

# ΘΕΩΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 28 ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ '86 - ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ '87

ΤΙΜΗ 200

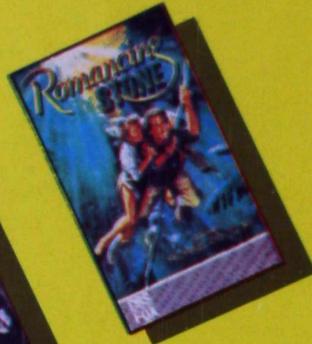
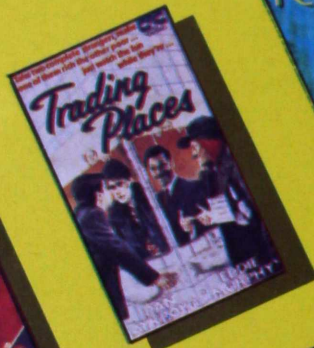
*Μάρτιν Σκορτσέζε*  
*Τζίμ Τζάρμους*  
*Νίκολας Ραίγκ*  
*Διανομή*





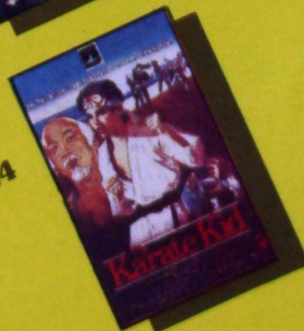
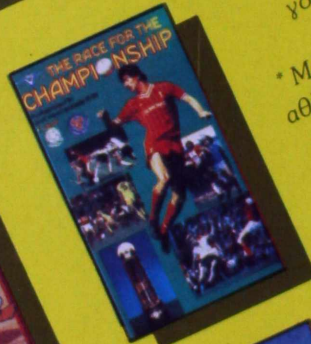
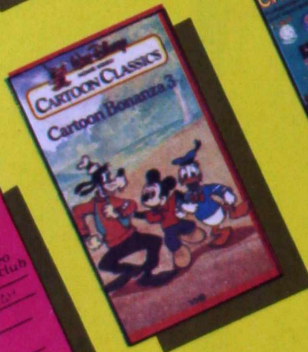
# Elite video club

ONLY



Elite  
video  
club

☐ ☐ ☐  
 ΔΙΑΔΡΑΣΗ  
 ΤΗΛΕΦΩΝΟ  
 Α. ΚΕΝΝΕΝΤΥ  
 ΠΑΡΕΛΑΒΑ  
 10.12.12



- \* Χίλιαδες θεματα για ολα τα γουστα και τις ηλικίες
- \* Μεγαλη ποικιλια σε θεματα αθλητικα, παιδικα και μουσικα
- \* Κασετες original εγγραφης
- \* Ανοιχτα ολη τη μερα

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



Στό εξώφυλλο: *Λίγο μετά τα μεσάνυχτα* του Μ. Σκορτσέζε  
Στό οπισθόφυλλο: *A nos amour* του Μ. Πιαλά

# ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

## ΣΥΝΤΑΞΗ

Άγγελος Βεζυρόπουλος  
Γιάννης Δεληολάνης  
Περικλής Δεληολάνης  
Αλέξης Δερμεντζόγλου  
Ιορδάνης Καμπάς  
Βασίλης Κεχαγιάς  
Νίκος Κολοβός  
Θωμάς Λιναρής  
Χρήστος Μήτσος  
Θωμάς Νέος  
Νότης Φόρσος

## ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Γιάννης Μιχαλόπουλος  
Θόδωρος Νάτσης  
Γιάννης Σολδάτος  
Αχιλλέας Ψαλτόπουλος

Γιώτα Ιωαννίδου  
Δημήτρης Κολιοδήμος  
Α. Μεάνδρος  
Γιάννης Μιχαλόπουλος

## ΕΚΔΟΤΗΣ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου *Οθόνη*

## ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Άγγελος Βεζυρόπουλος  
Τ.Θ. 10 868  
541 10 Θεσσαλονίκη  
Τηλ. 215 828  
*Ετήσια συνδρομή* (πέντε τεύχη)  
Δραχμές: 900

## ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ

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

## ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΣΗ

Θωμάς Χρήστου  
Κ. Μελενίκου 30,  
τηλ. 211 416

## ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσιουτάνη  
Βασ. Ήρακλείου 24,  
τηλ. 284 987

## ΔΙΑΝΟΜΗ

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

## ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ

σελ. 2

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| Αντρέι Ταρκόφσκι, του Θ.Α.                                         | 2  |
| Ένας επίσκεπτης από τό βορρά, στή μεσόγειο, του Δημήτρη Κολιοδήμου | 3  |
| Τό σινεμά είναι μιὰ βραχώδης πλαγιά, μετάφραση: Θ.Α.               | 7  |
| Όχι δάκρυα γιά τόν Σέρκ, του Ν. Φ.                                 | 10 |
| Ένας μοναχικός μποξέρ στο πέραςμα του χρόνου, του Θωμά Λιναρά      | 13 |
| Κύπρος καί κινηματογράφος, του Βασίλη Κεχαγιά                      | 15 |
| XXX Φεστιβάλ Λονδίνου, του Θ.Α.                                    | 16 |
| Αυτός, έμεις καί τό μυστήριο, του Ιωάννη Μιχαλόπουλου              | 16 |
| Αυτός ό άστεϊός Μιχάλκωφ, μετάφραση: Θ.Α.                          | 17 |
| Κάρυ Γκράντ, του Ιωάννη Μιχαλόπουλου                               | 19 |
| Είπαν                                                              | 21 |
| Ειδήσεις - Ταινίες πού γυρίζονται                                  | 22 |
| 1986: Οί καλύτερες ταινίες τής χρονιάς                             | 24 |

## Η ΔΙΑΝΟΜΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

σελ. 26

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| Ζεϊ ό κινηματογράφος, του Νότη Φόρσου | 26 |
|---------------------------------------|----|

## ΤΖΙΜ ΤΖΑΡΜΟΥΣ

σελ. 33

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| Γιά νά έγκαταλείψεις κάτι, μετάφραση: Α.Μ. καί Ι.Μ.                   | 33 |
| Ή σκηνοθεσία μου στηρίζεται στο παίξιμο τών ήθοποιών, μετάφραση: Γ.Ι. | 38 |
| Ό Μπενίνι μιλά, μετάφραση Ι.Κ.                                        | 41 |
| Δραπέτες του παράδεισου, του Θωμά Λιναρά                              | 42 |
| Στήν παγίδα του Τζάρμους, του Γιάννη Δεληολάνη                        | 45 |

## MARTIN ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ

σελ. 46

|                                                |    |
|------------------------------------------------|----|
| Νύχτα τρόμου, του Χρήστου Μήτση                | 47 |
| Τρέχοντας στή σκοτεινή πλευρά, του Θωμά Λιναρά | 50 |

## ΝΙΚΟΛΑΣ ΡΕΓΚ

σελ. 53

|                                                    |    |
|----------------------------------------------------|----|
| Μιά στιγμή έξω από τό χρόνο, του Περικλή Δεληολάνη | 53 |
| Τρείς παρατηρήσεις του Γιάννη Δεληολάνη            | 55 |
| Ένα πλάνο πού πέφτει..., του Θωμά Λιναρά           | 57 |

## ΚΡΙΤΙΚΕΣ

σελ. 58

|                                                       |    |
|-------------------------------------------------------|----|
| Θυσία, του Νίκου Κολοβού                              | 58 |
| Μόνα Λίζα, του Άλέξη Ν. Δερμεντζόγλου                 | 63 |
| Τζίντζερ καί Φρέντ, του Ιορδάνη Καμπά                 | 65 |
| Ράν, του Νίκου Κολοβού                                | 67 |
| Ό άνθρωπος από τό Λός Άντζελες, του Περικλή Δεληολάνη | 71 |
| 8.000.000 τρόποι να πεθάνεις, του Γιάννη Δεληολάνη    | 72 |
| Τό ίνδαλμα τής πόλης, του Θωμά Λιναρά                 | 73 |

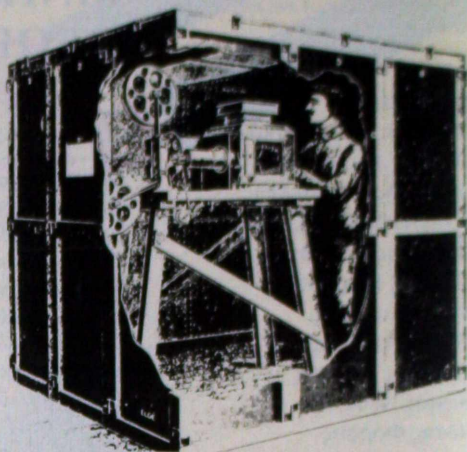
## ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

σελ. 74

Τό τραίνο τής μεγάλης φυγής, Πειρατές, Χαμός στήν Τσάινα Τάουν, Ή άποστολή, Ή μέρα τών ζωντανών - νεκρών.



# Ειδήσεις - Σχόλια



ΜΝΗΜΗ

## Άντρεί Ταρκόφσκι

Οί νεκρολογίες είναι, ίσως τό ίδιο άχρηστες μέ τούς ύμνους. Ό κινηματογράφος προχωρεί, αλλά οί οδηγόι του είναι λίγοι. "Ένας άπ' αυτούς έφυγε πλέον άπό κοντά μας. Δέν θά περιμένουμε τήν έπόμενη ταινία του. Θά μείνει ή νοσταλγία γιά τά ύγρά του περάσματα καί τίς μεταφυσικές του διόδους, όπου συντηρούνται ή πίστη στόν Άνθρωπο, ή πίστη ότι ό κόσμος μπορεί νά γίνει καλύτερος, ή πίστη ότι ή ούτοπία είναι άκόμα δυνατή· ή πίστη αὐτή λιγοστεύει μέ τήν έκλειψή του. Θά μείνει, όμως άποτυπωμένη στό βλέμμα μας ή ποίηση τών έπτά ταινιών του (άριθμός ρεκόρ) γιά μιá εικοσεξάχρονη (μέ πολλές δυσκολίες) "καριέρα".

Ό Άνθρωπος αὐτός, ό όποιος χρησιμοποίησε τήν κάμερα μόνο γιά νά γράφει ποιήματα στήν όθόνη, υπήρξε ξεκάθαρος στίς δηλώσεις του: "Στόν κινη-





ματογράφο μόνο ένας τρόπος υπάρχει: ο ποιητικός. Μόνο μέ την ποιητική προσέγγιση λύνεται καθετί ασυμφιλίωτο και παράδοξο, μόνο έτσι γίνεται ο κινηματογράφος έπαρκής τρόπος έκφρασης των σκέψεων και των αισθημάτων του δημιουργού”.

Άπό την αδόμαστη θέληση του Ίβάν στην κατασκευή της μεγαλύτερης καμπάνας μέ μόνο όπλο την πίστη και άπό εκεί στη νησίδα σωτηρίας της ελπίδας στό πολυαγαπημένο τέλος του Σολάρις και στην πραγμάτωση της επιθυμίας στην πιά παράξενη άπό τίς ζώνες, μέσα άπό τόν άκέραιο του έαυτου μας

καθρέφτη, αυτή ή μυστικιστική μορφή υπερασπίστηκε χαμηλόφωνα (άλλά μέ πόση υπόγεια ένταση!) σ’ έναν μόνον τρόπο (αυτόν της ποίησης) κάποιες άξίες “ξεπερασμένες”: Τήν αγάπη, την ταπεινοφροσύνη, την ανθρωπιά, την πίστη στην χαμένη ελπίδα.

Πέρα άπ’ αυτό όμως τό ύπαρξιακό και σπάνια Χριστιανικό επίπεδο, οί ταινίες του θά παραμείνουν καιόμενες δάδες πού θά φωτίζουν την περίεργη εξέλιξη στον ύγρό τοίχο, βγαλμένη άπό τά βάθη μιάς μεταφυσικής αγωνίας, ή όποία δέν καταλαβαίνει άπό την κοινή λογική και τά άδιόσειστα επιχειρήματα:

1+1 = 1

Άφήστε λοιπόν κατά μέρος (προσωρινά έστω) τη λογική σας, άνοιξτε την καρδιά σας στην πίστη και στην ελπίδα και μπειτε στις ταινίες του. Όχι στις αϊθουσες: μέσα στις ταινίες του. Τά νερά δέν είναι ρηχά. Τουναντίον: βαθύτατα. Όμως είναι ό μόνος τρόπος γιά νά μάθει νά κολυμπά τό βλέμμα.

“Μήν κλαίς” είναι ή πρώτη φράση πού έκστομίζει ό Ρουμπλιώφ, άνασύροντας τόν ήχο της φωνής του άπ’ την μεγάλη του σιωπή, στόν μικρό καμπονοποίο.

Θ.Λ.



*mostra del cinema europeo rinviati*

**EuropaCinema**

## “Ένας επισκέπτης άπό τό βορρά, στη Μεσόγειο

Τό φεστιβάλ του Ρίμινι, πού φέτος πραγματοποιήθηκε γιά τρίτη συνεχή φορά άπό τίς 19 ως τίς 27 Σεπτεμβρίου, στοχεύει νά χαράξει μία κοινή γραμμή πλεύσης γιά τόν ευρωπαϊκό κινηματογράφο, πού έξακολουθεί νά υπάρχει και νά άντιστέκεται στην οικονομική κρίση, την κρίση των ιδεών και την άδιαφορία των κυβερνήσεων. Δέν είναι μία έκδήλωση μέ βραβεία, βεντέτες και άτμόσφαιρα χρηματιστηρίου, όπως οί Κάννες ή τό Βερολίνο ή ή Βενετία. Είναι μία έκθεση προϊόντων, σέ “κλειστό” κατά κάποιο τρόπο κύκλο άνθρώπων, πού δέν δημιουργεί συνεχή πίεση και ένταση σ’ αυτόν πού παρακολουθεί τίς προβολές του, κι ένας σημαντικός πόλος έλξης γιά τούς κινηματογραφιστές και όσους ενδιαφέρονται γιά τό μέλλον του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, πού έμβαθύνουν στόν ένα ή στόν άλλο έθνικό κινηματογράφο, ανταλλάσσουν τίς ιδέες τους και οργανώνουν την άπό κοινού υπεράσπιση της δουλειάς τους. Όπως άναφέρει ό δήμαρχος της πόλης, υπό την αιγίδα του όποιου (άλλά και του Έπουργείου Πολιτισμού και του Συμβουλίου της Εύρώπης) τελεί ή όλη έκδήλωση, “δέν είναι ένα ξεχωριστό φεστιβάλ, οργανωμένο μόνο γιά νά

προωθήσει μία εικόνα της πόλης του Ρίμινι σέ μία τουριστικά νεκρή εποχή, αλλά μία έκδήλωση, ή δύναμη της όποίας βρίσκεται στό ότι είναι ένα καθιερωμένο πολιτιστικό γεγονός, όπου έξυψώνεται (και μερικές φορές έκθειάζεται) ή ποιότητα των ταινιών της γηραιάς ήπειρου στό πλαίσιο της παγκόσμιας άγοράς, μέσα στην όποία ό ευρωπαϊκός κινηματογράφος άλλοτριώνεται όλο και περισσότερο... Δέν έχει την πρόθεση νά ανταγωνιστεί τά άλλα, πολύ πιά έγκυρα Ιταλικά και ευρωπαϊκά φεστιβάλ. Δέν έχει τά μέσα νά τό πράξει, αλλά πάνω άπ’ όλα δέν επιθυμεί νά θεθεί επικεφαλής σ’ έναν τομέα πού έχει λιγότερο την άνάγκη της πολεμικής και περισσότερο αυτή των δημόσιων και ιδιωτικών οργανισμών και των άμερόληπτων και ταπεινών ανθρώπων, άνδρων και γυναικών πού θά έργαστούν γιά τούς σκοπούς του ευρωπαϊκού κινηματογράφου”. Και πράγματι, στό Ρίμινι, ό ευρωπαϊκός κινηματογράφος παρουσιάζει τό άληθινό του πρόσωπο. Παρότι τά θέματά του μοιάζουν νά έπαναλαμβάνονται, παρότι δέν διαφαίνεται στόν όρίζοντα καμιά καινούρια κινηματογραφική “πρόταση”, δείχνει τη ζωντάνια του και την

άπεγνωσμένη προσπάθειά του νά διατηρήσει τίς πολιτιστικές του διαφορές άπό τόν άμερικανό του “άντίπαλο”. Και τό κοινό “συμπέρασμα” είναι ή πλήρης στροφή του στη μελέτη των ανθρώπινων σχέσεων και της ανθρωπίνης συμπεριφοράς μέσα στην άποπνικτική πραγματικότητα, ή λιτή και, συχνά, όξεία άπεικόνιση της πορείας των άτόμων μέσα στόν κόσμο πού τό περιβάλλει και τίς άντιξοότητες της ζωής.

Ό όγκος των ταινιών ήταν άρκετά μεγάλος, τό πρόγραμμα ήταν πλούσιο και ή “περιδιάβαση” άκολουθοόσε τό γκρουπάρισμα των οργανωτών σέ συγκεκριμένα Τμήματα. Έπί έννέα ήμέρες περιδιαβήκαμε μέσα άπό όλες τίς ταινίες πού μās προσφέρθηκαν, όχι μέ τόν τρόπο πού περιπλανάται κανείς μέσα σέ μία άγνωστη πόλη, όπου αφήνεται είτε στό κέφι του και την περιέργεια της στιγμής είτε στην τύχη, αλλά μέ όδηγό τό θαυμάσιο πρόγραμμα κατάλογο.

Έπειδή ή συστηματική άναφορά σ’ όλες αυτές τίς ταινίες θά απαιτούσε άρθρο έκτάσεως δυσανάλογης σέ σχέση μέ τά κείμενα πού συγκροτούν την ύλη της Όθόνης, περιοριζόμαστε σέ ένα μόνο άπό τά Τμήματα του φεστι-



βάλλ: τό πανόραμα τοῦ σκανδιναβικοῦ κινηματογράφου, ἐνός κινηματογράφου σχεδόν τελειῶς ἄγνωστου στή χώρα μας, ἀλλά ὄχι χωρίς ἄξια, πράγμα πού ἐλπίζουμε ὅτι θά γίνει ἀντιληπτό μέ ὅσα ἀκολουθοῦν.

### Σκανδιναβικό πανόραμα

Τό Τμήμα πού στά δύο προηγούμενα χρόνια ἦταν ἀφιερωμένο στόν κινηματογράφο μιᾶς χώρας, γιά νά δοθεῖ στό κοινό ἡ δυνατότητα νά ἐκτιμήσει τήν ἀνάπτυξη μιᾶς ἐθνικῆς κινηματογραφίας (περίπτωση τοῦ ἀναγεννημένου ἀγγλικοῦ κινηματογράφου 1984) ἢ τίς τάσεις πού διαμορφώνονται σέ μιᾶ δοκιμαζόμενη ἀπό μιᾶ ὀξεία ὕφεση κινηματογραφία (περίπτωση τοῦ δυτικο-γερμανικοῦ σινεμά τό 1985), φέτος φιλοξενοῦσε τήν παραγωγή πέντε διαφορετικῶν χωρῶν: μέ τόν τίτλο Σκανδιναβικό πανόραμα, παρουσίασε ἐννέα ταινίες, ἐπιλεγμένες εἴτε λόγω τῆς ἐμπορικῆς τους ἐπιτυχίας, εἴτε λόγω τῆς εὐμενοῦς ὑποδοχῆς τους ἀπό τήν κριτική, ἀπό τά κράτη τῆς Βόρειας Εὐρώπης. Καί κατά γενική ἐκτίμηση, ἦταν πολύ πιό σημαντικό ἀπό τά δύο προηγούμενα χρόνια. Ἐπιπλέον, γιά μᾶς, πού δέν ξέρουμε τίποτα γιά τόν κινηματογράφο αὐτῶν τῶν χωρῶν (δέν εἶναι καθόλου ἀγαπητός στοὺς ἐδῶ διανομεῖς), ἦταν κάτι παραπάνω ἀπό εὐτυχῆς συγκυρία: ἀληθινὴ ἀποκάλυψη.

Ἡ ἀπολύτρωση ἀπό τήν ἐνοχλή ἐνός ἐγκλήματος πάθους, ἡ ἐπανεκτίμησις τῆς στήν κοινωνία καί ἡ προοπθεῖα νά ζήσει μιᾶ φυσιολογικὴ ζωὴ εἶναι οἱ ἐπιθυμίες τοῦ Γιοχάννες στή Σκοτεινὴ πλευρὰ τοῦ φεγγαριοῦ τοῦ Ἐρικ Κλάουσεν (Δανία). Μετά 16 χρόνια στή φυλακὴ γιά τὸ στραγγαλισμὸ τῆς γυναίκας του, ἀρχίζει τὴ μοναχικὴ περιπλάνησή του στόν κόσμον, ἀναζητώντας τήν κατανόηση, τήν ἀνθρώπινη ἐπαφή καί ζεστασιά, τήν ἐπικοινωνία μέ τοὺς ἄλλους. Ἡ κόρη του τὸν ἀποδιώχνει, οἱ ἄλλοι τὸν βλέπουν σάν παρία καί ἀναγκάζεται νά κινηθεῖ στό "μυσοσκόταδο", μακριὰ ἀπὸ τὰ "καθωσπρέπει" μάτια, ὅπου σχετίζεται μέ ἕναν Τούρκο καί μιᾶ τραγουδίστρια, πού ἐργάζονται στό ἴδιο καμπαρέ μ' αὐτόν. Ἐπιπλέον, ὅπως αὐτός ἔχει τὸ "στίγμα" τοῦ κατὰδικου, εἶται κι αὐτοῖς ἔχουν τὰ ἀντίστοιχα τοῦ μετανάστη καί τῆς τραβεστί: εἶναι ὅλοι τους ἀπόκληροι τῆς κοινωνίας, ἄτομα πού ζοῦν στήν "ἀθέατη" πλευρὰ

τοῦ κόσμου μας. Τὸ ὄνειρο τοῦ Γιοχάννες (νά μεταδώσει στήν κόρη του τὸ πραγματικὸ νόημα τῆς ἀγάπης: "ἀγάπη σημαίνει νά δίνεις κι ὄχι νά παίρνεις") καί ἡ λαχτάρα τῆς τραβεστί (νά γνωρίσει τήν ἀγάπη καί νά ἀπολαύσει τοὺς καρπούς της: τὰ παιδιὰ) συναντιοῦνται, συγκλίνουν καί ἀποκλίνουν, δένονται μεταξύ τους μέ τὰ δεσμά τῆς ζωῆς καί τοῦ θανάτου. Ἀργὸς περιγραφικὸς ρυθμὸς, μουντά χρώματα πού ζωντανεύουν τὸ περιβάλλον τοῦ κάθε χαρακτήρα καί ἀντανακλοῦν τήν περιθωριακὴ τους κατάσταση, ἐξαντλητικὴ καί συνθετικὴ ψυχολογία, πειραματικὸ καί ἐξπρεσιονιστικὸ ὕφος εἶναι οἱ σταθερές πού διατρέχουν τὴν ταινία.

Ἐνα ἀνάλογο θέμα (ἡ καταστροφή τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων στό ὄνομα τῆς ἀγάπης) συναντοῦμε καί στό Μυστικὸ τοῦ Γιοχάννες τοῦ Ἄκε Σάντγκρεν (Δανία). Ἡ πλοκὴ τῆς ταινίας του ἐμπνέεται ἀπὸ τήν Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννη καί, μέσα ἀπὸ τήν κάπως ἀνορθόδοξη ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ (βγαίνει ἀπὸ τὴ λέκάνη τοῦ μπάνιου καί μετακινεῖται στό χωροχρόνον μέσα ἀπὸ τὸ ἀποχετευτικὸ σύστημα!), γίνεται ἀπὸ πείρα νά διαχωριστοῦν τὸ καλὸ καί τὸ κακὸ μέσα ἀπὸ μιᾶ θεώρηση ἀπὸ τήν παιδικὴ σκοπιά. Ἡ περιπλάνηση τοῦ μικροῦ ἥρωα μέ τὴ συντροφία τοῦ θηλυκοῦ Χριστοῦ καί οἱ συναντήσεις μέ διαφόρους καλοὺς καί κακοὺς ἀνθρώπους ἔχουν ἕνα ξεκάθαρο στόχο: νά καταδείξουν ὅτι γιά τήν εὐαίσθητη καί τρυφερὴ ψυχὴ τῶν παιδιῶν τὸ κακὸ

ἔχει μιὰ καί μοναδικὴ μορφή: τὴ διάλυση τῆς οἰκογένειας μετὰ τὴ διάζευξη τῶν γονέων, τὴν ἀπώλεια τῆς στοργῆς καί τῆς ἀγάπης πού τόσο ἔχουν ἀνάγκη.

Ἄν τὸ Σκέτος χωρὶς ζάχαρι ἡ ταινία θύμιζε τὸν Βέντερς, ἡ δεύτερη ταινία ἀπὸ τὴν Ἰσλανδία, Τὸ κτήνος τοῦ Χίλμαρ ὄντισον, εἶναι μιᾶ παράδοξη σύνθεση πού ἀναμιγνύει στοιχεῖα ἀπὸ τὸ Καλοκαίρι μέ τὴν Μόνικα τοῦ Μπέργκμαν καί τὴ Λάμψη τοῦ Κιούμπρικ. Εἶναι ἡ ἱστορία δύο "χαμένων" κατὰ κάποιο τρόπο ἀνθρώπων, ἡ τραγωδία τῶν ὁποίων εἶναι ὅτι δυσκολεύονται νὰ πάρουν ἀποφάσεις. Ὁ ἄνδρας εἶναι συγγραφέας καί ἡ γυναίκα μουσικός. Ἀμφότεροι ἐγκαταλείπουν τὴν πόλη καί ἀπομονώνονται σέ μιᾶ παραθαλάσσια περιοχὴ τῆς ὑπαίθρου μέ σκοπὸ νά ἀφοσιωθοῦν στὴ δουλειά τους: ὁ πρῶτος γιά νά γράψῃ τὸ πρῶτο του μυθιστόρημα, ἡ δεύτερη γιά νά μελετήσῃ ἕνα κομμάτι τοῦ Μπάχ στό φλάουτο. Κι ἐκεῖ, μέσα στό εἰδυλλιακὸ περιβάλλον, ὅπου ὅλα μοιάζουν διευθετημένα καί τακτοποιημένα, θά εἰσβάλλῃ ὁ τρόμος (ἡ ἀναίτια ἐπιθετικότητα μιᾶς παρέας παρείσκατων κυνηγῶν) καί ἡ τρέλα (τὸ ἐπαναλαμβανόμενο ὄραμα-ὄνειρο τοῦ ἀνδρα σχετικὰ μ' ἕναν τεράστιο τάρανδο, ψυχτικὸ σύνδρομο ἐνός παιδιοῦ τραύματος). Ἡ ταινία μιλάει γιά τὴν ἀπομόνωση καί τὴ μοναξιά, τὴ σύγκρουση τοῦ ἀτόμου μέ τὴ φύση, τὴν ἐπίδραση τοῦ τοπίου πάνω στόν ψυχισμό τοῦ ἀνθρώπου. Καί ἡ ὁμίχλη τῶν



Τὸ μυστικὸ τοῦ Γιοχάννες





Φλογισμένα λουλούδια

βράχων, ο κυματισμός των φιδόρδ, ο ήχος της βροχής και ο πλάφασμός της θάλασσας, ή απεραντοσύνη του χώρου, οι λάσπες και οι αποχρώσεις του πράσινου, ή πόπ μουσική και ο Μπάχ, ένορχηστρώνουν μια ιδανική ατμόσφαιρα για την καταβύθιση στο έσωτερικό των δύο ανθρώπων ψυχών.

Η σχέση ενός νεαρού με μια ήλι-κωμένη γυναίκα δεν είναι ένα θέμα καινούριο για τον κινηματογράφο. Η Εύα Ντάρ και η Εύα Ίσακσεν, ωστόσο, στά *Φλογισμένα λουλούδια* (Νορβηγία), μάς δίνουν μια ευφυή σέ σύλληψη και πρωτοτυπία παραλλαγής του. Η άθωότητα της νιότης και το σκίρτημα της εφηβείας συναρτώνται με τη μοναξιά μιας ξεπεσμένης αρίστιας του τσίρκου και την τραγωδία των γηρατειών και συνυπάρχουν με τον παραμυθένιο κόσμο, που τόσο έχει κουρελιαστεί και εξοστρακιστεί από την κινηματογραφική κουλτούρα. Η έλξη του 15χρονου Χέρμαν από το μυστηριακό περιβάλλον της 40χρονης Ρόζας (ένα ήμιφωτισμένο δωμάτιο, κατάμεστο από τά γοητευτικά αντικείμενα του παρελθόντος) και η αποπλάνησή του από αυτήν προσφέρεται στο θεατή με εικόνες που μεταφέρουν τό ρομαντικό πνεύμα των ποιητών. Η αναζήτηση της ζεστασιάς και ο αγώνας της γυναίκας ενάντια στους ήσκιους παρουσιάζεται με μια σχεδόν ζωώδη αγνότητα και τό μαγικό όνειρο της ευτυχίας του νεαρού μέσα στο "γυάλινο" θερμικήπιο της φαντά-ζει σπαρτακτικό μετά τη διάλυσή του. Οι

δύο σκηνοθέτριες δουλεύουν σέ βάθος τους χαρακτήρες και σοκάρουν με τό μικρόκοσμο που απεικονίζουν· παρ' όλα αυτά, αισθάνεσαι την ανάγκη νά ξαναδείς την ταινία τους.

Οί *άδελφοί Μότσαρτ* της Σουζάν-νε Όστεν (Σουηδία) ανάφεται σέ μία προσπάθεια ανεβάσματος του Ντόν Τζιοβάννι. Η νεωτεριστική ματιά του άδξξίου ως άτόμου, καρδιοκατακτητή ως άνδρα, έφευρετικού, άνατρεπτικού και έξοσυγχρονιστικού ως καλλιτέχνη σκηνοθέτη έντοπίζεται και στήν ίδια την ταινία, που άκολουθεί μία δομή αντίθετη από κείνη του παραδοσιακού μιούζικαλ. Τό άπροκάλυπτα χιουμοριστικό κλίμα διαβρώνει τό λιμπρέτο της όπερας, τό μίσος και ό έρωτας που κυριαρχούν και δεσπόζουν στίς συνειδήσεις των ήθοποιών, μαζί με την προσκόλληση στήν παράδοση του είδους, έμποδίζον την άπόδοση του ψυχισμού των προσώπων που ένσαρκώνουν ή την έκτέλεση του μέρους που του έχει άνατεθεί, και τό όλο έγχείρημα ταλαντεύεται άνάμεσα στο έρωτικό και τό κομικό.

Ό τίτλος της ταινίας του Στίγκ Μπιγκόρκμαν, *Bakom jalousin* (Σουηδία), έχει μία διπλή σημασία: σημαίνει "πίσω από τίς γρίλιες" αλλά και "πίσω από τί ζήλεια". Και ό έπιτυχημένος συγγραφέας ήρωάς του, που έγκαταλείπει τί γυναίκα του και τί χώρα του για νά μεταβεί στή Βόρεια Άφρική, είναι ένα άτομο που βλέπει τί ζωή πίσω από τά παντζούρια του παραθύρου του στο ξε-

νοδοχείο (και συμπληρώνει όσα παρατηρεί με τί φαντασία του για νά γράψει τό μυθιστόρημά του, αλλά και τίς κοπέλες από τί συμπεριφορά των όποιών έννέεται). Τό δράμα του είναι ότι άτενίζει τί ζωή αντί νά την βιώνει, νά μπαίνει μέσα της. Γι' αυτό και στερεοτυπεί τους συνανθρώπους του, μεταφέρει σ' αυτούς τά δικά του συναισθήματα, την όργη του και τίς φονικές του διαθέσεις. Άρα είναι άδύνατον νά άποδράσει από τόν έαυτό του αλλάζοντας τόπο διανομής και κλίμα, παρά μόνο άν συναισθανθεί τό "δίχασμό" του και έλθει άντιμέτωπος με τίς δύο "προσωπικότητες" του. Κι αυτή ή κατανόηση της κρυφής πλευράς του μοναχικού άνθρώπου δίνεται μέσα από την άθλια μεγαλοσύνη της άτομικής φαντασίωσης. Ό δρόμος πρός την κάθαρση στρώνεται από την άμεσότητα μιας άινιγματικής πλοκής (όπου κάπου μπλέκεται ή άσυδοσία της φαντασίας με την άυθεντικότητα της πραγματικότητας) και την, άθέλητη ίσως, άναφορά στο μυθιστόρημα του Μισέλ Μπυτόρ *Η ζήλεια*. Η δύναμη του φίλμ, όμως, στηρίζεται και στο μοντάζ και την πλανοθεσία. Τά κάδρα του, μελετημένα διεξοδικά στή σύνθεσή τους και τίς λεπτομέρειές τους, άποπνέουν μία έπιθετική γοητεία, ή δέ συρραφή τους συνδέει τίς καταστάσεις της ψυχικής άναταραχής με την άλήθεια της ζωής, δημιουργώντας ένα άρμονικό σύνολο ψευδοισθήσεων και πραγματικών στοιχείων.

Η πιά "φρεμιστική" ταινία του φεστιβάλ ήταν, άναμφισβήτητα, τό *Ζήτημα ζωής και θανάτου* της Μαρίας-νε Άρνε (Σουηδία). Η ίδια άνέφερε ότι "άποτελεί τό δεύτερο μιας άνοκλήρωτης άκόμα τριλογίας, όπου τό πρώτο μέρος άναφερόταν στόν έρωτα μεταξύ ενός άσθενούς φρενοκομείου, που δέν μπορεί νά μιλήσει, και μιας πολύ όμιλιτικής γυναίκας, ένω τό τρίτο θά άσχολεται με τί σχέση ενός άνδρα και μιας γυναίκας". Και κάτι άνάλογο συμβαίνει κι έδώ. Μία δημοσιογράφος άποφασίζει, με τό πρόσημα ενός ρεπορτάζ για τί μητρότητα, νά άναθερμάνει τί σχέση της με τόν άνδρα που είχε άγαπήσει πρίν από 15 χρόνια και την είχε έγκαταλείψει για νά παντρευτεί μία άλλη γυναίκα. Τό θέμα της, μ' άλλα λόγια, είναι ή τέλεια έπαφή δύο ανθρώπων και ή άπόγνωση που πηγάζει από την άνι-



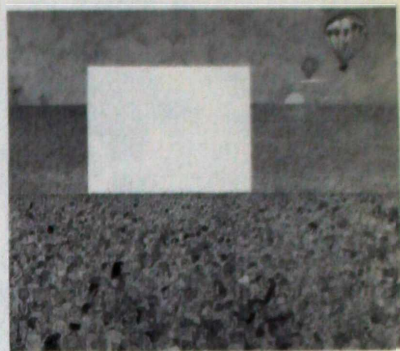
κανονητά τους να μπορέσουν ζήσουν μαζί, να συμπεριφερθούν σαν ζευγάρι και να ξεπεράσουν τα εμπόδια και τους περιορισμούς που παρενοχλούν τη προσέγγισή τους. Με ήρεμία και νηφαλιότητα, μέσα από κοινότητες και συμβατικές καταστάσεις, χωρίς να δείχνει ότι έχει κλονιστεί ή έμπιστοσύνη της στους ανθρώπους, τονίζει κάτι που ίσως να φαίνεται πεζό και τετριμμένο: ότι τα πιο απλά πράγματα - ένα χαμόγελο, μία λέξη τρυφερότητας, κάτι που πηγάζει από τα βάθη της καρδιάς - είναι δύσκολο, σχεδόν αδύνατο, να δοθούν από έναν άνδρα σε μία γυναίκα.

Η τέταρτη ταινία από τη Σουηδία, που δυστυχώς δεν είδαμε, ήταν το *Άμορφα της Μάι Ζέπερλινγκ*, πορτραίτο της συγγραφέας *Άγκνες φόν Κρουσενστιέρνα* (1894-1940), που σκανδάλισε τους κριτικούς και τους λογοτεχνικούς κύκλους της εποχής της με το να άρνηθεί την υποκρισία, να σπάσει όλους τους δεσμούς με την οικογένειά της και το αριστοκρατικό περιβάλλον που μεγάλωσε.

Τρεις είναι οι βασικές ιδέες που διασπεννούν το *Τίποτα πέρα από τον έρωτα* του Άνσι Μαντάρι (Φιλανδία): η απόγνωση ενός στείρου συζύγου, το δράμα της άτεκνης γυναίκας του και η μοναξιά ενός διαζευγμένου άνδρα. Το έρωτικό τρίγωνο που σχηματίζεται, αν και εμφανίζει όλα τα γνωστά στοιχεία του ανταγωνισμού ανάμεσα σ' άρσενικά, βλέπεται από την πλευρά της γυναίκας. Το θέμα γι' αυτήν δεν είναι να

κατακυλήσει στην περιπέτεια μ' έναν έραστή, ούτε να γίνει το "έπαθλο" που θα κερδίσει ο νικητής του "παιχνιδιού". Αγαπάει τον άνδρα της, αυτοσχεδιάζει στη σχέση της με το νέο σύντροφο, δέχεται την έρωτική φιλία του και αποκτάει το ζητούμενο. Παρά την, ίσως, κάποια απιθανότητα της ιστορίας, το σενάριο είναι καλογραμμένο και η σκηνοθεσία σωστή. Συμπυκνώνει τη θλίψη των τριών χαρακτήρων, τους προσεγγίζει με τρυφερότητα αλλά και έκλεπτομένη σατιρική διάθεση.

Τελικά, μέσα σε έννέα μόνο μέρες, προβλήθηκαν στο Ρίμνι 90 ταινίες: 75 μεγάλου μήκους και 15 μικρού. 'Ακόμα περισσότερο: στη συντριπτική τους πλειοψηφία είχαν ένα επίπεδο πολύ πάνω από το μέτριο. Μπορούμε, ωστόσο, να πούμε, όπως ισχυρίζεται ο Διευθυντής του φεστιβάλ στο κείμενό του στο πρόγραμμα, ότι "Η Ευρωπαϊκή Κινηματογραφική Βιομηχανία είναι ολοζώντανη και άκμαία και μάχεται μαζί μας...". Κατά την ταπεινή μου γνώμη, όχι. Τά, αντιπροσωπευτικά υποτίθεται, δείγματα από τη Νότια Ευρώπη ήταν, κατά το μάλλον ή ήττον, απογοητευτικά - ιδιαίτερα εκείνα από τις, πιο ισχυρές κατά το παρελθόν, κινηματογραφίες της Γαλλίας και της 'Ιταλίας. Σ' ολόκληρη την Ευρώπη, όπως και 'επανάληψη τονίστηκε από τους σκηνοθέτες που παραβρέθηκαν στο φεστιβάλ, η κυριαρχία του αμερικανικού κινηματογράφου στις αίθουσες είναι ένα αναμ-



Σχεδιάσμα του Έττορε Σκόλα

φισβήτητο γεγονός, που απειλεί με αφανισμό την ευρωπαϊκή παραγωγή. 'Ακόμη, όλοι οι σκηνοθέτες αντιμετωπίζουν μεγάλα οικονομικά προβλήματα και δυσκολεύονται να βρουν τα απαιτούμενα κεφάλαια. Και τέλος, το σύνολο σχεδόν των ταινιών που είδαμε είχαν θέματα κοινωνικού χαρακτήρα: τα έρωτικά τρίγωνα και τετράγωνα, σ' όλες τους τις παραλλαγές, έδωσαν και πήραν, οι συγγραφείς - φιλικοί ήρωες, που εμπνέονται από την καθημερινότητα για να γράφουν τα έργα τους - ταινίες ήταν αρκετοί, τέσσερις ταινίες άρχισαν με πρώτο πλάνο ένα ζευγάρι να κάνει έρωτα, κ.λπ. Όλα αυτά μπορεί να είναι επίκαιρα, μπορεί να δίνονται με ή χωρίς επιδερμικό τρόπο, οι ταινίες μπορεί να είναι ή να μην είναι εκφραστικά άρτιες, δεν παύουν όμως να φανερώνουν μία βαθειά θεματική κρίση. 'Ο ευρωπαϊκός κινηματογράφος, μή έχοντας την οικονομική δυνατότητα να ανταγωνιστεί τον αμερικανικό στο χώρο των υπερπαραγωγών, έχει, μοιραία, στραφεί προς το μοναδικό πεδίο που ο τελευταίος του έχει αφήσει ελεύθερο: το ψυχολογικό δράμα, την κοινωνική ταινία ή σάτιρα, το μελόδραμα, κ.λπ. 'Αλλά, στην 'Αμερική, αυτά τα είδη έχουν περάσει στην τηλεόραση και, μέσω αυτής, διχοτεύονται και στην Ευρώπη. Θά βγει, λοιπόν, ο μέσος θεατής από το σπίτι του για να δει στην αίθουσα αυτό που του προσφέρεται μέσα στη θαλπωρή του σαλονιού του δωρεάν; Νομίζω πως δεν θα το κάνει. Και οι ταινίες αυτές θα απευθύνονται τελικά στη μειοψηφία των κινηματογραφόφιλων και των οπαδών του "καλλιτεχνικού φίλμ", διαγωνίζοντας το φαύλο κύκλο.

Δημήτρης Κολιοδημός



Τίποτα πέρα από τον έρωτα



## ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΒΡΑΧΩΔΗΣ ΠΛΑΓΙΑ

Οί τρελές, παράξενες, ανώμαλες (γιατί έγκλειουν τήν άπειλή του παρά-δοξου) εικόνες του, ρομαντικοί κυνηγοί του άδύνατου και του γεωγραφικά δυσπρόσιτου, φαίνεται ότι τά τελευταία χρόνια είναι άποκλεισμένες άκόμα και από τά περιθώρια της κινηματογραφικής έλληνικής άγοράς. Οί δύο τελευταίες ταινίες του Έκει όπου όνειρεύονται τά πράσινα μυρμήγκια και τό Σκοτεινό άντιφέγγισμα των βουνών, έχουν χάσει τό δρόμο τους γιά τίς αί-θουσες.

Γιά όσους λοιπόν αγαπάνε τίς ταινίες του, αλλά και γιά τούς άλλους "τούς έχθρους του, οί όποιοι όμως πολύ συχνά μαγεύονται από τίς εικόνες του", άς τό ψάξουν λιγάκι τό θέμα αυτοί οί είσαγωγείς όνείρων, πού σφραγίζουν τά έμπορεύματά τους και μέ τόν πόθο και τήν αγάπη (ίεραποστολική;) του βλέμματος.

Θ.Λ.

- Τί σχέσεις υπάρχουν άνάμεσα στό τελευταίο σου φίλμ. Τό σκοτεινό άντιφέγγισμα των βουνών και στήν παράδοση των φίλμ "του βουνού";

- Πρόκειται άπλώς γιά ένα ντοκυμανταίρ όπως πολλά άλλα. Πρέπει επί-σης νά προσθέσω ότι δέν ύπηρξε ένα φίλμ οργανωμένο, προσχεδιασμένο-γεννήθηκε σχεδόν στήν τύχη. Είναι αλήθεια ότι έχω στό μυαλό νά γυρίσω μέ τόν Μέσσερ ένα φίλμ στά Ίμαλάια, όμως κι αυτό τό φίλμ δέν έχει καμμία σχέση μέ τό είδος των ταινιών "του βου-νου". Γύρια τό ντοκυμανταίρ γιά νά δώ άν ή κινηματογραφική μηχανή και τά εξαρτήματα μπορούσαν νά λειτουργήσουν άκόμη σ' εκείνο τό ύψος και γιά νά δώ άν ήταν δυνατόν νά λύσω προβλήματα οργανωτικού χαρακτήρα. Τό νέο φίλμ θά γυριστεί σέ άπόσταση 220 χιλιομέτρων από τά σύνορα της Κί-νας, πράγμα πού σημαίνει γιά έναν καλό βαδιστή, 11 μέρες γιά νά φτάσει στό πεδίο βάσης. Άκόμα, εάν τελειώσει μιά μπαταρία, πρέπει να περιμένεις 11 μέρες έως ότου έρθει τό ανταλλακτικό. Γυρίζοντας, τό Σκοτεινό Άντιφέγγισμα πρέπει νά πω ότι στάθηκε ταχερός. Γε-νικά στους όρειβάτες τυχαίνουν χιονο-στιβάδες και κατολισθήσεις. Άντίθετα, στήν περίπτωση μου βγήκε ένα όμορ-φο φίλμ. Γιά τήν ταινία πού σχεδιάζω πάνω στά Ίμαλάια μπορούμε νά πούμε ότι τυχαία τοποθετείται στό περιβάλλον του βουνού. Πρόκειται γιά ένα παγό-βουνο πού λιώνει και κανένας δέν ξέ-ρει τό γιατί, όμως δέν θέλω νά μιλήσω περισσότερο γι' αυτό.

- Ένα από τά λάιτ - μοτίβ της ποι-ητικής σου είναι εκείνο της άπόρριψης εικόνων πού έχουν ήδη προβληθεί και καταναλωθεί.

- Είναι αλήθεια πώς έχουμε άνα-γκη από εικόνες πρωτότυπες, αυθεντι-κές, όχι από υλικό δεύτερης διαλογής, γιατί αυτές οί εικόνες μέ τό πέρασμα του χρόνου θά σβήσουν. Όπως έχω πεί και άλλη φορά, άν ένας πολιτισμός δέν βρίσκει πιά εικόνες προσαρμοσμέ-νες στήν πραγματικότητα του, θά εξα-φανιστεί όπως και οί δεινόσαυροι. Σε ό,τι μέ άφορά, ποτέ δέν ήμουν πνιγμέ-νος μέσα σέ κινηματογραφικές εικό-νες. Δέν είμαι κάποιος πού πρέπει νά πετάξει από πάνω του σωρούς άπορ-ριμμάτων από εικόνες γιά νά δει ή γιά νά μπορέσει νά γυρίσει μιά ταινία. Αυτό έχει νά κάνει μέ τήν παιδική μου ήλι-κία, τήν πρώτη μου ταινία τήν είδα όταν ήμουν 11 χρόνων, τηλεόραση στά 15 μου, ενώ στά 16 μου έκανα τό πρώτο

μου τηλεφώνημα. Γι' αυτό μου είναι εύ-κολο νά δώ εκείνο πού ύπάρχει και νά τό άναπαράσχω. Άντιλαμβάνομαι τί είδους είναι οί εικόνες πού μέ τριγυρί-ζουν. Όταν σκηνοθετώ ένα φίλμ, προ-σπαθώ νά υιοθετήσω τήν όπτική γωνία του θεατή: προσπαθώ νά φανταστώ τί συμβαίνει στόν θεατή πού κοιτά, π.χ. θέτω στόν έαυτό μου τό έρώτημα: πώς ό κινηματογράφος μπορεί νά παράγει συγκινήσεις; Πώς μπορεί ό Χίτσκοκ μέ έλάχιστα μέσα νά δημιουργεί τέτοιο σα-σπένς; Ξεκινώντας άπ' αυτό τό πρό-βλημα προσπαθώ νά δημιουργήσω τίς εικόνες μου ή καλύτερα αυτό πού σχε-τίζεται μέ τήν αφήγηση και τή συγκινη-σιακή εξέλιξη του φίλμ. Τό πρόβλημα σέ ότι μέ άφορά σχετίζεται μέ τό τοπίο. Τό τοπίο στόν κινηματογράφο μου εί-ναι πάντα έσωτερικό, δέν μειώνεται σ' ένα βάθος, σέ μιά διαφάνεια όπως γίνε-ται στό Χόλυγουντ. Οί εικόνες πού δεί-χνω είναι εικόνες πού έχω δει, πού βλέ-πω μέ άπόλυτη διαύγεια, μέ τέτοια κα-θαρότητα πού θά μπορούσα νά γράψω τό σενάριο σέ δύο μέρες. Δέν χρειά-στηκα ποτέ περισσότερο από πέντε μέ-ρες γιά τά σενάρια των ταινιών μου και αυτό όφείλεται στό γεγονός ότι τό μυα-λό μου ήταν όλα πολύ καθαρά. Όμως δέν πρόκειται γενικά γιά άληθινές έμπειρίες αλλά γιά έσωτερικές εικόνες. Όλα αυτά δέν έχουν καμμία σχέση μέ τόν τρόπο κατασκευής του φίλμ, αλλά περισσότερο μέ τό περπάτημα. Όταν περπατώ π.χ., μέσα μου αισθάνομαι



Έκει πού όνειρεύονται τά πράσινα μυρμήγκια



σάν πρωταγωνιστής ενός αγώνα ποδοσφαίρου ή και τριών συγχρόνως και πρόκειται για ολοκληρωμένους αγώνες (για την ακρίβεια ο πιο τέλειος αγώνας που είδα ποτέ ήταν Ίταλία - Γερμανία στο Μεξικό το 1970). Αυτό που θέλω να πω είναι ότι προσπαθώ να δημιουργήσω εικόνες που να είναι όσο γίνεται πιο κοντά σ' αυτό που ονομάζουμε δράμα. Έχω τη βεβαιότητα ότι βλέπω στον όριζοντα πράγματα που ποτέ κανείς δεν είδε. Δεν τ'α συγκεκριμένο-ποιώ πάντα, γιατί μέ τό σινεμά υπάρχουν πολλά εμπόδια. Μπορώ όμως να εκφράσω πράγματα που δεν είναι μόνο δικά μου αλλά ανήκουν και σέ άλλους, διαφορετικά τό πράγμα θά γινόταν απλώς μία προσωπική ευχαρίστηση. Τό επιβεβαιώνουν οι αντιδράσεις του κοινού σέ κάποιες απ' τίς ταινίες μου. Είμαι πεπεισμένος ότι τ'α όράματά μου είναι και εκείνα των θεατών. Πρόκειται για εικόνες που κοιμούνται, που κατοικούν ίσως στο επίπεδο του ύπνου-είδητου του θεατή. Αυτό που μέ διαφοροποιεί από τό κοινό είναι ότι κατορθώνω να τίς αρθρώσω. Πρόκειται όμως και για δικές τους εικόνες. Πολλές φορές έχω τήν εντύπωση ότι γνωρίζω στους θεατές έναν καλό φίλο που ζή μέσα τους. Έγώ απλώς περιορίζομαι στο να τους τόν παρουσιάζω.

- Στήν κινηματογραφική μεταφορά αυτών των όραμάτων ποιός είναι ό ρόλος του τεχνικού μέσου; Π.χ. ποιά διαφορά υπάρχει ανάμεσα στά έργαλεία της λογοτεχνίας και σ' εκείνα του κινηματογράφου;

- Το χαρτί έχει ύπομονή. Όλα μπορούν να γίνουν πάνω στο χαρτί. Όμως ή ζωή και ή πραγματικότητα δεν έχουν ύπομονή. Η δουλειά του κινηματογραφικού σκηνοθέτη είναι φοβερή, γιατί τό σινεμά από τήν ίδια του τήν φύση δεν επιτρέπει σέ κανέναν να τό πλησιάσει. Έάν συγκρίνουμε τή μουσική μ' έναν λόφο, τότε τό σινεμά είναι μία βραχώδης πλαγιά μέ πάγους και χιόνια, όπου πολύ δύσκολα μπορεί κανείς ν' αναρριχηθεί.... Τό πρόβλημα της τεχνικής είναι δευτερεύον. Φυσικά πρέπει κανείς να έχει μία έξυπνη σχέση μαζί της. Σέ ό,τι μέ άφορά, έμαθα τήν κινηματογραφική τεχνική σέ μία βδομάδα, από ένα έγχειριδίο. Έμαθα π.χ. ότι προχωρεί μπροστά μέ ξαφνικά τινάγματα, ενώ ό ήχος μέ μία συνεχή κίνηση. Όταν καταλάβει κανείς αυτό



Στρόζεκ (1977)

μπορεί να χρησιμοποιήσει τή δική του μηχανή λήψης. Γι' αυτό και οι κινηματογραφικές σχολές είναι άχρηστες, γιατί σου μαθαίνουν σέ τέσσερα χρόνια εκείνα που κάποιος μέ μία μέτρια έξυπνάδα μπορεί να μάθει σέ 15 μέρες.

"Όταν προβλήθηκε στήν Άμερική τό *Burden of Dreams* (φίλμ που ό Λές Μπλάνκ γύρισε στο σέτ του Φιτζκάρλντο), μερικοί αντιπρόσωποι των μεγάλων εταιρειών, όπως της Φόξ, μέ ρώτησαν γιατί δεν φαίνονταν οι τεχνικοί, γιατί ακριβώς είναι μαθημένοι να δουλεύουν μέ εκατοντάδες τεχνικούς, όλους παρόντες πάνω στο σέτ. Έγώ απάντησα ότι ή ομάδα των τεχνικών φαινόταν συνεχώς στο φίλμ. Άκόμα και στίς σκηνές της μάζας όπου υπάρχουν 300 ίππιοι που σηκώνουν ένα τεράστιο κορμό δέντρου και εκεί μπορούμε να δούμε τόν όπερατέρ Τόμας Μάου μέ τή μηχανή στο χέρι, δύο τεχνικούς του ήχου και τρεις βοηθούς. Όλη ή ομάδα βρίσκεται εδώ. Έτσι κάναμε τό Φιτζκάρλντο. Όταν π.χ. ό Φιτζκάρλντο σαλπάρει μέ τό πλοίο είναι μία σκηνή 4 - 5.000 ατόμων ή όποια γυρίστηκε μόνον από 15 άτομα.

- Στο Κάσπαρ Χάουζερ υπάρχει από τή μία μεριά ή εικόνα και από τήν άλλη ό ρητορικός λόγος του κόσμου, αυτών που αναλαμβάνουν τή θεραπεία του. Τι σπουδαιότητα δίνετε στη λέξη ως όργανο έκφρασης και από τήν άλλη ως έργαλείο παραποίησης και έλέγχου του κόσμου; Μου φαίνεται ότι μετά τόν Βούτσεκ, οι τελευταίες τρεις ταινίες σου

κουβαλούν πάνω τους τήν έπαφή μέ τή μεγάλη άμερικανική παραγωγή, σέ τελική ανάλυση, μέ δυσκολία αναγνωρίζεται ό "άληθινός" Χέρτζογκ.

- Πρώτα απ' όλα ή έκφραση "ό άληθινός Χέρτζογκ" μου προκαλεί κατευθείαν κοιλόπονο. Τό γεγονός είναι ότι απ' τή μεριά του κοινού υπάρχει μία άναμνη, εάν αυτή ή άναμνη προδοθεί, να λοιπόν που δεν αναγνωρίζεται πιά "ό άληθινός Χέρτζογκ". Τό ίδιο πράγμα συμβαίνει και μέ τό σινεμά του Βέντερς. Έγώ πιστεύω ότι όλα τ'α φίλμ του Βέντερς είναι φίλμ του Βέντερς και πώς τό *Παρίσι*, *Τέξας* είναι μία από τίς πιο ωραίες ταινίες που γύρισε τ'α τελευταία χρόνια και μία από τίς ωραιότερες που γυρίστηκαν ποτέ. Ό κινηματογράφος του είναι μία σύνοψη όλων των πραγμάτων που έζησε στίς ΗΠΑ. Έγώ ζητώ από τους θεατές να μην περιμένουν από μένα πάντα ένα μεγάλο φίλμ. Είναι φοβερή ή κατάσταση ενός σκηνοθέτη που πρέπει συνεχώς να αντιμετωπίζει τό πρόβλημα κάθε καινούρια ταινία του να είναι μία μεγάλη ταινία. Έάν προσπαθούσα να κάνω ένα "μεγάλο" φίλμ, θά κυριαρχούσε πάνω μου μία τέτοια δυσαρέσκεια που θά καταντούσα άνίκανος. Δεν θά μπορούσα να ζήσω άν έπρεπε να σκέφτομαι συνεχώς τήν παραγωγή μεγάλων ταινιών που μπορεί να μην ίκανοποιούσαν τίς άπαιτήσεις του κοινού. Είναι σάν να άπαιτούσα απ' τή γυναίκα μέ τήν όποία ζω κάθε παιδί που γεννιέται να είναι τό πιο όμορφο στον κόσμο.



- Είπες ότι είδες τηλεόραση για πρώτη φορά στα 15 σου χρόνια. Ποιά είναι η σχέση σου μ' αυτήν;

- Δέν μάθαμε ακόμα νά διαχειριζόμαστε σωστά τήν τηλεόραση. Τό βλέπει αυτό κανείς όταν τά παιδιά παρακολουθούν για πολλές ώρες τή μικρή οθόνη. Ένα φίλμ πού βλέπουν στόν κινηματογράφο μπορεί ν' αλλάξει τή ζωή μου. Αυτό δέν μπορεί νά συμβεί ποτέ μέ τήν Τ.Β. Η τηλεόραση καθιστά τή ζωή μοναχική καί μελαγχολική. Καί τό χειρότερο είναι ότι σκοτώνει τή φαντασία αντί νά τήν ερεθίζει. Τά παιδιά πού περνούν πολλές ώρες μπροστά στήν τηλεόραση δέν μπορούν πιά νά παίξουν. Όμως, αν στήν τηλεόραση μεταδώσουν έναν αγώνα μπόξ μέ τόν Μωχάμετ Άλη, τότε σηκώνομαι ακόμα καί στίς τέσσερες τό πρωί. Υπάρχουν στιγμές πού ή καρδιά χτυπά τόσο δυνατά πού νομίζεις ότι θά πεθάνεις από συγκίνηση. Τόν αγώνα Ιταλία - Γερμανία τοῦ 1970 τόν είδα στήν Τ.Β. καί μπορώ νά πῶ ότι μπήκε στήν καρδιά μου: οἱ δύο φίλοι πού ήταν μαζί μου, όταν έμπαινε κάποιο γκολ, ριχνόντουσαν πάνω μου! Θέλω νά πῶ ότι ή Τ.Β. μπορεί νά είναι μία καταπληκτική έμπειρία. Έπειτα σ' αυτό τόν τομέα βρίσκονται σέ εξέλιξη σπουδαίες τεχνολογικές έρευνες, για τίς όποιες είναι δύσκολο νά πει κανείς ποιά θά είναι τά αποτελέσματα.

- Ποιά είναι ή αντίληψη σου για τόν ήθοποιό;



Φιτζκάρλντο

- Μ' άρέσουν οἱ ήθοποιοί πού μιλοῦν τουλάχιστον τρεῖς γλώσσες, πού ξέρουν νά παίξουν κάποιο όργανο, πού έχουν άθλητικές άρετές (αυτό φυσικά άφορά τούς νέους ήθοποιούς) πού μπορούν νά πηδούν, πού μπορούν νά κάνουν άσκήσεις μέ τό σκονί ν.κ.λπ. Αυτό φυσικά ίσχύει όχι μόνο για τούς ήθοποιούς αλλά καί για τούς σκηνοθέτες. Ένας σκηνοθέτης θάπρεπε νά είναι ικανός νά πηδά τουλάχιστον τό ύψος του. Στήν περίπτωση μου 1,82...

Έχω πολύ λίγους φίλους. Είναι καλό νά μπορεί νά δουλεύει κανείς ακόμα καί μέ ανθρώπους πού είναι έχθρικοί άπέναντί του. Ένα παράδειγμα: ό Κλάους Κίνσκυ είναι ένα χαριτωμένο άτομο, τό όποιο όμως άπ' τή μία στιγμή στήν άλλη μπορεί νά γίνει τό χειρότερο γουρούνι. Πέρα άπ' όλα τά δυσάρεστα πράγματα πού κάνει, ξεμαθα νά ζω καί νά δουλεύω μαζί του. Ό Κίνσκυ είναι μία προσωπικότητα πολύ ύστερική, αλλά έχω προσπαθώ νά κάνω παραγωγική αυτή τήν ύστερία, στήν ύπηρεσία τής οθόνης. Γι' αυτό βρίσκω έντελώς άχρηστα τά κουτσομπολιά τοῦ τύπου για τίς διαφωνίες άνάμεσα στόν Κλάους καί σέ μένα. Λίγο πρίν άπό τό τέλος τών γυρισμάτων τοῦ Άγκίρε, ό Κίνσκυ ήθελε νά τά παρατήρει καί νά γυρίσει πίσω, ύστερα άπό μία διαμάχη πού προκάλεσε ό ίδιος. Σ' εκείνη τή φάση τόν άπειλήσα ότι θά τοῦ κάρφωνα μία σφαίρα στό κεφάλι καί εκείνο τό γουρούνι κατάλαβε ότι δέν άστειεύομουν. Όμως αυτό δέν



είναι ένα σπουδαίο γεγονός, θέλω νά πῶ ότι έχω προσπαθώ πάντα νά εκμεταλλεύομαι τά χαρακτηριστικά ενός ήθοποιού για τά συμφέροντα τής ταινίας, νά βγάλω τήν οὐσία τής προσωπικότητάς του. Στήν περίπτωση τοῦ Στάινερ, τοῦ πρωταθλητή τοῦ σκί, κατάλαβα ότι ή οὐσία του ήταν ή μοναξιά καί ό φόβος τοῦ θανάτου. Σ' έναν αγώνα έναέριου σάλτου ό Στάινερ, ήρθε 36ος. Έκείνη τή στιγμή κατάλαβα τή μεγάλη μοναξιά τής ήττας καί τότε πάλι μαζί μέ τόν όπερατέρ μου τόν πήραμε στίς πλάτες καί πανηγυρίζαμε σάν νά ήταν ό νικητής. Έ, λοιπόν τήν επομένη έκανε παγκόσμιο ρεκόρ. Τό σημαντικό είναι νά άποκαθιστάς σά άτομα τήν πίστη στόν έαυτό τους. Δέν έχω μία σταθερή μέθοδο δουλειάς μέ τούς ήθοποιούς μου, μέ τόν καθένα έχω μία διαφορετική σχέση, ακόμα καί μέσα στήν ίδια σεκάς. Δέν μπορώ νά τό εξηγήσω καλύτερα, είναι τά μυστικά τής δουλειάς...

(Η συνέντευξη πρωτοδημοσιεύτηκε στό Ιταλικό περιοδικό CINEMA E CINEMA, Νο 44 τοῦ 1985 μετάφραση: Θ.Λ.)



## “Οχι δάκρυα για τόν Σέρκ



“Ο Ντάγκλας Σέρκ ανήκει σέ εκείνη τήν κατηγορία τών κινηματογραφιστών για τούς όποιους, ένώ ή χολυγουντιανή τους καριέρα σάθηκε άρκετά έπιτυχημένη, χρειάστηκε ή άρωγή τών Εύρωπαϊών κριτικών και θεωρητικών για νά εκτιμηθεί και κριτικά τό έργο τους πού προχωράει πέρα από αυτό ενός ρουτινιέρη χολυγουντιανού φιλμοκατασκευαστή. Στήν περίπτωση του Σέρκ ή άναγνώριση ήταν σχεδόν άναπόφευκτη. Καί αυτό γιατί ή παρουσία του σ' ένα από τά πιό δημοφιλή είδη τής κλασικής εποχής του Χόλυγουντ, τό μελόδραμα, ήταν σίγουρο ότι θά τραβούσε τήν προσοχή.

“Ο Ντάγκλας Σέρκ είναι Εύρωπαϊός· και μάλιστα, άν και γεννημένος στή Δανία, μέ καθαρά γερμανική κοულτούρα. Πέρασε πρώτα από τό γερμανικό θέατρο τής προ-ναζιστικής περιόδου και στράφηκε στόν κινηματογράφο μόνο και μόνο για νά αποφύγει τούς περιορισμούς τής ναζιστικής κυβέρνησης πού κτύπησαν περισσότερο τό θέατρο παρά τόν κινηματογράφο. Τήν εποχή εκείνη στή Γερμανία είχαν έμφανιστεί πολλά νέα κινήματα στίς τέχνες. Έκείνο όμως πού άφήνει και τά περισσότερα ίχνη του στόν κινηματογράφο είναι ό έξπρεσιονισμός. Δέν είναι τυχαία ή σχέση τών Γερμανών μεταναστών κινηματογραφιστών (Λάνγκ) μέ τήν αισθητική ανάπτυξη του άμερικανικού κινηματογράφου. “Η περίπτω-

ση του Σέρκ έρχεται νά ύποστηρίξει αυτή τήν άποψη.

Στή Γερμανία ό Σέρκ γύρισε έννέα ταινίες, παραγωγές τής UFA. “Από τά πρώτα αυτά κινηματογραφικά δείγματα του μπορεί κανείς νά συμπεράνει τήν εικονογραφική και θεματολογική προτίμηση του Σέρκ. Ταινίες γυρισμένες στό στούντιο, μέ μεγάλη φροντίδα για τά σκηνικά και τά ένδύματα, έρωτικές ιστορίες πού επιτρέπουν τή μελέτη τής ύποκρισίας και τήν έλλειψη ζωτάνιας τής άστικής τάξης. Συμπληρωματικά άλλα ως άπαραίτητο στοιχείο χρησιμοποιείται ή μουσική, τά πολυτελή έσωτερικά πού περισσότερο “διαγράφονται” παρά “δείχνονται” από τήν κάμερα, οι άνήσυχες, άμορφες γυναίκες. Στόχος τών ταινιών του είναι μιá έλεγχόμενη επίθεση στήν κοινωνία τής εποχής. Τό μελόδραμα ήξερε ότι τό κοινωνικό περιβάλλον άποκρύπτει τόν έρωτα και τούς έραστές. Καί ή κρυφή έλπίδα του κοινού είναι ότι τό φίλμ θά έξιγήσει και θά δικαιώσει τή δική τους αίσθηση τής άποτυχίας και τής άπογοήτευσης.

“Από τή γερμανική του περίοδο διακρίνουμε τό φίλμ *“Η ζωή ξαναρχίζει”* (1937), μέ πρωταγωνίστρια μιá μεγάλη σάρ τής εποχής εκείνης, τή Ζάρα Λεάντερ, στό ρόλο μιás τραγουδίστριας φυλακισμένης στήν Αυστραλία για ένα έγκλημα πού διέπραξε ό έραστής της.

“Εγκαταλείποντας τή Γερμανία πηγαίνει πρώτα στήν Έλβετία και κατόπιν στήν Όλλανδία, δουλεύοντας και στίς δύο χώρες ως σκηνοθέτης, για νά καταλήξει στήν “Αμερική σκηνοθέτης τής Κολούμπια. “Όμως τήν εποχή εκείνη τό Χόλυγουντ είχε άνάγκη περισσότερο από τή δύναμη και τή βία παρά από τό στυλ. “Ετσι ό Σέρκ γυρνάει ταινίες πού περνάνε άπαρατήρητες. Φτηνές και γρήγορες παραγωγές, μέ πρωταγωνιστή συνήθως τόν Τζώρτζ Σάντερς, τόν καλύτερο “άδύναμο, ένδιαφέροντα” άνδρα του Σέρκ.

“Ηδη τά στυλιστικά προτερήματα του Σέρκ γίνονται πλέον ξεκάθαρα. Φωτισμοί, κινήσεις τής κάμερας, εύκίνητες συνθέσεις, έμφαση στά σκηνικά, τούς έσωτερικούς χώρους και τά κοστούμια. Δέν υπάρχουν άσχημα ή χοντροκομμένα πλάνα στόν Σέρκ. “Ο παραγκωνισμός του όμως τόν όδηγεί πίσω στή Γερμανία για ένα χρόνο, επιστρέφει όμως για νά συνεργαστεί μέ τήν Γιουνιβέρσαλ και νά άναδειξει ήθοποιούς όπως τόν Ρόκ Χάντσον, τόν Ρόμπερτ Στάκ και τή Ντόροθυ Μαλόουν σέ ταινίες όπως τό *“Υπέροχο μουσικό”* (1953), *“Όλα όσα επιτρέπουν οι ούρανοι”* (1955), *“Γραμμένο στόν άνεμο”* (1956), *“Άγγελοι μέ λερωμένα φτερά”* (1957) και *“Αυτή είναι ή ζωή μου”* (1958).

“Ο Σέρκ δέν ήταν ό μόνος πού χαρ-



“Η Ζέρα Λεάντερ στήν τελευταία σεκάνς στήν *Χαμπανέρα*, τελευταία ταινία του Σέρκ στήν Γερμανία



τογράφησε την κοινωνική αποσύνθεση της Αμερικής μέσα από το μελόδραμα. Τόσο ο Νίκολας Ραϊή όσο και ο Βιτσέντε Μινέλλι, για παράδειγμα, έκαναν το ίδιο ίσως στην ίδια έκταση και με την ίδια ένταση, μόνο που αυτοί το έκαναν περισσότερο διαισθητικά και λιγότερο προγραμματικά.

Ο Σέρκ αποδυνάμωνε το μελόδραμα κυρίως από τα μέσα, αρνούμενος ως σκηνοθέτης να συνταχθεί με τις συναισθηματικές αντιδράσεις που απαιτούσαν οι πλοκές των ταινιών του, επιτυγχάνοντάς το με διάφορους τρόπους. Ο πιο σημαντικός από αυτούς ήταν η αμείλικτη επιμονή του στην κατασκευαστική ποιότητα των ταινιών του. Έτσι, η συναισθηματική ένταση του "συνηθισμένου" μελοδράματος σε πολλές ταινίες του εξωθεϊται σε μία ντελιριακή υπέρβαση που θυμίζει τις υπερβολικά στυλιζαρισμένες φόρμες του γερμανικού εξπρεσιονισμού.

Αυτό μπορεί να γίνει εύκολα διακριτό τόσο στο *Γραμμένο στον άνεμο* όσο και στο *Άγγελοι με λερωμένα φτερά*. Η αίσθηση αυτή δημιουργείται με το παράλληλο μοντάζ δυο διαφορετικών ροών της αφήγησης που ενώνονται σε ένα συναισθηματικό κρεσέντο. Χαρακτηριστικά στον Σέρκ οι σεξουαλικές προτιμήσεις συγκεκριμένων χαρακτήρων στρέφονται σε χαρακτήρες που οι δικές τους επιθυμίες βρίσκονται άλλοι. Έτσι, στο *Γραμμένο στον άνεμο*, η ιδιότροπη κόρη (Ντόροθυ Μαλόουν) μιās μεγαλοοικογένειας ποθεί τον Μίτς (Ρόκ Χάντσον), φίλο του αδελφού της, που κι αυτός με τη σειρά του ενδιαφέρεται για τη γυναίκα του φίλου του (Λωρήν Μπακώλ). Η κόρη, άφου ξελογιάσει έναν υπάλληλο και τον οδηγήσει σε ένα φτηνό μοτέλ, γυρνά στο σπίτι συνοδεία της αστυνομίας. Ο πατέρας της εξομολογείται στον Μίτς την απογοήτευσή του από τα παιδιά του και τσακισμένος ανεβαίνει τα σκαλοπάτια που οδηγούν στις κρεβατοκάμαρες του δεύτερου όρόφου. Η άνοδος αυτή διακόπεται από μία σκηνή όπου η κόρη του, που βρίσκεται στο δωμάτιό της, εκτελεί ένα είδος στριπτήζ μπροστά σε μία φωτογραφία του Μίτς κάτω από τους ήχους ενός δίσκου στο πικάπ. Καθώς το τέμπο της μουσικής αυξάνεται και ο χορός της παίρνει μία δαιμονική μορφή, αυξάνει και η ταχύτητα των εναλλαγών με τη σκηνή που ο πατέρας



Έπάνω: *Γραμμένο στον άνεμο*, μέση: *Υπέροχο μυστικό*, κάτω: *Αυτή είναι η ζωή μου*



της ανεβαίνει τις σκάλες, ώσπου στο τέλος του ανεβάσματος παθαίνει καρδιακή προσβολή και κατακυβάνει νεκρός στο βάθος της σκάλας. Η μουσική και τα αντικείμενα είναι φτιαγμένα σαν να φέρουν ένα άσυνήθιστο συναισθηματικό βάρος. Στο "Όλα όσα επιτρέπουν οι ουρανοί", τό σπάσιμο ενός πηλινού αντικειμένου κρύβει αίτιες πολύ πιο σοβαρές από αυτές που απαιτεί μία άπλη αφήγηση.

"Όπως διαπιστώνει κανείς και στην άμερικανική περίοδο του Σέρκ, τό κοινωνικό πλαίσιο των ταινιών του είναι αυτό της μεγαλοαστικής τάξης, μιάς τάξης συναισθηματικά άνάπηρης μέσα στις παραμέτρους του σπιτιού, της οικογένειας και των κλάμπ. "Όλα αυτά τά στοιχεία καθρεφτίζονται μέσα στις σκηνοθετικές του επιλογές, όχι όμως με τρόπο άπλουστευτικό και άμεσα άναγνώσιμο. Τά είδη των θεματικών άντιθέσεων που στήνονται για παράδειγμα στο "Όλα όσα επιτρέπουν οι ου-



*"Όλα όσα επιτρέπουν οι ουρανοί*

*"Άγγελοι με λερωμένα φτερά*

ρανοί μεταξύ του "φυσικού" κόσμου του Ρόν (Ρόκ Χάντσον) και της Κάρυ (Τζαίην Γουάιμαν) (ή έξοχή άπέναντι στην πόλη, ή άπλη ένδυμασία άπέναντι στην έπίσημη, ή έργασία στη φύση άπέναντι στην έργασία με τό χρήμα, οι συγκεντρώσεις σ' ένα φιλικό σπίτι άπέναντι σ' αυτές σ' ένα κέντρο-κλάμπ, τό κρασί άπέναντι στο κοκταίηλ και πάει λέγοντας) συνιστούν τίς ιδεολογικές άντιθέσεις που μπορεί νά κανείς νά βρεί και σέ πολλές άλλες άμερικανικές ταινίες. "Ο Σέρκ όμως, ξεπερνά την άπλη θεματογραφία, θέτοντας κρίσιμα έρωτήματα για τό είδος της τέχνης που καταναλωνόταν τή δεκαετία του '50 στην "Άμερική και για τή στάση ενός σκεπτόμενου σκηνοθέτη άπέναντι σ' αυτή την τέχνη. "Ο Σέρκ πολέμησε μέσα από τον κινηματογράφο, δημιουργώντας ρήγματα στο ίδιο τό μοντέλο που ύπηρετούσε.

Ν.Φ.



17-26

<sup>1</sup> Τόσο τά Καγιέ όσο και τά βρετανικά περιοδικά *Movie* και *Screen* άσχολήθηκαν ιδιαίτερα με την περίπτωση του Σέρκ. "Άλλά και σκηνοθέτες όπως ό Γκοντάρ και ό Φασμπίντερ έξήραν τό έργο του.

<sup>2</sup> Ως βοηθήματα χρησιμοποιήθηκαν:

α. Colin Mc Arthur, *Douglas Sirk's magnificent obsessions* (άρθρο στο βιβλίο *Movies of the fifties*, ed. Orbis.

β. David Thompson, *Dictionary of film*, λήμμα "D. Sirk".



## Ένας μοναχικός μποξέρ στο πέρασμα του χρόνου

Στά πλαίσια τῶν κινηματογραφικῶν ἐκδηλώσεων τῆς Μπιενάλε στῆς Θεσσαλονίκῃ ξεχώρισε ἡ *Ἐγκατάλειψη*, δευτέρη ταινία τοῦ Γέρζυ Σκολιμόφσκι, τοῦ 1966, γιά μερικοὺς ἢ καλὺτερή του. Ταινία ἀσπρόμαυρη, γυρισμένη στὴν Πολωνία, μὲ πρωταγωνιστὴ τὸ σκηνοθέτη της.

Τὸ ἐκπληκτικὸ πλάνο τῆς παράλλῃλης κίνησης τῆς μοτοσυκλέτας καὶ τοῦ τραίνου μοιάζει νὰ βγαίνει κατευθεῖαν ἀπὸ τὸ *Πέρασμα τοῦ χρόνου*, στὴν πραγματικότητα ὅμως προηγεῖται κατὰ ἑννιά χρόνια. "Ένας Πολωνὸς πρόδρομος τοῦ Βέντερς; Κατὰ κάποιον τρόπο, ναί. Ἡ ἐπαναστατημένη καὶ χαμένη γενιά τοῦ '60, κάπου ἀνάμεσα στὸν ἐπαναστάτη χωρὶς αἰτία καὶ στὸν Εὐρωπαῖο τρομοκράτη, συνδέει τὶς δύο ταινίες. Ἡρώες γύρω στὰ τριάντα - γενέθλιος χώρος καὶ ταυτόχρονα συνειδητοποίηση τῶν χρονικῶν ὁρίων - πού ἔχουν "πίσω τους, μπροστὰ τους καὶ βαθεῖα μέσα τους ἐρεῖπια". Οἱ ἥρωες τοῦ Βέντερς χωρίζουν γιατί βρέθηκαν πολὺ κοντὰ ὁ ἓνας μὲ τὸν ἄλλο. Ὁ Σκολιμόφσκι ἀρνεῖται νὰ ἐγκαταλείψει τὸν ἀγώνα σὲ μιά κοινωνία πού ἤδη βρίσκεται σὲ μιά διαδικασία ἀπόσυρσης. Ὁ ἐξορισμὸς του ἀπὸ τὴν Πολωνία, ἀπὸ τὸν ὅτι τῶν τριάντα του χρόνων, εἶναι τὸ ἀντίτιμο σ' ἓναν ἀγώνα κερδισμένο χωρὶς ἀντίπαλο.

Ἡ *Ἐγκατάλειψη* δὲν ἔχει τὴν πρόθεση νὰ ψάξει, νὰ διεισδύσει ἢ νὰ βρεῖ τίς αἰτίες, τὸ μέλλον ἢ τὸ παρόν αὐτῆς τῆς γενιάς. Ἡ κάμερα δὲν ἀπομακρύνεται ποτέ ἀπὸ τὸν πρωταγωνιστὴ της. Τὰ γκρό πλάνα περισσεύουν, τὰ τράβελινγκ ἐπίσης. Ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης της μὲ τὸ σῶμα του κουβαλᾷ πάνω του τὴν ταινία του. Εἶναι φυσικὸ. Ὁ καλύτερος ἐρμηνευτὴς τῆς ζωῆς μας εἶναι ὁ ἑαυτὸς μας. Ἀπὸ μιά ἀποψη εἶναι μιά ἀπόλυτα ἐγωκεντρικὴ ταινία, πού μιλάει, ὅμως, δείχνοντας κρυφούς καὶ ἀνείπωτους πόθους. Γιὰ τὰ ὄνειρα, γιὰ τὸν ἔρωτα, γι' αὐτὰ πού ἔχουμε ἀλλὰ δὲν μπορούμε νὰ τὰ κρατήσουμε, γι' αὐτὰ πού δὲν ἔχουμε καὶ δὲν τὰ θέλουμε, γι' αὐτὰ πού θέλουμε νὰ ποῦμε ἀλλὰ μᾶς λείπει ἡ γλῶσσα. Ἀκοῦμε μέσα στὴν



ταινία: "Τὸ ὅτι ξυπνᾷς δὲν σημαίνει ὅτι ἀνατρέπεται τὸ ὄνειρο". Νὰ παγιδευτεῖ τὸ ὄνειρο (ἀτομικὸ καὶ συλλογικὸ μιᾶς ἄλλης κοινωνίας) - ἡ ἐπιθυμητὴ βεντεριανὴ σανίδα σωτηρίας τῆς Ἀλίκης νὰ γίνῃ μιά χειροπιαστὴ πραγματικότητα.

Νὰ μπορεῖς νὰ εἶσαι ἐπάνω πρὶν ὁ ἄλλος μετρήσῃ δέκα (λεπτά-χρόνια-αἰῶνες), τὸν ἀριθμὸ τῆς ἡττας. Νὰ εἶσαι ὀρθιος γιὰ νὰ ζεῖς, γιὰ νὰ μπορεῖ ἡ κάμερα νὰ καταγράφῃ τὴν κίνησή σου, γιὰ νὰ μπορεῖ ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος νὰ στέκεται στὰ πόδια του. Τὸ νόκ-αουτ εἶναι κάθε φορὰ ἓνας μικρὸς θάνατος.

Ὁ ἥρωας περιπλανιέται ἀδιάφορος μέσα στὴ γενικότερη ἀδιαφορία μιᾶς κοινωνίας πού ξέρεי μονάχα νὰ ταξινομεῖ πτυχιούχους καὶ ὄχι ν' ἀπαντᾷ σὲ ὀριακὰ ἐρωτήματα. Ἡ μουσικὴ εἶναι κρῦα φρενέτιζα (θυμίζει ἐκεῖνη τοῦ Ὁρνέτ Κόλμαν), τονίζει τὴ μοναξιά τῶν εἰκόνων, διεμβολίζει δὲν συνοδεύει τὰ πλάνα. "Ἄν ὑπάρχει ὁ ὅρος "αὐτοβιογραφικὴ" ταινία, ἐδῶ ἴσως καὶ νὰ ταίριαζε.

Αὐτὲς οἱ εἰκόνες δὲν κυνηγοῦν τὴν ἐπιτυχία οὔτε κάν σάν ἐκδίκηση (αὐτὸ θὰ συμβεῖ ἀτυχῶς πολὺ ἀργότε-

ρα). Εἶναι τὸ φάντασμα τῆς ἀπουσίας της. Τὸ ἄσκοπο καὶ τὸ τυχαῖο συμπλέκονται. Ἡ ἐγκατάλειψη ἐνδιαφέρει τὸ σκηνοθέτη ὅσο καὶ ἡ συμμετοχή. Ὅσο δηλαδὴ τοῦ χρειάζεται γιὰ νὰ ἐπιβιώσῃ σὲ μιά κοινωνία ἰσοπεδωμένη καὶ ἀπρόσωπη. Κερδίζει τὸν ἀγώνα ἀλλὰ χάνει ταυτόχρονα τὴν συμμετοχή. Παράλογο καὶ ἀνησυχητικὸ σύμπτωμα μιᾶς κοινωνίας "σοσιαλιστικῆς", στηριγμένης στὴ συλλογικὴ συμμετοχή. Ὁ ἥρωας δὲν εἶναι παράγωγο αὐτῶν τῶν συγκεκριμένων κοινωνικῶν δομῶν, ἀλλὰ ὀρίζει τὸ πεδίο τῆς ἀρνήσῃς τους, ἐκεῖ ὅπου παρουσιάζονται τὰ ρήγματα τῆς ἀποτυχίας τους. Κουβαλαίει μέσα του τὰ ἐπικίνδυνα ὑλικά πάνω στα ὁποῖα δέκα χρόνια ἀργότερα θὰ δομηθοῦν οἱ βεντεριανοί "χωρὶς ταυτότητα" χαρακτήρες. Καὶ ἐδῶ τὸ ταξίδι τοῦ ἥρωα καὶ τῆς ἐγκλωβισμένης ἀπὸ τὴν παρουσία του κάμερας, μέσα στὰ ἄμορφα ἐξωτερικὰ τοπία, δείχνουν τὴν ἐκλειψη τῶν συναισθημάτων καὶ τὴν ἀπουσία τῆς ψυχολογίας. Ὁ χαρακτήρας εἶναι ἀδύνατον νὰ ὁλοκληρωθεῖ γιατί μετασχηματίζεται συνεχῶς μέσα στὴ συνεχή του μετακίνηση. Ἡ θέληση γιὰ δύναμη καὶ ὄχι ἡ δύναμη τῆς θέλη-



σης είναι τό ζητούμενο.

Τά γάντια του μπόξ (μορφή νομιμοποιημένης σωματικής βίας) αποτελούν τή δικλείδα ασφαλείας γιά τή φυλακισμένη επιθετικότητα. Ή αναγκαιότητα καί ή τύχη (συμπτωματικά, όπως όλα άλλωστε) συγκρούονται πάνω στό ρίνγκ. Ή απελπισία (γιά τή ζωή) καί ό φόβος του θανάτου δέν πολιορκούν ούτε πολιορκούνται απ' αυτές τίς εικόνες. Τά τράβελινγκ καί ή κίνηση τής κάμερας υπερτερούν τών στατικών πλάνων. Ό πρωταγωνιστής διασχίζει τούς χώρους τής ταινίας μέσα από τά διαλείμματα καί τίς ανάπαυλες τών εικόνων. Έραστής όχι του κέντρου, αλλά του ενδιάμεσου, του περιθωρίου τής εικόνας. Συγκρούεται μέ τίς ιστορίες του όπως μέ κάποιον πού μās βγαίνει ξαφνικά απ' τή γωνία. Περιφέρει τή μοναξιά του χωρίς νά τήν κρύβει καί χωρίς ν' αναζητᾶ σύντροφο. Μιά θρυμματισμένη ιστορική παρουσία, λίγο πρίν απ' τό '68 του Παρισιού καί τής Πράγας καί μετά τό ιστορικό είκοστό συνέδριο.

Μιά αταξινόμητη ταινία καί ένας ήρωας χωρίς διέξοδο μās αποκαλύπτουν έναν ήδη πρό είκοσαετίας μεγάλο σκηνοθέτη, μέ οίκονομία γραφής, έκφραστική λιτότητα καί μέ έξαιρετική ιδεολογική έμβέλεια.

Ό μποξέρ ανέβηκε στό ρίνγκ μέ αντίπαλο τούς άθέατους κοινωνικούς μηχανισμούς καί τήν καταπίεσή τους. Μιά νίκη χωρίς αντίκρυσμα. Σύμφωνα. Όμως ή συμμετοχή έκμαιεύτηκε, έστω καί τήν τελευταία στιγμή. Ό ήρωας κατεβαίνει από ένα τραίνο (τής Ιστορίας τής Έξουσίας;) πού ήδη κινείται γρήγορα. Ή διαδικασία φυγής διακόπτεται καί αναβάλλεται - προσωρινά - γιατί τό ταξίδι είναι καταδικασμένο νά ξαναρχίσει. Ή βενετσιανή - πολυαγαπημένη - έμμονη ιδέα του ταξιδιού, πού βασανίζει καί ταυτόχρονα κινεί τούς ήρωές του, μετά τόν Άντονιόνι, συναντᾶ σ' αυτή τήν ταινία έναν άλλο κυνηγό της. Τά μέσα καί έδω μετατοπίζεται μεταφέροντας μονάχα τά σώματα, διεκδικώντας έπίμονα καί ανεξήγητα τήν απόσταση άνάμεσα στά σημεία (άδιαφορώντας γιά τήν αφετηρία καί τόν προορισμό), κίνηση ενδιάμεση, χωρίς τελική κατεύθυνση καί δυνατότητα επιστροφής. Ό χρόνος, ή ηλικία δέν επιστρέφει καί όσο γιά τό χώρο, τά συνορά του μικραίνουν άπειλητικά. Όλόκληρη ή Πολωνία είναι μιά άστοργη



πατρίδα καί ταυτόχρονα μιά μακρινή αγηγημένη.

Ό Σκοιμόφσκι κυοφορεί τήν όργισμένη άδιαφορία. Οί πιθανότητες νά κερδίσει είναι μηδαμινές αλλά δέν εγκαταλείπει τόν άγώνα, γιατί δέν έχει τίποτα νά χάσει. Δέν είναι άπελπισμένος αλλά άπογοητευμένος (δέν γοητεύεται από τίποτα), γι' αυτό καί άδικανοποίητος. Στο ρίνγκ δέν υπερασπίζεται τίποτα άλλο έξω απ' τά τριάντα του χρόνια.

Ή εγκατάλειψη, λέξη γύρω απ' τήν όποία παίζεται τό παιχνίδι του νοήματος αυτής τής ταινίας πάνω στό ρίνγκ (πού θά γίνει "Χάτιρας", ύστερα από είκοσι χρόνια) έχει κυρίως δύο άπόψεις:

1. Έγκατάλειψη τής ιδέας μιάς νίκης πού δέν οδηγεί κατευθείαν στήν κορυφή, πληρώνοντας έτσι τό μοναχικό κόστος του νά είναι κανείς άπόλυτος.

2. Έγκατάλειψη του έαυτου μέσα

στήν περιπέτεια του ταξιδιού (τής ζωής), στήν αναζήτηση τών όρίων του πεδίου όπου τά όνειρα δέν ανατρέπονται αλλά πραγματοποιούνται.

Αυτή ή ταινία συνδύασε μέσα μου δύο φράσεις πού μ' έκαναν νά "εγκαταλειφθώ" στήν άσπρόμαυρη γοητεία της. Τό "όλα πρέπει ν' αλλάξουν" του σημειώματος του Καμικάζι στόν Μπρούνο καί τό "πρέπει νά μάθουμε νά σεβόμαστε τό αναπόφευκτο", τό όποιο αναιρώντας (στιγμιαίο άδίκημα) τήν ατέλειωτη τηλεοπτική άνία, ειπώθηκε κάποιον βράδυ στή μικρή όθόνη από τόν Λουί, διάσημο Εύρωπαίο σχεδιαστή τών άμερικάνικων αυτοκινητιστικών μοντέλων.

Ή επιθυμία γεννιέται ως φυσική συνέπεια.

Είναι αναπόφευκτο όλα ν' αλλάξουν;

Τό έρωτηματικό αίωρείται.

Θωμάς Λιναρδς



## Κύπρος και κινηματογράφος

Στήν Κύπρο τό χρήμα πραγματο-  
ποιεί τή συνειδημένη του ἔργασια:  
Ἐπιμεταλλώνει τίς συνειδήσεις, κλείνει  
τούς πόρους ἀπό τούς ὁποίους θά ἦταν  
δυνατόν νά παρεισφρύσουν μνήμες, νά  
γεννηθοῦν ἀπορίες, νά ὑψωθοῦν οἱ  
γροθιές ἐνάντια στόν Τοῦρκο κατακτη-  
τή. Οἱ πολυκατοικίες ἀνεγείρονται μέ  
ταχύτατο ρυθμό, οἱ ἀνέσεις δέ λείπουν  
ἀπό κανέναν. Ποιός εἶναι χαζός νά θέ-  
λει νά δεῖ τή νεόκτιστη βίλλα του (δέκα  
μόλις μέτρα πέρα ἀπό τήν πράσινη  
γραμμή) ἀλωμένη ἀπό τόν Ἀττίλα 3;  
Στρώνονται, λοιπόν, οἱ διάπλατοι δρό-  
μοι μέσα ἀπό τούς ὁποίους ἡ λήθη θά  
φτάσει γρηγορότερα στόν προορισμό  
της, θ' ἀπλωθεῖ σάν τήν ὁμίχλη τοῦ  
Κάρπεντερ, νά σκεπάσει καί τούς τε-  
λευταίους "ἐνθυμούμενους".

Βοηθητικό μηχανήμα στή διάνοι-  
ξη αὐτῶν τῶν δρόμων, τό βίντεο. Δευ-  
τέρη, μετά ἀπό τό Χόνγκ - Κόνγκ, ἡ  
Κύπρος σέ ἀριθμό συσκευῶν ἀνά χί-  
λιους κατοίκους, μαντρώνεται ἀπό  
νωρίς στά νεόκτιστά της, πατάει τό κου-  
μπί καί ἀποβλακώνεται. Οἱ κοινωνικές,  
οἱ πολιτιστικές ἐκδηλώσεις, εἶναι ἕνα  
ἄγνωστο κεφάλαιο, ἀπό τό ὅποιο μπο-  
ρεῖ νά ξεπιπδήσουν γνώμες, ἀπόψεις,  
ιδέες, ὅλα τόσο ἐπικίνδυνα κι ἀνεπιθύ-  
μητα. Κάθε συνάθροιση ἀτόμων πρέπει  
νά ἀποφεύγεται. Τό βίντεο ἔχει ἀναλά-  
βει αὐτή τήν ἀποστολή, ἔχει ἐπιφορτι-  
σθεῖ μέ τή σιωπηρή ἐπιβολή τοῦ στρα-  
τιωτικοῦ νόμου.

Τά ἄλλα, τά πραγματικά τά σινεμά,  
κλείνουν (στήν Λευκωσίᾳ ἀπόμειναν  
δύο), οἱ ἄδειες θέσεις ὅλο καί περισ-  
σεύουν: νά δοῦμε πόσο θ' ἀντέξουν κι  
αὐτά. Τελικά, φαίνεται πῶς ὁ Τοῦρκος  
κατακτητής, χωρίς νά τό ξέρει, πάτησε  
ὅλη τήν Κύπρο: ἡ μάλλον, διευκόλυνε  
κάποιους ἄλλους νά τήν πατήσουν. Τό  
Ζήνα Παλάς καί τό Μετροπόλ στενά-  
ζουν τό ἕνα ἀπέναντι ἀπό τ' ἄλλο  
(κλεισμένα σ' ἕνα δρομάκο τῆς Λευκω-  
σίας), μπάς καί βάλουν κανένα πελάτη  
μέσα, μπάς καί ξεγελάσουν κανένα  
μοναχικό περαστικό. Τό σινεμά πιά  
στήν Κύπρο εἶναι μόνο γιά τούς "μονα-  
χικούς περαστικούς", πού ἔχουν λίγο  
χρόνο νά κλειστοῦν σέ μία αἴθουσα καί  
νά φανταστοῦν. Τί τά θές, τί τά γυρεύ-  
εις! Οἱ ἄλλοι τᾶχουν δεῖ στό βίντεο,  
ἀφοῦ τά ξέπλυναν καλά - καλά, γιά ν'



ἀποφευχθοῦν οἱ παρενέργειες. Ἀκόμη  
κι αὐτά, τ' "ἀμερικάνικα" - πού σ' ἐμάς  
ἀντέχουν ἀκόμη - ἐκεῖ παίζονται γιά  
ἕνα κοινό πενήντα - ἐξήντα ἀτόμων  
τὴν ἡμέρα.

Τί νά σοῦ κάνουν μιά Κινηματο-  
γραφική Λέσχη - ὅσο κι ἂν τρέχουν οἱ  
ἄνθρωποι της, ἕνα περιοδικό (τό *Ἐντός  
τῶν Τειχῶν*), ὅσο ἀξιέπαινο κι ἂν εἶναι,  
ἕνας Θ.Ο.Κ.: Τά ἴδια καί στήν κινημα-  
τογραφική παραγωγή, *Ἐνα Ρ.Ι.Κ* (Ρα-  
διοφωνικό Ἴδρυμα Κύπρου), πού  
ἐξουσιάζει, πού ἐπιβάλλει, πού ἐγκρί-  
νει κι ἀπορρίπτει. Τί νά σοῦ κάνουν  
ἕνας Κωνσταντινίδης, ἕνας Χρυσάν-  
θου, ἕνας Χριστοφόρου - ἀκόμη κι οἱ  
ἀναγνωρισμένοι, ὁ Σιοπαῆς κι ὁ Πά-  
νιζης; Στριμωγμένοι ἀπό δύο πλευρές:  
ἀπό τή μιά ὑποχρεωμένοι ν' ἀκολουθή-  
σουν τό δρόμο τοῦ ντοκυμανταίρ (μέ  
σκοπό νά ἐκτεθεῖ καί στό ἐξωτερικό τό  
πρόβλημα τῆς πατρίδας τους), ἀπό τήν  
ἄλλη αὐτό τό ντοκυμανταίρ νά χαϊδέψει  
τά γούστα τοῦ Ρ.Ι.Κ., ὥστε νά γίνει δυ-  
νατή ἡ προβολή του. Φαίνεται, ὅμως,  
ὅτι τά κύματα στά ὁποία ἐκπέμπει τό  
Ρ.Ι.Κ., δέ συλλαμβάνονται καί τόσο εὐ-  
κολα ἀπό ἄτομα μέ γνώση κι εὐαισθη-  
σία. Ἔτσι, βλέπουμε τό ἐπιεικῶς με-  
τριότατο *Κερύνεια τόσο μακριά... τόσο  
κοντά*, τῶν Καραολῆ καί Ζεμπήλα, ν'  
ἀποτελεῖ τή σημαία τοῦ Ρ.Ι.Κ. καί νά  
προωθείται στά ζένα φεστιβάλ, ἐνῶ τά  
ἐξαιρετικά *Ἀργάκι* τοῦ Ἀνδρέα  
Κωνσταντινίδη, *Ὁ Καρπασίτης* τοῦ  
Ἀδωνι Χριστοφόρου νά μένουν κλει-  
σμένα στά κουτιά καί νά τά παρακο-  
λουθοῦν κάθε χρόνο μερικοί Ἑλλήνες  
κριτικοί, προσκεκλημένοι στίς ἐκδηλώ-  
σεις τοῦ Συντονιστικοῦ Φορέα Λευκω-  
σίας.

Στήν ταινία τῶν Καραολῆ - Ζε-  
μπήλα, ἔχουμε μιά εἰκονογράφιση τῆς  
προ - Τουρκικῆς περιόδου τῶν κατεχο-

μένων περιοχῶν γαρνιρισμένη με  
δημοτικούς χορούς, τραγούδια, ἐκθέ-  
ματα μουσείων (λαογραφικά καί ἄρ-  
χαιολογικά), λουλουδία, θάλασσες, γιά  
νά πουληθοῦν σάν κάρτ - ποστάλ  
στούς ἀνυποψίαστους θεατές κάποιων  
ἐκδηλώσεων τοῦ ἐξωτερικοῦ. Στό *Ἀρ-  
γάκι* ἔχουμε τήν ἀποψη ἑνός σκηνοθέ-  
τη (τονίζω τήν ιδιότητα) γιά τήν κίνηση  
τῆς ἱστορίας. Τό καθοριστικό γεγονός  
(ἔτος 0), τά πρὶν καί τά μετά. "Ὅλα τά  
μετά" γεγονότα τά διακρίνει ἕνα εὐαί-  
σθητο μάτι ἀπό "πρὶν". Ἡ θέση καί ἡ  
μετά-θεση δύο προυχόντων τοῦ χωριοῦ  
*Ἀργάκι* τῆς Κύπρου. Ὁ τρόπος μέ τόν  
ὁποῖο τό καθοριστικό γεγονός (τουρκι-  
κή εἰσβολή) ἐπεμβαίνει ἐπάνω σέ μιά  
τάξη θεωρητικά προνομιοῦχα, τήν φέρ-  
νει σέ θέση ἐξουσιαζόμενου καί μεταλ-  
λάσει στά κύτταρά της τίς κοινωνικές  
ἀρχές της καί τά ἦθη της. Ἡ τάξη, ἡ  
ὁποία ἀποκαλύπτεται ὅτι δέν ἦταν οὐ-  
σιαστικά προνομιοῦχα, μέ τούς χειρι-  
σμούς της ἀφήνει ἔκθετα τά παιδιά πού  
παίζουν στό δρόμο (τό τελευταῖο φιξ -  
καρρέ τῆς ταινίας) καί τό μέλλον τους  
ἀβέβαιο. Αὐτά εἶναι πού θά ξοφλήσουν  
στό μέλλον τά γραμμάτια τῆς εἰσβολῆς.

Κι ἄλλες ταινίες: *Ἡ Χαρίτα Μάντο-  
λες* τοῦ Σιοπαῆ, *Στά ἴδια χρώματα* τοῦ  
Παπακυριακόπουλου κι ἀκόμη μερι-  
κές. "Ὅλες ἀπό μιά γενιά σκηνοθετών  
ὑποχρεωμένων νά ὑπηρετήσουν τό  
ντοκυμανταίρ, χαμένον οὐσιαστικά,  
ἀφοῦ τά προσωπικά τους ὁράματα  
σκληρώθηκαν μιά γιά πάντα στήν ὑπη-  
ρεσία τῆς πατρίδας. Καί τό κακό δέν  
εἶν' ἐκεῖ. Εἶναι στό γεγονός ὅτι τούς ξε-  
χνάει ἡ πατρίδα τους. Ἄς τούς θυμόμα-  
στε τουλάχιστον, ἔμεῖς στήν Ἑλλάδα  
γιατί φοβοῦμαι ὅτι σέ λίγο ἡ ὁμίχλη θά  
πλακώσει καί τή δικιά μου μνήμη.

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ



## XXX Φεστιβάλ Λονδίνου

Τό καλλιτεχνικό γεγονός του Δεκεμβρίου για την Μεγάλη Βρετανία ήταν τό 30ο κινηματογραφικό φεστιβάλ του Λονδίνου. Τίς δύο βδομάδες τής διάρκειάς του πουλήθηκαν 37.000 εισιτήρια καί οί εισπράξεις έφτασαν στό ύψος - ρεκόρ τών 200.000 λιρών.

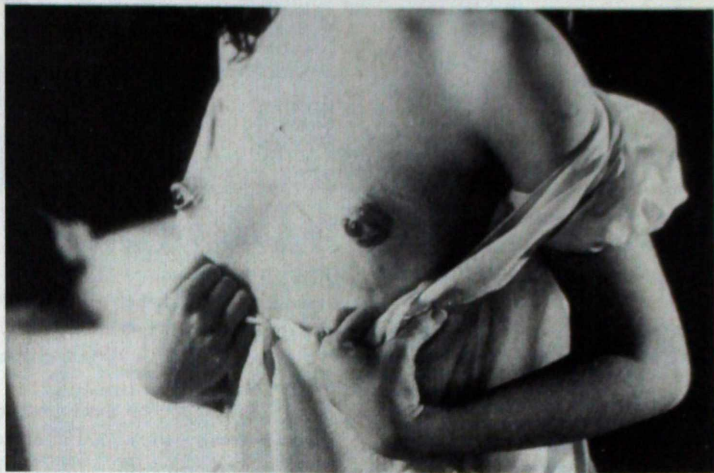
Πέρα από ταινίες πού παίχθηκαν σέ άλλα φεστιβάλ, φέτος υπήρξαν ταινίες πού πρωτοπαίχθηκαν στό φεστιβάλ του Λονδίνου. Ό αριθμός τών τελευταίων ταινιών κάθε χρόνο αὐξάνει καί ἀρχίζει νά μορφοποιεί τήν ταυτότητα του λονδρέζικου φεστιβάλ.

Άπό τίς βρετανικές ταινίες ξεχώρισαν τό *Gothik* του Κέν Ράσσελ, τό *Labyrinth* του Τζιμ Χένσον, τό *Private services* του Τέρρυ Τζόουνς (πρώην Μόντυ Πάνθον) καί τό *Castaway* του Νίκολας Ρέγκ μέ τούς Όλιβερ Ρήντ καί Άμάντα Ντόνοχο. Βρετανική ταινία πήρε τό βραβείο καλύτερης ταινιάς πού προβλήθηκε αὐτόν τό χρόνο στήν ἀγγλική ταινιοθήκη. Ήταν τό *Οί σύντροφοι* του Μπίλ Ντάγκλας. Οί Γάλλοι έστειλαν τίς φεστιβαλικές τους ταινίες. Τήν *Τερέζα* του Άλαίν Καβαλιέ, τέ *Βραδυό ένδυμα* του Μπερτράν Μπλιέ, τόν *Τόπο έγκλήματος* του Άντρέ Τεσινέ καί τό *Γύρω στά μεσάνυχτα* του Μπερτράν Ταβερνιέ. Επίσης τό *Οικογενειακές υποθέσεις* του Κώστα Γαβρά.

Μεγάλη παρουσία έκαναν οί Άμερικανοί μέ ταινίες όπως *Φλογισμένες σχέσεις* του Μάικλ Νίκολς, *Η μύγα* του Νταϊνρίντ Κρόνενμπεργκ, *Στήν παγίδα του νόμου* του Τζιμ Τζάρμους, *Ακρότητες* του Ρόμπερτ Γιάνγκ καί *Η Πέγκυ Σού παντρεύτηκε* του Φράνσις Φ. Κόπολα.

Άπό τίς υπόλοιπες χώρες ξεχώρισαν ή *Θυσία* του Άντρέι Ταρκόφσκι, *Ο μελισσοκόμος* του Θόδωρου Άγγελόπουλου, τό *Άς ελπίσουμε* οπ είναι κορίτσι του Μάριο Μονιτσέλλι μέ τούς Φίλιπ Νουαρέ, Κατρίν Ντενέβ καί Λιβ Ουλμαν, τό *Σταμχάιμ* του Ρίτσαρντ Χάουφ από τήν Όμ. Γερμανία, ένω άρεσε καί τό *Ο φίλος μου Ίβαν* Λαποίν του Σοβιετικού Άλεξέι Γκέρμαν.

Ξεχωριστή μνεία δόθηκε στήν κινέζικη ταινία *Στά άγρια βουνά* του Γιάν Ξουέ Σου καί σέ δύο ταινίες του Γιαπωνέζου Γιοσιμίτσου Μορίτα: *Τό Άργότερα* πού παίχθηκε στό δεκαπενθήμερο



Γκόθικ του Κέν Ράσσελ

οκνηοθετών στίς Κάννες καί τό *Θάνατος* στο *Τοκιμέκι*.

Φέτος σ' όλες τίς έκδηλώσεις του φεστιβάλ παίχθηκαν πάνω από 200 ται-

νίες, ένω ό στόχος τών διοργανωτών για του χρόνου είναι 250 ταινίες καί πάνω από 40.000 εισιτήρια. Μακάρι!

Θ.Ν.

## Αὐτός, έμεις καί τό μυστήριο

Παρακολουθώντας τήν έκπομπή - κυρίως γιατί υπήρχε Αὐτή: τήν πανέμορφη Σύμπιλ Σέπερντ έννοούμε - *Moonlighting* (έλλ. τίτλος: Αὐτός, Αὐτή καί τα μυστήρια...) μάς δημιουργήθηκε ή έντύπωση ότι πράγματι, ένσωματώνοντας στήν αίσθητική της τό μοντέλο τής άμερικάνικης σαπουνόπερας, προσπαθοῦσε μέ διάφορους τρόπους - άλλοτε πετυχημένους άλλοτε άποτυχημένους - νά τό αποδιάρθρωσει καί νά τό γελοιοποιήσει. Δέν περιμέναμε όμως νά εμφανιστεί στήν έκπομπή αὐτή ό "Όρσον Γουέλς. Ήταν τό 11ο έπεισόδιο στίς 17 Ίανουαρίου, όταν παρουσιάστηκε Αὐτός καί δήλωσε πώς ό,τι έπρόκειτο νά δοῦμε θά ήταν σέ άσπρόμαυρο (ή έκπομπή είναι έγχρωμη) για νά θυμηθοῦμε κάποια παλιά καλή έποχή: Καί βέβαια ό,τι παρακολουθοῦσαμε ήταν φόρος τιμής στή μνήμη του "Όρσον Γουέλς αλλά καί στό φίλμ νουάρ. Μέ τρόπο άπλοικό καί μέσα άπ' τό όνειρο μιάς γυναίκας (Αὐτή) καί ενός άντρα (Αὐτός) αποδόθηκαν οί δύο διαστάσεις του φίλμ νουάρ. Άπ' τή μιά μεριά έκ-

προσωπήθηκε τό φίλμ νουάρ τής δεκαετίας του '50 μέ τήν άντικειμενική αφήγηση καί τόν δυναμικό άντρα του όποίου ή γυναίκα γίνεται συνεργός στό έγκλημα, προϊόν τής έρωτικής του επιθυμίας για κυριαρχία. Άπ' τήν άλλη πάλι παρουσιάστηκε τό φίλμ νουάρ τής δεκαετίας '40 μέ τήν ύποκειμενική αφήγηση ενός νεκρού (ή μελλοθάνατου) πού υπέκυψε στίς έγκληματικές διαθέσεις τής φάμ φατάλ. Καί ταυτόχρονα, άνάμεσα σ' αυτές τίς δύο μορφές του φίλμ νουάρ, ή προσπάθεια τής αναπαράστασης του χώρου καί τής ατμόσφαιρας τών ταινιών μέ τίς "μεγάλες όρχήστρες" καί τά κλάμπ μουσικής.

Επιφανειακή σέ γενικές γραμμές ή άντιμετώπιση του όλου θέματος: παρ' όλη της τήν άπλοικότητα διατήρησε τό μυστήριο ενός κινηματογραφικού είδους. Έμεις, άκολουθώντας τά λόγια του "Όρσον Γουέλς, δέν είχαμε παρά νά λύσουμε τό μυστήριο πού διατηρεί ή μνήμη μας για μιά παλιά καλή έποχή...

Ιωάννης Μιχαλόπουλος



## Αυτός ο άστεϊος, ο Μιχάλκωφ

“Νά μείνω ήσυχος, άφησε τά πάντα όπως είναι, νά μήν ξεμοντάρεις τίποτα όταν τελειώσεις τό γύρισμα, γιατί αυτή ή σκηνογραφία είναι εκπληκτική και θάθελα νά τήν χρησιμοποιήσω γιά τήν επόμενη ταινία μου.”

Η φράση άνήκει σέ μιά συνομιλία ανάμεσα στόν Έττορε Σκόλα και τόν Νικήτα Μιχάλκωφ στό χώρο γυρισμάτων τής ταινίας *Η οίκογένεια*, ένα τεράστιο διαμέρισμα κατασκευασμένο στό θέατρο 5 τής Τσινετσιά. Καί άμέσως μετά, ένα χοντρό γέλιο πού θυμίζει κάποιες φιγούρες τού Γκόγκολ, πού είναι άδύνατο νά μπερδέψεις: μεγάλους πότες και διάδύρωτους φαρσέρ.

Ένω διασχίζουμε τούς λιθοστρωμένους δρόμους τού Τορίνο τής Καρδιάς τού Λουίτζι Κομεντινί, κατευθυνόμενοι στό λαβύρινθο τού Όνόματος τού ρόδου τού Ζάν-Ζακ Άννώ, τού άπευθύνουμε μερικές έρωτήσεις.

— Τί έχετε νά μās πείτε γιά τήν ταινία πού σκοπεύετε νά γυρίσετε στήν Ιταλία;

— Θά ονομάζεται *Oci Ciornia* (Μαύρα μάτια) και άναφέρεται σέ τρία διηγήματα τού Τσέχωφ, τοποθετημένα στή Γαλλία και στήν Ιταλία στίς άρχές τού αιώνα. Άνάμεσα στους πρωταγωνιστές συναντούμε τόν Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι και τήν Σουλβάνα Μάνγκανο. Άνάμεσα στους παραγωγούς, τήν Ιταλική τηλεόραση.

— Ό άδελφός σας στήν Άμερική, ό

Ταρκόφσκι στή Σουηδία, ό Ίοσελιάνι στή Γαλλία, έσείς στήν Ιταλία. Αισθάνεσθε στενόχωρα στή Ρωσία ή πέφτουν τά σύνορα;

— Ούτε τό ένα ούτε τό άλλο: ήρθαμε νά σās δώσουμε ένα χέρι. Δέν κάνετε τίποτε άλλο από τό νά μιλάτε γιά τήν κρίση τού κινηματογράφου: έ λοιπόν, νάμαστε έδώ. (Ό Μιχάλκωφ, ρίχνει ένα άλλο χοντρό γέλιο). Άφήνοντας τ' άστεία, πιστεύω ότι ή κουλτούρα, ή διαμάχη τών ιδεών, ό κινηματογράφος, οί δημιουργοί, έχουν πιά μακριά πόδια άπ' τή γραφειοκρατία, τίς συνθήκες και τίς διεθνείς συμφωνίες. Δέν υπάρχουν, όμως, φόρμες πού νά μās επιτρέπουν νά προχωρήσουμε πάνω στό δρόμο ένός Εύρωπαϊκού κινηματογράφου φτιαγμένου από ανταλλαγές και συγχωνεύσεις, μέ συγκεκριμένες έγχυσεις και μέ τήν πλάτη στά σίγουρα. Καί μιά και βρισκόμαστε στήν Ιταλία, μās έρχεται τό παράδειγμα τού νεορεαλισμού πού ανακάλυψε μιά οίκουμενική γλώσσα, θέματα και άξιες, χωρίς νά ρωτήσει κανέναν άν τού επιτρέπεται και χωρίς Δεκαλόγους πού έπρεπε νά ακολουθηθούν. Ό νεορεαλισμός πήγε πέρα από τά παλιά σχήματα χωρίς νά θέσει στόν έαυτό του πολλές έρωτήσεις, σπρωγμένος μονάχα από τήν ανάγκη τής ανανέωσης και τής αλήθειας. Τό ίδιο πράγμα θάπρεπε νά κάνει και τώρα ό ευρωπαϊκός κινηματογράφος και οί δημιουργοί του.

— Τί σκέφτεστε γιά τήν κατάσταση τού σοβιετικού κινηματογράφου μετά τόν πρόσφατο διορισμό τού Έλεμ Κλίμωφ στήν προεδρία τής Ένωσης τών Δημιουργών και μετά τήν παρέμβαση του γιά μιά μεγαλύτερη φιλελευθεροποίηση τής κουλτούρας;

— Ό σοβιετικός κινηματογράφος έχει σήμερα ανάγκη νά έπανατοποθετήσει τίς δομές του. Γι' αυτό και ό διορισμός τού Κλίμωφ γέννησε τόσες έλπιδες. Προσωπικά, όμως, δέν έχω και τόσο έμπιστοσύνη στίς ριζικές αλλαγές στήν τέχνη: κυρίως σέ μιά μεγάλη χώρα όπως είναι ή ΕΣΣΔ. Άπό τήν άλλη μεριά, δέν μπορεί νά πεί κανείς ότι όλα ήταν λάθος και τώρα πάνε καλά. Οί νέοι καιροί άναδεικνύουν προβλήματα πού ήδη ύπληχαν και παρ' όλα αυτά οί δημιουργοί δέν κάνουν τίποτε άλλο από τό νά τά ξαναπιάνουν άπ' τήν ούρά. Τό σημαντικό είναι νά καταλάβει κανείς ποιά ήταν τά έμπόδια και γιατί τά φρένα ήταν μπλοκαρισμένα.

— Όμπλόμοφ και Μηχανικά πιάνα: ένας καινούριος τρόπος νά διαβάσει κανείς Γκουτπάρωφ και Τσέχωφ. Όχι πιά καταγγελία ένός κόσμου πού δύνει, αλλά σχεδόν ή νοσταλγική άναμνησή του. Ιστοριοκοπιώντας τό πρόβλημα αυτό σημαίνει ότι πρέπει νά δεχτούμε τόν κόσμο στόν όποιο ζούμε έτσι όπως είναι;

— Υπάρχουν κάποιοι πού είδαν αυτά τά πρόσωπα σάν ήρωες, καθάροντάς τά αποκλειστικά από τήν πολιτικοκοινωνική όπτική γωνία. Άντίθετα, έμένα μ' ένδιαφέρουν από τήν ψυχολογική τους πλευρά. Όπωςδήποτε, ή όπτική τού σήμερα είναι διαφορετική από εκείνη τού χθές, όμως, άν και ή ζωή αλλάζει, τά προβλήματα παραμένουν τά ίδια. Τήν απάντηση σ' αυτά τά προβλήματα ό δημιουργός πρέπει νά άναζητά μαζί μέ τό θεατή, γιατί ό δημιουργός δέν έχει πάντα τή δυνατότητα νά άπαντήσει και έπειδή τίς πιά πολλές φορές ή έρώτηση είναι πιά ένδιαφερόσα από τήν απάντηση. Παρ' όλα αυτά, οί φιγούρες τού Γκουτσιά-



Όμπλόμοφ



ρωφ και του Τσέχωφ μ' ενδιαφέρουν όχι από την κοινωνική όπτική γωνία — τό επαναλαμβανών — αλλά από την ήθικο-ψυχολογική. Καί σχετικά μ' αυτό, τό στοιχείο πού τά χαρακτηρίζει στά μάτια μου είναι έκείνο τής νοσταλγίας, πού δέν είναι μονάχα χαρακτηριστικό τής ανθρώπινης ψυχής αλλά κυρίως τής σλάβικης. Φυσικά, νοσταλγία δέν σημαίνει θρήνος γιά τό παρελθόν, μά αντιμετώπιση του έαυτού μας, ανάμνηση τής νιότης μας: "Όταν είμαστε περισσότερο ένθουσιώδεις και ίσως πιά άθώοι.

— Ποιά είναι γνώμη σας γιά τόν σημερινό Ιταλικό κινηματογράφο;

— Δυστυχώς ό Ιταλικός κινηματογράφος έχασε τήν άνεξαρτησία του, κυρίως έκείνη τής κουλτούρας, και συνεπώς τήν ταυτότητά του. Πρέπει νά ξαναγυρίσει στό έαυτό του, νά ξαναανακαλύψει τίς ρίζες του, νά ξαναζήσει τήν έποχή τής σταθερότητας, όπως έκανε τόν καιρό του νεορεαλισμού. Είναι άνώφελο νά ακολουθεί ένα δυτικό μοντέλο πού δέν ύπάρχει. "Όμως τρέφω μεγάλες έλπίδες στην άναγέννησή του: ένας κινηματογράφος πού συγκίνησε όλόκληρο τόν κόσμο δέν μπορεί νά πεθάνει. Κάπ άπ' τήν ψυχή του παραμένει πάντα ζωντανό και τό άποδεικνύουν ό Φελλίνι, ό Σκόλα, ό Νάνι Μορέτι.

— Τι χρειάζεται γιά νά γίνει μιά καλή ταινία;

— Γιά τόν Ράμπο χρειάζονται μόνο χρήματα. Γιά νά γίνει μιά ταινία πού γεννιέται άπ' τήν καρδιά χρειάζονται και άλλα πράγματα.

— Έσείς, πρίν άπ' όλα ύπήρξατε ήθοποιός. Κάποιος πού έρχεται άπ' αυτή τήν έμπειρία βλέπει τά πράγματα μέ διαφορετικό τρόπο όταν περνά άπ' τήν άλλη μεριά τής κάμερας;

— Χωρίς άμφιβολία. "Αν όχι τίποτ' άλλο, είμαστε περισσότερο άνεκτικοί και διαθέσιμοι σέ σχέση μέ τούς ήθοποιούς. "Ό ήθοποιός είναι τό πιά σημαντικό πράγμα σέ μιά ταινία, καμιά φορά περισσότερο κι άπ' τό δημιουργό. Τό νά είμαι γεννημένος μέ τό δέρμα του ήθοποιού στάθηκε γιά μένα μιά μεγάλη έμπειρία και μιά σχολή πλούσια από νοήματα.

— Ποιές ύπήρξαν οι έντυπώσεις σας άπ' αυτή τήν έπίσκεψη στην Τσινετσιτά;

— Είχα τήν έντύπωση ότι γύρισα στό σπίτι μου. "Ό κόσμος του κινηματογράφου είναι αυτάρκης. "Όταν μπαίνεις σ' ένα στούντιο τά προβλήματα είναι πάντα τά ίδια, είτε αυτό βρίσκεται στην Μόσχα είτε στό Λός "Αντζελες και όταν οι πόρτες του κλείνουν στίς πλάτες σου, ή χώρα ή ή πόλη όπου αυτό βρίσκεται δέν ύπάρχουν πιά,

έξαφανίζονται μέ μαγικό τρόπο. Τό στούντιο είναι ένας χώρος μαγευτικός, μοιραίος, όχι πάντα τιμημένος και άνταμιωβόμενος από τίς ταινίες πού γυρίζονται μέσα του. Νά γιατί ή διαδικασία τής δημιουργίας μ' ενδιαφέρει πιά πολύ από τό άποτέλεσμα. Τό νά μπορείς νά συμμετέχεις στη δημιουργία μιάς ταινίας είναι πράγματι μιά στιγμή άνούψωσης γιά τόν καλλιτέχνη και αυτή ή στιγμή δοξάζεται στό έσωτερικό του στούντιο. Πέρα άπ' αυτά, γυρνώντας σ' ό,τι λέγαμε πρίν, ή Τσινετσιτά, μου έκανε πολύ καλή έντύπωση και εύχομαι στόν έαυτό μου νά έπιστρέψω σ' αυτήν γιά νά γυρίσω τό *Oci Ciomina*.

[ ΣΥΝΤΟΜΟ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟ: "Ο Νικήτα Μιχάλκωφ γεννήθηκε στην Μόσχα τό 1945. Γιάς λογοτεχνών, του Σεργκέι Μιχάλκωφ και τής Ναταλίας Κοντσαλόφσκαγια, είναι άδελφός του σκηνοθέτη Άντρέι Μιχάλκωφ - Κοντσαλόφσκι (Οί έραστές τής Μαρίας, Τό τραίνο τής μεγάλης φυγής). Από τό 1963 έως τό 1967 παρακολούθει τό θεατρικό Ίνστιτούτο τής Μόσχας, ενώ συγχρόνως παίζει σέ μερικές ταινίες, όπως τό Γυρνώντας άσκοπα στην Μόσχα του Γκεόργκι Ντανελίγια. Μετά τό θέατρο, ό κινηματογράφος. Γράφεται στό Άνώτατο Κινηματογραφικό Ίνστιτούτο άπ' όπου παίρνει τό δίπλωμά του τό 1971. Εν τώ μεταξύ συνεχίζει νά κάνει τόν ήθοποιό έρμηνεύοντας άνάμεσα σι' άλλα τή Φωλιά των ευγενών του άδελφού του Άντρέι άπ' τό μυθιστόρημα του Ίβάν Τουρκένιεφ και τήν Κόκκινη τέντα του Μιχαήλ Κολατόζωφ.

Ως σκηνοθέτης έμφανίστηκε τό 1974, διευθύνοντας τό Φίλος μεταξύ έχθρων, έχθρος μεταξύ φίλων. Άλλες ταινίες του: Σκλάβοι τής αγάπης, Όμπλόμοφ, Μηχανικά πιάνα.

Σ' όλες του τίς ταινίες συμμετείχε και ως ήθοποιός άλλοτε έθελοντικά, άλλοτε ύποχρεωμένος άπ' τίς καταστάσεις. Στά Μηχανικά πιάνα, λ.χ., από τήν κωμωδία "Πλατόνωφ" του Τσέχωφ, έρμήνευσε τόν πρωταγωνιστικό ρόλο διότι ό ήθοποιός του είχε ένα άτύχημα δύο μέρες πρίν άπ' τό γύρισμα.]

(Πρώτη δημοσίευση: περιοδικό *Imagine e publico*, άριθ. 3 μετάφραση: Θ.Λ.)



Ο Μιχάλκωφ δεξιά μέ τόν Έττορε Σκόλα



## Κάρυ Γκράντ



“Γιατί άραγε οί άνθρωποι θέλουν νά ύποφέρουν καί άγαπάνε τό σασπένς;” άναρωτιόταν ό Χίτσκοκ. Μιά ζωή μοιάζει μ' ένα άδιάκοπο σασπένς, μία χιτοσκοκική ταινία πού παρατείνεται: όλοι γνωρίζουμε ότι θά μάς συμβεί ένα κακό “όπως στόν Κάρυ Γκράντ πού περιμένει έναν άνθρωπο στή γωνία του δρόμου στή Σκία των τεσσάρων γιγάντων” καί άπολαμβάνουμε κάθε στιγμή του σασπένς μας. Μόνο πού στή ζωή, σέ αντίθεση μέ τόν κινηματογράφο, άκόμη καί ό “καλός” ύποκύπτει στό θάνατο... Καί τότε τί άπομένει; Μά φυσικά μία δόση σασπένς άπ' τή ζωή ενός ανθρώπου, μερικές “φέτες γλυκού” πού άπαλύνουν τί θλίψη...

Πέθανε λοιπόν καί ό Κάρυ Γκράντ στίς 29 Νοεμβρίου σέ ηλικία 82 έτών - είχε γεννηθεί στό Μπρίστολ τής Άγγλίας τό 1904 - άφήνοντας πίσω τό δικό του μύθο. Τό πραγματικό του όνομα ήταν Άλεξάντερ Άρτσιμπαλντ Λήιτς καί ξεκίνησε άπ' τά δεκατρία του

έτη, ώς άκροβάτης σέ τσίρκο, τήν πορεία του στό χώρο του θεάματος. Γρήγορα έγκατέλειψε τήν Άγγλία καί περνώντας στήν άλλη μεριά του Άτλαντικού άρχισε νά τραγουδά καί νά χορεύει σέ μουσικές κωμωδίες στό Μπροντγουάη, μέ τίς ύποδείξεις πάντοτε του παραγωγού Άρθουρ Χαμμερστάιν πού ανακάλυψε τό ταλέντο του. Άπό κει καί πέρα ή καθιέρωσή του ήταν ζήτημα χρόνου καί τύχης. Πράγματι στά 1931 παίρνει ένα ρόλο στή μουσική κωμωδία του Φράνκ Τάιτλ Αυτή είναι ή Νύχτα, δίπλα στή Λίλη Νταμίτα. Τότε υίοθετεί καί τό όνομα Κάρυ ένώ τό έπωνυμό του θά τό δανειστεί άπ' τον στρατηγό Γκράντ, όνομα πού θά διατηρήσει όταν καί τυπικά θά πολιτογραφηθεί Άμερικανός τό 1942.

Έχοντας μία φυσική ευγένεια καί άπλότητα στίς κινήσεις του καί μία προσωπική γοητεία, θά καθιερωθεί παίζοντας ρόλους δίπλα στίς πιό ώραιές ήθοποιούς του Χόλυγουντ: μέ τήν Μαρλέν

Νητρίχ στήν ταινία Ξανθή Άφροδίτη του Στέρνμπεργκ (1932), μέ τήν Μαίη Γούεστ, τής όποιás ύπήρξε προστατευόμενος, σέ έπτά ταινίες - άνάμεσά τους τό Δέν είμαι άγγελος (1933) του Γουέσλεϋ Ράγκλς, μέ τήν Κάθριν Χέμπορν στή Σύλβια Σκάρλετ του Τζώρτζ Κιούκορ (1935).

Ήταν ή εποχή τής μουσικής κωμωδίας καί ό Κάρυ, συνεργαζόμενος μέ τούς Νόρμαν Μάκ Λέοντ καί Λίο Μάκ Κάρεϋ, κατάφερνε ν' άποδίδει μέσα άπ' τούς ρόλους του τήν ειρωνία καί τό λεπτό χιούμορ των κωμικών καταστάσεων. Αυτή του ή ικανότητα θά διατηρηθεί κι όταν άκόμη θά περάσει άπ' τήν κωμωδία στό μελόδραμα καί στίς ταινίες περιπέτειας. Γιατί εκείνο πού τόν διαφοροποιούσε άπ' τούς ύπόλοιπους ήθοποιούς του Χόλυγουντ, τόν Κλάρκ Γκέμπλ, τόν Τζέιμς Στιούαρτ ή τόν Χένρυ Φόντα, ήταν ή έλλειψη κάποιας σκληρότητας, άφού μέ τήν ευγένεια του βλέμματός του έδινε τήν έντύπωση του άνδρα πού πέφτει εύκολα στήν έρωτική παγίδα καί πού πρέπει νά λύσει, μέ κωμικό τρόπο άρκετές φορές, τό μυστήριο έως ότου φτάσει στό “ευτυχισμένο τέλος”. Γι' αυτό καί προτιμήθηκε νά πρωταγωνιστήσει σέ ταινίες των πιό σημαντικών Άμερικανών δημιουργών, δείχνοντας παράλληλα τίς πολύ δυναμικές ύποκριτικές του ικανότητες. Έπαίξε στίς ταινίες των Κιούκορ - Διακοπές (1938) καί Φιλαδέλφια στόρυ (1940), Κέρτιζ - Νύχτα καί μέρα (1946), Στήβενς, Μάνκιεβιτς -



Bringing up baby του Χώκς



Αποπλάνηση ενηλίκου (1951), Χώκς, Χίτσκοκ, Ντέλμπερτ Μάν - *The Touch of Mink* (1962) και Στάνλεϋ Ντόνεν.

Τό 1938 θά παίξει στήν ταινία τοῦ Χώκς *Bringing up baby* (ἑλλ. τίτλος: *Ἡ γυναίκα μέ τή λεοπαρδαλή*) τό ρόλο ἑνός παλαιολόγου δίπλα στήν Κάθριν Χέμπορν, καί θά συνεχίσει τή σημαντική συνεργασία μαζί του τά ἀμέσως ἐπόμενα χρόνια: *Μόνον οἱ ἄγγελοι ἔχουν φτερά* (1939), στό ρόλο ἑνός σκληροῦ ἀλλά καί εὐαίσθητου ἀεροπόρου, καί *Ἡ πρώτη σελίδα* (1940), μιά λεπτή κομεντί, στό ρόλο τοῦ δημοσιογράφου πού γιά νά σώσει τήν ἐφημερίδα θά πρέπει νά ξανακερδίσει τή γυναίκα του. Ἀπ' τόν Χώκς θά περάσει στόν Χίτσκοκ, στίς *Υποψίες* (1941), δίπλα στήν Τζόαν Φονταίν, στό ρόλο τρυπιθανοῦ δολοφόνου - συζύγου. Τό 1944 θά πρωταγωνιστήσῃ στή θεατρογενή παρωδία τῶν ταινιῶν τρόμου τοῦ Φράνκ Κάπρα *Ἀρσενικό καί παλιά δαντέλα*. Ἀλλά οἱ Χώκς καί Χίτσκοκ θά τοῦ δώσουν τήν εὐκαιρία ν' ἀποδώσει τοὺς πῶς σημαντικούς ρόλους στήν καριέρα του. Στό *Νοτόριους* (1946), στό ρόλο τοῦ χοιτευτικοῦ καί φοβισμένου γιά τίς γυναῖκες ἀντρα πού θά πρέπει νά ξεπεράσῃ τήν πατριαρχική ἐπιρροή γιά νά κερδίσει τήν ποθοῦμενη Ἀλίσια - Ἰνγκριντ Μπέργκμαν. Το 1949 στήν ταινία τοῦ Χώκς *Ἡ νύφη ἦταν ἀντρας*, δίπλα στήν Ἀν Σέρινταν καί τό 1952



στήν σατιρική ταινία τοῦ Χώκς *Monkey business*, μαζί μέ τήν Τζίντζερ Ρότζερς καί τήν Μαίριλυν Μονρόε. Στήν ὀριμότητα τῆς καριέρας του θά πρωταγωνιστήσῃ σέ ἄλλες δύο δημιουργίες τοῦ Χίτσκοκ: *Τό κυνήγι τοῦ κλέφτη* (1955), μαζί μέ τήν Γκρέϋς Κέλλυ, στό ρόλο τοῦ "πρώην" κλέφτη πού θά πρέπει ν' ἀποδείξῃ τήν ἀθωότητά του, καί *Στήν*

*Φιλαδέλφεια στόν τοῦ Κιοῦρκ* οκιά τῶν γιγάντων (1959) σ' ἓνα κατασκοπευτικό γεμάτο περιπέτεια καί μυστήριο παιχνίδι, στό ὁποῖο μπλέκεται χωρίς νά τό θέλει. Παράλληλα, πολύ ἀποδοτική ὑπῆρξε καί ἡ συνεργασία του μέ τόν Στάνλεϋ Ντόνεν σέ ταινίες πού συνδύαζαν τήν κωμωδία μέ τήν ἐρωτική περιπέτεια: *Φίλησέ τους* γιά μένα (1957), μέ τήν Τζαΐν Μάνσφελντ, *Ἀδιακρισίες* μέ τήν Ἰνγκριντ Μπέργκμαν, *Τό ξένο εἶναι πῶς γλυκό* (1960) μέ τήν Ντέμπορα Κέρ καί τήν Τζήν Σίμονς καί *Ραντεβού στό Παρίσι* (*Charade*, 1963), μέ τήν Ὠντρεϋ Χέμπορν. Ἀνάλογη ἐπιτυχία εἶχε καί ἡ ἐρμηνεία του στήν περίφημη κωμωδία τοῦ Μπλέικ Ἐντουαρτς *Ἐπιχείρηση κομπιναϊζόν* (1959).



*Ἡ πρώτη σελίδα* τοῦ Χώκς

Ὁ Κάρυ Γκράντ σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς καριέρας του ἔπαιξε σέ περισσότερες ἀπό ἑβδομήντα ταινίες ἀποδίδοντας ρόλους κυρίως κωμικούς. Γ' αὐτήν του τήν προσφορά τό 1970 τιμήθηκε ἀπ' τό Χόλυγουντ, πού ποτέ ὅμως δέν τοῦ ἀπένειμε τό ὄσκαρ ἐρμηνείας. Γεννημένος γιά νά ζεῖ μέσα στόν κόσμο τοῦ θεάματος, ὁ Κάρυ Γκράντ πέθανε λίγο πρὶν ἐμφανιστεῖ στό σώου "*Συννομιλία μέ τόν Κάρυ Γκράντ*", ὅπου ὑποδύσαν τό ρόλο τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ.

Ἰωάννης Μιχαλόπουλος



“ «Ήρθε ή ώρα πού δέν μπορούμε πιά νά άνεχτοῦμε τήν τάση μερικῶν νά εἶναι βασιλικότεροι τοῦ βασιλέως. Ὅταν σέ μιά ταινία γιά παιδιά, ἕνας δημοσιογράφος δημιουργεῖ μιά παρωδία τοῦ Τζαίημς Μπόντ, στόν ὁποῖο ἀποδίδει τόν ἀριθμό 0000001, καί τόν λογοκρίνουν ἐπειδή αὐτός ὁ ἀριθμός ἦταν τῆς κομματικῆς ταυτότητάς τοῦ Λένιν, τό πράγμα δέν πάει ἄλλο - ὁ παραλογισμός εἶναι ἀπόλυτος. Νά σκεφτεῖτε ὅτι εἶχαν βάλει διευθυντές παραγωγῆς ἀνθρώπους ἐντελῶς ἀνίκανους, πού δέν ὀφείλαν τή θέση τους παρά στά πολιτικά τους προσόντα. Θά σκέφτονταν ποτέ νά κάνουν τό ἴδιο πράγμα σ' ἕνα κέντρο νευροχειρουργικῆς; Ὁχι. Γιατί ἀπλούστατα αὐτό θά εἶχε σοβαρές συνέπειες στήν ὑγεία τῶν ἀσθενῶν. »

... ὁ Σοβιετικὸς σκηνοθέτης **Νικήτα Μιχάλκωφ** στή γαλλικὴ ἐφημερίδα *Λιμπερασιόν* (ἀναδημοσίευση: *Τά Νέα*, 6-12-86).

“ «Ὁ κλασικισμός στόν κινηματογράφο εἶναι πάντα πρωτοπορία. Ἀντιδραστικὴ εἶναι ἡ μόδα, γιατί εἶναι καταδικασμένη στό ἐφήμερο. »

... ὁ **Ἐρίκ Ρομέρ** σέ συνέντευξή του στό ἰταλικὸ περιοδικό *Ἑσπρέσσο*. (Ἀναδημοσίευση: *Τά Νέα*, 24-12-86).

“ «Βλέπετε, ἐγὼ στόν κινηματογράφο διακινῶ πλάνα, μήπως καί ξεκινήσει καμιά ιδέα. Ἐνῶ οἱ περισσότεροὶ διακινῶν ἰδέες... »

... ὁ **Νίκος Παναγιωτόπουλος** σέ συνέντευξή του στό περιοδικό *Τέταρτο* (Ἰανουάριος '87).

“ «Ὅταν μπαίνω σέ ἕνα δωμάτιο καί δέν μέ κοιτάζει κάποιος ἀπό τοὺς ἀνδρες πού εἶναι μέσα, τότε ξέρω πῶς εἶναι ὁμοφυλόφιλος. »

... ἡ ἡθοποιὸς **Κάθλιν Τάρνερ**, μιλώντας γιά τήν προσωπικότητά της ἐλξῆς (ἀναδημοσίευση: *Καθημερινή*, 9-1-87).

“ «Ἐνιωθα σιχασιά γι' αὐτό πού οἱ κριτικοί, αὐτοὶ οἱ μπάσταρδοι χέστες, ἔκαναν στήν ταινία ἐξαιτίες τοῦ Τσιμίνο. Τήν κουρέλιασαν τήν ταινία καί ὑποστήριξαν κάτι ἄλλες μαλακίες - ὅπως εἶναι οἱ περισσότερες ἀπό αὐτές πού πήραν



τά φετινά Ὅσκαρ [...]. Γιά νά λέμε τήν πάσα ἀλήθεια, δύναρ δέν δίνω, εἶτε καλὰ εἶτε κακὰ λένε γιά μένα. Κάποτε, ναί, μ' ἐνοιαζε. Τώρα ἄς λένε ὅ,τι θέλουν, ὅτι εἶμαι μεγάλος, σπουδαῖος, ἀπό ἄλλο πλανήτη - χέστηκα. Ποιοί εἶναι, δηλαδή, αὐτοὶ οἱ ἀνθρωποί; Ἀπό πού ἔρχονται; Τί ἔχουν κάνει στή ζωή τους; Τί ἔργο ἔχουν νά παρουσιάσουν; »

... ὁ **Μίκυ Ρούρκ**, μιλώντας γιά τοὺς κριτικούς καί γιά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἀντιμετώπισαν τή Χρονιά τοῦ δράκου (ἀναδημοσίευση στό ἐλληνικὸ *Playboy*, τεῦχος Φεβρουαρίου).

“ «Ἡ ἐκλογὴ τῶν μελῶν τῶν κριτικῶν καί προκριματικῶν ἐπιτροπῶν μέ δημοκρατικές διαδικασίες ἀπό τὰ διάφορα σωματεῖα εἶναι πολὺ σωστὴ μέθοδος· κάτι σάν λαϊκὸ δικαστήριον. »

... ὁ **Γρηγόρης Γρηγορίου** (ἡ φράση παρατίθεται ἀπὸ μνήμης) στήν ἐκπομπή του Στὸ Χῶρο τοῦ ἐλληνικοῦ κινηματογράφου, 26-11-86, EPT). (Σημείωση Ὁθόνης: Βέβαια, εὐτυχῶς ἡ δυστυχῶς, στίς μέρες μας λαϊκὰ δικαστήρια δέν ὑπάρχουν. Δέν θά ἦταν ὅμως τελειῶς ἄχρηστα. Ὅταν λόγου χάριν, κυκλοθοροῦν ἐλεύθερα ἄθλια προϊόντα ὅπως ἡ ἐκπομπή τοῦ κ. Γρηγορίου).

“ «Ὁ σκηνοθέτης μιᾶς ταινίας δέν μπορεῖ νά διεκδικήσει τήν προστασία

τῶν αἰσθητικῶν δικαιωμάτων τῆς ταινίας του, ἐφόσον ἡ ταινία αὐτὴ ἔχει περιέλθει σέ δημόσια χρῆση. »

... οἱ ἀρμόδιοι γιά τὰ πνευματικὰ δικαιώματα στήν Ἀμερικὴ ὅταν ὁ Φράνκ Κάπρα ἐπιχείρησε νά διαμαρτυρηθεῖ γιά τήν, παρά τῇ θέλλήσῃ του, ἐγχρωμάτωση τῆς ταινίας του Ὑπέροχη ζωή. (Ἀναδημοσίευση: *Τό Βῆμα*, 14-12-86).

“ «Ἡ προβολὴ εἶναι σκόπιμη γιά νά προβληματοῦν τὰ μέλη τῆς Κεντρικῆς Ἐπιτροπῆς στά θέματα τῆς ἐξουσίας. »

... ὁ ὑφυπουργὸς κ. **Γ.Α. Πανδρέου**, εἰσχυόμενος τήν προβολὴ τῆς ταινίας Ράν στό περιθώριο τῶν ἐργασιῶν τῆς συνόδου. Σημείωση: Ἡ ταινία τελικῶς δέν παίχθηκε λόγω τῆς ἐπιβραχύνσεως, ὅπως εἰπώθηκε, τοῦ χρόνου τῆς συνεδρίασεως. (*Τό Βῆμα*, 14-12-86)

“ «Δώστε πέντε χρόνια στόν ἐλληνικὸ κινηματογράφο καί θά δεῖτε τί σημαίνει Μεγαλειό. Αἰσθάνομαι ἀπὸ ἐνστικτο αὐτό πού ἔρχεται. Μπορῶ νά τ' ἀκούσω, ὅπως οἱ ἥρωες τοῦ γεωργιανοῦ κινηματογράφου, πού σκύβουν πάνω στή γῆ καί ἀκοῦν τὰ τραῦνα νά ἔρχονται ἀπὸ χιλιόμετρα μακριά. »

... ὁ **Σταύρος Τσιώλης** σέ συνέντευξή του στό *Τέταρτο* (ἀριθ. 20, Δεκέμβριος '86).



**\*\* ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ.** Η ταινία Γαλάζιο Βελούδο, η μεγάλη νικήτρια του φεστιβάλ του Άβοριαζ, ανακηρύχθηκε (από την Έθνική Έταιρεία Αμερικανών Κινηματογράφου) η καλύτερη ταινία της χρονιάς. Η Γάλλοι κριτικοί προτίμησαν, στο δικό τους δημοψήφισμα, την Τερέζα του Άλαιν Καβαλιέ.

**\*\* ΚΛΙΠ.** Ο Έρικ Ρομέρ έτοιμάζεται, ακόμη κι αυτός να γυρίσει ένα μουσικό κλίπ. Θά ντύσει με εικόνες το τραγούδι Πιές τόν καφέ σου, θά κρωώσει της Ροσέτ, ή όποια συνεργάστηκε μαζί του και στο παρελθόν, σίς ταινίες Γυναίκα του αεροπόρου, ή Πωλίν στην πλάζ και ή Πράσινη άχτίδα.

**\*\* ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ.** Οί πió έμπορικές ταινίες γιά όλη τή χρονιά πού μās πέρασε γιά τό Παρίσι είναι αυτές πού αναφέρονται πió κάτω. Δίπλα από τήν ταινία σημειώνεται ό αριθμός τών εισιτηρίων πού κόπηκαν (γιά τό Παρίσι καί μόνο). Οί ταινίες σίς θέσεις 1, 2, 6, 7, 8, 9, 12 δέν είχαν τελειώσει τήν έμπορική τους καριέρα στά τέλη του Δεκεμβρίου του 1986: 1. Πέρα από τήν Αφρική του Σίντνεϋ Πόλλακ: 1.320.993, 2. Ζάν ντε Φλορέτ του Κλώντ Μπερί: 1.066.468, 3. Ρόκυ IV του Σ. Σταλλόνε: 907.593, 4. Χαϊλάντερ ό άθάνατος του Ρ. Μαλκάλι: 886.790, 5. Μέ βραδυό ένδυμα του Μ. Μπλιέ: 832.433, 6. Μανόν τών Πηγών του Κλώντ Μπερί: 796.022, 7. Μπέτυ Μπλού του Ζ.Ζ. Μπενέξ: 712.682, 8. Άποστολή του Ρ. Τζόφφε: 666.850, 9. Η Χάννα καί οί άδελφές της του Γ. Άλλεν: 594.645, 10. Πειρατές του Ρ. Πολάνσκι: 543.109, 11. Τό διαμάντι του Νείλου του Λ. Τίνγκ: 532.249, 12. Τόπ γκάν του Τόνυ Σκότ: 493.746.

**\*\* ΕΙΣΠΡΑΞΕΙΣ.** Η κατάταξη τών πió έμπορικών ταινιών γιά τό 1986 πού ακολουθεί, αναφέρεται σίς ΗΠΑ γιά τό χρονικό διάστημα ώς τό τέλος του Νοεμβρίου του 1986. Ό αριθμός δίπλα σέ κάθε ταινία περιγράφει τίς εισπράξεις (σέ δολάρια). Η ταινία στή θέση 9 δέν είχε τελειώσει τήν έμπορική της σταδιοδρομία: 1. Τόπ γκάν του Τ. Σκότ: 166.895.594, 2. Κροκοντάιλ νταντή του Π. Φέιμαν: 94.267.407, 3. Έπιστροφή στο σχολείο του Α. Μέτερ: 90.253.212,



Γαλάζιο βελούδο

4. Στάσου δίπλα μου του Μπ. Ράινερ: 45.677.316, 5. Τό χρώμα του χρήματος του Μάρτιν Σκορτσέζε: 39.619.628, 6. Δύο μπάτσοι στο Σικάγο του Π. Χάιμς: 34.671.564, 7. Η Πέγκυ Σού παντρεύτηκε του Φ.Φ. Κόπολα: 35.237.758, 8. Τζάμπιν Τζάκ Φλάς του Π. Μάρσαλ: 25.723.675, 9. Στάρ Τρέκ IV του Λ. Νιμόν: 25.402.366, 10. Σόουλ Μάν του Στ. Μάινερ: 24.061.145.

**\*\* ΑΛΛΕΓΚΡΕ.** Πέθανε σίς 31 Ιανουαρίου ό "Υβ Άλλεγκρέ, μιά από τίς ήγετικές μορφές του γαλλικού μεταπολεμικού κινηματογράφου. Ό Άλλεγκρέ, ό όποιος ξεκίνησε ώς βοηθός του άδελφού του, έπίσης σκηνοθέτη, Μάρκ

καί του Ζάν Ρενουάρ, γύρισε, μεταξύ άλλων τίς έξής ταινίες: Ό Τομπί είναι ένας άγγελος (1940), Ντεντέ ντ' Άνβέρ (1947), Μανέζ (1953) και Περήφανοι (1953). Η τελευταία, στηριγμένη σέ σενάριο του Σάρτρ, θεωρείται ή καλύτερή του. Ό "Υβ Άλλεγκρέ υπήρξε ό πρώτος σύζυγος της Σιμόν Σινιορέ, μέ τήν όποία απέκτησε μιά κόρη, τήν επίσης ήθοποιό Κατρίν Άλλεγκρέ.

**\*\* ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ.** Από τό μεσαιωνικό Όνομα του ρόδου... σίς σύγχρονες τέσσερεις ρόδες. Ό Ζάν - Ζάκ Άννώ γυρίζει τό καινούριο διαφημιστικό φίλμ του Φόρντ Έσκορτ.



Ό Κέρκ Ντάγκλας καί ό Μπάρτ Λάνγκαστερ στο φίλμ Tough enough πού βρίσκεται στα γυρίσματα.



## ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες



Από τα γυρίσματα του 'Ο οὐρανός κάτω απ' το Βερολίνο

● **‘Ο οὐρανός κάτω απ’ τό Βερολίνο:** ή επόμενη ταινία του Βίμ Βέντερς (τρία και περισσότερα χρόνια μετά τό *Παρίσι, Τέξας*), μέ τούς Μπρούνο Γκάντζ, Όττο Σάντερ, Πήτερ Φώλκ.

● **‘Η οικόγενεια:** άπασχολεϊ τόν Έτορε Σκόλα. Μέλη της οί Β. Γκάσμαν, Στ. Σαντρέλλι, Φ. Άρντάν καί Φ. Νουαρέ.

● **‘Αστυνομία 2.000:** Θ’ άρχισεί νά τήν γυρίζει τήν άνοιξη ό Ρίντλεϋ Σκότ. Πρόκειται περί ταινίας επιστημονικής φαντασίας.

● **Πάρκο Έλαφιών:** σέ σκηνοθεσία Σίντεϋ Λιούμειτ καί σενάριο Νόρμαν Μαϊήλερ.

● **‘Ο δούκας:** σέ σκηνοθεσία Ουίλλιαμ Φρήνκνιν καί σενάριο γραμμένο από τόν Τζ. Πίπεβιτς, πρώην πράκτορα της ΣΙΑ.

● **Τό μυστικό της οικογένειας:** σέ σκηνοθεσία Άλαίν Ζεσουά, μέ τούς Ναταλί Μπαί καί Μισέλ Σερώ.

● **Ζητείται γυναίκα:** ή επόμενη ταινία του Τζ. Άιβορν (μετά τό *Δωμάτιο μέ θέα*), μέ τήν Μία Φάρροου.

● **Οί μέρες του ραδιοφώνου** μόλις τελείωσαν νά γυρίζονται από τόν Γούντυ Άλλεν (μέ τήν Μία Φάρροου καί τόν Ίδιο).

● **Ζαχαρένιο βουνό:** γαλλο-ελβετο-καναδική παραγωγή σέ σκηνοθεσία

Ρόμπερ Φράνκ καί Ρούντολφ Βούρλιτςερ, μέ τούς Τόμ Γουέιτς, Τζίμ Τζάρμους, Μπίλ Όζιέ, Κέβιν Ό Κόννορ (ό πρωταγωνιστής της ταινίας *‘Η Πέγκυ Σου παντρεύτηκε* του Φ. Κόππολα).

● **‘Ο μύθος:** θά γυριστεί από τόν Ρότζερ Κόρμαν καί θά άναφέρονται στήν ζωή της Γκρέτας Γκάρμπο.

● **Γλυκεία έκδίκηση:** σέ σκηνοθεσία Τ. Γιάνγκ μέ τούς Τζ. Σήγκαλ, Λ. Χάπτον, Ντ. Καραντάν.

● **Στέκη άουτ:** ή επόμενη ταινία του Τζών Μπάνταμ.

● **Βλαμμένοι:** σέ σκηνοθεσία Μάρτιν Ρίτ, μέ τόν Ρ. Ντρέφους καί τήν Μπ. Στρέτζαντ.

● **Φεγγαροχτυπημένη:** σέ σκηνοθεσία Ν. Τζούισον, μέ τήν Σέρ.

● **Ρόνι Ρόκετ:** σέ σκηνοθεσία Ντέιβιντ Λύντς, πού δούλευε τό σενάριο της από τό 1977. ‘Ο Ρόνι, ό κεντρικός ήρωας, Άγγελος έργάτης ύψους 90 cm, κοκκινομάλης, δέχεται μία μέρα μία ήλεκτρική εκκένωση.

● **Νονός νο III:** ό Μάριο Πούτσο, συγγραφέας τών δύο προηγούμενων Νονών, παρέδωσε ήδη στήν Παραμάουντ τό νέο σενάριο.

● **‘Η γοητεία τών σταθμών:** σέ σκηνοθεσία Κλώντ Μιλλέρ, σενάριο του Ίδιου καί του Μπ. Μπλιέ, μέ τούς Φ. Άρντάν καί Μιού - Μιού.

● **‘Ο μπόεμ:** σέ σκηνοθεσία Λουίτζι Κομεντίνι (ή όπερα του Πουτσίνι).

● **Μπορίς Γκουντούνοφ:** σέ σκηνοθεσία Άντρέι Βάιντα (άπό τήν όπερα τήν Μουσόργκι) μέ τόν Ροστροπόβιτς στή διεύθυνση της όρχήστρας.

● **Πόσο είναι ώραιες αυτές οι άπειρες νέες:** σέ σκηνοθεσία Μάρκο Φερρέρι μέ τήν Μαρούσκα Ντέτερμς.

● **‘Αν ό ήλιος δέν ξαναρχόταν:** σέ σκηνοθεσία Κλώντ Γκορεττά.

● **Οί όνειροπόλοι:** του Ούρι Μπάμπαχ, μέ τούς Κριστίν Μπουασόν, Κέλυ Μάκ Γκίλις καί Τζών Σή.

● **‘Ανοιξε σουσάμι:** σέ σκηνοθεσία Σέρζ λέ Περόν.

● **Κάποιος νά μέ προσέχει:** σκηνοθέτης ό Ρίντλεϋ Σκότ.

● **Στάρ Τρέκ νο V:** σέ σκηνοθεσία Ουίλλιαμ Σάτνερ (κάπταιν Κέρκ).

● **‘Ελπίδα καί δόξα:** ή προσεχής ταινία του Τζών Μπούρμαν.

● **Τά σημάδια του Αύγουστου:** σέ σκηνοθεσία Λίντσαϊ Άντερσον, μέ τούς Μπέττυ Ντέηβις, Λίλιαν Γκίς καί Βίνσνι Πράις.

● **Ματεβάν:** σκηνοθεσία Τζών Σαίηλς.

● **‘Ορφανά:** σέ σκηνοθεσία Άλαν Πάκουλα, μέ τόν Άλμπερτ Φίντεϋ.

● **Ραντεβού μέ τό θάνατο** θά έχει ό Πήτερ Ουστίνωφ (ώς ‘Ηρακλής Πουαρώ) υπό τήν διεύθυνση του Μάικλ Γουίνερ.

● **‘Αναζήτηση επιβίωσης:** σκηνοθετεί ό Ντόν Κασκαρέλλι.

● **Οί δύο βαλέςδες:** ύστερα από μεγάλη άναμονή φαίνεται ότι θά σκηνοθετηθούν τελικά από τόν Τζάκ Νίκολσον, πού θά είναι καί πρωταγωνιστής. Πρόκειται για τήν συνέχεια της *Τσάινα-τάουν* του Πολάνσκι.

● **‘Αρια:** σπονδυλωτή ταινία πάνω στήν όπερα. Τό γύρισμα θά γίνει στή Βρετανία, ΗΠΑ, Γαλλία, Βέλγιο καί Γερμανία καί τά μέρη θά γυρίσουν οί Ρ. Άλτμαν, Μπ. Μπέρεσφορντ, Ν. Ραϊγκ καί Ζ.Λ. Γκαντάρ.

● **Οί πιστεύοντες:** τό γύρισμά τους ολοκληρώθηκε στόν Καναδά από τόν Τζών Σλέσινγκερ, μέ τόν Μάρτιν Σήν.

● **Διάσωση:** ή προσεχής ταινία του ‘Ολλανδου Βερχόφεν (*Τέταρτος άνθρωπος*).

● **Ποιός παγίδεψε τόν κούνελο Ρότζερ:** μέ ύπογραφή Μπόμπ Ζεμέκικς καί παραγωγή της όμάδας Σπήλμπεργκ (Κανονικό σενάριο γυρισμένο σέ κινούμενα σχέδια).



## 1986: Οί καλύτερες ταινίες της χρονιάς

Ο κατάλογος που ακολουθεί συνοψίζει, κατά τά καθιερωμένα, τις προτιμήσεις της Όθόνης όσον αφορά τις ταινίες της χρονιάς που πέρασε. Διευκρινίζεται ότι οι επιλογές έγιναν από τό corpus που συγκροτούν οι ταινίες που παίχτηκαν για πρώτη φορά στις αίθουσες κατά τό 1986, ανεξάρτητα από τό χρόνο παραγωγής τους καί τήν προβολή τους σέ φεστιβάλ, ειδικές εκδηλώσεις ή στήν τηλεόραση.

### Άλέξης Ν. Δερμεντζόγλου

(άλφαβητικά)

1. Ο άνθρωπος από τό Λός Άντζε-  
λες, του Γουίλλιαμ Φρήντικιν
2. Η γυναίκα του αεροπόρου, του  
Έρικ Ρομέρ
3. Τά ζόμπι δέν είναι χορτοφάγα,  
του Ντάν Ό' Μπάννον
4. Μελό, του Άλαιν Ρεναι
5. Μόνα Λίζα, του Νήλ Τζόρνταν
6. Μόνο αίμα, του Τζόελ Κοέν
7. Μπέττυ Μπλού, του Ζάν Ζάκ  
Μπενέξ
8. Νύχτες της Τσάινα Μπλού, του  
Κέν Ράσελ
9. Τό πλοίο των παρανόμων, του  
Γέρζυ Σκολιμόφσκι
10. Η πράσινη άχτίδα, του Ε. Ρομέρ
11. Η Πωλίν στήν πλάζ, του Ε. Ρο-  
μέρ
12. Η Χάννα καί οι άδελφές της, του  
Γούντυ Άλλεν
13. Τό Χρήμα, του Ρομπέρ Μπρεσόν
14. Τό άπο-στόπ του τρόμου, του Ρό-  
μπερτ Χάρμον

### Γιάννης Δεληολάνης

Α. (άλφαβητικά)

1. Μόνο αίμα, του Τζ. Κοέν
2. Μύγα, του Νταϊήβιντ Κρόνεν-  
μπεργκ
3. Στήν παγίδα του νόμου, του Τζίμ  
Τζάρμους
4. Η παρέα των λύκων, του Ν.  
Τζόρνταν
5. Πέρα από τον παράδεισο, του  
Τζ. Τζάρμους
6. Τό χρήμα, του Ρ. Μπρεσόν

Β. (άλφαβητικά)

1. Ο άνθρωπος από τό Λός Άντζε-  
λες, του Γ. Φρήντικιν



Η γυναίκα του αεροπόρου

2. Η γυναίκα του αεροπόρου, του Ε.  
Ρομέρ
3. Μόνα Λίζα, του Ν. Τζόρνταν
4. Τό πλοίο των παρανόμων, του Γ.  
Σκολιμόφσκι.

### Περικλής Δεληολάνης

(άλφαβητικά)

1. Ο άνθρωπος άπ' τό Λός Άντζε-  
λες, του Γ. Φρήντικιν
2. Η γυναίκα του αεροπόρου, του Ε.  
Ρομέρ
3. Μόνα Λίζα, του Ν. Τζόρντον
4. Μόνο αίμα, του Τζ. Κοέν
5. Μύγα, του Ντ. Κρόνενμπεργκ
6. Στήν παγίδα του νόμου, του Τζ.  
Τζάρμους
7. Η παρέα των λύκων, του Ν.  
Τζόρνταν

8. Πέρα από τον παράδεισο, του  
Τζ. Τζάρμους
9. Τό πλοίο των παρανόμων, του Γ.  
Σκολιμόφσκι
10. Τό Χρήμα, του Ρ. Μπρεσόν.

### Ίορδάνης Καμπάς

(ιερarchικά)

1. Τό χρήμα, του Ρ. Μπρεσόν
2. Πέρα από τον παράδεισο, του Τζ.  
Τζάρμους
3. Μιά μέρα ένας έρωτας, του Φράν-  
σις Φόρντ Κόππολα
4. Η Πωλίν στήν πλάζ, του Ε. Ρομέρ
5. Η γυναίκα του αεροπόρου, του Ε.  
Ρομέρ
6. Η πράσινη άχτίδα, του Ε. Ρομέρ  
(άλφαβητικά)
7. Κόττον κλάμπ, του Φ.Φ. Κόππολα



8. Τό πλοίο τῶν παρανόμων, τοῦ Γ. Σκολιμόφσκι

9. Ράν, τοῦ Ἀκίρα Κουροσάουα

10. Τό τραῖνο τῆς μεγάλης φυγῆς, τοῦ Ἀντρέι Μιχάλκωφ Κοντσαλόφσκι

11. Ἡ Χάννα καί οἱ ἀδελφές της, τοῦ Γ. Ἀλλεν  
(Δέν εἶδα τό Στήν παγίδα τῶν νόμου).

### Βασίλης Κεχαγιάς

(ἱεραρχικά)

1. Ἡ γυναίκα τοῦ ἀεροπόρου, τοῦ Ε. Ρομέρ

2. Ἡ πράσινη ἀχτίδα, τοῦ Ε. Ρομέρ

3. Ἡ Πωλίν στήν πλάζ, τοῦ Ε. Ρομέρ.

### Ἀντώνης Κιούκας

(ἱεραρχικά)

1. Ράν, τοῦ Α. Κουροσάουα

2. Στήν παγίδα τοῦ νόμου, τοῦ Τζ. Τζάρμους

3. Πέρα ἀπό τόν παράδεισο, τοῦ Τζ. Τζάρμους

4. Ἡ γυναίκα τοῦ ἀεροπόρου, τοῦ Ε. Ρομέρ

5. Ἡ πράσινη ἀχτίδα, τοῦ Ε. Ρομέρ

6. Ὁ ἔρωτας καταγῆς, τοῦ Ζάκ Ριβέτ

7. Τό πλοίο τῶν παρανόμων, Γ. Σκολιμόφσκι

### Θωμᾶς Λιναράς

(ἱεραρχικά)

1. Πέρα ἀπ' τόν παράδεισο, τοῦ Τζ. Τζάρμους

2. Τό πλοίο τῶν παρανόμων, τοῦ Γ. Σκολιμόφσκι



Ράν

3. Στήν παγίδα τοῦ νόμου, τοῦ Τζ. Τζάρμους

(ἀλφαβητικά)

1. Ὁ ἄνθρωπος ἀπό τό Λός Ἀντζε-λες, τοῦ Γ. Φρήντικιν

2. Καί τό πλοῖο φεύγει, τοῦ Φεντερίκο Φελλίνι

3. Κυνηγητό μέσα στήν νύχτα, τοῦ Τζών Λάντις

4. Μόνα Λίζα, τοῦ Ν. Τζόρνταν

5. Ἡ πράσινη ἀχτίδα, τοῦ Ε. Ρομέρ

6. Ράν, τοῦ Α. Κουροσάουα

7. Τό τραῖνο τῆς μεγάλης φυγῆς, τοῦ Α. Μιχάλκωφ Κοντσαλόφσκι

8. Τό τρίτο μέρος τῆς νύχτας, τοῦ Ἀντρέι Ζουλάφσκι

9. Ἡ Χάννα καί οἱ ἀδελφές της, τοῦ Γ. Ἀλλεν.

### Χρήστος Μήτσος

Α. (ἀλφαβητικά)

1. Πέρα ἀπ' τόν παράδεισο, τοῦ Τζ. Τζάρμους

2. Ἡ πράσινη ἀχτίδα, τοῦ Ε. Ρομέρ

3. Ἡ Πωλίν στήν πλάζ, τοῦ Ε. Ρομέρ

4. Ράν, τοῦ Α. Κουροσάουα

Β. (ἀλφαβητικά)

1. Ὁ ἄνθρωπος ἀπό τό Λός Ἀντζε-λες, τοῦ Γ. Φρήντικιν

2. Ἡ γυναίκα τοῦ ἀεροπόρου, τοῦ Ε. Ρομέρ

3. Ὁ ἔρωτας κατά γῆς, τοῦ Ζ. Ριβέτ

4. Μόνα Λίζα, τοῦ Ν. Τζόρνταν

5. Ντανίλο Τρέλες, τοῦ Στ. Τορνέ

6. Στήν παγίδα τοῦ νόμου, τοῦ Τζ. Τζάρμους

7. Τό σκοτεινό ἀστέρι, τοῦ Τζ. Κάρπεντερ

8. Τό χρῆμα, τοῦ Ρ. Μπρεσόν

### Ἀλέξανδρος Μουτζής

(ἱεραρχικά)

1. Τό χρῆμα, τοῦ Ρ. Μπρεσόν

2. Πέρα ἀπ' τόν παράδεισο, τοῦ Τζ. Τζάρμους καί

Στήν παγίδα τοῦ νόμου, τοῦ Τζ. Τζάρμους

(ἀλφαβητικά)

1. Ἡ γυναίκα τοῦ ἀεροπόρου, τοῦ Ε. Ρομέρ

2. Ὁ ἔρωτας κατά γῆς, τοῦ Ζ. Ριβέτ

3. Ἡ πράσινη ἀχτίδα, τοῦ Ε. Ρομέρ

4. Ράν, τοῦ Α. Κουροσάουα

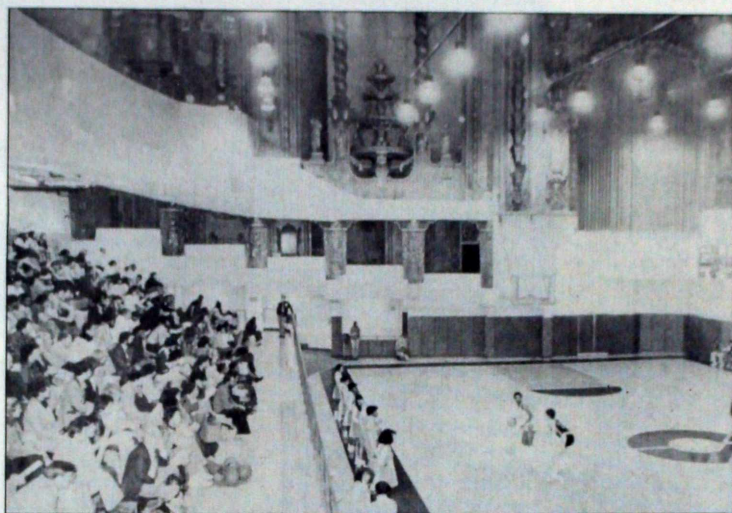
(Υ.Γ. Δέν εἶδα τό Πλοῖο τῶν παρανόμων).



Ἡ πράσινη ἀχτίδα



## ΖΕΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ;



*Τό μπάσκετ αντικατέστησε τήν προβολή*

Αυτό πού συχνά άγνοείται από τούς θεατές και παραλείπεται ως εύκόλως έννοούμενο από τούς πάσης φύσεως κριτές του κινηματογράφου είναι ότι ή κινηματογραφική ταινία, πέρα από τήν οποιαδήποτε κοινωνική και πολιτιστική της άξια, είναι ένα προϊόν πού έμπίπτει πρωτίστως στους κανόνες πού διέπουν τήν άγορά του. Μιά άγορά πού οργανώνεται άρκετά αυστηρά γύρω από τή διανομή της κινηματογραφικής ταινίας και πού λαμβάνει κυρίως ύπ' όψη της τή ζήτηση. Αυτό, βέβαια, διέπει τή γενική λογική των συναλλαγών σ' όλες τις καπιταλιστικές χώρες, φαντάζομαι όμως, μέ βάση αυτά πού διαβάζουμε κατά καιρούς, ότι τά πράγματα δέν απέχουν και πολύ και στις χώρες του ύπαρκτου σοσιαλισμού. "Άλλωστε, αν κρίνει κανείς από τήν πλειοψηφία των προϊόντων πού παράγονται ή εισάγονται στις χώρες αυτές, μπορεί νά διαπιστώσει του λόγου τού άληθές. Και έδω πού τά λέμε, είναι πολύ λογικό. Ό κινηματογράφος είναι ένα πολύ άκριβό είδος διασκέδασης ως προς τήν παραγωγή του γιά νά είναι χόμπυ.

Έδω και λίγα χρόνια, στό γενικότερο πρόβλημα της κινηματογραφικής κρίσης, πού ουσιαστικά όφείλεται στην αύξηση των ένλλακτικων λύσεων ψυχαγωγής του καταναλωτή του κινηματογραφικού προϊόντος, ήρθε νά προστεθεί στην Έλλάδα και ή κρίση της διανομής. Και μέ τόν όρο διανομή καλύ-

πτουμε όλο τό κύκλωμα πού παρεμβάλλεται μεταξύ παραγωγού και θεατή, δηλαδή τό γραφείο εισαγωγής και διανομής σύν τήν αίθουσα. Ό λόγος της κρίσης μπορεί νά άναζητηθεί στά ίδια τά αίτια της κρίσης πού μαστίζει τήν έλληνική οικονομία. Γιά νά φτάσουμε όμως στον προσδιορισμό των διαρθρωτικών αιτιών της κρίσης και στη διατύπωση κάποιων προτάσεων, θά πρέπει νά ρίξουμε μία ματιά στον τρόπο πού είναι διαμορφωμένη ή κατάσταση της διανομής σήμερα.

### Α. Γραφεία εισαγωγής και διανομής

"Αν και κατά τό παρελθόν έχουμε ύπονοήσει κάποια πράγματα γύρω από τις κινηματογραφικές εταιρείες και τή διανομή, θά πρέπει έδω νά ολοκληρώσουμε χωρίζοντας τά κινηματογραφικά γραφεία σε τρεις κατηγορίες, άναφερόμενοι πάντα στα γραφεία των Άθηνων. Τά γραφεία της Θεσσαλονίκης είναι ύποκαταστήματα ή αντιπροσωπεΐες πού καλύπτουν τις άνάγκες της Βόρειας Έλλάδας.

1. Γραφεία πού αγοράζουν ταινίες από τό έξωτερικό. Είναι συνήθως γραφεία μικρά, πού οι επιλογές τους, μέ έλάχιστες εξαιρέσεις, είναι στό χώρο των φτηνών έμπορικων ταινιών (καράτε, περιπέτειες, πορνό κ.λπ.). Στην κατηγορία αυτή άνήκαν και τά γραφεία πού έφερναν τις καλλιτεχνικές ταινίες όπως



τό Στούντιο, ή *Άλκυονίδα* (τά αναφέρουμε μέ τά όνόματα τών κινηματογράφων όπου παιζόταν συνήθως οί ταινίες τών γραφείων αυτών) και Ι. Μητρόπουλος, ό όποιος όμως δέν περιοριζόταν μόνο σέ ταινίες αυτού του είδους (*Έλλη, Ριβολί* Θεσσαλονίκης). Τά γραφεία αυτά χτυπήθηκαν διπλά: Άφ' ενός ή συνεχιζόμενη υποτίμηση τής δραχμής σέ σχέση μέ τό δολάριο πού έκανε τό κόστος τής αγοράς τών δικαιωμάτων τής ταινίας και τό κόστος τών λοιπών υλικών (κόπιας, φωτογραφικού διαφημιστικού υλικού κ.λπ.) σχεδόν άπρόσιτο γιά τήν μικρή έλληνική αγορά, και άφ' ετέρου ή δραματική μείωση του αριθμού τών θεατών τών καλλιτεχνικών ταινιών. Άλλωστε, οί ταινίες πού έφερναν αυτά τά γραφεία ήταν συνήθως τριτοκοσμικές παραγωγές, γερμανικές πού είναι γενικά φτηνές και ταινίες χωρών του ύπαρκτου σοσιαλισμού. Σ' αυτές τίς ταινίες θά προσθέσουμε και εκείνες πού δέν είχαν έρθει στην Ελλάδα λόγω τής χούντας και πού δημιούργησαν έναν όγκο προϊόντος φτηνού και έπαρκους γιά νά καλύψει τίς ανάγκες τής διψασμένης γιά καλό ή διαφορετικό κινηματογράφο αγοράς στην Ελλάδα τών πρώτων μεταδικτατορικών χρόνων. Έτσι ταινίες όπως του Γουόρχολ, του Σγιόμαν, του Άιζενστάιν και του Ντονσκόι έκοβαν εισιτήρια πού όχι μόνον απόσβεναν τό κόστος τους, αλλά επέτρεπαν και τήν εισαγωγή πιό τολμηρών ή δύσκολων ταινιών.

Αυτή τή στιγμή οί ταινίες αυτές δέν παίζονται όχι μόνο από τους κινηματογράφους αλλά ακόμα και από τίς Κινηματογραφικές Λέσχες, πού ενώ στην αρχή φάνηκαν ότι πήγαιναν νά δημιουργήσουν τήν εναλλακτική λύση στά κινηματογραφικά και κατ' επέκταση πολιτιστικά πράγματα τής επαρχίας, ένέδωσαν τελικά σέ πιό καταναλώσιμα κινηματογραφικά προϊόντα. Τό φαινόμενο αυτό τών Λεσχών, όπως εμφανίζεται στην Ελλάδα, θά πρέπει νά μās άπασχολήσει σοβαρά γιατί δέν άπτεται μόνο του προβλήματος τής διανομής αλλά και τής ίδιας τής πολιτιστικής κατάστασης στον τόπο μας. Έτσι δέν θά έπιμείνουμε περισσότερο σ' αυτό τό θέμα, αλλά έλπίζουμε ότι θά επανέλθουμε σύντομα.

2. *Γραφεία πού λειτουργούν ως ύποκαταστήματα.* Υπάρχει ένα μόνον τέτοιο γραφείο, αυτό τής UIP (πρώην CIC). Η UIP είναι ένας συνασπισμός γνωστών από τό παρελθόν στούντιο όπως ή Παραμάουντ, ή Γιουνάιτεντ Άρτιστς και ή Μέτρο. Τό γραφείο αυτό διευθύνεται από ένα άτομο πού καθορίζει και τήν πολιτική του όσον άφορά τίς πωλήσεις. Έχει μάλιστα τό δικαίωμα νά άπορρίψει έναν αριθμό ταινιών πού θεωρεί άντιεμπορικές ή άκατάλληλες γιά τήν ελληνική αγορά. Έτσι έχουμε τό παράδειγμα τής άπόρριψης τής ταινίας του Άλεξ Κόξ *Repo-man* πού θεωρείται ταινία κάλτ αλλά πού δέ θά δοϋμε στην Ελλάδα παρα μόνον (ίσως) σέ βίντεο.

Οί τσιγγάνοι πεθαίνουν από άγάπη, του Έμίλ Λοτιάνου (Ι. Μητρόπουλος): Ποιός ένδιαφέρει πλεόν γι' αυτές τίς ταινίες;







*Repo-man*

3. Γραφεία που αντιπροσωπεύουν εταιρείες του εξωτερικού και που ταυτόχρονα εισάγουν δικές τους ταινίες. Αυτή είναι και η πλειοψηφία στην Ελλάδα. "Ετσι έχουμε μ' αυτό το σύστημα τό προϊόν όλων των μαϊντσορ αμερικανικών εταιρειών (Κολούμπια, Γουόρνερ, Τράι-Στάρ, Φόξ), της Κάννον που είναι η ισχυρότερη μίνι μαϊντσορ, καθώς και μικρότερων εταιρειών όπως η Όράιον, η Γκόλντκρεστ (αγγλική), η Ντέ Λαουρέντις (διεθνής), η Χεντμέντ (αγγλική) κ.ά. Δέν υπάρχουν αντιπρόσωποι γαλλικών και ιταλικών εταιρειών. Οί ταινίες τους όμως αγοράζονται κυρίως από τίς εταιρείες που ανήκουν σ' αυτή την κατηγορία.

"Όπως είναι κατανοητό, τά γραφεία αυτά δέν πληρώνουν τίποτε για δικαιώματα ή για κόπιες και τά λοιπά έξοδα της ταινίας (διαφήμιση, ταυτόχρονη προβολή κ.λπ.) επιβαρύνουν τό κόστος της και αφαιρούνται από τά έσοδά της. Έτσι, οί εταιρείες αυτές μπορούν νά διοχετεύσουν τά κεφάλαιά τους στην εισαγωγή ανεξάρτητων παραγωγών.

Τό μεγαλύτερο όμως πλεονέκτημα που παρέχει ή αντιπροσώπευση των αμερικανικών ταινιών είναι ή παροχή ενός συχνά μεγάλου ποσού χρημάτων για τή διαφήμισή τους. Τό συγκριτικό αυτό πλεονέκτημα έναντι των όποιωνδήποτε αγοραστών ταινιών (πέρα από τό γεγονός ότι οί ταινίες αυτές θά ήταν αδύνατο νά εισαχθούν μέ άλλο τρόπο λόγω των υψηλών δικαιωμάτων τους), σέ συνδυασμό μέ τούς ευρύτερους μηχανισμούς προδιαφήμισης που διαθέτουν αυτές οί εταιρείες (ας μήν ξεχνάμε ότι τό Χόλυγουντ είναι ένας τόπος λατρευτικός, ένας χώρος στον οποίο στρέφονται τά περιοδικά ποικίλης ύλης για νά θρέψουν τίς κινηματογραφικές τους στήλες) τίς κάνει ακαταμάχητες στην προβολή και επιβολή τους.

Οί αγοραζόμενες ταινίες πάλι διακρίνονται σέ δύο κατηγορίες. Σ' αυτές που αγοράζονται εφάπαξ

και πού ή διάρκεια των δικαιωμάτων τους είναι πέντε έως επτά χρόνια και αυτές που είναι μέ ποσοστά. Η δεύτερη περίπτωση είναι πιό σπάνια και συχνά πιό περίπλοκη γι' αυτό και αποφεύγεται.

Τό κόστος από τίς κόπιες σέ μία αγοραζόμενη ταινία μπορεί νά φτάσει και τό ήμισυ της αξίας των δικαιωμάτων της, γι' αυτό και οί αγοραζόμενες ταινίες έρχονται σέ λίγες κόπιες. Αντίθετα, στίς αντιπροσωπευόμενες ταινίες ό αριθμός από τίς κόπιες καθορίζεται από τό γραφείο σέ σχέση μέ τήν προβλεπόμενη έμπορική δύναμη της ταινίας και μέ τόν αριθμό των αίθουσών Α' προβολής της Αθήνας. Έπειδή οί κόπιες που έρχονται είναι συνήθως μεταχειρισμένες, ύπάρχει ή περίπτωση μία ταινία νά διατίθεται σέ ικανό αριθμό από κόπιες ώστε νά γίνει ταυτόχρονη έξοδος της και σέ άλλες πόλεις. Αυτό συμβαίνει συνήθως σέ "μεγάλες" ταινίες. Γενικά, ό αριθμός των κινηματογράφων Α' προβολής Αθηνών διά δύο μās δίνει τόν αριθμό από τίς κόπιες που χρησιμοποιούνται.

Οί επιλογές των ανεξάρτητων παραγωγών που θά εισαχθούν γίνονται συνήθως σ' ένα από τά δύο μεγάλα ευρωπαϊκά παζάρια της κινηματογραφίας: στίς Κάννες και τό Μιλάνο (MIFED).

Οί αμερικάνικες εταιρείες, πέρα από τό δικό τους προϊόν, συχνά αγοράζουν για διανομή ταινίες που ανήκουν σέ άλλες εταιρείες, συνήθως αμερικανικές, ή ανεξάρτητες παραγωγές που ελπίζουν ότι έχουν κάποιες έμπορικές πιθανότητες. Έτσι ή Τράιν-Στάρ, για παράδειγμα, διένειμε τό *Ράμπο 2* που δέν ήταν δική της παραγωγή, ή Κάννον τό *ό Μπαμπάς λείπει σέ ταξίδι για δουλειές* που ήταν γιουγκοσλαβική κ.λπ. Τό παράδοξο σ' αυτή την περίπτωση είναι ότι μία αμερικανική εταιρεία αγοράζει τά δικαιώματα μιās ανεξάρτητης παραγωγής για έναν αριθμό χωρών και μία άλλη εταιρεία για τίς υπόλοιπες ή ακόμα και για μόνο μία χώρα.

Μέ την ανάπτυξη της ελληνικής βιντεοαγοράς, τά περισσότερα από αυτά τά γραφεία απέκτησαν και τμήμα βίντεο. Δηλαδή είτε αντιπροσώπευσαν τίς εταιρείες που διένειμαν στον κινηματογράφο και στό βίντεο είτε άρχισαν ν' αγοράζουν ταινίες άπ' έξω μαζί μέ τά δικαιώματα του βίντεο. Τό αποτέλεσμα ήταν σέ κάποιες περιπτώσεις τό τμήμα του βίντεο νά χρηματοδοτεί τό κινηματογραφικό τμήμα. Έτσι τό μέλλον είναι μάλλον μέ τίς εταιρείες που κατάφεραν ή θά καταφέρουν νά συνδυάσουν και τούς δύο τομείς. "Ηδη τό άνοιγμα που έγινε στον κινηματογράφο *Όπερα* μέ την εισαγωγή του ντόλμπι και τή γενικότερη ανακαίνισή του, δέν αναμένεται ν' άποσβεστεί μόνον από την άμφίβολη αύξηση του αριθμού των εισιτηρίων. (Λέγεται ότι ξεοδεύτηκαν πάνω από 10.000.000 δραχμές για τίς άλλαγές).



Με βάση λοιπόν όλα αυτά τα δεδομένα, βλέπουμε ότι οι εταιρείες που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο διανέμουν αμερικανικά προϊόντα έχουν περισσότερες ελπίδες για επιβίωση αλλά και είναι οι μόνες που μπορούν πλέον να κάνουν κάτι στο χώρο του καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Το πέρασμα του κινηματογράφου *Στούντιο* από τα χέρια του Καψάσκη στά χέρια της Προοπτικής, που αντιπροσωπεύει μεγάλες αμερικάνικες εταιρείες είναι ένδεικτικό.

"Ετσι λοιπόν ο ποιοτικός κινηματογράφος βρίσκεται στα χέρια των εταιρειών αυτών που, απ' ό,τι φαίνεται, κάνουν μία προσπάθεια, μεγαλύτερη ή μικρότερη δεν έχει σημασία, για να ικανοποιήσουν αυτή τη μερίδα των θεατών. "Όπως προαναφέραμε, και η περίπτωση του *Στούντιο* και της "Όπερας εντάσσονται στα πλαίσια μιας τέτοιας πολιτικής, γιατί και οι δύο αυτοί κινηματογράφοι είναι προσανατολισμένοι σε τέτοιου είδους ταινίες.

Τό "μπαλάκι" λοιπόν πηγαίνει στο κοινό.

### Β. Αίθουσες προβολής

Ο τόπος όπου συναντιέται το κινηματογραφικό προϊόν με τον τελικό καταναλωτή του είναι φυσικά η αίθουσα. Και όταν λέμε αίθουσα μιλάμε για την χωρητικότητα του κτιρίου, την τοποθεσία του, την κατάσταση του, τη θέρμανσή του, τον φωτισμό και τη διαφήμισή του, τις συνθήκες προβολής του, τόμπάρ και τούς χώρους άναμνησης και πολλά ακόμη πράγματα λιγότερο σημαντικά, που όμως επιδρούν ψυχολογικά στο θεατή στο να επιλέξει τό χώρο που θά δει τήν ταινία. Με τά σημερινά δεδομένα, ό θεατής βλέπει πολύ λιγότερες ταινίες ετησίως από ό,τι έβλεπε στο παρελθόν. "Ετσι, τώρα δεν αποφασίζει μόνο σε ποιά ταινία θά πάει, επιλέγοντας ανάμεσα σε πολλές, αλλά και σε ποιά αίθουσα θά πάει νά τήν δει. "Ο κινηματογράφος πλέον είναι μία ψυχαγωγία ανάμεσα σε τόσες άλλες. "Όταν λοιπόν τά άλλα είδη ψυχαγωγίας καθορίζονται από μία μίνιμουμ αισθητική (όταν ένας νέος πηγαίνει σε μία ντισκοτέκ, δεν επιλέγει τήν πιό κοντινή αλλά τήν πιό "ΙΝ" ή τήν πιό έντυπωσιακή σε εμφέ), και ό κινηματογράφος ως αίθουσα φιλτράρεται αναγκαστικά από αυτή.

Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν ή κρίση νά χτυπήσει τούς φτωχότερους, ασθενέστερους και πιό απομακρυσμένους από τό κέντρο κινηματογράφους. "Ο κινηματογράφος σήμερα είναι πρωτίστως "έξοδος" και όλα όσα σημαίνει αυτή ή λέξη.

Τή συνεισφορά του όμως στη μείωση των κινηματογραφικών αιθουσών έχει και τό κράτος. "Όπως είναι γνωστό τό εισιτήριο ως τό τέλος του 1986 επιβαρύνονταν μέ φόρους που πλησιάζαν τό 30%, πέρα από τίς άλλες φορολογίες που επιβάρυναν τό τιμολόγιο τής ταινίας (ΦΚΕ, χαρτόσημο) και βέβαια τή φορολογία πάνω στο εισόδημα που άλλωστε θεωρητικά

Κινηματογραφικός  
2ος Όρο  
ΕΤΟΣ ΚΓ' - ΑΡΙΘ. 17 (588)  
ΤΡΙΤΗ 25 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ 1986

Η συμπαινή Αλυσία καλλιτέχνη Ταχία Καρούα πραγματοποιεί τής άρβιας ταινίας «ΝΥΧΤΕΣ ΣΤΟ ΝΕΛΑΟ» με τήν τραβήχτη έφέτος ελπίση πάλι μας είνε τών μεγάλων κινηματογράφων  
Τιμή πώλησης: ΙΝΤΕΛ ΣΙΑΜΣ Συναρτία 1

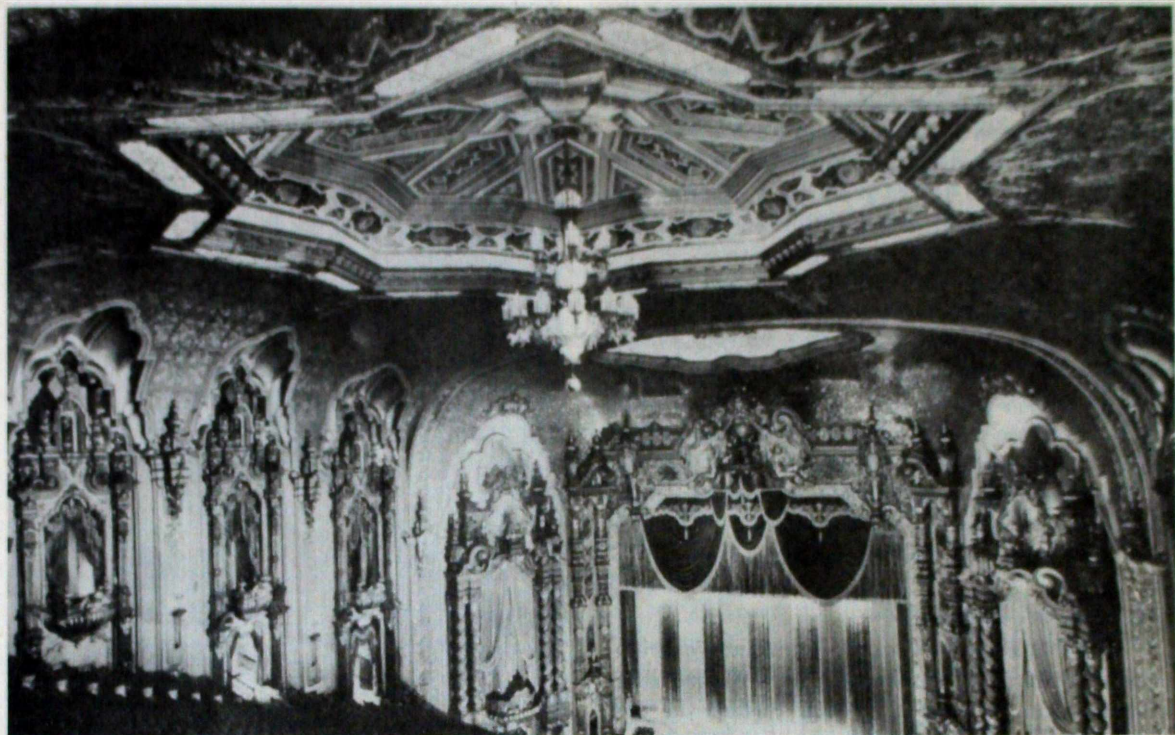
ΤΑ ΘΕΑΜΑΤΑ

**ΕΝΑΣ ΚΙΤΣΟΣ**  
**διαμπερζούκια**

ΠΑΡΑΓΩΓΗ - ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΙΣ: ΤΑΣΟΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ Τ20PT2 6-ΤΗΛ. 638.700.

Δύο επαγγελματικά κινηματογραφικά περιοδικά. Τό πάνω έκλεισε εδώ και χρόνια, τό δεύτερο στρέφεται στο βίντεο.





*Κινηματογράφος στο Όχαιο*

βαρύνει όλους τους πολίτες. Τό κύριο όμως πρόβλημα ήταν τό 30% πάνω στό εισιτήριο, κατάλοιπο τής εποχής πού οί κινηματογράφοι έκαναν σέ μιά μέρα όσα εισιτήρια κάνουν τώρα σέ μιά βδομάδα. Από τήν άλλη, τό κράτος κρατάει ύψηλούς τούς δασμούς στόν τεχνικό εξοπλισμό τών κινηματογραφών έτσι ώστε νά εἶναι μή άποσβέσιμη. Ταυτόχρονα δέν επιτρέπει τή δανειοδότηση τών κινηματογραφιστών μέ τούς ίδιους εὐνοϊκούς όρους πού έχει γιά τούς λοιπούς βιοτέχνες ή βιομηχάνους. Όλα αυτά οδηγούν στήν άδυναμία τών αἰθουσαρχών νά άνανεώσουν τόν εξοπλισμό τους. Ή κρίση τούς βρήκε πρίν από τήν εμφάνιση τών νέων τεχνολογιών πού ήταν άλλωστε, ως ένα βαθμό, καί άπόρροια τής κρίσης.

Ένας άλλος λόγος πού έκλεισαν πολλές κινηματογραφικές αἰθουσες ήταν, πέρα από τό οικονομικό δέλεαρ τών ιδιοκτητῶν τών σούπερ μάρκετ καί τών νυκτερινῶν κέντρων πού τίς αντικατέστησαν, τό ότι τά άτομα πού τούς είχαν προέρχονταν από άλλα επαγγέλματα όχι τόσο σχετικά μέ τόν κινηματογράφο, κάτι δηλαδή σάν τούς πρώτους εργολάβους πού εμφανίστηκαν μέ τό οίκοδομικό μπουίμ. Αυτά τά άτομα, όχι μόνο δέν ενδιαφέρθηκαν γιά τήν τύχη τοῦ κινηματογράφου, άλλα δέν προσπάθησαν καν νά άποπειραθοῦν τήν όποιαδήποτε βελτίωση τών αἰθουσῶν τους. Άλλωστε, πολλές από αυτές τίς κινηματογραφικές αἰθουσες δέν ήταν φτιαγμένες γιά τέτοια

χρήση. Στή Θεσσαλονίκη, γιά παράδειγμα, υπήρχε ό κινηματογράφος πού ήταν χαμάμ στήν περίοδο τής Τουρκοκρατίας. Οί περισσότερες αἰθουσες από αυτές πού έκλεισαν προκάλεσαν μάλλον μιά έξυγίανση στό χώρο αυτό.

Έτσι λοιπόν ή μείωση τών θεατῶν σέ συνδυασμό μέ τήν άδυναμία τών αἰθουσῶν γιά ουσιαστικές αλλαγές μετέτρεψαν τήν κινηματογραφική αἴθουσα από άνθούσα επιχείρηση σέ οίκοτεχνία (στήν έπαρχία) καί άλλαξαν τή σχέση αἰθουσας - γραφείου διανομής στή μεγάλη πόλη. Γιατί, ενώ παλιά ό αἰθουσαρχης μπορούσε νά ελέγχει τό προϊόν πού τοῦ παρείχαν τά γραφεία, τώρα εἶναι δέσμιός τους. Αυτό όφείλεται στό γεγονός ότι στό παρελθόν ό αριθμός τών ἐγχώριων καί εισαγόμενων ταινιῶν υπερχάλυπτε τίς ανάγκες τών αἰθουσῶν πού υπήρχαν στή αγορά, ενώ τώρα συμβαίνει τό αντίθετο. Έτσι τώρα τά γραφεία διανομής κλείνουν μέ συμβόλαια τούς κινηματογράφους καί διακινούν τό καθένα τό δικό του προϊόν μέ ελάχιστες εξαιρέσεις. Μπορείτε λοιπόν νά δείτε ότι οί ταινίες πού παίζονται σέ συγκεκριμένους κινηματογράφους ανήκουν σέ μιά καί μόνο εταιρεία. Οί εξαιρέσεις εἶναι κάποιοι μεγάλοι κινηματογράφοι τών Άθηνῶν πού μπορούν ακόμα νά επιβάλλουν κάποιους όρους γιά τό προϊόν πού θά παίζουν.

Μέ βάση όλα όσα άναφέραμε γιά τή διανομή, μπορούμε νά βγάλουμε μερικά συμπεράσματα άλλα



νά προτείνουμε καί κάποιες λύσεις πού ἴσως θά βοηθοῦσαν στό νά μπορέσει ὁ κινηματογράφος νά συντηρηθεῖ ὡς τήν ὥρα τῆς ἐπόμενης κρίσης του πού πλησιάζει γοργά. Γιατί ἔχουμε ἀκόμα νά ξεπεράσουμε τήν ἐλεύθερη τηλεόραση, τή δορυφορική τηλεόραση, τήν καλωδιακή τηλεόραση, τήν ἀναμενόμενη αὐξηση τῆς καθαρότητας τῶν τηλεοπτικῶν ὁθονῶν σέ συνδυασμό μέ τήν αὐξηση τοῦ μεγέθους τους κ.λπ.

α) Ἡ ἐλληνική κινηματογραφία πάσχει ἀπό τή γνωστή κακοδαιμονία ὅλων τῶν μικρομεσαίων ἐπιχειρήσεων στή χώρα μας. Εἶναι δηλαδή ἀνίκανη νά κατανοήσει τίς διαφαινόμενες ἀλλαγές τῆς ἀγοράς, ἀργεῖ νά προσαρμοστεῖ στά νέα δεδομένα, δέν κάνει μακροπρόθεσμες ἐπενδύσεις. Ἀποτέλεσμα ἦταν τά χρήματα πού κερδήθηκαν τήν εὐτυχή περίοδο τῆς κινηματογραφίας νά χαθοῦν ἀπό τόν κινηματογράφο.

β) Τό ἐλληνικό κράτος, μέ τήν ἀπαρχαιωμένη νομοθεσία του στό χώρο τῆς κινηματογραφίας στέκεται τροχοπέδη στίς ὁποιοσδήποτε σκέψεις γιά βελτίωση τῆς θέσης τῶν κινηματογραφιστῶν.

γ) Οἱ προσπάθειες προσέγγισης τῶν νεοεμφανισθέντων συγγενῶν μέσων (τηλεόρασης, βίντεο) ἦταν σποραδικές καί συχνά σπασμωδικές, μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις. Ἔτσι ἀντί ὁ κινηματογράφος νά ἐλέγχει αὐτούς τοὺς χώρους ὥστε νά τοὺς ἐκμεταλλεῖται πρὸς ὄφελός του, εἴτε τοὺς ἄφησε σέ χέρια ἀνθρώπων πού δέν εἶχαν πολλές σχέσεις μ' αὐτό τό χώρο,

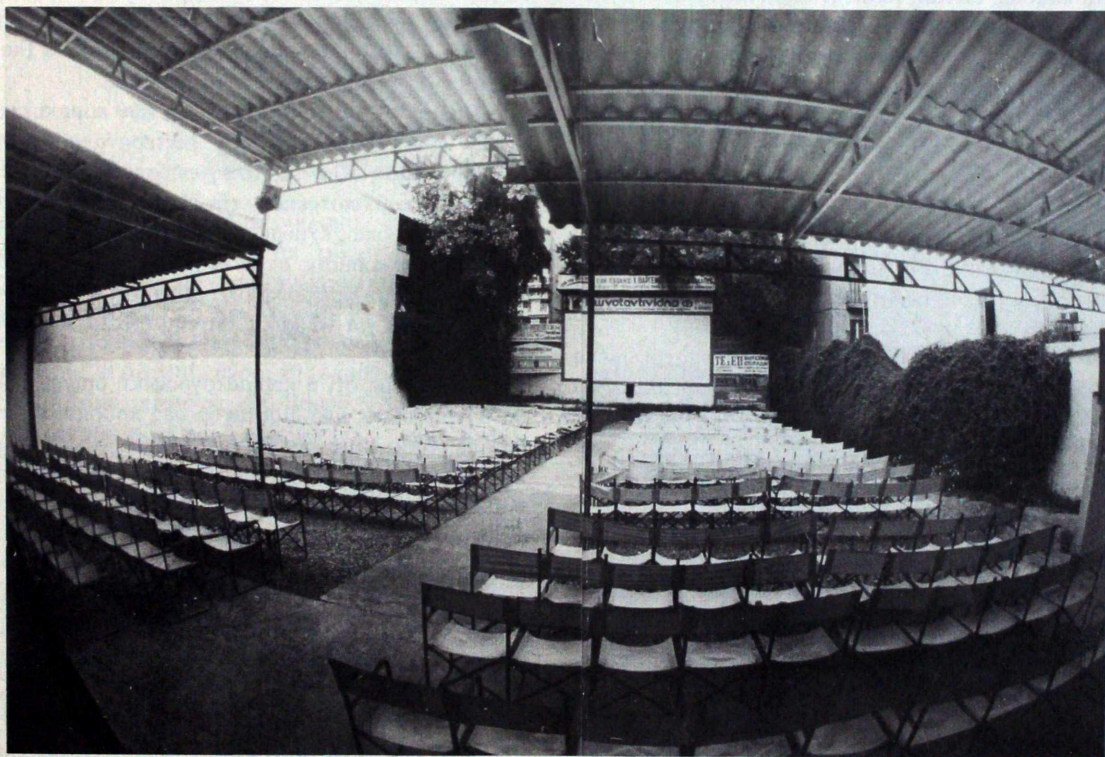
εἴτε προσπάθησε νά τοὺς ἐκμεταλλεῖται μέ τόν ἴδιο βραχυπρόθεσμο καί κοντόφθαλμο τρόπο πού εἶδε καί τόν κινηματογράφο.

δ) Ἡ ἀνυπαρξία μιᾶς σωστῆς καί ὁλοκληρωμένης συνεργασίας τῶν γραφείων ἀλλά καί τῶν αἰθουσῶν εἶχε γιά ἀποτέλεσμα νά ἐμφανιστοῦν φαινόμενα ὅπως ἡ κασετοπειρατεία (ἓνας μεγάλος ἀριθμός ταινιῶν βγαίνει σέ βιντεοκασέτες πρὶν ἀκόμη προβληθεῖ στοὺς κινηματογράφους, κυρίως τῆς ἐπαρχίας, χωρίς νά ὑπάρχουν νόμιμα δικαιώματα), ἡ προβολή βιντεοταινιῶν σέ καφετερίες, ἡ ἔλλειψη προβολῆς τοῦ κινηματογράφου στήν τηλεόραση (ἡ μόνη ἐκπομπή πού ὑπάρχει, πέρα ἀπὸ τό ὅτι εἶναι σέ ἀκατάλληλη ὥρα, ἀσχολεῖται μόνο μέ τόν ἐλληνικό κινηματογράφο).

ε) Τό γεγονός ὅτι οἱ αἰθουσες ἐξακολουθοῦν νά εἶναι ἀνεξάρτητες ἐπιχειρήσεις, συχνά ἐνοικιάζονται σέ ἄτομα πού δέν ἔχουν σχέση μέ τή διανομή, δέν ἐπιτρέπει τήν εὐκολή βελτίωσή τους.

ζ) Τό γεγονός ὅτι συγκεκριμένα γραφεῖα ἐλέγχουν συγκεκριμένες αἰθουσες ἀποβαίνει τελικά τόσο εἰς βάρος τῶν ταινιῶν ὅσο καί τῶν αἰθουσῶν. Ἀντί δηλαδή σέ μιᾶ περίοδο κρίσης νά γίνει μιᾶ κίνηση πρὸς τά μέσα γιά νά μειωθοῦν ἀφ' ἑνός τά λειτουργικά ἐξοδα καί ἀφ' ἑτέρου οἱ ἐπιλογές τῶν ἐβδομαδιαίων προγραμμάτων τῶν κινηματογράφων νά γίνεται μέ γνώμονα τήν καλύτερη ἀπόδοση τῶν ταινιῶν

*Θερινοὶ κινηματογράφοι: εἶδος πρὸς ἐξαφάνιση*





(όποτε θα υπήρχε κέρδος σε όλο το εύρος της κινηματογραφίας) ή μόνη προσπάθεια για ένοποίηση (ΕΛΚΕ) απέτυχε και καταλήξαμε πάλι σε σχήματα που είναι ξεπερασμένα με τις παρούσες συνθήκες της κινηματογραφίας.

Αφήσαμε τελευταίο το πρόβλημα της διανομής των ελληνικών ταινιών, γιατί υπόκειται σε άλλους κανόνες. Η κρίση στην ελληνική κινηματογραφία έχει συζητηθεί κατ' επανάληψη, έτσι ώστε να μη μās απασχολήσει στο επίπεδο της παραγωγής. Τό αποτέλεσμα της όμως στο χώρο της διανομής ήταν φανερό. "Όσον αφορά τόν εμπορικό ελληνικό κινηματογράφο, τό κύκλωμα των αίθουσών στο όποιο διανέμονταν εξαρθρώθηκε από τήν έλλειψη κοινού και ταινιών. Οί εμπορικές ταινίες του Κέντρου διανέμονται από τά μεγάλα γραφεία που έχουν τό δικό τους κύκλωμα κινηματογράφων, ενώ οί υπόλοιπες στηρίζονται στην καλή προαίρεση των γραφείων να "θάψουν" κάποια έβδομάδα του καλλιτεχνικού τους κινηματογράφου για να τίς παίξουν. Τά εισιτήρια των ταινιών αυτών βρίσκονται, στίς πιό άκραίες περιπτώσεις, κάτω από τό όριο επιβίωσης του κινηματογράφου.

Τό Κέντρο έκανε στο παρελθόν μιά προσπάθεια για να αποκτήσει τή δική του αίθουσα. Αυτό θά είχε ως αποτέλεσμα, από τή μιά να βρουν χώρο να παίζονται κάποιες ταινίες, από τήν άλλη όμως θά οδηγούσε σε ένα μεγαλύτερο κλείσιμο των ταινιών αυτών, καθώς ή αίθουσα αυτή θά λειτουργούσε σάν γκέτο.

"Όπως βλέπουμε λοιπόν, τό πρόβλημα της διανομής στον ελληνικό χώρο είναι άπόρροια της καθυστέρησης του κλάδου να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα. Καί μεγάλο μέρος της ευθύνης φέρει τό κράτος μέ τή διπρόσωπη οικονομική πολιτική του. Τό κινηματογραφικό προϊόν μπορεί να είναι τέχνη, υπόκειται όμως και στους κανόνες του εμπορίου και τους όρους αυτού του παιχνιδιού δέν κατέχει ούτε μπορεί ν' άντέξει τό ελληνικό κράτος.

Η ελληνική κινηματογραφία είναι υποχρεωμένη να προσαρμοστεί και θά οδηγηθεί αναπόφευκτα εκεί έφ' όσον θέλει να επιβιώσει. Καί αυτό θά γίνει άν ληφθούν τά εξής μέτρα:

#### **Α. Στόν τομέα των αίθουσών**

1. Μείωση των κινηματογραφικών αίθουσών και ταυτόχρονη βελτίωση τους μέ τήν εισαγωγή της νέας τεχνολογίας.

2. Μείωση του αριθμού των θέσεων των κινηματογράφων μέ τόν διχασμό ή τόν τριχασμό των μεγάλων αίθουσών, όπως έγινε στη Λάρισα μέ τή δημιουργία τριών αίθουσών στο χώρο της παλιάς. Έτσι θά εκλείψουν τά μαστόδοντα των χιλίων θέσεων που και άκομπα ήταν και καθόλου ζεστά.

3. Προβολή ταινιών κατά άποκλειστικότητα και για πολλές εβδομάδες, όπως γίνεται στο έξωτερικό.

4. Αύξηση της τιμής του εισιτηρίου. "Αν σκεφτεί κανείς ότι τό 1975 τό εισιτήριο του κινηματογράφου στοίχιζε όσο τό γεύμα σε μιά φτηνή ταβέρνα, τώρα ή σχέση είναι περίπου ένα προς δύο εις βάρος της κινηματογραφικής αίθουσας.

#### **Β. Στόν τομέα των Γραφείων Διανομής**

1. Μείωση του αριθμού των εταιρειών και των ταινιών που εισάγονται.

2. Εξάπλωση των εταιρειών που θά απομείνουν και στο υπόλοιπο φάσμα των εναλλακτικών όπτικοακουστικών ψυχαγωγικών μέσων (βίντεο, τηλεόραση, κ.λπ.)

3. Κάθετος έλεγχος του κλάδου (παραγωγή ελληνικών ταινιών και τηλεταινιών - αίθουσα).

4. Απόκτηση εξειδικευμένου προσωπικού στο χώρο της διαφήμισης και τή δημιουργία εναλλακτικών τρόπων διαφήμισης πέρα από τόν Τύπο που είναι σήμερα τό κύριο μέσο.

#### **Γ. Στόν κρατικό τομέα**

Έδω, δυστυχώς μόνο ευχέλαιο μπορούμε να κάνουμε μήπως και δεήσει να άσχοληθεί κανένας σοβαρά και μ' αυτήν τήν έρμη τήν κινηματογραφία και να μην καταναλώνεται όλος ό χρόνος της Γραμματείας στίς ίντριγκες του Έλληνικού Κέντρου Κινηματογράφου και των "συγγενών σωματείων". Γιατί οί άπαιτήσεις από τό κράτος είναι πολλές.

Πρώτα-πρώτα ή πάταξη όλων των παρακυκλωμάτων που λυμαίνονται τή βιντεοαναπαραγωγή. "Υστερα, άρση όλων των άπαγορεύσεων και των περιορισμών που άποτρέπουν τήν έξυγείανση της κινηματογραφίας όπως έχουμε πεί. Τέλος, τό άνοιγμα της κρατικής τηλεόρασης στην ενήμερωση των θεατών για τόν κινηματογράφο και όχι μόνο στη στεία προβολή ταινιών για να καλύπτει τήν ένδεια των προγρα' άτων της.

Ελπίζουμε ότι ή κινηματογραφική διανομή δέν θά άγνοήσει τίς νεο-διαφαινόμενες προοπτικές και θά μπει τόσο στην έλεύθερη τηλοπία όσο και στην καλωδιακή τηλεόραση, για να μην μιλήσω για τήν πιθανολογούμενη αλλαγή του τρόπου προβολής. Έτσι κι άλλοιώς, σε έλάχιστα χρόνια, όπως έχουν προβλέψει οί Άμερικανοί για τήν Ελλάδα, οί κινηματογραφικές αίθουσες θά υπάρχουν μόνο στην Άθήνα και στίς μεγάλες έπαρχιακές πόλεις και σε πολύ μικρό αριθμό. "Ας κάνουμε ότι μπορούμε γι' αυτό που θά απομείνει.

Η κινηματογραφική αίθουσα που ξέραμε πέθανε. Ζήτω ό κινηματογράφος!

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

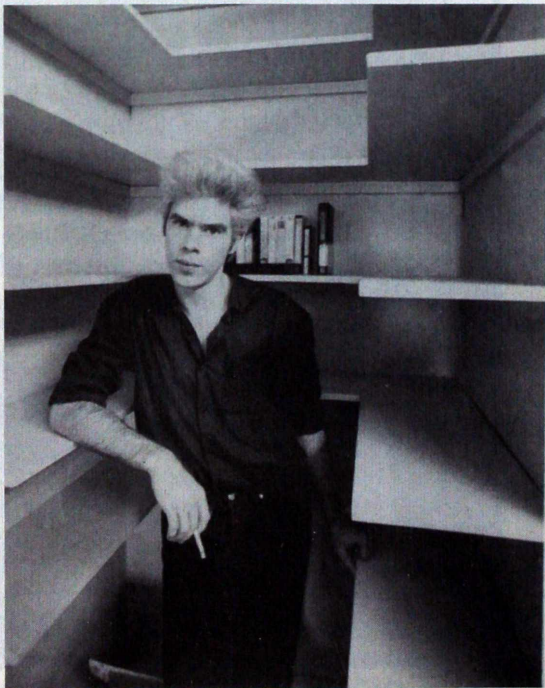


## Γιά νά ἐγκαταλείψεις κάτι

Ἡ συζήτηση πού ἀκολουθεῖ εἶναι μιά μαγνητοφωνημένη τηλεφωνική συνδιάλεξη μέ τόν Τζάρμους, ἡ ὁποία ἔλαβε χώρα στά μέσα τοῦ Ὀκτωβρίου, τρεῖς μέρες μετά τό γύρισμα μιᾶς μικροῦ μήκους ἀσπρό-μαυρης κωμικῆς ταινίας πέντε λεπτῶν, μέ τόν Ρομπέρτο Μπενίνι καί τόν κωμικό Στήβεν Ράιτ, γιά τήν ἐκπομπή τῆς ἀμερικανικῆς τηλεόρασης *Saturday Night Live*· ἡ ταινία αὐτή ὀνομάζετα *Καφές καί τσιγάρα*. “Τό ὄφος τοῦ παιγνιδιοῦ δέν εἶναι ρεαλιστικό ἀλλά πλησιάζει τό μπουρλέσκο”, παρατήρησε ὁ Τζάρμους, προσθέτοντας ὅτι ὁ διάλογος ἦταν τελικά κατά τό μεγαλύτερο μέρος αὐτοσχέδιο παρ’ ὅτι εἶχε γραφεῖ καί εἶχαν γίνει πρόβες, καί πῶς, μολονότι τό *Saturday Night Live* εἶχε χρηματοδοτήσει τήν ταινία, θά ἦταν ὁ ἴδιος ἰδιοκτήτης τῆς ταινίας μετά τήν προβολή της στίς 22 Νοεμβρίου (κάτι πού διαχωρίζει καθαρά τόν Τζάρμους ἀπ’ τήν πλειοψηφία τῶν κινηματογραφιστῶν τοῦ κυκλώματος - ἂν ὄχι ἀπ’ τήν πλειοψηφία τῶν κινηματογραφιστῶν τῆς *avant-garde*: εἶναι ὁ ἰδιοκτήτης τῶν ταινιῶν του). Ἐλάχιστα διατεθειμένος νά μιλήσει γιά τήν ἐπόμενη ταινία του, ἐκτός ἀπ’ τό νά πεῖ ὅτι θά εἶναι ἐγχρωμη - “μέ χρώματα πολύ ἀπαλά”, στήν ἰδανική περίπτωση γυρισμένη σέ χειμωνιάτικο φῶς - ὁ Τζάρμους ἀνέφερε πῶς θά ἠθελε νά γυρίσει ἓνα ἀσπρόμαυρο γουέστερν, σχέδιο πού ἐτοιμάζει μέ τόν σεναριογράφο Ρούντολφ Βούρλιτजर (ὁ ὁποῖος σκηνοθετεῖ τήν πρώτη του ταινία μαζί μέ τόν Ρόμπερτ Φράνκ), μέ τόν Τόμ Γουέιτς στόν κεντρικό ρόλο καί τόν Ρόμπυ Μύλλερ ὡς διευθυντή φωτογραφίας. Ἀλλά κάθε πράγμα στόν καιρό του: γιατί φυσικά τό *Down by Law* ἦταν αὐτό πού μᾶς ἀπασχόλησε σ’ αὐτή τή συζήτηση.

Καγιέ: Πῶς θά ὀρίζατε τήν ἀγγλική ἐκφραση “*Down by Law*”;

Τζ. Τζάρμους: Εἶναι περίπλοκο. Ἡ ἐκφραση “*Down by Law*” προέρχεται ἀπ’ τήν ἀργκό τῆς λαϊκῆς νέγρικης κουλτούρας πού γνώρισα κατ’ ἀρχάς ἐξ’ αἰτίας τοῦ Hip-hop στή Νέα Ὑόρκη. Ἡ ἐκφραση συνηθίζεται στό Νότιο Μπρόνξ. Χρονολογεῖται ἀπ’ τά χρόνια τοῦ ’20 ὅταν οἱ μαῦροι τῆς ἐπαρχίας κατέκλυσαν τίς ἀστικές περιοχές τοῦ Βορρά. Ἀπαξ καί πίστευαν ὅτι γνώριζαν καλά τοὺς δρόμους ἦταν “*down by law*”. Αὐτό εἶναι πού βρήκα στά λεξικά τῆς ἀργκό, ἀλλά ἀπό κεῖ καί ὕστερα ἡ ἐκφραση χρησιμοποιήθηκε στίς φυλακές ὅπου σήμαινε κάτι ἰδιαίτερα “συντροφικό”: ἂν κάποιος ἦταν “*down by law*”, αὐτό σήμαινε πῶς ἦταν σάν σταυραδέρφι γιά σένα - ἂν ἐβγαίνει ἀπ’ τή φυλακή ἐκεῖνος πρῶτος, τότε ἀναλάμβανε νά φροντίζει τήν οἰκογένειά σου. Κατόπιν, πῶς πρόσφατα, στά χρόνια τοῦ ’70, χρησιμοποιούνταν ὡς ἐκφραση τῆς ἀργκό ἀπ’ τοὺς νέους καί τό νόημά της ἦταν ἀκριβῶς τό ἴδιο: ἂν κάποιος ἦταν “*down by law*” μαζί μέ σένα, αὐτό σήμαινε πῶς μπορούσες νά





του έμπιστευτείς και την ίδια σου τη ζωή. "Εκτοτε, παρ' όλα αυτά, η έκφραση έχασε τη δύναμή της και σημαίνει απλώς πώς κάποιος ήταν "ψυχρός" μαζί σου ή πώς κάτι είναι ψυχρό και αδιάφορο. Η έκφραση δεν έχει πλέον την άλλοτινή ένταση.

Αγαπώ αυτό τον τίτλο γιατί, μη γνωρίζοντας την έκφραση αυτή, θα μπορούσε κανένας να υποθέσει πώς σημαίνει ακριβώς το αντίθετο, πώς έννοει δηλαδή τον κυνηγημένο απ' το νόμο· ενώ αυτό που θέλει να πει η έκφραση είναι πώς είστε "έντάξει" (Ο.Κ.). Μ' αρέσει αυτή η άμφισημία, απ' όπου και η ιδέα πώς είναι μία παρεξήγηση, πώς είναι μία έκφραση διαστρεβλωμένη.

#### Τό έφφέ - Μπενίνι

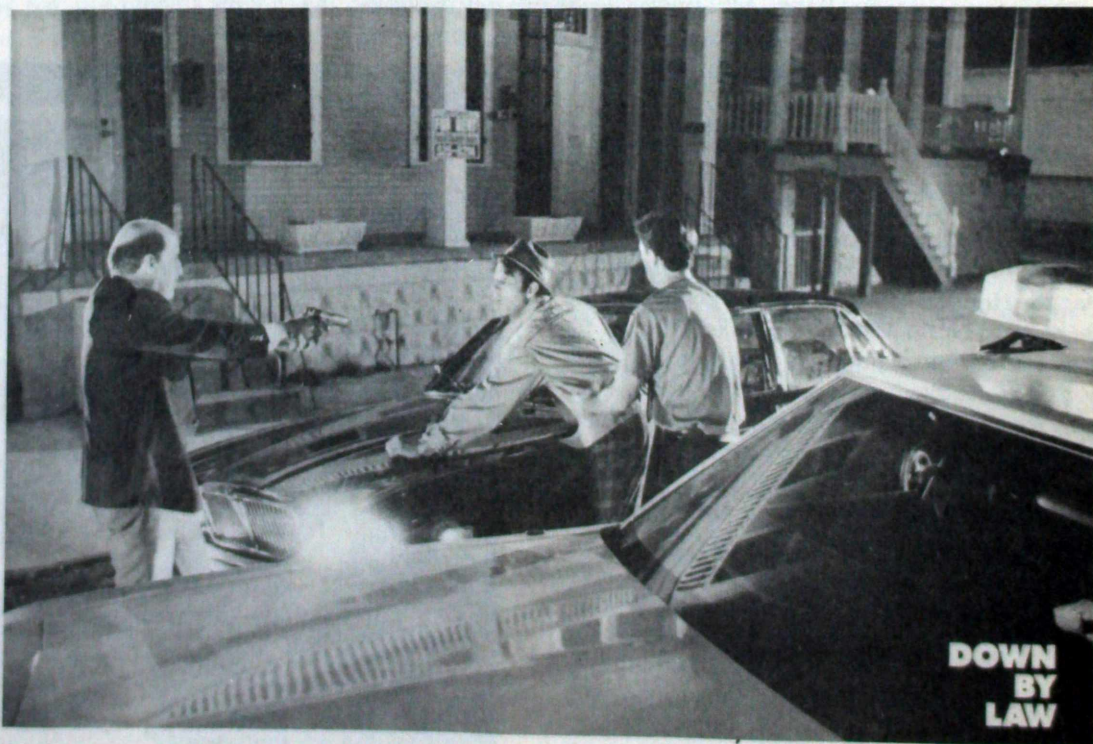
**Καγιέ:** "Όταν παρουσιάσατε τό φίλμ στά φεστιβάλ του Τορόντο καί της Νέας Υόρκης είπατε πώς ώθήσατε τοὺς ήθοποιούς νά παίξουν ψεύτικα.

**Τζ. Τζάρμους:** Τά γυρίσματα ήταν ένα είδος διαρκoὺς ἀστεισμοῦ μεταξύ του Τόμ Γουέιτς, του Τζών Λούρυ, του Ρομπέρτο Μπενίνι καί ἐμοῦ. "Όταν οἱ ήθοποιοί δέν ήταν ἀρκετά ἐπιδέξιοι καί κάνανε διορθώσεις στό παίξιμό τους, τοὺς ἔλεγα μετά τή λήψη: "παίζετε πολὺ καλά - θέλουμε νά παίξετε ψεύτικα". Ήταν ἀκριβῶς ἕνας ἀστεισμός γιά νά κάνουμε ὅλοι λιγότερα πράγματα. Ήταν πολὺ σημαντικό γιά μένα, τά δύο κεντρικά πρόσωπα του Τζάκ (Λούρυ)

καί του Ζάκ (Γουέιτς) νά έχουν τήν ίδια ἀντίληψη γιά τή ζωή καί νά βρίσκονται κατά βάση στήν ίδια κατάσταση - χωρίς νά έχουν καί οἱ δύο ἀπόλυτα συνείδηση τῶν ἀδυναμιῶν τους καί οἱ δύο μαζί σέ μία πορεία ἀποσύνθεσης. Δέν ήθελα νά έχουν διαφορετικές ἀπόψεις γιατί ἔτσι ὁ παράγων Ρομπέρτο δέν θά εἶχε τήν ἐπίδραση πού ἔχει ἐπάνω τους. Πολὺ γρήγορα, ὅταν εἶχαμε ἀρχίσει νά δουλεύουμε ήθελαν νά τοὺς παρουσιάσω νά έχουν ἐντελῶς διαφορετικές ἀντιλήψεις γιά τά πράγματα, κάτι πού κατά τή γνώμη μου δέν εἶχε καμμία σχέση μέ τήν ἱστορία τήν ὁποία εἶχα γράψει.

**Καγιέ:** Εἶναι ἐνδιαφέρον πῶς ὁ ρόλος του Ρομπέρτο κατ' ἀντίθεση πρὸς τοὺς δικούς τους, φαίνεται νά εἶναι κατά μεγάλο μέρος ἐλλειπτικός. Δέν ξέρομε γιατί ἔρχεται στήν Ἀμερική καί τό γεγονός πῶς δέν τόν βλέπουμε νά διαπράττει τό φόνο πού τόν ὁδηγεῖ στή φυλακή ἀλλάζει τή σχέση μας μαζί του. Στήν πραγματικότητα, ὁ Ρομπέρτο φαίνεται νά ὑπάρχει μέσα σέ μία κατάσταση διαφορετική ἀπ' τῶν ἄλλων δύο.

**Τζ. Τζάρμους:** Ναί. Πέρα ἀπ' τό γεγονός πῶς εἶναι σταθερά αἰσιόδοξος, ἔχει μία ὀργιαστική φαντασία, γεμάτη ἀπό στοιχεῖα ποιητικά καί φιλικά μέ τά ὁποῖα οἱ ἄλλοι δέν έχουν καμμία σχέση. Δέν εἶναι μέ κανένα τρόπο διανοούμενοι. "Όταν ὁ Ρομπέρτο ἀπαγγέλει ἕνα ἀπόσπασμα του Γουόλτ Γουίτμαν στά ἰταλικά, στή σεκάνς τῆς φυλακῆς, καί ὁ Τόμ Γουέιτς







λέει: "Γουόλτ Γουίτμαν", είναι σαν να θυμάται ένα όνομα που είχε μάθει στο σχολείο μά που σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί τμήμα της συνείδησής του.

Καγιέ: "Άλλη μία έλλειψη σε σχέση με τον Ρομπέρτο είναι πώς δεν ξέρουμε πώς δραπετεύουν.

Τζ. Τζάρμους: Ναι. Έχει μία νεφελώδη ιδέα του τρόπου με τον οποίο θα διαφύγουν που στην ουσία του υποβλήθηκε από ένα αμερικανικό φίλμ που είδε στην Ιταλία. Μά έπειδή ίσως προτιμώ να γράφω για τους ρόλους - μαζεύω τά στοιχεία σιγά - σιγά σκεπτόμενος τους ρόλους και αυτά μου υποβάλλουν την κατευθυντήρια γραμμή της αφήγησης - παρά να γράφω ευθύς εξ αρχής την ιστορία και να προσπαθώ να παρεμβάλλω τους ρόλους, αυτά τά στοιχεία της ιστορίας δεν είναι πολύ σημαντικά για μένα. Σκέπτομαι πώς με ιστορίες το ίδιο ισχνές είμαι ικανός να δημιουργώ καταστάσεις που υπό κανονικές συνθήκες θά ήταν άπιστευτες ή μη αποδεκτές απ' το κοινό. Μά το κοινό έχει την τάση να τις αποδέχεται γιατί εμπλέκεται μ' αυτά τά πρόσωπα και όχι μέσα σ' ένα μύθο μαζί με όλα τά συνηθισμένα νήματα. Τό ίδιο συμβαίνει και στο *Πέρα απ' τον παράδεισο*, όταν η Εύα ξαναβρίσκεται από λάθος ξαφνικά με ένα τεράστιο ποσό χρημάτων. Τό ίδιο όταν πηγαίνει στο αεροδρόμιο, στη Φλόριντα, παίρνει το αεροπλάνο για τη Βουδαπέστη. Φυσιολογικά δεν θά έπρεπε τό κοινό να αποδέχεται τέτοια πράγματα, και είναι περίπου τό ίδιο μέ την απόδραση, ή και μέ την ανάκαλυψη της Νικολέ-

τας στο μέσο του βάλτου.

### Συνενοχές

Καγιέ: Πολλοί άνθρωποι πιστεύουν πώς ή δουλειά σας αναφέρεται στον νεοϋρκέζικο μινιμαλισμό. Παρ' όλα αυτά φαίνεται πώς οί κινηματογραφιστές που προτιμάτε (και σκέφτομαι τόν Στραούμπ και την Ύγιε, όπως επίσης τόν Γκοντάρ, τόν Ριβέτ, τόν Νίκολας Ρέν και τούς άλλους) δεν είναι με κανένα τρόπο μινιμαλιστές.

Τζ. Τζάρμους: Δεν ξέρω τί ακριβώς είναι ο νεοϋρκέζικος μινιμαλισμός. Άγαπώ τά καθαρά - λιτά πράγματα, που δεν επιβαρύνονται με πολλές ιδέες και όπτικούς έρεθισμούς. Άγαπώ τή λιτή ζωγραφική επίσης, αλλά έχω την τάση ν' αγαπώ πράγματα που διαφοροποιούνται από τή δική μου αισθητική. Για παράδειγμα, αγαπώ τίς ταινίες του Κασσαβέτη και του Ρόμπερτ Φράνκ γιατί είναι διαισθητικές. Επίσης τόν τρόπο με τόν οποίο έχουν φωτογραφηθεί, π.χ. ή κάμερα στό χέρι σε πολλές ταινίες του Κασσαβέτη μου είναι τόσο ξένη που τελικά μ' έντυπωσιάζει τόσο πολύ γιατί είναι κάτι που δεν μπορώ να κάνω. Λοιπόν, είναι δύσκολο να σκεφτώ επιρροές: είμαστε περισσότερο επηρεασμένοι από πράγματα που βρίσκονται μακρύτερα απ' τή δική μας αισθητική παρά απ' αυτά που είναι πιο κοντά σ' αυτή.

Καγιέ: Τί είδους βοήθεια είχατε απ' τούς άλλους κινηματογραφιστές κατά τή διάρκεια της παραγωγής



του Πέρα απ' τόν Παράδεισο;

Τζ. Τζάρμους: Ο Βέντερς και ο παραγωγός του Κρίς Σιέβερνιτς ήταν οι πρώτοι, προσφέροντάς μου φιλμ που τούς είχε περισσέψει απ' την Κατάσταση των πραγμάτων. Ο Κρίς μου είπε: "Γιατί δεν κάνεις ένα φιλμ πέντε λεπτών; Ίσως θά μπορούσαμε να το διανεμήσουμε ως μικρού μήκους πρίν απ' την Κατάσταση των πραγμάτων". Τους είχε μείνει σαράντα ή πενήντα λεπτά φιλμ, και έφυγα για να γράψω κάτι που θα διαρκούσε μισή ώρα. Ξαναγύρισα να τους βρω και τούς είπα: "Νομίζω πώς μπορώ να το κάνω, για να μην είναι άκριβο, μέσα σ' ένα Σαββατοκύριακο". Μου απάντησαν: "Καλά, δεν έχεις παρά σαράντα λεπτά φιλμ για μιά ταινία τριάντα λεπτών, αλλά είμαστε σύμφωνοι να το χρηματοδοτήσουμε με ένα ελάχιστο προϋπολογισμό". Η Γκραίβ Σίτυ χρηματοδότησε το μεγαλύτερο μέρος του φιλμ: τό γύρισμα στοίχισε 8.000 δολάρια περίπου· έβαλα τά 2.000 και μου έβαλαν τά υπόλοιπα. Έπειτα, καθώς ετοιμαζόμουν να μοντάρω τό πρώτο μέρος, έγραψα ένα σενάριο μεγάλης διάρκειας για να συνεχίσω την ταινία και καθώς έψαχνα λεφτά για να τελειώσω την ταινία, ή Γκραίβ Σίτυ που είχε έμπλακεί σέ ένα άλλο σχέδιο δεν μπορούσε να μέ βοηθήσει. Ο Πάολ Μπάρτελ ενδιαφέρθηκε όταν είχε δει τή μικρού μήκους· δεν είχε βέβαια τή δυνατότητα να χρηματοδοτήσει τό υπόλοιπο μέρος τής ταινίας, μά μπορούσε να μου δανείσει τά απαραίτητα χρήματα για να εξοφλήσω τό χρέος μου στην Γκραίβ Σίτυ, για να μπορώ να βρω νόμιμα έναν άλλο παραγωγό... Για τή μεγάλο μήκους βερσιόν, ο Ζάν-Μαρί Στραούμπ και ή Ντανιέλ Ύγιέ μου έδωσαν τό φιλμ που τούς περίσσευε απ' την ταινία *Αμερική. Ταξικές σχέσεις*, γυρισμένη στίς Ήνωμένες Πολιτείες. Αυτό μου επέτρεψε να κάνω τά μαύρα πλάνα τής ταινίας. Γιατί μέ τό άρνητικό δέ μπορούσαμε να είμαστε ευχαριστημένοι απ' τή χρήση τής μαύρης άμόρφας, έπρεπε να χρησιμοποιήσουμε φιλμ και να τό εμφανίσουμε, άκόμα κι αν αυτό δεν είχε εκτεθεί στό φώς, προκειμένου να πάρουμε ένα καθαρό άρνητικό που έκτυπώνοντάς το μία φορά θά έδινε ένα μαύρο αντίγραφο. Έτσι, τό φιλμ που μου έδωσαν ο Ζάν-Μαρί και ή Ντανιέλ χρησιμοποιήθηκε γι' αυτά τά μαύρα. Στή συνέχεια, όταν είχα λεφτά τούς εξόφλησα.

Έξ άλλου, μόλις μόνητά τό πρώτο μέρος τής ταινίας σέ μιά μουβιόλα μέ κάθετη όθόνη, ο Ρόμπερτ Φράνκ πέρασε δύο φορές τή βδομάδα για να δει τήν τάξη και τό ρυθμό τής ταινίας· σ' ένα σημείο μου πρότεινε ν' αλλάξω τήν τάξη των σεκάνς και είναι αυτή ή τάξη που έμεινε στην όριστική έκδοχή.

#### Η προπτική και τό κάδρο

Καγιέ: Η Βερενίς Ρευνό έχει μιά ενδιαφέρουσα ιδέα για τό καθάρισμα του Down by law. Βλέπει μιά σύνθεση πολύ σφιχτή στό ύψος και τό βάθος χωρίς κα-

μία γραμμή φυγής, εκτός απ' τά δεξιά και τ' άριστερά, μά ποτέ μπροστά απ' τή δράση ούτε πάνω ούτε κάτω. Υπάρχουν στην πραγματικότητα πολλών ειδών πλάνα στό Πέρα απ' τό Παράδεισο που δεν τά βρίσκουμε μέ κανέναν τρόπο σ' αυτό τό φιλμ.

Τζ. Τζάρμους: Τό Πέρα απ' τόν Παράδεισο για μένα ήταν ένα φιλμ σχετικά μ' ένα συγκεκριμένο τρόπο να βλέπουμε τά πράγματα, και ή φόρμα τής ταινίας υπογραμμίζει τό έξής: δεν έχουμε μόνο μία μόνο γωνία για κάθε μία απ' τίς σεκάνς. Τό Στήν παγίδα του νόμου είναι: να δείξουμε μιά διαφορετική προοπτική των πραγμάτων μέ ενδιάμεσο αυτό τό άγγελικό πρόσωπο, τόν Ρομπέρτο. Είναι αυτό που υπέβαλε τό ύφος του φιλμαρίσματος. Στό έσωτερικό των σεκάνς υπάρχουν διαφορετικές άπόψεις για τή δράση, αλλά τά πρόσωπα παραμένουν άκόμη εντός του κάδρου, άκόμη περισσότερο, κατά μία έννοια, απ' ό,τι στό Πέρα απ' τόν παράδεισο. Για παράδειγμα, πολλές σκηνές έχουν μεγάλο βάθος πεδίου - αυτές τής αρχής μέ τόν Τζάκ και τή Μόμπυ και αυτές του Ζάκ μέ τήν Λωρέτ. Δεν υπάρχει ούτε ένα πλάνο ενός προσώπου χωρίς τό άλλο να βρίσκεται στό βάθος πεδίου. Δεν υπάρχουν επίσης ούτε γκρό πλάνα, ούτε πλάνα μοντάς, ούτε υποκειμενικά πλάνα, εκτός κι αν τά πρόσωπα βρίσκονται στό έσωτερικό του κάδρου. Υπάρχει λοιπόν ένα είδος έγκλεισμού μέσα στό πλάνο, άκόμη κι όταν έχουμε τήν άνακούφιση μιάς άλλης γωνίας λήψης και μιάς άλλης προοπτικής πάνω στην ίδια σκηνή.

Ο Ρόμπυ Μύλλερ και εγώ μιλήσαμε συχνά για τήν όπτική καθετότητα του κλασσικού φιλμ - νουάρ του τέλους τής δεκαετίας του '40 (γιατί ήταν άστικό) και για τήν όριζόντια σύνθεση που χαρακτηρίζει τά γουέστερν εξ αίτίας του τοπίου. Και θέλαμε κατά κάποιον τρόπο να βρεθούμε σέ κάτι ενδιάμεσο διαφυλάσσοντας μιά λογική του ύφους για τά τρία μέρη τής ταινίας. Τό πρώτο μέρος είναι πολύ άστικό, τό μεσαίο διαδραματίζεται έξ ολοκλήρου στό κελί τής φυλακής και τό τελευταίο έκτυλίσσεται σέ τοπία φυσικά. Λοιπόν προσπαθήσαμε να βρούμε μιά σύνθεση που να είναι κάπου ανάμεσά τους, ούτε κάθετα ούτε όριζόντια, να έχει μιά γραμμή στυλιστική. Και να διατηρεί πάντα τά πρόσωπα στό έσωτερικό του κάδρου.

Καγιέ: Υπάρχει ένα είδος άπουσίας του εκτός πεδίου. Τά μόνα σημεία όπου έχουμε λίγο πρίν τήν έντύπωση του εκτός πεδίου είναι τά παράπλευρα τράβελινγκ.

Τζ. Τζάρμους: Άκόμα κι εκεί, τά πρόσωπα βρίσκονται στό έσωτερικό. Εκτός απ' τόν πρόλογο, όπου δεν υπάρχουν πρόσωπα. Όλη ή εισαγωγή ήταν μονάχα ένας τρόπος να υποβάλλουμε τό θέμα τής ταινίας: τήν εγκατάλειψη των πραγμάτων. Τό πρώτο τράβελινγκ αρχίζει άρκετά σύντομα μ' ένα σταθερό





πλάνο μιās νεκροφόρας καί έπειτα άπομακρυνόμαστε. Στη συνέχεια, όλα τά άλλα πλάνα πρίν άπ' τό ξε- νερίκ είναι κινητικά, μ' έξαίρεση τίς μικρές σκηνές μέ τίς όποίες εισάγονται τά πρόσωπα.

Καγιέ: Γιατί άρχίσατε τό φίλμ μέ μιά νεκροφόρα;

Τζ. Τζάρμους: Γιά προσωπικούς λόγους καί γιατί κατά τή γνώμη μου ό Τζάκ καί ό Ζάκ πρόκειται νά πεθάνουν πνευματικά - δέν έχουν συνείδηση των έαυ- τών τους ούτε τών δυνατοτήτων τους, είναι άρνητές καί βυθίζονται μέχρι του σημείου ν' άγγίξουν τό βυθό, δηλαδή τίς φυλακές της Νέας Όρλεάνης.

#### Υστερόγραφο

1. Αυτό πού πραγματικά μέ έντυπωσίασε στον Ρόμπυ Μύλλερ ήταν αυτό πού έκανε γιά κάθε σκηνή: διάβαζε τό σενάριο, έπειτα αυτός κι εγώ συζητούσαμε κατ' άρχάς, όχι γιά τόν τρόπο του γυρίσματος, αλλά γιά τό τί σήμαινε ή σεκάς συναισθηματικά μέσα στην ιστορία καί γιά τόν καθένα από μās ξεχω- ριστά. Γενικά είμασταν πολύ κοντά, μερικές φορές είχαμε έρμηνείες έλαφρά, διαφορετικές. Μά ξεκινώ- ντας άπ' αυτές τίς συζητήσεις είναι πού έκανε τό φωτισμό: καί όχι από εκεί όπου ό ήθοποιός συναντά τό φώς καί λέει κάτι δραματικού χαρακτήρα. Αυτό μέ έντυπωσίασε πραγματικά, γιατί ποτέ εγώ ό ίδιος δέν είχα σκεφτεί τεχνικά μ' αυτούς τους όρους. Όφείλε- ται κατά μεγάλο μέρος σ' αυτό τό λόγο πού τό τελευ-

ταίο μέρος του φίλμ έχει αυτή τήν όψη παραμυθιού... Ό Ρόμπυ συνεισέφερε στό νά βρεθεί ό τρόπος νά έχουμε αυτό τό άποτέλεσμα. Ήταν σάν νά δουλεύα- με περισσότερο μέ κατεύθυνση άπ' τό έσωτερικό πρós τό έξωτερικό παρά άντιστρόφως. Δέν είχαμε στόρυ-μπορντ, άποφασίζουμε πάντα γιά τά πλάνα στά ίδια τά μέρη του γυρίσματος.

2. Όταν μιλάτε γιά όμοιότητες ανάμεσα στό Πέρα άπ' τό Παράδεισο καί τό Στην παγίδα του νόμου είναι άρκετά γελοίο: τό λέω γιατί καί μερικοί άλλοι κριτικοί καί δημοσιογράφοι έπετέθησαν στό Στην παγίδα του Νόμου είτε γιατί τό φίλμ δέν έμοιαζε άρ- κετά στό Πέρα άπ' τό παράδεισο είτε γιατί δέν του έμοιαζε καθόλου. Τό πιο σημαντικό γιά μένα είναι νά μαθαίνω άπ' τά λάθη μου: μαθαίνω πολύ λιγότερο άπ' αυτό πού πήγε καλά. Θέλω ν' άγνοήσω, άν τό μπορώ, τήν προσμονή του κόσμου. Υπάρχουν πράγματα στην Παγίδα του Νόμου πού κατά τή γνώμη μου δέν είναι λειτουργικά: τά περισσότερα κόπηκαν στό μο- ντάζ, αλλά είναι τά πράγματα πού μ' άρέσουν περισ- σότερο.

[Η συνέντευξη έγινε άπ' τόν Τζόνθαν Ρόζενμπα- ουμ καί μεταφράστηκε άπ' τά άμερικανικά άπ' τήν Ντο- μινίκ Βιλλαίν. Δημοσιεύτηκε στό Καγιέ ντε σινεμά, τεύχος 389, μετάφραση: Α. Μεάνδρος καί Ι. Μιχαλό- πουλος].



# Η σκηνοθεσία μου στηρίζεται στο παίξιμο τών ήθοποιών

## Η προσωπική χρήση των συμβάσεων

— Ο πρόλογος του Στήν παγίδα του νόμου παρουσιάζει τους δύο αμερικανούς ήρωες και κάνει μία γενική παρουσίαση της ταινίας.

Ναι, χρησίμευσε ως εισαγωγή αλλά πολύ περισσότερο ως σύνοψη που εγκαθιστά από την αρχή την πολύ έντονη ατμόσφαιρα της Νέας Όρλεάνης. Ήδη από εκείνη τη στιγμή θέλησα να δηλώσω την ποιότητα των εικόνων, την τόσο ιδιαίτερη μουσική του Τόμ Γουέητς μ' ένα τραγουδι ειδικά επιλεγμένο γι' αυτές τις σκηνές. Η πρώτη εικόνα ξεκινάει από το νεκροταφείο, τη νεκροφόρα και τις σειρές των τάφων διότι υπάρχει ένα είδος έσωτερικού θανάτου στα δύο πρόσωπα του Ζάκ και του Τζάκ. Στη συνέχεια αφήνουμε το νεκροταφείο και τα σημεία του θανάτου, πράγμα που σημαίνει πώς τα δύο πρόσωπα θα βγουν απ' αυτόν το θάνατο. Είναι επίσης μία εισαγωγή για τους χαρακτήρες, για το περιβάλλον όπου εξελίσσονται και για τις γυναίκες με τις οποίες ζουν - όλα μ' έναν παραλληλισμό καταστάσεων και συμπεριφορών. Ο πρόλογος παρουσιάζει κατά κάποιον τρόπο μία ταινία ξεχωριστή από το υπόλοιπο μέρος. Μπορεί να υπάρξει μόνος του.

— Χρησιμοποιείτε μερικές κινηματογραφικές συμβάσεις που τις ανατρέπετε διά μέσον του ήρωα Ρομπέρτο. Αυτό σάς επιτρέπει να κρατήσετε μία απόσταση...

Πράγματι. Δουλεύω έτσι διότι θέλω να μείνω δεκτικός σε πολλές κινηματογραφικές φόρμες χωρίς ταυτόχρονα να έγκλωβιστώ σ' ένα είδος. Η απόλυτη χρησιμοποίηση των συμβάσεων δέ μ' ενδιαφέρει. Κάτι τέτοιο μου συμβαίνει μάλλον σ' ένα επίπεδο ημι-συνειδητό. Συμβαίνει λοιπόν να βρίσκουν στην Παγίδα του νόμου αναφορές στο φιλμ νουάρ. Θα μπορούσε να γίνει μία ιστορία απόδρασης με τα πιο παραδοσιακά μέσα, δηλαδή με την αφήγηση της δραματικής της. Όμως, δεν την αφήγουμε και έτσι αποκλίνω από το είδος, υπονοώντας το ταυτόχρονα. Δραπετεύουν από τη φυλακή και περιπλανιούνται στους βάλτους όπως στις ταινίες του '30. Επίσης δε δείχνω τη συνάντηση του Ρομπέρτο και της Νικολέτας. Όλες αυτές οι "συμπύξεις" μου επιτρέπουν να μην αποκλειστώ σ' ένα στυλ.

Κανείς δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι δημιουργεί μία ιστορία βαθεία πρωτότυπη. Περνάς αναπόφευκτα από αναφορές, πολλές φορές άσυναισθητα. Είναι

αδύνατον να δημιουργήσεις από τό τίποτε τη στιγμή που είμαστε έμποτισμένοι από κοινές επιρροές και τόπους. Αντίθετα, μπορείς να χειριστείς μ' έναν καινούριο τρόπο αυτόν τό σωρό στοιχείων που θ' αποτελέσουν στο έξης μέρος της κινηματογραφικής μας κουλτούρας. Νά μή στοχεύουμε στην απόλυτη πρωτοπορία, απλώς να θεωρούμε τις αναφορές βάση για την προσωπική μας δημιουργία. Τό καινούριο έρχεται ύστερα και γίνεται προσωπικό. Η προσωπική συναρμογή των γνωστών στοιχείων μπορεί να γίνει ή γλώσσα και τό ύφος του σκηνοθέτη.

## Τό παιχνίδι με τη γλώσσα

— Όπως και στο Πέρα απ' τόν Παράδεισο, παίζετε με τη γλώσσα. Έδω ό Ρομπέρτο επειδή άκριβώς δέν κατέχει τά άγγλικά φέρνει τό κωμικό στοιχείο μέ τά λογοπαίγνια του φωτίζοντας συγχρόνως τις καταστάσεις...

Μου επιτρέπει να παίζω διαρκώς με τό διπλό νόημα και τό γκροτέσκο. Έτσι, όταν ανακαλύπτει τά έχθρικά βλέμματα των συγκρατούμένων του, τούς πετάει μέ καλοσύνη μία από τις σημειωμένες εκφράσεις στό καρνέ του: "Αν τά βλέμματα σκοτώνουν ... τότε είμαι νεκρός". Όταν γνώρισα τόν Ρομπέρτο Μπενίνι, δέ μιλούσε ούτε λέξη άγγλικά κι εγώ ούτε λέξη ιταλικά. Μπροστά σ' αυτό τό πρόβλημα χρησιμοποίησα τις γνώσεις των γαλλικών μας και μάθαμε νά επικοινωνούμε διαφορετικά. Πέρασαμε ώρες ολόκληρες κουβεντιάζοντας χωρίς νά κατέχουμε τό κύριο στοιχείο της επικοινωνίας, τη γλώσσα. Έτσι, μου ήρθε ή ιδέα του προσώπου που ένσαρκώνει.

Η σύνθεση αυτού του προσώπου ήταν ένδιαφέρουσα γιά τόν Ρομπέρτο γιατί ήταν διαφορετική απ' αυτό που κάνει συνήθως. Στην Ιταλία είναι γνωστός ως ήθοποιός που χειρίζεται μέ άπίστευτη γρηγοράδα τη γλώσσα. Η γλώσσα είναι τό μέσον του νά δημιουργεί τό κωμικό. Έδω, ξαφνικά, του στερούν αυτό τό στοιχείο· έπρεπε λοιπόν νά δουλέψει σέ κάποιο άλλο κανάλι που θά προσέγγιζε την τεχνική του βωβού με τη χρήση μιås σωματικής γλώσσας. Κατέφυγε σέ άλλα μέσα. Γιά παράδειγμα, στη διάρκεια της πρώτης σκηνής που μπαίνει στό κελί και θέλει νά μιλήσει στόν Τζάκ και στόν Ζάκ τούς λέει "Συγνώμη" κάνοντας μία χειρονομία που σημαίνει "λίγάκι ... αυτό είναι όλο κι όλο που σάς ζητάω". Έπαναλαμβάνει πολλές φορές αυτή την κίνηση τονίζοντάς την.



Έκτός από την κωμική της όψη, τούτη η λεπτομέρεια υπογραμμίζει από την αρχή την ανάγκη επικοινωνίας και τό χαρακτήρα του ήρωα. Σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας ο Ρομπέρτο θέλει νά επιβεβαιωθεί και έφ' όσον ή λεκτική επικοινωνία μερικές φορές είναι άνεφικτη, τό μήνυμα θά περάσει από τό σώμα του. Ο Ρομπέρτο Μπενίνι κατέφυγε πολλές φορές σ' αυτό τό είδος κινήσεων και ή δουλειά του αποδείχθηκε ιδιοφυής. Η αναζήτηση μιās έκφρασης διά μέσου τής φυσικής παρουσίας προσεγγίζει τήν έρμηνεία του Τσάρλυ Τσάπλιν ή του Μπάστερ Κητον

### Μιά ταινία έμπνευσμένη από τό ρόλο των ήθοποιών

— Έμπνευστήκατε τήν ταινία σας σέ συνάρτηση μέ τήν προσωπικότητα του κάθε ήθοποιου...

Η σκηνοθεσία μου στηρίζεται στό παίξιμο των ήθοποιών. Είναι κάτι πρωταρχικό γιά μένα νά γράφω τίς ταινίες μου γιά τά πρόσωπα. Στην περίπτωση του *Στήν παγίδα του νόμου*, προσάρμοσα του ρόλους ειδικά γιά τόν Τζών Λούρι, τόν Τόμ Γουέιτς και τόν Ρομπέρτο Μπενίνι. Καί τούς τρεις τους προσέγγισα μ' ένα διαφορετικό τρόπο, προσπαθώντας νά βρω τίς μεθόδους πού ταιριάζουν στον καθένα. Έξ αιτίας των δυσκολιών του στά άγγλικά, ο Ρομπέρτο Μπενίνι ήταν άναγκασμένος νά μένει πιστός στό κείμενο τό όποιο άποτελούσε ένα είδος πυξίδας γι' αυτόν. Τελι-

κά κατάφερε νά μήν περιοριστεί, καί αυτό πού παρουσιαζόταν ως άναπηρία μετατράπηκε σ' έμπλουτιστικό στοιχείο γιά τό πρόσωπο. Γιά παράδειγμα, ή σκηνή όπου μιλάει γιά τή μητέρα του, τήν οικογένειά του, τό λαγό, ήταν όλόκληρη γραμμένη. Τόν προέτρεψα νά μήν προσπαθήσει νά θυμηθεί άπ' έξω άλλα ν' αυτοσχεδιάσει γύρω από τήν ιδέα. Ήταν δύσκολο, παρ' όλ' αυτά κατάφερε νά κάνει κάτι τό εξαιρετικό. Έγραψε ο ίδιος τή σκηνή όπου άφηγείται πώς σκότωσε κάποιον. Είχε φανταστεί τρεις παραλλαγές, τίς συζητήσαμε καί διαλέξαμε μαζί. Αυτό τό πέραςμα είναι σημαντικό διότι γιά πρώτη φορά οί τρεις άντρες επιτυγχάνουν μία πραγματική έπαφή μεταξύ τους. Ο Ρομπέρτο τούς ρωτάει γιά τήν αίτία τής φυλάκισής τους. Πέσανε θύματα μιās πλεκτάνης ενώ αυτός σκότωσε κατά λάθος. Καί αρχίζει ν' άφηγείται τήν άπίθανη ιστορία του!

Μέ τόν Τόμ Γουέιτς ήταν διαφορετικά. Έχει μία παιδεία ήθοποιού, παρακολούθησε πολλά μαθήματα, καί ή προσέγγισή του παραμένει κλασική. Θέλησε νά στηριχτεί έπακριβώς σ' ένα κείμενο καί νά συνθέσει τό ρόλο του ξεκινώντας από μία όρισμένη βάση παρά νά δημιουργήσει ο ίδιος. Είναι ο τρόπος του νά ταυτίζεται μέ τό πρόσωπο.

Με τόν Τζών Λούρι δούλεψα στό *Permanent Vacation* όπως καί στό *Πέρα άπ' τόν παράδεισο*. Λέει γιά τόν έαυτό του πώς δέν είναι ήθοποιός, όμως φτάνει νά τόν κοιτάζει γιά νά πεισθείς γιά τό αντίθετο.





Είναι ένας βαθειά μοντέρνος ήθοποιός. Του άρέσει νά δουλεύει μέ τό ένστικτο έχοντας τήν έλευθερία ν' αϋτοσχεδιάζει καί νά μεταμορφώνει τό κείμενό του. Έρχόταν συχνά στό σπίτι μου γιά νά μου προτείνει αλλαγές, τίς συζητούσαμε καί τίς περισσότερες φορές συμφωνούσα μαζί του, δουλέψαμε μαζί τό κείμενό του καί ή συνεργασία μας ύπήρξε γόνιμη. Πραγματικά, έφερε μιá νέα πνοή στήν ταινία ένεργώντας έτσι.

Καί οι τρείς ήθοποιοί τροφοδότησαν τήν ταινία μέ τήν προσωπικότητά τους καί μέ τεχνικές πολύ διαφορετικές. Οι διαφορές τους έμπλούτισαν μέ τόν καλύτερο τρόπο τήν αντίπαράθεσή τους.

— *Η πρώτη σας δουλειά συνίσταται στό νά συλλάβετε τά πρόσωπα καί μετά καταπιάνεστε με τήν ιστορία.*

Ναί, φαντάζομαι πρῶτα τά πρόσωπα καί όχι αϋτό πού θά τούς συμβεί. Πρῶτα - πρῶτα, σχηματίζω μιá ακριβή εικόνα τῶν προσώπων, τά όποια στή συνέχεια αναπτύσσουν τή δική τους ιστορία. Γράφω γιά τούς χαρακτήρες καί αφήνομαι νά όδηγηθῶ άπ' αϋτούς στή διάρκεια τής έπεξεργασίας του σεναρίου. Κατόπιν, τούς πλησιάζω μέ μεγάλα πλάνα. Οι μεγάλες λήψεις είναι ευεργετικές γιά τούς ήθοποιούς διότι μπορούν έτσι νά έμβαθύνουν τήν έρμηνεία τους.

### Αϋτόνομες σκηνές

— *Τό Στην παγίδα του νόμου παρουσιάζει ένα σύνολο σκηνῶν πού μπορούν νά ύπάρξουν άπό μόνες τους, έχοντας τό δικό τους νόημα...*

Κάθε σκηνή διαθέτει τή δική της σημασία καί ιδέα. Κατόπιν, οι σκηνές ένώνονται ή μιá μέ τήν άλλη καί συνθέτουν τήν ιστορία. Δέ γυρίζω ποτέ σέ συνέχεια, οι ήθοποιοί λοιπόν συγκεντρώνονται πάνω στή σκηνή πού είναι νά γυριστεί καί όχι πάνω στήν ιστορία. Η έγνοια του ήθοποιού δέν πρέπει νά είναι ή συνέχεια. Είναι δουλειά του σκηνοθέτη νά φροντίσει νά έπιτευχθεί μιá συνοχή. Θέλω ή κάθε σκηνή ν' άποτελεϊ μιá όλότητα, νά είναι μιá μικρή ταινία έξ όλοκλήρου αναπτυγμένη. Δέ μου άρέσει καθόλου ό θεατής νά ξερει διαρκῶς τί πρόκειται νά συμβεί καί νά αισθάνεται τήν ιστορία όριστικά τελειωμένη. Στοχεύω, σέ κάποιο βαθμό, στό άπροσδόκητο, τόσο στή διάρκεια του γυρίσματος όσο καί στή θέαση τῶν εικόνων. Δουλεύοντας μ' αϋτό τόν τρόπο πιστεύω ότι τά καταφέρνω. Ο Βίμ Βέντερς, αντίθετα, προτιμάει νά κινηματογραφεί σέ συνέχεια διότι πολύ συχνά αναπτύσσει τήν ιστορία του στή διάρκεια του γυρίσματος. Δέν είναι ή περίπτωση μου.

Ένας τέτοιος τρόπος θά ήταν επικίνδυνος γιά μένα. Θά φοβόμουν μήπως δέ διαφυλάξω τή ροή τής ιστορίας μου; μήπως σταθῶ άνίκανος νά τή συνεχίσω. Δέ χρησιμοποιώ στόρυμπορντ, τά εύρήματα παρουσιάζονται στά καθαρίσματα, στό φωτισμό, στίς

γωνίες λήψεις. Τίποτε δέ σταματάει στό μυαλό μου, ξεκινάω τό πρῶι δίχως προσχεδιασμένο πλάνο καί έτσι νιώθω περισσότερο άνετα.

Για τήν σύνθεση τῶν πλάνων συνεργάστηκα μέ τόν Ρόμπυ Μύλλερ. Υπάρχει μιá μεγάλη διαφορά ανάμεσα στό *Πέρα από τόν Παράδεισο* καί στό *Στήν παγίδα του νόμου*. Στό πρῶτο είχα παρεμβάλλει έπίτηδες μαύρα διαστήματα, κάτι σάν κενά ανάμεσα στίς σκηνές ένῶ έδῶ θέλησα μιá πυκνή συνέχεια πολύ λεπτομερῶν εικόνων.

### Η μουσική

— *Η μουσική κατέχει πάντα μιá πολύ σημαντική θέση στίς ταινίες σας καί οι ήθοποιοί σας είναι συχνά μουσικοί όπως ό Τζόν Λούρι καί ό Τόμ Γουέητς.*

Μ' άρέσει νά περιβάλλομαι άπό μουσικούς όπως ό Τόμ ή ό Ρομπέρτο, μουσικός κι αϋτός στό ξεκίνημά του. Η μουσική γεμίζει σημαντικά τή ζωή μου, έτσι καί τίς ταινίες μου. Πολύ συχνά, οι ιδέες μου έρχονται ακούγοντας μουσικά κομμάτια. Συλλαμβάνω τή μουσική καί τό σινεμά κατά κάποιοι τρόποι σάν τό ίδιο πράγμα. Καί τά δύο μās τυλίγουν μονομιās, σάν μιá συμφωνία, κατακτώντας μιá διάσταση στό χρόνο. Τά δεχόμαστε αδιάσπαστα, δέν μπορούμε νά σταματήσουμε τόν προβολέα ή τόν μουσικό χωρίς νά σπάσουμε τό ρυθμό του έργου. Η εύχαριστηση πού αισθανόμαστε διαφέρει άπό εκείνη πού προκύπτει άπό τή θέαση ενός πίνακα ζωγραφικής ή άπό τήν άνάγνωση ενός ποιήματος, τά όποια μπορούμε νά μελετήσουμε στίς παραμικρές τους λεπτομέρειες. Καί στόν επιθυμητό χρόνο. Παραχωρώ ένα σημαντικό μέρος στή μουσική στήν *Παγίδα του νόμου*. Η μουσική δέν παρουσιάζει μόνο ένα στοχασμό πάνω στά πρόσωπα καί τήν ιστορία αλλά καί πάνω στή φόρμα τής δημιουργικότητας πού επιθυμῶ.

— *Όπως καί στό Πέρα από τόν Παράδεισο, τό στοιχείο τής φαντασίας έρχεται άπ' έξω. Σας άρέσει ν' αντιπαραθέτετε τήν Άμερική μέ μιá άλλη κουλτούρα.*

Ναί, αϋτό τό μίγμα βρίσκεται μέσα μου. Οι ταινίες μου μιλάνε γιά τήν Άμερική καί τήν κουλτούρα της αλλά συχνά οι ήρωές μου δέν είναι Άμερικανοί. Η Άμερική δέν έχει στήν πραγματικότητα κουλτούρα, ή τουλάχιστον αϋτή δέν είναι διαρκής. Είναι σάν ένα περιτύλιγμα πού τό πετάμε άφου έχουμε άνοιξει τό πακέτο. Έφήμερη. Βέβαια έπηρεάστηκα άπ' αϋτή τήν κουλτούρα καί είμαι κατά βάθος Άμερικανός, αλλά αισθάνομαι τίς βαθιές συγγένειες μέ τό έξωτερικό, κυρίως μέ τήν Εύρώπη. Στίς ταινίες μου έπιχειρώ νά συμπεριλάβω όλες τίς όψεις τής προσωπικότητάς μου καί τῶν βιωμάτων μου.

(Πρῶτη δημοσίευση: Revue du cinema n° 421· μετάφραση Γιώτα Ιωαννίδου)



## Ο ΜΠΕΝΙΝΙ ΜΙΛΑ



— Μιλεϊστε μας γιά τήν καριέρα σας στην 'Ιταλία.

Ρομπέρτο Μπενίνι: Πρίν απ' όλα πρέπει νά μάθετε ότι ήμουν άκορντεονίστας. Έγραψα τή μουσική καί τούς στίχους τών τραγουδιών. Μου ήταν πολύ εύχάριστο νά κάνω τούς ανθρώπους νά χορεύουν. Παράλληλα, μ' ένδιέφερε καί ή εύρωπαϊκή λογοτεχνία. Έπειτα, μέ τή συνεργασία του Τζουζέπε Μπερτολούτσι έγραψα ένα μονόλογο άρκετά αυτοβιογραφικό. Είχε άρκετή επιτυχία. Ήταν ένα one man show που λεγόταν Τζώνι Μάριο. Ένας λουμπεν προλετάριος πού παραληρώντας έλεγε άρκετά μέ σεξουαλικά ύπονοούμενα. Μετά κάναμε τό Μπερλίνγκοερ σ' άγαπώ, μιά ταινία άρκετά σεξουαλική καί καθόλου πολιτική. Ήταν μιά ιστορία όπου έπαιζα χαρτιά μέ τόν καλύτερο φίλο μου καί έχανα. Αυτό του έδινε τό δικαίωμα νά γαμήσει τή μητέρα μου μέσα στό σπίτι μου. Κατά συνέπεια γινόταν κάτι σάν πατέρας μου. Φαντάζεσθε τό σκάνδαλο στην 'Ιταλία. Έπειτα έκανα τό Πιπί, κακά καί νάνι μέ τόν Μάρκο Φερρέρι.

Τήν ίδια χρονιά άρχισα νά εμφανίζομαι στην Τηλεόραση. Ήταν μιά εβδομαδιαία έκπομπή, στην όποια έκανα κριτική κινηματογράφου. Άρκετά αιχμηρή καί άστεία. Μετά πενήντα έπεισόδια, ή δημοτικότητα μου άρχισε νά άνεβαίνει. Τό 1982 έκανα τήν πρώτη μου ταινία ως σκηνοθέτης: Μ' άναστατώνεις. Νομίζω ότι είναι ένα φίλμ διασκεδαστικό καί λίγο φανταστικό. Άρεσε άρκετά στόν Τρυφώ πού τό είδε στη Ρώμη. Μου έστειλε δέ - χωρίς νά μέ γνωρίζει - ένα μικρό συγχαρητήριο γράμμα.

Αισθάνομαι όμως περισσότερο ήθοποιός παρά σκηνοθέτης.

— Ήσασταν κινηματογραφόφιλος πρίν γίνεται ήθοποιός;

P.M.: Καθόλου. Όταν ήμουν μικρός, έβλεπα ταινίες όπως οί Δέκα έντολές καί Η Ταχυδρομική άμαξα, χωρίς νά γνωρίζω τό σκηνοθέτη. Κάπως έτσι διάβαζα καί Τολστόι χωρίς νά ξέρω ότι ήταν μετάφραση

άπό τά ρώσικα. Σήμερα γνωρίζουμε πολύ περισσότερα γιά τή ζωή τών δημιουργών χωρίς νά γνωρίζουμε τά έργα τους. Στην 'Ιταλία, γιά παράδειγμα, υπάρχουν άνθρωποι πού αγοράζουν τή βιογραφία του Μοράβια χωρίς νά έχουν διαβάσει τά βιβλία του.

Ένας σκηνοθέτης πρέπει νά είναι όπως ο άνεμος. Ό μύλος γυρίζει άπό τόν άνεμο.

— Καί ό Τζίμ Τζάρμους πώς είναι στό ρόλο του άνέμου;

P.M.: Τέλειος. Έγώ στην Άμερική, χωρίς νά ξέρω άγγλικά, ένιωθα χαμένος. Σάν άνεμιστήρας χωρίς ρεύμα. Άχρηστος. Ό Τζάρμους ήταν ό άνεμος πού έκανε τόν άνεμιστήρα νά γυρίσει.

— Τόν άγαπάτε πολύ.

P.M.: Ναι, αλλά μου είναι δύσκολο νά μιλήσω. Τόν άγαπώ. Είναι τρομερό πού τό λέω, αλλά πώς μπορώ νά τό δείξω πραγματικά σέ μιά συνέντευξη. Αύτοί πού διαβάζουν δέν βλέπουν τό πρόσωπό μου τή στιγμή πού τό λέω αυτά. Όταν λέω ότι τόν άγαπώ αυτό σημαίνει ότι θέλω νά φάω μαζί του, νά τόν άγγίξω, νά κοιμηθώ μαζί του. Ό έρωτας είναι έρωτας.

— Ποιοί άλλοι μεγάλοι κλόουν σάς κάνουν νά γελάτε;

P.M.: Ό πιό μεγάλος απ' όλους είναι ό Γκρουτσο Μάρξ. Στην 'Ιταλία, βέβαια, είναι ό Τοτό. Νομίζω ότι ό Γκρουτσο ήταν ό πιό γενναιοδωρος καλλιτέχνης. Σέ μιά ταινία έκανε τόσα όσα άξιζαν γιά δέκα. Σέ καμμία περίπτωση δέν σ' άφηνε νά καταλάβεις πόσο ιδιοφυής ήταν. Κάτι πού κάνει ό Γούντνυ Άλλεν. Όταν βλέπεις τίς ταινίες του Γούντνυ Άλλεν είσαι ύποχρεωμένος νά σκέφτεσαι ότι βλέπεις κάτι τό εύφνές. Είναι τό τέλος του κωμικού καί ή άρχή της βασιλείας του χιουμορίστα. Ό Τοτό καί ό Γκρουτσο ήταν εύφνείς χωρίς νά τό πούν ποτέ.

(Πρώτη δημοσίευση: Λιμπερασιόν, 13-11-86· μετάφραση: Ι.Κ.)



## Δραπέτες του παραδείσου

“Όταν φτάσεις στην κορυφή ενός βουνού, τό μόνο πού σου μένει νά κάνεις είναι νά συνεχίσεις ν’ ανεβαίνεις”.

Τζάκ Κέρουακ

DOWN BY LAW (έλλ. τίτλος: **Στήν παγίδα του νόμου**)

Σενάριο - σκηνοθεσία: Τζίμ Τζάρμους, φωτογραφία: Ρόμπι Μούλερ, μοντάζ: Μέλοντι Λάντον, μουσική: Τζών Λούρι, παίζουν: Τζών Λούρι, Τόμ Γουέιτς, Ρομπέρτο Μπενίνι, Νικολέτα Μπράσκι, Έλεν Μπάρκιν, διάρκεια: 106 λεπτά (1986).

Τό σταυροδρόμι είναι αποκλεισμένο από τίς εικόνες του *Down by law*. Μόνο δύο οί κατευθύνσεις, μία γιά κάθε ήρωα, αποπροσανατολισμένες οί ίδιες, καταπιέζουν κάθε δυνατότητα έπιλογής. Ή Δύση καί ή Άνατολή εξισώνονται σ’ έναν μόνο δρόμο: εκείνο τής μοναξιάς. Οί ήρωες αλλάζουν τά ρούχα τους, παραμένουν όμως παγιδευμένοι στους χαρακτήρες τους, ενώ οί έπιθυμίες τους εξακολουθούν νά είναι χλόμες καί αδύναμες καθώς ή “φύση” τους έναπόκειται στην πίστη του βλέμματος του θεατή.

Οί ιστορίες υπάρχουν (;) όχι ως σεναριακή πλοκή ή λογική τής ταινίας αλλά ως όριακά σημεία, εγκαταλελειμένα ολοκληρώματα πού όρίζουν τό σκοτάδι των εικόνων καί αυξομειώνουν τό “φώς πού αλλάζει”. Αυτό πού αλλάζει δέν είναι άκριβώς ό περιγυρος, ούτε τά ντεκόρ (πού δέν υπάρχουν, τουλάχιστον ως αυτόνομη παρουσία μέσα στά πλάνα) αλλά μία υπόγεια αίσθηση των εικόνων τής, πού “γυαλιστερά θαμπή” γλιστρά από τήν πόλη καί τή φυλακή τής ως τούς γεμάτους μέ φανταστικούς κροκόδειλους βάλτους τής.

Τά γεγονότα, σκιές περισσότερο παρά συμβάντα, παρασέρνουν στό διάβα τους δύο τύπους πού παραβαίνουν τό νόμο, σέ νόμιμα πλαίσια.

Πρίν από τά ζενερικά, πρίν ακόμα ή ταινία φυλακίζει τό βλέμμα μας, ιπτάμενες εικόνες τήν ταξιδεύουν, ανιχνεύοντας τούς χώρους μιās θλιμμένης Νέας Όρλεάνης (όνειρικά έξωπραγματικής), αναδεικνύοντας τούς δύο πόλους πού τήν όρίζουν. Τή μουσική (γενέθλια γή του μπλούζ) καί τόν διεφθαρμένο έρωτισμό τής. Ό Τζάκ (Τζών Λούρι) καί ό Ζάκ (Τόμ Γουαίητς), γνήσιοι απόγονοι του Κάιν, γεννημένοι μέ τό σημάδι του, τόν άστερισμό τής μοναξιάς, δέν μπορούν νά είναι παρά αυτό πού είναι. Ένας πονόψυχος νταβατζής καί ένας άποτυχημένος ντίσκ τζόκεϋ.

Μέσα σέ μία πόλη όπου ή “νύχτα έναλλάσσεται μέ νύχτα” χάρις στον μάγο του άσπρόμαυρου Ρόμπι Μιοϋλλερ, ό όποιος παίζει μέ τό φώς καί τό σκοτάδι γδύνοντας τίς εικόνες από κάθε ρεαλισμό, μέσα από μία φωτογραφική υπέρβαση, αυτές οί φιγούρες φαντάζουν επικίνδυνες, όσο καί σέ κίνδυνο. Ή ήθηλημένη άπουσία κάθε ψυχολογικής χροιάς διογκώνει τήν υλική τους υπόσταση, εξαντλεί τά περιθώρια δράσης τους, τούς εξακοντίζει στό πιο παράξενο πουθενά. Βρίσκονται πεταγμένοι άκριβώς σ’ ένα μέρος πιο παράξενο κι άπ’ τόν παράδεισο. Έναν παράδεισο χωρίς πύλες, άνοχύρωτο καί γι’ αυτό έξαιρετικά εύάλωτο καί άπειλητικό. Φύλακάς του ένας νόμος χωρίς Νόμο. Ή κάθε “έπιθυμία ή πόθος” πού πηγάζει από μία προϊστορική άνία φυλακίζεται χωρίς μάρτυρες καί μαρτυρίες από έναν νόμο ό όποιος, παραβάτης ό





ίδιος, τιμωρεί την παρεξήγηση και όχι την παρέκκλιση απ' τούς κανόνες του παιχνιδιού, που παραμένουν εκτός ελέγχου.

Γι' αυτό και ο παράδεισος έχει τις φυλακές του γεμάτες.

### Roba estera

Τά σώματα των ήθοποιων μετακινούνται στις τρεις χωροχρονικές ενότητες, βυθίζονται μέσα τους ως υλικότητα για να αναδυθούν ως βλέμματα ή τροχιά των οποίων, ενισχυμένη από μία δόση παράδοξου, ανατρέπει την άπατηλή αντίληψη της γραμμικής αφήγησης. Τό έρώτημα τίθεται μόνο του, ξεπηδά από τα κινηματογραφικά κενά και μένει μετέωρο. Μήπως πρόκειται για μία ταινία του φανταστικού;

Η μοναδική γνήσια και άνοθευτη επιθυμία γεννιέται εκεί όπου η εκπλήρωσή της είναι εξ όρισμού αδύνατη. Ο πόθος της ελευθερίας συναντά την επιθυμία της απόδρασης από τη φυλακή του παραδείσου.

Όταν η παρεξηγημένη αθωότητα συναντά την πιο άθωα από τις ενοχές της, τότε οι κανόνες του παιχνιδιού μεταμορφώνονται σε παράθυρο, του οποίου αρκεί τό σχεδιάσμα στον γκριζό τοίχο της φυλακής για ν' ανοίξει διάπλατα στον κόσμο της φαντασίας των εικόνων και των όνείρων του βλέμματος. Άρκει αυτός που θά τό σχεδιάσει να είναι ένα εξωγήινο παραδεισένιο πουλί, έκπτωτο ενός χορταριασμένου και άκατοίκητου τώρα πιά παράδεισου (θά ήταν άπατη τό όσκαρ ήθοποιίας να μὴν πάει - και δὲν θα πάει - στον ιταλικό συνδυασμό του Τζέρρυ Λιούις και του Γουίντνυ Άλλεν που ακούει στο όνομα Ρομπέρτο Μπενί-νι).

Η αυστηρή γεωμετρική συμμετρία της παράλληλης κίνησης των εικόνων διαταράσσεται όριστικά και άμετάκλητα μέ την εμφάνιση αυτού του σώματος μαγνήτη πάνω στον όποιο κολλάει τό βλέμμα (του θεατή). Η ταινία τρεμουλιάζει, οι εικόνες δονούνται, τά πλάνα ανοίγουν, τό φῶς διαχέεται κατακλύζοντας τόν κλειστό χώρο του κελιού, ή δράση συμπυκνώνεται καθώς ή ένδοχώρα της φυλακής άπελευθερώνει κρυμμένες δυναμικές, που άναζητούν τή συνάντησή τους και συγκροούνται στο γλωσσικό πεδίο.

Η γλώσσα και έδῶ ὅπως και στο *Stranger than Paradise*, μέ ὄχημα τήν παρεξήγηση και φορτίο τήν σύγχυση, αντίτιθεται στις εικόνες, τίς ύποσκάπτει ανοίγοντας ζωογόνες τρύπες μέσα από τίς όποίες αερίζονται, άναπνέουν· ένῶ ταυτόχρονα παραμένει ό μόνος δυνατός τρόπος επικοινωνίας σέ μία εποχή μετα-γλωσσική, όπου τό λεξικό τῶν εικόνων τείνει νά αντικαταστήσει ὁλοκληρωτικά τό αντίστοιχο τῶν λέξεων.

Ο Ρόμπερτ Φρόστ και ό Γουόλτ Γουίτμαν άνελκύονται από τή μετάφραση και ὄχι απ' τό πρωτότυπο. Η άμερικάνικη ποίηση ὅπως τήν οικειώνεται (: ) ένας Εὐρωπαίος σ' ένα δεύτερο επίπεδο. Ποιό ὄργανο μπορεί νά μετρήσει τήν απόσταση που τά χωρίζουν; Ποιά άγνωστη και οίκουμενική γλώσσα μπορεί νά διαπεράσει φωτίζοντας αυτό τό γεμάτο λέξεις σκοτάδι; Μιά άπάντηση θά μπορούσε νά ήταν: ή φωτεινή δέσμη πάνω απ' τά κεφάλια μας. Μέ άλλα λόγια: τό σινεμά. Γιατί άκριβῶς είναι οι εικόνες ενός άμερικάνικου φίλμ, που κρυμμένες στο βλέμμα του Ρομπέρτο, τούς ὁδηγούν ὄχι στο δρόμο για τήν ελευθερία (αὐτό είναι τό δευτερεύον, γι' αυτό και ό τρόπος τής απόδρασης μένει άνεξήγητος) αλλά στη δημιουργία τής επιθυμίας της. Η άνέρευση τής επιθυμίας και τής χαμένης άγνότητας είναι τό πᾶν.

Οί βλοσυροί ἔως κακοί Ζάκ και Τζάκ, κακέκτυπα ἀρχέτυπα μιᾶς κοινωνίας χωρίς δυνατότητα ὀνείρων και μέ ειδικευση στους ἐφιάλτες, μαγεύονται από τήν άγγελική αθωότητα του Ρομπέρτο. (Γιά σκεφτείτε: ακόμη και στην αλογόφατσα Τζών Λούρυ σκάει χαμόγελο). Η χαμένη τους πίστη συλλαμβάνεται από τήν παγίδα ενός άλλου ὁράματος. Σέ ὅ,τι ἀφορᾶ βέβαια τήν πίστη του δικού μας βλέμματος, πρόκειται για τό ὄραμα ενός άλλου κινηματογράφου, που πολύ τό γουστάρουμε.

Οί φυλακές λοιπόν του παραδείσου δέν ἔχουν προδιαγραφές για τέτοιο ἐκρηκτικό υλικό που ἔρχεται από τόσο μακριά, κινδυνεύουν νά βαλτώσουν, νά βυθιστούν, γι' αυτό και τούς ξεβράζουν. Ο παγωμένος ἀπόηχος του ice cream τούς ακολουθεί στην τρελή φυγή τους.







### Τό δίλημμα

Ο χρόνος (διαδικασία φθοράς των εικόνων) και ο χώρος (κατασκήνωση όνείρων των εικόνων) βραχυκυκλώνονται, κατασκευάζοντας τό βαλτώδες λαβυρινθικό πλέγμα, ύγρή απειλή μέσα στην οποία οι ήρωες πρέπει — για πόσο χρονικό διάστημα άραγε; — νά χαθούν. Η άχρονική περιπλάνηση σ' αυτούς τούς ού-τοπικούς βάλτους, όπου τά όποια σημεία άναφοράς είναι εκείνα του χαμού και της ψυχικής έρημιάς, περιστρέφουν τά πρόσωπα και τή βάρκα τους γύρω από τό σημείο μηδέν των εικόνων. Η κάμερα τούς παρακολουθεί ψυχρά, τυπώνοντας τό λερωμένο γκρίζο της φύσης, με περιστροφικές ή παλινδρομικές ή ένίοτε έπιθετικές κινήσεις. Ο σκηνοθέτης δέν "άγαπά" τούς ήρωές του. Απλώς τούς τοποθετεί στά περιθώρια και εκεί τούς έγκαταλείπει, παρακολουθώντας όχι αυτούς, αλλά τίς τυφλές διαδρομές τους.

Ο Ρομπέρτο, αὐτή ή έξωγήνη (καθ' ότι Εὐρωπαϊκή) κατά τούς Ζάκ και Τζάκ φιγούρα, ριγμένη με άλεξιπτωτο, άναιτιολόγητα μέσα στίς εικόνες της ταινίας, άρρηκτα δεμένος με τόν οικογενειακό όμφάλιο λώρο και ταυτόχρονα άμετανόητος νοσταλγός μιās κινηματογραφικής Αμερικής, κινείται όχι μαζί αλλά άνάμεσά τους, γύρω τους, φορέας ένός ξεχωριστού δρόμου, αὐτοῦ πού όδηγεῖ στην επανάκτηση της κινηματογραφικής στέγης, στό σπίτι στίς παρυφές των βάλτων.

Η ιταλική τρατορία δέν είναι τίποτα άλλο παρά ό χώρος (έκτός χρόνου και γι' αὐτό φανταστικός) σύγκλισης των τεσσάρων σημείων του όρίζοντα, εκεί όπου τό Τέξας συναντιέται με τό Παρίσι και ή Νέα Όρλεάνη με τήν Τσεζένα.

Τό δίλημμα της δυαδικότητας του δρόμου και συνεπώς της έπιλογής για τό άμερικάνικο όνειρο (ή έφιάλτη), πάντα και μόνον on the road, θά παραμείνει σέ έκκρεμότητα, αιώρούμενο άνάμεσα στό Σάν Φραντσίσκο και στή Νέα Υόρκη, παγιδευμένο όμως (σωτήρια) από τήν έπιθυμία του wish you were here.

Στό τέλος της ταινίας, ή κάμερα, άκίνητη μέσα στην άβεβαιότητα της κατεύθυνσης, μεταθέτει τό πρόβλημα στους δύο ήρωες, οι όποιοι, ό ένας μέσα στά ρούχα του άλλου, φαίνονται νά άδιαφοροῦν για τό πού θά τούς βγάλει ό δρόμος πού θ' ακολουθήσουν. "Αν βγάλει βέβαια κάπου.

"Αλλωστε, ίσως ό Παράδεισος νά παραμονεύει, έχοντας στήσει τήν παγίδα του στην πρώτη στροφή, εκεί όπου οι εικόνες δέν όρίζονται πιά από τήν "πίστη" του βλέμματος.

Παγίδα έξω από κάθε έλεγχο και νόμο, στό κέντρο του πουθενά, αλλά πολύ μέσα στην κινηματογραφική συγκίνηση.

"Θάπρεπε νά μήν τόν άγαπάς και ώστόσο νά τόν άγαπάς ακόμα".

Ποιόν;

Θωμάς ΑΙΝΑΡΑΣ



## Στήν παγίδα του Τζάρμους

Ο Τζάρμους είναι, από μόνος του, ένα νέο κύμα στον αμερικάνικο κινηματογράφο. Τό σινεμά του, ευχάριστο τσίμπημα στο μπράτσο για όσους πίστευαν πως είχαν εξοικειωθεί όχι μόνο με τους κανόνες αλλά και με τις εκπλήξεις της υπερατλαντικής κινηματογραφίας, ξέρει να κρατάει τις αποστάσεις και ταυτόχρονα να ζωντανεύει τους ήρωές του: να είναι μιά άκραιοι αφήγηση και ταυτόχρονα μιά ολοκληρωμένη φορμαλιστική άποψη, ένας ελαφρύς μύθος άφηγμένους με άβιαστη χάρη.

Μέσα στην πυρετώδη, συχνά υπερβολικά στυλιζαρισμένη κινηματογραφική δεκαετία, ταινίες σαν τό *Στήν παγίδα του νόμου* είναι όσες, μας βοηθούν να ξανα-νακαλύπτουμε τις εικόνες. Αυτό δεν είναι λίγο τη στιγμή που τόσοι νέοι σκηνοθέτες ψάχνουν έξω από την τελευταία λέξη - πριν καν μάθουν να μιλούν.

Τό *Στήν παγίδα του νόμου* είναι ταινία, ανεξάρτητη, αυτοπροσδιοριζόμενη στο μέγεθος και στις επιλογές της. "Όπως και τό *Πέρα από τόν Παράδεισο*, είναι προσηλωμένη στην ιστορία της, γυρισμένη για τους ήρωές της: άφιλόδοξη, αν θέλετε, ελεύθερη από τις καθοριστικές προδιαγραφές του αμερικάνικου εμπορικού/καλλιτεχνικού μάρκετινγκ. Ταινία που θέλει (και ξέρει) να παίξει, που ανοίγεται στον κινηματογράφο με μιά αίσθηση περιπέτειας: έκθαμβη απέναντι στο μέσο, αλλά όχι θαμπωμένη.

Η *παγίδα του νόμου* είναι ένα τραίνο που δεν κουνάει. Κινείται παράλληλα με τους ήρωες και σταθμεύει μαζί τους. Ο Τζάρμους προσέχει πολύ αυτούς τους σταθμούς, τόν καθ' ένα ξεχωριστά: κληρονόμησε από τό δάσκαλό του, τόν Ραίη, την έπιμονή στο "αυτόνομο νόημα της κάθε σκηνής". Τίς ένωνουν οί ήρωες: δεν πρόκειται για αποσπάσματα, αλλά για σκηνές - επεισόδια της πορείας τους, για περιστάσεις του ταξιδιού τους, ή του δικού μας. Συνεχής ρυθμός (σαν *τίς στροφές ενός ποιήματος*, λέει ο Τζάρμους), φτιαγμένος από στιγμιαια πορτραίτα, μας επιτρέπει να ανακαλύπτουμε τά πρόσωπα σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας.

Μέσα στο φίλμ, ο Τζάρμους έχει τόν προσωπικό του ήρωα, τόν Ρομπέρτο. Τό όμολογεί εξάλλου: τό μεγαλύτερο μέρος της ιστορίας φτιάχτηκε ειδικά γι'

αυτόν. Ο Ζάκ και ο Τζάκ, οί δύο Άμερικανοί, μοιάζουν με τό χώρο τους και μοιάζουν μεταξύ τους: αντιπαθούν ο ένας τόν άλλο και όσο περισσότερο αντιπαθούνται, τόσο περισσότερο μοιάζουν. Στο τέλος δεν έχει σημασία ποιόν από τούς δύο δρόμους ακολουθεί ο καθένας τους, είναι προκαθορισμένο: ο ένας στον αντίθετο του άλλου. Απέναντι σ' αυτή την έπιλογή, οί δρόμοι στέκονται βουβοί, άγνωστης κατεύθυνσης. Ο Ζάκ και ο Τζάκ φορούν τά σωστά σακάκια τους και φεύγουν. Συνεχίζουν. Με τόν Ρομπέρτο τά πράγματα είναι διαφορετικά, αυτός δεν πηγαίνει πουθενά. Στην περίπτωση του, τό σενάριο αφήνεται στην ιδιόρρυθμη γοητεία της περιστασης, της τύχης έξω από πιθανότητες: τόν συναντάει για λίγο μονάχα, όπως και οί άλλοι, που τόν συναντούν από καθαρή σύμπτωση.

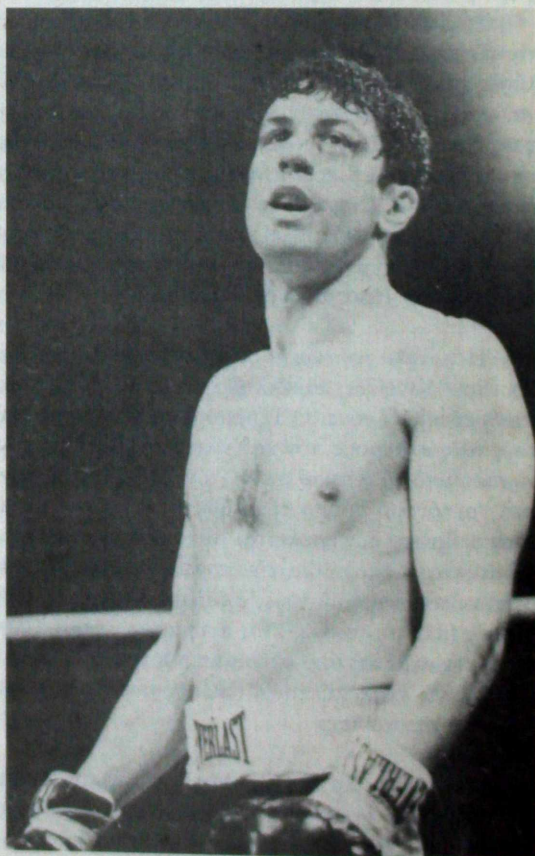
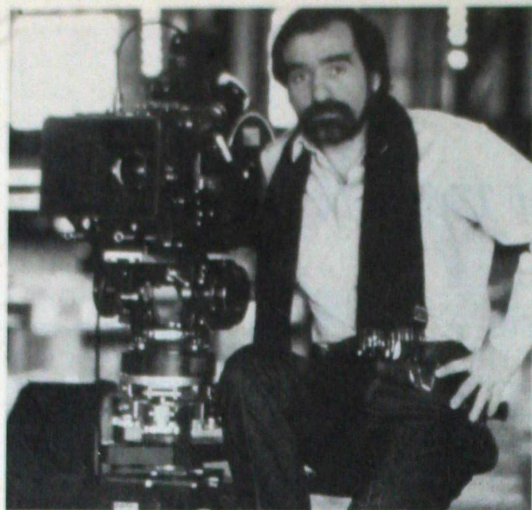
Οί τρείς τους προέρχονται από τρία διαφορετικά σημεία της κοινωνίας - μάλλον από δύο. Γιατί ο Μπενίνι έρχεται από άλλου, από ένα αμερικάνικο πουθενά, κουβαλώντας μιά ολόκληρη Άμερική στο μυαλό του και αγνοώντας μιά άλλη. Έτσι αυτή, τό "χωνευτήρι", δεν μπορεί να τόν χωνέψει. Καταφέρει να φτιάξει ένα παράθυρο, να ανοίξει τό χώρο σαν κονσερβοκούτι και να δραπετεύσει από αυτόν, χωρίς να τόν εγκαταλείπει: να στήσει την πατρίδα του στο άνυποπτο, άδειο κέντρο του.

Στέκεται ανάμεσα στον Τζάκ και στον Ζάκ, χωρίς να μπορεί να ξεχωρίσει εύκολα τά ονόματά τους. Αυτός έχει μόνο ένα όνομα, είναι ο Ρομπέρτο (Ρομπέρτο Μπενίνι), και ή μικρή του Ιταλίδα είναι ή Νικολέτα (Νικολέτα Μπράσι). Έξελιγμένη μορφή της θείας Λόττε του *Stranger*, ο Ρομπέρτο μονολογεί ελεύθερα στη γενέθλια γλώσσα: απαγγέλοντας άγνωριστους στίχους του Φρόστ σχηματίζει στιγμιαία ή μοίρα τών φίλων του (Φρόστ: *ανάμεσα στους δύο δρόμους διαλέγω τόν λιγότερο πατημένο*) και άμέσως πάλι προσπερνάει. Δεν μιλάει ή γλώσσα της Άμερικής αλλά την αποστηθίζει, μπεινοβγαίνει σ' αυτήν ελεύθερα.

Ποιό είναι τό αντικλείδι του; Λέει: *είμαι πολύ καλός χαρτοκλέφτης*. Άργότερα, όταν ο Ρομπέρτο χάνει στά χαρτιά, ο Τζάκ σαρκάζει: *Χά!* Προφανώς δεν μιλούν την ίδια γλώσσα.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ







## Νύχτα τρόμου

Πώλ Χάκετ: Ένας ακόμη σκορτσέζικος ήρωας

AFTER HOURS (έλλ. τίτλος **Μετά τα μεσάνυχτα**)

σκηνοθεσία: Μάρτιν Σκορτσέζε, σενάριο: Τζόζεφ Μίνιον, φωτογραφία: Μάικλ Μπάλχαουζ, μουσική: Χάουαρντ Σόρ, μοντάζ: Θέλμα Σούνμαχερ, παίζουν: Γκρίφιν Ντιούν (Πώλ Χάκετ), Ροζάνα Άρκετ (Μάρσυ), Βέρνα Μπλούμ (Τζούν), Τόμας Τσόνγκ (Πέπε), Λίνα Φιορεντίνιο (Κίκι), Τέρι Γκάρ (Τζούλυ).

Ο Τζέηκ Λά Μότα απαγγέλει στίχους του Σαίξπηρ στο καμπαρέ του. Άρνούμενος τη ζώνη του πρωταθλητή και τούς στημένους αγώνες είναι πιά ελεύθερος μά και μόνος όσο ποτέ. Μέ μία αντίστροφη πορεία, τό ίδιο ισχύει γιά τόν ταξιτζή Τρέβορ Μπίκλ και τόν σαξοφωνίστα Τζίμμου Ντόουλ. Έχοντας γίνει κάποιοι, άρνούνται (χάνουν) πιά τήν εύκαιρία γιά μία νέα πολυπόθητη συνάντηση.

Στόν μικρόκοσμο του Μάρτιν Σκορτσέζε οί ήρωες έχουν ένα πάθος: τήν έλευθερία: κι έναν έχθρό: τόν έαυτό τους. Μέσα από έναν λυσσαλέο αγώνα γιά επικοινωνία, γιά έπαφή μέ τούς άλλους, καταλήγουν μόνοι όπως ξεκίνησαν. Είται όλοι τους “έν συγχύσει άθωοι” μά συγχρόνως παθιασμένοι κι έμμονοληπτικοί, βίαιοι κι άπωθητικοί. “Έως τόν *Βασιλιά της κωμωδίας*, ό Σκορτσέζε δημιουργεί ένα μοναδικό είδος ήρωα. Έναν ήρωα σχιζοφρενικό πού άπωθεί τήν ταύτιση κι ένισχύει τό συναίσθημα τής άβεβαιότητας ή, άν θέλετε, του φόβου. Μέσα από τό βλέμμα του ό κόσμος παραμόρφωνε παίρνοντας μία διαστροφική όψη. Γίνεται μία ζούγκλα ή καλύτερα ένα ρίνγκ χωρίς όρια. Η ιδεοληψία όδηγεί στη σύγκρουση κι αυτή στην τελική συντριβή (*Βίαιοι δρόμοι, Boxcar Bertha*) ή σέ μία πύρρειο νίκη.

Ο σκορτσέζικος ήρωας γνωρίζει πώς δέν του άξίζει αυτό πού ζει, πώς “*δέν είμαι τέτοιου είδους άνθρωπος, δέν είμαι έγώ αυτός*”.<sup>1</sup>

Ένώ ό Τζέηκ Λά Μότα κι ό Τρέβορ Μπίκλ χτυπούν ό,τι δέν καταλαβαίνουν, ύπακούουν στην παρόρμηση και συντρίβουν τούς αντίπαλους, ό Τζίμμου Ντόλ κι ό Ροϋμπερτ Πάπκιν μέ μία παράσταση γοητεύουν και κατακτούν τό κοινό.

Ο έξορκισμός τής μοναξιάς και ή άγώνια τής λύτρωσης από τό άμάρτημα (του πόθου, τής ζήλειας) τούς μετατρέπουν σέ όργισμένους ταύρους ή σέ καμικάζι τών μέσων μαζικής επικοινωνίας. Η τραγωδία πού χορογραφεί ό Σκορτσέζε είναι ή βία άπέναντι στο πεπρωμένο, τό τίμημα γιά τήν κοινωνική επανένταξη. Η χαριστική βολή στόν νταβατζή, τό τελικό νόκ - άουτ, τό τηλεοπτικό σώου είναι ή συντριβή τών άλλων, ή κατάκτησή τους. Κυρίαρχος του ρίνγκ, βασιλιάς τής κωμωδίας. Στην κορυφή ή στόν πάτο του κόσμου ό ήρωας αναπνέει επιτέλους έλεύθερος, έχοντας χάσει γιά πάντα τό μοναδικό αντικείμενο του πόθου του.

Ο Πώλ Χάκετ είναι ένας άντισκορτσέζικος τύπος. Είναι προγραμματιστής στην Τράπεζα, άπλός και συμβιβασμένος. Γιά λίγο όμως. Μία νύχτα θά μεταφερθεί στο κέντρο του νεοϋρκέζικου Σόχο, στην καρδιά τής σκορτσέζικης ζούγκλας. Ένα όλο-νύκτιο κυνηγητό θά ανατρέψει τήν φαινομενικά άρμονική τάξη τών πραγμάτων και θά ξυπνήσει τόν Τζέηκ Λά Μότα πού βρίσκεται μέσα του. Ο Πώλ Χάκετ είναι πιά

1. Από τόν μόνόλογο του Τζέηκ Λά Μότα όταν βρίσκεται στο κελί τών φυλακών του Μαϊάμι.





ένας ακόμη "έν συγχύσει άθώς" σέ θέση μάχης. "Ένας έχθρικός, σχεδόν ακατάληπτος, κόσμος του άποκαλύπτεται: τό πορνεϊό, τό ρίνγκ, ή σώου μπίζνες, τό Σόχο. Ή σύγκρουση, ή ιδεοληψία, ή ψύχωση. Ή καινούρια ταινία του Μάρτιν Σκορτσέζε.

### Ό Χίτσκοκ

Βγαίνοντας από τήν αίθουσα σκεπτόμουν τή μοναδική θέση πού κατέχει σήμερα ό Σκορτσέζε ανάμεσα στους Άμερικανούς συναδέλφους του. Τό στύλ του δύσκολα βρίσκει μιμητές, άν και ή τελευταία του ταινία, χωρίς έμφανή λόγο, μου έφερε στό νου τόν Μπράιαν ντέ Πάλμα. Σκεπτόμενος άργότερα ανακάλυψα τήν αίτία της παρομοίωσης σέ μία κοινή άφετηρία. Μαζί μέ τό *Διχασμένο κορμί*, τό *Μετά τά μεσάνυχτα* είναι ή πιο πετυχημένη "χιτσκοκική" ταινία τών τελευταίων χρόνων.

Ό Σκορτσέζε, όπως και ό Χίτσκοκ, είναι πιστός καθολικός. Οί ήρωές του κουβαλουν ένα στίγμα, μία καταδίκη.<sup>2</sup> Υποπίπτουν στό άμάρτημα της περιέργειας και τιμωρούνται γι' αυτό. Ό Πώλ Χάκετ, αντίθετα μέ τό προγραμματισμένο έπάγγελμά του, διαλέγει μία νύχτα περιπέτειας. Μία νύχτα παρεξηγήσεων πού σκαλί θά τόν οδηγήσει στόν χιτσκοκικό εφιάλτη. Κατηγορείται γιά κάτι πού δέν έκανε, καταδιώκεται, συμμετέχει σ' ένα παιχνίδι πού δέν όρίζει. Αποδέχεται τό ρόλο του ένόχου κι έμπλέκεται σ' έναν συνεχώς επανατροφοδοτούμενο κύκλο. Ή αναζήτηση προκαλεί τό κυνηγητό τό όποιο γιά νά σταματήσει (γιά ν' άποδείξει τήν άθωότητά του) τόν αναγκάζει νά συνεχίσει τό ψάξιμο. Μία άνέλιξη στό σχήμα άλληλοδιαδόχων κύκλων μέ ύφέσεις και έξάρσεις, μέ διαρκή έκκρεμότητα.

Ή κάθε συνάντηση του ήρωα λειτουργεί στήν άρχή σάν καταφύγιο. "Όμως ή έλ-λειψη έπικοινωνίας κι ή παρεξήγηση τών προθέσεων δημιουργούν ένα έχθρικό κλίμα. Από τήν άρχή της ταινίας ύπάρχει μία άδυναμία έπαφής. Ό Χάκετ μιλά στήν Ροζάννα "Αρκετ πού είναι νεκρή, στήν γλύπτρια πού άποκοιμείται, στόν όμοφυλόφιλο πού δέν καταλαβαίνει. Του μιλά ό συνάδελφός του στό κομπιούτερ ή ή σερβιτόρα κι

2. "Αυτή ή ένοχή δέν ξεκινάει από μία συγκεκριμένη πράξη, είναι όμοούσια μέ τό πρόσωπο. Εάν είχατε κληρονομήσει αυτή τήν ένοχή από τή στιγμή της γέννησής σας, πόση έλπίδα θάχατε ν' άπαλλαγείτε άπ' αυτή; Εάν στά κατάβαθα της ψυχής σας είσα-στε πεπεισμένοι γιά τήν αναντίσητά σας, τί θά μπορούσατε νά κάνετε; Είσα-στε καταδικασμένοι, έτσι δέν είναι;

Από συνέντευξη του Μάρτιν Σκορτσέζε γιά τό Όργισμένο ειδωλο. *Positif* ν° 241.



3. Μιά αναφορά στον Χίτσκοκ και μάλιστα στο έργο του *Σιωπηλός μάρτυρας*, που φέρει το μότο "Τα φαινόμενα απατούν", είναι η σκηνή που ο Χάκετ κρυμμένος σ' ένα μπαλκόνι παρακολουθεί από τό άπέναντι παράθυρο τό φόνο ενός άνδρα από τή συζυγό του.

αυτός δέν άκούει. Αυτή ή άδιαφορία μετατρέπεται σέ παρανόηση, σέ καχυποψία. Ή διάσταση των προθέσεων και των πράξεων, του φαίνεσθαι και του είναι άποκαλύπτεται τρομακτική.<sup>3</sup> Τά σταθερά μοτίβα του Χίτσκοκ άποκαλύπτονται ένα - ένα: ή μεταμφίεση (ή άλλαγή ρούχων, ό ήρωας πού γίνεται άγαλμα), τά μικροπράγματα πού επανέρχονται (τό σχήμα του μπρελόκ, τά γύψινα γλυκά, τό είκοσαδόλλαρο), οί σεξουαλικές σχέσεις πού δέν ολοκληρώνονται (μέ τήν σερβιτόρα, τήν γλύπτρια, τήν Ροζάνα Άρκετ).

Ό Σκορτσέζε κινείται πάνω στίς χιτσκοκικές σταθερές στήνοντάς τες και δουλεύοντάς τες μέ τόν δικό του τρόπο. Τό σασπένς πού δημιουργείται δέν είναι τμηματικό, δέν χωρίζεται σέ σεκάνς αλλά διαπερνά όλη τήν ταινία κορυφώνοντας τήν άγωνία. Ή ταινία αναπτύσσεται στή μορφή μιās μουσικής φούγκας όπου κάθε κύκλος, κάθε έπεξεργασία του βασικού θέματος έπιταχύνει τό ρυθμό και μεγαλώνει τό σασπένς. Ή έκκρεμότητα παράγεται από τήν επανάληψη, από τήν ίδια διαδικασία μετατροπής του φιλικού σέ έχθρικό, του οικείου σέ άπειλητικό. Ό Χάκετ τρέχει μέ φρενήρη ρυθμό πρós τήν τελική άκίνητοποίησή του (τή μετατροπή του σέ άγαλμα). Τό φώς της ήμέρας επαναφέρει τόν ήρωα στήν άρχική του θέση. Μιά νύχτα τρόμου πέρα από κάθε λογική, από κάθε εξήγηση. Αυτό πού από τήν άρχή έψαχνε ό Πώλ Χάκετ ήταν ένα άκόμη μάκ - γκάφφιν.

### Ή πόλη, ό λαβύρινθος

Ή έννοια της πόλης ως φυλακή εισάγεται στό *Μετά τά μεσάνυχτα* όπως στον *Ταξιτζή*. Ό Τρέβορ Μπίκλ κλεισμένος στό ταξί του, περιχαρακωμένος από τούς δρόμους της Νέας Υόρκης, άντιλαμβάνεται τό αναπόδραστο του χώρου και ξεσπά σέ μιá έσωτερική επανάσταση. Τό πρόβλημα του περιορισμένου χώρου, του άποκλεισμού πού γίνεται έγκλεισμός πραγματώνεται στον Σκορτσέζε μέ τή φυλάκιση. Σέ κάποια στιγμή τόσο ό Λά Μότα όσο και ό Πάπκιν θά φυλακιστούν.

Γιά τόν Πώλ Χάκετ ή άπειλή του έγκλεισμού είναι προφανής. Ή Τράπεζα, τό σπίτι, τό άγαλμα, τό ίδιο τό Σόχο. Όχι πιά ή πόλη, αλλά ένα μέρος, τό κέντρο της. Ένας χώρος άποκλεισμένος, τό σημείο μηδέν της έξορίας, της έγκατάλειψης. Τά σπλάχνα ενός οργανισμού όπου ή άπόθεση των περιττωμάτων, ή συσσώρευση του περιττού γεννούν τήν άποστροφή, τόν τρόπο. Ή πόλη είναι πιά ένας λαβύρινθος μέ σκάλες, πόρτες και διαδρόμους. Ή πορεία του Πώλ Χάκετ είναι μιá διαδρομή πτώσης. Από τόν όροφο της γλύπτριας στό υπόγειο του Μπερλίν. Άν τό έντός ενός χώρου είναι τό οικείο, τό καταφύγιο και τό έκτός ή άπειλή έδω τά πράγματα άντιστρέφονται. Τό έσωτερικό είναι ό χώρος του κινδύνου, τό τελικό σημείο του θανάτου.

Άν τό σασπένς δημιουργείται από τήν έκκρεμότητα, από τή συνεχή άναβολή της πράξης είναι γιατί άκόμη ένα άπρόβλεπτο έμπόδιο παρουσιάζεται ξαφνικά. Ό λαβύρινθος είναι μιá συσσώρευση έμποδίων, μιá μυστική σημειολογία της έκκρεμότητας, ένας χώρος πού όχι μόνο δημιουργεί αλλά έμπεριέχει τό σασπένς. Ό Σκορτσέζε κινηματογραφεί τό Σόχο μέσα από τήν έπιθυμία του Χάκετ γιά άφηνγή. Έτσι ό λαβύρινθος γεννιέται μέσα από τό σασπένς, από τούς μαιάνδρους και τά έμπόδια πού δημιουργεί ή διέγερση του ύποκειμένου.<sup>4</sup> Ό χώρος κι ό χρόνος πυκνώνει, ή άδιάφορη άφηγηματική γραμμή διαταράσσεται παράγοντας τό δαιδαλώδες, τή συνεχή άναβολή της τελικής έξόδου.

Γιά τόν Χάκετ λοιπόν ή άπόδραση στό οικείο είναι ή έπιστροφή στήν Τράπεζα. Άν οί άλλοι πληρώνουν τό τίμημα της άλλαγής ταυτότητας, αυτός πληρώνει γιά νά συνεχίσει νά είναι αυτό πού είναι. Στη διαδρομή θά χάσει τά λεφτά, τά ρούχα, τά κλειδιά, τά μαλλιά του. Τό τελικό, ίδιο μέ τό άρχικό πλάνο, ένα δαιδαλώδες τράβελινγκ, άποκαλύπτει διαδρόμους, πόρτες, σκάλες μέσα στήν τράπεζα. Ή ταινία τελειώνει κι ό Χάκετ έπιστρέφει στό "σπίτι". Ποιός είπε ότι τελικά δραπετεύσε;

Χρήστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

4. "Μάλλον τό σασπένς γεννά τό λαβύρινθο, παρά ό λαβύρινθος τό σασπένς... Ό λαβύρινθος, μ' αυτή τήν έννοια, είναι άποτέλεσμα βιασύνης, χρόνος σέ διέγερση. Ό χώρος της όθόνης είναι φυγοκεντρικός, έγραφε ό Μπαζέν, όμως ό χρόνος του σασπένς είναι άντίθετα κεντρομόλος. Προσανατολίζεται όλόκληρος στή συνάντηση πού έπιθυμούμε ή φοβόμαστε. Ή διαλή αυτή σπείρα πού μās περικυκλώνει σχηματίζει τό λαβύρινθο".

Άπό τό άρθρο του Παस्कάλ Μπονιτσέρ *Ή τμηματική θέαση δημοσιευμένο στα Cahiers du cinema*, n° 205.



## Τρέχοντας στη σκοτεινή πλευρά

Ο Μάρτιν Σκορτέζε μ' έναν προβολέα στο χέρι φωτίζει τὰ τοπία τῆς ἀμερικάνικης νευρώσης καί τήν τέμνει μ' αὐτήν τήν ταινία διαμάντι. Ἡ Ἀμερική δέν τροchioδρομεῖ στή σκιά τοῦ ὄνειρου τῆς, οὔτε στήν ἐπιθυμία τῆς ἀναζήτησής του. Ἡ ἱστορία ἀρχίζει ἐκεῖ ὅπου τό ὄνειρο μετατρέπεται σέ παράκρουση.

Τό ἀμερικάνικο ὄνειρο, ἐφησυχασμένο καί ἀκίνδυνο μπροστά στίς ὁθόνες τῶν κομπιούτερ, καταδιώκεται ἀπό τόν ἐφιάλτη τοῦ πού ξεφεύγοντας ἀπό κάθε προγραμματισμό, εἰσβάλλει ἀμείλικτος, μεταφέροντας τόν ἥρωα σ' ἕναν κόσμο καφκικῆς τρέλας. Ὁ πρωταγωνιστής βυθίζεται σ' ἕναν κόσμο χωρίς νόημα, ὅπου τό παράλογο κυριαρχεῖ, ὄχι ἀπέναντι στή λογική, ἀλλά πέρα ἀπ' αὐτήν, σ' ἕναν κόσμο ὅπου τό λογικό ἐξορίζεται στά περιθώρια τῆς τρέλας.

Τά γρήγορα καί φωτεινά τράβελινγκ τῆς ἀρχῆς καί τοῦ τέλους ἀνιχνεύουν τόν ἀποστειρωμένο καί διάφανο ὡρό μιάς στιλπνῆς ἐπιφάνειας. Ἡ ἀμερικάνικη κοινωνία στημένη μπροστά στά κομπιούτερ τῆς προγραμματίζει, παράγει τὰ εἰδωλά τῆς, ἀναπαράγει τόν ἑαυτό τῆς. Ὁ Πῶλ Χάκετ εἶναι ἀπόλυτα ἥρεμος μέσα στήν καθημερινή του μιζέρια. Σ' αὐτή τήν πιό κυνική ταινία τοῦ σκηνοθέτη τῆς, ὁ ἥρωάς του εἶναι ὁ περισσότερο τυποποιημένος, ὁ λιγότερο ἀνήσυχος, ὁ ἐλάχιστος παθιασμένος. Ἡ αὐτοκαταστροφική ὁρμή τοῦ Τζαίηκ λά Μότα καί ἡ λυσσαλέα ὅσο καί τρελή ἐμμονή τοῦ Ροῦμπερτ Πάπκιν ἐδῶ ἀναποδογυρίζονται, ἀντιστρέφοντας ρόλους καί θέσεις, ἀδειάζοντας τόν ἀνώδυνο ὀρθολογισμό τοῦ πρωταγωνιστή, σέ μία καταπακτὴ ἄδεια ἀπό λογική καί γεμάτη ἀπό ἀσύμπτωτες διαδρομές καί ἐκτροχιασμένα γεγονότα. Σ' αὐτό τό ἀνολοκλήρωτο γαῖτανάκι, καμιά ἐσωτερικὴ λογική δέν συνδέει τό σύστημα τῶν εἰκόνων, πέρα ἀπὸ ἐκείνη μιᾶς παράλογης ρουφήχτρας μέσα στήν ὁποία ὁ Πῶλ στροβιλίζεται ἀνήμερος ν' ἀντιδράσει, καταδικασμένος ν' ἀναρωτιέται ὄχι κυρίως τί εἶναι αὐτά πού τοῦ συμβαίνουν ἀλλά γιατί νά συμβαίνουν εἰδικά σ' αὐτόν. Ἐρώτηση ἀναπάντητη, ἀφοῦ τὰ ἀγα-

πημένα του κομπιούτερ εἶναι μακριά γιὰ νά τήν καταγράψουν.

Σ' ἀντίθεση μέ τούς προηγούμενους ἥρωες τοῦ Σκορτέζε πού ὀρθωναν τό ἠθικό καί σωματικό ἀνάστημά τους, μέσα ἀπὸ ἐκκεντρικὲς καί ἀντισυμβατικὲς συμπεριφορές, ζητώντας νά ξεπεράσουν τὰ ὅρια μιᾶς αὐστηρᾶ περιχαρακωμένης πραγματικότητας, ἐδῶ εἶναι ἡ κοινωνία πού ἐπιτίθεται παθιασμένα καί παράλογα στὸν παρείσακτο, σ' αὐτόν πού τόλμησε νά διεισδύσει (ἀπὸ λάθος) μέσα τῆς. Ποία εἶναι ὅμως αὐτή ἡ νυχτερινὴ κοινωνία διώκτης καί τί ὑπερασπίζεται ἀπέναντι σ' ἕναν τόσο μέτριο καί ἀκίνδυνο ἀντίπαλο; Τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὴ νευρώση καί τὴν ἐπακόλουθη παράκρουση αὐτοῦ πού "στηρίζει" μέ τόν ἀποκλεισμό του καί τὴν ἀπώθησή του, τὴ στιλπνότητα τῆς ἐπιφάνειας τῶν κομπιούτερ. Κάθε ὄνειρο ἔχει τὰ περιθώριά του, νιώθει ἀσφάλεια μονάχα ὅταν τὰ ἀποκλείει, κλειδώνοντας ἐκεῖ τίς ἀνασφάλειες, τίς ἀβεβαιότητες, τὰ βρώμικα βλέμματα τῆς Διαφορᾶς. Ἐνίοτε ὅμως κινδυνεύει ἀπ' αὐτά, φτάνει ἕνα στραβοπάτημα μέσα ἀπὸ ἕνα αἰρετικὸ βιβλίο πού





ἀνασύρει τόν πόθο γιά τό γυναικεῖο σῶμα, γιά νά καταλήξει ὁ ἄμοιρος “τυχερός” στό μπάρ Τέρμιναλ χωρίς κλειδιά, χωρίς λεφτά, χωρίς τίποτα.

Τά τοπία τοῦ ἀμερικάνικου ὀνείρου δέν εἶναι πάντα φωτεινά, καλιφορνέζικα (κατ’ ἐξοχὴν γεωγραφικός χώρος ὅπου τό ἀμερικάνικο σινεμά στήνει τά “ἀποτυχημένα” σαφάρι του) ἀλλά “πιό σκοτεινά κι ἀπ’ τό σκοτάδι τῆς νύχτας”, ἀκριβῶς νεϋορκέζικα. Τό θρεμμένο μέ ἐφιάλτες ἀμερικάνικο ὄνειρο, σκυμμένο μέ τό μάτι στήν κλειδαρότρυπα, παρακολουθεῖ ἐντρομο τή μεταμόρφωσή του, τό πέρασμά του, ἀπό τή χώρα τοῦ προγραμματισμένου φωτός, σ’ ἐκείνη τοῦ φόβου καί τοῦ σκότους. Ὁ Πῶλ εἶναι ἐνοχος γιατί ἀνήκει σ’ αὐτόν τόν ἄλλο κόσμο. Καταδιώκεται ὄχι γιά κάτι πού ἔχει ἢ δέν ἔχει κάνει, ἀλλά γι’ αὐτό πού εἶναι.

Ἡ βαριά σκιά τοῦ “Πύργου” καί οἱ ἀπόηχοι τῆς “Δίκης”, ὄχι μόνο σ’ ἓνα μεταφορικό ἐπίπεδο ἀλλά καί στό φιλικό σῶμα τῆς ταινίας, πέφτουν πάνω τῆς ὀρίζοντας καί ἀποκαλύπτοντας ἓνα βαθύτερα κρυμμένο ὄντολογικό πεδίο, ἀντεστραμμένων ὁμῶς ἀντιστοιχιῶν καί ἀναφορῶν. Ὁ Πῶλ Χάκετ θά μπορούσε νά εἶναι τό ἀρνητικό εἶδωλο τοῦ Γιόζεφ Κ. Ὁ δεύτερος δέχεται ἀγόγγυστα καί παθητικά τό βάρος τῆς ἐνοχῆς του γιατί πιστεύει ὅτι ἡ Δικαιοσύνη ἐνυπάρχει στόν Νόμο καί ὁ θάνατός του εἶναι ἡ μόνη λογική

κατάληξη μιᾶς παράλογης διαδικασίας. Ἡ ἐνοχή του πηγάζει ἀπό μιᾶ ὑπερβατική καί ἀπρόσωπη ἐξουσία, ὑπέρτατη τιμωρό τῆς ὑπαρξῆς καί ὄχι τῆς πράξης. Ὁ Πῶλ εἶναι ἓνας Γιόζεφ Κ. πού... τρέχει. Τρέχει στήν πιό σκοτεινὴ πλευρά τῆς νύχτας κυνηγημένος ἀπ’ τά φαντάσματα τῆς μέρας, προσπαθεῖ νά ξεφύγει ἀπό τήν ἄγνωστη καί ἄγρια πλευρά, ὄχι τοῦ ἑαυτοῦ του (καμιά πρόσθεση διχασμοῦ ἢ alter ego σέ ὅ,τι ἀφορᾷ τόν ἥρωα) ἀλλά ἐκείνου τό ὁποῖο ἡ καλολαδωμένη λογική τῆς προγραμματισμένης ὑπαρξῆς του ἔχει ἐξ ὀρισμοῦ ἀποκλείσει: μιᾶ δυνητικά “Ἀλλή πραγματικότητα πέρα ἀπό τό νόμο τῆς Λογικῆς καί τή λογική τοῦ Νόμου. Αὐτό πού ὁ Γιόζεφ Κ. δέχεται ὡς λάθος, ἐνσκήπτει στόν Πῶλ ὡς ἐφιάλτης.

Ἡ ἀσφυκτική παρουσία τοῦ Νόμου, ἔδρα τῆς ἀλήθειας καί πρεσβευτῆς τοῦ παραλόγου, στόν Πῶλ Χάκετ, ὅπως καί στόν Κ., παρουσιάζεται ὡς ἀπύθμενο κενό, μέσα στό ὁποῖο κυριαρχοῦν ἡ σύμπτωση καί ἡ παρεξήγηση. Ὁ Πῶλ δέν συλλαμβάνεται, καταδιώκεται ἀπό ἄτομα πού, ἀπωθημένα στά ὑπόγεια τοῦ Νόμου, τόν ὑπονομεύουν ὡς ἐκφραστή τοῦ “Ἄλλου: αὐτοῦ τοῦ κόσμου πού ἐκπρόσωπός του εἶναι ὁ Πῶλ Χάκετ. Ἐκεῖ ὁ Νόμος εἶναι πανταχοῦ παρών μέσα ἀπό τίς αὔστηρές γραφειοκρατικές δομές του, ἐδῶ εἶναι ἓνα ἀκόμα ἐμπόδιο πού πρέπει νά ἀποφευχθεῖ ἢ νά ὑπερπηδηθεῖ ἢ πού ἀπουσιάζει ἐντελῶς. Ὁ Πῶλ





ζει την αγωνία της καταδίωξης του σ' έναν κόσμο κλειστό, έχθρικό, όπου τα πάντα κινούνται με απειλητικό ρυθμό έναντίον του. Συνειδητοποιεί σταδιακά το παράλογο μέσα από το ασύνδετο των καταστάσεων που προκύπτουν και οι όποιες τόν αναγκάζουν να γίνει κυνηγός της ελευθερίας του. Ο Κ. κινείται σοβαρός, αξιοπρεπής, κουβαλάει την ενοχή του σαν παρὰσημο ενός πολέμου που ποτέ δεν έλαβε μέρος, συλλαμβάνεται από εκπροσώπους του Νόμου και ανακαλύπτει το παράλογο μέσα στις νομικές - γραφειοκρατικές διαδικασίες, οι όποιες σιγά - σιγά τόν σφίγγουν οδηγώντας τον σ' έναν κλοιό θανάτου. Ένώ το παράλογο αναδεικνύεται μέσα από τις αυστηρά οργανωμένες θεσμικές δομές που υπηρετώντας την υπέρτατη έξουσία κλείνουν τη θηλειά γύρω από τόν Κ., στην ταινία αυτό το υλικό εκρήγνυται συνεχώς, μέσα από κινηματογραφικά πυροτεχνήματα, που με αυξανόμενη ένταση φωτίζουν απειλητικά τό αδιέξοδο του Πώλ Χάκετ.

Ο Κ. είναι ο αποδέκτης μιᾶς αναπότρεπτης Μοίρας, ενώ ο Πώλ ο κυνηγημένος της σύμπτωσης και του τυχαίου. Ο Πώλ μπαίνει στον Πύργο άκείριος για να βγει από τα υπόγεια του κυριολεκτικά σαν underground "έργο τέχνης", ενώ ο Κ. περιμένει τό κάλεσμα, ξεδεύοντας τη ζωή του γύρω από τόν Πύργο. Ο Κ. εγκαταλείπει τη ζωή του στο νόμο για να επιβιώσει, ο Πώλ δρᾷ ώθούμενος από τό νόμο της επιβίωσης.

Σ' αυτή την κατάδυση στά βάθη της νύχτας, με τίς σκάλες να σηκώνονται πίσω του, δεν υπάρχουν σχέσεις παρά μόνο έκτροχιασμένες συναντήσεις με πρόσωπα που ξεπηδούν από τό παράλογο του πουθενά, ο Πώλ Χάκετ, κυνηγημένος από τά γεγονότα, κινείται στή σκιά τους για να τα αποφύγει, χωρίς να τό κατορθώνει. Η πραγματικότητα επισκιάζεται από ένα όνειρο τρέλας, όνειρικής και εφιαλτικής ταυτόχρονα. Η κινηματογραφική αφήγηση συμβαδίζει ή ακολουθεί την τρελή πορεία του ήρωα. Νευρική και άγχώδης (ό Σκορτσέζε ποτέ δεν κινηματογραφεί νηφάλια, αφού σ' όλες του τίς ταινίες οι ήρωές του ακροβατούν σ' ένα σκοινί τεντωμένο, από την ήθική και τη μοίρα, πάντα έτοιμο να σπάσει) ή κάμερα βυθίζεται κάθετα μαζί με τόν Πώλ φθάνοντας ένιστε σέ στιγμές μεγάλης έντασης, που άγγίζουν τά όρια του παροξυσμού (πάντα έλεγχόμενου).

Σ' αυτήν την ταινία, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη, ή κάμερα κολλάει πάνω στον ήρωά της, του συμπαραστέκεται όσο μπορεί, τεντώνοντας από την άλλη πλευρά της όθόνης (όσο μπορεί), τά νεύρα του θεατή σ' αυτήν τη νυχτερινή αναπαράσταση του φόβου. Οι ως τά τώρα ήρωες του σκηνοθέτη, αντιμετώπιζαν την κοινωνία με τέτοια επιθετικότητα και παράλογη τόλμη, που όχι μόνο προσπερνούσαν αδιάφοροι τό φόβο αλλά και τόν δημιουργούσαν στους άλ-



λους. Έδω ο Πώλ Χάκετ όχι μόνο φοβάται για τη ζωή του, αλλά δεν ξέρει πώς και από ποιόν να την προστατέψει. Στην άπελπισμένη του προσπάθεια να βρει διόδους, διαφυγής, βυθίζεται όλο και περισσότερο. Οι συναντήσεις έκτροχιάζονται πριν ολοκληρωθούν, τό κάθε βήμα έγκυμονεί κινδύνους, τά επίπεδα υποχωρούν κάτω από τά πόδια του, ο κάτω κόσμος της πόλης, έξαιρετικά ρευστός και εύμεταβλητος στίς πράξεις και στίς προθέσεις του, του επιτίθεται χωρίς λογικά αίτια, απαιτώντας την ίδια του τη ζωή. Όταν τό βλέμμα του, έκπληκτο και άποκλεισμένο, αναζητά κάποια φωτεινά σημεία διαφυγής, αυτά μαυρίζουν άμέσως από βία και σέξ.

Η σωτηρία (:) σαν ζωντανού νεκρού θά επέλθει έρήμην του. Το σώμα πρέπει να άκινητοποιηθεί, να άκυρωθεί, να μεταφερθεί και όχι να διασχίσει τό ίδιο, την τελευταία του διαδρομή, σαν διακοσμητικό αντικείμενο και όχι σαν ανθρώπινο ύποκειμενο. Η πρόφαση της εισόδου, των γλυπτών γλυκών, θά άναδυθεί από τόν ύπόνομο σαν-γιγαντιαία φάρσα σέ στυλ live art - pop.

Τό άχρηστευμένο σώμα περισσότερο υλικό στά σκουπίδια παρά ύπόλοιπο μιᾶς ζωντανής ύπαρξης, θά σκάσει βαρύ πάνω στην άσφαλτο, θά ξανανυθεί άνθρωπος, για ν' άκούσει και να δεί, με τό γύφο στ' αυτιά και στά μάτια, την πρώτη "ανθρώπινη" κουβέντα από την όθόνη ενός "φιλικού" κομπιούτερ. Καλημέρα Μάρτιν.

Θωμᾶς ΑΙΝΑΡΑΣ



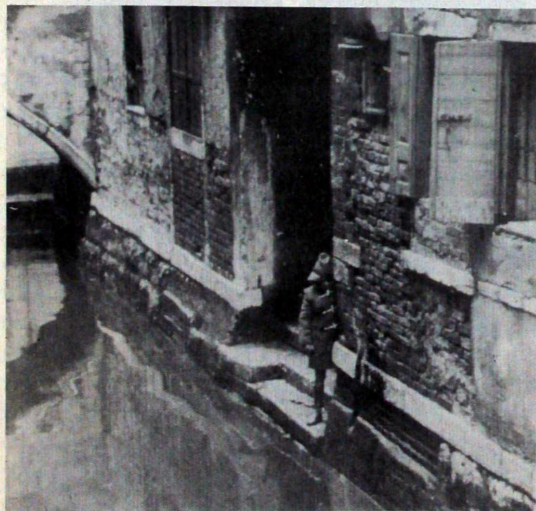
## Μιά στιγμή έξω από τό χρόνο

INSIGNIFICANCE (έλλ. τίτλος: **Μιά νύχτα με τη Μαίριλιν**)

σκημ.: Νίκολας Ρέγκ, σεν.: Τέρρυ Τζόνσον (άπ' τό θεατρικό του έργου), φωτ.: Πήτερ Χάνναν, παίζουν: Τερέζα Ράσελ, Μάικλ Έμιλ, Τόνυ Κέρτις, Γκάρυ Μπάρσεϋ (1985).

Μπορεί κανείς νά ανιχνεύσει τήν άγωνία μιås άνεπιθύμητης παρουσίας στίς ταινίες του Ρέγκ· μιås όντότητας πού μοιάζει ν' άκολουθεϊ τόν ήρωα στήν έμπλοκή του στό μύθο καί νά τήν έπιτείνει: εϊναι μιå φευγαλέα άπειλή. Θυμηθείτε τή φιγούρα του νάνου στό *Λίγο μετά τά μεσάνυχτα*, πού άκολουθεϊ τόν Μπάξτερ (Ντόναλτ Σάδερλαντ) κρυμμένη σ' ένα όνειρικό πέπλο, τό κόκκινο αδιάβροχο τής νεκρής κόρης, ως τήν τελική στιγμή: τόν προδιαγραμμένο θάνατό του έντοιχισμένο στίς βουβές προσόψεις τής παλιås Βενετίας. Ό Νίκολας Ρέγκ έχει πάντα τή δική του μαγική μέθοδο γιά νά ποτίσει τόν άμφιβληστροειδή του θεατή με τό στίγμα τής ένοχής· μιås συνένοχης παρουσίας.

Αυτό τό παιχνίδι τής συνενοχής, γνωστό ήδη από τόν κλασικό κινηματογράφο (Χίτσκοκ), σημαδεύει όλόκληρο τό έργο του· με μιå διαφορά: στίς δικές του ταινίες έχει βρεϊ τή μοντέρνα του έκφραση, έχει άποσχισθεϊ από τό μύθο, δέν τόν άκολουθεϊ στίς διακυμάνσεις του αλλά τόν διαπερνå με μιå άμείωτη ένταση πού δέν όδηγεϊ στήν κάθαρση, αλλά έγκαθί-



*Λίγο μετά τά μεσάνυχτα*

σταται στή μνήμη μαζί με τήν ταινία· ένα αϊσθημα άνησυχίας πού άκολουθεϊ τίς εικόνες γιά πολύ καιρό. Ό θεατής παρακολουθεϊ τήν ταινία μέσα στήν άτμόσφαιρα μιås ζοφερής άποκλειστικότητας. Εϊναι ένας μοναχικός άποδέκτης εικόνων πού τό τελικό μοντάζ άνήκει στό δικό του μάτι. Δέν σås φαίνεται ήδη ότι ό Ρέγκ άγγίζει έναν από τούς ιδεώδεις μύθους του σινεμά, εικόνες δηλαδή μόνες, αυτοδύναμες καί αυτοδικαίωτες;

Οί ήρωες τών ταινιών του κινούνται αυτόνομα, μονάδες παρασυρμένες σ' ένα παιχνίδι πιθανοτήτων πού ή έναρξή του βυθίζεται σ' ένα - συχνά - άνεξιχνίαστο παρελθόν (μυθοπλαστικό αλλά καί τοϋ κόσμου). Έκεϊ όφείλει κανείς ν' άναζητήσει τήν ήθική δικαίωση τών ήρώων: σέ μιå πόλη πού βυθίζεται στή θάλασσα, σ' έναν άγνωστο πλανήτη, στά σύνορα τής Άνατολής με τή Δύση: μιå βαρύνουσα γεωγραφία τοϋ άόρατου πού ένεργοποιείται μέσω τής παρανοϊκής έπιθυμίας τής θέωσης, τοϋ νά έλέγχει κανείς τή ζωή του καί τόν κόσμο απόλυτα.

Δέν εϊναι λοιπόν περιέργο πού οί ταινίες του εϊναι ένα ιδιωτικό ή τουλάχιστον ιδιόρρυθμο πλέγμα εικόνων, ένας ιστός πού σχηματίζεται από καθαρές όρμές (έρωτισμός, θάνατος, βία), πού διηθούνται πρós πιό εξαϋλωμένα πνευματικά παιχνίδια: ή έπιστήμη, ή έμπλοκή τής ψυχής καί τοϋ πνεύματος στό δρόμο τής όλοκληρωτικής έρμηνείας· έπιθυμία άνοκλήρωτη. Έτσι ό μύθος γίνεται κυκλικός, έπιστρέφει στόν έαυτό του, στή μάταιη νοσταλγία τοϋ ήρωα, στή στωϊκή άποδοχή τής τιμωρίας του: ένα κλειστό σύμπαν όπου γραφές, όμοιώματα καί οίωνοί εϊναι άντικείμενα με δική τους ζωή, δικό τους χρόνο, παρόντα στόν κόσμο μας ως όνειρικές άντανακλάσεις. Εϊναι στό έσωτερικό τους πού ό μύθος κλείνει, αφήνοντας στό σώμα τοϋ ήρωα τό κοσμικό του παρόν: μιå χαρακιά, ένα τραύμα, ίσως τό θάνατο.

Ό μοίρα, τό άτρεπτο, τό πεπρωμένο εϊναι στίς ταινίες τοϋ Ρέγκ ή καλλιέργεια, ή ήθική συνιστώσα τοϋ μοντάζ καί συγχρόνως ή άπόσταση πού όρίζει άνάμεσα στό μάτι - τή λογική τοϋ θεατή, τό ρεμβασμό τοϋ ήρωα - καί τή μυστικιστική γεωμετρία τών ταινιών του. Εϊναι έν όλίγοις τό στοίχημά του ως δημιουργοϋ: μέσα στους ποταμούς τής τυχαίτητας πού σταδιακά άπομονώνουν τούς ήρωες στήν ψυχρότητα ή τή θαλπωρή τής ύπαρξής τους, όφείλει κανείς



νά σημειώσει έναν παράλληλο χρόνο, νά διακρίνει ή νά υποθέσει ένα μικρό, λίγο άστείο μυστικό πού όργανώνει γύρω τους τήν πραγματικότητα.

Είται ίσως γι' αυτό περίεργο πού ή τελευταία του ταινία λέγεται Άσημαντότητα. Η πιό τελευταία περιπλάνηση του Ρέγκ είναι γι' αυτόν ένα νέο πείραμα. Η ταινία οικοδομείται γύρω από ένα πολυσήμαντο κενό: ένα κενό χρόνου (τό δωμάτιο του ξενοδοχείου είναι μιá διάβαση όπου ό χρόνος αιωρείται), ένα κενό της γραφής και των ονομάτων (οί ήρωες της ταινίας δέν έχουν σώματα, είναι όμοιώματα, μύθοι μορφοποιημένοι), ένα κενό σημασίας (πράξεις και γεγονότα χωρίς δικαίωση). Ένα ρίσκο πού έκανε πολλούς νά σκεφτούν ότι ή ταινία βαρύνεται μ' ένα κενό άκόμη: ένα κενό γοητείας.

Άλμπέρτο Νινιάστα· Μαριλίνα Νοέρομ· Τζό Μιτζέντο· Άρθουρ Άρθακομ: είναι ίσως τά όνόματα των ήρώων της πρώτης ταινίας δωματίου πού επιχειρεί ό Ρέγκ. Δέν πρόκειται γιά τό προϊόν μιās ψυχής διανοητικής άφαιρέσης, μιá ματιά πάνω σέ σύγχρονους μύθους άναμικά στημένους, διασημότητες άποτυπωμένες σέ καρτέλες από τσιχλόφουσες. Είναι ένα άλλο σύμπαν πιθανοτήτων, ένας παράλληλος κόσμος τραυματισμένος από τίς ίδιες πληγές μέ τόν δικό μας, διαβάζεται και γίνεται κατανοητός μέσα άπ' αυτές. Κανένα κενό γοητείας.

Η ταινία βασίζεται όλόκληρη σ' αυτόν τό "μυ-

στηριώδη και εірωνικό διπλασιασμό", όχι μέ τήν αίθερίνη πνευματικότητα του διανοητικού παιχνιδιού αλλά μέ τήν εύθύβολη όξύτητα μιās φάρσας: οί ήρωες έχουν αίμα, επιθυμίες, βίτσια, όντας στά δικά μας τουλάχιστον μάτια, πλάσματα του καθρέφτη. Ένας κόσμος άντανακλάσεων όπου ή φαντασία όφείλει νά άναπληρώσει όνόματα, συνθήκες, ένοχές· μπορεί τότε ό θεατής νά ξανασκύει πάνω σ' αυτές τίς μοναχικές φιγούρες, νά άνασάνει τήν άγωνία τους κι ίσως νά ριψοκινδυνέψει μιá εύρύτερη συνείδηση: έναν κόσμο όπου ό χρόνος είναι συγχρόνως ό εірμός του και ή παράνοια, ή δομική του άρχή και ή άπειλή της καταστροφής.

Ένα τόσο σημαντικό έπιχείρημα είναι ήδη ύπερβολικό βάρος γιά όποιαδήποτε ταινία. Ό Ρέγκ κινηματογραφεί τό ύλικό του μέ άυτοσυγκράτηση και χιούμορ. Στήνει τή μηχανή λίγο παραδίπλα, άπ' τό δραματικό κέντρο (τό σώμα της ήθοποιού, τίς τύψεις του καθηγητή). Κινηματογραφεί τήν πολιορκία των βλεμμάτων πού καταβροχθίζουν τήν όψιμη σεξουαλικότητα της ήθοποιού ή μάλλον τήν προϋποθέτει· ό χειριστής του άνεμιστήρα στην άρχή της ταινίας λέει: "I saw the face of God". Γύρω από τό σώμα της, ή μάλλον τά μυστικά του, στήνει ό σκηνοθέτης τόν έναλλακτικό του κόσμο, τήν άυτοσυνείδηση του καθηγητή. Στο δικό μας βλέμμα, ή ήθοποιός άποκαλύπτεται μέσα σέ μιá άτμόσφαιρα σεξουαλικότητας





πού χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης για να επιτείνει τη δική της αγωνία: την προσπάθεια να παγιδέψει το δικό της χρόνο, να συγκροτήσει τη ροή του αίματος, να εξασφαλίσει μια στάλα δικαιοσύνης απ' το πουθενά. Ένα δράμα που μοιράζεται εξ ίσου στους χαρακτήρες.

Ο καθηγητής βρίσκεται στο κατώφλι μιας ολοκληρωμένης έρμηνείας. Αυτή τη νύχτα θα αλλάξει δωμάτιο, θα αντιμετωπίσει με παιδιάστικο πείσμα τις απειλές του γερουσιαστή, θα γνωρίσει τη γαλήνη στο πρόσωπο ενός Τσέροκ που ταξιδεύει κάθετα στο χρόνο, έχει το δικό του χρόνο: πιστεύει ότι βρίσκεται στο κέντρο του κόσμου. Τέλος θ' αναγνωρίσει έναν ακόμη παράλληλο σχηματισμό, μία ακόμη εϋθραυστη αντανάκλαση του κόσμου που κουβαλάει στο σώμα της τήν ίδια πληγή, έχει υποστεί τήν ίδια βία.

Τό σώμα της ήθοποιου, οι καμπύλες του, η κίνησή του, τὰ μέρη που αποκαλύπτονται μέσα απ' τὰ ρούχα (I saw the face of God) είναι ο ώρολογιακός μηχανισμός της ταινίας, ο έσωτερικός της χρόνος,

πού οδηγεί στο τελικό σόκ: μία στιγμή έξω απ' τόν χρόνο, μία ματιά στο κενό, ή έκρηξη της βόμβας ισοδυναμεί μ' ένα άλμα έξω από τό χρόνο, μία πληγή στο σώμα του κόσμου. Μία ματιά σ' αυτή τή θεμελιώδη έλλειψη νοήματος που φέρνει σέ μία στιγμή στον ίδιο τόπο τή Χιροσίμα, τή Νέα Υόρκη, τόν αφαλό της Μαίριλυν Μονρόε καί ένα ξεχασμένο ήλιοβασίλεμα. "Όλα μαζί σ' ένα σχήμα καταστροφής.

Τί μένει όταν όλα επιστρέφουν στην οικεία, επίπλαστη αίσθηση της τάξης που μοιραζόμαστε; Τό πιό αξιομνημόνευτο κλείσιμο του ματιού της χρονιάς καί μία λεξούλα: Bye!

Οί χαρακτήρες, ο καθηγητής, ο παίκτης, ή ήθοποιός κι ο γερουσιαστής έχουν ένα κοινό. Μοιράζονται τό ευτελές νόμισμα της φήμης, είναι γνωστοί σέ όλους μας.

Λένε: "για να γίνεις διάσημος αρκεί να βρίσκεται στο κατάλληλο σημείο τήν κατάλληλη στιγμή". Σ' αυτή τήν ταινία τίποτα δέν είναι. Insignificance;

Περικλής ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

## ΓΕΩΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΑΠΟΡΡΗΤΟΥ

### Τρεῖς παρατηρήσεις

Μήνες πριν, προσκεκλημένος σέ ένα έπεισόδιο της τηλεοπτικής σειράς "Συζητώντας μέ τ' αστέρια" (ξεπλυμένη αλλά μέ καλούς προσκεκλημένους, όπως ο Τζάκ Λέμμον, ο Τζέιμς Έρλ Τζόουνς), ο Ντόναλντ Σάδερλαντ έλεγε μία παράξενη ιστορία για τήν έμπειρία του στό *Don't look now*. Ήταν πεπεισμένος ότι θά πέθαινε στή διάρκεια των γυρισμάτων, ότι πιθανότατα θά σκοτωνόταν στή σκηνή όπου ή σκαλωσιά υποχωρεί, κι έτσι συμφώνησαν μέ τόν Ρέγκ να γυρίσουν τή σκηνή αφού ο Σάδερλαντ θά είχε κάνει τις "άπαραίτητες" εμφανίσεις του στην υπόλοιπη ταινία... Τελικά τή γλύτωσε. Από τί καί πώς; Μάλλον από τόν ίδιο τό ρόλο του, του οποίου υπήρξε ο πρώτος θεατής.

Αυτή, όπως όλες οι ταινίες του Ρέγκ, είναι ένα αίνιγμα - μέ απαντήσεις, όχι όμως απαραίτητα καί μέ λύσεις. Τελειώνει όταν ολοκληρωθεί ή συμβολική έσωτερική της πορεία: τότε κατά κάποιον τρόπο εξαφανίζεται, παύει να μιλά γιατί γίνεται φανερό ή αυτοτέλεια της: ή αδυναμία να συνεχιστεί ή ταινία μέσα στην γλώσσα του κόσμου. Είναι μία υπνωτική πορεία: κατασκευάζει μία συνθήκη όπου ή γνώση δέν υπάρχει ποτέ εξ αρχής αλλά αναδύεται μέσα από τούς κανόνες. Τηρώντας μία διφορούμενη στάση ή γνώση απειλεί καί απειλείται, διώκει καί διώκεται, χωρίζεται σέ υπαινιγμό (κώδικες, σχήματα) καί μοίρα: τό σχήμα της, άδειο (ένα κόκκινο αδιάβροχο), ξεγελάει, σκοτώνει: επικαλείται τή μοίρα, τήν παραμόρφωση

του νάνου - δολοφόνου εκεί όπου ο ήρωας περίμενε να βρει τό πρόσωπο της κόρης του. Κι όσον αφορά τό κόκκινο αδιάβροχο, ποιός μπορεί να πει ότι ή τρομερή μάσκα που τόν περιέμενε δέν ήταν ή κόρη του; (Ίσως τό τυφλό μέντιουμ: ίσως τό καθρόνι που έπεφτε πρό τά πάνω του, σηματοδύνοντας αλλά μή σκοτώνοντας τον: όμως καί τά δύο δέν είχαν τή γλώσσα για να μιλήσουν: δέν ήξεραν τή λέξη που θά ξυπνούσε τόν ήρωα από τή βαθιά ύπνωση που τόν είχε ρίξει τό αδιάβροχο).



Λίγο μετά τὰ μεσάνυχτα





Η δύναμη της σάρκας

Τό ζήτημα της γνώσης, ένταγμένης σέ ένα περισσότερο κοσμικό πλαίσιο, της γνώσης ως βάσης της έξουσίας, έρευνάται έκ νέου στήν άλλη σπουδαία ταινία του, τό *Bad timing*. Έδω ή σχηματοποίηση είναι απόλυτη: ή σεξουαλική έξουσία της γυναίκας, ή "έπιστημονική" έξουσία του ψυχαναλυτή, ή κοινωνική έξουσία του αστυνομικού. Οί σχέσεις μεταξύ τους είναι κωδικές αντιπαραθέσεις, καταρχήν δυαδικές: από τή μία ή σεξουαλικότητα (γυναίκα - ψυχαναλυτής), από τήν άλλη ή κοινωνική έξουσία (ψυχαναλυτής - αστυνομικός). Τό ζητούμενο μέσα στίς πολύπλοκες, κλειστές συμμετρίες της ταινίας είναι ή σύμπτωση πού θά μπορούσε νά καταστρέψει τά δεσμευτικά όρια του παιχνιδιού, νά ελευθερώσει τόν καθένα από τή συμμετρία της ιδιότητάς του καί νά τόν παραδώσει σέ μιά γεωμετρία του σύμπαντος. Η συμφωνία αυτή όλοένα άπωθείται, χάνεται εξαιτίας ενός κακού συγχρονισμού: ζει στήν ταινία μόνο σάν συνεχής ύπαινιγμός, άντανακλάται στή σιωπηλή άγωνία των ήρώων. Μέσα από τήν κλειδαρότρυπα του μοντάζ τή διακρίνουμε συχνά κρυμμένη στά λόγια καί στίς πράξεις τους, ένα άρρητο αίτημα πού όλοένα ζητάει νά φτάσει στήν επιφάνεια. Τελικά αυτό δέ θά γίνει: οί ήρωες θά χάσουν καί τήν άρχική τους γλώσσα καί μαζί τή βάση της συνύπαρξής τους. Ό αστυνομικός άποτυγχάνει στό φλέρντ μέ τόν ψυχαναλυτή δέν "κερδίζει" τήν όμολογία καί δέν καταφέρνει νά μιλήσει μαζί του. Η κοπέλα δέν άποκρίνεται στόν ψυχα-

ναυτή πού τήν καλεϊ μέ τό όνομά της στό τέλος του φίλμ, του άπαντάει μέ τήν ούλή στό λαιμό της.

Ό ψυχαναλυτής; Παρέα μέ τίς άντικατοπτρικές βεβαιότητες της έπιστήμης του, παραμένει άκίνητος από τήν άρχή ως τό τέλος του έργου παγιδευμένος στήν προνομιακή του άφασία.

Τελευταία στάση στό *Insignificance*. Αυτό πού μās ενδιαφέρει στήν περίπτωση αυτής της μάλλον ύποτονικής (σέ σχέση μέ τίς προηγούμενες), θεατρογενούς ταινίας (τά δύο ένδεικτικά έλαττώματά της) είναι ή έπιλογή των χαρακτήρων καί ή πρόκληση στήν ιστορία πού πραγματοποιεί. Τέσσερα θρυλικά - αλλά καί άβάπτιστα - φαντάσματα, πιασμένα σέ μιά συμβολικών διαστάσεων παντομίμα της προσωπικής τους ιστορίας: τέσσερα όμοιώματα πού άποτελούν τήν άπεικόνιση μιās ιστορικής στιγμής, πού στό τέλος του φίλμ θά εξαφανίσουν τό χώρο καί θά μετατραπούν σέ γεωγραφικά σημεία του Ναγκασάκι, ξαναγράφοντας τήν Ιστορία όχι μέ τά δνόματα, αλλά μέ τά σώματά τους: ή έκρηξη είναι έδω, μαθαίνουμε, πίσω από τό άθάνατο χαμόγελο της Μαίριλιν. Έντυπωσιακή σύλληψη, πού όμως δυσκολεύεται κι αυτή μέ τή σειρά της νά ξεπεράσει τό βάρος της έλιās στό μάγουλο της Ήθοποιου, του μουστακιού καί του κολιεγιακού πουλόβερ του καθηγητή: τό ήθικό βάρος της όμοιότητας καί ενός - έστω "έκ του αγαθού" μαθήματος.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ



## “Ένα πλάνο που πέφτει...”



Ο άνθρωπος που έπεσε στη γη

Σήμερα όλοι μιλούν για την αναγέννηση, εύτυχή πράγματι καί ζωογόνα, του αγγλικού κινηματογράφου, πολλοί ξεχνούν όμως έναν κορυφαίο, μοναχικό πρόδρομό του: τόν Νικόλας Ραίγκ. Έναν άνθρωπο που δέν κάνει κινηματογράφο, αλλά όραματίζεται κινηματογραφικά.

Το Don't look now (έλλ. τίτλος: *Λίγο μετά τά μεσάνυχτα*) είναι άπλως, λίγο μετά τό σινεμά. Ούτε μοναχική, ούτε καταραμένη, είναι μιά από τίς ταινίες, πού στό περασμά τους αφήνουν μαύρες τρύπες στό κινηματογραφικό στερέωμα καί φυσικά χάνονται στό διάστημα.

Ο ρεαλισμός στίς ταινίες του Ραίγκ είναι τό σε-λυδούντ πού ξοδεύει γιά νά τίς γυρίσει. Ή πραγματικότητα, δηλαδή αυτό πού οί άλλοι κινηματογραφούν ως πραγματικό, περικυκλώνει τίς εικόνες του, αλλά φοβάται νά τίς άγγίξει. Κουβαλούν πάνω τους τό στοιχείο πού άκυρώνει τήν πραγματικότητα: τό όραμα. Πώς διαρθρώνεται, πώς συλλαμβάνεται, τό όραμα στόν κινηματογράφο του Ραίγκ; Κυρίως μέ τή μορφή τής παραίσθησης. Οί ταινίες του χωρίς νά έχουν καμμία σχέση μ' αυτό πού ονομάζεται ψυχεδελικό κίνημα, παραμένουν ολοκληρωμένες έμπειρίες L.S.D. Ή μνήμη καί ό χρόνος της είναι έξω από τά πλάνα, γι' αυτό καί οί εικόνες του σου δίνουν τήν αίσθηση μιās χρονικής εξορίας. Φαίνεται νά άπευθύνονται όχι σέ μās, αλλά σέ κάποιους άλλους, κάπου άλλου.

Τό βλέμμα του θεατή δέν υπάρχει στίς προϋποθέσεις του σκηνοθέτη. Πρέπει νά δημιουργηθεί, νά καλύψει τήν απόσταση από τήν πραγματικότητα στό όραμα καί νά μείνει εκεί: άποκλεισμένος θεατής του όράματος. Στο *Λίγο μετά τά μεσάνυχτα* αυτή ή υπερ-

φυσική μαντική δύναμη πού κυριεύει τήν πρωταγωνίστρια, άνοίγοντας τόν έγκέφαλό της στίς πύλες του όράματος, μοιάζει νά εκπέμπεται από ένα χώρο πέρα άπ' τό καλό καί τό κακό. Στο πεδίο τής μοίρας συγκρούονται τό Όραμα καί ή Πραγματικότητα, ό ρεαλισμός καί ή παραίσθηση. Τό βλέμμα παρακολουθεί άνήμπορο, βλέποντας τούς ήρωες νά βλέπουν τό θάνατό τους.

Ο φυσικός καί ιστορικός χώρος παραμένει άκαθόριστος, όνειρικός, μαγικός, χωρίς όμως νά είναι αυθαίρετος. Οί χώροι είναι πραγματικοί, αλλά όχι του έδω καί τώρα: του άλλου. Ή μυστήρια Βενετία; καί τό ξενοδοχείο του *Μιά νύχτα μέ τήν Μαίριλιν* είναι διαφορετικές όπτικές του σκηνικού, του ίδιου όμως (κινηματογραφικού) έργου.

Οί ταινίες του, βουτηγμένες σέ μιά όπτική όμορφιά έμβαπτισμένη στη διαύγεια τής παραίσθησης, επικαλούνται τό ανεξήγητο καί τή μαγεία του μεταφυσικού, όχι γιά νά παίξουν μαζί τους ένα παιχνίδι όνείρου - πραγματικότητας, αλλά γιά νά δημιουργήσουν τό δικό τους όραματικό τύπο, στό ένδιάμεσό τους.

Δέν έχουν τήν πρόθεση νά εξηγήσουν, ούτε νά πουν, ούτε καλά καλά νά (άπο)δείξουν τό όραμα. Είναι οί ίδιες όραματικές. Γι' αυτό καί τό βλέμμα τυφλώνεται από τήν προστακτική του “Μήν κοιτάς τώρα”. Διότι μπορεί τό καθρόνι σέ άργή κίνηση νά πέσει στό κεφάλι σας καί νά καλύτερα νά μή δείτε νά συμβαίνει κάτι τέτοιο.

Μίλησε κανείς γιά μοναδική καί χαλασμένη κόπια;

Θωμάς ΛΙΝΑΡΑΣ



# ΚΡΙΤΙΚΕΣ



## Θυσία

OFFRET (έλλ. τίτλος: **Θυσία**)

σεν. - σκην.: Άντρεί Ταρκόφσκι, φωτ.: Σβέν Νύκβιστ, μουσ.: Μπάχ και Φολκλорική Γιαπωνέζικη και Σουηδική, παίζουν: Έραλντ Γιόζεφσον, Σούζαν Φλήτγουντ, Άλλαν Γυτβαλ.

Ο Ταρκόφσκι, όταν αποφάσισε τη σημερινή μεγάλη *Θυσία*, είχε ένα θάνατο μέσα του κι ένα γιό κοντά του. Μπορούσε πιά να μιλά ελεύθερα και χαμηλόφωνα με τόν Άντρεί Ρουμπλιέφ, το Σβέν Νίκβιστ και τούς ήθοποιούς. Γιατί είχε καταργήσει την έκταση και τις διαιρέσεις του χρόνου. Ζούσε μέσα σέ μιá άργή κι άτελεύτητη όμοιογένεια χώρου και χρόνου και χρωμάτων και προορισμών, πού έμοιαζε με μιá μορφή αιωνιότητας. Δέν ήταν έπαγγελματίας διανούμενος αλλά μυστικός στοχαστής. Μακρινός συγγενής - όχι πρόγονος - ό Κάρλ Ντράγιερ στόν κινηματογράφο, ό Νοστογιέφσκι στή λογοτεχνία, κάποιος "μελαγχολικός" θρησκευόμενος άπ' τόν 13ο αιώνα της ρωσικής όρθόδοξης έκκλησίας και μετά, "ό αυτός μέχρι συντελείας του αιώνας". Δέν του έλειπε ή σαφήνεια του φυσικού λόγου, αλλά ή δυνατότητά του να τόν έκφράσει. Αυτή την αντίληψη αφήνουν στό θεατή ή *Νοσταλγία* και ή *Θυσία*. Οι προηγούμενες ταινίες του άναζητούσαν άόριστα αυτή την κατάσταση της άλγεινης ευτυχίας.

Θά ήταν άσκοπο ν' αναλύσουμε τά μηνύματα αυτού του φιλικού κειμένου. Μιλώντας για προειδοποίηση σχετικά με τόν πυρηνικό κίνδυνο, για άδιέξοδο στίς ανθρώπινες σχέσεις, για τή σωτήρια καταφυγή στήν αγάπη, για τήν έλπίδα της νεαρής ζωής. Ό ίδιος ό Ταρκόφσκι, πιεζόμενος νά μιλήσει για τό πρώτο πρόβλημα, κατέληξε σέ κοινοτυπίες!

Άλλωστε τό σημαντικότερο (κατά τή γνώμη μας) κείμενό του ήταν εκείνο στό όποιο μιλούσε για τήν άξία του χρώματος στόν κινηματογράφο<sup>2</sup>. Εκείνο πού προσπάθησε νά άποδείξει βγάζοντας τήν "Άγία Τριάδα" του Άντρεί Ρουμπλιέφ (στήν όμώνυμη ταινία) σάν ευμορφο και πολυπρόσωπο ήλιο από τό άνήσυχο έρεβος του ρωσικού μεσαιωνικού μισοσκοτάδου. Ό ίδιος, νομίζω, ότι θά ήθελε περισσότερο νά ιδούμε, νά διαισθανθούμε, νά βιώσουμε κάποιες καταστάσεις κι όχι νά καταγράψουμε κάποιες ιδέες προσδιορισμένες από ένα επίθετο ή από μιá πολύ συγκεκριμένη πραγματικότητα.

Έτσι θά ήταν έπιτυχία νά κάνουμε ένα περίπλου - διάπλου σ' αυτή την ένεργη αιωνιότητα του Ταρκόφσκι. Βλέποντας όσα μās δείχνει και λιγότερο όσα μās λέει - πού είναι τόσο λακωνικά διατυπωμένα. Τόν κίνδυνο, τό φόβο, τήν αγάπη, τό δέντρο, τό παιδί, τό νερό ως όράματα πού μās αϊφνιδιάζουν σ' αυτή τή διαδρομή. Η φόρμα του κειμένου του Ταρκόφσκι είναι αυτό τό ρευστό κι άκύμαντο άνάπτυγμα ενός κινη-



ματογραφικού χώρου που ταυτίζεται συνέχεια με τον άκραίο, τελευταίο χρόνο των προσώπων και των πραγμάτων. Ένα σχήμα ανοιχτό, σιωπηλό και διαστελλόμενο σαν μικρό σύμπαν μέσα στο οποίο όλα θα μπορούσαν να συμβούν και να λείψουν μαζί, να ακουστούν και να σβήσουν, να ειπωθούν και να αποσιωπηθούν, να φανούν και να χαθούν αναίτια. Μιά περιοχή του θαυμαστού που καταφεύγει ή αγγαλλίαση κι ο βαθύς τρόμος της ποίησης. Ή μικτή φόρμα ενός ποιητικού δοκίμιου που ή άρχη και τό τέλος του είναι συμβατικά ανοίγματα άπ' τά όποια εισέρχεται, άνάμεσα άπ' τά όποια κυλά κι άπ' τά όποια φεύγει ή αδιάφορη αιωνιότητα του Ταρκόφσκι.

### Ό Λόγος, Τό Δέντρο, Τό Παιδί

Ό σκηνοθέτης ξανακοιτάζει τόν κόσμο, που είδε ξύπνιος ή στο όνειρό του γιά τελευταία φορά, σάν νά ήταν μία πρώτη φορά. Μ' έναν τρόπο συλλογιστικό και άπολογιστικό. "Όχι πόσα είδαμε αλλά τί είδαμε. "Έν άρχη ήν ό Λόγος...". "Όχι ή λογική, αλλά ό λογισμός που έβαλε σέ σύνταξη τό δέντρο, τό χώμα, τό νερό και τόν ήλιο. Νά συνεργασθούν γιά νά προέλθει τό άνθος. "Έν άρχη ήν τό Δένδρο..." γιά ν' αποτελέσει μέρος της μεγαλειώδους αυτής σύνταξης. "Έν άρχη ήν τό Παιδί..." γιά ν' ανακαλύψει και νά θαυμάσει αυτή την ταπεινή, αλλά γόνιμη συνεργασία. Νά άκούσει την ιστορία του μοναχού που φύτεψε ένα

ξερό δένδρο και, ποτίζοντάς το μ' ύπομονή τρία χρόνια, τό είδε κάποιον μεγάλο πρωί ν' άνθίζει. Στη διάρκεια του φιλικού χρόνου τό παιδί βρίσκεται συνεχώς σχεδόν έκτός πεδίου, κοντά στο δέντρο, μέσα στον ύπνο, έξω άπ' τό σπίτι, σέ άφασία. Ξαναφάνεται και μιλά μετά την καταστροφή σάν προφήτης της άπορίας. "Έν άρχη ήν ό Λόγος (όχι ό μύθος, ούτε τό θαύμα)". "Γιατί αυτό πατέρα;" "Γιά νά ιδείς, Άντριούσα, τό δέντρο που έμεις φυτέψαμε μαζί ν' άνθίζει κι εκείνο. Γιά νά μπορείς νά μιλάς μόνος μέ τόν ήλιο, χωρίς νά σκέπτεσαι τό Θάνατο".

### Ό Ταχυδρόμος

έρχεται μέσα στο κινηματογραφικό πεδίο γεμάτος διαβάσματα κι όράματα. Ή αλήθεια δέν ύπάρχει, όλα είναι πιθανά. Είμαστε τυφλοί, δέν βλέπουμε τίποτε. Μία φορά ένας νέος φωτογραφήθηκε μέ τή μητέρα του. Τή φωτογραφία εκείνη δέν την πήρε ούτε ό ένας ούτε ό άλλος στά χέρια του. Ό νέος έπιστρατεύθηκε στον Πρώτο Μεγάλο Πόλεμο. Σκοτώθηκε. "Υστερα από χρόνια, ή μητέρα του θέλησε νά φωτογραφηθεί ξανά. Πήγε συμπτωματικά στον ίδιο φωτογράφο. Στη φωτογραφία της βγήκε κι ό νεκρός γιός της. Αυτή έξήντα χρονών πιά κι εκείνος νέος. Ό ταχυδρόμος δηλώνει πάνω από διακόσια τέτοια περιστατικά. Άφού όλα όμως είναι πιθανά, ή ιστορία μπορεί νά είναι αλήθεια και μύθος, πραγματικότητα κι έπιθυμία.





Τά πάντα σέ χρόνο ένα. Είναι προφήτης κι δραματιστής ο ταχυδρόμος Όττο. Θυμάται τόν Νίτσε και θαυμάζει τόν Γκάντι πού μιά μέρα τήν εβδομάδα έμενε βουβός. Βλέπει τούς χάρτες σάν άόριστους πίνακες. Ύποδείχνει στόν άπελπισμένο και περίφοβο Άλεξάντερ ότι ή παρηγορία τόν περιμένει στην Μαρία, τήν ύπηρετρια - "μάγισσα".

### Η Μαρία

Ο Άλεξάντερ βγαίνει στή διάφανη νύχτα και πηγαίνει στό σπίτι της Μαρίας. Θυμάται πώς μιά φορά θέλησε νά διορθώσει τήν όμορφιά του κήπου στό σπίτι της μητέρας του. Κλάδεψε, καθάρισε, ξερίζωσε. "Ύστερα στάθηκε πίσω άπ' τό παράθυρο, μά ή όμορφιά είχε χαθεί. Τό ίδιο όπως όταν έκοψε τά μακρυά ξανθά της μαλλιά ή άδελφή του. Αναρωτιέται γιατί νά άσκειται τόση βία πάνω στή φύση. Ζητά άπ' τή Μαρία νά τόν αγαπήσει. Άπελπίζεται. Έκείνη τόν παίρνει πρόσ τή χώρα της ευτυχίας. Είναι πραγματικά "μάγισσα" άπ' τά παρθένα νορβηγικά βουνά. Μεταμορφώνει τή νύχτα, τά γηρατεία, τή φορά τών έσωτερικών γεγονότων.

### Ο Άλεξάντερ

Είναι ένας άπογοητευμένος ήθοποιός. Πιστεύει πώς τό δημιούργημα ζει αυτόνομα, χωρία άπ' τό δημιουργό του. Ο ήθοποιός είναι ό ίδιος τό δημιούργημά του. Έκείνος όμως δέν μπόρεσε ν' άντέξει σ' αυτή τή συνεχή έξουθένωση. Κατέφυγε στό γράψιμο κι από κει στή μοναξιά ενός σουηδικού τοπίου. Κάπου κοντά στή θάλασσα. Αυτή τήν ήμέρα πού διάλεξε ως διάστημα της διήγησης ό σκηνοθέτης, ό Άλεξάντερ γιορτάζει τά γενέθλιά του. Έχει σκεφτεί πολλά. Η άμαρτία γιά παράδειγμα είναι μή αναγκαία. "Αρα ό πολιτισμός μας στηρίζεται στην άμαρτία. Δέν υπάρχει ό θάνατος αλλά ό φόβος του θανάτου. Πρέπει νά αναχθούμε στην πρώτη άρχή πού είναι ό Λόγος, γιατί ή ανθρωπότητα τόν έχει χάσει, χάνοντας έτσι και τό δρόμο της.

Ζει σ' ένα περιβάλλον ό Άλεξάντερ πού ένθαρρύνει τούς έφιιάλτες και πολλαπλασιάζει τά άδιέξοδά του. Η γυναίκα του Άντελαϊντ έγγίζει τά όρια της ύστερίας. Ο φίλος του ετοιμάζεται νά μεταναστεύσει στην άλλη άκρη του κόσμου. Οί ειδήσεις γιά τήν επικείμενη πυρηνική καταστροφή πληθαίνουν. Τό σπίτι του γίνεται άνοιχτή φυλακή. Κάθε στιγμή πού περνά βυθίζεται στην "κατήφεια". Οί λύσεις πού μένουν είναι ή αυτοκτονία κι ή τρέλα, άφου ή έπιστροφή στην παιδικότητα είναι άνέφικτη. Η διακοπή οποιασδήποτε σχέσης μ' αυτό τό σπίτι, αυτούς τούς ανθρώπους, αυτό τόν πολιτισμό, αυτή τήν άτομική ζωή. Ούτε ή αγάπη του παιδιού, ούτε ή καλοσύνη της Μαρίας τόν ίκανοποιούν. Η άπόφαση πού παίρνει είναι νά τά θυσιάσει όλα γιά μιάν άλλη ήμέρα έλπίδας κι

έμπιστοσύνης. "Έξω άπ' όλα αυτά, στην περιοχή του θαύματος ίσως. Ο Άλεξάντερ είναι ό θύτης και τό θύμα. Αυτός χάνει και χάνεται. Θυσιάζει και προσεύχεται: "Πάτερ ήμών... μήν εισενέγκεις ήμās εις πυρηνικών όλεθρον". Οί άλλοι άπομένουν θεατές του ανθρώπινου - κοσμικού αυτού δράματος.

Ο Ταρκόφσκι έξοικειώνεται μέ τά πλάσματα και τά φαντάσματα του Μπέργκμαν. Ο περίκλειστος χώρος, πού όρίζουν ή θάλασσα, τό δάσος, οί ξύλινοι τοίχοι τών σπιτιών, άποτελεί μιά άναπτυγμένη σκηνή. Οί άνθρωποι βρίσκονται μέσα σ' αυτήν ή μπαίνουν από άπροσδιόριστα παρασκήνια (ό Βίκτορ, ό ταχυδρόμος, τό άσθενοφόρο μέ τούς γιατρούς). Ο λόγος κι ή σιωπή συγκυριαρχούν. Η άφήγηση διέρχεται άνάμεσα τους μ' έναν τρόπο τελετουργικό. "Ανάμεσα απ' τήν κύρια ιστορία τών άναπαριστώμενων ώρων του Άλεξάντερ και τίς μικρότερες ιστορίες πού διηγούνται ό "Όττο κι ό ίδιος. "Όχι τί θά συμβεί πρώτο και τί δεύτερο, σύμφωνα μέ κάποιο τυπικό. Άλλά όλα νά λεχθούν και νά γίνουν μέ τήν ύψιστη εκείνη άξιοπρέπεια πού ύπαγορεύει ή εύρωπαϊκή τραγική παράδοση. Άπ' τά παραμύθια του ταχυδρόμου και τήν κρίση της γυναίκας ως τίς αυθόρμητες χειρονομίες της Μαρίας και τό μικρό ρεμβασμό του παιδιού. Ακόμη ως τίς κινήσεις του ποδήλατου και του άσθενοφόρου και τό κάψιμο του σπιτιού. Ο ρυθμός είναι άπόρροια πάλι της χειροπιαστής αιωνιότητας του Ταρκόφσκι. Κάτι άνάμεσα σέ μιά πλούσια, άνετη, κρυφή, άργή κίνηση και μιά επικείμενη άκινήσια. Μιά άδράνεια του φυσικού χρόνου μέσα στό φιλικό χώρο. Οί ήθοποιοί του Μπέργκμαν σέ δύο βασικούς ρόλους. Άλλά περισσότερο άπ' αυτό ή μπεργκμανική "σχολή" έρμηνείας πού βάζει τή χειρονομία σέ άπόλυτη πειθαρχία, δυναστεύει τό σώμα και όδηγεί τήν έκφορά του λόγου ως τό έλάχιστο μόριό του. Τά πρόσωπα του δράματος πού δέν άντιπροσωπεύουν καθημερινά, κοινωνικά άτομα, αλλά σάρκινες όντότητες, όργανα έφαρμογής ενός άπαρέγκλιτου σχεδίου. Έναν συσχετισμό πού ένισχύει ή ξηρή και κοφτή τονικότητα της σουηδικής γλώσσας.

Η θεματική του Μπέργκμαν ως στοιχείο πού προσδιορίζει και τό χαρακτήρα της διήγησης, ως διηγηματικό ύλικό. Χωρίς τόν άγχώδη Άλεξάντερ, τόν άλλόκοτο ταχυδρόμο, τήν ύστερική σύζυγο, τόν κατάνυχρο Βίκτορ, τή θλιμένη Μαρία, χωρίς τίς άλλεπάλληλες συναντήσεις τους, πού μοιάζουν περισσότερο μέ άπομακρύνσεις και χωρισμούς, ή διήγηση θά λειτουργούσε διαφορετικά.

Ο Ταρκόφσκι όμως προχωρεί μακρύτερα γιατί άνατιμά τήν εικαστική και φιλική αξία της εικόνας. "Όχι μόνο τό κάδρο αλλά τό σύνολο της σύνθεσης πού περικλείνει. Όλόκληρο τό πλάνο, τό όποιο "σκηνοθετούσε μέ τήν κάμερα" άγνοώντας τόν κα-



νόνα της διάκρισης των μεγεθών του. Σωστότερα συγχωνεύοντάς τα μέσα στην ίδια “άντισυμβατική” σύνθεση, γενικά, μεσαία και γκρό πλάνα<sup>3</sup>. Ο Μπέργμαν ενδιαφερόταν για την εκφραστική αρτιότητα της εικόνας, ο Ταρκόφσκι καλλιεργεί με σχολαστικότητα την αισθητική της πληρότητα. Η *Θυσία* είναι ένα σύνολο από εικόνες, μία “χορογραφία” και χωρο-γραφία<sup>4</sup> εξαιρετικής όπτικής όμορφιας, πού αποτελούν συγχρόνως και νεολογισμούς φιλικής γλωσσοπλασίας. Δεν αναπαριστούν μόνο με σαφή αίσθηση μία πιθανή πραγματικότητα, αλλά περιέχουν την προσέγγισή της στην ένεργη αιωνιότητα του Ταρκόφσκι, την τελετουργικότητα, την άφθαρσία της.

Τά χρώματα στην επίμονη όμιχλη και τό λιγνό φῶς του βορρά αλλάζουν τονικότητα. Γίνονται αποχρώσεις. Οί ασθενέστερες κλίμακές τους τείνουν πρὸς μιά άμοιβαία εξομίσωση. Ο Ταρκόφσκι κάνει ένα βήμα παραπέρα. Εύνοεί την βαθμιαία άφομοίωσή τους άπ' τό μαυρόασπρο. Άγνοώντας ακόμη και τά σαφή χρωματικά όρια της νύχτας. Άνάγοντάς την σε μιά θαμπή έκδοχή της ήμέρας. Έτσι ό στενός φιδωτός δρόμος γίνεται μιά παχειά καφετιά πινελιά, πού είναι ευδιάκριτη και τή νύχτα χάρη σε μιά μαλακή άσημόμαυρη άνταύγεια. Οί εφιάλτες του Άλεξάντερ άπ' την ένδεχόμενη καταστροφή είναι μελανόμορφοι. Έχουν συζεύξει νύχτα και μέρα. Τά έσωτερικά

των σπιτιών (του Άλεξάντερ και της Μαρίας) φωτίζονται στον ίδιο περίπου βαθμό με τίς άκτίνες του ήλιου κι εκείνες μιάς λάμπας. Γιατί τό κύριο μέλημα είναι νά διαφυλαχθεί τό μυστικό των σκιών και ή ρευστότητα των σχημάτων, σε μορφές κι άντικείμενα.

Τά δωμάτια του παιδιού και της Μαρίας είναι σχεδόν γυμνά. Τούς άρκει ή Χάρις της άγάπης και της άγνότητας.

Η ίδια παρατήρηση ισχύει και για τό ντύσιμό τους. Οί χώροι πού κινούνται τά άλλα πρόσωπα είναι βαρείς και περίτεχνοι, όπως τό ντύσιμό τους. Γεμάτοι περιττά έξαρτήματα και συμπληρώματα.

Η χρήση των ήχων θά έλεγε κανείς ότι είναι υπερούσια - παρά τον κίνδυνο νά θεωρηθεί μεταφυσικός. Ο φωνητικός ήχος φέρνει πάνω του ακόμη και την υγρότητα της γλώσσας και τή θερμότητα του άέρα των πνευμόνων. Θαρρείς πώς τ' άκούς κι εκείνα. Η διορατική Θυμοσοφία του ταχυδρόμου, ό άνήσυχος στοχασμός του Άλεξάντερ, ή θερμή άφέλεια της Μαρίας, ή κοσμική υπεροψία του Βίκτορ, ή άδιέξοδη νευρικήτητα της Άντελαϊντ, ή γλυκύτητα της Τζούλιας, ή πρωτόγονη τρυφερότητα της Μάρθας επηρεάζουν τή χροιά της φωνής τους. Είναι οί δικές τους φωνές. Πέρα άπ' αυτές, οί φωνές πού πλανιούνται σε κάποιο άόρατο ήχητικό βάθος πεδίου και στοιχειώνουν τή νύχτα ή τ' άπόσκια τμήματα της μέ-







ρας. Ή άλλη πού ζωντανεύει χαρούμενα τό γόνιμο βοσκότοπο.

Ή ακόμη τό μινύρισμα τού αέρα, οί ξηροί ήχοι τών σκευών, ό μεταλλικός ήχος τού ποδήλατου, ό μεγαλειώδης κι έκρηκτικός ήχος τής φωτιάς, τό φτερούγισμα ενός νομίσματος στό δάπεδο, ό μακρόσυρτος στεναγμός μιάς σειρήνας карабиού, ή προειδοποίηση ενός ρολογιού, ή είσβολή τού μηχανικού ήχου ενός υπερχηρτικού αεροπλάνου πού μοιάζει μέ έκρηξη. Τό κουδούνισμα ενός τηλεφώνου πού ήχεί μέσα στους καταρράκτες τής φλόγας. Τά βουκολικά τραγούδια τού Βαταζουμίντο Σουσο, πού αναστέλλουν τή νοσταλγία τού Ήλεξάντερ στη διάρκεια τού φιλικού χρόνου κι έμψυχώνουν τήν πύρινη θυσία του στό τέλος.

Ή φωνητική κι όργανική μουσική άπ' τά "Κατά Ματθαίον Πάθη" τού Μπάχ, πού αναπληρώνει τά άνέκφραστα τής αναπαράστασης και ξαναθυμίζει τήν άφοσίωση τού Μπέργκμαν στό μεγάλο μύστη τής μουσικής. Ής έδω όμως πάλι ή συγγένεια. Ό Ταρκόφσκι άφιερώνει τήν ταινία του στό γιό του Ήντριούσια, στό παιδί τού Ήλεξάντερ (Tommy Kjellavist), στό θεατή πού περιμένει μαζί του ν' άνθίσει τό δέντρο στην άκροθαλασσία. Ό Μπέργκμαν δέν προχώρησε ποτέ σέ τέτοια γενναιοδωρία. Τά δικά του ήταν θεατές (Σιωπή, Φάννυ και Ήλέξανδρος) ή θύματα (Μέσα από τόν καθρέφτη. Ή πηγή τής παρθέ-

νου). Ποτέ δωρεοδόχοι τής έμπιστοσύνης και τής έλπίδας του γιά τήν έκβαση τού δράματος.

Δέν είναι σωστό νά τελειώσει μέ λόγια αυτή ή μικρή άναφορά στη *Θυσία*. Συμπληρώστε την μέ τήν ένατένιση ενός πίνακα τού Πιέρο ντελά Φραντσέσκα πού άγαπούσε ό Ταρκόφσκι ή άκούγοντας τά υπόλοιπα μέρη άπ' τό μνημειώδες έργο τού Μπάχ. Ρίχνοντας μιά ματιά ενδιάμεσα στό τρομερό έργο τού Λεονάρντο ή διαβάζοντας κάποιους νεφελώδεις στίχους άπ' τά "Τέσσερα Κουαρτέτα" τού Έλιοτ. Μόνο νά μή μείνει χωρίς συνέχει αυτή ή Μεγάλη Άνθρώπινη Λειτουργία.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

1 "... Ό Νέος Πόλεμος, ό Άτομικός Πόλεμος, έχει κιόλας άρχίσει. Άρχισε όταν ό Όππενχάϊμπερ έκανε νά έκραγει στό πολύγωνο ή πειραματική άτομική του βόμβα...

Ή άνθρωπότητα μάχεται κιόλας και πεθαίνει στό πεδίο τού άτομικού πολέμου. Ό πόλεμος βρίσκεται κιόλας σ' έξέλιξη. Μόνο τά παιδιά κι οί τρελοί δέν τό άντισταμβάνονται". (La Stampa, 8-11-86).

2 *Positif*, No 284, p. 25 suiv.

Ένδιαφέρον ειδικά γιά τή *Θυσία* έχει και το κείμενο πού δημοσιεύει τό *Positif*/No 303, p. 3 suiv.

3 Παρατηρήσεις όρθές τού Σβέν Νύκβιστ δημοσιευμένες στό *Positif*, No 303, p. 12.

4 Παραδείγματα οί δύο τελευταίες ενότητες τής πυράς και τού δέντρου.



## Πώς φτιάχνεται τό τσάι: *handmade*



### MONA LISA

σεν. - σκην.: Νήλ Τζόρνταν, σεν.: Νταϊνβιντ Λέλαντ, φωτ.: Ρότζερ Πράττ, μουσ.: Μάικλ Κάμεν, παίζουν: Μπόμπ Χόσκινς, Κάθυ Τάισον, Μάικλ Καϊήν.

Ο κινηματογράφος πάντα ζήτησε μία θέση, έναν τόπο στο φιλικό σώμα για τον θεατή. Σημείο αναγνώρισης ή ταύτισης, απομάκρυνσης ή αναφοράς προσπάθησε να ανταποκριθεί στις ανάγκες να συζεύξει το “πραγματικό” με τη σύμβαση. Αυτή η σύζευξη έφτασε και στάθρια μιάς τακτοποίησης - συμβιβασμού ή σέ ανησυχιακές περιπλανήσεις. Όσο και η ιστορία συνεχίζεται: Ο θεατής πρέπει να μπορεί να αναγνωρίζει έναν τόπο δικό του, έναν χώρο - καταφύγιο ή μία γεωγραφία έχθρική, επικίνδυνη, τό σημείο φυγής...

Στή *Μόνα Λίζα* υπάρχει ένας πίνακας (έξωφιλμικά), ένα τραγούδι, ένας “όγκος κρεάτων” (Χόσκινς - Τζώρτζ), η ιστορία της παρασκευής τσαγιού και ο μύθος που επιστρέφει για να αιτήσεται τα πνευματικά του δικαιώματα. Ο Νήλ Τζόρνταν γνωρίζει πολύ καλά πώς τα “φύλλα” (πλάνα) της τράπουλάς του είναι σημαδεμένα. Αντιμετωπίζει ένα συντριπτικό παρελθόν (αμερικανικό “φίλμ - νουάρ”) και μία νέα αισθητική πρόταση για το είδος (ας πούμε, κατά βάση ή αποψη του Μπενέζ). Η θέση του σκηνοθέτη στο φιλικό σώμα είναι τό σημείο τομής του παλιού με τό νέο. Η άβολη ανάγκη να μιλήσεις για τό πώς φτιάχνεται μία ταινία, άλλη μία έμμηση νευρώση του σύγ-

χρονου κινηματογράφου. Έτσι επιλέγει την ταπεινή στάση να αφηγηθεί τις περιπέτειες της εϋθραυστης σχέσης του φαντασιακού του φιλικού ήρωα με εκείνη των θεατών. Σέ μία ταινία όπου επιδιώκεται ή “ακύρωση”, τό πηλίκο των δύο φαντασιακών είναι ή μονάδα. Σέ μία άλλη όπου επιδιώκονται φορτίσεις και ταυτίσεις, συμπαγείς μυθοπλαστικές πρακτικές, τό πηλίκο μπορεί νάναι μεγαλύτερο (υπεραντιρρόπηση) ή μικρότερο (ψυχολογικό έλλειμμα) της μονάδας. Στή *Μόνα Λίζα* τί είναι αυτό που περισσεύει ή λείπει;

Περисσεύει ή ποιοτική άνοδος του Χόσκινς - Τζώρτζ, ή κοπελίτσα που βρέθηκε; Λείπει ό πίνακας του Ντά Βίντσι, ή όμορφη πόρνη, τό τέλος; Φαίνεται πώς ό,τι αποκομίζουμε από την ταινία του Τζόρνταν είναι τό τραγούδι του Νάτ Κίνγκ Κόουλ, ή αίσθηση και ή “μυρουδιά” από τό έκλεκτό, χειροποίητο *handmade* τσάι, μία ώρα χαράς, φιλικής συντροφιάς, ή τελική βόλτα των τριών.

Και ό τόπος του θεατή; Μία εϋθεία ξεκινάει μέσα από τό φίλμ για να προεκταθεί μέσα στην αίθουσα, για να γίνει ουσιαστικά ή τροχιά του καθημερινού. Τό “πραγματικό” της μυθοπλασίας διαλύεται - ως σύνολο κατακερματισμένων έντυπώσεων - στο “πραγματικό” των θεατών. Η *Μόνα Λίζα* κινητοποιεί κάποια απλά αντανάκλαστικά μας, κάποιες χαμένες απλές συνήθειες, κάποιες ιστορίες που θεωρούνται πολύ “μικρές” για να συζητούνται πιά. Άς πούμε σέ στέλνει κατευθείαν στο σπίτι για να άκούσεις άκόμα μία φορά τό τραγούδι του Ν.Κ. Κόουλ. Αυτή τη





φορά, όμως, οι στίχοι επαναπροσδιορίζονται, ή μελωδία παύει νάναι μόνον “τρυφερή”, “βελουδένια”. Όλα είναι εδώ, ή ευτυχία δέν βρίσκεται στό πρίν (ἄκριτη κινηματογραφοφιλία γιά τήν παρακολούθηση τῆς *Μόνα Λίζα* ή ρετρο-τρυφερότητα γιά κάποιο προσωπικό συμβάν), ἀλλά στόν συγκεκριμένο χωρόχρονο τοῦ θεατῆ.

Τό φίλμ ἀκόμα ξαναθυμίζει πώς τά σώματα τῶν ἀνθρώπων τά δένουν οἱ ἀφηγήσεις τῶν ἀνομολόγητων ἱστοριῶν τους. Ἴσως προτρέπει τή νέα ἀφήγηση αὐτῶν τῶν ἱστοριῶν μέ τήν ταυτόχρονη τελετουργία τῆς παρασκευῆς ενός πατροπαράδοτου ἀγγλικοῦ τσαγιοῦ. Παραδοσιακή λοιπόν ταινία ή *Μόνα Λίζα*; Ὅταν τό παραδοσιακό ἀποσυνδέεται ἀπό κάθε συντηρητισμό, τότε δείχνει ὡς μόνη διέξοδος στή στεירותητα τοῦ σήμερα.

Ἡ κάμερα τοῦ Τζόρνταν εἶναι τό σκεῦος μιᾶς τελετῆς λατρείας τοῦ σώματος τοῦ Χόσκινς - Τζώρτζ. Τόν πολιορκεῖ μ' αὐτήν μέ συνεχή κυκλικά πανοραμικά. Ἡ μηχανή στό χέρι, γκρο-πλάνο, μετωπικές προσεγγίσεις, ἀξιοποίηση τοῦ ὄγκου τοῦ σώματός του. Ὁ Τζόρνταν δείχνει ποιό εἶναι τό σημεῖο τοῦ θεατῆ στήν ταινία: Οἱ γωνίες λήψης τοῦ Τζώρτζ, δηλαδή ή ὑλικότητα τῆς κάμερας. Ὁ Τζώρτζ ὡς ἕνα κίτς στοιχεῖο ἀρκετά χυδαῖο ἀλλά ὄχι ἀπωθητικό. Οἱ δικές του κινήσεις διακρίνονται ἀπό μιά νευρώση, τοῦς λείπει ή κομπόση. Ἡ ἀγγλική παράδοση, τό φλέγμα εἶναι ἀντίθετα ή μορφή τοῦ Μάικλ Καϊν. Ἄν τό Κίνγκ - Κρος εἶναι τό φολκλόρ τῆς χυδαιότηας, ὁ

Χόσκινς - Τζώρτζ εἶναι ή ...χυδαιότητα τῆς εἰλικρίνειας. Χωρίς μακιγιάζ γραφικότητας (Ἡ γέφυρα τῆς ἁμαρτίας), χωρίς πλανάρισμα ἐξύψωσης (Καϊνή).

Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι οὔτε τό ἕνα, οὔτε τό ἄλλο. Ὁ Τζόρνταν δουλεύει μέ μεγάλη συνέπεια σ' αὐτή τή κατεύθυνση. Βρίσκεται κι ἐδῶ σ' ἕνα σημεῖο τομῆς, ἕνα σταυροδρόμι. Εἶναι τυχαῖο πώς ὅσο ἀνακαλύπτουμε καί νέες θέσεις τοῦ θεατῆ στό φιλικό σῶμα, αὐτές δέν εἶναι παρά ἔτσι σχεδιασμένες, ὥστε νά τόν στείλουν νά ταξιδεύει ἐξω ἀπό τό φίλμ, ἐξω ἀπό τή σκοτεινή αἴθουσα; Εἶναι ἐπίσης τυχαῖο πώς καί ὁ Τζόρνταν ἐπιχειρεῖ, καί τά καταφέρει, σχεδόν νά στεγανοποιήσει τήν ταινία του ἀπό κοινωνικές ἀναφορές;

Ἡ *Μόνα Λίζα* σέ στέλνει κατ' εὐθείαν στή ζωή, στή δική σου ζωή. Αὐτό πού ἐπιχείρησαν νά μᾶς τό ὑποδείξουν χονδροειδῶς πολλές φετεινές ταινίες, αὐτό τό “τσάκισμα” τῆς γυάλινης ὀθόνης (*Χάιλαντερ*) ή ἐπιστροφή στό τώρα, δηλώνονται διακριτικά μέ ἐξαίρεση τό ἀμύχανο τέλος. Μιά ὅμως τόσο συστηματική ὑπονόμευση βαθύτατη οὐμανιστική (τό φίλμ στοιχειώνει συνεχῶς ή παρουσία τοῦ Γκράχαμ Γκρήν) δέν θά μπορούσε παρά νά τύχει τῆς μεγίστης συμπαθείας. Ὅταν στήν τελετή τῆς παρασκευῆς ενός handmade τσαγιοῦ ξεφύγει μιά κουταλιά ζάχαρη, δέν μένει παρά νά ικανοποιηθοῦμε ἀπόλυτα ἀπό ὅλη τήν ἄλλη διαδικασία ἀκούγοντας τήν “Μόνα Λίζα”.

Αλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ



## Τζίντζερ και Φρέντ

GINGER E FRED (έλλ. τίτλος: **Τζίντζερ και Φρέντ**)  
 σκην.: Φεντερίκο Φελλίνι, σεν.: Φ. Φελλίνι, Τούλιο Πινέλλι, Τονίνο Γκουέρα, φωτ.: Τονίνο ντελλι Κόλλι, Ένριο Γκουερνιέρι, μουσική: Νίκολα Πιοβάνι, παίζουν: Τζουλιέτα Μασίνα, Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι.

Στοχασμός πάνω στην τηλεόραση. Στο είδος της ως μέσον μαζικής ενημέρωσης αλλά και ως μέσου μαζικής παραγωγής “φθηνής κουλτούρας”. “Ως μέσου που δεν μπορεί να ασχοληθεί παρά μόνο με μετριότητες για την παραγωγή του πολυθεάματός της, καθώς η μετριότητα αποτελεί την πεμπτουσία της εικόνας της. Ή ίδια ή εικόνα της είναι μέτρια. Καθρέπτης που αντανακλά την πραγματικότητα.

Τό έργο του Φελλίνι χαρακτηρίζεται από “μικρές” και “μεγάλες” ταινίες. Τό *Τζίντζερ και Φρέντ* βρίσκεται στην ίδια σειρά με τους *Βιτελλόνι*, τό *Λευκό Σεΐχη*, τό *Λά στράντα*, την *Πρόβα όρχήστρας*: στη

σειρά των “μικρών” ταινιών. Στη σειρά των ταινιών με τούς ήρωες του δρόμου, των παρασκηνίων, των σκοτεινών διαδρόμων. Των χώρων όπου οι προβολείς της δημοσιότητας δεν ανάβουν ποτέ ή δεν ανάβουν ποτέ. Καί όταν έρχεται ή ώρα και οι προβολείς ανάβουν, τότε αυτό τό δυνατό, έκτυφλωτικό φώς, είναι παγερό, απρόσωπο, απόμακρο. Φώς που απομονώνει τούς ήρωες της προσπάθειας και τούς προσφέρει βορά στά θηρία του θεάματος. Στά θηρία που αναζητούν τροφή όποιουδήποτε είδους και ποιότητας αρκεί νά είναι πασπαλισμένη μέ χρυσόσκονη, λαμέ, στράς, φώτα, ήχους, μουσική, κίνηση ...και δωρεάν. Στούς θεατές της τηλεόρασης.

Οί ήρωες απομονώνονται, ή ψυχή τους έκπορευείται, όμως όλος ό πλούτος της αυθεντικότητάς της διαχέεται και κερδίζει.

Σαλτιμπάγκοι της νύχτας και του θεάματος. Αιώνια παραγνωρισμένοι και διαρκώς αναζητούντες την αναγνώριση. Αυθεντικοί ήρωες και έραστές του παράλογου. Θύματα στό κυνήγι της έπιτυχίας και της ευτυχίας. Μοναδικοί γνώστες της αξίας τους.

“Όντα μικρά χρωματιστά”... ήρθε ή στιγμή για τή δικαίωση και τήν αποκατάσταση έστω και μέσα από τή δομή και τή μορφή μιās χυδαίας τηλεοπτικής έκπομπής, αλλά και μέσα από μιá ταινία όπου ή Φελινική μαγεία απογειώνεται.

“Όλες οι μορφές που κατά καιρούς έχουν περάσει από τίς προηγούμενες ταινίες του Φελλίνι έδω έμφανίζονται και πάλι, αυτή τή φορά μπροστά στό φακό της δημοσιότητας, μπροστά σέ κόσμο πολύ. Παρελαίνουν από τήν πασαρέλα της “έπιτυχίας”. Βρίσκονται “μαζί μας άποψε τό βράδυ”.

Ό κόσμος αυτός της παρακμής του θεάματος, ό κόσμος του χώρου που καλύπτει τό περιθώριο του βλέμματος είναι τό κυρίαρχο στοιχείο δόμησης του φίλμ. “Η ή άλλη όψη του ίδιου του θεάματος που τατίζεται μέ τήν ταινία. Είναι ό συνδυετικός κρίκος που αναδεικνύει τή σχέση του φίλμ μέ τό θέμα του και τό σημείο εκκίνησης για τόν προαναφερθέντα στοχασμό πάνω στό “μανιερισμό” που ή τηλεοπτική αισθητική επιβάλλει.

Ό Φελλίνι επιλέγει νά κινηματογραφήσει έπίπεδα, ώμά, χωρίς νά χρησιμοποιεί τά στοιχεία που καθορίζουν τό ως τώρα έργο του. “Άλλες φορές βίαια και άλλες φορές σκληρά. (Έξαιρεση ίσως ή σκηνή όπου ό “τραβεστι” και οι άλλοι χορεύουν μέσα στη νύχτα. Ή μοναδική στιγμή παραχώρηση πρός τόν άλλο κι-



νηματογράφο, της ποίησης και της όμορφιάς). 'Ακαδημαϊκά γι' αυτό και "μέτρια". Είναι, χωρίς άλλο, μία παρακινδυνευμένη ενέργεια. Μιά επιλογή δύσκολη αλλά απαραίτητη.

Η όποια "μετριότητα" δέν εξιδανικεύεται δέν "φτιασιδώνεται", δέν αλλοιώνεται. Δείχνεται όπως είναι. 'Απλή και καθαρή. Στόν πίσω χώρο τών παρασκηνίων. Νά δράσει ανατρεπτικά και καταλυτικά. Νά κοροϊδέψει τούς είδημονες τών νέων θεαματικών μέσων. Νά επενδύσει στήν ψυχρότητα της άσχετης επαγγελματοσύνης τή δική της ψυχική άγνότητα και αθηντικότητα. Νά επέμβει στό πολυθέαμα σκορπώντας το και έκτινάσσοντάς το σέ ύψη "ποιοτικής αναβάθμισης" πρωτόγνωρα γι' αυτό. Είναι ή στιγμή πού ή Φελλινική επέμβαση, συνδιαλεγόμενη συνεχώς μέ τή "καλλιτεχνική μετριότητα", άγκαλιάζεται μαζί της γιά νά κυριαρχήσουν πάνω στήν άλλη μετριότητα: τήν πραγματική τή μετριότητα της τηλεόρασης.

Οί κεντρικοί ήρωες της ταινίας, ό Φρέντ και ή Τζίντζερ, φέρνουν μαζί τους ένα διπλό μύθο. 'Από τή μία μεριά βαραίνει ό άπόηχος της δόξας του πραγματικού ζευγαριού και άπό τήν άλλη ό άπόηχος της δικής τους. Θά άποδυθούν σέ μία προσπάθεια επανάκαμψης. Πανηγυρικής επιστροφής. Μαζί τους είναι και ό Φελλίνι πού θά παίξει τό παιχνίδι ως τό τέλος. Θά παίξει μέ τή συνεχώς δημιουργούμενη έπιθυμία - έστω και μέ τή βοήθεια της συγκίνησης, της εύκολης



συγκίνησης. Θά χρησιμοποιήσει τούς κώδικες της κλιμακούμενης ανέλιξης της ιστορίας. Μέ μικρές δόσεις θά ξαναχτίσει τό μύθο. Θά ξανααντύσει τούς ήρωες. Θά ξανακατασκευάσει τό ζευγάρι. Θά τό ξαναβάλει στή σκηνή διατηρώντας όμως όλη τήν άβεβαιότητα γιά τήν έπιτυχία του έγχειρήματος. 'Η καταλυτική φιγούρα του Μαστρογιάννι έντείνει τό άγχος και τήν άβεβαιότητα όσο πλησιάζει ή ώρα της κρίσης και μαζί ή κορύφωση της άγωνίας.

Τό ζευγάρι επί σκηνής. "Όλα έτοιμα... Τά φώτα σβήνουν. Διακοπή ρεύματος. 'Η ανύπαρκτη αισθητική άνίσχυρη μπροστά στήν τεχνολογία και τίς άδυναμίες της. Είναι ή ώρα της άνασυγκρότησης, του στοχασμού, της πραγματικότητας. 'Η ώρα του κινηματογράφου. 'Ο Φρέντ και ή Τζίντζερ καταλαβαίνουν ότι δέν έχουν καμιά δουλειά μ', εκείνο τόν κόσμο. Είναι όμως άργά γιά νά ξεφύγουν. Βρίσκονται εκεί γιά νά χορέψουν και χορεύουν. 'Ο Μαστρογιάννι και ή Μασσίνα χορεύουν. Είναι ό θρίαμβος του κινηματογράφου. 'Η στιγμή της άποθέωσης παίρνει διαστάσεις τραγωδιακής κάθαρσης. 'Η δικαίωση τών καταρμένων.

Είναι τό έκπληκτικό γύρισμα μιάς "μικρής" ταινίας.

'Ο Φρέντ και ή Τζίντζερ δέν είναι πλέον αυτοί πού ήταν πριν.



Γορδάνης ΚΑΜΠΑΣ



## Ράν

Στή θεωρία της λογοτεχνίας δέν υπάρχει ή διάκριση της έπικης τραγωδίας - ούτε βέβαια του τραγικού έπους - σέ χωριστό είδος. Η μακραίωνη παράδοση της λογοτεχνικής γλώσσας κι ή πολύπλευρη μελέτη της λογοτεχνικής παραγωγής έχουν καταστήσει εξαιρετικά άμετάτρεπτες τίς όριοθετήσεις. Ιδιαίτερα στά όριστικά, ιστορικά είδη, όπως τό έπος καί ή τραγωδία.

Στόν κινηματογράφο, ή συγχώνευση καί σύνθεση των ειδών είναι εύχερέστερη. Για τούς αντίθετους άκριβώς λόγους. Προκειμένου νά χαρακτηρίσουμε ένα είδος ταινιών “τραγωδία” ή “έπος” προσφεύγουμε άναλογικά στή θεωρία της λογοτεχνίας. Συγχωρούμε, όμως, οποιαδήποτε παρέκκλιση γιατί ό κινηματογράφος είναι άνοιχτός σέ μορφικές άναζητήσεις. Δέν απέκτησε τά όδηγητικά του μνημεία τραγικού ή έπικού λόγου, ούτε βέβαια τούς όρισμούς μιās γραπτής “ποιητικής”. Ένώ ή ίδια ή έννοια του έπικού έχει μεταβληθεί. Σ’ αυτό συνέβαλε τό μυθιστόρημα (“Δόν Κιχώτης”, “Πόλεμος καί Ειρήνη”, “Οδυσσέας”), ό ίδιος ό κινηματογράφος (Άλέξανδρος Νιέφσκι, Ναπολέων) καί τό θέατρο (Μπρέχτ, Μάνα

Κουράγιο). Έργα στά όποια έπος καί τραγωδία διασταυρώνονται σέ μία πολλαπλότερη σύνθεση μορφών. Άλλωστε κι ό ίδιος ό Άριστοτέλης είχε υπογραμμίσει τίς όμοιότητες άνάμεσα στά δύο ποιητικά είδη, τήν τραγωδία καί τό έπος. Ιδιαίτερα στό ότι “είναι μίμησις σπουδαίων” καί τά δύο. Ένώ τόν Όμηρο άναγνωρίζει ως πατέρα της τραγωδίας (μετά τόν Πλάτωνα)<sup>1</sup>. Έτσι είναι θεμιτός ό χαρακτηρισμός της ταινίας του Κουροσάουα ως “έπικης τραγωδίας”. Η “καθαρή” τραγωδία, βασικά ως “μίμησις πράξεως σπουδαίας καί τελείας”, “μέγεθος έχούσης”, “δι’ έλέου καί φόβου περαίνουσα τήν των τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν”. Καί τό “καθαρό” έπος ως υπέρβαση του ρεαλισμού καί ως μακρόχρονη διάσταση, στήν ιστορία καί στό μύθο<sup>2</sup>.

Ό Κουροσάουα βασίσθηκε στόν άρχέτυπο μύθο του ταπεινωμένου βασιληά. Του Ναβουχοδονόσορα της Βαβυλώνας, του Βασιληά Λήρ του Σαίξπηρ, του Πού Γί της Κίνας, των βασιληάδων του μύθου καί της ιστορίας. Κατά κύριο λόγο στό Βασιληά Λήρ<sup>3</sup>. Αφαιρώντας τό μέγιστο μέρος άπ’ τό όραματικό λόγο του σαιξπηρικού κειμένου. Αλλάζοντας φύλα προσώπων καί ρόλους. Κρατώντας μόνο τό ρίγος, τή θλίψη, τόν άπέραντο οίκτο, τό φόβο, πού διατρέχουν τά δρώμενα καί καταλήγουν κυματιστά στό θεατή. Καί βέβαια τίς κύριες άρθρώσεις, τά “μέρη” του μύθου, τήν “περιπέτειά” του, τήν “άναγνώριση” καί τό “πάθος” των προσώπων.

Ό Κουροσάουα είχε “μεταγράψει” στόν κινηματογράφο τόν σαιξπηρικό “Μάκβεθ” μέ τήν ταινία του *Ο θρόνος του αίματος*. Στόν ίδιο ιστορικό χώρο της μεσαιωνικής Ιαπωνίας (12ος-16ος αιώνας). Μέ τίς ίδιες αφαιρέσεις καί τήν ίδια έκφραστική οικονομία στή δομή της τραγωδίας του. Μ’ έναν πύργο στημένο πάλι στίς ύπώρειες του “ιερού” όρους Φούτζι κι έναν στοιχειωμένο περίγυρο από μονολιθικούς, άπελέκτους ανθρώπους-πρωταγωνιστές, άγριεμένο πλήθος, άπειλητική φύση κι υπερφυσικές παρουσίες. Μία “έλλάσων” τραγωδία μέ μορφική σχεδόν πληρότητα. Ακόμη είχε πειραματισθεί μέ τό δραματικό έπος στόν *Καγκεμούσα*<sup>4</sup>. Προσπαθώντας νά θέσει τό υπαρξιακό πρόβλημα (“δράμα”) της προσωπικής ταυτότητας στό πλαίσιο μιās έπικης όσο κι επιφανειακής δράσης. Αυτό πού του καταλόγισαν ως “άποτυχία” δέν έντοπίζεται μόνο στίς πιέσεις των παραγωγών, αλλά καί στήν άδυναμία του ίδιου νά συμφιλίώσει άκριβώς τό δράμα καί τό έπος.

Η καλλιτεχνική κι ή καθαρά ύλικο-τεχνική πείρα, τά ύλικά της έκφρασης, ή καλλιέργεια της αίσθησης, πού προήλθαν άπ’ τίς δύο τουλάχιστον αυτές



Ό Άκίρα Κουροσάουα (δεξιά) στή διάρκεια των γυρισμάτων



ταινίες (κάποιος θά πρόσθετε και τό *Κρυμένο φρούριο*), κι όλα τά ιστορικά-μυθικά έργα του, έδρασαν αποτελεσματικά στο *Ράιν*.

Η "πράξις" είναι πραγματικά σοβαρή, "σπουδαία". Όχι γιατί διακυβεύεται ή ύπαρξη του άρχοντα Χιντατόρε αλλά γιατί εξετάζεται ακόμη μία φορά όλόκληρη ή μοίρα του Άνθρώπου σ' έναν ιστορικά δοσμένο κόσμο. Μιά περαστική κίνηση ανάμεσα στή δόξα και την έσχατη ταπείνωση, ανάμεσα στην έξουσία και την έσχατη φθορά, την ώριμη πληρότητα της ζωής και τή λύτρωση του θανάτου. Ό σκληρός άρχοντας διανύει αυτή τή διαδρομή. Άφου μοιράσει τήν ιδιοκτησία κι αποθέσει τήν έξουσία στο άλόγειο της δόξας του, βλέπει τούς γιούς του ως έχθρους και δολοφόνους, συγκρούσεις και σπαραγμούς, πόλεμο κι άφανισμούς, ανάμεσα σ' εκείνους και τόν ίδιο. Βλέπει τόν έαυτό του νά χάνεται πίσω άπ' τήν έρημιά πού αφήνει ή διασκορπισμένη του δόξα, και νά διεκδικεί ως παρηγορητικό καταφύγιο τόν τάφο. Ό Λήρ και ό Χιντατόρε περνούν άργά σ' αυτή τήν περιπέτεια μέ βαθμιαία άδειασμένη συνείδηση. Η τραγική υπόσταση του βασιληά Λήρ και του άρχοντα Χιντατόρε βαθαίνουν περισσότερο γιατί παρεμβαίνει ή τρέλα τους. Αυτή ή μη άναγνώριση πιά της κατάστασής τους ως "μέρος" τρίτο του τραγικού μύθου. Αντίστροφο, μή άριστοτελικό, σαιξπηρικό εύρημα αυτό. Κι όλα αυτά σ' έναν κοινωνικό χώρο πού καταρρέει, πού θά καταστραφεί συντροφιά μέ τούς τραγικούς ήρωες.

Είναι όρθή ή άποψη ότι στο "Βασιληά Λήρ" ένας κόσμος όδηγείται μέ άβάστακτη βιασύνη στην καταστροφή<sup>5</sup>. Δέν πρόκειται όμως γιά έναν κόσμο μεταφυσικής και μυστηρίου αλλά γιά τό φεουδαρχικό κόσμο. Έναν τρόπο παραγωγής, μία κοινωνία πού έγκαταλείπεται ή ξεπερνιέται άπ' τίς κινητήριες δυνάμεις της ιστορίας. Μιά άναπτυγμένη τραγική σκηνή όπου "ή ιστορία έχει αντικαταστήσει τή μοίρα, τούς θεούς και τή φύση"<sup>6</sup>, αλλά χωρά και τόν Λήρ και τόν Χιντατόρε, όλους τούς τελευταίους μεγάλους φεοδάρχες.

Ό Κουροσάουνα αποδέχεται νομίζω τή νέα αυτή συνθήκη. Τόσο τή σκηνή όσο και τούς ήθοποιούς της. Παρ' όλο πού τό άτομικό πάθος φαίνεται νά κυριαρχεί στο έργο του (όπως και στο έργο του Σαιξπηρ άλλωστε). Μολονότι, οι καταστροφικές συγκρούσεις φέρνουν στο θάνατο και στην άκρη του χάους. Ό Πώλ Σήγκελ υποστήριξε ότι μία "αίσθηση της ζωής πού ξεπηδά άπ' τό θάνατο" υποβάλλεται στον Λήρ σάν "φευγαλέο δράμα"<sup>7</sup>. Μέ τήν καταστροφή της φεοδαρχικής κοινωνίας της Ίαπωνίας και τό θάνατο του Χιντατόρε δέν χάθηκε και ή Ίαπωνία. Άφου δεχόμαστε στή θέση της Μοίρας ή της Άνάγκης τήν Ιστορία, ή άναγέννηση, ή εμφάνιση ενός νέου κόσμου είναι δυνατή. Η "πράξις" είναι "τελεία", δηλα-

δή έχει μία χρονική συνέχεια και όλότητα. Αρχίζει ένα ήλιόλουστο πρωϊνό στην έξοχή τήν ώρα του κυνηγιού, της δραστηκής έξαρσης. Ό Χιντατόρε είναι καθισμένος στο φυσικό του θρόνο. Γύρω του οι γιοί, οι γείτονες άρχοντες, οι αξιωματούχοι, οι ύπηρέτες. Σε μία στιγμή επίγειας "αποθέωσης", όπου ή συνείδηση της άπόλυτης κατοχής ιδιοκτησίας κι έξουσίας είναι τόσο βέβαιη ώστε νά του επιτρέπει τήν παραχώρησή της. Η απόφαση όμως γιά τήν απόδοση των δύο αυτών συναφών δυνάμεων θ' αποτελέσει τήν άφετηρία της μεγάλης "περιπέτειας". Όχι ή μοίρα, αλλά ή απόφαση πού παίρνει ό Χιντατόρε σέ μία συγκεκριμένη χρονική ιστορική στιγμή είναι ή αρχή του όράματος. Τό ίδιο όπως τήν ιδιοκτησία και τήν έξουσία, πού συγκέντρωσε ό ίδιος μέ ματωμένα χέρια και άδυσώπητη θέληση, δέν του τά έφερε ή μοίρα του "δωρεάν".

Η "πράξις" τελειώνει μέ δύο δρώμενα, τή μεταφορά των πτωμάτων του Σαμπούρο και του Χιντατόρε στο βασίλειμα του ήλιου και τήν κίνηση του τυφλού Τσουρουμάρου στο τείχος του έρειπωμένου κάστρου. Η μάλλον ή άκροτελεύτια κραυγή του μπροστά στο φυσικό χάος πού ανοίγουν οι βραδινές σκιές και τό ύψος του τείχους. Όσα κι όσοι ήταν και βυθίζονται σ' αυτό τό άμέτρητο βάθος του τίποτα. Η τελευταία μορφή της ειρήνης. Μάταια είχε φωνάζει ό χαμένος άρχοντας νά "δέσουμε τά άλογα του πολέμου και νά έλευθερώσουμε τήν ειρήνην". Γιατί οι πολεμικές συγκρούσεις δέν ήταν παρά ή αιχμηρή απόληξη της θανάσιμης πάλης πού είχε προκαλέσει ή κατοχή κι ή άνακατανομή της έξουσίας. Ό ίδιος ό Κουροσάουνα συμπεραίνει ότι "ό άνθρωπος είναι όλότελα μόνος". Συμβολίζεται από τό πρόσωπο του Τσουρουμάρου, στο τέλος. Εκείνη τή σιλουέτα στην άκρη της απόκρημνης όχθης, πού ψαχουλεύει τυφλά στο κενό κι "άντιπροσωπεί τή σύγχρονη ανθρωπότητα, τήν πυρηνική ανθρωπότητα πού ψαχουλεύει στο κενό"<sup>8</sup>. Ξανά Σαιξπηρ και Λήρ, Κουροσάουνα και Χιντατόρε, οι σύγχρονοί μας. Οι στάσεις πού περνάει ή δραματική πράξη είναι τέσσερεις. Ό θάνατος του ευνοημένου γιού Τόρα, ή εκδίωξη κι ή τρέλα του άρχοντα Χιντατόρε, ή προσωρινή επικράτηση του αδύναμου γιού Τζίρο, ή καταστροφή του οίκου των Ίντσιμόντζι. Τό ντεκουπάς κατανέμει τίς επιμέρους πράξεις ανάμεσα σ' αυτά τά βασικά γεγονότα. Ό τραγικός μύθος υποχωρεί στο έπικό μέγεθος μόνο στη διάρκεια των επελάσεων, των ενόπλων μαχών, των φονικών επιθέσεων του πλήθους. Για νά επανέλθει όταν κατασιγάσει ό όρμηαγδός κι έρχονται πάλι αντιμέτωπα τά άτομα. Ό Χιντατόρε μέ τόν Τόρα, ό Τζίρο μέ τόν Κουραγκόνε, μέ τήν Καέντε και οι τρεις μεταξύ τους, ό Χιντατόρε μέ τόν γελωτοποιό και τήν ίδια του τήν τρέλα.

Είναι αλήθεια ότι αυτή ή μαζοποίηση και διάχυ-



ση της δράσης φέρνει στο φιλικό κείμενο τη σημασιοδοτική λειτουργία του έπους. Τροφοδοτεί όμως και τις θεαματικές αξίες του δυτικού αφηγηματικού μοντέλου, απειλώντας την τραγική τάξη που διέπει το κείμενο αυτό. Κάπου η υπερβολική ανάπτυξη των σχετικών ενότητων (ιδιαίτερα οι καλπασμοί στίς πεδιάδες, οι έντυπωσιακές πτώσεις των θανατωμένων, οι κονταρομαχίες, οι ομαδικοί πυροβολισμοί κι οι τοξοβολίες, οι άλαλαγμοί και τα ούρλιαχτά) εκθέτει το σύστημα σέ παρεξήγηση. Ό Κουροσάουα όμως έγκαιρα, ελέγχοντας τό χρόνο, τούς ρυθμούς, την ποσότητα του σημαίνοντος ύλικού που έχει αναπτυχθεί στο φιλικό κείμενο, επανέρχεται με ασφάλεια στην τραγική ποιότητα. Στην ισορροπία και τη μεγαλοπρεπή λιτότητα που αυτή επιτάσσει.

Από κεϊ και πέρα αρχίζει ένα άλλο έπος, εκείνο του κλασικού, “παραδοσιακού”, του “γηραιού” ή “μελλοθάνατου” κινηματογράφου. Μιά όλόκληρη διαθήκη με διατάξεις που άφορουν τη λειτουργία της εικόνας, του ήχου, του χρώματος, της μουσικής, των δοκιμασμένων ύλικών έκφρασης του κινηματογράφου εκείνου και των συναφών κωδίκων. Άπ’ τό που θά σταθεί ή κάμερα (όρθότερα για τό Ράν οι κάμερες) για νά τονίσει τό μεγαλείο του Χιντατόρε (κόντρ πλονζέ την ώρα της ύπαιθριας συνεδρίασης Χιντατόρε, άρχόντων, γιων κ.λπ.). Νά άπεικονίσει τη φρίκη και την παράδοσή του στην τρέλα. Σ’ ένα ευθύ πλάνο σέ κοντράμ του καθιστού άρχοντα μέ την κάμερα,

ένω τά βέλη κι οι σφαίρες τόν τριγυρίζουν και μάλιστα μέ σμικρυνόμενο κάθε φορά κάδρο. Μιά κίνηση που πολιορκεί τόν άρχοντα μέ βέλη του θανάτου και κύματα της τρέλας. Νά τόν άνεύρει μέ πλονζέ στο βαθύ όρυγμα του κατεστραμένου κάστρου, έγκαταλειμένον.

Ποιό μέγεθος πλάνου θά επιλέξει. Τό μέσο πλάνο για νά φέρει κοντά τά καθιστά σώματα των συνομιλητών και νά προσαρμόσει τό κάδρο στα χαμηλοτάβανα έσωτερικά των κάστρων. Για νά δείξει την άρχιτεκτονική και διακοσμητική σύνθεση των χώρων αυτών, μία πτώση, έναν τραυματισμό, μία λεπτομέρεια άπ’ τη μάχη ή τη σύνθεση της στολής των πολεμιστών. Τά μακρινά πανοραμικά πλάνα για νά καταδηλώσει τούς άνοιχτούς χώρους και τούς έλιγμούς ή τις κινήσεις των στρατιωτικών σχηματισμών. Άκόμη τη γραφική όμορφιά των χρωματικών συνδυασμών άπ’ τά λάβαρα, τά έμβλήματα και τις στολές. Σπανιότατα ή ποτέ τό γκρό πλάνο για νά μείνουν οι κυματισμοί της ψυχής έξω άπ’ αυτή τη μεγαλόπρεπη κι αίματηρή τελετουργία.

Τά χρώματα είναι κοινά σημεία της όμοιομορφίας του πλήθους, της βαρβαρότητας, των αισθημάτων, της σκοτεινότητας των χώρων του κάστρου, εκτός άπ’ τό δωμάτιο που έμφανίζεται για έρωτική συνομιλία ή Καέντε. Οι γυναικείες μορφές είναι ντυμένες μέ λαμπρά έρωτικά χρώματα. Τά σκούρα καφέ χρώματα του βουνού, τό σταχτί μαύρο της έρήμου, σ’





αντίθεση με τὰ λευκόχρυστα χρώματα πού τυλίγουν τόν Χιντατόρε καί τὰ χαρούμενα χρώματα πού φορά ὁ τρελός κι ἡ φύση τῶν σπαρτῶν καί τῶν λουλουδιῶν. Ὁ Κουροσάουα δέν παραβιάζει τοὺς κώδικες τῶν χρωμάτων, παρ' ὅλο πού ὀρισμένα χρώματα τὰ υπερτονίζει. Τὰ χρησιμοποιεῖ ὡς δραματικό διηγηματικό ὕλικό. Οἱ πολεμιστές φοροῦν σκοτεινόχρωμες στολές, τὰ λάβαρα καί τὰ διακριτικά τους ἔχουν φωτεινά χρώματα, συμβολίζοντας τὴν ἔξαρσή τους. Ὁ οὐρανὸς συνταιριάζει τὰ χρώματά του μετὴν περιπέτεια.

Ὁ θρίαμβός του, ὅμως, ἀναδεικνύεται στὴ χρήση τῶν ἤχων. Μιά τέλεια ἠχητικὴ ἐγγραφή πού ἐπιτεύχθηκε χάρι στὴ μεταχηγογράφηση. Ὁ φωνητικὸς ἤχος, βασισμένος στὴ σκληρὴ, ἐκρηκτικὴ, ἄχρωμη τονικότητα τῆς γιαπωνέζικης γλώσσας καρφώνεται σάν βέλος μέσα στοῦ φιλικό χωρὸ. Ἔχει τὴν οξύτητα καί τὴν ἀνατριχιαστικὴ ἀκροαστικότητα τοῦ ἤχου ἐνός μεταλλικοῦ ὄργανου. Ὁ μουσικὸς ἤχος (ἔργο τοῦ Τόρου Τακεμίτσου) ἔρχεται νὰ καλύψει τίς ὥρες τῆς συμφορᾶς ὡς συμφωνικὴ σύνθεση καί τὴν ἀνθρώπινη μοναξιά καί ὁδύνη ὡς ὀργανικὴ μουσικὴ ἐνός φλάουτου. Καί κάποτε ἡ παρεμβολὴ τῆς ξηρῆς μελωδίας ἐνός παραδοσιακοῦ γιαπωνέζικου πνευστοῦ γιὰ νὰ τονισθοῦν οἱ αἰφνίδιες ρῆξεις ὀρισμένων ἐπεισοδίων στὴν ἀφήγηση. Τέλος, οἱ ἀτέλειωτοι, ἀπειράριθμοι φυσικοὶ ἤχοι. Ἡ διακοπτόμενη λαλιά ἐνός κούκου πού χρωματίζει τὸ ἀνοιξιῖατο τοπίο. Ὁ ἄνεμος πού σαρώνει τὴν ἐρημιὰ ἀνάμεσα ἀπ' τὰ πόδια τοῦ περιπλανώμενου Χιντατόρε. Οἱ καλπασμοὶ τῶν ἀλόγων πού συνθέτουν μιὰ γιγαντιαία "καβαλερία ρουσικάνα". Ὁ ἀέρας πού πλαταγίζει ρυθμικά στὰ πολυάριθμα ἀνοιχτὰ λάβαρα. Οἱ συριγμοὶ ἀπ' τὰ βέλη πού ἔρχονται καί περιπλέκονται ἀνάμεσα στοὺς πυροβολισμούς. Ὁ μαλακὸς θόρυβος πού ἀφήνει ὁ λευκὸς ἐπενδύτης τῆς Καέντε καί τὸ τρίξιμο ἀπ' τίς πόρτες τῶν κάστρων πού σφραγίζουν ἠχητικὰ ὀρισμένες δραματικὲς στάσεις (ἐκδίωξη τοῦ Χιντατόρε, ἀφιξη τρομερῶν ἀγγέλων). Τό σύρσιμο τῶν βημάτων τοῦ Χιντατόρε καί τὰ ρυθμικά βήματα τῶν πολεμιστῶν. Ἦχοι πού εἶναι μέσα στο πεδίο τοῦ κά-

δρου κι ἐκεῖνοι πού μπαίνουν στοῦ φιλικό χωρὸ ἀπ' ἔξω. Ὅπως ἐκεῖνος ὁ ἀνατριχιαστικὸς ἤχος πού προκαλεῖ τὸ σπαθί τοῦ Κουγκαρόνε καθὼς κόβει τὸ κεφάλι τῆς Καέντε μαζί μετὸν ἤχο πού ἀφήνει τὸ αἷμα πού τινάζεται. Μιά ἄλλη μουσικὴ κι αὐτοὶ οἱ ἤχοι πού ἔρχονται νὰ συμπληρώσουν τὰ σημαίνοντα τῆς ἐπικῆς τραγωδίας τοῦ Κουροσάουα. Νά ζωντανέψουν αὐτὲς τίς κοσμικὲς στιγμὲς τοῦ ἀνθρώπινου μίσους, τὸν πολλαπλὸ κι ἀδιάκοπο θάνατο, τὰ σκιρτήματα τῆς προφητικῆς ἀγαθοσύνης τῆς "τρέλας", τὸ φρικτὸ θέαμα τοῦ πολέμου, τὴν ἀπέραντη σιωπὴ πού ἀφήνουν στοῦ πέρασμά τους τὰ σηματοδοτικὰ γεγονότα, τὴν τραγικὴ σοφία τοῦ γόνιμου χάους, πού μεταδίδεται ὡς ἔσχατο μήνυμα στὸν θεατὴ. Στὸ *Ράν* καταλαβαίνει κανεὶς ὅτι εἰκόνα καί ἤχος ἀποτελοῦν ἓνα σημαίνον ὅλο μέσα στοῦ φιλικό χωρὸ. Τὸ μεγαλεῖο τῆς ἄλλης ἐπικῆς τραγωδίας τοῦ κινηματογράφου πού εἶναι καταδικασμένος νὰ χαθεῖ σὲ μιὰ μέλλουσα στιγμὴ τέλειαι παρακμῆς.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

1 Ἀριστοτέλους, *Περὶ Ποιητικῆς*, IV, 9 καί V, 4.

2 Πῶλ Μερσάν, *Τὸ Ἔπος*, ἑλλ. μετάφρ. I. Ράλλη - Κ. Χατζηδημό, ἐκδ. Ἑρμῆς (1983), σελ. 12, 119.

3 Σημείωση τοῦ Γιάν Κόττ (*Σαίξπηρ, ὁ σύγχρονός μας*, ἑλλ. μετάφρ. Ἀλέξ. Κοτζιᾶ, ἐκδ. Ἡριδανός (1970) σελ. 169), ὅπου κι ἡ ἀναφορά τοῦ "ἀρχέτυπου θέματος τῆς Ταπείνωσης τοῦ Περήφανου Βασιλῆ".

4 Δύο πολὺ σημαντικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ ἔργα κατέγραψε ὁ Σάρλ Τεσόν στὰ *Cahiers du Cinéma*, no 375, σελ. 6. Συγκεκριμένα διέκρινε μιὰ τάξη στὴν ἀλλαγὴ τῶν προσώπων στὸν ἴδιο χωρὸ (*Καγκεμούσα*) καί μιὰ ἀταξία, ἓνα χάος μετὰ ἀποκαλυπτικὲς διαστάσεις σὲ μιὰ ἴδια διαδικασίᾳ (*Ράν*): στοῦ πρώτου κυριαρχοῦσε ἡ ἀρχὴ τῆς ἐνεργητικότητος, στοῦ δευτέρου ἡ ἀρχὴ τῆς καταστροφῆς.

5 Ὁ Γιάν Κόττ γράφει: "Ἡ ἔκθεση στὸν "Βασιλῆ Ἀήρ" δείχνει ἓναν κόσμον πού θὰ καταστραφεῖ". "Τὸ θέμα τοῦ "Βασιλῆ Ἀήρ" εἶναι ἡ παρακμὴ καί ἡ πτώση τοῦ κόσμου". ὁ.π., σελ. 134, 154.

6 Γιάν Κόττ, ὁ.π., σελ. 141.

7 Πῶλ Σήγκελ, *Ὁ Σαίξπηρ στὴν ἐποχὴ του καί στὴ δική μας*, ἑλλ. μετάφρ. Φῶντα Κονδύλη, ἐκδ. Θεωρία (1983), σελ. 123.

8 Συνέντευξη στοῦ *Positif*, no 269, σελ. 48. Μιά ἐρμηνευτικὴ ἀνάγνωση τῶν κειμένων τοῦ Σαίξπηρ καταλήγει στοῦ ἴδιο συμπέρασμα: "Καθὼς, ὅμως, ἀτενίζουμε τὴν μέχρι αὐτοῦ θυσίας ἀφοσίωση καί σθένος τῆς Κορντέλιας, συνειδητοποιοῦμε ὡς τὰ κατάβαθα τί θὰ σήμαινε ἡ ἐξολόθρευση τῆς ἀνθρωπότητος, ἐπεὶτα ἀπ' ὅλες τίς ὁδύνες τῆς καὶ παρὰ τὸ φῶς τῆς ἀγάπης μετὰ τὸ ὅποιο διατηρήθηκε μέσα στοῦ σκοταδίου τῆς ζωῆς. Στὸν αἰῶνα τῆς ὑδρογονοβόμβας, ἡ σαιξπηρικὴ τραγωδία ἀποκτὰ ἓνα ἀκόμη βαθύτερο νόημα". Πῶλ Σήγκελ, ὁ.π. σελ. 23.





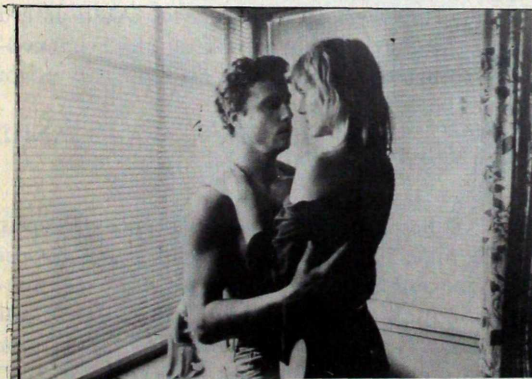
# Ο ήλιος επιστρέφει στους λόφους του Λός "Αντζελες

TO LIVE AND DIE IN L.A. (έλλ. τίτλος: **Ο άνθρωπος από το Λός "Αντζελες**)

σεν. - σκην.: Γουίλλιαμ Φρήντκιν, σεν.: Τζέραλντ Πέκεβιτς, φωτ.: Ρόμπυ Μιούλερ, μουσ.: Γουάνκ Τσάνκ, παίζουν: Γουίλλιαμ Πήτερσον, Βίλλεμ Νταφός, Τζών Παύκοβ.

Ο Γουίλλιαμ Φρήντκιν συνεχίζει να τριγυρνά απειλητικός σάν μοναχικός γερόλυκος ανάμεσα στά θεμέλια της αμερικάνικης βιομηχανίας κινηματογραφικών εικόνων. Επιστρέφει πάντα από τό δρόμο της πεισματικής αφαίρεσης στά γνώριμα θέματά του, χωρίς τήν διάθεση νά τά εξαντλήσει, αλλά γιά νά τά ξανακοιτάξει, νά τ' ανακαλύψει καί páλι. Νά θεμελιώσει άπ' τήν άρχή τήν δική του ματιά στό αμερικάνικο μείνιστρημ. Κι αυτό άν μή τί άλλο, σημαίνει ότι μία συναρπαστική καταδίωξη καί μία γεροδεμένη πλοκή ποτέ δέν περισεύουν στίς ταινίες του. Όμως ό Φρήντκιν μπαίνει άπ' τήν πίσω πόρτα. Δέν είναι ένοικος, είναι διαρρήκτης.

Οι χαρακτήρες του δέν αναλύονται σέ βάθος, ώστε νά κινούνται εύκολα μέσα στην πολυμήχανη πλοκή της ταινίας. Αυτή ή βασική άρχή του εμπορικού σινεμά δέν τόν εμποδίζει νά *έγκαταστήσει* ένα ράγισμα στη ρίζα της ταινίας. Οι ήρωες κινούνται άπό μία έσωτερική όρμη πού όμως παραμένει άκαθόριστη, αναδύεται στην επιφάνεια της αφήγησης, σάν σήμα πού σχηματίζεται άπό τήν συμβολική πρόκληση πρós τόν θάνατο καί τήν πραγματικότητα. Η άοριστία του σήματος (καί κατά συνέπεια ή ήθική έκκρεμότητα των ήρώων) ενισχύεται άπό τήν άοριστία της ταυτότητας καί τήν κρυπτογραφική σύνταξη των γεγονότων πού σχηματίζουν πάντα ένα "ξένο" σχήμα: τήν πραγματικότητα, τό χρόνο πού δέν αντιστρέφεται, τήν πλοκή έν όλίγοις της ταινίας, σχήμα αντίπαλο, μέ δική του έσωτερική όρμη: παράγει είδωλα, άλλεπάλληλες μεταθέσεις των σωμάτων γιά νά χωρέσουν στίς μάσκες.



Η αίσθηση πού απομένει στον θεατή άπ' αυτή τήν έσωτερική σύγκρουση είναι ότι δέν υπάρχει χώρος γιά όλους, γιατί άπλούστατα δέν υπάρχουν αρκετές μάσκες. Στο βάθος του κινηματογραφικού σχήματος όπου επιστρέφει ό Φρήντκιν, τά σώματα πάντα περισσεύουν. Έτσι ό θάνατος δέν είναι μία άπειλή, είναι ό ίδιος ένα σχήμα, ένα άπόσπασμα του προσχηματικού ορίζοντα της αφήγησης, εκεί όπου τό σχήμα της αντικατάστασης αφαιρεί τήν οικειότητα άπό τό μάτι του θεατή καί επαναφέρει τήν απόσταση της εικόνας: ό θάνατος κινηματογραφείται χωρίς έμφαση, μέ μία ψυχρά ύπολογισμένη απόσταση. Τό μυστικό κρατιέται καλά φυλαγμένο, οι ήρωές του είναι κινηματογραφικοί ήρωες, ό Φρήντκιν έχει *μεταφέρει* τό ράγισμα στην επιφάνεια της αμερικανικής θόδνης.

Αυτό τό έσωτερικό σχήμα πού οργανώνει τόν υπόγειο χάρτη της ταινίας, ανελλίσεται πρós τήν αφηγηματική επιφάνεια του *ανθρώπου από τό Λός "Αντζελες* μέσα άπό τήν σύγκρουση του Ρίκ Μάστερς καί του μπάτσου Κέιτζ. Ένας παράφρονas έστέτ καί ένας εξόριστος κάου μπού μοιράζονται ένα στοίχημα προορισμένο νά χαθεί: δέν θά πεθάνουν γιά νά υπερασπιστούν τόν κώδικά τους, δέν έχουν κώδικα· άπλως ή μάσκα τους έχει γεράσει καί πρέπει νά αντικατασταθούν. Η διαφορά τους όρίζεται άπό τόν βαθμό πού συνειδητοποιούν τόν ρόλο τους. Ο πρώτος ζεί τήν άγωνία της καλλιτεχνικής του ανεπάρκειας μέσα άπό τήν έπιθυμία του θανάτου. Η γνώση των σχημάτων οδηγεί στον τελετουργικό θάνατό του καί τήν επιστροφή του στον ορίζοντα των προσχημάτων: ή εικόνα του είναι φυλαγμένη στην ψυχρή επιφάνεια του βίντεο. Δέν πρόκειται γιά ανάμνηση, είναι οδηγίες πού θά επιτρέψουν τήν μάσκα του νά ξαναζήσει στο σώμα ενός άλλου.

Γιά τόν Κέιτζ ή πρόκληση του θανάτου είναι άπαραίτητη γιά νά διατηρεί τήν ζωτικότητα του, γιά νά μήν ξεγλυστρήσει άπό τήν ταυτότητά του. Η πλοκή θά τόν τσάκισει. Ο θάνατος θά τόν βρεί άνυποπτο, τό σώμα του θ' αντικατασταθεί άπό ένα σώμα.

Οι κύκλοι της μάσκας παραμένουν στην ταινία άμετάβλητοι, τά σώματα πού περισσεύουν εξαφανίζονται· ή πρόκληση του χρόνου καί του πραγματικού είναι μία βλάσφημη πράξη.

Στήν τελική σεκάνς ό ήλιος ξημερώνει κόκκινος πάνω άπό τούς λόφους του Λός "Αντζελες γιά νά φωτίσει τήν πόλη μέ τό ίδιο φώς πού ή κάμερα του Ρόμπυ Μύλλερ κατέγραψε στην άρχή της ταινίας. Ο κύκλος του ήλιου συνεχίζεται πάνω άπ' τήν πόλη· διανύσαμε ένα κινηματογραφικό διάστημα.

Περικλής ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ



## Κόκκινο παγωτό

8 MILLION WAYS TO DIE (έλλ. τίτλος: 8 εκατομύρια τρόποι νά πεθάνεις)

σκημ.: Χάλ "Ασμπυ, σέν.: "Ολιβερ Στόουν, Νταϊήβιντ Λή Χένρυ, φωτ.: Στήβεν Μπούρουμ, μουσ.: Τζαίημς Χάουαρντ, παίζουν: Τζέφ Μπρίτζες, Ροσάνα "Αρκετ.

Υπάρχουν πολλές ιστορίες στην ταινία του "Ασμπυ και οι περισσότερες είναι άφανεις. Η ιστορία του σκηνοθέτη κατ' αρχήν, πού στο μεγαλύτερο μέρος της συμπορεύεται διακριτικά με αυτήν του ήρωά του. Μία προσεκτικά διατυπωμένη (άπιστευτο και όμως αληθινό) ψυχεδέλεια, νομιμοφανής (μέ τη βοήθεια του σεναρίου και του αλκοολικού του ήρωα), ανάλαφρη και σύντομη, συγκρατημένη στην περιφέρεια της ταινίας: στο χρώμα πάνω στο παγωτό (κόκκινο) στο κοστούμι του "κακού" "Ειντζελ (φωτεινό πορτοκαλί!) ή και στους τοίχους του σπιτιού του... Στο παιχνίδι των χρωμάτων έρχεται νά προστεθεί τό κόκκινο του αίματος και στην ιστορία του "Ασμπυ αυτή του Στόουν<sup>1</sup>, πού έγραψε τό σενάριο χαρακτηριστικά άνισόδροπο (θυμίζει έντονα την προγενέστερη δουλειά του με τόν Ντέ Πάλμα, τόν *Σημαδεμένο*), χαράζει τό δρόμο του με έντονους σταθμούς βίας πού, όσο χτίζουν, άλλο τόσο άπορρυθμίζουν τή λογική συνέχεια της ταινίας, τήν παρασύρουν. Η ιστορία άρχίζει μ' ένα φόνο, συνεχίζει μ' ένα δεύτερο, και ως τό τέλος δέν παύει νά ζητάει, έναν τρίτο. Όταν αυτός έρχεται (στην πιό δυνατή σκηνή της ταινίας), όταν τό πτώμα του "Ειντζελ κοιτάζει (κατακόκκινα μάτια) τόν μπάτσο από άπόσταση άναπνοής, άπομένει μόνο ή τυπικά εύτυχισμένη σεκάνς του φινάλε, όπου ό ήρωας δηλώνει έρωτευμένος μπροστά στά είδυλλια-

κά κύματα της θάλασσας. Η ταινία χαρίζεται σέ άδικαιολόγητες "κοιλίες", έλέγγει τόν παροξυσμό πού άπειλεί όλοένα νά ξεχυθεί στην επιφάνεια τών εικών της μέ μιά χούφτα σήματα. Αυτά τήν καθορίζουν, τήν συνέχουν, τήν διαπερνούν κάθε τι άλλο χρησιμοποιείται επιδέξια γιά νά τά "ντύσει".

Από 'κει και πέρα: οι ιστορίες τών ήρώων. Της Σάννυ (Ηλιόλουστη), του Τσάνς (Τύχη), του "Ειντζελ" (Άγγελος), του μπάτσου και της Σάρας. Και άλλων, όλων μαζί, μέ έμφαση σέ σύντομες, ιδιωτικές χειρονομίες, σέ περιστάσεις πού σχηματίζουν μιά ύλική παρουσία της ζωής τους: έτσι ό "Ειντζελς άγκαλιάζει τούς ύπασπιστές του πριν από τή "μάχη" κι ανταλλάσσει μαζί τους δύο λόγια σέ άγνωστη, γιά μās γλώσσα, ή διαβάζει στόν μπάτσο αυτά πού έγραψε γιά τή συμφωνία αλήθειας και όμορφιάς στά έργα του Γκαουντί... μικρές στιγμές πού συγκρούονται, έκτροχιάζονται ή σβύνουν. Η ταινία δέν ξεχνάει νά καδράρει κάθε πτώμα ξεχωριστά και νά κάνει τόν άπολογισμό της. Γιά τήν Σάννυ (νεκρή), γιά τόν Τσάνς (νεκρός), γιά τόν "Ειντζελ (νεκρός), γιά τόν μπάτσο και τήν Σάρα (έρωτευμένοι) και γιά όλους τούς άλλους, πού χόρεψαν.

Σκέφτομαι πώς αυτή τήν ταινία δέν τήν είδε κανένας. Γιατί, σέ άνυποπτο χρόνο, ό Στόουν έκλεψε τήν παράσταση, αυτοσχεδιάζοντας μέσα στη φαινομενική άφάνεια, φυτεύοντας ένα σπόρο παράνοιας στό έσωτερικό του φίλμ κι αφήνοντας τή φροντίδα της καλλιέργειάς του στό φώς τών εικών του "Ασμπυ. Ταινία χωρίς εύφύια; έστω. Άλλά μέ ένα άνεξηγητο πάθος στη ραχοκοκκαλιά της. Συμπυκνωμένοι σέ δευτερόλεπτα, όκτώ εκατομμύρια τρόποι γιά νά πεθάνεις.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ



1. Ο "Ολιβερ Στόουν έχει σκηνοθετήσει τέσσερις ταινίες: τό *Seizure* (1974), τό *Χέρι* (1979, κυκλοφορεί σέ βιντεοκασέτα), τό *Σαλβαντόρ* (1985), πού προβλήθηκε στίς αίθουσες πριν από μερικούς μήνες, και τό *Platoon* (1986) πού σημειώνει μεγάλη έπιτυχία στην Άμερική (θεωρήθηκε ως ή "τελευταία λέξη" στό θέμα Βιετνάμ).



## Ο κομήτης του Χάρπερ

LOCAL HERO (έλλ. τίτλος: **Τό Ἰνδαλμα τῆς πόλης**)  
σεν.: Μπίλ Φορσάιθ, φωτ.: Κρίς Μέντζες, μουσ.: Μάικλ  
Νόφλερ, παίζουν: Ντένις Λώσον, Φούλτον Μακαίη,  
Μπάρτ Λανκάστερ.

Μονάχα ἡ τρέλα γιά τ' ἀστέρια τοῦ (ἐκθαμβωτικοῦ μέσα στά γηρατεία του) Μπάρτ Λάνγκαστερ σώζει τό μικρό ψαράδικο χωριό τῆς Βόρειας Σκωτίας. Τό πετρέλαιο εἶναι πολύ γήινο γιά νά φτάσει τούς γαλαξίες καί τά νεφελώματα.

Ἡ ταινία παίρνει σάν ἀπό μακρινό ἀπόηχο κάτι ἀπό τή δομική σύλληψη τῶν ταινιῶν τοῦ Πήτερ Γουέιρ (ἄς μοῦ συγχωρεθεῖ ἡ σύγκριση). Ἐνας νέος ἄντρας πού δουλεύει μονάχα μέ ἠλεκτρισμό, φυσικά Ἀμερικανός, βυθίζεται σ' ἕναν ἄγνωστο καί πρωτόγνωρο τρόπο ζωῆς, μέ ἀξίες βαθειά ριζωμένες σέ μία ἀπομονωμένη παράδοση πού οἱ ρίζες τῆς χάνονται στό χρόνο. Ἡ ἀποστολή του, διπλή καί γι' αὐτό ἐπιπονη: Νά ξεπαστρέψει τό τοπίο ἀγοράζοντάς το, ἀπό τήν μία, καί νά παρατηρεῖ τά ἀστρά, ἀπό τήν ἄλλη, κατ' ἐντολή τοῦ "μεγάλου".

Τό τοπίο καί οἱ ἄνθρωποι πού τό περπατᾶνε δέν τόν ἔλκουν σέ μία διαδικασία μύησης, ἀπλῶς τοῦ προσφέρονται χωρίς μυστικά (ἐκτός ἀπ' το παιδάκι τῆς παραλίας), ἀφοῦ τά πάντα φωτίζονται ἀπλόχερα ἀπό τόν προβολέα τοῦ δολλαρίου.

Τό τοπίο καί ἡ παραμορφωμένη μακέτα του ἐναλλάσσονται σέ μία σειρά διαδοχικῶν πλάνων πού ἀναιροῦν τό ἕνα τό ἄλλο, τονίζοντας μ' αὐτό τόν τρόπο τήν παρουσία ενός ἀπειλητικοῦ μέλλοντος. Ἡ οἰκολογική ἰσορροπία (ἡ ἡ ἀνατροπή τῆς) δέν εἶναι τό θέμα αὐτῆς τῆς ταινίας. Οἱ ἄνθρωποι αὐτοί εἶναι ἔτοιμοι νά ξεπουλήσουν τό τοπίο ἀπό τήν πρώτη στιγμή καί τό κάνουν μέσα σ' ἕναν - ὑποτίθεται - ἱερό χῶρο. Τό κάνουν ἀδιάφορα, χωρίς χαρά, γιά κάποιο "καλό" ἀπροσδιόριστο, πού κρύβεται, πίσω ἀπό τό σῆμα πού

ἄρνεϊται νά σχεδιάσει ὁ βαρκάρης. Ἡ κάμερα δέν ἐνδιαφέρεται νά δείξει τή σχέση τους μέ τό χῶρο (πραγματικά πανέμορφος), ἀλλά τήν ἀνακάλυψή του ἀπό τόν ξένο. Ἡ ἄδεια παραλία μέ τή γοργόνα τῆς, τά βράχια μέ τά κοχύλια τους, τά ἔρρημα μονοπάτια περιπάτου δίνουν τή μάχη τους μέ τά γυάλινα διαμερίσματα τῶν "πολιτισμένων" οὐρανοξυστῶν. Ἐκεῖ ἡ σκιά τῆς φύσης εἶναι τό ὀργανωμένο μέσα σέ τετραγωνικά μέτρα πίκ-νίκ, ἐδῶ ἕνας παλλόμενος παράδεισος πού κινδυνεύει νά χαθεῖ.

Ὁ Οὐγγρος Μακιντάιρ θέλει ν' ἀλλάξει τόν ἑαυτό του, τή δουλειά του, τή ζωή του μ' ἐκείνη τοῦ Γκόρντον. Τά πλοκάμια τοῦ παραδείσου τόν τύλιξαν, σαγηνεύοντάς τον. Στό Φερνές, τά καλέσματα τοῦ κ. Χιούστον πνίγονται στή θάλασσα. Τά ἀστρά εἶναι τό ρολόι πού μετρά τό χρόνο. Ἀνάμεσα στούς Νόξ καί Χάρπερ, τρελοῦς γιά τηλεσκόπια καί ἄλλα συναφή τῆς μελέτης τῶν ἀστρῶν ἐργαλεῖα, ὁ κατά συνθήκην Σκωτσέζος ἐγκαταλείπεται στό διάστημα γιά νά θαυμάσει τήν ὁμορφιά του, παρέα με ἄνθρώπους πού ἀσκοῦν στή ζωή τους πολλαπλοῦς ρόλους.

Στοιχεῖα παραλόγου ὑπεισέρχονται μέ τήν ἀφοπλιστική ἀπλότητά τους, δίνοντας μία ἐντονή χιουμοριστική διάθεση στίς εἰκόνες. (Ἐσεῖς δέν θά φιλοῦσατε τά δάχτυλα τῶν ποδιῶν μιᾶς τέτοιας γοργόνας;) Στήν ταινία δέν ὑπάρχει διπλός ρόλος ἢ alter ego. Μόνον ὁ Χάρπερ πού ψάχνει ἀπεγνωσμένα τόν κομήτη του συναντᾷ τόν ἄλλο του ἑαυτό μέσα σέ μία παράγκα - θαλαμίσκο καί ἐτοιμάζεται νά ἀπογειωθεῖ ἀπό τήν Χαϊλάντερ γῆ τῶν προγόνων. Ὁ καθένας ἀπ' τούς ὑπόλοιπους στέκει στή μεριά του, ἐπειδὴ ἔτυχε νά βρίσκεται ἐκεῖ, χωρίς καμμία διάθεση νά τήν ὑπερασπιστεῖ. Πολλαπλός ρόλος — μονοδιάστατος ρόλος. Ἡ ταινία κινηματογραφεῖ τό μεταξύ τους διάστημα.

Ἐπάρχει ἡ τάση, ἡ διαίσθηση τῆς ἀντιστροφῆς πού δέν πραγματοποιεῖται: Ἡ τρέλα τοῦ Χάρπερ καί ὁ κόκκινος τηλεφωνικός θάλαμος ἐμποδίζουν τούς σύγχρονους βιομηχανικούς κομήτες νά ξεκινήσουν τήν καταστροφική πορεία τους. Τά τάπερ δέν μποροῦν νά κλείσουν μέσα τους τήν ὁμορφιά τοῦ τοπίου πού θά τά δημιουργήσει.

Μόνον ὅταν ἡ μακέτα ἀποκτήσει οὐρανό πού θά πᾶλλεται ἀπό aurelia borealis καί θά διασχίζεται ἀπό κομήτες, φαινόμενα ἐμβριθῶς μελετημένα ἀπό τούς προέδρους Νόξ καί Χάρπερ κόμπανυ, μόνον τότε ὁ Μακιντάιρ θά βρεῖ κάποιον νά δεχτεῖ τήν προσφορά του καί νά τοῦ παραχωρήσει τήν Stella του.

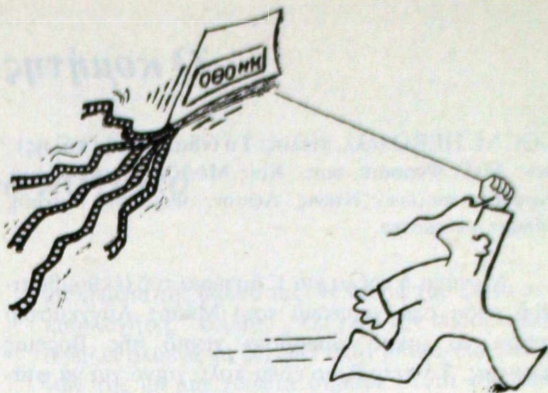
Δηλαδή καμμία φορά! Εὐτυχῶς!!

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ





# ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ



## Τό τραίνο της μεγάλης φυγής

RUNAWAY TRAIN (έλλ. τίτλος: **Τό τραίνο της μεγάλης φυγής**)

σκην. Άντρεί Κοντσαλόφσκι, σεν.: Τζώρτζ Μιλίσεβιτς, Πώλ Ζίντελ, Έντουαρντ Μπάνκερ σε ένα σενάριο του Κουροσάουνα, φωτ.: Άλλαν Χιούμ, μουσ.: Τρέβορ Τζόουνς, παίζουν: Γιόν Βόιτ, Έρικ Ρόμπερτς, Ρεβέκα ντε Μόρνεϋ.

Οι έραστές της Μαρίας ήταν ο κεραυνός εν αιθρία. Τό τραίνο της μεγάλης φυγής είναι ο ταύρος στο ύαλοπωλείο.

Δύο ταινίες του ίδιου σκηνοθέτη που συνεχίζει νά τοποθετεί στη σειρά προβλήματα που περιμένουν απάντηση. Κι όλα αυτά γιατί ένας Ρώσος κάνει ταινίες στο Χόλυγουντ.

Έτσι οι απαντήσεις που δίνονται πολύ απέχουν από τις ταινίες και τό έσωτερικό τους γίγνεσθαι.

Επομένως, τό πρόβλημα δέν είναι γιατί ένας Ρώσος κάνει αμερικανικό κινηματογράφο, αλλά γιατί ένας Ρώσος έκανε

σήμερα μιά από τίς λίγες καλές αμερικάνικες ταινίες. Χωρίς νά υπάρχει τό νοσταλγικό βλέμμα πρós τίς στέπες της μεγάλης χώρας, κάτι πού συνέβη αρκετές φορές μέ τούς Έραστές...

Ό κύριος λόγος λοιπόν γιά τόν όποιο υπάρχει αυτή ή ταινία είναι τό ίδιο τό σινεμά. Ό αμερικανικός κινηματογράφος. Ό Κοντσαλόφσκι - ίσως δίνοντας και έξετάσεις (αυτό ποιός μπορεί νά τό ξέρει;) - έπιστρέφει στις πρώτες εικόνες, στις πρώτες συνδέσεις, στά πρώτα καθραρίσματα, στους πρώτους "νεκρούς χρόνους", χωρίς νά ενδιαφέρεται γιά τό άπώτερο "είναι" τών εικόνων πού κατασκευάζει. Δέν ενδιαφέρεται γιά νοητικές αναλύσεις τού φαινομένου της έντασης και της ιδιαιτερότητας τού αμερικανικού κινηματογράφου. Κάτι πού άρχισε και τελείωσε έκπληκτικά ό Βίμ Βέντερς. Ό Κοντσαλόφσκι αναπαριστά τόν αμερικανικό κινηματογράφο.

"Πάντα υπάρχουν καλές ιστορίες, άρκει νά ξέρεις τό τρόπο νά τίς διηγηθείς σωστά" έχει πει





ό Κίνγκ Βίντορ. Ό Κοντσαλόφ-σκι δέν έκανε τίποτα άλλο από τό νά άφηγείται μιά έκπληκτική ιστορία σωστά. Μερικές φορές πολύ σωστά.

"Έτσι "κληρονομικῶ δι-καίω", τό τραῖνο παρασύρει μέ τή φυγή του τίς ήρωικές μορφές πού προσπαθοῦν νά ξεφύγουν από τόν έγκλεισμό καί μαζί όλα τά "εἶδη" τοῦ σινεμά πού συγκλίνουν καί αντιπροσωπεύονται από τίς φιγούρες: τό γουέστερν καί τό γκαγκστερικό φίλμ. Τό μιούζικαλ καί τό μελό-δραμα. "Όχι βέβαια στό επίπεδο τῆς φόρμας ἀλλά σ' αὐτό τῆς ἀπεικόνισης τῶν ήρωϊκῶν μορφῶν πού ἐδῶ ντύνονται τό μαν-δύα τῆς υπεράνθρωπης τραγω-

διακῆς ἐξειδανίκευσης. Οἱ συγκρούσεις τῶν χαρακτήρων καί ἡ ἐξέλιξη τῶν "προσωπικῶν" σχέσεων ἀκολουθεῖ τό ρυθμό καί τήν ταχύτητα τῆς κίνησης τοῦ τραίνου. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι μιά διαρκῶς αὐξανόμενη ένταση, πού ἡ κατάληξή της εἶναι ἐκ τῶν προτέρων γνωστή καί βέβαια δέν ἐκπλήσσει. Ἐκεῖνο πού ἐκπλήσσει εἶναι ἡ πορεία πού ἀκολουθεῖται ὡς τήν κατά-ληξη. Πορεία πού στηρίζεται ἡ μᾶλλον ἀφήνεται στούς χαρα-κτῆρες καί περισσότερο στούς ἠθοποιούς: κυρίως στούς ἠθο-ποιούς, οἱ ὁποῖοι, μέ τήν σειρά τους, ἐπιδίδονται στό παιχνίδι τῆς ἀτόλauseς.

I.K.

## Πολύ φασαρία γιά τό τίποτε

### PIRATES (έλλ. τίτλος: **Οἱ πυρατές**)

σεν. - σκην.: Ρομάν Πολάνσκι, σεν.: Ζεράρ Μπράχ, φωτ.: Βί-τολντ Σομπσίνσκι, μουσ.: Φίλιπ Σάρντ, παίζουν: Γουόλτερ Ματ-τάου, Κρίς Κάμπιον.

Ἡ ἐπιστροφή πού ἐπιχειρεῖται μέ πολλούς τρόπους πρός τό "μεγάλο θέαμα", μέσα ἀπό τούς γνωστούς δρόμους πού οδηγοῦν στήν καθήλωση καί τήν ἀποκο-πή ἀπό τόν ἔξω κόσμο, εἶναι σί-γουρο ὅτι δέν ἐπιτυγχάνεται. Δέν ἐπιτυγχάνεται ὅπως, ἴσως, ἡ ἀρχική ἐπιθυμία ὀριζε, ὡς μιά κατασκευή πού θα ἐπανασνέ-δεε τή χαμένη νιότη μέ τό χαμέ-νο βλέμμα.

Ἡ ἄλλη ὁψη τῶν *Πειρατῶν* δέν φαίνεται, δέν ὑπάρχει. Τό συναίσθημα ἀπορρίπτεται ὡς μὴ "παραγωγικό" ἀλλά καί ὡς στοιχεῖο μὴ διαπραγματεύσιμο μέ τό σήμερα. Ἐτσι, ἡ ταινία προσπαθεῖ νά ἀναπνεύσει, μά-ταια βέβαια, μέ τή βοήθεια τῆς προσωπικότητάς καί τοῦ κύρους τοῦ κατασκευαστῆ της, πού ἐπενδύει μ' αὐτό τόν τρόπο πολ-λά στό φωτιστέφανο τοῦ περί-γυρου τῶν *Πειρατῶν*. Ὅμως αὐτά δέν φθάνουν. Το ἔνδοξο

παρελθόν δέν "φτιάχνει" μιά ταινία τοῦ μέλλοντος, ἀλλά οὔτε καί τοῦ παρόντος. Δηλώνει μόνο μιά προσωπική ἀγωνία καί κα-ταθέτει ἓνα - ἀκόμα - δαιδαλώδη στοχασμό πάνω στό "εἶναι" καί τήν ἰδιαιτερότητα τοῦ θεαματι-κοῦ σινεμά πού χάνεται. Πολύ περισσότερο ὅταν μιά τέτοια ταινία χάνεται στριμωγμένη ἀνάμεσα σέ Τραῖνα πού ἐπιδίω-κουν τή μεγάλη τους φυγή ἀπό τή "χαώδη" σκέψη τοῦ Γιαπω-νέζικου αὐτοκράτορα γιά νά βροῦν καταφύγιο στό "χαμό" πού συντελεῖται - τί σύμπτωση! - στή Τσάινατάουν.

Ἡ δεκαετής, λοιπόν, ἀναζή-τηση τοῦ Πολάνσκι στὸν κόσμο τῶν Πειραιῶν δέν μπορεῖ νά ξε-φύγει πέρα ἀπ' αὐτό πού παρου-σιάζει.

Μιά ταινία "κλειστή", περιο-ρισμένη, μέ ἀρκετές σκηνοθετι-κές ἀδυναμίες πού καλύπτονται ἀρκετά εὐκόλα στό μοντάζ. Ἴσως ἐδῶ νά βρίσκεται καί ἡ αἰ-τία τῆς συναισθηματικῆς ἀνε-πάρκειας τῆς ταινίας.

Ἀνεπάρκεια πού βαραίνει, βα-ραίνει πολύ καί ἀπογοητεύει, ἐπίσης, πολύ.

I.K.





## Ήταν κάποτε ο Κάρπεντερ

### BIG TROUBLE IN LITTLE CHINA (έλλ. τίτλος: **Χαμός στην Τσαίνα Τάουν**)

σκην.: Τζών Κάρπεντερ, σεν.: Γκάρι Γκόλντμαν, Νταϊνβιντ Βέινστάουν, φωτ.: Ντίν Κά-ννεϋ, μουσ.: Τζών Κάρπεντερ, παίζουν: Κέρτ Ράσσελ, Κίμ Κά-τραλ, Ντένις Ντούν.

Παραμένει ανεξήγητη η φθίνουσα πορεία, όχι μόνον ως σκηνοθέτη αλλά και ως παραγωγού (*Φιλαδέλφεια ώρα μηδέν*) ενός από τα μεγαλύτερα ταλέντα του αμερικανικού κινηματογράφου της προηγούμενης δεκαετίας.

Είναι αναμφισβήτητο ότι η έμμονη διαφορετικών κινηματογραφιστών με την Τσαϊνατάουν δημιουργεί κρίσεις κίτρινου πυρετού που "άρρωσταίνει" τις ταινίες τους. (Μοναδική εξαίρεση το άζεπέραστο άριστούργημα του Ρομάν Πολάνσκι με τον όμώνυμο τίτλο.)

Αυτό το παραφουσκωμένο μεταφυτικό μπαλόνι των κινέζικων κόμικς, που ξεφουσκώνει

πρίν ακόμη απογειωθεί για τό δηθεν ταξίδι του στά υπόγεια μυστικά της κιτρινόμαυρης μαγείας, αφήνει άφωνο τον θεατή με την παιδιάστικη κινηματογραφική γραφή του (πού δέν σώζεται ούτε από τα ειδικά έφφέ) μιās άπίθανης σειράς από βλακείες, με σχιστά μάτια, γαμψά νύχια και χαμένες δυναστείες.

Ο χαμός αυτών των έκπτωτων εικόνων, που γεμίζουν με σκουπίδια τό μάτι του άνυποψίαστου θεατή, δέν παραπέμπει σέ τίποτα άλλο παρά στή φράση του μικροπωλητή "ό,τι πάρεις ένα τάλιρο". Δέν θά πάρουμε (χωρίς ευχαριστίες), από σεβασμό (γεμάτο αυθεντικό τρόμο) για τή *Νύχτα με τίς μάσκες*.

Όσο για τά πράσινα μάτια, αυτοί οι Άμερικανοί (παραγωγοί - σκηνοθέτες) και οι Κινέζοι (βρυκόλακες) χρειάζονται μία ένδοφλέβια ρομερική ένεση, έτσι για νά νιώσουν τί σημαίνει *Πράσινη άχτίδα*.



Θ.Λ.

## Θρησκευτικές παπάρες

### THE MISSION (έλλ. τίτλος: **Η άποστολή**)

σκην.: Ρόλαντ Τζόφφ, σεν.: Ρόμπερτ Μπόλτ, φωτ.: Κρίς Μέντζες, παίζουν: Ρόμπερτ ντε Νίρο, Τζέρεμυ Αϊρονς.

Η *Άποστολή* είναι μία ταινία που άσχολείται κανείς μαζί της μόνον για τή νόσο της όποιας είναι φορέας. Άνήκει σ' ένα είδος κινηματογράφου, ό όποιος κάτω από τήν έπίφαση της ποιότητας, της σοβαρότητας και της ιστορικής αλήθειας, περνάει τή σαβούρα της για μηνύματα και ήθικά διδάγματα. Περνάει σάν "μεγάλη" ταινία, ενώ ό στόχος της είναι τό μεγάλο κέρδος.

Σάν δεύτερος Χέρτζογκ, (ή άπόσταση φυσικά πού τούς χωρίζει μετριέται με έτη φωτός) στήνει τό έξωτικό σκηνικό του, όχι για νά δείξει, όπως ό πρώτος, τό βασίλειο και τό μεγαλείο της τρέλας του άνθρώπου ένάντια στήν έξουσία, αλλά για νά άποδείξει στους εύπόληπτους θεατές του ότι η έξουσία είναι άξιοπρεπής και δίκαια, μόνο κομματάκι σκληρή μερικές φορές. Η μοίρα του άμοιρου Ρόμπερτ ντε Νίρο νά μεταβάλλεται από αίμοβόρο κεφαλοκνηγό σέ υπόδειγμα Ίησουίτη καλόγερου είναι ίσως τό μόνο τραγικό στοιχείο αυτής της μέχρι δακρύων (άπό τά γέλια) "σοβαρής" ταινίας.





Μήπως οι μεγαλοπρεπείς ναοί μέσα στην καρδιά της ζούγκλας θέλουν νά μᾶς πείσουν ὅτι αὐτὴ χτυπᾷ χριστιανικά; Ἡ ἀκόμα ὅτι ὁ ἐκπολιτισμός τῶν βαρβάρων, μέσω τῆς ἀγάπης καὶ τῆς χριστιανικῆς ἠθικῆς, εἶναι ἔργο πρωτοπόρων τῶν ὁποίων ἡ μνήμη θά ζεῖ αἰώνια καὶ γι' αὐτὸ αἰωνίως θά πρέπει νά τοὺς εὐγνωμονοῦμε; Ἡ μήπως οἱ ἐντυπωσιακές ὅσο καὶ ἀνούσιες σκηνές τῆς καταρρακτώδους κινηματογραφικῆς ὀρειβασίας θέλουν νά χορτάσουν τὸ ἄπληστο γιὰ ἐξωτισμὸ βλέμμα μας καὶ νά ὑποδηλώσουν σκηνοθετικὴ δεινότητα;

Ὅχι βέβαια. Τὸ στοργικὸ καὶ παρηγορητικὸ πλάνο πού τυλί-

γει στὴν ἀγκαλιά του, στό τέλος τοῦ φίλμ, τὸν ἐπίσκοπο, ὁ ὁποῖος μέ βαριά καρδιά πῆρε τὴν ὠμὴ ἀπόφαση, αὐτὸ τὸ “ἦταν θέλημα Θεοῦ”, καὶ ὄχι τῆς ἀνήμερτης νά δράσει διαφορετικὰ ἐξουσίας (καὶ γι' αὐτὸ καλῆς), ἃς μᾶς κάνει πιὸ προσεκτικούς μπροστὰ στὴν ἐπίθεση τοῦ ἀγγλικοῦ σινεμά. Σινεμά τὸ ὁποῖο στὴν σίγουρα ἀνοδική πορεία του κρύβει κάποια ἐπικίνδυνα κενά, γεμάτα συντήρηση, πολιτικὴ καὶ κινηματογραφικὴ.

Τὸ πιὸ ἐπικίνδυνο ὅμως σύμπτωμα εἶναι ὅτι αὐτὴ ἡ ἀσημαντότητα βραβεύτηκε, γιατί ἀλλιῶς (χωρὶς τὴ βράβευση ἐννοῶ) ἴσως καὶ νά μὴν γινόταν ποτέ.

Θ.Λ.

## Πρὶν καὶ μετὰ τὸ θάνατο

DAY OF THE DEAD (ἐλλ. τίτλος: **Ἡ ἡμέρα τῶν νεκρῶν**)

σεν. - σκην.: Τζώρτζ Ρομέρο, φωτ.: Μάικλ Γκόρνικ, μουσ.: Τζὼν Χάρισσον, παίζουν: Λόρι Κάρντιλ, Τέρρυ Ἀλεξάντερ, Τζόσεφ Πιλάτο.



Αὐτὸ πού κάνει ὁ Ρομέρο στό τρίτο μέρος τῆς ἱστορίας του τῶν ζωντανῶν νεκρῶν ἔχει ἀπομακρυνθεῖ πολὺ ἀπὸ τὴν ἰδέα τῆς ἀρχικῆς ταινίας. Οἱ νεκροί, μακάβριοι, ἀργότερα καὶ ἀστείοι (ἡ σκηνὴ τῆς τουρτομαχίας στό *Σύπνημα τῶν νεκρῶν*), ἔχουν γίνει τώρα οἱ πολῖτες τοῦ κόσμου, ἐνῶ οἱ ἐλάχιστοι ἐναπομείνοντες ζωντανοὶ ὀχυρώνονται σ' ἓναν ὑπόγειο καταυλισμό. Δέν ὑπάρχει πλέον ὁ τρόμος τῆς εἰσβολῆς τῆς πρώτης ταινίας (1968), οὔτε ὁ ἀγῶνας γιὰ κυριαρχία τῆς δευτέρης. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι πρὸς ἐξαφάνιση. Ἡ “στιγμὴ” λοιπὸν εἶναι κατάλληλη γιὰ μιά πιὸ προσεκτικὴ παρατήρηση τῆς χαρακτηριστικῆς ἐξέλιξης τῶν σχέσεών τους, καὶ αὐτὴ φυσικὰ περνάει ἀπ' ὅλες τὶς ἀναμενόμενες ρητορείες γιὰ τὰ ἐλλατώματα τοῦ ἀνθρώπινου

εἶδους. Ὅμως δέν εἶναι αὐτὸ πού φτιάχνει τὰ ὄνειρά τους, ἡ τὴν ταινία. Ἐκεῖ κυριαρχεῖ πάντα ἓνας ἐφιάλτης πού δέν σηκώνει πλέον διαπραγματεύσεις, πού δέν ἀφήνει διεξόδους στὴν πραγματικότητα. Ἡ ταινία ξεκινάει μ' ἓνα ὄνειρο γιὰ νά μᾶς εἰσαγεῖ ἀκριβῶς στὴν πανταχοῦ - παρούσα πραγματικότητα καὶ τελειώνει μ' αὐτὸ πού πιθανότατα εἶναι ἡ μόνη λύση: μιά ἄνευ ὄρων παράδοση σέ ἓνα ὄραμα πού ἐρχεται, μ' ὅλα τὰ γνωρίσματα τῆς οὐτοπίας, γιὰ νά τοὺς γλυτώσει ἀπὸ τὸν κόσμον τῶν νεκρῶν πού δέν παύει νά ἀπλώνεται γύρω τους καὶ μέσα τους. Αὐτοί, μόνοι καὶ ἡσυχιοι, σ' ἓνα νησί, τελευταῖοι ἄνθρωποι ἡ τὸ ὄνειρο τελευταίων ἀνθρώπων, εἶναι τὰ δείγματα ἐνός ἐκλιπόντος εἶδους πού ξέφυγε ἀπὸ τὸ θάνατο ἐγκαταλείποντας τὸν κόσμο του! “Ἐξω ὅμως ἀπὸ τὸν ἀπίθανο χῶρο, εἶναι ἡ μέρα τῶν νεκρῶν.

Γ.Δ.

Ἰ' Ακριβῶς ὅπως “ξεφεύγει” ὁ ἥρωας ἀπὸ τοὺς βασανιστές του στὴ τελευταία σκηνὴ τοῦ *Μπραζίλ*.



Εντυπωσιακό “φινάλε”  
της φετινής περιόδου

**ΝΤΑΙΗΒΙΝΤ ΛΗΝΤΣ**  
**ΜΠΛΕ ΒΕΛΟΥΔΟ**

**ΜΠΕΡΤΡΑΝΤ ΤΑΒΕΡΝΙΕ**  
**ΜΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ**

**ΜΩΡΙΣ ΠΙΑΛΑ**  
**ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΕΡΩΤΕΣ ΜΑΣ**

**ΜΠΡΟΥΣ ΜΠΕΡΕΣΦΟΡΝΤ**  
**ΕΓΚΛΗΜΑΤΑ ΚΑΡΔΙΑΣ**

**ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ**  
**ΝΤΕΝΤΕΚΤΙΒ**

**ΜΑΡΓΚΑΡΕΤ ΦΟΝ ΤΡΟΤΤΑ**  
**ΡΟΖΑ Λ**

**ΕΤΤΟΡΕ ΣΚΟΛΑ**  
**ΜΑΚΑΡΟΝΙ**

και σε επανέκδοση



**ΟΙ ΞΕΓΡΑΜΜΕΝΟΙ** (out of the blue)  
του ΝΤΕΝΝΙΣ ΧΟΠΠΕΡ

**ΤΟ ΦΕΓΓΑΡΙ ΣΤΟΝ ΥΠΟΝΟΜΟ**  
του ΖΑΝ-ΖΑΚ ΜΠΕΝΕΞ



ΡΙΤΑ  
ΧΕΗΓΟΥΩΡΘ

ΓΚΛΕΝ  
ΦΟΡΝΤ



# Gilda

Η θρυδική ταινία  
του  
**ΤΣΑΡΛΣ ΒΙΝΤΟΡ**

GEORGE MACREADY JOSEPH CALLEIA  
SCREENPLAY BY MARION PARSONNET

Produced by VIRGINIA VAN UPP Directed by CHARLES VIDOR

Story by E.A. ELLINGTON Adaptation by JO EISINGER



ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.



ΑΙΤΟΚΕΡΡΟΣ



ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ  
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ  
ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ

ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ  
ΤΟ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΤΕΥΧΟΣ  
της **θαδέλ**



**ΔΙΑΒΑΣΤΕ**

ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

πολυσέλιδο — ανανεωμένο — υπεύθυνο

**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**





A  
NOS  
AMOURS.