν αὐτοκινητόδρομο), ἀπό τήν ἄλλη ἡ πανεπιστημιακοῦ χαρακτήρα ἀνάδειξη τῶν κοινωνικῶν, ψυχολογικῶν κ.λπ. παραμέτρων τῶν συμβάντων. Τό σενάριο τοῦ Κίτ Κάρσον ἐπιμένει νά μᾶς μάθει χίλια δυό πράγματα γιά τό πρόσωπο τῆς Ἀμερικῆς. Αὐτό πού ὑπῆρχε στόν πυρήνα τῆς πρώτης ταινίας ἐδῶ ἔρχεται στήν ἐπιφάνεια, ἀναλύεται, στοιχειοθετεῖται, τερματίζεται μέσα στήν ἐκφραστική ὑπερβολή. Οἱ λέξεις τείνουν σέ παρατηρήσεις, τά πράγματα σέ σύμβολα, ἡ ταινία σέ δοκίμιο. Ὁ ἦχος τοῦ πριονιοῦ γίνεται πρώτη ὕλη ἑνός ἐνδοφιλμικοῦ πλεονασμοῦ.

Τό σπίτι τῆς οἰκογένειας ἔχει ἀλλάξει. Ἔχει μεταβληθεῖ σέ ἕνα μουσεῖο τρόμου.[1] Τά διασκορπισμένα στούς διαδρόμους του σώματα ἔχουν μεταβληθεῖ σέ ἐκθέματα. Ἐδῶ ἡ ταινία ὁλοκληρώνει τό ταυτολογικό της σχόλιο: ὅλα αὐτά - τά "παλιά" - ἔχουν γίνει δημόσια, καθορισμένο σκοτεινό σημεῖο τῆς ἀμερικάνικης συνείδησης. Ἡ Στρέτς, ἡ ἡρωίδα, εἶναι ὑποχρεωμένη νά ὑποστεῖ αὐτή τή τρέλα στίς πιό σκληρές μορφές της γιά νά καταλήξει στό θριαμβευτικό οὐρλιαχτό τοῦ φινάλε, ὅπου ἐκείνη κρατάει πλέον τό πριόνι. Ἡ σκηνή λειτουργεῖ καί πάλι σάν μεταφορά. Στήν κορυφή τοῦ σπιτιοῦ, στά "ἰδιαίτερα δωμάτια" τῆς γιαγιᾶς, ἡ Στρέτς ἔχει πλέον ἀποφοιτήσει.

Τά διλήμματα τοῦ σεναρίου γίνονται φανερά καί στό σχεδιασμό τῶν χαρακτήρων. Οἱ τελευταῖοι μένουν γιά πολύ χρόνο ἐκτεθειμένοι στήν κάμερα, ὥσπου στό τέλος ἀποκτοῦν μιά συγκεκριμένη ὑλική ὑπόσταση πού στό πρῶτο μέρος ἔλλειπε. Ὅμως αὐτή πλησιάζει περισσότερο στό καρτούν παρά σέ ὅτιδήποτε ἄλλο καί ἀποτελεῖ φτωχό ἀντίβαρο γιά τίς κορυφώσεις τῆς ἀγριότητας. Τό ἀποτέλεσμα, ὅπως ἤδη εἴπαμε, εἶναι μία ταινία πού παρουσιάζεται μέ δύο πρόσωπα.

Αὐτό πού βοηθάει τήν ταινία νά αποφύγει τήν ἀμηχανία ἀλλά καί τή γελοιοποίηση εἶναι ἡ σκηνοθεσία τοῦ Χοῦπερ, ὁ ὁποῖος δείχνει πώς θυμᾶται ἀκόμα τούς ἥρωές του ἄν καί ἡ ἐποχή πού τούς γέννησε ἔχει ἀπομακρυνθεῖ μαζί μέ τό παράδοξότους.

Ἡ φιλοδοξία τοῦ Κάρσον νά μιλήσει ἐφ' ὅλης τῆς ὕλης γιά τήν Ἀμερική μένει ἐκ τῶν πραγμάτων μετέωρη. Ἡ ταινία δέν εἶναι κακή, ἀλλά δέν καταφέρνει νά συνδεθεῖ μέ τή πρώτη. *Ὁ Σχιζοφρενής δολοφόνος μέ τό πριόνι* ξεπέρασε τή δεοντολογία τῶν ταινιών τρόμου. Ἡ κάμερα σκαρφάλωσε ἀπό τό στόμα τοῦ θύματος στά μάτια, προσηλώθηκε ἐκεῖ, κινηματογράφησε τό σκοτάδι. Ἁπλῶς, αὐτή ἡ ταινία δέν μπορεῖ νά ἔχει συνέχεια.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

[1] Ἀγαπημένο μοτίβο τοῦ Χοῦπερ, μέ τό ὁποῖο ἀσχολήθηκε στό *Τούνελ τοῦ Τρόμου* (1980).

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Ὁ ρόζ Μπλέηκ ξαναχτυπᾶ!

A FINE MESS (ἑλλ. τίτλος: **Μπελάς σέ τιμή εὐκαιρίας**)
σεν. - σκην.: Μπλαίηκ Ἔντουαρτς, *φωτ.:* Χάρρυ Στράντλιγκ, *μουσ.:* Χένρυ Μαντσίνι, *παίζουν:* Τέντ Ντόνσον, Χόουι Μάντελ, Στιούαρτ Μάργκολιν.

Βλέποντάς την ξεκαρδίζεσαι στά γέλια. Οἱ ἥρωες, ἀπ' τήν ἀρχή ὥς τό τέλος, κινοῦνται σ' ἕναν ξέφρενο ρυθμό, προϊόν ἑνός πολύ δυνατοῦ μοντάζ. Ὁ τρελός ἐπιστήμονας ἐμφανίζεται μαζί μέ τά ζενερίκ. Θαμπά γυαλιά σ' ἕνα γέρικο πρόσωπο κοιτάζουν τά πολύχρωμα, ἀναβράζοντα ὑγρά. Παράγεται ἕνα διεγερτικό στό στύλ ἑνός τεράστιου ὑπόθετου, ὅμοιου μέ δονητή ἤ καρότο. Μόλις εἰσέρχεται στόν πισινό ἑνός ἀλόγου κούρσας, ἡ... ταινία ἀρχίζει νά τρέχει.

Τό βλέμμα καθηλώνεται παρακολουθώντας μονάχα τά δρώμενα, ἀνήμπορο ν' ἀντιδράσει. Ὄχι μόνο οἱ ἥρωες ἀλλά καί οἱ εἰκόνες κυνηγοῦν ἡ μία τήν ἄλλη, ἐξαντλώντας τή φιλμική τους διαδρομή σέ χρόνο μηδέν. Τά ἀσφυκτικά χρονικά περιθώρια κάνουν τήν εἰκόνα ἕτοιμη νά ἐκραγεῖ. Ὁ μπελάς ἐκτοξεύθηκε.

Οἱ ἱστορίες διασταυρώνονται, συγκρούονται, ἀπομακρύνονται, σ' ἕνα τρελό γαϊτανάκι, πού παράγει σέ ἄφθονη ποσότητα δράση καί κίνηση μέσα ἀπό εἰκόνες οἱ ὁποῖες καταναλώνονται αὐτοστιγμεί.

Τό ἄλλο ἀντικείμενο, κομβικό σημεῖο μέσα στό ὁποῖο περνοῦν τά νήματα τῆς ἱστορίας, εἶναι ἕνα πιάνο πού παίζει μόνο του. Ἡ σκηνή τῆς δημοπρασίας εἶναι ἕνας φόρος τιμῆς στόν σκηνοθέτη πού οἱ ταινίες του δέν περιεῖχαν οὔτε ἔψαχναν το μήνυμα, ἀλλά διηγοῦνταν ἁπλῶς τόν ἑαυτό τους καί τίς ἱστορίες τῶν εἰκόνων τους, σέ μιά γραμμή κορύφωσης τῆς δράσης. Μιλᾶμε φυσικά γιά τό *North by Northwest* καί τόν Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Ἐκεῖ, ὁ Κάρυ Γκράντ χτυποῦσε σάν τζέντλεμαν τή δημοπρασία γιά νά σωθεῖ ἀπό τούς διῶκτες του. Ἐδῶ, δύο τύποι, σέ μιά καυστικότατη γιά τόν ἀστικό καθωσπρεπισμό σκηνή, μέ τά κεφάλια κάτω ἀπ' τά καθίσματα, ἀγοράζουν (χωρίς νά ξέρουν τί) κάτι, ἀκριβῶς τό πιάνο, ἐπειδή ὁ ἕνας σηκώνει τό χέρι του μυρίζοντας τή μασχάλη του γιά νά ἐντοπίσει μιά ἄσχημη μυρωδιά, πού ἴσως νά ἐκπέμπεται ἀπό κάποιον στρογγυλοκαθισμένο ἀστικό κῶλο.

Ἡ ἀνατροπή καί ἡ ὑπονόμευση τοῦ μοντέλου χαρακτηρίζουν, παρωδώντας, τίς κινηματογραφικές δεκαετίες πού ἔχουν περάσει. Οἱ γκάγκστερ θυμίζουν Χοντρό - Λιγνό στίς καλύτερες στιγμές τους. Ὁ Μαφιόζος στήν τελική σκηνή νοιάζεται ἀποκλειστικά σάν γνήσιος Ἰταλός, καί ἐνῶ οἱ σφαῖρες γαζώνουν τά πάντα, νά βρεῖ ποιός ἀπό τούς δύο τρελούς τύπους κοιμήθηκε μέ τή γυναίκα του.

Μιά τρελή κωμωδία λοιπόν, στό ὕφος τῶν ταινιῶν τοῦ βωβοῦ, μέ καταιγιστική δράση, γεμάτη - ὑπερβολικά ἴσως - ἀπό γκάγκ πού ἐναλλάσσονται μέ ταχύτητα διατηρώντας ἀμείωτη τήν ἔνταση καί προκαλώντας ἀτέλειωτες καί γελοῖες παρεξηγήσεις. Στήν ἀρχή της, κάποιος σκηνοθέτης ἐμφανίζεται ἐνῶ γυρίζει κάποια ταινία. Ὁ ἕνας ἀπ' τούς πρωταγωνιστές (ἠθοποιός

τό ἐπάγγελμα) φεύγει ἀπό τό κάστ, ἐγκαταλείποντας τό γύρισμα καί ρίχνεται στό κυνήγι καί στή δημιουργία κάποιων ἄλλων εἰκόνων, οἱ ὁποῖες μέσα ἀπό ἔξυπνες ἀντιστροφές μετατρέπονται σέ διῶκτες του, κρατώντας σάν ὅπλο τους τό ὑπόθετο - δονητή - καρότο.

Τό μόνο ὄνομα (γυναικεῖο φυσικά) πού δέν μπερδεύει εἶναι τό Μαίρυ Σού. Τό μόνο περίεργο εἶναι ὅτι ἀνήκει σ' ἕνα ἄλογο, πού πυροδοτημένο διασχίζει τήν ταινία σάν ἀστραπή, σπάζοντας τά φιλμικά της ὅρια κατακτώντας τό ἐκτός πεδίου της. Ζωτικός χῶρος τῆς ταινίς ὁ ἱππόδρομος, παραπέμπει μέ πάμπολλες - ἀλλά ὑπονομευτικές σκηνές - στόν μεγάλο (ζωντανό - νεκρό) μύθο τοῦ ἀμερικάνικου σινεμά, τό γουέστερν.

Πίσω ἀπ' αὐτή τή ταινία , φτιαγμένη ἀπό ἄλλες, πίσω ἀπό τίς εἰκόνες πού τήν διατρέχουν συνεχῶς ἐπαναλαμβανόμενες ἀλλά καί διαφοροποιημένες, συντηρεῖται ὁ μύθος τῆς ἀπόλαυσης καί τῆς ὑφαρπαγῆς τοῦ βλέμματος - πεδίο ὅπου μεγαλούργησε ὁ χολυγουντιανός κινηματογράφος. Μέ μιά συρραφή ρημέϊκ εἰκόνων, ὁ Μπλέηκ Ἔντουαρτς κατορθώνει νά κάνει μιά αὐτόνομη ταινία, πού κερδίζει τόν θεατή μέ τήν ἀθωότητα καί τήν ἐξυπνάδα της (καί τῶν πρωταγωνιστῶν της).

Μετά τήν ὑπερβολή τῆς μεταμφίεσης στόν Ἄλλο καί τή σύγχιση τῶν δύο φύλων (*Βίκτωρ - Βικτώρια)* καί τόν τέλεια, μέχρι σχιζοφρένειας, διχασμένο ἀνάμεσα σέ δύο γυναῖκες κατοπινό του ἥρωα (*Καί τήν μιά καί τήν ἄλλη)*, αὐτή ἡ ταινία μᾶς προκαλεῖ μέ τό περίεργο φαλλικό της σύμβολο, νά παίξουμε στό κινηματογραφικό ἱππόδρομο, ποντάροντας σ' ἕνα ἄλογο πού τρέχει πιό γρήγορα ἀπ' τό βλέμμα.

Γι' αὐτό καί κερδίζει.

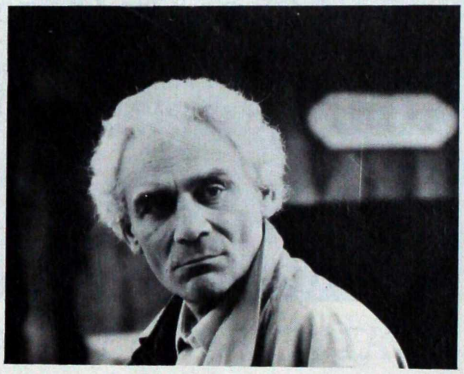
Θ.Λ.

Ὁ θάνατος τοῦ Μάριο Ρίτσι

LA MORT DE MARIO RICCI (έλλ. τίτλος: **Ὁ θάνατος τοῦ Μάρριο Ρίτσι)**
σκην. - σεν.: Κλώντ Γκορεττά, *φωτ.:* Κλώντ Γκορεττά, Ζώρζ Χαλντά, *μουσ.:* Ἀρί Τζιερλάκτα, *παίζουν:* Ζάν Μαρία Βολοντέ, Χάινζ Μπέννετ, Μαγκαλί Νοέλ, Μίμσυ Φάρμερ.

Ἡ ταινία τοῦ Γκορεττά εἶναι μικρῆς κλίμακας. Ταινία μέ κοντινά πλάνα (τηλεοπτική συμπαραγωγή) πού παρουσιάζει ἀπό κοντά τίς ἀνθρώπινες διαστάσεις μερικῶν κοινῶν γεγονότων. Πρόκειται γιά ταινία πού βρίσκεται ἔξω ἀπό τά ἐνδιαφέροντα τοῦ κόσμου πού πάει κινηματογράφο αὐτή τήν ἐποχή. Ἀκόμα, στό πεδίο της εἶναι ἄνιση, μέ στιγμές ἀμήχανης ἔντασης μιᾶς κάποιας δράσης πού ἐμβόλημα εἰσάγεται στίς προτελευταῖες σεκάνς. Μόνον ἄν μπορεῖ κανείς νά ξεπεράσει τέτοια ἐμπόδια θά μπορέσει νά δεῖ μία ταινία συμπαθητικά μετρημένη, ἀλλά συχνά ἐμφανῶς κατευθυνόμενη· μιά ταινία μελέτης τῆς ἀδυναμίας ἐξισορρόπησης τοῦ προσωπικοῦ μέ εὐρύτερα προβλήματα καί μία ἔρευνα πάνω στήν ἔλλειψη ἀντιστοιχίας γνώσεων καί λόγων μέ ἐπιθυμία καί πράξη. Μέσα στό πλαίσιο τῆς ἤρεμης καί καταπράσινης ἐλβετικῆς ἐρήμου οἱ κύριοι χαρακτῆρες (μεταξύ τῶν ὁποίων καί ἕνας σοκαριστικά γερασμένος Βολοντέ) γιά μιά ἀκόμα φορά παρακολουθοῦν τίς καταστροφικές κινήσεις τῶν ἄλλων γιά νά τίς ἐπαναλάβουν ζηλότυπα οἱ ἴδιοι. Λύσεις, φυσικά, δέν ὑπάρχουν παρά μόνον ἀναχωρήσεις καί, ὅπως λέει σέ κάποιο σημεῖο ὁ Βολοντέ, "ὅλοι ξέρουμε τί σημαίνει αὐτό".

Θ. Ν-α



Γενάρης ο πιο "ζεστός" κινηματογραφικός μήνας...

ΡΟΜΑΝ ΠΟΛΑΝΣΚΙ
ΟΙ ΠΕΙΡΑΤΕΣ

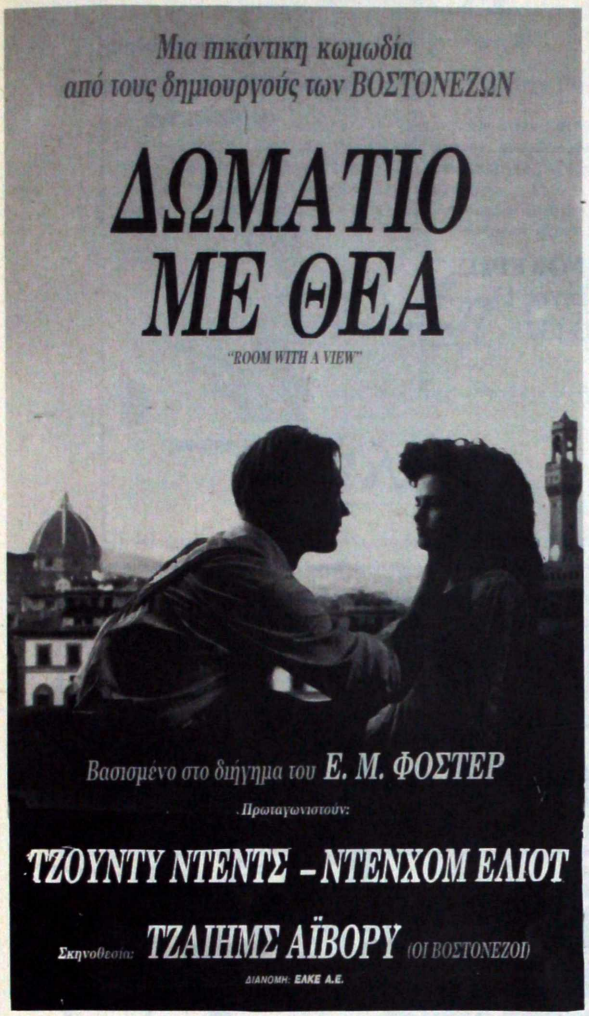
ΦΕΝΤΕΡΙΚΟ ΦΕΛΙΝΙ
ΤΖΙΝΤΖΕΡ ΚΑΙ ΦΡΕΝΤ

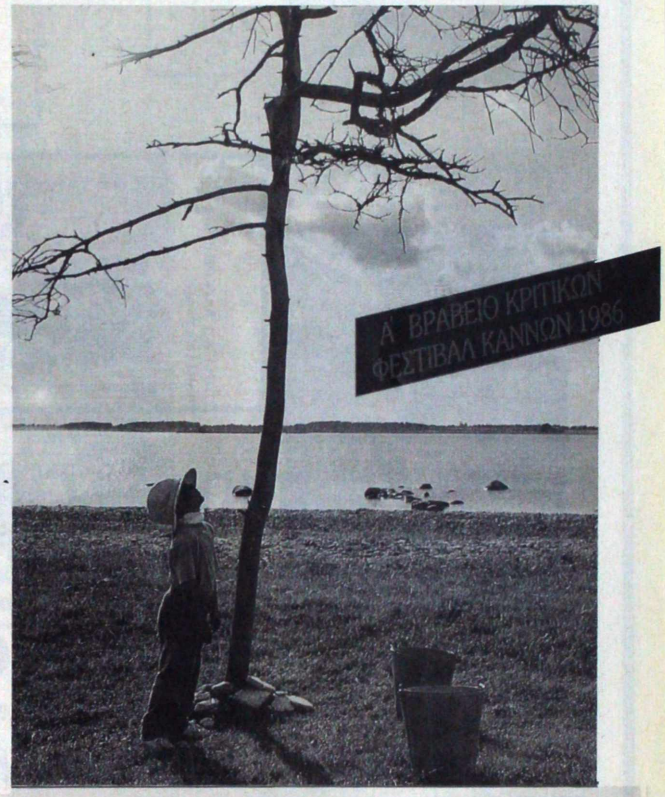
ΑΝΤΡΕ ΤΕΣΙΝΕ
ΡΑΝΤΕΒΟΥ
Α΄ ΒΡΑΒΕΙΟ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑΣ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

2 βραβευμένες ταινίες
από το τελευταίο
Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης
ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ ΗΣΥΧΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ
της ΦΡΙΝΤΑΣ ΛΙΑΠΠΑ

ΚΑΛΗ ΠΑΤΡΙΔΑ ΣΥΝΤΡΟΦΕ
του ΛΕΥΤΕΡΗ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ

και μην ξεχνάτε...
ΤΙΠΟΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΟ
ΑΠΟ ΜΙΑ ΚΑΛΗ ΤΑΙΝΙΑ
ΝΕΑ ΚΙΝΗΣΗ Α.Ε.Β.Ε.





ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

Η ΘΥΣΙΑ

"LE SACRIFICE"

Πρωταγωνιστούν:

ΕΡΛΑΝΤ ΤΖΟΖΕΦΣΟΝ – ΣΟΥΖΑΝ ΦΛΗΤΓΟΥΝΤ

«ΦΑΝΝΥ ΚΑΙ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ» «ΚΑΨΑ ΚΑΙ ΣΚΟΝΗ»

ΔΙΑΝΟΜΗ: ΕΛΚΕ Α.Ε.

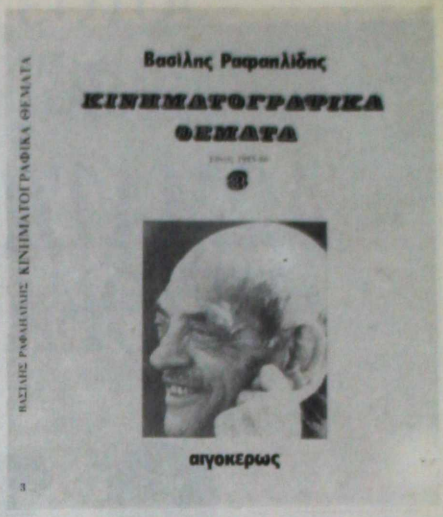
1 Γιώργος Διζικιρίκης

ΛΕΞΙΚΟ
ΑΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ
του ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΤΟΜΟΣ 1

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ
Ζωοδόχου Πηγής 17
Τηλ. 36 13 137



30 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 30

ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΛ: ΤΟ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΕΡΤΩΦ ΣΤΟ ΡΟΥΣ. ΚΑΜΕΡΑ-ΜΑΤΙ ΚΑΙ ΚΑΜΕΡΑ-ΣΤΥΛΟ. ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΤΟ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Κήφ ΡΗΝΤΕΡ

Πιέρ Πάολο Παζολίνι

ΠΑΖΟΛΙΝΙ

24 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 24

Ακίρα Κουροσάβα

ΚΟΥΡΟΣΑΒΑ

32 ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 32

Φεντερίκο Φελίνι

ΦΕΛΙΝΙ

38 ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 38

Τζων Κασαβέτης

ΚΑΣΑΒΕΤΗΣ

ή λέξη

Μηνιαίο περιοδικό ἑλληνικῆς καί ξένης λογοτεχνίας

Ποίηση – Πεζογραφία – Δοκίμιο – Μελέτη – Θέατρο – Κριτική

Ἐπίσης, σέ κάθε τεῦχος: σχόλια γιά τήν πνευματική καί καλλιτεχνική ἐπικαιρότητα, κριτική βιβλίου, θεάτρου, κινηματογράφου, εἰκαστικῶν καί δειγματοληπτική παρουσίαση τῶν πιό ἀξιοπρόσεχτων λογοτεχνικῶν βιβλίων τοῦ τελευταίου καιροῦ.

Ἀκόμα, ἡ εἰκονογράφηση, μέ ἔγχρωμα σχέδια, γίνεται ἀπό ἕνα σημαντικό – διαφορετικό σέ κάθε τεῦχος – σύγχρονο ἕλληνα ζωγράφο.

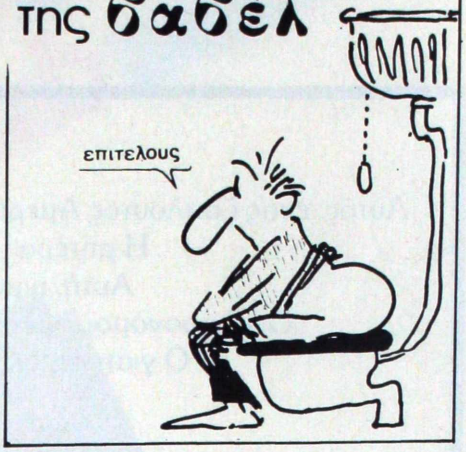
ή λέξη

Ἔκδοση – Διεύθυνση: Ἀντώνης Φωστιέρης – Θανάσης Θ. Νιάρχος

ή λέξη

Κυκλοφορεί σ' ὅλη τήν Ἑλλάδα, σέ βιβλιοπωλεῖα καί περίπτερα.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΤΕΥΧΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΒΕΛ



ΔΙΑΒΑΣΤΟ

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — ἀνανεωμένο — ὑπεύθυνο

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

Αυτός, ένας ζάπλουτος Αμερικανός, δολοφονείται κάπου στη Λατινική Αμερική...
Η μητέρα του ζητά οπωσδήποτε εκδίκηση...
Αυτή, η μοναδική μάρτυρας, είναι τρελή...
Οι κληρονόμοι, πρέπει πάση θυσία ν' αποκρύψουν την αλήθεια...
Ο γιατρός, εκβιάζεται για να κάνει μια λοβοτομή...

Το 1958, το ανέβασμά του προκάλεσε σκάνδαλο στις ΗΠΑ
Το 1959, έγινε μια συναρπαστική ταινία
Το 1960, το "Θέατρο Τέχνης" το έκανε μια συγκλονιστική παράσταση

26 ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ

ΞΑΦΝΙΚΑ ΠΕΡΣΙ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ

ΤΕΝΝΕΣΣΥ ΟΥΪΛΛΙΑΜΣ

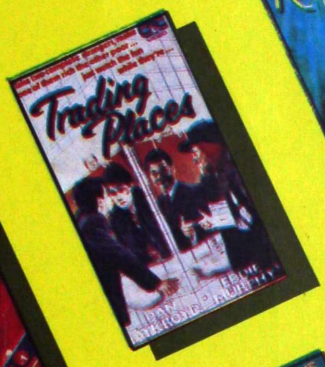
Μιά Σύγχρονη Τραγωδία

Η Λέσχη Γραμμάτων & Τεχνών Βορ. Ελλάδος
Η Ομάδα Θεατρικής Αναζήτησης και
Ο Αχιλλέας Ψαλτόπουλος
το ΤΟΛΜΟΥΝ ξανά

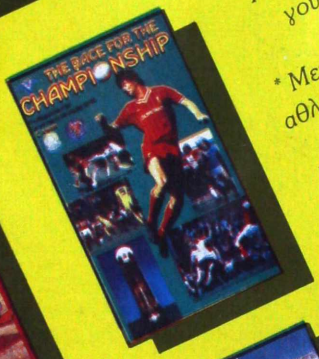
"Το να δει κανείς το Ξαφνικά Πέρσι το Καλοκαίρι είναι σαν να σηκώνει την στέγη από μια γωνιά της κόλασης"
Περιοδικό Variety

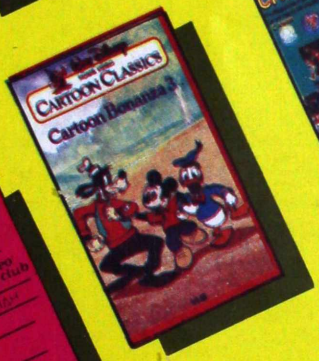
V.H.S ONLY

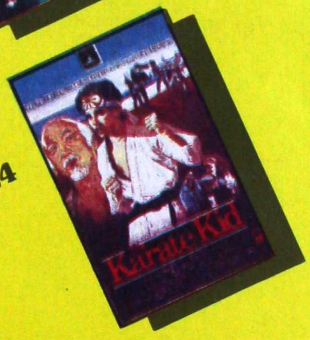
Elite video club



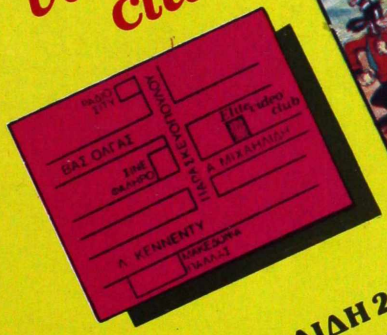
* Χιλιάδες θεματα για ολα τα γουστα και τις ηλικιες
* Μεγαλη ποικιλια σε θεματα αθλητικα, παιδικα και μουσικα
* Κασετες original εγγραφης
* Ανοιχτα ολη τη μερα







Elite video club



Α. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ 27 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
εναντι Μακεδονια Παλας, τηλ. 838 124