

ΘΕΩΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 30 ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1987

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250

Πτυχές του Άγγλικού σινεμά
"Αλεξ Κόξ, Στρήβεν Φρήαρς

Φεστιβάλ Βενετίας

Έλληνικός Κινηματογράφος
Φέρρης, Στασινός, Χούρσογλου
Φεστιβάλ Δράμας



ΘΕΩΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΕΚΤΟΣ ΣΕΙΡΑΣ

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250



*Τό κωμικό στόν κινηματογράφο
τοῦ Νίκου Κολοβοῦ*

ΘΩΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Στό εξώφυλλο: *Οί Δουβλινέζοι* του Τζών Χιούστον.

Στό οπισθόφυλλο: *Τεντώστε τά αυτιά σας* του Στήβεν Φρήαρς

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΕΩΣ

Νότης Φόρσος

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

Άλέξανδρος Μουμτζής

ΣΥΝΤΑΞΗ

Άγγελος Βεζυρόπουλος

Γιάννης Δεληολάνης

Περικλής Δεληολάνης

Άλέξης Δερμεντζόγλου

Ίορδάνης Καμπάς

Βασίλης Κεχαγιάς

Νίκος Κολοβός

Θωμάς Λιναρᾶς

Ίωάννης Μιχαλόπουλος

Χρήστος Μήτσης

Θόδωρος Νάτσης

Θωμάς Νέος

Νότης Φόρσος

ΕΚΔΟΤΗΣ

Λέσχη Φύλων Κινηματογράφου Όθόνη

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ

Άγγελος Βεζυρόπουλος

Τ.Θ. 10 868

541 10 Θεσσαλονίκη

Τηλ. 215 828

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

Άθήνα: Σ. Πομώνης

Ζαλόγγου 1, τηλ. 32 20 889

Θεσ/νίκη: Κέντρο Διάθεσης

Βιβλίου

Λασσάνη 9, τηλ. 237 463

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ

σελ. 2

Εισαγωγικό Σημείωμα	2
Τζών Χιούστον του Ίωάννη Μιχαλόπουλου	2
Τά όνειρα είναι πάντα άσπρόμαυρα	5
Συνομιλία με τόν Έρικ Ρομέρ	6
Bigger than life	10
Όρσον Γουέλς, 20 ψηφίδες	13
ΜΝΗΜΗ, του Γ.Μ.	14
Έκδοτικά, του Θ.Α.	16
ΕΙΠΑΝ	17
ΕΙΔΗΣΕΙΣ - Ταινίες που γυρίζονται	18
Οί ταινίες του Χειμώνα, του Νότη Φόρσου	21

BENETIA '87

σελ. 28

Μέ τό βλέμμα στή Δύση του Άγγελου Βεζυρόπουλου	28
--	----

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

σελ. 33

Κώστας Φέρρης: Μιά ταινία απόσταγμα	33
Τό μαγικό γυαλί, της Μαρίας Γαβαλά	40
Στράτος Στασινός: Δέν υπάρχει κινηματογραφική παιδεία στήν Ελλάδα	41
Περικλής Χούρσος: Δέν υπάρχει γιά μένα αυτό που λένε αυτοδυναμία της ταινίας μικρού μήκους	45
Φεστιβάλ Δράμας καί οί ταινίες μικρού μήκους, του Άλέξανδρου Μουμτζή	50
Ένας άσος καί ένα μηδενικό, του Άλέξη Δερμεντζόγλου	52

ΠΤΥΧΕΣ ΤΟΥ ΑΓΓΛΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ: ΦΡΗΑΡΣ, ΚΟΞ

σελ. 54

Ή αυτοκρατορία άντεπιτίθεται, του Γ.Α.	55
Ήρωες με βρώμικα χέρια, του Χρήστου Μήτση	56
Στήβεν Φρήαρς: Δύο ταινίες, του Γ.Α.	59
Θανάσιμος φόβος, του Θωμά Λιναρᾶ	61
Prick up your ears, του Περικλή Δεληολάνη	63
Ή περίπτωση του Άλεξ Κόξ, του Περικλή Δεληολάνη	64
Τά κακά παιδιά, του Γιάννη Δεληολάνη	66
Συγγραφείς καί σκηνοθέτες, του Θόδωρου Νάτσια	67

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ

σελ. 68

Οί περιθωριακοί, του Λεωνίδα Κακάρογλου	68
---	----

ΕΜΜΟΝΕΣ ΙΔΕΕΣ

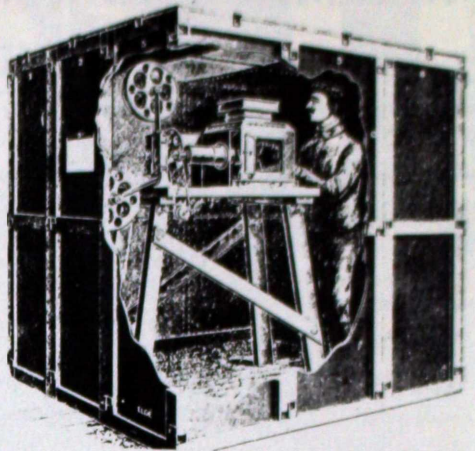
σελ. 72

Μιά μέρα ένας έρωτας	72
----------------------	----

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΕΥΧΩΝ 20 - 29

σελ. 74

Ειδήσεις - Σχόλια



ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ἡ καθυστέρηση τῆς ἔκδοσης τοῦ παρόντος τεύχους δέν ὀφείλεται, μόνο, στήν ἀδράνεια πού ἐπέβαλε τό θερμό ἐλληνικό καλοκαίρι (τά ἴδια γράφαμε καί πέρυσι). Κλείνοντας τριάντα τεύχη καί περισσότερο ἀπό ὀχτώ χρόνια παρουσίας, ἡ Ὀθόνη αἰσθάνθηκε τήν ἀνάγκη μιᾶς διακοπῆς (ἄς ποῦμε: μιᾶς ἀνάσας) καί τήν ὑποχρέωση τῆς ἀνανέωσης. Στό μεταξύ, δοκίμασε τίς δυνάμεις της στό χῶρο τῶν κινηματογραφικῶν ἐκδηλώσεων ("ἐβδομάδα ἀσπρόμαυρης ταινίας", "κινούμενο σχέδιο") ἐλπίζοντας νά συνεχίσει στήν ἴδια κατεύθυνση.

Τό 30ο τεύχος κλείνει ἴσως μιά περίοδο (μ' αὐτή τήν ἔννοια, ἡ δημοσίευση τῶν περιεχομένων τῶν δέκα τελευταίων τευχῶν εἶναι μιά χειρονομία πού ξεπερνᾷ τίς ἀνάγκες μιᾶς σχολαστικῆς ἀρχειολατρίας) καί "ἀφήνει χῶρο" γιά μιά καινούρια. Τό πόσο καινούρια θά εἶναι αὐτή ἡ νέα περίοδος θά κριθεῖ καί ἀπό τό ἐπόμενο τεύχος πού θά κυκλοφορήσει πολύ πιό γρήγορα ἀπό ὅ,τι συνήθως καί θά ἔχει ὡς κεντρικό κορμό (τί ἄλλο;) τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου (ἓνα μικρό ἀφιέρωμα στόν ἐλληνικό κινηματογράφο ὑπάρχει καί στό παρόν τεύχος, τό ὁποῖο, ὅμως, ἀσχολεῖται μέ θέματα καί ταινίες ἐκτός Φεστιβάλ).

Στό μεταξύ, μέσα στό '87, θά κυκλοφορήσει καί ἡ μονογραφία *Τό κωμικό στόν κινηματογράφο*, τοῦ Νίκου Κολοβοῦ, μέ τή μορφή τεύχους ἐκτός σειρᾶς.

ἡ σύνταξη

Τζών Χιούστον

Στίς 29 Αὐγούστου, καί σέ ἡλικία 81 χρόνων, ὁ Τζών Μάρκελλος Χιούστον, ὁ πατριάρχης τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου, ἀποφάσισε ν' ἀναπαυθεῖ ὀριστικά. Ἐγκατέλειψε τή ζωή μέσα ἀπ' τό δνειρά του, ἡρεμα καί γλυκά ὅπως ἀκριβῶς τό ἐπιθυμοῦσε. "Ἐλπίζω ὁ θάνατος νά ἔρθει ἡρεμα καί εὐγενικά, νά μοῦ πεῖ ξάπλωσε καί ν' ἀκουμπήσει τά δάκτυλά του στό βλέφαρά μου". Δέν νομίζουμε ὅτι θά ταίριαζε διαφορετικό τέλος στόν Χιούστον τόν Πατριάρχη - ἄς θυμηθοῦμε τήν ἐρμηνεία του ὡς Νῶε στήν ὑπερπαραγωγή τοῦ Ντέ Λαουρέντις *Βίβλος* (1965) πού σκηνοθετήσε ὁ ἴδιος ἐπίσης - πού γιά περισσότερο ἀπό 50 χρόνια καθοδηγοῦσε τοὺς συνεργάτες του στήν περιπέτεια τῆς ἀναζήτησης μιᾶς χαμένης εὐτυχίας μέσα ἀπ' τό μαγικό κόσμο τῶν εἰκόνων, εἰκόνες πού συνεχίζουν νά καθοδηγοῦν τίς ἐπιθυμίες μας, ὡς θεατές.

Δέν εἶναι βέβαια δυνατόν νά προσεγγίσει κανεῖς μέ ἀπόλυτη πληρότητα ὁλόκληρο τό ἔργο τῆς πολὺπλευρης δραστηριότητος τοῦ Χιούστον, πού ὀπῆρξε σεναριογράφος, σκηνοθέτης 42 ται-



νιών, σκηνοθέτης θεάτρου, ηθοποιός σε 30 ταινίες, αφηγητής σε ταινίες, παρά μόνον κάποιες πτυχές του τρόπου με τον οποίο αντίκρυζε τον κόσμο και μās τον αποκάλυπτε. Γιατί ο Χιούστον πάνω απ' όλα υπήρξε ένας τυχοδιώκτης που βάδιζε σταθερά στο δρόμο της γνώσης αναζητώντας την ευτυχία.

Στίς ταινίες του Χιούστον υπάρχει πάντα ένα μακρύ ταξίδι αναζήτησης: της αλήθειας για τον Σπείντ και ενός αμύθητης άξιας γερακιού για τους άλλους· ενός θησαυρού στη Σιέρα Μάντρε για τον απληστο Ντόπς· Μπόγκαρντ και την πατέρα του, για την ικανοποίηση των επιθυμιών των "άποτυχημένων" στην Ζούγκλα της Ασφάλτου (1950)· αναζήτηση της βασιλικής εξουσίας για τον Σήν Κόννερν στο *Ο άνθρωπος που θα γινόταν βασιλιάς* (1975), της λύτρωσης απ' τίς ψυχοπαθολογικές φοβίες για τους ήρωες στη *Φοβία* (1979), της ελευθερίας για τους 11 στην *Μεγάλη απόδραση των 11* (1982).

Καί σ' αυτό τό ταξίδι της αναζήτησης, που μπορεί νά γίνεται πάνω σε πλοίο για τους ήρωες Μπόγκαρντ και Χέμπορν στην *Βασίλισσα της Άφρικης* (1952), μέσα σ' ένα ποδοσφαιρικό γήπεδο για τους 11, σε ανεξερεύνητες χώρες ή άγνωστους πολιτισμούς όπως για τους "Άγγλους τυχοδιώκτες που "θέλουν νά γίνουν βασιλιάδες" και τον "Βάρβαρο" Τζών Γουαίην αντίστοιχα στο *Ο βάρβα-*

Γεράκι της Μάλτας (1958) ή ακόμη και μέσα στην ψυχή του ήρωα όπως στην ταινία *Φρόνιτ: απόκρυφα πάθη* (1961), κυριαρχούν οι συγκρούσεις με τους συντρόφους, με τον Θεό, όπως στον *Μόμπυ Ντίκ* (1965), με την εξουσία και τη δικαιοσύνη, με τον θάνατο. Οι συγκρούσεις είναι αβύσσους, για τον Χιούστον, αφυπνίζουν

τους "άποτυχημένους" ήρωές του, είναι ο τρόπος με τον οποίο τους δίδεται ή τελευταία ευκαιρία όχι για νά νικήσουν αλλά απλώς για νά άγωνιστούν.

Η πρώτη ταινία του Χιούστον και ή πρώτη μεγάλη επιτυχία του ήταν *Τό γεράκι της Μάλτας* (1941) με τον Μπόγκαρντ στο ρόλο του ντετέκτιβ Σάμι Σπείντ. Η ταινία ακολουθεί πιστά τή διήγηση του δμώνυμου βιβλίου του Χάμμετ με αποτέλεσμα νά αποδίδεται με επιτυχία ή ατμόσφαιρα του μυστηρίου που χαρακτηρίζει τά φίλμ - νουάρ. "Τό βιβλίο βασίζεται αποκλειστικά στην όπτική γωνία του Σπείντ, πράγμα που συμβαίνει και στην ταινία. Οι θεατές δέν γνωρίζουν τίποτα λιγότερο ή περισσότερο απ' ό,τι γνωρίζει ό Σπείντ. Οι χαρακτήρες παρουσιάζονται μόνον όταν συναντούν τον Σπείντ, και με την εμφάνισή τους προσπάθησα νά παρουσιάσω την δική του άποψη".

Κατά τή διάρκεια του πολέμου ό Χιούστον επιστρατεύτηκε και γύρισε τρεις αντιπολεμικές ταινίες για τον άμερικάνικο στρατό με σημαντικότερη τό ντοκυμανταίρ *Let there be Light* (1945), ταινία απαγορευμένη μέχρι τό 1980, όπου παρουσιάζονται οι ψυχαναλυτικές άκρόσεις νευρασθενών πολεμιστών σ' ένα νοσοκομείο του Λόνγκ Άιλαντ - άποσπά-



Ο Τζών Χιούστον στά γυρίσματα των *Δουβλινέζων*

αματα της ταινίας αυτής χρησιμοποίησε ο Κοντσαλόφσκι στο ζενερίκ της ταινίας του οι Έραστές της Μαρίας. Μετά τον πόλεμο συνεχίζει τη συνεργασία του με τον Μπόγκαρτ στις ταινίες *ο Θησαυρός της Σιέρα Μάντρε* (1947) - όπου παίζει και ο πατέρας του ήθοποιός Γουώλτερ Χιούστον - *Key Largo* (1948) με θέμα τη "σύγκρουση" ενός βετεράνου πολεμιστή μ' ένα γκάγκστερ για τον έρωτα μιάς γυναίκας, *Βασίλισσα της Άφρικής* (1952) όπου η πουριτανή αγγλίδα Χέμπορν προσπαθεί να πείσει τον αλκοολικό πλοίαρχο - Μπόγκαρτ, ενώ ταξιδεύουν στα 1914 στην Άφρική, να κάνουν μία ήρωική πολεμική πράξη "κτυπώντας" τους Γερμανούς, και στο *Πιό δυνατός από το διάβολο* (1953) όπου τό κυνήγι ενός θησαυρού, γη με ουράνιο αυτή τη φορά, είναι τό πρόσχημα για νά ξεδιπλωθεί απ' τον Χιούστον μία απολαυστική, με πολλές ανατροπές και εύρηματα, κωμωδία. Ένδιάμεσα γύρισε ακόμη τήν δραστηριοποιητική *Ζούγκλα της ασφάλτου* (1950), ταινία έλεγεία του άγώνα των άποτυχημένων - losers, πού ταυτόχρονα είναι ένα κλασικό φίλμ-νουάρ, και τό *Μουλέν Ρούζ* (1953) πού αναφέρεται στή ζωή του Τουλούζ Λωτρέκ και πού λόγω του πάθους του για τή ζωγραφική ο Χιούστον δοκίμασε διάφορες τεχνικές για ν' αποδώσει τίς άκριβεις άποχρώσεις των πινάκων του Λωτρέκ. Τήν ίδια χρονιά "μετανάστευσε" στην Ίρλανδία - λόγω της καταγωγής του αλλά και εξαιτίας της δυσφορίας του για τον κόσμο του Χόλυγουντ - και δώδεκα χρόνια άργότερα πολιτογραφήθηκε Ίρλανδός. Τό 1956 σέ συνεργασία με τον

Ρέυ Μπράντμπερι στο σενάριο γύρισε τό *Μόμπυ Ντίκ*, απ' τό όμώνυμο βιβλίο του Μέλβιλ, με τον Γκρέγορ Πέκ νά συγκρούεται με τή φάλανα, σύγκρουση συμβολική, φιλοσοφική του άνθρώπου με τήν ιδέα του θεού πού έχει σχηματίσει στο νοϋ του. Στην επόμενη ταινία του *Σάρκα και ψυχή* (1957) με τούς Ρόμπερτ Μίτσαμ και Ντέμπορα Κέρ, παρουσιάζεται ο έρωτας ενός πεζοναύτη για μία καλόγρια, ενώ στην ταινία *οι Άσυχώρητοι* (1959) θίγεται τό θέμα του ρατσισμού - ή σύγκρουση μιάς γυναίκας με τον κοινωνικό περίγυρο - με τούς Μπάρτ Λάνκαστερ και Ώντρεϋ Χέμπορν.

Σέ όλες του σχεδόν τίς ταινίες ο Χιούστον συνεργάστηκε και κατεύθυνε υποκριτικά τούς πίο σημαντικούς Άμερικανούς ήθοποιούς με άπόλυτη άκριβεια και άριστη επιτυχία. Στην ταινία όμως *οι Άταίριαστοι* (1960) ήταν παρόντα τά πίο λαμπρά άστέρια του άμερικάνικου κινηματογράφου. Σ' ένα σενάριο του Άρθουρ Μίλερ, συναντώνται οι Μαίρυλιν Μονρόε, Κλάρκ Γκέμπλ, Μοντγκόμερι Κλίφτ και Έλνι Γουάλας ως άποτυχημένοι και άπροσάρμοστοι πού δέν μπορούν νά προσαρμοστούν, νά "ταιριάξουν", σούς κοινωνικούς ρυθμούς πού οδηγούν στον άγώνα για τό "άμερικάνικο όνειρο". Τό παιγνίδι της μεταμφίεσης θά χρησιμοποιηθεί απ' τον Χιούστον στην ταινία *οι Πέντε ύποπτοι* (1962) μία περιπέτεια κατάδιωξης με μέτρια αποτελέσματα: τό παιγνίδι θά επαναληφθεί 20 χρόνια άργότερα με τήν *Μεγάλη άπόδραση των 11* (1982) όπου ή μεταμφίεση σέ συμβολικό πιά επίπεδο γίνεται ο κινητήριος μοχλός

για τήν επανεξέταση της άξίας της ταινίας αυτής. Τό 1963 συνεργάστηκε με τον Τέννεσυ Ουίλιαμς για τή μεταφορά στον κινηματογράφο του θεατρικού του έργου *Η νύχτα της Γκυκούνα* (1963) με τούς Ρίτσαρντ Μπάρτον, Άβα Γκάρντνερ, Ντέμπορα Κέρ, άλλη μία σύγκρουση με τήν ιδέα του θεού. Ένα επεισόδιο γύρισε τό 1967 στην ταινία *Καζίνο Ρουαγιάλ*, παρωδία των ταινιών Τζαίμς Μπόνι, και άμέσως μετά τήν ταινία *Άνταύγειες σέ χρυσά μάτια* (1967) με τούς Μάρλον Μπράντο και Έλίζαμπεθ Τέιλορ. "Ο Μπράντο είναι ένας μεγάλος και εκπληκτικός ήθοποιός τον όποιο θαυμάζω άπερίφραστα. Είναι, όπως και ο Άλμπερτ Φίνεϋ, μία ιδιοφυσία".

Στήν ταινία *Τό γράμμα του Κρεμλίνου* (1969), με θέμα τό κατασκοπευτικό παιγνίδι των δύο υπερδυνάμεων, οι ήρωες άποχτυμώνονται ήθικά απ' τήν ειρωνική ματιά του Χιούστον στον άγώνα για τήν άλληλοεξόντωσή τους. Η επόμενη ταινία του ήταν ή *Βρώμικη πόλη* (1972), ή ιστορία ενός άποτυχημένου μπουζέρ, ενώ άμέσως μετά συνεργάστηκε με τον Πώλ Νιούμαν ως ήθοποιός σέ δύο ταινίες. Η μία ήταν ο *Δικαστής* (1972), ταινία γουέστερν της "παρακμής", πού έντάσσεται στην ίδια όπικη γωνία με τά γουέστερν των Πέκινπα (*Η Μπαλάντα του Κέννυμπελ Χόγκ*) Ώλτμαν (*Μπάφαλο Μπίλ*), Ρού Χιλλ (*Οι δύο ληστές*) όπου ή μυθολογία του παραδοσιακού γουέστερν συναντά τό έκσυγχρονιστικό πνεύμα των άρχων του αιώνα μας: ή άλλη ταινία ήταν ο *Άνθρωπος με τό διάδιστροχο* (1973, *The Mackintosh Man*) συναντά τή σκηνοθετική μετατόπιση απ' τό ένα είδος στο άλλο: ή ληστεία, ή δίκη, ή φυλάκιση, και ή άπόδραση του ήρωα, στοιχεία μιάς άπλης περιπέτειας, οδηγούν στο κατασκοπευτικό μέρος της ταινίας.

Τό 1979 γύρισε τήν ταινία *Wise Blood* όπου ή σύγκρουση με τήν ιδέα του θεού μεταφέρεται σ' αυτήν με τούς επίγειους άντιπροσώπους του, ψευδοπροφήτες και έροκήρυκες.

Άφήνοντας κατά μέρος τή γνωστή του θεματολογία ο Χιούστον άσχολήθηκε και με τό μιούζικαλ όταν γύρισε τό 1982 τήν ταινία *Άννυ*. Ηρωίδα μία δεκάχρονη όρφανή πού πηγαίνει νά ζήσει για μία βδομάδα στο σπίτι ενός έκατομμυριούχου και κερδίζει τήν άγάπη του. Δείχνοντας άπόλυτο σεβασμό στις βασικές τυπικές



Η τιμή των Πρίντζι

άρχες ενός μιούζικαλ ό Χιοϋστον προεκτείνει τήν προβληματική του, ένσωματώνοντας νέους ρυθμούς στήν αφήγηση πού παρεμβάλλεται μέ άρμονικό τρόπο στά λιτά μουσικοχορευτικά μέρη τής ταινίας.

Μέ τήν ταινία του *Κάτω άπ' τό ήφαίστειο* (1984) άπ' τό όμώνυμο μυθιστόρημα του Μάλλκολμ Λόουρι ό Χιοϋστον έπέστρεψε στή γνώριμη καί προσφιλή του θεματολογία: ό Άλμπερτ Φίνεϋ στό ρόλο του άλκοολικού διπλωμάτη στό Μεξικό, λίγο πρίν ξεσπάσει ό πόλεμος. Είναι ένας άποτυχημένος πού δέν άγωνίζεται γιά νά διατηρηθεί στή ζωή αλλά άπλως γιά νά όδηγηθεί στό θάνατο μέ άξιοπρέπεια, άναζητώντας μάταια τόν έξαγνισμό σ' έναν έσωστρεφή μυστικισμό καί τήν πίστη σέ κάποιες χαμένες ήθικές άξίες. Προτελευταία του ταινία ήταν *Η τιμή τών Πρίντζι* (1985) μιά είρωνική άναδρομή στό ίδιο του τό σκηνοθετικό παρελθόν. Ό Τσάρλυ Παρτάνα - Τζάκ Νίκολσον μέλος μιās Ιταλικής μαφιόζικης οικογένειας πού προορίζεται γιά άρχηγός της θά πρέπει γιά άντάλλαγμα νά θυσιάσει τόν έρωτα τής ζωής του. Η δομή τής πατριαρχικής οικογένειας έξουσιάζει τόν ήρωα, τόν νεκρώνει συναισθηματικά καί τόν όδηγεί στό δρόμο τής προσωπικής του μοναξιάς.

Τελευταία του ταινία *οι Νεκροί* (1986) άπ' τό όμώνυμο διήγημα τής συλλογής *οι "Δουβλινέζοι"* του Τζαίμς Τζόυς, ταινία πού μόλις πρόσφατα προβλήθηκε στό Φεστιβάλ Βενετίας.

Ό Τζών Χιοϋστον προτάθηκε 13 φορές γιά τό βραβείο όσκαρ, αλλά τό πήρε δύο μόνο φορές γιά τό σενάριο καί τή σκηνοθεσία τής ταινίας *Ό θησαυρός τής Σιέρρα Μάντρε*.

Ιωάννης ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

Σημείωση: Ένδεικτικά αναφέρουμε τή σχετική βιβλιογραφία - άρθρογραφία πού χρησιμοποιήθηκε: τό βιογραφικό λεξικό του Νταϊνβιντ Τόμσον, τό πρόγραμμα τής Π.Ε.Κ.Κ. γιά τό άφιέρωμα στόν Χιοϋστον στόν κινηματογράφο Άλκυονίδα, άποσπάσματα συνεντεύξεως στό *Άμερικαν Φίλμ*, κριτικές άπ' τά περιοδικά *Ecran* καί *Positif*, στοιχεία άπ' τό δημοσιογραφικό φάκελο πού συνόδευε τήν ταινία ή *Τιμή τών Πρίντζι* στό φεστιβάλ Βενετίας.



Άνταίγειες σέ χρυσά μάτια

Τά όνειρα είναι πάντα άσπρόμαυρα

Τήν έβδομάδα 11 έως 17 Σεπτεμβρίου έμείς (οί του περιοδικού Όθόνη δηλαδή), σέ συνεργασία μέ τόν Δήμο Θεσσαλονίκης, οργανώσαμε στό Θέατρο Κήπου μιά εβδομάδα προβολών άσπρόμαυρων ταινιών μέ γενικό τίτλο: Τά όνειρα είναι πάντα άσπρόμαυρα. Γιά τήν ιστορία *οι ταινίες* πού προβλήθηκαν ήταν: τήν Παρασκευή 11/9: *Τζίλντα* του Τσάρλινς Βιντόρ, τό Σάββατο 12/9: *Στήν παγίδα του νόμου* του Τζίμ Τζάρμους, τήν Κυριακή 13/9: *Η Άλίκη στίς πόλεις* του Βίμ Βέντερς, τήν Δευτέρα 14/9: *Οι δολοφόνοι* του Ρόμπερτ Σιόντμακ, τήν Τρίτη 15/9: *Ουγκέτσου μονοκατάρι* του Κένζι Μιτσουγκούσι, τήν Τετάρτη 16/9: *Μανχάταν* του Γούντυ Άλλεν καί τέλος τήν Πέμπτη 17/9: *Η έκλειψη* του Μικελάντζελο Άντονιόνι.

Στό "γιατί" τής διοργάνωσης τήν άπάντηση δίνει, κατά κάποιον τρόπο, τό εισαγωγικό σημείωμα του προγράμματος πού κυκλοφορήσαμε μέ τήν ευκαιρία τής εκδήλωσης. Άπό εκεί καί τό άπόσπασμα πού άκολουθεί:

«Ίσως είναι ή άγάπη του "παλιού καλού κινηματογράφου". Ίσως ή νοσταλγία γιά μιά κατηγορία ταινιών - τά άσπρόμαυρα φίλμ - πού έχει γίνει σπα-

νιότατη (άν καί όχι, εύτυχώς, έντελώς άνυπόστατη). Ίσως είναι ή αντίδραση στή διαφημιστική καί κραυγαλέα "πολύχρωμη άπελπισία του καιρού μας" ή στήν παρδαλή καί πανταχού παρούσα εικόνα τής τηλεόρασης: Ίσως είναι ή φτωχή κατάθεση διαμαρτυρίας στή νέα μόδα τής έγχρωμάτωσης τών παλαιών ταινιών: Ίσως είναι ένα τιμητικό άφιέρωμα στους μεγάλους τεχνίτες του φωτός καί τής σκιάς: Ίσως είναι άπλως ένα λεύκωμα προσωπικών προτιμήσεων: Ίσως είναι μιά πρόταση ταξιδιού μέσα στό χρόνο καί τό χώρο, μέσα στόν κινηματογράφο καί μέσω του κινηματογράφου...».

Η εκδήλωση δέν απέφυγε, τίς κατοπιές. Ύπηρεξαν μερικά οργανωτικά προβλήματα (άπεργία τών υπαλλήλων του δήμου παραλίγο θά ματαίωνα τήν όλη υπόθεση) καί προβλήματα χώρου (θόρυβοι καί φώτα αυτοκινήτων).

Η προσέλευση θεατών ήταν περίπου ή άναμενόμενη, σταθερή στίς άυξομειώσεις πού υπήρχαν άπό ταινία σέ ταινία, μέ χτυπητή έξαίρεση τήν άπαιχτή ως τότε στή Θεσσαλονίκη *Τζίλντα*, όπου στό τέλος υπήρχε πρόβλημα καί γιά τούς όρθίους.

Συνομιλία με τόν 'Ερίκ Ρομέρ

Οί παλιές αγάπες, βέβαια, δέν ξεχνιούνται· καί οί ξμμονες ιδέες έπανερχονται άσταμάτητα. Δέν συμπληρώθηκαν ούτε 20 μήνες από τό άφιέ-ρωμα τής 'Οθόνης στόν 'Ερίκ Ρομέρ (τεύχος 24, Φεβρουάριος - Μάρτιος '86) καί νά πού νιώθουμε τήν ανάγκη νά δημοσιεύσουμε πάλι κάτι γι' αυτόν. Τήν ευκαιρία προσέφερε μιά σχετικά πρόσφατη συνέντευξη του σκηνοθέτη στό Ιταλικό περιοδικό Τσίνεμα έ τσίνεμα. Τή συνέντευξη αυτήν, στην όποία ό Ρομέρ μιλάει γιά τόν 'Αντρέ Μπαζέν, γιά τούς συντρόφους του στά Καγιέ, γιά τήν κριτική καί τή σημειολογία, γιά τήν κωμωδία, τόν Χίτσκοκ, τόν άμερικανικό κινηματογράφο κ.ο.κ., δημοσιεύουμε παρακάτω μέ πολύ λίγες συντομεύσεις (Πρώτη δημοσίευση: Cinema e cinema, η 48, Μάρτιος 1987· μετάφραση: Θ.Λ.).



— Πώς ενδιαφερθήκατε γιά τόν κινηματογράφο καί πάνω σέ ποιούς δημιουργούς διαμορφώθηκε τό ενδιαφέρον σας;

— 'Ενδιαφέρθηκα πολύ καθυστερημένα, γιατί όταν ήμουν νέος άδιαφορούσα γιά τόν κινηματογράφο. Μετά, άρχισα νά βλέπω παλιές ταινίες στην ταινιοθήκη, δέν έβλεπα καινούρια φίλμ. 'Εκεί σέ μιά πολύ μικρή αίθουσα όπου χωρούσαν μονάχα 20 άτομα άνακάλυψα τόν βουβό κινηματογράφο, 16 χρόνια άφότου αυτός είχε όριστικά τελειώσει. Οί αγαπημένοι μου δημιου-

— 'Ο Ρομέρ μέ τόν Λεώ στό *Out one* του Ριβέτ γοί άρχικά στάθηκαν εκείνοι του βουβού, οί κωμικοί Μάκ Σέννερ καί Μπάστερ Κήτον (...).

— Τί έπαιρσή είχαν πάνω σας οί θεωρίες του 'Αντρέ Μπαζέν γιά τόν κινηματογράφο;

— Πάρα πολύ μεγάλη. 'Η άνάγνωση των άρθρων του Μπαζέν στό 'Εκράν Φρανσαί καί στό Ρεβύ ντύ σινεμά ήταν αυτό πού μέ ώθησε στή γραφή. 'Εντυπωσιάστηκα πολύ καί ενδιαφέρθηκα γιά τίς αναλύσεις του Μπαζέν καί ιδιαίτερα γιά τή θεωρία του γιά τό βάθος πεδίου. Λοιπόν ενδιαφέρθηκα γιά τό σινεμά γιατί... όπως έλεγε καί ό Ζαν

Ρενουάρ: «Δέν ήμουν φτιαγμένος γιά τή ζωγραφική —θά ήθελα νά κάνω τό ζωγράφο όπως ό πατέρας μου— δοκίμασα μέ τήν κεραμική καί κατάλαβα πώς ούτε καί γι' αυτό ήμουν φτιαγμένος καί τελικά άφιερώθηκα στόν κινηματογράφο γιατί γι' αυτόν δέν είναι ανάγκη νά έχει κανείς τό χάρισμα». Ναι έγινε έτσι γιατί δέν υπήρχε ανάγκη ενός ιδιαίτερου χαρίσματος, όπως στή μουσική καί στή λογοτεχνία.

Στά Καγιέ ντύ σινεμά ήμασταν περισσότερο λογοτέχνες, όμως ταυτόχρονα σκεφτόμασταν ότι ό κινηματογράφος είναι μιά ειδική τέχνη πού δέν θά έπρεπε νά υπηρετεί τή λογοτεχνία. Αυτή ήταν ή διαμόρφωσή μας. 'Υπάρχουν άτομα πού έφθασαν στόν κινηματογράφο μέ έντελώς διαφορετικό τρόπο, επειδή ήταν ήθοιοι, σκηνογράφοι ή φωτογράφοι. 'Εμείς δέν ήμασταν τίποτα απ' όλα αυτά καί σέ τελική άνάλυση οί Τρυφώ, Γκοντάρ, Σαμπρόλ, Ριβέτ καί εγώ τό μόνο πού θέλαμε πρίν απ' όλα ήταν νά άφηγηθούμε ιστορίες, ήμασταν σεναριογράφοι πού πίστευαν —πράγμα πολύ παράξενο, υπάρχει ένα παράδοξο σ' αυτό— στή σκηνοθεσία, πού σκέφτονταν ότι ή σκηνοθεσία είναι πιο σημαντική από τό σενάριο. Δέν θέλαμε όμως νά κάνουμε αυτό πού γινόταν εκείνη τήν περίοδο στην 'Ιταλία —καί ό Ιταλικός κινηματογράφος ήταν τό μεγάλο μοντέλο— π.χ. μέ τόν Τζαβατίνι καί τόν Ντέ Σικα, δύο ξεχωριστά άτομα, πού τό ένα δούλευε στό σενάριο καί τό άλλο στή σκηνοθεσία. Θέλαμε νά τά κάνουμε όλα μόνοι μας. Αυτό υπήρξε τό χαρακτηριστικό τής νέας γενιάς του γαλλικού σινεμά, αυτής πού ονομάζεται «νουβέλ βάγκ».

Μίλησαν γιά ταινίες των δημιουργών. 'Ακόμα καί εάν ό σκηνοθέτης δέν είναι ό δημιουργός τής ιστορίας πού άφηγείται, δουλεύει όμως στό σενάριο. Αυτό είναι τό χαρακτηριστικό του κινηματογράφου πού βγήκε από τά Καγιέ.

— Τό πρώτο σας φίλμ είναι του 1950, λίγο μετά τήν εμφάνισή σας ως κριτικού. Οί σύντροφοί σας, αντίθετα, άρχισαν τήν κινηματογραφική τους δημιουργία πολύ άργότερα, μετά τήν κριτική τους έμπειρία. Τί σχέση υπήρχε ανάμεσα στίς δύο δραστηριότητες;

— 'Η κριτική στάθηκε ή είσαγωγή

στόν κινηματογράφο, ή πύλη είσόδου. Δέν θελήσαμε νά είμαστε επαγγελματίες καί ν' ἀκολουθήσουμε τήν κανονική διαδρομή: βοηθοί σκηνοθέτες κτ.λ... Αυτό δέν μās ενδιαφέρει, δέν θέλαμε νά μπούμε ἀπό εκείνη τήν πόρτα. Θέλαμε νά μπούμε ἀπό τή μεγάλη είσοδο, εκείνη τοῦ σεναρίου, ὅμως ἦταν πολύ δύσκολο καί γι' αὐτό ἔπρεπε νά γίνουμε γνωστοί. Κατάλαβαμε ὅτι ὁ καλύτερος τρόπος γιά νά τό πετύχουμε ἦταν νά μιλήσουμε γιά τόν κινηματογράφο.

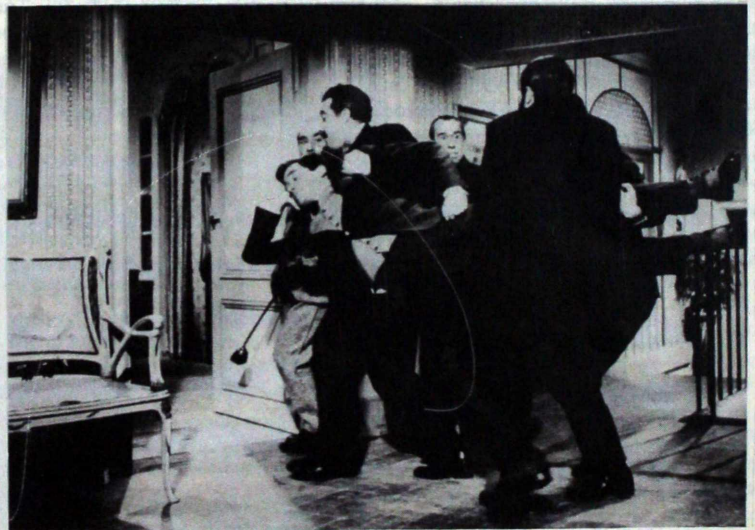
— Προσπαθώντας νά ἀναλύσω τά γραπτά σας, μαζί μ' ἐκεῖνα τῶν ὑπόλοιπων, ὡς γραπτὰ μιᾶς ομάδας λίγο ἢ πολύ ὁμοιογενούς, σημείωσα πέρα ἀπ' τίς διαφορές τοῦ ὅφους καί τοῦ γούστου μία κάποια ἀπόκλιση. Γιά δύο λόγους: 1) Τήν ἐπιμονή ἀπ' τή μεριά σας σέ κάποιες θεματικές, ὅπως τῆς σχέσης τοῦ κινηματογράφου μέ τίς ἄλλες τέχνες, τό ενδιαφέρον γιά τό χῶρο, πού κορυφώνεται, μέ τήν ἐργασία σας γιά τόν Φόουστ τοῦ Μουρνάου, τήν ἀναζήτηση, στό ἐσωτερικό τῶν ταινιῶν πού ἐξετάζετε, ὀρισμένων φορμαλιστικῶν χαρακτηριστικῶν, τά εἰκαστικά στοιχεῖα, τή γεωμετρία... Σ' αὐτό ἀκριβῶς ὑπάρχει ἐκεῖνο τό πολύ ὁμορφο ἄρθρο, ἡ κριτική στό Βέρτιγκο (ἐλλ. τίτλος: *Δεσμώτης τοῦ ἰλγγου*) τοῦ Χίτσκοκ πού τιτλοφορεῖται «*Ἡ ἔλκα καί ἡ ἰδέα*», στό ὁποῖο μιλάτε γιά μία τριλογία ἀποτελούμενη ἀπ' τό φιλμ, ἀπό τόν Σιωντπλό μάρτυρα καί τόν *Ἀνθρωπο* πού γνώριζε πολλά, τά ὁποῖα χαρακτηρίζετε «*ταινίες ἀρχιτεκτονικής*». 2) *Ἐνα πάθος μέ λιγότερο ἐνθουσιασμό, πῶς αὐστηρό θά μπορούσαμε νά ποῦμε, γιά τόν ἀμερικανικό κινηματογράφο, ἄν ἐξαιρέσουμε τήν ἀγάπη γιά τόν Χίτσκοκ καί τόν Χῡκς. Γενικά εἶχα τήν ἐντύπωση ὅτι ἐσεῖς βάζετε περισσότερη «*κουλούρα*» στά ἄρθρα καί πῶς εἴσαстан ὁ λιγότερο κινηματογραφόφιλος κριτικός.*

— *Ὅλα αὐτά εἶναι πολύ σωστά. Δέν θά ἤξερα τί νά προσθέσω. Σίγουρα πάντα μ' ἐνδιέφερε νά δείξω τίς σχέσεις τοῦ κινηματογράφου μέ τίς ἄλλες τέχνες καί ἔπειτα σκεφτόμουν ὅτι ἀπευθυνόμουν σ' ἕνα κοινό πού ἐνιωθε τήν ἀνάγκη νά πεισθεῖ ὅτι ὁ κινηματογράφος ἦταν μιά τέχνη ὅπως καί οἱ ἄλλες: ἦταν κάτι πού ἐκείνη τήν περίοδο ἔπρεπε ἀκόμη νά γίνει. Οἱ κινηματογραφόφιλοι ἦταν εἶδος ἀρκετά σπάνιο. Τό περιοδικό μας δέν ἀπευθυνόταν σ' αὐτούς ἀλλά ἰδιαίτερα σέ πολλούς πανε-*

*πιστημιακοὺς φοιτητές, πού δέν ἀγαποῦσαν ὑπερβολικά τόν κινηματογράφο, πού σκέφτονταν ὅτι ἦταν κάτι πολύ ἐλαφρό· ἔλεγαν, θυμᾶμαι πολύ καλά, «*πῶς μπορεῖτε νά συγκρίνετε... εἶναι γελοῖο... τόν Χίτσκοκ... εἶναι τό χειρότερο μελό, εἶναι λογοτεχνία, εἶναι σήριαλ δέν μπορεῖτε νά μιλάτε γιά τόν Χίτσκοκ ὅπως θά μιλοῦσατε γιά τόν Μπαλζάκ*» καί ἐγώ ἀπαντοῦσα «*ναί εἶναι δυνατόν, ὅπωςδῆποτε εἶναι δύο πράγματα ὁλοκληρωτικά διαφορετικά. Δέν συγκρίνω τά σενάρια τοῦ Χίτσκοκ μέ ἐκεῖνα τοῦ Μπαλζάκ. Ἡ μεγαλοφυΐα του ἐνός καί τοῦ ἄλλου εἶναι τόσο διαφορετικές πού βέβαια δέν μπορεῖ νά γίνει καμμία σύγκριση...*». Τώρα αὐτό τό ἐγχείρημα φαίνεται ἀχρηστο: ὁ κινηματογράφος θεωρεῖται μιά τέχνη ὅπως καί οἱ ἄλλες. Οἱ σύντροφοί μου ἦταν πῶς κινηματογραφόφιλοι καί ἀπευθύνονταν σ' ἕνα κοινό πού θρεφόταν μέ σινεμά. Ἰσως θάπρεπε νά ποῦμε ὅτι καί οἱ ἴδιοι ἦταν περισσότερο θρεμένοι μέ τό σινεμά ἀπ' ὅ,τι ἐγώ καί πάρ' ὅλα αὐτά ὁ Ριβέτ π.χ. εἶχε πολλές ἀναφορές, καλλιτεχνικές καί λογοτεχνικές. Ὁ Τρυφῶν ἦταν πολύ περισσότερο «*κινηματογράφος*», ὁ Γκοντάρ εἶχε λογοτεχνικές πληροφορίες ὅμως ἦταν πῶς ἀνεκδοτολογικός, δέν ἦταν πολύ θεωρητικός, προχωροῦσε μέ ἀφορισμούς, δέν ἀκολουθοῦσε ἕνα λογικό σύστημα, εἶχε μιά σκέψη ἀσυνεχῆ. Ἐγώ πιστεύω ὅτι ἤμουν πῶς δύσκολος.*

— *Ἀς ἔρθουμε στόν ἀμερικανικό κινηματογράφο. Μοῦ φαίνεται ὅτι ἄν ἐξαιρέσουμε κάποιους δημιουργοὺς καί κάποιες ταινίες, τό πῶς θερμό σας ενδιαφέρον κατευθυνόταν κυρίως σέ μερικοὺς Εὐρωπαίους κινηματογραφιστές, ὅπως ὁ Ρενουάρ καί ὁ Ροσελλίνι.*

— *Ποτέ δέν ἐνδιαφέρθηκα γιά τό φολκλόρ τοῦ ἀμερικανικοῦ πολιτισμοῦ. Βλέπω τά ὄρια, τοὺς κινδύνους καί πιστεύω ὅτι μπορεῖ νά ἔχει κακή ἐπιρροή στή δυτική κουλούρα. Καί ἔπειτα ὁ ἀμερικανικός μύθος δέν μέ κατέκτησε, γι' αὐτό καί κινηματογραφιστές ὅπως ὁ Ρενουάρ καί ὁ Ροσελλίνι ἦταν σίγουρα πολύ πῶς κοντά μου. Βεβαίως, ὑπάρχουν ἀρκετοὶ μεγάλοι κινηματογραφιστές στήν Ἀμερική καί ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὑπάρχουν τουλάχιστον δύο πού θαύμαζα πολύ καί οἱ ὁποῖοι μέ ἐνέπνευσαν: Χίτσκοκ καί Χῡκς. Π.χ. δέν ἀγαπῶ πολύ τά γουέστερν, ἐκεῖνα τοῦ Χῡκς ναί, ὅμως γενικά ὄχι, τά βαριέμαι. Οἱ ἄλλοι; Naί, μ' ἀρέσει πολύ ἡ ἀμερικανική κωμωδία, Μάκ Κάρει κ.τ.λ... Αὐτό πού πάντα ἀναγνωρίζω εἶναι ἡ ἀνωτερότητα τῆς ἀμερικανικῆς αἰσθήσης τῆς κωμωδίας. Σκέφτομαι ὅτι στήν Εὐρώπη δέν κατορθώσαμε νά βγάλουμε γέλιο μ' αὐτό τόν τρόπο, δηλαδή ταυτόχρονα βαθύ καί ἀποτελεσματικό. Οἱ Γάλλοι κωμικοί... ὑπάρχουν τόσο λίγοι. Στήν Ἰταλία, ναί, ἀλλά ἡ κωμωδία εἶναι πολύ πῶς ἐπιφανειακή. Οἱ μεγάλοι κωμικοὶ τοῦ βωβοῦ εἶναι*



Ἡ Ἑλένα καί οἱ ἄνδρες τῆς τοῦ Ρενουάρ



Δεσμός του ήλιου του Χίτσκοκ

Ίσως ό,τι πιο μεγάλο παρήγαγε ποτέ ό κινηματογράφος καί έπειτα υπήρξε ή άμερικάνικη κωμωδία. Πολλοί λένε ότι είναι έκτός μόδας, αλλά δέν τό πιστεύω. Ξαναείδα πρόσφατα μιά κωμωδία του Χώκς, δέν θυμάμαι τό τίτλο μέ τόν Κάρυ Γκράντ καί τήν Κάθριν Χέμπορν. Είναι μιά καταπληκτική κωμωδία καί έπειτα υπάρχει μιά άλλη πού λέγεται Monkey Business, μή τήν υπερδέψετε μ' εκείνη τών άδελφών Μάρξ, πάντα μέ τόν Κάρυ Γκράντ, τήν Τζιντζερ Ρότζερς καί τήν Μαίριλιν Μονρόε.

— Σχετικά μέ τόν Χώκς μιλήσατε γιά τόν κινηματογραφιστή πού «τοποθετούσε τή μηχανή λήψης στό ύψος του ανθρώπου». Είναι γνωστή άλλωστε ή άδιαφορία σας καί ή άπέχθειά σας γιά τά τρύκ, τά διάφορα έφφετζιδικά κόλπα, γιά τά άσυνήθιστα πλάνα κ.τ.λ... Σέ ό,τι άφορά όμως τό κλασικό άμερικανικό σινεμά, ποιά είναι ή γνώμη σας γιά τήν άποψη σύμφωνα μέ τήν όποία όταν αυτό τό σινεμά παρουσιάζεται μέ περισσότερη διαφάνεια, φαινομενικά στερημένο από τά σημεία παρέμβασης του σκηνοθέτη, χειραγωγεί τό κοινό;

— Πάντα χειραγωγούμαστε από τόν κινηματογράφο καί δέν πιστεύω σ' αυτό πού λέει ό Μπρέχτ, ότι δέν θέλει νά χειραγωγεί. Τό κάνει μέ τό δικό του τρόπο. Είναι τό κοινό πού πρέπει νά παίρνει τίς άποστάσεις, δέν είναι ό σκηνοθέτης πού πρέπει ν' αναλαμβάνει αυτό τό καθήκον. Σκέφτομαι γιά παράδειγμα ότι ό Χίτσκοκ χειραγωγεί από

λυτα τά άτομα, όμως μ' έναν τρόπο όπου τό κοινό συγκατατίθεται καί πού πηγαίνει στό σινεμά άκριβώς γι' αυτό. Είναι ή εύχαρίστηση του κοινού. Βρίσκω ύποκριτική κάθε θεωρία πού θέλει έναν κινηματογράφο τής «μή χειραγωγησης»: στήν άρνηση του θεάματος υπάρχει ή άρνηση τής πραγματικής εύχαρίστησης πού μπορούμε νά νιώσουμε στήν αίθουσα.

— Στά γραπτά σας παρατηρεί κανείς πολύ συχνά ένα ενδιαφέρον πολύ άκριβές γιά είδη πού συνήθως σνομπάρουνται, γιά τήν κωμωδία, τ'όχιουμε άλλωστε πεί... θυμάμαι π.χ. ένα άρθρο γιά ένα φίλμ του Φράνκ Τάσλιν, τό όποιο βεβαίως ότι τό κωμικό είδος είναι τό πιο πλούσιο γιά νά μάθει κανείς. "Η στή λογοτεχνία τό ενδιαφέρον σας πηγαίνει στά περιπετειώδη μυθιστορήματα.

— Τό μυθιστόρημα περιπέτειας έχει δασκάλους πού είναι μεγάλοι συγγραφείς. Υπερασπίστηκα τόν Στήβενσον πού εκείνη τήν εποχή: ήταν έλάχιστα γνωστός στή Γαλλία. Έγγραψε κατά τή γνώμη μου πολύ όμορφα βιβλία. Μετά υπάρχει ό Κόνραντ, πού δέν έκανε τίποτα άλλο από τό νά αναπτύξει αυτό πού ήδη υπήρχε. Στήν λογοτεχνία δέν πιστεύω ότι ή περιπέτεια είναι κατώτερο είδος. Σέ ό,τι άφορά τήν κωμωδία, τό έχω ήδη πεί. Τά άριστουργήματα του άμερικάνικου σινεμά άποτελούνται από κωμωδίες, από τόν Τσάπλιν ως τόν Τάσλιν. Δέν ξέρω, δέν έχω ξαναδεί πρόσφατα τίς ταινίες του Τάσλιν, δέν ξέρω αν γέρασαν, γιατί στίς ταινίες του

υπάρχουν πολλοί ύπαινιγμοί σέ γεγονότα τής εποχής, πού ίσως κάπως νά τίς περιορίζουν. Όμως ό Τάσλιν υπήρξε ό πρώτος πού σκηνοθέτησε τίς έρμηνείες του Τζέρρυ Λιούις, πού στή συνέχεια έγινε ένας δημιουργός μέ πολλούς όπαδούς, δέν ξέρω - δέν τόν γνωρίζω πολύ- απλώς ξέρω ότι στή Γαλλία έχει μεγάλη επιτυχία, ενώ οι Άμερικανοί τόν θεωρούν αδιάφορο, χυδαίο, εγώ δέν μπορώ νά κρίνω.

Ποτέ δέν μέ τράβηξε ή κωμικότητα του τύπου τών άδελφών Μάρξ. Μ' αρέσουν πολύ, αλλά δέν αγαπώ αυτό τό είδος του κωμικού ταυτόχρονα άσάφως σουρεαλιστικό, άσαφώς παράλογο, φτιαγμένο από μιά άχαλίνωτη φαντασία. Προτιμώ μιά περισσότερο λογική κωμικότητα (...).

— Σχετικά μέ τήν άγάπη γιά τό σινεμά του Χίτσκοκ, σκέφτεστε ακόμα καί σήμερα ότι ή άνάγνωση τών συντρόφων σας καί ή δική σας, ξεκινώντας από κάποιες σταθερές θεματικές, παραμένουν θεμελιώδεις γιά νά θέσετε ξεκάθαρα τό μεγαλείο καί τή σπουδαιότητά του;

— Ναι, πιστεύω ότι είχαμε δίκαιο. Είναι σωστό νά μιλάει κανείς γιά τόν Χίτσκοκ μέ εκείνο τόν τρόπο. Μά καταλαβαίνετε ότι σ' αυτόν υπάρχει μιά θεματική άσπληρότητα ή όποία επιβεβαιώθηκε καί στά έπόμενα φίλμ; Οί ταινίες πού έκανε μετά συνεχίζουν νά προωθούν τίς θεματικές του. Ήταν ένας πραγματικά άληθινός δημιουργός μέ τήν πλήρη σημασία του όρου.

— Η «πολιτική τών δημιουργών»: συζητήθηκε πολύ...

— Ήταν μιά γενική θεωρία τής τέχνης. Αυτό πού θέλαμε νά πούμε ήταν ότι καί στήν περίπτωση του κινηματογράφου, όπως και στίς άλλες τέχνες, υπήρχαν δημιουργοί. Στή ζωγραφική π.χ. λέγεται: είναι ένας πίνακας του Ντελακρουά ή του Ζερικώ καί είναι σημαντικό νά ξέρουμε ότι πρόκειται γιά πίνακα του Ζερικώ πριν νά κρίνουμε τόν ίδιο τόν πίνακα. Ό πίνακας κρίνεται σέ σχέση μέ τόν ζωγράφο καί αυτό έχει μιά σημασία στή ζωγραφική. Γιά τή μουσική είναι τό ίδιο πράγμα. Έ λοιπόν εμείς σκεφτήκαμε ότι καί γιά τό σινεμά θάπρεπε νά είναι τό ίδιο πράγμα. Μας λέγανε όμως ότι οι Άμερικανοί σκηνοθέτες δέν είναι δημιουργοί, κυρίως γιατί δέν δουλεύουν στό σενάριο, δέν διαλέγουν τούς ήθοποιούς. Οί δημιουργοί θάπρεπε νά είναι μάλλον οι σεναριογράφοι, οι παραγωγοί. Έπ'

αυτό έμεις σκεφτόμασταν ότι ή σκηνοθεσία... Μά είναι περίπλοκη αυτή ή ιστορία. Πιστεύω ότι πήγαμε υπερβολικά μακριά, μέ τήν έννοια ότι άρκετοί 'Αμερικανοί κινηματογραφιστές δέν είχανε ουσιαστικά πολλή ανεξαρτησία ούτε καν στήν άσκηση τής σκηνοθετικής δουλειάς, π.χ. δέν μπορούσανε νά κάνουνε τό μοντάζ πού είναι κάτι πολύ σημαντικό. Τότε αναμφίβολα οί παραγωγοί απέκτησαν μιά έπιρροή πολύ πιο σημαντική σέ κάποιες περιπτώσεις άπ' τούς σκηνοθέτες. Σέ κάποιες άλλες, όμως, θαυμάζαμε τό γεγονός ότι μερικοί σκηνοθέτες πολύ συχνά ήταν και παραγωγοί του έαυτού τους, όπως ο Χώκς, ο Φόρντ, ο Χίτσκοκ ή, άν δέν συνέβαινε αυτό, διέθεταν μιά τέτοια προσωπικότητα πού επιβάλλονταν οί ίδιοι, επιβάλλοντας και τό στύλ τους. Αυτό πού θέλαμε νά πούμε ήταν ότι ανεξάρτητα από τόν τρόπο μέ τόν όποιο τό φίλμ είχε πραγματοποιηθεί, τό προσωπικό τους στύλ φαινόταν (...).

— Η έννοια της *mise en scène*; Μπορείτε νά μου μιλήσετε λίγο γι' αυτό;

— 'Η *mise en scène* (σκηνοθεσία) είναι θεμελιώδης. 'Ο δημιουργός είναι ό δημιουργός τής *mise en scène* δέν είναι ό δημιουργός τής ιστορίας, δέν είναι αυτό τό σημαντικό. Μπορεί και νά είναι, όμως είναι διά μέσου τής *mise en scène* πού ένας κινηματογραφιστής καθιερώνεται ως δημιουργός. Λοιπόν είναι ουσιαστικό. Είναι μιά έννοια πού απαιτεί ώρες στοχασμού. 'Όμως ή *mise en scene* είναι ή συγκεκριμένη δρα-

στηριότητα του κινηματογραφιστή, όπως ή μουσική σύνθεση είναι ή δουλειά του μουσικού, ή γραφή είναι τό έργο του συγγραφέα, ή ζωγραφική ή δραστηριότητα του ζωγράφου. 'Όταν τό φίλμ δέν είναι καλό λέγεται καμιά φορά: δέν υπάρχει *mise en scene*, δηλαδή δέν υπάρχει δημιουργός. Είναι καταναλωτικό προϊόν, δέν είναι έργο τέχνης. Δέν μπορεί νά είναι έργο τέχνης, άν δέν υπάρχει *mise en scene*, άκόμα και άν έχει όμορφη φωτογραφία, καλή ιστορία, καλές έρμηνείες: δέν είναι έργο άν δέν υπάρχει *mise en scene*. 'Αλλά ή *mise en scene* είναι κάτι πού τό κοινό δυσκολεύεται ν' αναγνωρίσει. Είναι τό πιο δύσκολο πράγμα πού μπορεί νά δειχθεί. Τώρα είναι πιο εύκολο — όμως τότε ό κόσμος αναρωτιόταν γιατί νά είναι ένα τόσο αναγκαίο πράγμα, μέ τόν ίδιο τρόπο πού πιθανόν ένας βέβηλος θά μπορούσε νά αναρωτηθεί γιατί σέ μιά όρχήστρα χρειάζεται ένας διευθυντής. 'Αν ό κινηματογράφος είναι μιά τέχνη, είναι χάρις στήν *mise en scene*. Αυτή είναι ή πολιτική τών δημιουργών (...).

— Στά Καγιέ ντύ σινεμά είχατε πολλές πολεμικές μέ τήν άλλη κριτική και ιδιαίτερα μέ τήν κοινωνιολογική και ιδεολογική κριτική.

— Στα Καγιέ τώρα, μετά τήν ιδεολογική κριτική, ξαναγύρισαν σέ μιά κριτική πολύ πιο αισθητική. Κάποιες στιγμές μάς κατηγορήσαν ότι σταθήκαμε άδιάφοροι στά πολιτικά φαινόμενα, ότι είμασταν αντιδραστικοί κ.τ.λ. Σκέφτομαι ότι ό καθένας μπορεί νά έχει τίς

ιδέες του μπροστά σ' ένα φίλμ και αυτό πρέπει νά βγαίνει πρόσ τά έξω... 'Υπάρχουν πολιτικά φίλμ πολύ καλά και σκηνοθέτες μέ πολύ προσωπικές πεποιθήσεις. 'Όταν όμως κανείς είναι κινηματογραφικός κριτικός είναι αναγκαίο νά πραγματοποιήσει μιά όλοκληρωτική αφαίρεση από κάθε ιδεολογία. Σήμερα παρουσιάζεται ένα φαινόμενο ιδιαίτερο στή Γαλλία: ό κριτικός είναι τελείως άπολιτικός, άκόμα και στά πιο άκραία έντυπα. Δέν υπάρχει πιά ιδεολογική κριτική και αυτό πιστεύω ότι είναι καλό γιατί οί ταινίες κρίνονται μέ νηφαλιότητα. Τό νά κρίνεις ξεκινώντας από τό ύποκείμενο (παγανιστικό ή χριστιανικό) είναι ήλίθιο. 'Ο Μπωντλαίρ έλεγε στόν πρόλογο γιά τόν Ε.Α. Πόε ότι ή τέχνη του όμορφου και του καλού είναι όλοκληρωτικά ξένες μεταξύ τους. Γιά παράδειγμα: «είναι μιά ταινία πού πρέπει νά υπερασπίσουμε... (μιά κάποια περίοδο οί κριτικοί έλεγαν πράγματα αυτού του τύπου), είναι μιά ταινία μέ κουράγιο, ένα άριστέρο φίλμ, πρέπει νά τό υπερασπίσουμε, είναι άσχημο αλλά πρέπει νά...». 'Όχι, πρέπει νά άρνηθούμε αυτό τόν τρόπο τής κριτικής.

— Τί σκέφτεστε γιά κάποιες πρόσφατες τάσεις τής κριτικής και τής κινηματογραφικής θεωρίας, όμως ή σημεολογία του κινηματογράφου, ή ανάλυση τών φιλικού κειμένου, ή συνάντηση ψυχανάλυσης και κινηματογράφου;

— Λέχθηκαν σημαντικά πράγματα πού ενδιαφέρουν όμως περισσότερο τή γλωσσολογία παρά τόν κινηματογράφο. Δηλαδή ό κινηματογράφος στάθηκε ένα στοιχείο του γλωσσολογικού στοχασμού, όμως δέν πιστεύω ότι ή γλωσσολογία πρόσφερε κάτι στό σινεμά. 'Ο Ρολάν Μπάρτ σέ μιά συνέντευξη στά Καγιέ, μιλώντας μέ τόν Ριβέτ, νομίζω στά 1964, έκανε αναφορές στή θεωρία του Γιάκομπσον. 'Υπήρξε αυτός πού άρχισε νά μιλά γιά μετωνυμία και μεταφορά σέ ότι άφορά τόν κινηματογράφο, πράγμα πού είναι πολύ ενδιαφέρον. Δέν υπάρχει λόγος γιά τόν όποιο ή γλωσσολογία δέν θάπρεπε νά άσχολεϊται μέ τό σινεμά. 'Αλλά ότι αυτό έππρέπει νά διαπεραστεί τό μυστήριο τής *mise en scene*, ότι βοηθάει νά καταλάβουμε καλύτερα τό πράγμα, όχι αυτό δέν τό πιστεύω. Οί γλωσσολόγοι άπαγορεύουν στους έαυτούς τους νά εκφράζουν κρίσεις αξιών, όμως τελικά αυτό κάνουν. Στά Καγιέ ντύ σινεμά π.χ., προσπάθησαν κάποιες στιγμές νά εκφράσουν κρίσεις αξιών στό όνομα γλωσσολογικών θεωριών. Βασάνισαν



'Ο μεγάλος ύπνος του Χώκς

τήν ψυχή τους γιά νά βροῦν αἰσθητικές δικαιολογίες, περνώντας διά μέσου μεταφορῶν καί μετωνυμιῶν, συνταγματικού καί παραδειγματικού, δικαιολογιῶν γιά νά ὑπερασπίσουν κάποιες ταινίες... Μ' αὐτό τόν τρόπο δέν ὑπερασπίζονται οἱ ταινίες: ὑπάρχουν μεταφορές στούς μεγάλους κινηματογραφιστές καί ὑπάρχουν καί στά διαφημιστικά φιλμάκια.

— Γνωρίζετε π.χ. τίς ἐργασίες τοῦ Μπελούρι;

— Ναί, διάβασα αὐτό πού ἔγραψε γιά τά Πουλιά τοῦ Χίτσκοκ, ὅμως τίποτα ἄλλο.

— Σᾶς ἐρωτῶ γιατί πιστεύω πώς καί ἐσεῖς, ἀκόμα καί ἂν δέν μιλάτε τή γλώσσα τῆς σημειολογίας, στήν ἐργασία σας γιά τόν Φάουστ τοῦ Μουνράου βαδίζετε λίγο στήν κατεύθυνση αὐτῶν τῶν ἐργασιῶν.

— Πιστεύω ὅτι οἱ κατηγορίες τῆς σημειολογικῆς ἀνάλυσης δέν εἶναι πάντα οἱ καλύτερες προϋποθέσεις. Γιά παράδειγμα ὁ Μέτς ἐνδιαφέρεται ὑπερβολικά γιά τό μοντάζ, ἐνῶ ἐγώ πιστεύω ὅτι ὑπάρχουν δομικά στοιχεῖα τοῦ φίλμ πού πρέπει νά συλληφθοῦν στό ἐσωτερικό τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου. Εἶναι στοιχεῖα τῆς εἰκόνας ὅχι τοῦ μοντάζ. Εἶναι στοιχεῖα αὐτοῦ πού ὀνομάζω φιλ-



μικό χώρο καί δέν εἶναι στατικά ἀλλά δυναμικά. Ξεκινώντας ἀπ' αὐτό, μπορεῖ νά γίνει μιά δομική ἀνάλυση. Τό νά μελετᾷς τίς μεταφορές νομίζω ὅτι εἶναι τουλάχιστον ἀφελές... Κάνε ὅπως ἔκανε ὁ 'Αϊζενστάιν... ἡ μεταφορά ἀνάμεσα σ' ἕνα πλάνο καί στό ἐπόμενο... Δέν πιστεύω ὅτι θάπρεπε κάν νά συ-

γκρίνονται φιλμαρισμένα ἀντικείμενα. Ἡ μεταφορά θάπρεπε νά βρίσκεται τοποθετημένη σέ μιά γενική θεωρία τοῦ χώρου καί τῶν μορφῶν. Ἐάν θέλετε, ἡ δουλειά μου εἶναι μιά δουλειά προκαταρκτικῆς ἀποδόμησης, πάνω στήν ὁποία θά μπορούσε ἴσως νά βασιστεῖ ὁ γλωσσολογικός στοχασμός.

BIGGER THAN LIFE

”Ορσον Γουέλς

”Οταν τά λόγια γιά τόν κινηματογράφο φτωχαίνουν καί οἱ «κριτικές παρεμβάσεις» βυθίζονται στή μιζέρια τοῦ νοήματος ἢ στήν ἀναζήτηση τοῦ στυλ, τότε ἡ ἀναδρομή στά κείμενα τῶν «ιερῶν τεράτων» τοῦ σινεμά, ὅπως ὁ ”Ορσον Γουέλς, εἶναι μιά τονωτική ἔνεση στήν πίστη τοῦ βλέμματος. Ἡ ἐπιλογή τῶν κειμένων καί τῶν ἀποφθεγμάτων του πού ἀκολουθεῖ ἄς θεωρηθεῖ ἐλάχιστος φόρος τιμῆς στή μνήμη του –δύο χρόνια μετά τό θάνατό του. (Γιά τούς «σχολαστικούς» ἀναγνώστες ὑπενθυμίζουμε τό ἀφιέρωμα τῆς ’Οθόνης: τεύχος 7, χειμῶνας 1982).

’Ενάντια στό «ρεαλισμό»

«Ἡ «ἐπικαιρότητα», νά ὁ μεγαλύτερος ἐχθρός τοῦ κινηματογράφου ὡς τέχνη. Εἶναι ὀλίκο χωρίς κανένα ἐνδιαφέρον. Δέν ὑπάρχει τίποτε πιο εὐκόλο ἀπ' τό νά κάνεις νά «παίξει» σ' ἕνα φίλμ ἕνα ὁποιοδήποτε πρόσωπο πού περνᾷ στό δρόμο. Πολύ πιο δύσκολο εἶναι νά τό κάνεις νά βγεῖ ἀπ' τήν «ἀνωνυμία». Πρέπει μέ τούς ἡθοποιούς νά κάνουμε τέχνη. Ὁ ρεα-

λισμός ἔχει ἀξία μονάχα σέ σχέση μ' ἕναν σκοπό ἠθικό ἢ πολιτικό. Τό νά μιᾶ ὅμως κανεῖς γιά νεορεαλισμό σχετικά μέ τίς ταινίες μου εἶναι μιά βλακεία. Ἐγώ εἶμαι πιο κοντά στόν Καρνέ παρά στόν Ροσελλίνι. Γνωρίζετε καλά ὅτι ὁ Καρνέ δέν εἶναι ρεαλιστής: αὐτός μᾶλλον μετασχηματίζει μέ τό ὕφος του τήν πραγματικότητα. Ἐκεῖνο πού μέ ἐνδιαφέρει εἶναι τό ὕφος τοῦ Καρνέ, ὅχι ἡ πραγματικότητα πού αὐτός ἀναπαριστᾷ. Γιά μένα ὁ

ρεαλισμός δέν ὑπάρχει, δέν μ' ἐνδιαφέρει».

(1984, *La Revue du cinéma*)

Γιά τό μοντάζ

«Ἡ μόνη πραγματικά σημαντική σκηνοθετική παρέμβαση πραγματοποιεῖται στή διάρκεια τοῦ μοντάζ. Χρειάστηκε ἐννέα μῆνες καί ἕξι μέρες δουλειᾶς κάθε βδομάδα γιά νά μοντάρω τόν *Πολίτη Καίην*. Ναι, ἔκανα καί τό μοντάζ τῶν Ἀμπερσον, ἂν καί μερικές σκηνές δέν ἦτανε δικές μου, ἀλλά μοῦ ἄλλαξαν ἀκόμα καί τό μοντάζ. Τό βασικό μοντάζ εἶναι δικό μου καί ὅταν μιά σεκάνς τῆς ταινίας στέκεται, εἶναι ἐπειδή ἐγώ τήν μοντάρησα. Μ' ἄλλα λόγια εἶναι ὅπως ὅταν κάποιος ζωγραφίζει ἕναν πίνακα, τόν τελειώνει καί κάποιος ἄλλος τόν ξαναεπεξεργάζεται. Ὅμως δέν μπορεῖ,



Οι υπέροχοι "Αμπερσον

προφανώς, νά τό κάνει σ' ὅλη τήν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα. Δούλεψα μήνες καί μήνες στό μοντάζ τῶν "Αμπερσον πρὶν νά μοῦ τ' ἀρπάξουν ἀπὸ τὰ χέρια: ὅλη αὐτὴ ἡ δουλειὰ εἶναι ἐκεῖ, πάνω στὴν ὀθόνη. Γιὰ τό στύλ μου, γιὰ τό δικό μου κινηματογραφικό ὄραμα, τό μοντάζ δέν εἶναι μιά ἀποψη εἶναι ἡ ἀποψη. Τό νά διευθύνεις μιά ταινία εἶναι μιά ἐφεύρεση γιὰ τὴν ὁποία μιλάνε ἄτομα σάν καί σᾶς: δέν εἶναι τέχνη ἢ θὰ μπορούσε νά εἶναι μόνο γιὰ ἕνα λεπτό σέ μιά μέρα. Εἶναι ἕνα λεπτό τρομερὰ κρίσιμο, τό ὁποῖο ὅμως παρουσιάζεται πολύ σπάνια. "Ἡ μοναδικὴ στιγμὴ κατὰ τὴν ὁποία μπορεῖς νά ἔχεις ἕναν οὐσιαστικό ἔλεγχο πάνω στό φιλμ εἶναι τό μοντάζ. Στὴν αἴθουσα τοῦ μοντάζ δουλεύω μέ πολύ ἀργό ρυθμό καί αὐτό προκαλεῖ πάντα τὴ χολέρα τῶν παραγωγῶν, πού μοῦ ἀρπάζουν τό φιλμ ἀπ' τὰ χέρια. Δέν ξέρω γιατί αὐτὴ ἡ διαδικασία μοῦ κλέβει πολύ χρόνο: θὰ μπορούσα νά δουλεύω αἰώνια στό μοντάζ μιᾶς ταινίας. Σέ ὅ,τι μέ ἀφορᾷ, τό σεβλόντ ξετυλίγεται ὅπως μιά μουσικὴ παρτιτούρα καί ἡ ἐκτέλεση ρυθμίζεται ἀπ' τό μοντάζ: ἀκριβῶς ὅπως ἕνας διευθυντὴς ὀρχήστρας θὰ ἐρμηνεύσει ἕνα μουσικό κομμάτι μ' ἕναν τρόπο κλεμμένο, ἕνας ἄλλος μ' ἕναν τρόπο ξερό καί ἀκαδημαϊκό, ἕνας τρίτος μέ πολύ ρομαντικό κ.τ.λ. Οἱ εἰκόνες ἀπὸ μόνες τους δέν εἶναι ἀρκετές: εἶναι πολύ σημαντικές, ὅμως δέν εἶναι παρὰ εἰκόνες. Τό οὐσιώδες εἶναι ἡ διάρκεια κάθε εἰκόνας καί αὐ-

τὴς πού τὴν ἀκολουθεῖ: ὅλη ἡ εὐγλωττία τοῦ κινηματογράφου κατασκευάζεται στὴν αἴθουσα τοῦ μοντάζ».

(1985, *Cahiers du cinéma*)

Οἱ ἡθοποιοὶ καί οἱ βασιλιάδες

«Ὅπως γνωρίζετε, ἐρμήνευσα, ἡθελήμενα ἢ ὄχι, πολλές φιγούρες ἀντιπαθητικῶν καί μισητῶν προσώπων. Ἀπεχθάνομαι τὸν Χάρρυ Λάιμ αὐτό τό κάθαρμα, τὸν μαυραγορίτη καί ὅλο ἐκεῖνο τό πλῆθος ἀπὸ φοβεροὺς μπάσαρδους πού ἐρμήνευσα. Ὅμως δέν εἶναι μετρίότητες, γιατί ἐγώ εἶμαι ἕνας ἡθοποιός γιὰ μεγάλα πρόσωπα. Στό παλιό γαλλικὸ θέατρο ὑπῆρχαν ἡθοποιοὶ πού ἐρμήνευαν πάντα τοὺς ρόλους τῶν βασιλιάδων καί ἐκεῖνοι πού δέν τοὺς ἐρμήνευαν ποτέ: ἐγώ εἶμαι ἀπὸ ἐκείνους πού ἐρμηνεύουν βασιλιάδες. Πρέπει νά τό κάνω χάρις στὴν προσωπικότητά μου. Λοιπὸν ἐγώ ἐρμηνεύω πάντα ρόλους ἀρχηγῶν, ἀτόμων πού ἔχουν κάτι πού δέν μπορεῖ νά μετρηθεῖ: πρέπει νά εἶμαι πάντα *bigger than life*, πιὸ μεγάλος ἀπὸ τὴ φύση. Εἶναι ἕνα ἐλαττωμα τὴς φύσης μου. Δέν πρέπει λοιπὸν νά πιστεύει κανεὶς ὅτι ὑπάρχει κάτι τό διαφορὸύμενο στὶς ἐρμηνείες μου. Εἶναι ἡ προσωπικότητά μου πού εἶναι ὑπεύθυνη, ὄχι οἱ προθέσεις μου. Σχετικὰ μέ τὸν Καίην, εἶναι ἕνας ἀνθρωπος πού καταχρᾶται τὴν ἐξουσία τοῦ τύπου καί ὑψώνεται ἐνάντια στό νόμο, ἐνάντια σ' ὅλη τὴν παράδοση τοῦ φι-

λελεύθερου πολιτισμοῦ. Καί αὐτὸς περιφρονεῖ αὐτό πού ἐγὼ θεωρῶ «ἐκπολιτισμό» καί θέλει νά γίνε βασιλιάς στὸν κόσμο του, ὅπως ὁ Κουίνλαν στὴ συνοριακὴ του πόλη. Εἶναι σ' αὐτό τό ἐπίπεδο πού συναντοῦνται αὐτὰ τὰ πρόσωπα. Καί συναντοῦν ἐπίσης τὸν Χάρρυ Λάιμ, μέ τὴν περιφρόνησή του γιὰ τὰ πάντα, πού προσπαθεῖ νά γίνε βασιλιάς σ' ἕναν κόσμο χωρὶς νόμο. Αὐτὰ τὰ πρόσωπα εἶναι καλὰ μαζί καί ἐκφράζουν, ὁ καθένας μέ τὸν τρόπο του, τὰ πράγματα πού ἀποστρέφομαι μέ τὴ μεγαλύτερη δύναμη. Καί πάρ' ὅλα αὐτὰ τὰ ἀγαπῶ καί τὰ καταλαβαίνω, νιώθω ἕνα εἶδος ἀνθρώπινης συμπάθειας γι' αὐτὰ τὰ πρόσωπα πού δημιουργοῦν: στὸ ἡθικὸ ἐπίπεδο τοὺς βρίσκω τελείως ἀπεχθεῖς, ὄχι ὅμως καί στὸ ἀνθρώπινο».

(1985, *Cahiers du cinéma*)

Ἡ τεχνικὴ

«Ἡ τεχνική; Μὴ μέ κάνετε νά γελάσω! Στὸν κινηματογράφο, ὅπως καί σέ οτιδήποτε ἐπαγγέλμα, ἡ τεχνικὴ μαθαίνεται σέ τέσσερις μέρες. Τό δύσκολο ἀντίθετα εἶναι νά τὴ χρησιμοποιεῖς γιὰ νά κάνεις τέχνη. Γι' αὐτό χρειάζονται χρόνια. Ἐγὼ ἔμαθα νά χρησιμοποιοῦν τὰ φῶτα στό θέατρο. Ὅταν γύριζα τὴν πρώτη μου ταινία, τὸν *Πολίτη Καίην*, γιὰ δέκα συνεχεῖς μέρες τακτοποιοῦσα τὰ φῶτα, γιατί ἤμουν πεπεισμένος ὅτι ἦταν μέσα στὰ καθήκοντά μου. Ὁ περίφημος ὀπερατὴρ Γκρέγκ Τόλαντ μ' ἄφηνε νά τό κάνω, διορθώνοντας τίς θέσεις, δεξιά καί ἀριστερά πίσω ἀπὸ τίς πλάτες μου. Στό τέλος τῆς δέκατης μέρας τό κατάλαβα καί τοῦ ζήτησα συγνώμη. Καί παρ' ὅλα αὐτὰ, ἀκόμα καί σήμερα, σκέφτομαι ὅτι τὰ φῶτα εἶναι δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ τεχνικὴ δέν ἄλλαξε στὰ εἰκοσιδύο χρόνια πού πέρασαν, θάλεγα μᾶλλον ὅτι ὀπισθοδρόμησε».

(1963, *Etudes cinematographiques*)

Ἡ κινηματογραφικὴ γλῶσσα

«Ὑπάρχουν πολλὰ στοιχεῖα τῆς κινηματογραφικῆς γλῶσσας πού δέν χρησιμοποιῶ, ἀλλὰ αὐτό δέν συνεπάγεται ὅτι ἔχω κάτι ἐναντίον τῆς χρήσης τους. Μοῦ φαίνεται ὅτι τό πεδίο τῆς δράσης μου, ἀπ' τό ὁποῖο ἀντλῶ



Ο Γουέλς με την Ρόμυ Σνάιντερ από τη *Δίκη*

τίς εμπειρίες μου, είναι τό λιγότερο γνωστό καί καθήκον μου είναι νά τό εξερευνήσω. "Όμως αυτό δέν σημαίνει ότι γιά μένα είναι τό καλύτερο καί τό μοναδικό καί ὅτι ἀπορρίπτω κάποια ἀπό τίς τρέχουσες ἀντιλήψεις τοῦ χώρου σέ σχέση μέ τή μηχανή λήψεως. Πιστεύω ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει νά ἐξερευνᾷ τό ἐκφραστικό του μέσο. Στήν πραγματικότητα, ὁ κινηματογράφος, ἄν ἐξαιρέσουμε μερικά κόλπα πού δέν πηγαίνουν πολύ μακριά, δέν ἔκανε προόδους ἐδῶ καί τριάντα χρόνια. Οἱ μοναδικές ἀλλαγές ἀναφέρονται στά θέματα τῶν ταινιῶν. Βλέπω σκηνοθέτες εὐαίσθητους καί μέ μέλλον, πού ἀντιμετωπίζουν θέματα καινούρια, ὅμως δέν βλέπω κανέναν νά ἀντιμετωπίζει τή φόρμα, τόν τρόπο τοῦ νά λές τά πράγματα. Σάν αὐτό νά μήν ἐνδιαφέρει. Σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τό ὕφος, πράγματι, μοιάζουν πολύ οἱ μέν μέ τούς δέ. "Ο κινηματογράφος γιά μένα εἶναι ἕνα μέσον οὐσιαστικά δραματικό καί ὄχι λογοτεχνικό. Πιστεύω ὅτι αὐτό ἀνταποκρίνεται στό ὄραμά μου γιά τόν κόσμο: ἀντανაკλᾷ αὐτό τό εἶδος τοῦ ἱλιγγου, τῆς ἀβεβαιότητας, τῆς ἑλλειψης σταθερότητας, αὐτό τό μίγμα κίνησης καί ἔντασης πού εἶναι ὁ κόσμος μας. Καί ὁ κινηματογράφος πρέπει νά τό ἐκφράζει αὐτό. "Απ' τή στιγμή πού τό σινεμά ἀπαιτεῖ νά εἶναι ἕνα ἔργο τέχνης, πρέπει νά εἶναι πρὶν καί πάνω ἀπ' ὅλα μιά ταινία καί ὄχι μιά ἀντιγραφή ἑνός ἄλλου ἐκφραστικοῦ μέσου».

(1964-65, *Cahiers du cinéma*)

‘Ο κινηματογράφος

«Αἰσθάνομαι ἐξαπατημένος, καταλαβαίνετε; Καί πιστεύω ὅτι στό ἔργο μου φαίνεται τό γεγονός ὅτι δέν ταξιθεύω πολύ. "Ο κινηματογράφος μου ἴσως εἶναι ὑπερβολικά ἐκρηκτικός: γιατί περιμένω πολύ πρὶν νά μιλήσω. Εἶναι φοβερό. "Αγόρασα μικρές μηχανές λήψης γιά νά κάνω μιά ταινία, ἄν μπορέσω νά βρῶ τά χρήματα. Θά τή γυρίσω στά 16 mm. "Ο κινηματογράφος εἶναι ἐπαγγελμα. Τίποτα δέν μπορεῖ νά συγκριθεῖ μαζί του. "Ο κινηματογράφος ἀνήκει στόν καιρό μας. Εἶναι τό «πράγμα» πού πρέπει καί ἀξίζει νά γίνει. Στή διάρκεια τῶν γυρισμάτων τῆς *Δίκης* πέρασα θαυμάσιες μέρες. "Ήταν μιά διασκέδαση, μιά εὐχαρίστηση. Δέν μπορεῖτε νά φανταστεῖτε αὐτό πού αἰσθανόμουν. "Όταν κάνω μιά ταινία ἢ τή στιγμή τῆς πρεμιέρας οἱ κριτικοί λένε συνήθως: «αὐτό τό ἔργο δέν εἶναι τόσο καλό ὅσο ἐκεῖνο τρία χρόνια πρὶν». Καί ἐάν ψάξω τήν παλιά κριτική τῶν τριῶν χρόνων πρὶν, βρίσκω μιά ἀρνητική γνώμη πού λέει ὅτι καί αὐτό δέν εἶναι τόσο καλό ὅσο ἐκεῖνο πρὶν ἀπό τρία χρόνια. Καί πάει λέγοντας. Δέχομαι ὅτι μερικές φορές οἱ εμπειρίες μπορεῖ νά ἀποδειχθοῦν λανθασμένες, ὅμως πιστεύω ὅτι ἄλλο τόσο λάθος εἶναι νά θέλεις νά εἶσαι στή μόδα. "Εάν κάποιος θέλει νά εἶναι μέσα στή μόδα, στή μεγαλύτερη διάρκεια τῆς καριέρας του θά παράγει μονάχα ἔργα δευτέρου ἐπιπέδου. "Ισως τυχαῖα θά μπορέσει νά ἔχει κάποια ἐπιτυχία,

ὅμως αὐτό σημαίνει ὅτι εἶναι ἕνας ἀπλός ὁπαδός καί ὄχι ἕνας ἀνανεωτής.

"Ενας καλλιτέχνης πρέπει νά ὁδηγεῖ, νά ἀνοίγει δρόμους. Αἰσθάνομαι πάντα ἀπομονωμένος. Πιστεύω ὅτι κάθε καλός καλλιτέχνης αἰσθάνεται ἔτσι. Καί πρέπει νά σκέφτομαι ὅτι εἶμαι ἕνας καλός καλλιτέχνης, ἄλλιως δέν θά μπορούσα νά δουλέψω. Σᾶς ζητῶ συγγνώμη πού τολμῶ νά σκέφτομαι αὐτό τό πράγμα: ἀλλά ἐάν κάποιος θέλει νά διευθύνει μιά ταινία, πρέπει νά σκέφτεται ὅτι εἶναι ἱκανός νά τό κάνει. "Ενας καλός καλλιτέχνης πρέπει νά εἶναι ἀπομονωμένος. "Εάν δέν εἶναι, τότε κάτι δέν πάει καλά».

(1964—65, *Cahiers du cinéma*)

‘Η ἀμερικανική «ἀριστερά»

«Στήν ἀμερικανική τέχνη, τό πρόβλημα, ἢ καλύτερα ἕνα ἀπό τά προβλήματα, εἶναι ἡ προδοσία τῆς ἀριστερᾶς ἀπ' τήν πλευρά τῆς ἀριστερᾶς, ἡ αὐτοπροδοσία. Σ' ἕναν κάποιο βαθμό ἀπό ἡλιθιότητα, κομπορρισμό ἢ ἐξαιτίας τῶν ο λόγων. "Από μιά ἄλλη ἀποψη, γιά ἀπλή προδοσία. Εἶμαστε λίγοι τῆς γενιᾶς μας αὐτοί πού δέν ἔχουμε προδώσει τή θέση μας, πού δέν ἔχουμε ἀναφέρει ὀνόματα ἄλλων ἀνθρώπων. Εἶναι φοβερό. Δέν ξέρω πῶς μπορεῖ νά συνέλθει κανείς ἀπό μιά τέτοια προδοσία, ἡ ὁποία διαφέρει τεράστια ἀπό ἐκείνη π.χ. ἐνός Γάλλου πού συνεργάστηκε μέ τήν Γκεστάπο γιά νά σώσει τή ζωή τῆς γυναίκας του. Εἶναι ἕνα ἄλλο εἶδος συνεργασίας. Τό κακό μέ τήν ἀμερικανική ἀριστερά εἶναι ὅτι πρόδωσε γιά νά σώσει τίς πεινές της. Δέν ὑπῆρχε ἀμερικανική δεξιά στή γενιά μου. Δέν ὑπῆρχε πνευματικά. Δέν ὑπῆρχαν παρά ἀριστερές καί αὐτές πρόδωσαν ἡ μία τήν ἄλλη. "Η ἀριστερά δέν καταστράφηκε ἀπό τόν Μακάρθυ: κατέρρευσε μόνη της, παραχωρῶντας τό βῆμα σέ μιά γενιά μηδενιστῶν. Αὐτό ἀκριβῶς συνέβη».

(1964—65, *Cahiers du cinéma*)

(*Τά κείμενα δημοσιεύθηκαν στό ἰταλικό περιοδικό Cinema e cinema, τεύχος 3, Ἀπρίλιος - Ἰούνιος 1975· ἐπιλογή, μετάφραση: Θ.Λ.*)

20 ψηφίδες



Ο Γουέλς με τόν Ζάν Μαράι και τόν Ζάν Κοκτώ

1. «Οί ψευδο-σκηνοθέτες πιστεύουν ότι τό φίλμ ζεί, οί αληθινοί ξέρουν ότι είναι πεθαμένο».

2. «Τά άτομα πού συνωσιζονται στους χώρους διασκέδασης, και ειδικότερα στά νάιτ-κλάμπ, δέν αναζητούν ποτέ τήν ευχαρίστηση, αλλά τήν ανάμνηση, τό φάντασμα τής ευχαρίστησης».

3. «Είμαι ένας Χαρούν Άλ Ρασίντ χωρίς μνήμη, πού ξέχασε τή διεύθυνση του παλατιού του».

4. «Πρέπει νά νιώθει κανείς πολύ καλύτερα όταν ξέρει ότι δέν είναι άθάνατος».

5. «Τρία πράγματα μου είναι άνυποφορά: ό κρύος καφές, ή χλιαρή σαμπάνια και μία φλεγόμενη γυναίκα».

6. «Γιατί δέν χρησιμοποίησα ποτέ τό σινεμά στήν άφηγηματική του μορφή; Δέν υπάρχει πιό άφηγηματική μορφή από εκείνη του Πολίτη Καίην. Είναι άλήθεια... νά ή άπόδειξη, ότι μόλις ένας δημιουργός μιλά γιά τά έργα του, σκέφτεται όπως ένας τρελός».

7. «Έχω μία ψυχή διανοούμενου, αλλά μία προσωπικότητα βεντέτας και δη-

μαγωγού».

8. «Πιστεύω ότι δέν έξυμνήθηκε αρκετά ή μεγαλοσύνη του Περικλέους. Αυτός δέν ύπήρξε μονάχα ή σύνθεση ενός πολιτισμού, ή άντανάκλασή του, ό φορέας του. Αυτός ό ίδιος ύπήρξε εκείνος ό πολιτισμός».

9. «Χωρίς άμφιβολία ένας πολιτισμός άπαιτεί πολλές ψυχές, αρκετά ξύλα γιά κάψιμο· οί φλόγες, όμως, είναι πολύ λιγότερες: φτάνουν τρεις ή τέσσερις προσωπικότητες γιά νά καθορίσουν, νά δώσουν μία σημασία στήν πρόοδο τής ανθρωπότητας».

10. «Είμαι ύποχρεωμένος νά πολλαπλασιάζω τίς προσπάθειες, νά ασχολούμαι μέ χίλια διαφορετικά πράγματα. Είμαι σάν πυροτέχνημα. Άνεβαίνω πολύ ψηλά, πολύ γρήγορα και πέφτω άπότομα. Άπό εδώ προέρχεται ή αναγκαιότητα νά άνανεώνωμαι συνεχώς, νά περνά άπ' τό ένα θέμα σέ κάτι διαφορετικό».

11. «Έμεις δέν ζούμε στό χείλος τής άβύσσου αλλά στά βάθη της. Καί καμιά πίστη, καμιά φιλοσοφία δέν μπορεί νά άγγίξει τίς ψυχές πού άναπνέουν άκόμα κάτω άπ' τά έρείπια».

12. «Χρωστώ στό ραδιόφωνο περισσότερα άπ' ό,τι σ' όλες τίς άλλες τεχνικές. Άδύνατο νά έξαπατήσεις, άδύνατο νά στηριχτείς στή συνενοχή μιås χειρονομίας. Πρέπει νά ύπολογίσεις τά πάντα μέχρι χιλιοστού, νά είσαι άκριβής μέ τό πρώτο χτύπημα».

13. Του θυμίζω τά λόγια του Πανιόλ: «Ένας άντρας και μία γυναίκα στή σκηνή: άν άγαπιούνται, είναι κωμωδία· άν δέν τό κατορθώνουν, είναι τραγωδία». Αυτός άπαντά:

«Άν άγαπιούνται, είναι κωμωδία ή ένα μελόδραμα. Άν δέν τό κατορθώνουν, είναι τραγωδία ή φάρσα».

14. «Δέν άγαπάω τή βία, είμαι βίαιος».

15. «Δύο άνθρωποι έχουν κάνει σινεμά: Μελιές και Γκρίφφιθ. Μετά έρχεται ό μεγάλος Τσάπλιν. Πιό πίσω ό Μάκ Σέννεντ».

16. «Όταν είμαι στό γύρισμα, δουλεύω πάνω στό «μαύρο», στό δράμα, στήν τραγωδία. Μόλις κάθομαι στό γραφείο, δέν μπορώ νά σκεφτώ παρά κωμικές καταστάσεις. Μόνο ή κωμωδία μ' άρέσει και δέν δημιουργώ παρά τραγικά έργα. Στό θέατρο, τά δράματα πού άνέβασα είχαν πάντα επιτυχία. Άντίθετα, οί κωμωδίες μου τράβηξαν ένα κοινό πιό δύσκολο, όμως κάθε βράδυ έρχονταν οί ίδιοι θεατές».

17. «Δέν ξέχασα ποτέ αυτές τίς λέξεις του Ρόμπερτ Χουντίνι: «Ένας μάγος είναι ένας ήθοποιός πού έρμηνεύει τό ρόλο του μάγου».

18. «Έάν ύπάρχει Θεός, δέν μπορώ νά φανταστώ ότι δέν είναι προικισμένος μέ χιούμορ και ότι δέν επιτρέπει νά άστευτευτεί κανείς εις βάρος του».

19. «Γιά νά είσαι κυνικός, πρέπει νά έχεις τή φλόγα ενός ιδεαλιστή».

20. Στή διάρκεια μιås προεκλογικής εκστρατείας του Ρούσβελτ, ό Όρσον Γουέλς συνοδεύει τόν πρόεδρο σέ μία συγκέντρωση. Όταν φθάνουν, ό Ρούσβελτ, τυφλωμένος από τούς προβολείς, ρωτά τόν Όρσον: «Άπό πού πρέπει ν' άνεβώ στό πάλκο; Άπ' τά δεξιά ή άπ' τ' άριστερά;» Καί ό Όρσον: «Μία μανούβρα άπ' τ' άριστερά δέν σās έβλαψε ποτέ κ. πρόεδρε».

(Άπό τίς σημειώσεις του Μωρίς Μπεσός, δημοσιευμένες μέ τόν τίτλο Orson Welles par Orson Welles, στο Έcran, η. 33, Φεβρουάριος 1975· άναδημοσίευση στό Cinema e cinema ηο 3, 1975· μετάφραση: Θ.Λ.).



Λη Μάρβιν (1924 - 1987):

Η παρουσία του Λη Μάρβιν στον χώρο του κινηματογράφου είναι όχι μόνον ξεχωριστή αλλά και κοινότοπη. Και αυτό γιατί όλα τα στοιχεία των ρόλων που έρμηνευσε με επιτυχία, και τόν έκαναν να ξεχωρίσει, συγκλίνουν σ' ένα κοινό τόπο: ήταν ο σκληρός δολοφόνος, ο ψυχρός εκτελεστής, ή προσωποποίηση της βίας και της σκληρότητας.

Έξαντλώντας όλες τις δυνατότητες που του προσέφερε η σκληροτράχηλη φυσιογνωμία του, τόσο στους τρόπους όσο και στις εκφράσεις, έρμηνευσε μία σειρά ρόλων σκληρών και βίαιων ήρώων με έγκληματικές διαθέσεις.

Δείγμα αυτής της σκληρότητάς του αποτελεί η αλησμόνητη εκείνη σκηνή στην ταινία του Φρίτς Λάνγκ *Η μεγάλη κάφα* (1953) όπου ρίχνει τόν καφέ στο πρόσωπο της Γκλόρια Γκράχαμ. Στην ταινία του Τζών Φόρντ *Ο άνθρωπος που σκότωσε τόν Λίμπερτ Βάλανς* (1962) είναι ο παράνομος Λίμπερτ που με τή βία προσπαθεί να επιβάλλει τήν εξουσία του· σύμβολο μιās παρωχημένης μορφής εξουσίας, εκείνης του ληστή της άγριας δύσης, άφανίζεται με τήν έπερχόμενη εφαρμογή των δημοκρατικών θεσμών σέ μία πολιτεία της 'Αμερικής.

Ο επόμενος ρόλος του ήταν στην ταινία του Σήγκελ *Οι δολοφόνοι* (1964) ρημίκ της παλιότερης όμνυμης ταινίας του Σιόντμακ. Ο Λη Μάρβιν είναι ο δολοφόνος, μαζί με τόν Κλού Γκάλαγκερ, που μετατρέπεται όμως άριστοτεχνικά άπ'

τόν Σήγκελ σέ ντετέκτιβ που θ' ανακαλύψει τούς λόγους γιά τούς όποιους τόν πλήρωσαν νά σκοτώσει και που τελικά, άν και φονιάς, θ' άποδώσει δικαιοσύνη. Τόν ρόλο του έπαγγελματία δολοφόνου ύποδύθηκε και στην ταινία του Ρίτσαρντ Μπρούκς *Οι Έπαγγελματίες* (1966) όπου μαζί με τούς Μπάρι Λάνκαστερ, Ρόμπερτ Ράιαν και Γούντυ Στρώουντ αναλαμβάνουν νά σώσουν μιιά γυναίκα άπ' τά χέρια ενός Μεξικανού ληστή. Όταν όμως άντιλαμβάνονται ότι όλη αυτή ή ιστορία ήταν μπλόφα, φανερώνουν τίσ έκδικητικές τους διαθέσεις με άρκετά θεαματικό τρόπο.

Στή δύναμη της έκδίκησης στηρίζεται και ένας άπ' τούς καλύτερους ρόλους που ύποδύθηκε· ήταν ή ταινία του Τζών Μπούρμαν *Ο έπαναστάτης του Άλκατράζ* (Point Blank, 1967) όπου ο Λη Μάρβιν βγαίνει άπ' τή φυλακή με μοναδικό του σκοπό νά έκδικηθεί όσους τόν πρόδωσαν και τόν έξαπάτησαν. Τό πάθος όμως της έκδίκησης ενός έγκληματία, που στό πρόσωπο του Μάρβιν ταίριαζε άπόλυτα, είναι άπλως τό έναυσμα μιās αντιπαράθεσης με κοινωνικές προεκτάσεις, της σύγκρουσης του μοναχικού έγκληματία με τίσ δομές του οργανωμένου έγκλήματος. Με τόν Μπούρμαν σκηνοθέτη έπαιξε σέ μιιά άκόμη ταινία, *Δύο λιοντάρια στόν Ειρηνικό* (1968) [όπου ένώ μαίνεται ο πόλεμος βρίσκεται σ' ένα νησάκι του Ειρηνικού, ως Άμερικανός πιλότος, μαζί μ' ένα Γιαπωνέζο άξιωματικό, ρόλο που ύποδύονταν ο Τσσίρο Μιφούνε.

Τήν ίδια εποχή παίζει και στην ταινία του Ρόμπερτ Άλντριτς] *Και οι δώδεκα ήταν καθάρματα* (1969), μιιά πολεμική περιπέτεια, όπου ο Λη Μάρβιν είναι ο εκπαιδευτής αυτών των καθαρμάτων και πού τούς οδηγεί σέ μιιά επικίνδυνη άποστολή μέχρι θανάτου. Τόν ρόλο αυτό θά ξαναθυμηθεί στην ταινία του Σάμιουελ Φούλερ *Οι 4 τής ήρωικής ταξιαρχίας* (The Big Red One, 1980). Είναι ο λοχίας πού στην άπόβαση της Όμάχα Μπήςτς οδηγεί τούς άντρες του στό θάνατο με τή δύναμη του βλέμματος και τή σκληράδα του προσώπου του.

Ο Λη Μάρβιν κέρδισε τό 1966 τό όσκαρ καλύτερου άνδρικού ρόλου γιά τήν έρμηνεία του στην ταινία *Κάι Μπαλού*, δίπλα στην Τζαίν Φόντα. Σέ αυτή τήν παραδία των ταινιών γουέστερν, ο Λη Μάρβιν έρμήνευε τό ρόλο ενός άλκοολικού πληρωμένου φονιά πού με άρκετά κωμικό τρόπο άποδεικνύει τή φήμη του. Ταυτόχρονα όμως ήταν και μιιά συμβολική άναιρεση του προσώπου πού συντήρησε τόσα χρόνια μέσα άπ' τίσ ταινίες ο Λη Μάρβιν.

I.M.

Τζέραλντιν Πέιτζ (1924 - 1987):

Στά μέσα του Ίουνίου, ο άμερικάνικος κινηματογράφος έχασε μιιά άπό τίσ πió μεγάλες κυρίες του. Ήθοποιός χωρίς νά γίνει στάρ, ή Τζέραλντιν Πέιτζ είχε μιιά λαμπρή όσο και μακρόχρονη καριέρα τόσο στο θέατρο (500 έργα) όσο και στον κινηματογράφο (30 περίπου ταινίες). Τέσσερις φορές ύποψήφια γιά Όσκαρ δεύτερου ρόλου και τρεις γιά τό Όσκαρ τής καλύτερης ήθοποιού (*Καλοκαίρι και καταιχνιά*, *Γλυκό πουλί της νιότης*, *Έσωτερικές σχέσεις*), τό πηρε μόλις πέροι γιά τήν έρμηνεία της στό *Ταξίδι στό Μπάουντιφουλ* του Πήτερ Μάστερσον.

Κλάρενς Μπράουν (1890 - 1987):

Σέ βαθύ γήρας πέθανε στην Καλιφόρνια ο Κλάρενς Μπράουν, γνωστός ως σκηνοθέτης τής Γκρέτα Γκάρμπο (σκηνοθέτησε έξι ταινίες της, μεταξύ των οποίων τήν *Άννα Καρένινα* και τή *Μαρία Βαλέφσκα*). Ο Μπράουν ξεκίνησε τήν καριέρα του ως βοηθός του Μώρις Τουρνέρ γιά νά γυρίσει τήν πρώτη του ταινία τό 1920 (*Ο τελευταίος των Μοικανών*). Ταινίες του: *Ο άετός* (1925), με τόν Ροδόλφο Βαλεντίνο, *Η σάρκα και ο διάβολος* (1926), με τήν Γκρέτα Γκάρμπο, *Τό όνειρο του Ήνδου*

(1939), με τόν Τάυρον Πάουερ και τή Μίρνα Λόι, *Θρύλος του δάσους* (1946 - Όσκαρ φωτογραφίας), με τόν Γκρέγκορ Πέκ κ.π.δ.

Άνισος σκηνοθέτης ο Μπράουν, καλός γνώστης των έκφραστικών του μέσων και Ικανότατος δημιουργός ατμόσφαιρας, είχε προταθεί έξι φορές για βραβείο Όσκαρ, χωρίς, όμως, νά τό κερδίσει ποτέ.

Φρέντ Άσταίρ (1899 - 1987): “Ο πιό ένδιαφέρον, ο πιό έπινοητικός και ό πιό κομψός χορευτής όλων των εποχών”: τά λόγια ανήκουν στόν Ζώρζ Μπαλανσίν και μόνο άτελώς μπορούν νά περιγράψουν αυτό που ύπηρξε ό Φρέντ Άσταίρ για τόν κόσμο του χορού.

Γεννημένος στή Νεμπράσκα υπό τό όνομα Φρέντερικ Άούστερλιτς, ξεκίνησε τήν καλλιτεχνική του καριέρα από τά έφτά του χρόνια, κάνοντας ντουέτο με τήν άδελφή του Άντέλ. Τό 1933 ό Φρέντ ύπογράφει συμβόλαιο με τήν RKO, με τήν όποία συνεργάζεται ως τό 1938. “Υστερα από κάποια σύντομα περάσματα από τήν Παραμάουντ και τήν Κολούμπια (κυρίως για δυό ταινίες με τήν Ρίτα Χαίη-γουώρθ) ύπογράφει συμβόλαιο μακράς διαρκείας με τήν MGM, με τήν όποία θά γυρίσει μερικές από τίς πιό γνωστές έπιτυχίες του και θά χορέψει πλάι σέ παρτεναίρ όπως ή Τζούντυ Γκάρλαντ, ή Τζίντζερ Ρότζερς, ή Βέρα Έλλεν και ή Σύντ Τσάρλι. Στή δεκαετία του '60 στρέφεται



Με τήν Τζίντζερ Ρότζερς στό Swing time

Λόρν Γκρήν (1915 - 1987): “Αν και μάλλον άγνωστος ως Λόρν Γκρήν, ήταν πολύ γνωστός ως Μπέν Καρτράιτ - ό πρωταγωνιστής τής θρυλικής τηλεοπτικής σειράς Μπονάντσα: πέθανε τό Σεπτέμβριο, ύστερα από έγχείρηση στομάχου και μετεγχειρητική πνευμονία.

Μέλβιν Λέ Ρόι (1901 - 1987): Στά μέσα του Σεπτεμβρίου πέθανε ό παλαίμαχος σκηνοθέτης Μ. Λέ Ρόι, γνωστός κυρίως από τίς ταινίες *Μάγος του Όζ* (με τή Τζούντυ Γκάρλαντ), *Είμαι ένας δραπετής* (με τόν Πώλ Μιούνι) και *Μιά μέρα στό τσίρκο* (με τούς άδελφούς Μάρξ).

Μπόμπ Φόσι (1927 - 1987): “Η παράσταση τελείωσε όριστικά για τόν πολυβραβευμένο Άμερικανό σκηνοθέτη και χορογράφο Μπ. Φόσι ύστερα από μιá άκόμη καρδιακή προσβολή, λίγο μετά τίς δοκιμές του θεατρικού μιούζικαλ *Σουήτ Τσάρλιτ* (του όποίου ή πρεμιέρα έγινε τό ίδιο εκείνο βράδυ στήν Ουάσινγκτον). Θυμίζουμε τίς ταινίες του: *Σουήτ Τσάρλιτ* (1969), διασκευή σέ μιούζικαλ τής ταινίας του Φελλίνι *Νύχτες τής Καμπρία: Καμπαρέ* (1972), διασκευή του θεατρικού έργου *Είμαι φωτογραφική μηχανή*, με πρωταγωνιστές τήν Λίζα Μιννέλλι και τόν Τζόελ Γκρέν: *Λένυν ό βρωμόστομος* (1975) με τόν Ντάστιν Χόφμαν: *Η παράσταση άρχίζει* (1979), με τόν Ρόυ Σάιντερ (Χρυσός Φοίνικας στίς Κάννες): *Γυμνό μοντέλο* (1983).



| *Γυμνό μοντέλο*, τελευταία ταινία του Φόσι

Πέθανε - ακριβέστερα δολοφονήθηκε - σε ηλικία 20 ετών ο Φερνάντο Ράμος ντά Σίλβα. Σε όσους δέν λείει τίποτα τό όνομα θυμίζουμε ότι ήταν ό πρωταγωνιστής τής ταινίας του "Εκτορ Μπαμπένκο "Πισότε, τό χαμίνι του Σάο Πάολο".

Πάολα Νέγκρι (1894 - 1978):

Γεννήθηκε στήν Πολωνία τό 1897. Έγινε αρχικά γνωστή στή Γερμανία (τό 1916 γύρισε εκεί τήν πρώτη της ταινία) καί στή συνέχεια (1922 καί μετά) έγινε διάσημη πηγαίνοντας στό Χόλυγουντ. Υπήρξε μία από τίς παλιές θεές του βωβού κινηματογράφου προωθώντας τήν εικόνα τής όμορφης, σέξυ αλλά καί πνευματώδους γυναίκας. Οί γερμανικές της ταινίες έγιναν όλες σχεδόν από τόν Ε. Λιούμπιτς (γνωστότερες: *Κάρμεν* τό 1918 καί *Μαντάμ ντέ Μπαρύ* τό 1919). Από τίς χολυγουντιανές της ταινίες αναφέρουμε τίς *Μονμάρτη* (1923), *Άπαγορευμένος παράδεισος* (1924), *Μαντάμ Μποβαρύ* (1935). Τελευταία της κινηματογραφική εμφάνιση τό 1964.

Ρίτσαρντ Μαρκάν (1938 - 1987):

Γύρω στό 1980 συναντήσαμε γιά πρώτη φορά τό όνομα Ρίτσαρντ Μαρκάν: είχε σκηνοθετήσει μία συμπαιτητική ταινία γιά τούς Μπήτλς μέ τίτλο *Η γέννηση των Μπήτλς* (έλληνικός τίτλος: *Ο θρύλος των Μπήτλς*). Η ταινία πέρασε σχεδόν άπαράτηρη στήν Έλλάδα (προβλήθηκε καλοκαίρι). Η επόμενη συνάντησή μας ήταν τό 1981, όταν είδαμε τό *Μάτι τής Βελόνας* (μέ τόν Ντόναλντ Σάντερλαντ), τήν καλύτερη ταινία του Μαρκάν κατά τή γνώμη μας. Μετά ήρθε ή δημοσιότητα, όταν ό Μαρκάν επιλέχτηκε, κατόπιν έξαντλητικών διαδικασιών, από τόν Τζωρτζ Λούκας γιά νά σκηνοθετήσει τήν επόμενη ταινία τής σειράς *Πόλεμος των άστρων*, τήν *Επιστροφή των Τζεντάι*, ταινία στήν όποία τά είδικά έφφε ήταν τελικά ισχυρότερα του σκηνοθέτη. Πρόσφατα μάθαμε τό θάνατό του, θάνατο πρόωρο πού διακόπτει μία σκηνοθετική πορεία πού σίγουρα μάς ένδιέφερε νά παρακολουθήσουμε. Θά άρκεστούμε στήν τελευταία του ταινία, άπαιχτή άκόμη στήν Έλλάδα, τίς *Καρδιές από φωτιά*.

Έκδοτικά

Η άνάγνωση αυτού του βιβλίου γιά αυτόν πού παθιάζεται μέ τήν έβδομη τέχνη είναι επιβεβλημένη. Άλλά όχι μόνο γιά αυτόν: Τό μοναδικό γραπτό ενός μεγάλου καλλιτέχνη ξεπερνά τά όρια του είδους καί άποκτά μία ευρύτερη σημασία, κυρίως όταν προέρχεται από έναν στοχαστή του κινηματογράφου. Οί άπόψεις του γιά τή ζωή, τήν τέχνη, τήν αλήθεια καί φυσικά τήν πίστη, περιδιαβαίνουν τό βιβλίο όριοθετώντας το, όπως άλλωστε καί τίς ταινίες του.

Χωρισμένο σε όκτώ κεφάλαια (αλήθεια γιάτί λείπουν τά περιεχόμενα;) διηγείται, φιλοσοφώντας, μνημες τής ζωής του, μάς άποκαλύπτει τόν ψυχικό του κόσμο καί τά αισθήματα άπ' τά όποία γεννήθηκαν οί ταινίες του: τά πνευματικά παιδιά του. Νά γιάτί ό *Καθρέπτης* δέχεται, άνομολόγητα, τήν ιδιαίτερη άγάπη του δημιουργού του. Είναι ή άκριβής έξιστόρηση των παιδικών χρόνων του Άντρέι, τής μόνης ηλικίας πού αυτός ό άνθρωπος γέλασε. Παγιδευμένο από τά υπέροχα ποιήματα του πατέρα του Άρσένι, τό βιβλίο, παράλληλα μέ τήν καλαίσθητη εμφάνιση καί τήν καλή μετάφραση του Σεραφείμ Βελέντζα, άποτελεί μία από τίς σημαντικότερες προσφορές (τόσο πενιχρές καί ένίοτε κακοποιημένες) των έκδοτικών μας οίκων. Στήν περίπτωση αυτή, έπίσης, ή ταχύτητα τής έκδοσης σε σχέση μέ τήν Άγγλική, ή όποία έγινε μόλις πέρυσι, είναι έντυπωσιακή.

Παράλληλα, είναι ένα βιβλίο "δύσκολο", γιά προσεκτική άνάγνωση, μελέτη ίσως, γιάτί πραγματεύεται θέματα ουσίας τά όποία προϋποθέτουν άναλυτική ίκανότητα, ή όποία, στήν περίπτωση του Ταρκόφσκι συνταιριάζεται μέ τήν ποιητική του ευαισθησία. Κάπως άπόλυτος στους ξεκάθαρους, λεκτικά καί νοηματικά, στοχασμούς του, αυτός ό λάτρης τής μορφής δημιουργεί ένα

ερμητικά κλειστό φιλοσοφικό σύμπαν, τό όποίο όμως θερμαίνεται από μία πανταχού παρούσα, ύπόγεια πίστη. Ο Ταρκόφσκι έντεχνα, ποιητικά ίσως, του δημιουργεί οικείες ρωγμές μέ κινηματογραφικά στιγμιότυπα, μέ καθημερινά περιστατικά, τά όποία λειτουργούν σαν αντίβαρο, κάνοντας τήν άνάγνωση εύχρηστη.

Ο Ταρκόφσκι μιλάει γιά τήν τέχνη καί τή ζωή του. Τό βιβλίο δέν επεξηγεί τίς ταινίες, ούτε τίς σχολιάζει. Άπλως άποκαλύπτει, μέ τήν πιά πλήρη δυνατή ειλικρίνεια, τό χάσμα μέσα άπ' τό όποίο γεννήθηκαν. Αυτές οί σελίδες είναι ό γραπτός λόγος ενός ανθρώπου πού ύποχρεώθηκε νά γράψει. Άπό ποιόν; Άπό τόν έαυτό του. Γιά αυτό καί θέλει νά τά πεί όλα μέ τήν πρώτη καί μοναδική φορά. Γιά αυτό καί τό βιβλίο είναι κατά βάση άυστηρό, άφου μιλά γιά τίς άυστηρές ταινίες ενός άγέλαστου ανθρώπου.

Η σπουδαιότητά του δέν βρίσκεται στά λογοτεχνικά χαρίσματα, πού πιθανόν νά έχει, αλλά στήν άποκάλυψη, όχι μόνον των μυστικών τής τέχνης ενός άναμφισβήτητου μαέστρου, αλλά κυρίως τής μεγαλοσύνης τής πίστης καί του ήθικου διαμετρήματος του καλλιτέχνη.

Κλείνοντας τό μικρό αυτό σημείωμα, θά θέλαμε νά προσθέσουμε δύο φράσεις του βιβλίου πού ύποδηλώνουν (έστω καί μερικά) τήν ποιότητα του δημιουργού του: "γιάτί μόνον ή πίστη άρθρώνει τό σύστημα εικώνων (διάβαζε: σύστημα ζωής)" (σελ. 61) - "τό άπειρο δέν μπορεί νά γίνει ύλη" αλλά μπορούμε νά δημιουργήσουμε τήν ψευδαίσθηση του άπείρου: τήν εικόνα" (σελ. 53).

Πίστη στήν εικόνα λοιπόν, πίστη στή ζωή. Αυτό είναι τό "μήνυμα" αυτού του βιβλίου.

Θ.Α.

**** «Νομίζω ότι θα ήταν χρήσιμο για τους κινηματογραφιστές, που ύφιστανται όλα εκείνα τα φεστιβάλ όπου δεν υπάρχει τίποτ' άλλο εκτός από ανθρώπους της τέχνης και κριτικούς, να έρθουν ν' ακούσουν εδώ μια άλλη ήχώ, την ήχώ ενός λαού απλού στις προσεγγίσεις του, άμεσου στις κρίσεις του, ολικού στις αναλύσεις του καί, πιστεύω, ειλικρινούς στις κριτικές του. Τό αν ο λαός της Μπουρκινάμπε είναι καλός ή κακός κριτής λίγο μετράει. Αυτό που έχει σημασία είναι ο κινηματογραφιστής, ο καλλιτέχνης να ξέρει ότι υπάρχει επίσης αυτή εδώ η άποψη».**

...ο πρόεδρος Τόμας Σανκάρα στο 10ο φεστιβάλ παναφρικανικού κινηματογράφου της Ουγκάντορου (έφημερίδα Λιμπερασιόν).

**** «Μπορούμε να πούμε ότι υπάρχουν τρεις καλές συνταγές: μια καλή ιστορία, μια καλή ιστορία καί ...μια καλή ιστορία».**

...ο παραγωγός Άλαίν Τερζιάν, απαντώντας στην (καθιερωμένη) ερώτηση: πώς θα ξεπράσει την κρίση ο κινηματογράφος (περιοδικό Σταρφίξ, νο 48, Μάιος '87).

**** «Έγώ τρελαίνομαι με τον κινηματογράφο. Έγώ παθαίνω την πλάκα της ζωής μου. Έγώ με τό φακό έχω έρωτα. Ό φακός γιά μένα είναι μια έρωτική πράξη».**

...η ηθοποιός Μάρθα Βούρτση στην έφημερίδα Έλευθεροτυπία (δεύτερη δημοσίευση: 27-5-87).

**** «Καί Άγγελόπουλο έχω δει, κι άλλους. Δέν κάθομαι ούτε μέ άλυσίδες νά τόν δώ αυτόν. Αυτόν, μόνο πού είδα πού τόν είχε τόν φουκαρά τόν Κατράκη σπηνέμο μέσ στή θάλασσα, μού φτάνει. Τι θέλει να πεί ό άνθρωπος αυτός; Αυτό είναι άκαταλαβίστικα πράγματα».**

...ο Κώστας Χατζηχρήστος στην ίδια έφημερίδα.

**** «Γιά μένα, τό βίντεο κλίπ είναι ή έκφραση του μέλλοντος. Τά φίλμ διαρκούν πολύ. Γιατί όχι δέκα λεπτά; (...) Πραγματικά δέ βλέπω γιατί δέν μπορούμε νά κάνουμε έργο δέκα λεπτών όλο τό έργο του Προύστ. Στο τέλος του αιώνα πιστεύω ότι δέ θα υπάρχει κινηματογράφος. Όλος ό κόσμος θα έχει**



Ή Φανύ Άρνταν στην τελευταία ταινία του Τρυφφά

στό σπίτι του μεγάλες όθονες στέρεο ή ηλεκτρόδια συνδεδεμένα μέ τόν εγκέφαλο, πού θα επιτρέπουν στό πνεύμα νά βλέπει τά πάντα. Δέ θα χρειάζεται παρά νά συνδέσουμε τό Όσα παίρνει ό άνεμος σ' ένα κλαβιέ, γιά νά τό έχουμε στό κεφάλι μας».

...ο σκηνοθέτης Κέν Ράσελ (αναδημοσίευση: περιοδικό Κλίκ, αριθ. 4, Όύλιος '87).

**** «Σνομπάρω τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης γιατί τό θεωρώ τιμωρημένο γήπεδο λόγω του χουλιγκανισμού των τελευταίων χρόνων. Πρός άρσιν παρεξηγήσεων, όταν λέω χουλιγκανς, δέν αναφέρομαι μόνο στό «κοινό»».**

...ο Κώστας Φέρρης λίγο πρίν φύγει γιά μουσικό φεστιβάλ στή... Τζαμάικα (Έθνος 30-7-87).

**** «Οί περισσότερες ταινίες πού επιδοτούνται από τό Κέντρο Κινηματογράφου είναι κατευθειαν γιά τό καλάθι των άχρήστων».**

...ο βουλευτής της Νέας Δημοκρατίας Στέφανος Μάνος στή Βουλή (Τά Νέα 8-8-87).

**** «Είναι τόσο ζηλιάρηδες στό Χόλυγουντ. Δέν άρκεί νά σημειώσεις κάποια έπιτυχία. Πρέπει καί ό καλύτερος φίλος σου νά έχει μια άποτυχία».**

...ο Πήτερ Μπογκνάνοβιτς στό περιοδικό Σκρήν Ίντερνάσιοναλ (Μάιος '87).

**** «Ναί, ό κινηματογράφος είναι ή τέχνη της σιγμής καί του ένστίκτου γι'ατί είναι άρκετό ένα χτύπημα των βλεφάρων καί τίποτα, άπολύτως τίποτα δέν μένει όπως πρίν».**

... ή Φανύ Άρνταν στό περιοδικό Τσίνεμα έ τσίνεμα, η° 47.

**** «Ό Ζεράρ Ντεπαρντιέ είναι γιά μένα κάπi περισσότερο από ένας μεγάλος ήθοποιός. Είναι ένα ποιητικό πρόσωπο, ένα είδος ζωτικής παρουσίας πού φωτίζει καί δίνει ζωή σ' όλα όσα την τριγυρίζουν. (...) Κάποτε είχε πεί γιά τόν εαυτό του: "Είμαι μία χλόη". Βρίσκω αυτόν τό χαρακτηρισμό πολύ όμορφο, γιατί μιλά κάποιος πού έρχεται από τή γή, κατέχοντας όμως τήν ταπεινότητα νά μήν αισθάνεται ότι είναι όπωσδήποτε δέντρο».**

... ή Φανύ Άρνταν στό ίδιο περιοδικό.

**** «Υποστηρίζω ότι ή ζωή της κάθε μέρας είναι φανταστική: αυτό πού δέφαινεται δέν είναι κατ' ανάγκη λιγότερο πραγματικό. Είναι απλό: Προσπαθώ νά εξερευνήσω αυτό πού βρίσκεται κάτω άπ' τό πραγματικό, σέ μια χώρα όπου όλοι ζούν στίς πόλεις, πράγμα πολύ έξωπραγματικό».**

... ο Πήτερ Γουέρπ στό ίδιο περιοδικό.



Χρόνια πολλά κε Νικόλσον

**** 007.** 25 χρόνια συμπληρώθηκαν κιάλας από τόν πρώτο κινηματογραφικό Τζαίημς Μπόντ. Εύκαιρία λοιπόν για ένα σύντομο απολογισμό: Οί 15 ταινίες πού γυρίστηκαν ως σήμερα —ή 16η είναι αυτή πού γυρίστηκε φέτος, μέ πρωταγωνιστή τόν σαικσπηρικό (μάλιστα!) Τίμοθι Ντάλτον— στοίχισαν 260 εκατομμύρια δολλάρια καί απέδωσαν 881. Πιό ακριβή ταινία ήταν τό *Μουρραϊνκερ* (κόστος 34 καί απόδοση 88 εκατομμύρια δολλάρια). Τό ρόλο του διάσημου πράκτορα ενσάρκωσαν ό Σήν Κόννερυ καί ό Ρότζερ Μούρ μέ έφτά ταινίες ό καθένας καί ό Αυστραλός Τζώρτζ Λεζενμπάυ μέ τό άποτυχημένο *στήν ύπηρεσία της Αύτης Μεγαλειότητος* (1969). Πρώτη ταινία της σειράς ήταν ό *Δόκτωρ Νο* (1962) καί τελευταία ή *Έπιχείρηση: Κινούμενος στόχος* (1985). Θυμίζουμε τέλος μερικά από τά θρυλικά κορίτσια του σαγηνευτή-πράκτορα: Ούρσουλα Άντρες (*Δόκτωρ Νο*), Σίρλεϋ Ήτον (*Χρυσοδάκτυλος*), Τζέην Σέημουρ (*Ζήσε καί άσε τούς άλλους νά πεθάνουν*), Μπρίτ Έκλαντ (*Ό άνθρωπος μέ τό χρυσό πιστόλι*), Καρόλ Μπουκέ (*Γιά τά μάτια σου μόνο*), Κίμ Μπάσιντζερ (*Ποτέ μήν ξαναπείς ποτέ*).

**** ΚΛΙΜΑΚΤΗΡΙΟΣ.** Τό 1937 ήταν μία σημαδιακή χρονιά γιά τό Χόλυγουντ καί τά άστέρια του. Φέτος λοιπόν συμπληρώνουν μισό αιώνα (λαμπρού) βίου οί: Τζάκ Νικόλσον, Ρόμπερντ Ρέντφορντ, Γουώρεν Μπήττυ, Νάστιν Χόφμαν καί Τζαίην Φόντα.

**** ΒΙΝΤΕΟΤΑΙΝΙΕΣ.** Ύπολογίζεται ότι στή χώρα μας γυρίζονται τουλάχιστον 200 βιντεοταινίες τό χρόνο, από τίς όποιες τό ένα τρίτο είναι ταινίες πορνό. Τά «πρώτα» όνόματα των Έλλήνων ήθοποιών στίς εγχώριες βιντεοπαραγωγές εισπράττουν 700.000 ως 1.000.000 δραχμές, ενώ όσοι εμφανίζονται σέ δευτέρους ρόλους παίρνουν γύρω στίς 300.000. Συνολικά, μία συνηθισμένη βιντεοταινία κοστίζει δύο έως τρία εκατομμύρια δραχμές.

**** ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ.** Στο βρετανικό Μπέρμιγχαμ πραγματοποιήθηκε φέτος ή τέταρτη Μπιενάλλε ταινιών γιά τό περιβάλλον, ή Έκοβίζιον. Ό άριθμός των ταινιών πού συμμετείχαν ήταν μεγαλύτερος από κάθε άλλη φορά. Άνάμεσά τους καί μία ελληνική: *Ό Καρέτα-Καρέτα* του Στάθη Κατσαρού, πού διακρίθηκε μάλιστα μέ ειδική μνεία.

**** ΠΑΚΤΩΛΟΣ.** *Ό Γουώρεν Μπρόξ* τρίβει τά χέρια της: *Ό ταινία της Φούλ μέταλ τζάκετ*, του Στάνλεϊ Κιούμπρικ, σπάει τά ταμεία: μέσα σέ πέντε εβδομάδες είχε στίς ΗΠΑ εισπράξεις ύψους 29 εκατομμυρίων δολαρίων.

**** ΕΠΙΔΟΣΕΙΣ.** Γνωρίζετε ότι οί Άγγλοι (ποιοί άλλοι;) έξέδωσαν ένα βιβλίο κινηματογραφικών «ρεκόρ»; Από τό βιβλίο αυτό (*Guinness film facts and feats*) σταχυολογούμε καί τίς παρακάτω πληροφορίες: *Ό ταινία* πού είχε τίς μεγαλύτερες εισπράξεις σ' όλη τήν Ιστορία του κινηματογράφου καί σέ μία μόνο μέρα ήταν αντίστοιχα ό *Έξωγήινος* (680 εκατομμύρια δολλάρια μόνο από τήν έκμετάλλευση μέσω αθουσών) καί τό *Ό Ίνπιάντα Τζόουνς* καί ό ναός του χαμένου θησαυρού (27/5/1984: 9.324.760 δολλάρια εισπράξεις). Τό πιό σιωπηλό φίλμ της εποχής του όμιλούντος είναι βέβαια *Ό τελευταία τρέλα του Μέλ Μπρούκς*: ή μόνο λέξη πού άκούγεται είναι ή λέξη «όχι», διά χειλέων του μίμου Μαρσέλ Μαρσώ. Τό πιό συχνά έρμηνευμένο πρόσωπο είναι ό Σέρλοκ Χόλμς (186 ταινίες) καί ή μεγαλύτερη διανομή σέ γυναικείους ρόλους συναντιέται στήν ταινία του Κιούκορ Γυναίκες (135 όμιλούντα γυναικεία πρόσωπα), *Ό Γκάιντι* του Ρίτσαρντ Άττένμπορω χρειόστηκε τόν μεγαλύτερο άριθμό κομπάρσων (300.000 γιά μία καί μόνη σκηνή) καί ή Τζίντερ Ρότζερς φόρεσε τό ακριβότερο κοστούμι της Ιστορίας του κινηματογράφου (κόστος: 35.000 δολλάρια). Οί μεγαλύτεροι σέ διάρκεια τίτλοι ήταν τά ζενερίκ της ταινίας του Σέρτζιο Λέονε *Κάποτε στή Δύση* (διάρκεια: 12 λεπτά) καί ή σκηνή πού χρειόστηκε νά ξαναγυριστει περισσότερες φορές εκείνη μέ τή μικρή τυφλή άνθοπωλίδα στό Φώτα της πόλης του Τσαρλς Τσάπλιν: τό γόρισμα έπαναλήφθηκε 324 φορές.

**** ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ.** Ένώ ό Ραιμόν Ντεπαρντόν γύρισε σέ άσπρόμαυρο, σ' ένα μαγευτικό τοπίο της Ταϊλάνδης, τούς έρωτες δύο γουρουινών (μέ μία τελείως νέα ματιά γιά τή διαφήμιση, όπως λένε), ό Ζώρτζ Λωτνέρ, διαφημιζοντας τρία άρώματα Περριέ, βομβαρδίζει τή μικρή όθόνη μέ διαδο-

χικά ταμπλώς βιβάν πού παριστάνουν τις τρεις Χάριτες, τούς τρεις σωματοφύλακες, τούς τρεις μάγους, τούς τρεις αδελφούς Μάρξ κ.ο.κ. 'Ο Ζάν-Ζάκ Μπενέξ, από τη μεριά του, υπογράφει τὰ σπότη της γαλλικής τηλεόρασης, για την προφύλαξη από τὸ Ε-1-ΤΖ καὶ ὁ Ζάν-Λύκ Γκοντάρ διαφημίζει μπλού-τζήν με τὴ συνοδεία ποιημάτων τοῦ Μπωντλαίρ καὶ τοῦ Ρεμπώ καὶ πινάκων τοῦ Θεοτοκόπουλου καὶ τοῦ Γκόγια. Τελευταῖος στὸ χορὸ μπῆκε καὶ ὁ Πήτερ Γκρηναγουαίη: τὸ πρῶτο του σπότη ἔχει γιὰ θέμα τούς κόμπακτ δίσκους τῆς Φίλιπς.

**** ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ Ι.** 'Ο κινηματογράφος τρέφει τὴν τηλεόραση (ἄλλο ἂν ἡ δική του δαίτα δέν εἶναι καθόλου ἱκανοποιητική ἐδῶ καὶ ἄρκετὰ χρόνια). Μετά τὴν ἐπιτυχία τῆς προβολῆς τοῦ *Γαλάζιου κεραυνοῦ* (σκηνοθεσία: Τζών Μπάνταμ, πρωταγωνιστής Ρόυ Σάιντερ) στήν ἀμερικανική τηλεόραση, δύο ἀκόμη γνωστές ταινίες γίνονται τηλεοπτικές σειρές: ὁ *Στάρμαν* τοῦ Κάρπεντερ καὶ οἱ *Σκάνερς* τοῦ Κρόνενμπεργκ.

**** ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΙΙ.** 'Η τηλεόραση τρέφει τὸν κινηματογράφο: 125 ἑκατομμύρια φράγκα εἶναι τὸ κέρδος πούἀποφέρει στὸν κινηματογράφο ἡ συνεργασία του με τὸ γαλλικὸ κανάλι 2 στήν παραγωγή κινηματογραφικῶν ταινιῶν.

**** ΔΙΑΖΥΓΙΟ.** 'Υστερα ἀπὸ 16 χρόνια κοινῆς πορείας, ἡ Κολούμπια καὶ ἡ Γουῆρνερ λύουν τὴ συνεργασία τους ὡς πρὸς τὴν κοινὴ διανομὴ τῶν ταινιῶν τους.

**** ΓΟΥΕΣΤΕΡΝ.** Τί θὰ λέγατε γιὰ ἓνα γουέστερν γυρισμένο στή Σοβιετική 'Ενωση ἀπὸ Ρωσίδα σκηνοθέτρια καὶ Γάλλο πρωταγωνιστή; Ὁ *ἄνθρωπος τῆς λεωφόρου τῶν Καπουτσίνων* εἶναι τὸ πρῶτο γουέστερν τῆς ἱστορίας τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Γιὰ τὰ γυρίσματα, τὰ σοβιετικὰ στούντιο χρειάστηκε νὰ ἐξοπλισθοῦν με ἀρκετά νέα μέσα. «Πρῶτα ἀπ' ὅλα», λέει ἡ σκηνοθέτρια 'Αλα Σουρίκοβα, «χρειάστηκε νὰ κατασκευάσουμε πιστόλια κόλτ, πού δὲ βρίσκονται στὰ δικά μας στούντιο. 'Ο στρατὸς ἀρνήθηκε νὰ μᾶς παραχωρήσει ἄλλα, τὰ ὁποῖα τελικὰ μᾶς δάνεισε μιά φάρμα». 'Η ταινία ἦταν στὸ μυαλὸ τῆς σκηνοθέτριας πολλὰ χρόνια, ἀλλὰ τὸ σενάριο ἀπορριπτόταν γιὰ ἰδεολογικούς λόγους.

**** ΚΛΙΠ.** Στῆβεν Σπῆλμπεργκ, Ρόμπερτ 'Αλτμαν, Κέν Ράσελ, Λῳρενς Κάσταν, Φράνσις Φόρντ Κόπολα, Τζών Λάντις: ἔξι σκηνοθέτες ἀσχολοῦνται μ' ἓνα μῦθο: τούς Μπήτλς, καὶ ἐτοιμάζονται νὰ γυρίσουν τὸ πὸ μεγάλο κλίπ τῆς ἱστορίας τοῦ εἶδους. Τό μουσικὸ ὕλικό θὰ προσφέρει τὸ Sergeant Pepper's lonely hearts club band.

**** ΘΕΑΤΡΟ.** 'Ο 'Ερίκ Ρομέρ ἐπιστρέφει στὸ θέατρο: ὀλοκλήρωσε μιά διασκευὴ τοῦ *Ρενέτ καὶ Μιραμπέλ* με τὴ Τζέσικα Φόρντ στὸ ρόλο τῆς Μιραμπέλ. Στὰ συρτάρια του, πάντως, ὑπάρχει καὶ ἓνα κινηματογραφικὸ σχέδιο με βάση τὸ ἴδιο ἔργο.

**** ΧΡΕΗ.** 60 ἑκατομμύρια δολλάρια εἶναι οἱ ζημιές τῆς Κάννον γιὰ τὸ 1986. Γιὰ νὰ ξεπεράσει τὴν κρίση ἡ εταιρεία ἴσως χρειαστεῖ νὰ ἐγκαταλείψει κάποιες ἀπὸ τίς δραστηριότητές της. Φημολογοῦνται διαπραγματεύσεις με τὸν Μπερλουσκόνι γιὰ τὸ κύκλωμα τῶν ἱταλικῶν αἰθουσῶν τῆς Κάννον.

**** ΘΕΑΤΕΣ.** Πρώτη τῶν θεατῶν στή Γαλλία: ἀπὸ 1.850.000, τὸ 1986 ἔπασαν στοὺς 1,7 ἔως 1,8 ἑκατομμύρια (στοιχεῖα 'Ιουνίου). 'Η πτώση εἶναι αἰσθητὴ κυρίως στὸ Παρίσι (60.000 εἰσοδοὶ λιγότερες).

Ἐπιμέλεια: Θωμᾶς Νέος

Ἐμπορικὴ κίνηση ταινιῶν

Οἱ δύο παρακάτω πίνακες παρουσιάζουν τίς ἐμπορικότερες ταινίες ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς χρονιᾶς (1/1/1987) ἔως τίς 8/9/1987 ὁ πρῶτος πίνακας γιὰ τὸ Παρίσι καὶ ἔως τὴ 1/9/1987 ὁ δεῦτερος πίνακας γιὰ τίς Η.Π.Α. Πολλές ταινίες, βέβαια, συνέχισαν τὴν ἐμπορικὴ τους ἐκμετάλλευση καὶ μετὰ τίς ἀνωτέρω ἡμερομηνίες, πράγμα πού καθιστᾶ τὴν κατάταξή τους στοὺς πίνακες προσωρινή.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι: ΠΑΡΙΣΙ. 'Η πρώτη στήλῃ ἀναφέρει τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐβδομάδων πρώτης προβολῆς καὶ ἡ δευτέρη τὸν ἀριθμὸ τῶν εἰσιτηρίων.

1. Ο ΚΡΟΚΟΔΕΙΛΑΚΙΑΣ τοῦ Πήτερ Φέιμαν	31	1.320.586
2. ΠΛΑΤΟΥΝ τοῦ Ο. Στόουν	25	707.704
3. Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΔΡΟΜΟΣ τοῦ Ζ.Λ. 'Υμπέρ	24	594.981
4. ΠΑΙΔΙΑ ΕΝΟΣ ΚΑΤΩΤΕΡΟΥ ΘΕΟΥ τῆς Ρ. Χάινς	25	567.905
5. ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΑΓΓΕΛΟΣ τοῦ Α. Πάρκερ	22	447.570
6. Η ΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗΣ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑΣ τοῦ Ντ. 'Αρκάν	32	441.877
7. ΗΜΕΡΕΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ τοῦ Γ. 'Αλλεν	16	420.246
8. ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΚΑΚΟΠΟΙΩΝ τοῦ Κλ. Ζιντί	30	404.746
9. Ο ΜΠΑΤΣΟΣ ΤΟΥ ΜΠΕΒΕΡΛΥ ΧΙΛΣ II τοῦ Τ. Σκότ	2	370.658
10. ΦΟΝΙΚΟ ΟΠΛΟ τοῦ Ρ. Ντόνερ	5	346.103

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ: Η.Π.Α. 'Η πρώτη στήλῃ ἀναφέρεται στὸν ἀριθμὸ τῶν ἐβδομάδων πρώτης προβολῆς καὶ ἡ δευτέρη σὲ εἰσπράξεις σὲ δολλάρια.

1. Ο ΜΠΑΤΣΟΣ ΤΟΥ ΜΠΕΒΕΡΛΥ ΧΙΛΣ τοῦ Τ. Σκότ	15	149.742.174
2. ΟΙ ΑΔΙΑΦΘΟΡΟΙ τοῦ Μπ. ντέ Πάλλμα	12	72.759.391
3. ΟΙ ΜΑΓΪΣΣΕΣ ΤΟΥ ΗΣΤΓΟΥΪΚ τοῦ Τζ. Μίλλερ	11	60.919.177
4. ΝΤΡΑΓΚΝΕΤ '87 τοῦ Τ. Μάνκιεβιτς	10	53.625.409
5. ΡΟΜΠΟΚΟΠ τοῦ Π. Βερχόφεν	6	44.608.684
6. ΤΟ ΝΑ ΣΚΟΤΩΝΕΙΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΑΙΓΝΙΔΙ τοῦ Τζ. Γκλέν	4	43.774.584
7. ΦΟΥΛ ΜΕΤΑΛ ΤΖΑΚΕΤ τοῦ Στ. Κιούμπρικ	9	41.748.867
8. ΛΑ ΜΠΑΜΠΑ τοῦ Λ. Βαλντέζ	5	37.604.290
9. ΡΩΞΑΝΗ τοῦ Φρ. Σκεπίσι	10	36.720.384
10. Η ΤΡΕΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΔΙΑΣΤΗΜΑΤΟΣ τοῦ Μ. Μπρούκς	9	36.249.920

● **Ο Ένκι Μπιλάλ** (διάσημος σχεδιαστής κόμικς) ετοιμάζει την πρώτη του ταινία: τίτλος της: *Bunker-Place Hotel*.

● **Σάμι Φουλλερ**: ο βετεράνος σκηνοθέτης γυρίζει στη Γαλλία την επόμενη ταινία του με τίτλο *Χωρίς έλπιδα έπιστροφής*, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Νταϊνβιντ Γκούντις.

● **Αντρέ Τεσινέ**: "Αγρία πουλιά" είναι ο τίτλος της νέας ταινίας του Γάλλου σκηνοθέτη· τό σενάριο είναι του Πασκάλ Μπονισιέρ.

● **Αρκοῦδες**: θά είναι οί πρωταγωνίστριες, μαζί με τούς "Αντρέ Λακόμπ και Τσέκυ Κάρνο, της ταινίας που σχεδιάζει νά γυρίσει ο Ζάν-Ζάκ Άννώ με συνεργάτη στό σενάριο τόν Ζεράρ Μπράχ.

● **Η Νταϊάν Κήτον** στρέφεται στην παραγωγή: "Αγόρασε τά δικαιώματα του Γαλάζιου άγγελου και πρότεινε για τόν κεντρικό ρόλο τήν Μαντόνα (μάλιστα!).

● **Η χώρα πριν από τό χρόνο** είναι τό καινούριο κινούμενο σχέδιο του Ντόν Μπλούθ· συμπαραγωγοί ο Στήβεν Σπλιμπεργκ και ο Τζώρτζ Λούκας.

● **Όρν**: είναι ο τίτλος ενός πολύ αισιόδοξου έγχειρήματος του νέου Γάλλου σκηνοθέτη Φρεντερίκ ντέ Φουκκ (πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους). Προϋπολογισμός (κρατηθείτε!): 3 δισεκατομμύρια γαλλικά φράγκα· ήθοποιοί: Ντόναλντ Σάδερλαντ, "Ινγκριντ Τούλιν, Τσέκυ Κάρνο, Σάρα Πάττερσον (ή μικρή της Κομπανίας των λύκων)· τόπος γυρίσματος: Μάλτα· καλλιτεχνική διεύθυνση: Μέμπιους· φωτογραφία: Τζερρυ Φίσερ· μουσική: Φιλαρμονική όρχήστρα του Λονδίνου...

● **Γουώλ στρήτ**: είναι ή επόμενη ταινία του "Όλιβερ Στόουν με τούς Μάικλ Ντάγκλας (Τό διαμάντι του Νείλου) και Ντάρρυλ Χάνα (Σπλάς).

● **Μόντυ Πάθον**: Χωρισμένοι πλέον (άλλά όχι και θυμωμένοι) οί Μόντυ Πάθον "ίδρυσαν τή δική τους εταιρεία παραγωγής και στρώθηκαν στή δουλειά. Πρώτο δείγμα (όπως γράψαμε ήδη στο προηγούμενο τεύχος): Οί περιπέτειες του βαρώνου Μυνχάουζεν σέ σκηνοθεσία Τέρρυ Γκίλλιαμ και με προϋπολογισμό 25 εκατομμύρια δολάρια (χάρη στά κεφάλαια της Κολούμπια του Νταϊνβιντ Πάτνναμ). Καί έπεται συνέχεια...

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΡΧΟΝΤΑΙ

Σχέδια, γυρίσματα, καινούριες ταινίες



Γουώλ Στρήτ

● **Μάριο Μοντισέλλι**: "Ο Τζιανκάρο Τζιαννίνι, ο Βιτόριο Γκάσμαν, ο Νίνο Μανφρέντι και ο Μπερνάρ Μπλιέ γυρίζουν στην "Ισπανία την τελευταία του ταινία. Τίτλος: *Οί κατεργάρδες*.

● **Τέρνς Γιάνγκ**: "Αφού τέλειωσε τά γυρίσματα του *Μαραθώνα* (σ. "Ο θόνης: τό είχαμε προαναγγείλει σέ παλαιότερο τεύχος με τόν προσωρινό τίτλο *Γλυκεία έκδίκηση*), ενός ψυχολογικού θρίλερ με τόν Τζώρτζ Σήγκαλ, τήν Λωρήν Χάττον και τόν Νταϊνβιντ Καρραντάν, ο σκηνοθέτης του Τζέιμς Μπόντ γυρίζει τή *Μοιραία γυναίκα* (με τόν "Αλαίν Ντελόν, τήν Τζαίμι Λη Κέρτις και τήν Ζακλίν Μπισέ).

● **Νταϊνβιντ Πάτνναμ**: Οί Μόντυ Πάθον δέν είναι, όπως φαίνεται, οί μόνοι κερδοσκόποι από τή ρηξικέλευθη πολιτική του νέου άφεντικού της Κολούμπια: Έφτά έκατομμύρια δολάρια είναι ο προϋπολογισμός της ταινίας "Ο θάνατος ενός ιερέα (προσωρινός τίτλος). "Η σκηνοθεσία θά είναι της Πολωνέζας Άννιέσκα Χόλλαντ, οί ήθοποιοί κυρίως Άγγλοσάξωνες, ενώ τά γυρίσματα γίνονται στή Λυών και στή Λιλ.

● **Τζέιμς Μπόντ**: Οί τελευταίες δραστηριότητες του Σήν Κόννερυ και του Ρότζερ Μούρ τούς φέρουν πολύ μακριά από τόν θρυλικό ένάριθομ ήρωα. "Ο Κόννερυ έρμηνεύει τόν κύριο ρόλο στην τρίτη ταινία του Νήλ

Τζόρνταν, ενώ ο Μούρ συμμετέχει σ' ένα ρημίκ του *Γκούγκα Ντίν* μαζί με τόν Μάικλ Κάιν και τόν Μπέν Κίνγκσλεϋ στην σκηνοθετική καρέκλα, στή θέση του Χένρυ Χάταγουαϊ, θά βρίσκεται ο Σίντνεϋ Φιούρι.

● **Μπέν Κίνγκλεϋ**: Έκτός από συμπρωταγωνιστής του Ρότζερ Μούρ, ο κινηματογραφικός Γκάντι έχει αυτό τόν καιρό έντονη δραστηριότητα. "Αφού τέλειωσε τό *Μυστικό της Σαχάρας* του (άγνωστου σέ μας) Άλμπέρτο Νεγκρίν πλάι στόν Μάικλ Γιόρκ, γύρισε στή Βιέννη *Τό τραίνο*, σέ σκηνοθεσία Νταμιάνο Νταμιάνι, με τήν Ντομινίκ Σαντά και τή Λέσλι Κάρον.

● **Άντονιόνι**: "Υστερα από αρκετά χρόνια σχεδίων φαίνεται ότι είναι γεγονός: "Ο Μικελάντζελο Άντονιόνι άρχίζει, παρά τήν κλονισμένη του υγεία, τό γύρισμα της ταινίας *Δύο τηλεγραφήματα* με τήν Κέλλυ Μάκ Γκίλνις στόν κεντρικό ρόλο.

● **Γιά τήν "Ελίζα**: είναι ο τίτλος της ταινίας που γυρίζει ο Κουβανός Τόμας Γκουτιέρρεζ Άλέα· πρωταγωνιστούν: "Ιζαμπέλ Ότερό και Φιλίπ Λεοτάρ.

● **Ζάν-Πιέρ Μοκ**: «Μιά εϋφορική νωπογραφία για τήν ήδονή» χαρακτηρίζει τήν τελευταία του ταινία ο Ζ.Π. Μοκ. Μεταξύ των ήθοποιών: Ζάν Μορώ, Ρισάρ Μποραντζέ, Νικόλ Γκαρσία, Ντανιέλ Νταρριέ, Σάρλ Βανέλ, Πιέρ Άρντιτί, Ζάν Μαράι.

Οι ταινίες του χειμώνα

Γιά άλλη μιά φορά, ανοίγοντας τό ἄρθρο μου γιά τίς ταινίες πού θά δοῦμε τό χειμώνα φέτος, θά ξαναθῶ τό ἐρώτημα τῆς κινηματογραφικῆς διανομῆς στήν Ἑλλάδα. "Ἐνα ἐρώτημα κρίσιμο γιὰτί ἀπό ὅ,τι φαίνεται ἡ ἀλλαγὴ πού ἐπιχειρεῖται ἀπό κάποιες κινηματογραφικὲς ἐταιρεῖες δέν εἶναι οὔτε τυχαία οὔτε ἀπρογραμμάτιστη. Αὐτό πού ἔχει γίνεῖ πλέον εἶναι ἡ σαφὴς ἀλλαγὴ στό σῶμα τῶν θεατῶν. Καθὼς αὐτό συρρικνώνεται ἀπό χρονιά σέ χρονιά, παραμένει ἕνας πυρήνας θεατῶν πού ἡ δική του μείωση εἶναι σημαντικά μικρότερη αὐτῆς τῶν ὑπολοίπων. Αὐτός ὁ πυρήνας ἀποτελεῖται ἀπό νεαρά ἄτομα πού ἀντιμετωπίζουν τήν κινηματογραφική τέχνη σοβαρά, πού ἀπαιτοῦν νά δοῦν ὅ,τι καινούριο μπορεῖ νά γίνεῖ στόν κινηματογράφο. Εἶναι κινηματογραφόφιλοι πού ἐνημερώνονται, πού παρακολουθοῦν καί κρίνουν καί πού τό εὖρος τῶν κινηματογραφικῶν τους προτιμήσεων περιλαμβάνει μιά μεγάλη γκάμα κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Δέν εἶναι τυχαία ἡ ἐπιτυχία τοῦ Τζάρμους καί τοῦ Τζόρνταν. "Ὅπως καί δέν εἶναι ἀνατιολόγητα τά εἰσιτήρια τῆς Τζίντας, Βέβαια ὑπάρχουν καί ταινίες πού χάθηκαν, ὅπως τό *Μόνο αἷμα* τῶν ἀδελφῶν Κοέν. "Ἀς μήν ἔχουμε ὅμως καί αὐταπάτες γιά τίς δυνατότητες ἐνημέρωσης τοῦ κοινοῦ αὐτοῦ. Παραμένουν περιορισμένες.

Καθὼς λοιπόν ὁ Τσάκ Νόρρις καί ὁ Τσάρλς Μπρόνσον ἀρχίζουν νά χάνονται στόν κινηματογραφικό ὁρίζοντα, καθὼς ὁ Σταλλόνε συγκινεῖ ὅλο καί λιγότερο παρά τίς ἀτάλαντες μεταμφιέσεις του ἀπό Ράμπο σέ μπάτσο ἢ φορτηγατζή πού παλεύει γιά τήν ἀγάπη καί τήν ἐκτίμηση τοῦ παιδιοῦ του, καθὼς τό ἄστρο τῶν νεαρῶν φερέλπιδων στάρ τύπου Ρόμπι Λόου καί Τόμ Κρούζ κρίνεται στίς σελίδες τῆς Μανίνας καί τῶν συναφῶν περιοδικῶν (τουλάχιστον στήν ἐλληνική ἀγορά) αὐτό πού διαφαίνεται νά συντηρεῖται καί νά λειτουργεῖ εἶναι ὁ κινηματογράφος πού τρέφει αὐτό τόν πυρήνα.

Καθὼς ὁ συνολικός ἀριθμός τῶν θεατῶν μειώνεται τό ποσοστό τῶν ἐνεργῶν θεατῶν πού παρακολουθεῖ

αὐτό τόν κινηματογράφο αὐξάνεται. Ποίος εἶναι ὅμως αὐτός ὁ κινηματογράφος; "Ἡ μᾶλλον καλύτερα ποιὲς εἶναι αὐτές οἱ ταινίες πού ἀπασχολοῦν αὐτό τό κοινό; Αὐτό τό πρόβλημα εἶναι δύσκολο νά λυθεῖ. Οἱ ταινίες αὐτές θέλουν ψάξιμο, θέλουν ἐνημέρωση καί σωστή πληροφόρηση, θέλουν νέους ἀνθρώπους καί ὄχι μόνο στήν ἡλικία. Οἱ νέες ταινίες εἶναι πιά κινηματογραφικὲς ἀπό τίς παλιές, πιά κοντά στά γνωστά ἀφηγηματικά μοντέλα. Μπορεῖ νά μήν ἔχουν ἡθοποιούς γνωστούς, νά μήν προωθοῦνται ἀπό τίς μεγάλες ἐταιρεῖες (ἂν καί αὐτές κάποια στιγμή θά μποῦν στό παιχνίδι), ἔχουν ὅμως ἀπό πίσω τους σκηνοθέτες πού γνωρίζουν τό ἀντικείμενό τους, ἔχουν ταλέντο καί δέν περιφρονοῦν τοὺς θεατὲς τους.

Αὐτές τίς ταινίες θά κάνουμε καί ἐμεῖς μιά προσπάθεια νά καλύψουμε ὄχι μόνο ἐκ τῶν ὑστέρων, ἀλλὰ καί πρίν ἀπό τήν προβολή τους.

Ἐπειδὴ ὅμως ὁ στόχος αὐτοῦ τοῦ ἁρθροῦ εἶναι ἡ γενικότερη ἐνημέρωση, θά ἀφήσω τὴ δουλειά τῆς ἐπισή-

μανσης αὐτῶν τῶν ταινιῶν σέ ἄλλες στήλες τοῦ περιοδικοῦ καί θά ἐπαναλάβω αὐτά πού ἔχω γράψει καί σέ προηγούμενα ἄρθρα μου: α) οἱ ταινίες ἀναφέρονται μέ βάση τά στοιχεῖα πού παίρνω ἀπό τοὺς καταλόγους τῶν ἐταιρειῶν, ἀσχέτως ἂν αὐτές οἱ ταινίες θά βγοῦν σίγουρα ὅλες ἐφέτος β) γιά ὅποιες ταινίες ἔχουμε γράψει κάτι σέ προηγούμενα τεύχη θά ὑπάρχει δίπλα, μέσα σέ παρένθεση, τό τεῦχος καί ἡ σελίδα στήν ὁποία μπορεῖ νά ἀνατρέξει ὁ ἀναγνώστης. "Ἀς δοῦμε ὅμως καλύτερα τί μᾶς ἐπιφυλάσσει ἡ καινούρια σαιζόν.

Φαίνεται ὅτι τό φεστιβάλ τῶν Καννῶν ἀποτελεῖ τό μεγαλύτερο πόλο ἔλξης τῶν εἰσαγωγέων καθὼς τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἐπίσημου προγράμματος θά παρελάσει φέτος στίς ὁθόνες μας. Καί ὅ,τι ἀπομένει εἶναι πολὺ πιθανόν νά τό δεῖτε στό βίντεο. "Ἐτσι λοιπόν ἔχουμε τόν Βέντερς μέ τόν *Οὐρανὸ πάνω ἀπὸ τό Βερολίνο* (29/17), τὴν *Κοιλιά τοῦ ἀρχιτέκτονα* (29/18 & 29/30) τοῦ Πήτερ Γκρήναγουαίη, τὰ *Μαῦρα μάτια* τοῦ Μιχάλκωφ (29/20), τό *Ἀριζόνα Τζούνιор* (29/21) τῶν ἀδελφῶν Κοέν, μιά ἐκπληκτικὴ σατιρικὴ κωμωδία ἀπὸ ἀν-



Φιλιά ἀπὸ τό *Λίβερπουλ*.

θρώπους που ξέρουν κινηματογράφο, το *Τεντώστε τα αυτιά σας* (29/30) του Στήβεν Φρήαρς (δυό ακόμη ταινίες του που θα βγούν φέτος το *Ωραίο μου πλυντήριο* και το *Sammy and Rosie get laid* μαζί με το *Hit* (ε.τ. Συμβόλαιο με το θάνατο) που βγήκε απρόσμενα αυτό το καλοκαίρι θα μας απασχολήσουν σε κάποιο αφιέρωμα), τα *Γερά ποτήρια* ή *Barfly* (29/23) του Σραϊτερ και το *Οί σκληροί δεν χορεύουν* (29/23) του Μάιηλερ, ή *Οικογένεια* (29/24) του Σκόλα, ή *Βαβυλωνία* (29/26) των αδελφών Ταβιάνι, το *Χρονικό ενός προαναγγελέντος θανάτου* (29/30) του Ρόζι και ο *Βάλτος* ή *Shy people* (29/31) του Κοντσαλόφσκι.

Επίσης θα παιχτεί και η δέκατη πέμπτη ταινία του Γούντυ Άλλεν *Μέρες του ραδιοφώνου*, ενώ έχει αναγγελθεί ήδη η επόμενη ταινία του με τίτλο *Σεπτέμβρης*. Χωρίς να ανοίγει νέους δρόμους ο Άλλεν φτιάχνει μία ενδιαφέρουσα ταινία που, ως σημειωθεί, είναι σε διαφορετικό στυλ από την *Χάνα*, σε σημείο που να απαγοητεύσει αυτούς που βρήκαν την τελευταία του αυτή ταινία αριστούργημα. Πάλι λοιπόν θέμα είναι η αμερικάνικη οικογένεια και φυσικά το αυτοβιογραφικό στοιχείο, μόνο που πηγαίνουμε πίσω, όπως λέει και ο τίτλος. Χωρίς να παίζει ο ίδιος αλλά με το γνωστό κάστ (Μία Φάρροου, Ντάιαν Κήτον) αναμένεται να αποτελέσει μία από τις μεγάλες επιπρακτικές επιτυχίες του χειμώνα.

Η *Μετανοία* (29/27) του Αρμένιου Τζεγκίζ Αμπουλάντζε εμφανίστηκε στις Κάννες με την δίγλη μιάς απαγορευμένης από τη σοβιετική λογοκρισία ταινίας. Η συμφωνία της Κάννον για την παγκόσμια διανομή της ταινίας είναι ίσως ένα από τα στοιχεία που σημαδεύουν την άνιση και τολμηρή αυτή ταινία, γιατί δίνουν μία πρόσθετη διάσταση στον τρόπο που τοποθετούνται οι αρμόδιοι της ΕΣΣΔ απέναντι σε μία τέτοια ταινία.

Ο Γυάλινος κόσμος του Πάλ Νιούμαν αποδεικνύεται τελικά ότι είναι αυτό που φαίνεται: ένα θάγμα που πάνω του μεταφέρει τη θαυμάσια έρμηνεία της συζύγου του Νιούμαν που είναι πρωταγωνίστρια της ταινίας και που είχε ήδη μία προηγούμενη εντυπωσιακή καριέρα και στο θέατρο. Η σκηνοθεσία του Νιούμαν χωρίς τίποτε το ιδιαίτερο. Σίγουρα γερνάει και αυτό τον αποτρέπει από τις προηγούμενες τολμηρές απόπειρες όπως στο *Η επίδραση των ακτίνων γάμμα στις μαργαρίτες* και *Ραχήλ*, ταινίες που παίρναν κάποια ρίσκα και που τις είδαμε στην τηλεόραση. Το *Άγριο Θηλυκό* (*Something wild*) του Τζόνθαν Ντήμ είναι όπωςσδήποτε μία απολαυστική ταινία (29/21). Με φόντο τη Νέα Υόρκη δυό άτομα διαφορετικής καταγωγής και προέλευσης γνωρίζονται με έναν απρόσμενο τρόπο. Έναυσμα λοιπόν για ένα ρομαντικό θρίλερ (;), μία μουσική κωμωδία (;) μία που στο σάου-

ντρακ της ταινίας παρελαύνουν πολλά όνοματά και ο σκηνοθέτης της έχει ήδη γυρίσει μία ταινία με τους *Talking Heads* ή μία μοντέρνα νεοϋρκέζικη περιπέτεια.

Αντίθετα, η ταινία του Πιαλά *Κάτω από τον ήλιο του διαβόλου* δεν έχει τίποτε από όλα αυτά (29/21). Μία ταινία χωρίς παλμό, φτιαγμένη μάλλον για να θρέψει το σωβινισμό των αρθρογράφων των Καγιέ, με μία κακή Μποναίρ και έναν καλό Ντεπαρντιέ, προσπαθεί μάταια να συναντήσει τα βήματα του Μπρεσόν. Βραβευμένη για λόγους που ποτέ δεν κατάλαβα με το βραβείο σκηνοθεσίας στις Κάννες είναι από τις χειρότερες ταινίες του Πιαλά, του οποίου την ενδιαφέρουσα ταινία *Λούλου* θα ξαναδούμε σε επανέκδοση φέτος.

Τέλος η *Αρια* είναι μία επιτετευμένη συρραφή μικρών αυτόνομων ταινιών με θέμα την όπερα, από σκηνοθέτες με τελείως διαφορετικό στυλ ή σχέση με την όπερα. Έτσι, δεμένες με έναν ασθενικό ιστό, την ιστορία ενός κλόουν που ετοιμάζεται για να παίξει, περνάμε από τον Γκοντάρ στον Άλτμαν και από τον Νικόλας Ρέγκ στον Κέν Ράσελ. Τώρα τί σχέση μπορούν να έχουν αυτοί οι σκηνοθέτες μεταξύ τους ώστε να τους παραθέτουν τον έναν δίπλα στον άλλο δεν κατάλαβα. Μοιάζει σαν κάποια πονηρία του παραγωγού που βέβαια είχε σαν αποτέλεσμα η ταινία όχι μόνο να σφुरιχτεί αλλά να διώξει σύνομα και ένα μέρος από τους θεατές της.

Δέν σχολιάζω καθόλου την ταινία της Ντάιαν Κύρους *Έρωτημένος άνδρας* όχι μόνον γιατί δεν την είδα, αλλά γιατί το «θάψιμο» που έφαγε αυτή ή ταινία είναι αρκετό.

Από τις παράλληλες εκδηλώσεις των Καννών έχουμε τις ταινίες *Ματεβάν* του Τζών Σαίηλς, μία ενδιαφέρουσα πολιτική ταινία με θέμα της μιά εξέγερση ανθρακωρύχων που πνίγεται στο αίμα, *Η Αμερική σήμερα* του Κέν Φρήντμαν πάνω στο αδιέξοδο των σημερινών νέων στην Αμερική, *Κρεβάτι για τρεις* (*Rita, Sue and Bob too*) του Βρετανού Άλαν Κλάρκ, που ενώ ξεκινάει με μία ξευπνη και πρωτότυπη σατιρική ιδέα της σχέσης ενός παντρεμένου με δυό μαθήτριες που προσέχουν τα παιδιά του, κάπου στο τέλος δείχνει να χάνει την ευρηματικότητά του, αντίθετα με την ταινία του επίσης



Μέρες ραδιοφώνου

Βρετανού Νταϊνβιντ Λήλαντ *Θάθελα να σου έδω*, σεναριογράφου της *Μόνα Λίζα* που σε καμιά περίπτωση δεν χάνει το θέμα του (29/29) και πού γι' αυτό το λόγο απέσπασε και το βραβείο κριτικής των Καννών. Τέλος, το *Δόκανο* ή *Streetsmart* του Τζέριου Σάτζμπεργκ με πρωταγωνιστή τόν Κρίστοφερ Ρήβς, δεν καταφέρνει να ξεπεράσει τη μετριότητα καθώς αφηγείται το μπλέξιμο ενός δημοσιογράφου με το οργανωμένο έγκλημα από τη μία και την αστυνομία από την άλλη.

Από τα παλιότερα φεστιβάλ Καννών μās έρχονται και οι ταινίες: *Σίντ και Νάνσυ* (25/24) του Άλεξ Κόξ, που μαζί με την ταινία του *Straight to hell* (29/20) που θά δούμε επίσης εφέτος και το άπαιχτο στους κινηματογράφους *Repo man* (μπορείτε να το βρείτε σε όρισμένα βίντεο κλάμπ με ξενόγλωσσες ταινίες) θά γίνουν αντικείμενο αφιερώματος σε κάποιες άλλες σελίδες της 'Οθόνης. *Η νύχτα του σκύλου* ή *Sleepwalk* (25/25) & (42-44/25) της Σάρα Ντράιβερ, *Από κάποιον θά τό βρεί* ή *She's gotta have it* (25/27) του νέγρου Σπάικ Λή που γνώρισε άπρόσμενη επιτυχία ώστε να γυρίσει με την Κολούμπια την επόμενη ταινία του *School Daze* (μουσική κωμωδία), *Σ' αγαπώ* (25/36) του Φερέρι, *Ο μάγος έρωτας* (25/30) του Σάουρα, *Βραδινό ένδυμα* (25/35) του Μπλιέ, *Η πώση της αμερικάνικης αυτοκρατορίας* του Καναδοϋ Ντενί Άρκάν που τιμήθηκε πέρι με τό βραβείο κριτικής και πού είναι μιά σάτιρα πάνω στις σχέσεις των δύο φύλων, τό άπερίγραπτο *La pirate* ή *Η πειρατίνα* (16/25) του Ντουαγιόν, *Τό στοιχείο του έγκλήματος* (16/14 & 16/23) του Όλλανδοϋ Λάρς Βόν Τριέρ και τέλος τό *Ζάππα* του Δανοϋ Μπίλ Όγκαστ, μιά άγρια και τρυφερή ταυτόχρονα ταινία πάνω στα δύσκολα έφηβικά χρόνια.

Από τη φετινή Βενετία έχουμε τό Σπίτι των παιχινδιών του Νταϊνβιντ Μάμμετ, τό *Παράδεισος γιά δύο* του Άλαν Ράντολφ, τό *Μωρίς* του Τζαίμς Άιβορι, τούς *Δουβλινέζους* του Χιούστον, τό *Τζούλια και Τζούλια* του Πήτερ ντέλ Μόντε, τούς *Αδιάφορους* του ντέ Πάλμα και τέλος τό *Ο φίλος της φίλης μου* του Ρομέρ. Γιά τίς ταινίες αυτές μπορείτε να βρείτε στοιχεία σε άλλες σελίδες του τεύχους αυτού.

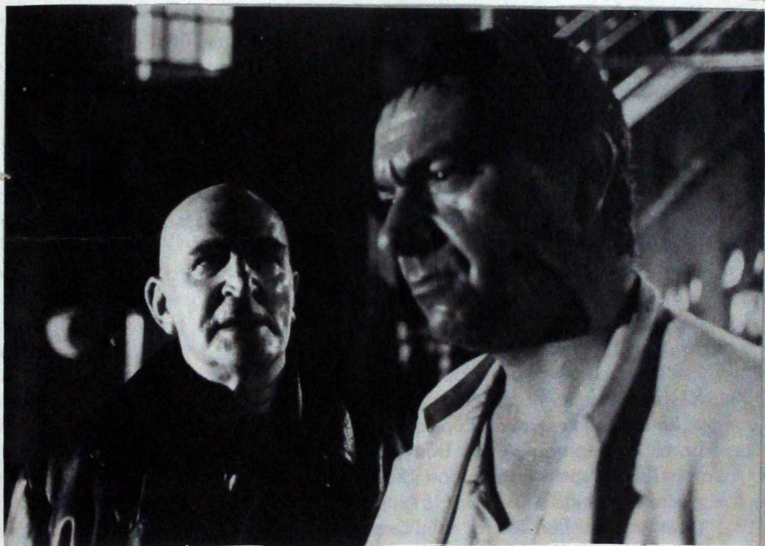
Από τά παλιότερα φεστιβάλ της Βενετίας έχουμε τό *Ένας κάποιος έρωτας* του Φραντσέσκο Μαζέλι και τό *Ταγκό του έρωτα* (21/23-24) του Σολάνας.

Όπως και τίς άλλες χρονίες έτσι και εφέτος οι Εϋρωπαϊκές παραγωγές θά είναι όπωσδήποτε λιγότερες από τίς αμερικάνικες, με εξαίρεση τίς άγγλικές, οι όποιες σαφώς βελτιώνουν τό ποσοστό τους στην έλληνική αγορά άγορά. Τούς λόγους τούς έχουμε πεί κατ' επανάληψη, όποτε δεν θά τούς αναφέρουμε πάλι. Έτσι λοιπόν θά έχουμε τό γαλλικό *Ένα μωρό και τρείς άντρες* της Κολίν Σερώ που ήταν ή πρώτη σε εισπράξεις ταινία στα γαλλικά τόπ άλλα πού δεν προβλέπεται κάποια αντίστοιχη επιτυχία και στην Έλλάδα, όπως άλλωστε συνέβη και στη θαυμάσια ταινία *Les Ripoux* του Κλώντ Ζιντί (αντιστροφή της γαλλικής λέξης γιά τό μπάτσο) με τόν άπίθανο έλληνικό τίτλο *Κύριε μπάτσε πέστε μας ποιός σās λάδωσε τό βράδυ*, πού ενώ ήταν πρώτη σε εισπράξεις στη Γαλλία έδω ή καριέρα της ήταν άσήμαντη. Κάποια παρόμοια τύχη πρέπει να έχει και ή ταινία του Ζάκ Ντεραί σε σενάριο Ζουλάφσκι και με πρωταγωνίστρια την Κίνσκι *Η άρρώστεια του έρωτα*, ενώ ό πολιτογραφημένος κινηματογραφικά Άμερικάνος Βαντίμ άμφιβάλλω άν θά έχει καταφέρει τίποτε με τό ρημέκ της μεγάλης του επιτυχίας πού καθιέρωσε και την Μπαρ-

ντω *Και ό Θεός έπλασε τη γυναίκα*, με πρωταγωνίστρια την Ρεβέκα Ντεμορναί. Τέλος, ή ταινία *Ζάν ντέ Φλορέ* του Κλώντ Μπερρί έρχεται και αυτή μετά μιά πολύ καλή καριέρα στη Γαλλία. Σενάριο του Ζεράρ Μπράχ (*Πειρατές*) και πρωταγωνιστές τούς Ντεπαρτιέ και Μοντάν μās στρέφει πίσω στις ταινίες πού γυριζόνταν πριν από τό Νέο Κύμα. Άγροτικό δράμα, βασισμένο σε ένα μυθιστόρημα του Μαρσέλ Πανιόλ δεν φαίνεται να μπορεί να συγκινήσει τούς άστούς πλέον *Έλληνες, παρ'* όλη την ποιότητά του.

Από την Ίταλία, πέρα από κάποιες έλαφρές σεξοταινίες, θά δούμε τό *Κομπιναδόροι και περιπλανώμενοι* του γερασμένου πιά Μονιτσέλλι με τούς Γκάσμαν, Μανφρέντι και Τζανίνι είναι έντυπωσιακή ή έλλειψη νέων Ίταλών κωμικών), τό *Μιά καλοκαιρινή νύχτα με έλληνικό προφίλ* με την Μαριάντζελα Μελάτο και τό Σκέρτσσο με τόν Τονιάτσι της συνήθως άνυπόφορης Βερτμύλλερ, τόν *Τελευταίο αυτοκράτορα* (27/8) του Μπερτολούτσι, ενώ έλάχιστες είναι οι πιθανότητες να δούμε τη θαυμάσια ταινία του Φελλίνι *Η συνέντευξη*, λόγω της ύψηλης τιμής της.

Τρείς ταινίες μās περιμένουν από την Ίσπανία: τό *Έλντοράντο* του Σάουρα με τόν Λάμπερτ Γουίλσον και τόν Όμερο Άντονοϋτι καθώς και δύο ταινίες του Άλμαντοβάρ (29/19), τό *Ματαντόρ* και τό *Ο Νό-*



Τό στοιχείο του έγκλήματος

μος της επιθυμίας. Τίς Ευρωπαϊκές παραγωγές κλείνουν ή 'Ολλανδική Μεγάλη παραίσταση του Πώλ Σέβρολετ του Πίμ ντέ λά Πάρα, και ή σουηδέζικη τολμηρή ταινία 'Αμαρόζα της Μάι Ζέτερλιγκ, πρώην ήθοποιού του Μπέργκμαν που γυρνάει βέβαια ταινίες εδώ και χρόνια αλλά δεν τίς βλέπουμε στην 'Ελλάδα.

Και δυό επιτυχημένοι Ευρωπαίοι στην 'Αμερική: ό 'Ολλανδός Πώλ Βερχόφεν με τό Ρόμποκοπ, μιά άτμοσφαιρική ταινία επιστημονικής φαντασίας εμπνευσμένη από τά κόμικς, με θέμα έναν αστυνομικό - άνδρoειδές και με πρωταγωνιστές τόν Πήτερ Γουέλλερ και τήν Νάνσυ Άλλεν και ό Γάλλος 'Εμίλ Τσουραχί με τό *Man of Fire*, αστυνομικό θρίλερ με άξονα τή σχέση ενός αστυνομικού πού αναλαμβάνει νά προστατεύσει ένα κοριτσάκι χωρίς νά καταφέρει όμως νά αποτρέψει τήν άπαγωγή του.

Τέλος, από τόν βρετανικό κινηματογράφο θά μς έρθει μιά από τίς μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες τής χρονιάς, ό τελευταίος Τζαίημς Μπόντ σέ σκηνοθεσία Τζών Γκλέν, με πρωταγωνιστή τόν Τίμοθυ Ντάλτον και μουσική τών Α-ΧΑ και τών Πρητέντερς. Τίτλος τής ταινίας *Μέ τό δάκτυλο στή σκανδάλη*. Πέρα όμως από τίς σίγουρες εμπορικές επιτυχίες ύπάρχει ό Τζών Μπούρμαν με τό 'Ελπίδα και δόξα, με πρωταγωνιστές τήν Σάρα Μάιλς και τόν Νταϊήβιντ Χαϊήμαν, μιά ταινία πάνω στίς αλλαγές τής δομής τής αστικής οικογένειας στή διάρκεια τής δεκαετίας του 30, όπως περνάνε από τά μάτια ενός εννιάχρονου παιδιού, τό Γκόθικ του Κέν Ράσελ, με όχι ιδιαίτερα γνωστούς ήθοποιούς, ίσως όμως μιά από τίς καλύτερες ταινίες του, (μιά μελέτη πάνω στόν τρόπο έτσι όπως αρθρώνεται μέσα στίς φαντασιώσεις μας), τήν κωμωδία του Νήλ Τζόρνταν *Πανδαιμόνιο* με τόν Σήν Κόνερν, τούς Ευρωπαίους του 'Αιβορι με τή Λή Ρέμιγκ και τόν Ρόμπερτ 'Ελλις, βασισμένους σέ μιά νουβέλα του Χένρυ Τζαίημς πού άφηγείται τίς σχέσεις ενός ζευγαριού Ευρωπαίων με τά ξαδέλφια τους στή Βοστώνη του 1860, θέμα πού σίγουρα ξέρεi πώς νά άφηγηθεί ό 'Αιβορι. Θά έχουμε επίσης και δυό ταινίες του Νίκo-λας Ρέγκ, τό *Κάσταγουέη*, τό *νησί τών ναυαγών*, μιά όχι και τόσο επιτυχημένη ταινία του πού άφηγείται τίς



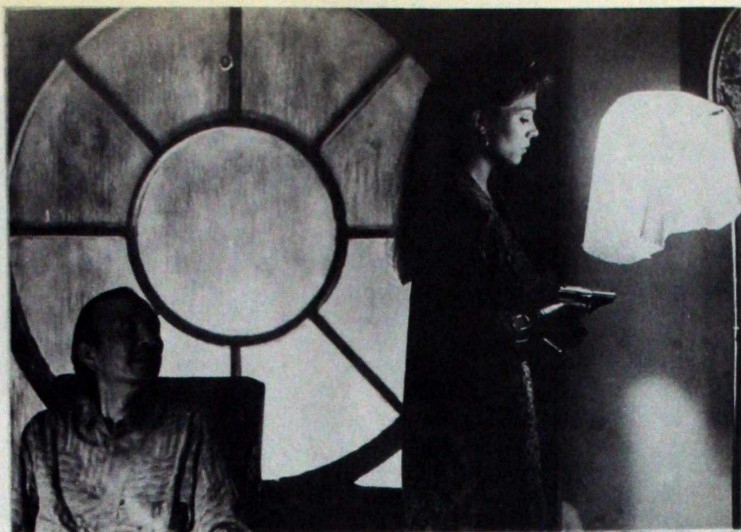
Withnail and I

σχέσεις ενός ζευγαριού πού αποφασίζει νά απομονωθεί, ό καθένας για δικούς του λόγους, σέ ένα τροπικό νησάκι και πού πρωταγωνιστούν ό 'Ολιβερ Ρήντ και ή 'Αμάντα Ντόναχιου, ενώ πρós τό τέλος τής σαιζόν θά μς έρθει τό *Track 29*, με τήν Τερέζα Ράσελ και τόν Γκάρντ 'Ωλντμαν. Τέλος ό Μπόμπ Χόσκινς, μιά σάν σκηνοθέτης στό *The Raggedy Rawney* και μιά σάν πρωταγωνιστής μαζί με τήν Μάγκι Σμιθ στήν ταινία του Τζάκ Κλαϊντον *The lonely passion of judith Hearne* θά μς αποδείξει άν άξιζε τό θαυμασμό μας στό *Μόνα Λίζα*.

'Οποσδήποτε ποιό δύσκολες και με μικρότερες πιθανότητες εμπορικής επιτυχίας είναι οι πολύ καλές εγγλέζικες παραγωγές *Φιλία από τό Λίβερπουλ* του Κρίς Μπέρναρντ, μιά ευαίσθητη και τρυφερή ταινία πάνω στίς σχέσεις δυό Σοβιετικών ναυτικών με δυό νεαρές εργάτριες με φόνο τό Λίβερπουλ, τό *Withnail and I* του Μπρούς Ρόμπινσον, μιά παμπόνηρη μαύρη κωμωδία πού μς θυμίζει 'Ορτον, ενώ ή γυρισμένη στήν 'Αμερική ταινία του Τόνι Μπίλλ *Five corners*, με πρωταγωνιστές τήν Τζούντυ Φόστερ και τόν Τίμ Ρόμπινς είναι μιά από τίς σημαντικότερες «μικρές» ταινίες τής χρονιάς. Με μιά άφήγηση πού διαρκεί σχεδόν ένα 24ωρο χρονικά, ό σκηνοθέτης καταφέρνει νά περάσει όλο αυτό τό δυναμικό πού πρόκειται νά ξεσπάσει τή δεκαετία του '60 στίς ΗΠΑ. Θυμηθεί-

τε αυτές τίς τρεις ταινίες όταν βγούν στόν κινηματογράφο, είναι από εκείνες τίς ταινίες για τίς όποιες κάναμε λόγο στήν εισαγωγή (και δεν είναι οι μόνες). 'Αξιζει μάλιστα νά τίς συγκρίνουμε με τίς 'Ελληνικές προσπάθειες για τήν ανάπτυξη ενός βιώσιμου καλλιτεχνικά και εμπορικά κινηματογραφικού μοντέλου.

'Η 'Αμερική θά βρίσκεται πάλι στήν πρώτη γραμμή τών είσιτηρίων αλλά και του ενδιαφέροντος. Δυό ταινίες για τόν πόλεμο του Βιετνάμ από δυό μεγάλα όνόματα. Οι πέτρινοι κήποι του Φράνσις Κόπολα και τό *Full metal jacket* του Κιούμπρικ. Και οι δυό ταινίες δεν γνώρισαν κάποια ιδιαίτερη επιτυχία στήν 'Αμερική, παρ' όλο πού τήν προηγούμενη σαιζόν τό Πλατόν ήταν από τίς πιο πετυχημένες εισπρακτικά ταινίες. Και οι δυό ταινίες έγιναν δεκτές με επιφυλάξεις από τήν κριτική και οι δυό κρίθηκαν άνολοκληρώτες. Οι πέτρινοι κήποι του Κόπολα, με πρωταγωνιστές τόν Τζαίημς Κάαν και τήν 'Αγγελικά Χιούστον. 'Η ταινία του Κιούμπρικ, με άγνωστους πρωταγωνιστές και με διάρκεια γυρίσματος παρατεταμένη, άφηγείται τή ζωή μιας ομάδας νεαρών πεζοναυτών από τή βασική τους εκπαίδευση έως τήν επίθεση του Τέτ. Με ένα πρώτο μέρος (εκπαίδευση) πολύ δυνατό, πολύ πιο κοντά στήν προσωπική αντίληψη του σκηνοθέτη για τόν κινηματογράφο, ή ταινία αλλάζει τε-



Η μαύρη χήρα

λείως στο δεύτερο μέρος σέ μιά πιό «κοινότυπη» λήψη των σκηνών στο Βιετνάμ. Παρ' όλες όμως τίς αδυναμίες τους οί ταινίες αυτές παραμένουν από τίς σημαντικότερες τίς σαιζόν.

Ο Μπόμπ Ράφελσον έρχεται μετά έξι χρόνια απουσίας μέ ένα ψυχολογικό θρίλερ πού έγινε καί μεγάλη εμπορική επιτυχία. Τίτλος του *Η μαύρη χήρα*, μέ πρωταγωνιστές τήν Ντέμπορα Γουίνκερ, τήν Τερέσα Ράσελ καί τόν Ντέννις Χόππερ. Μόνο πού ή ταινία δέν μένει άπλώς στο άστυνομικό μέρος τίς πλοκής πού είναι ή άνακάλυψη μιός δολοφόνου πού παντρεύεται πλούσιους γιά νά τούς κληρονομήσει από μιάν ύπάλληλο κάποιας κυβερνητικής ύπηρεσίας, αλλά κυρίως στή σχέση πού αναπτύσσεται ανάμεσα στήν άνερωτική ύπάλληλο καί στήν όμορφη δολοφόνο.

Γυναίκες είναι ούσιαστικά καί οί πρωταγωνίστριες τίς ταλευταίας ταινίας του Αύστραλου Τζώρτζ Μίλλερ, πού γυρίζει μετά από καιρό τήν πρώτη του ταινία στήν Άμερική. Μακριά λοιπόν από τόν Μάντ Μάξ καί μέ πρωταγωνιστές τίς Σέρ, Σάρατον, Πφάιφερ καί τόν Τζάκ Νίκολσον ό Μίλλερ μεταφέρει στήν όθόνη τό μυθιστόρημα του Τζών Άπντάικ *Οί μάγισσες του Ήσγουικ*. Τρείς γυναίκες, άπομονωμένες σέ ένα χωριουδάκι τίς Νέας Άγγλίας όνειρεύονται τόν άνδρα πού θά ίκανοποιήσει τίς βαθύτερες επιθυμίες τους, τίς πιό παράτολμες φαντασιώσεις

τους. Καί νά πού εμφανίζεται στο πρόσωπο ενός σατανικού άρσενικού. Ο πόλεμος των φύλων λοιπόν σέ μιά κωμωδία επιστημονικής φαντασίας (;). Στήν Άμερική βρίσκονται επίσης μερικά ακόμα όνόματα του παγκόσμιου κινηματογράφου. Ο Βρετανός Μάικ Νιούελ (*Χορεύοντας μέ Έναν Ξένο*) σκηνοθετεί τήν Τζάμι Λή Κέρτις καί τόν Γκρέγορ Πέκ στο *Amazing Grace and Chuck*, ό Τσεχοσλοβάκος Γίρι Μέντσελ (ό άνθρωπος πού έβλεπε τά τράινα νά παρνουν) τό *Χωριό μου χωριουδάκι μου*, ό Γερμανός Σλέντροφ άσχολεϊται μέ τόν άμερικάνικο Νότο στο *Gathering of men* μέ πρωταγωνιστές τόν Λού Γκόσσετ καί τόν Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ, ό Βραζιλιάνος Έκτορ Μπαμπένκο σκηνοθετεί τόν Τζάκ Νίκολσον καί τήν Μαίρυλ Στρήπ στή δραματική περιπέτεια *Οί άπροσάρμοστοι* καί τέλος ό Βρετανός Τζών Σλέσιγκερ στήνει τό *Believers*, ένα θρίλερ μέ τόν Μάρτιν Σήν πάνω στή δυσειδαιμονία, τίς μυστικές δυνάμεις καί τόν άποκρυφισμό.

Οί άπροσδόκητες ιστορίες τίς ομάδας Σπήλμπεργκ βασιζονται σέ μιά επιτυχημένη τηλεοπτική σειρά πού παιζόταν γιά πέντε χρόνια σέ ζώνη μεγάλης άκροαματικότητας. Έχουμε λοιπόν τρία έπεισόδια σκηνοθετημένα από τούς Σπήλμπεργκ, Ζεμέκις καί Γουίλιαμ Ντήρ. Τό πιό επιτυχημένο από τά έπεισόδια είναι αυτό του Σπήλμπεργκ πού φαίνεται ότι προτιμά νά πατρονάρει κάποιους νέους σκηνοθέτες παρά νά άσχολεϊ-

ται ό ίδιος μέ τή σκηνοθεσία. Βέβαια φέτος θά έχουμε ακόμα μιά ταινία δικιά του, τήν *Αύτοκρατορία του ήλιου*, βασισμένη σέ μιά νουβέλα του διάσημου συγγραφέα επιστημονικής φαντασίας Τζών Μπάλλαρντ, μέ πρωταγωνιστές τόν Τζών Μάλκοβιτς καί τήν Μιράντα Ρίτσαρντσον. Η ταινία άφηγείται τήν ιστορία ενός παιδιού πού προσπαθεί νά επιβιώσει σε μιά Σαγκάη κάτω από τήν γι�πωνέζικη κατοχή στή διάρκεια δηλαδή του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου.

Μεγάλη επιτυχία γνωρίζει στήν Άμερική ή ταινία του Ρίτσαρντ Ντόννερ *Θανάσιμο όπλο* μέ πρωταγωνιστές τόν Μέλ Γκίμπσον καί τόν Ντάννυ Γκλόβερ. Ο λόγος φαίνεται νά είναι άπλός. Η ταινία αυτή είναι λευκός, νέος, χήρος, βίαιος καί μέ άυτοκτονικές τάσεις. Έτσι λοιπόν επιστρέφουμε στίς ταινίες των άνδρικών σχέσεων (Ματτάου - Λέμον) μέσα σέ ένα καλοσερβρισμένο άστυνομικό πλαίσιο. Άς σημειωθεί ότι φέτος θά προβληθεί καί ή ταινία Ο βρώμικος Χάρρυ επιστρέφει, φυσικά μέ πρωταγωνιστή καί σκηνοθέτη τόν Κλίντ Ήσγουντ.

Αντίθετα, ό Νίκ Νόλτε στήν ταινία του Γουόλτερ Χίλλ *Χωρίς κανένα διαταγμό* άντιμετωπίζει μόνος του μιά κυβερνητική συνομωσία. Καθώς είναι καί αυτός άνθρωπος του νόμου, ένας παλιομοδίτης σερίφης μιός μικρής έπαρχιακής πόλης κρίνεται άναλόγισμος μπροστά στίς απαιτήσεις μιός συγκάλυψης των σκοτεινών μηχανισμών του άμερικάνικου πολιτικού κατεστημένου. Πάλι λοιπόν τό θέμα του μοναχικού ήρωα, τόσο άγαπημένο καί επαναλαμβανόμενο στόν άμερικάνικο κινηματογράφο.

Τό ρόλο του μοναχικού ντετέκτιβ ενδύεται ό Μίκυ Ρούρκ στήν ταινία του Άλλαν Πάρκερ *Δαιμονισμένος άγγελος*. Ο αντίπαλός του, Ρόμπερτ ντέ Νίρο, δέν είναι ένας συνηθισμένος κακοποιός. Μια δαιμονική παρουσία σέ έναν κόσμο όρθολογιστικό όπως ύποτίθεται είναι ό δικός μας έχει σάν άποτέλεσμα τήν άρση των συμβάσεων καί τίς λογικές του κόσμου αυτού. Ένα δαιμονικό θρίλερ λοιπόν μέ συμπρωταγωνιστές τήν Σαρλότ Ράμπλικ καί τήν Λίζα Μπόνε.

Σέ μιά πιό κλασική μορφή των άστυνομικών ταινιών στρέφεται ό

Τσίμινο στην ταινία του *Ή Ο Σικελός*. Με πρωταγωνιστές τόν Κρίστοφερ Λάμπερτ και την Μπάρμπαρα Σούκοβα και με σενάριο του Μάριο Πούτζο (Νονός), ο σκηνοθέτης δίνει τη δικιά του έκδοχή για τόν πίο άμφιλεγόμενο κακοποιό της Σικελίας, τόν Σαλβατόρε Τζουλιάνο. Ή περίεργη αυτή μορφή, μίγμα μαφιάζου και Ρομπέν τών Δασών έχει απασχολήσει ξανά τόν κινηματογράφο. Ή πίο σημαντική από αυτές τίς εκδοχές είναι ή ταινία του Φραντσέσκο Ρόζι Τζουλιάνο ο άρχιληστής. Ή Τσίμινο λοιπόν καταπνέεται πάλι με τήν ιστορία για νά δώσει τή δικιά του έρμηνεία με τό πάθος αυτό πού τόν διακρίνει στίς σχέσεις του με τούς ήρωές του και με τόν κινηματογράφο. Μιά ακόμη ταινία του Τσίμινο, τό *Μάικ Κόννορς* έχει αναγγελθεί για φέτος αλλά άμφιβάλλω άν έχει άρχίσει ακόμα νά γυρίζεται.

Ή Από τίς πίο ευχάριστες ταινίες τής χρονιάς είναι μία άλλη αστυνομική περιπέτεια, γυρισμένη από τόν κινηζοαμερικάνο Γουέην Γουάνκ με χιούμορ, άφηγείται τίς περιπέτειες ενός καρτουνίστα πού ή προσωπική του ζωή πάει από το κακό στο χειρότερο καθώς δέν μπορεί νά τά βγάλει πέρα με τό περιβάλλον του και αναπάντεχα βρίσκεται μπλεγμένος σέ μία ιστορία πού δέν καταλαβαίνει.

Στό χώρο τής κωμωδίας τά πράγματα δέν πάνε καλά. Ίσως γιατί ώς είδος είναι από τά πίο δύσκολα, ίσως γιατί ή κινηματογράφος έμαθε στο



Ή Ο Σικελός

εύκολο και χοντρό καλαμπούρι. Ήτσι λοιπόν έχουμε έφετος τήν έπιστροφή του Μέλ Μπρούκς με τά *Μπαλλάκια...* τρίτου τύπου, όπου πρωταγωνιστεί ή ίδιος.

Οί 3 *Άμίκος* του Τζών Λάντις έκαναν καλή καριέρα στην Άμερική, κυρίως λόγω τών ονομάτων τών πρωταγωνιστών, του Τσέβυ Τσαίηζ και του Στήβ Μάρτιν. Στην ταινία, λοιπόν, τρείς πρωταγωνιστές του βωβού κινηματογράφου πού παίζουν τό ρόλο του καλού ήρωα στην

όθονη μπλέκονται από μία παρεξήγηση στη σωτηρία ενός χωριού από πραγματικούς ληστές αυτή τή φορά. Όμως ή Λάντις θά μάς ξανααπασχολήσει με τήν ταινία πού συσκηνοθέτησε με τόν Τζόε Ντάντε, τίς *Άμαζόνες τής νύχτας*. Γαργαλιστική κωμωδία μάς υπόσχονται οί διανομείς, με πρωταγωνιστές τήν Ροζάνα Άρκετ, τόν Ράφ Μπέλαμι και τόν Στήβ Γούτενμπεργκ. Άλλά και ή Τζόε Ντάντε μάς στέλνει μία ακόμα κωμωδία έπιστημονικής φαντασίας, τό *Διαστημικές σχέσεις* με πρωταγωνιστές τόν Ντέννις Κουέηντ και τόν Μάρτιν Σόρτ.

Ή Χέρμπερτ Ρός κάνει πιά ρουτινιάρικες ταινίες παρ' όλα αυτά, καταφέρνει νά τίς κάνει έπιτυχίες. Ίσως αυτό νά όφείλεται και στο γεγονός ότι πάντα δουλεύει σε μεγάλες εταιρείες. Στο *Μυστικό της έπιτυχίας* μου όμως πέτυχε γιατί είχε ένα μεγάλο άστέρι, πού είναι και καλός ήθοποιός, τόν Μάικλ Φόξ. Ίδια είναι ή συνταγή και στην περίπτωση του *Μπάτσου του Μπέβερλυ Χίλς Νο 2* του Τόνυ Σκότ, όπου ή ταινία είναι ένα όχημα για νά κινηθεί ή Έντι Μέρφυ. Άντίθετα, ή Τέρρυ Τζόουνς τών Μόντυ Πάθους στο *Κλάμπ τών ξεφωνημένων βίπς* στηρίζεται στην άξια του καλού σεναρίου του, όχι γιατί δέν του κάνει ή Τζούλι Γουώλτερς πού πρωταγωνιστεί αλλά γιατί ή θη-



Σλάμ ντάνς του Γουέιν Γουάνκ

τεία του μέ τά τρομερά παιδιά του αγγλικού σινεμά τόν όδήγησε σ' αὐτοῦ τοῦ εἵδους τήν κωμωδία.

Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα μᾶς περιμένουν τό *Colors* τοῦ Ντέννις Χόππερ μέ πρωταγωνιστές τόν Σών Πέν καί τόν Ρόμπερτ Ντυβάλ, μιά σκληρή ταινία πού διαδραματίζεται στόν ὑπόκοσμο τοῦ Λός Ἀντζελες, ἐνῶ μέ δύο γνωστά ὀνόματα, τούς Ντάν Ἀκρόιντ καί Γουώλτερ Ματτάου, ὁ Μάικλ Ρίτσι στήνει μιά κωμωδία μέ τίτλο *Couch trip* στήν ὁποία ἓνας τρελός παίρνει τή θέση ἑνός ψυχιάτρου. Στό *Best of time* τοῦ Ρόμπερτ Σπόττισγουντ, πού πρωταγωνιστοῦν ὁ Κέρτ Ράσσελ καί ὁ Ρόμπιν Γουίλιαμς, ἔχουμε τήν ἱστορία μιᾶς μικρῆς πόλης στά νότια τοῦ Λός Ἀντζελες πού πρέπει νά γραφεῖ ἀπό τήν ἀρχή. Ἐμπνευσμένη ἀπό ἓναν δίσκο τοῦ Σπρίγκσκητν εἶναι ἡ ταινία τοῦ Πῶλ Σρένιντερ *Στό χάραμα τῆς μέρας*, μέ πρωταγωνιστές τούς Μάικλ Φόξ καί Τζήνα Ρόουλαντς, ἐνῶ ὁ Ἀλλαν Πάκουλα ἐπιστρέφει μετά πολὺν καιρό ἀπουσίας μέ τήν ταινία *Ἐπικίνδυνα ὄρφανα*. Θρίλερ μέ πρωταγωνιστές τούς Ἀλμπερ Φίννεϋ καί Μάθιου Μοντάνι. Μιά ἀκόμα περιπέτεια μέ τόν Νίκ Νόλτε μᾶς ὑπόσχεται ὁ Τζών Μίλλιους *στό Ἀποχαιρετισμό σὸν βασιλιά*, ὅπως καί ὁ παλαίμαχος Ρόμπερτ Γουάιζ *στό Κυνήγι τῆς μεγάλης κληρονομιάς* μέ τήν Μαίρη Μαστραντόνιο. Ἀκόμα, ὁ Ὀλιβερ Στόουν μᾶς ἀπειλεῖ μέ ἀποκαλύψεις ἀπὸ τὸν κόσμο τοῦ χρήματος στή *Γουώλ Στρήτ*.

Ἕνας σκηνοθέτης πού ἐκτιμῶ πολὺ κάνει τήν ἐμφάνισή του μετά ἀπὸ πολὺ καιρὸ ἀπουσίας, τουλάχιστον στήν Ἑλλάδα. Ὁ Μάικ Χότζες σκηνοθετεῖ τούς Μίκυ Ρούρκ, Μπόμπ Χόσκινς καί Ἀλλαν Μπαίητς *στό Καμιά προσευχή γιὰ τούς πεθαμένους*, ἐνῶ ὁ Φίλιπ Κάουφμαν, πού μᾶς ἐντυπωσίασε μέ τίς πρωτότυπες ταινίες του κάνει μιά περίεργη ἐπανεμφάνιση σκηνοθετώντας ἓνα μπέστ - σέλλερ, τήν *Ἐλαφρότητα* τοῦ εἶναι μέ διεθνές κάστ (Ζυλιέτ Μπινός, Ντανιέλ Ὀλμπρίνοκι, Ἐρλαντ Γιόζεφσον κ.ἄ). Μὲ ἐνδιαφέρον ἐπίσης περιμένουμε καί τήν τελευταία ταινία τοῦ Φρήνκνιν *Rampage*, πού μᾶς ξαναθύμισε τὸν καλὸ του εαυτὸ μέ τὸ *Ανθρωποκυνηγητό* *στό Λός Ἀντζελες*. Τέλος, ἓνας ἄλλος παλιός καί καλός μας γνώριμος, ὁ Ρίντλεϋ Σκότ



Ραντεβού στὰ τυφλά

μᾶς φέρνει τὸ θρίλερ *Someone to watch over me* μέ τόν Τόμ Μπέρενγκερ γιὰ πρωταγωνιστὴ καί μέ τήν προσωπική σφραγίδα τοῦ πρώην μεγάλου ἀφεντικοῦ τῆς Κολούμπια Νταϊνβιντ Πάτναμ, πού εἶναι παραγωγὸς μιᾶς ἀκόμα ἐνδιαφέρουσας ἀπὸ ὅ,τι προβλέπεται ταινίας τοῦ Ἀγγλοῦ σκηνοθέτη Πάτ Ο Κόννορ μέ πρωταγωνιστές τόν Χάρρυ Στάντον καί τόν Τζών Κιούζακ *Stars and bars*.

Τήν Ἑλέν Μαίη δύσκολα θά τήν θυμοῦνται οἱ νέοι κινηματογράφοφιλοι. Ἡθοποιὸς καί σκηνοθέτρια μέ πολὺ καλὴ φήμη στήν Ἀμερικὴ σκηνοθέτησε καί τή μεγαλύτερη (συγκριτικά) ἐμπορικὴ ἀποτυχία τῆς Κολούμπια τὰ τελευταῖα χρόνια μέ τίτλο *Ἰσάτρ*. Οἱ λόγοι τῆς ἀποτυχίας μας εἶναι ἀγνωστοί, (ἂν λάβει κανεῖς ὑπ' ὄψιν καί τούς πρωταγωνιστές τῆς: Ντάστιν Χόφμαν, Γουόρεν Μπήτνυ καί Ἰζαμπέλ Ἀντζανί. Ἀντίθετα, ὁ Ταίηλор Χάκφορντ μέ τὸ *Λά Μπάμπα* τὰ κατάφερε πολὺ καλά. Ξαναζωντανεύοντας τὸ θρύλο τοῦ Ρίτσι Βάλλενς ἔκανε ξανά ἐπιτυχία καί τὸ ὁμώνυμο τραγούδι. Πολὺ καλά τὰ πῆγε ἐπίσης καί ὁ Μπλάιηκ Ἐντουαρντς μέ τὸ *Ραντεβού στὰ τυφλά*, κυρίως λόγω τῆς καλῆς ἐρμηνείας τῆς Κίμ Μπάσιντζερ καί τῆς παρουσίας τοῦ τηλεοπτικοῦ στάρ Μπρούς Γουίλλις. Ὅπως φαίνεται ὁ Ἐντουαρντς γέρασε. Ἡ Μπάσιντζερ ὁμως φαίνεται ὅτι εἶναι στὰ πάνω της γιὰ τὴ τῆ δοῦμε καί συμπρωταγωνίστρια τοῦ Τζέφ Μπρίτζες *στό*

ἐρωτικό θρίλλερ τοῦ Ρόμπερτ Μπέντον *Ναντίν*, ἐνῶ ὁ Μπρούς Γουίλλις πρωταγωνιστεῖ καί στήν ἐπόμενη ταινία τοῦ Ἐντουαρντς, πού λέγεται *Sunset*, μαζί μέ τούς Τζαίημς Γκάρνερ, Μάριελ Χέμινγουέι καί Τζὸ Νταλεσάντρο.

Φέτος θά ἔχουμε καί δύο ταινίες μεγάλου μήκους κινουμένων σχεδίων. Τὸ θαυμάσιο *Ὅταν φυσᾷ ὁ ἄνεμος*, μέ τὸ ὁμώνυμο τραγούδι τοῦ Μπάουι στήν εἰσαγωγὴ τῆς ταινίας πού εἶναι μιά συγκλονιστικὴ ἀντιπυρηνικὴ μαρτυρία καί τήν παραγωγή τοῦ Στήβεν Σπῆλμπεργκ *Ἀμερικαν Στόρν* *σε σκηνοθεσία Ντόν Μπλούθ*.

Πέρα ἀπὸ τίς ταινίες πρώτης προβολῆς θά ἔχουμε καί μερικές πολὺ καλὲς ἐπαναλήψεις. *Ψυχῶ* τοῦ Χίτσκοκ, *Ἡ κυρία τῆς Σαγκάης* τοῦ Ὁρσον Γουέλς, *Ξαφνικά πέρσιν τό καλοκαίρι* τοῦ Μάνκιεβιτς, τρεῖς ταινίες τοῦ Κάπρα, *Γαλαξίας* τοῦ Μπουνιουέλ, *Πισότε* τοῦ Μπαμπένκο, *Ὅπωςὅποτε* τήν *Κυριακὴ* τοῦ Τρυφῶ, καθώς καί κάποιες ἄλλες πού δὲν ἔχουν ἀνακοινωθεῖ ἀκόμη ἀπὸ τὰ γραφεῖα διανομῆς.

Ἔτσι λοιπὸν δὲν μένει παρά νά σας εὐχηθοῦμε νά περάσετε καλά. Ἀς σημειώσουμε, τέλος, καί τήν σημαντικὴ βελτίωση πού ἐπέρχεται *στό* *χώρ* τῶν αἰθουσῶν μέ ἀνακαινίσεις, εἰσαγωγὴ Ντόλμπυ - Στέρεο κ.λπ. Ἐλπίζουμε λοιπὸν κάθε χρονιά καί καλύτερα.

Νότης Φόρος



BENETIA '87

Μέ τό βλέμμα στή Δύση

Έκτιμώντας τό παρόν, ή φετινή Μόστρα δέν προσφέρθηκε γιά ιδιαίτερες συγκινήσεις. 'Ο Λουί Μάλ έκανε μιά ταινία στίς προδιαγραφές του βραβείου που πήρε αλλά τίποτε περισσότερο. 'Η φέρελπισ αυστραλιανή σχολή μέ τόν Ρότζερ Σόλς έδειξε κορεσμένη θεματικά, ενώ όνόματα όπως ό Κλώντ Γκορετά, ό 'Αλαίν Τανέρ, ό Ζάκ Ντουαγιόν δέν έπεισαν ότι έχουν κάτι καινούριο νά πούν ενώ ή άφηγηματική τους ιδιαιτερότητα έχει πιά κουράσει. 'Αντίθετα, ό Χιούστον και ό Ντέ Πάλμα εξακολουθούν πάντα νά μās συναρπάζουν. Μέ όποιον τρόπο.

'Ατενίζοντας τό μέλλον, ή αισιοδοξία κεντρώνεται στόν Νταίηβιντ Μάμμετ και στόν 'Εντουαρντ Νίερμανς που κάνει όμως κι αυτός ένα φίλμ δυτικών προδιαγραφών. 'Η ρώσικη ανανέωση και ή άνθιση του βρετανικού κινηματογράφου δέν δείχνουν ικανές γιά κάτι πολύ σημαντικό, ενώ οι έθνικές κινηματογραφίες δέν προσφέρουν πιά συγκινήσεις.

"Όσον άφορά τή ματιά στό παρελθόν που επιχείρησε ή φετινή Μόστρα, ή σύγκριση είναι συντριπτική. "Ένα άφιέρωμα στην Τσινετσιτά περιορίστηκε σ' ένα άχαρο σκηνικό στημένο μπροστά στό Καζίνο και μιά —μάλλον άτυχη επιλογή ταινιών παιγμένη σε άδειες αίθουσες. "Έτσι ό Μάνκιεβιτς μονοπώλησε τό ενδιαφέρον των κινηματογραφόφιλων μέ ταινίες που μερικές φορές άποτελούσαν τή «βραδινή δαση» μιάς κινηματογραφικά άδιάφορης ήμέρας.

Οί 'Ιταλοί

Έντυπωσιακή —πόσοτικά— ή παρουσία των 'Ιταλών στη φετινή Μόστρα με πέντε ταινίες στο επίσημο πρόγραμμα και μία στην Έβδομάδα κριτικής. Με ταινίες ενδιαφέρουσες, αδιάφορες, κακές, διαφορετικές πάντως, κάλυψαν ένα μεγάλο φάσμα της κινηματογραφικής αισθητικής. Από τόν κλασικό Κομεντσίνι ως τόν «ηλεκτρονικό» Πήτερ ντέλ Μόντε.



Τό "Ένα αγόρι από την Καλαβρία του Κομεντσίνι είναι ή ιστορία ενός φτωχού μικρού που θέλοντας νά ξεφύγει τή μιζέρια του... τρέχει. Διάφοροι θά πέσουν επάνω του νά του κόψουν τά «φερά τών ποδιών» του: ό καταπιεστικός πατέρας, τά οργανωμένα άθλητικά συμφέροντα. 'Η άκαμπτη θέλησή του, όμως, και ή βοήθεια του Βολοντέ, που όπως πάντα υποστηρίζει τίς προοδευτικές τάσεις, θά τόν φέρουν πρώτο στους έθνικούς αγώνες γιά νέους, ενώ τήν ίδια στιγμή τό 'νδαλμά του, ό 'Αμπέμπε Μπεκίλα, κερδίζει τούς 'Ολυμπιακούς στη Ρώμη. Μιά νίκη αφιερωμένη — όπως και ή ταινία— στά παιδιά της Καλαβρίας, αλλά και της κάθε Καλαβρίας. Τίποτε περισσότερο, τίποτε λιγότερο.

'Αντίθετα, στόν 'Όλμι και στό *Lunga vita alla signora* υπάρχει κάτι που περισσεύει. Οί εικόνες από μόνες τους είναι άπλές αλλά όχι και μονοσήμαντες. "Ένα γεύμα που παραθέτει ή γηραιά κυρία —πατρώνα της περιοχής— στά έξέχοντα μέλη της που άπολαμβάνουν της εϋνοιάς της. Παρατηρητές, μία ομάδα νεαρών που προσλαμβάνονται από μία σχολή τουριστικών επαγγελμάτων γιά νά βοηθήσουν στην «τελετή». Μιά τελετή που θυμίζει λίγο Φερέρι, λίγο Μπουνιούελ, μά που ή ταινία καταφέρνει νά ένσωματώνει τίς επιρροές αυτές στό δικό της ύφος. Αυτό που βλέπουμε, λοιπόν, δέν είναι μόνο αυτό που βρίσκεται εκεί μπροστά μας αλλά κυρίως εκείνο που ή μνήμη



μας επαναφέρει εκ των υστέρων. "Οχι άναγκαστικά στά πλαίσια μιας κλασικής μεταφορικής εξήγησης. Εικόνες που επαναλαμβάνονται, εικόνες που κουράζουν, εικόνες που παίρνεις μαζί σου βγαίνοντας από τήν προβολή. "Ένα φίλμ άνισο, μά που δέν ξεμπερδεύεις εύκολα μαζί του.

Κι από τόν 'Όλμι στόν Ντέλ Μόντε και στά παιχνίδια του μέ τήν ηλεκτρονική κάμερα. *Τζούλια και Τζούλια*. Τό θέμα προσφέρεται. Οί περιπλανήσεις της Κάθλιν Τάρνερ ανάμεσα στό πραγματικό και τή φαντασίωση. 'Ακόμα, ή παρουσία του Στίγκ. Τό άποτέλεσμα, έντυπωσιακό στην άρχή, μάλλον αδιάφορο τελικά, δέν προσφέρει τίποτα τό ιδιαίτερο στην αισθητική του φίλμ. 'Ενός φίλμ που έτσι κι άλλωιώς έχει κάποια άτμόσφαιρα, είναι ίκανοποιητικά στημένο, αν και στά πλάνα του πολλές φορές διακρίνεις τίς αδυναμίες και τίς δεσμεύσεις της χρησιμοποίησης της νέας τεχνολογίας.

'Ηρωες και άντι-ήρωες

"Ένας ιδιότυπος άστυνομικός πρωταγωνιστεί στη *Σκόνη άγγέλου* του 'Εντουαρντ Νιέρμανς που φαίνεται νά είναι ικανός νά άποτελέσει —μετά τόν Μπενέξ— τήν καινούρια «έκπληξη» του γαλλικού σινεμά. 'Ο έπιθεωρητής Σιμόν είναι ένα πρόσωπο «εϋθραυστο» —άντίθετα μέ τόν «άτρωτο» κλασικό άστυνομικό—, επιρρεπές σε λάθη, αυτοσαρκαζόμενο, μέ ένα προσωπικό αίσθημα δικαιοσύνης που συ-



γκρούεται συνεχώς με τις αδυναμίες του, κινούμενος έξω από τόν Νίερμανς, πού ήδη στην πρώτη του αυτή ταινία τά έχει όλα. Συγκροτημένη αφήγηση, ρυθμό, χιούμορ, σωστή διεύθυνση ήθοποιων, καλοδουλεμένο σενάριο. "Ένα «άνοιγμα», πράγματι, στο σκυθρωπό πρόσωπο του φετινού φεστιβάλ.

Ο άλλος άντι-ήρωας του φεστιβάλ ήταν... μιά Γιαπωνέζα εφοριακός. Μικροκαμωμένη —λογικό αυτό— αδύναμη και συνεχώς φοβισμένη, αποφασισμένη όμως ταυτόχρονα, νά φτάσει ως τό τέλος. Έδω ό στόχος είναι οί μεγάλες «οικογένειες», οί τράπεζες, οί «οικονομικοί αυτοκράτορες». Αυτοί βέβαια θά αντιδράσουν αλλά δεδομένου ότι κανείς δέν είναι εύνοημένος από τό κράτος —στό φίλμ τουλάχιστον— τό παιχνίδι παίζεται «στά ίσια» και κερδίζει αυτός πού διαθέτει τά καλύτερα όπλα. Οί Γιαπωνέζοι εφοριακοί είναι κάτ' άρχήν πío έξυπνοι και έχουν ένα μηχανισμό καταδίωξης αντίστοιχο μ' αυτόν μιάς καλά οργανωμένης άστυνομίας. Παρακολουθήσεις τηλεφώνων, σπιτιών, ανθρώπων, μέ όλα τά μέσα τής σύγχρονης τεχνολογίας (άνιχνευτές, ηλεκτρονικές κάμερες), έφοδοι, πού θά τίς ζήλευαν όμάδες άμεσης επέμβασης, είναι μερικά από τά άπίθανα πού διαδραματίζονται στό φίλμ του Γιούζο 'Ιτάμι "Ένας συλλέκτης". Ένα φίλμ πού θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί «εκπαιδευτικό» γιά όλες τίς εφορίες του κόσμου.

Ο ντέ Πάλμα, στό 'Αδιάφορο αντίθετα μέ τά άλλα δυό φίλμ, κάνει μιά ταινία μέ ήρωες. Ήρωες καλούς και ήρωες κακούς. Από τή μιά μεριά ένας άστυνομικός πού παίρνει προσωπικά τό ζήτημα τής καταδίωξης του Καπόνε (Κέβιν Κόσνερ), ένας καλός σκοπευτής (Τσάρλς Σμίθ), ένας παλαίμαχος (Σην Κόννερυ) και ένας... λογιστής ('Αντυ Γκαρσία). Από τήν άλλη πλευρά ό "Αλ Καπόνε (Ρόμπερτ ντέ Νίρο) και ή συμμορία του. Και στή μέση ό θεατής πού σφυροκοπείται άνελέητα επί δυό ώρες, πότε στό στομάχι —κυρίως σ' αυτό— και πότε στό κεφάλι από τόν ντέ Πάλμα. Πού κάνει πάλι μιά μεγάλη ταινία. Χωρίς σχόλια, γιά τήν ώρα.

Κρυφά και φανερά

Κρυμένη πόλη. Τό Λονδίνο. Τό «έπάνω» και τό «κάτω». Τό φανερό και τό ύπόγειο. Ο Τζαίμς Ρίτσαρντς, ένας άνθρωπος σίγουρος γιά τόν εαυτό του, ζει σαράντα χρόνια περίπου στό «πάνω» Λονδίνο. Ξαφνικά ανακαλύπτει τό «κάτω». Μιά όλόκληρη πόλη, κυριολεκτικά και μεταφορικά άντεργκράουντ. Έκεί φυλάσσονται τά «άπορρίμματα» του άλλου Λονδίνου. Αυτά πού δέν πρέπει νά εκτεθούν ποτέ στό φώς. Όπως ένα φίλμ. Σάν κι αυτό πού ψάχνει νά βρεί ό Ρίτσαρντς. Μιά «ύπόγεια διαδρομή» πού θά του αποκαλύψει σταδιακά έναν κόσμο πού ποτέ δέν φανταζόταν. Δολοπλοκίες, κρατικά μυστικά, οί «πληγές» των πυρηνικών πού προσπαθούν μάταια νά έπου-



λθωούν σ' ένα αυτοσχέδιο ψυχιατρείο. Η κρυμμένη αλήθεια, ένας «κρυμμένος θησαυρός» στό κυνήγι του όποιου επιδίδεται ό άγγλικός κινηματογράφος τελευταία (Κατάσταση έκτάκτου ανάγκης κλπ.).

Από τήν άλλη πλευρά, ή 'Αμερική. Έδω Στο Σπίτι των Παιχνιδιών τό παιχνίδι κρυφού και φανερού παίζεται διαφορετικά. Και, βέβαια, έχει και τζόγο. Θύμα του μιά «άνησυχη» ψυχαναλύτρια πού επιθυμώντας νά άσκήσει τό έπάγγελμά της «σέ πραγματικές συνθήκες», θά μπλεχτεί μέ μιά παρέα «καλών» κομπιναδόρων. Μαζί τους θά μάθει νά άμφισβητεί τό προφανές. Νά ξύνει τά επάνω στρώματα γιά νά ανακαλύψει... τό διφορούμενο. Και εκεί νά προβληματίζεται πάλι. Ο Νταϊνβιντ Μάμμετ σκηνοθετεί συνεχώς τό



κρυφό ως προφανές σε μία αδιάκοπη αλυσίδα άμφισβητήσεων και άποκαλύψεων που θά μπορούσαν να συνεχίζονται και μετά τό τέλος της ταινίας. Δίπλα μας.

Και τέλος ό 'Αμπρασίτοφ. Γνωστός μας από τήν *Συζυγία πλανητών* όπου και εκεί ή προβληματική του ήταν περίπου ή ίδια. Στο *Πλιούμπουμ*, ένα επικίνδυνο παιχνίδι ήρωάς του είναι ένα παιδάκι. Ένα παιδάκι που συνδυάζει τό σχολείο μέ τό κυνήγι συμμοριών, τήν οικογενειακή ζωή μέ τήν ανακάλυψη των παρασκηνίων τής ζωής ενός μαννεκέν. Μιά άλλη όψη του νομίσματος κι εδώ προσιτή μόνο για τό βλέμμα του Πλιούμπουμ που για τούς γύρω του είναι ένας άκίνδυνος μικρός μυθομανής. Μιά προσέγγιση τής πραγματικότητας τήν όποια σε λίγο θά άρχισει να πληρώνει άκριβιά. Κρυφές και φανερές όψεις του ίδιου νομίσματος. 'Η άλήθεια, ή μάλλον ή «κρυφή όψη» άποκαλύπτεται μπροστά στά μάτια του Ρίτσαρντς στο *Κρυμμένη πόλη* του Στήβεν Πολιάκωφ, στά έρευνητικά και άνήσυχα μάτια τής ψυχανάλυτριάς στο *Σπίτι των παιδιών*. Στά μάτια των γονιών του Πλιούμπουμ δέν θά άποκαλυφθεί ποτέ. Τό βλέμμα τους θά εξακολουθεϊ να άναπαύεται στίς καθησυχαστικές εικόνες τής τηλεόρασης. Όχι όμως και αυτό των θεατών.

Έμμενες ιδέες

Δυό σκηνοθέτες μέ μία συνέπεια στίς τελευταίες 5-6 ταινίες τους. Συνέπεια στήν προβληματική, τήν αισθητική, στά θέματα. Δυό σκηνοθέτες που κάνουν πάντα «τήν ίδια ταινία». Και τήν κάνουν καλά.

Ό 'Αιβορι στο *Μωρίς* παίρνει και πάλι ένα διήγημα του Φόστερ που αυτή τή φορά έχει για άξονα τή σχέση δυό όμοφυλοφίλων. Γόνοι άριστοκρατικών οικογενειών και άπόφοιτοι του Καίμπριτζ. Μετά ένα σύντομο είδύλλιο, ό ένας θά άρνηθει τήν ιδιαιτερότητά του, θά προσποιηθεί μία «φυσιολογική» ζωή, θά παντρευτεί, θά σώσει τά κοινωνικά προσχήματα τής τάξης του. Ό άλλος δέν θά διστάσει να άκολουθήσει

τίς έπιταγές τής φύσης του και βέβαια να δεχτεί τίς συνέπειες. Ό στόχος του 'Αιβορι είναι και πάλι ή Βικτωριανή ήθική, ή προσποίηση, οι παρωπίδες. Κι εδώ —όπως και στο *Δωμάτιο μέ θέα*— αυτό που έμποδίζεται είναι ό έρωτας. Όχι όμως άνάμεσα σε δυό έτεροφυλόφιλους αλλά άνάμεσα στον Μωρίς και στον Κλάιβ. Πράγμα που είναι τό ίδιο για τόν 'Αιβορι. Και τό άποδεικνύει μέ τήν τόσο διακριτικά σωστή προσέγγιση του προβλήματος που σχεδόν έξαφανίζεται κάτω από τό βάρος τής ποίησης και τής όμορφιάς των εικόνων.

Ό Ρομέρ μέ τό *Ό φίλος τής φίλης μου* προσθέτει άλλον έναν κρίκο στον κύκλο του Κάμεντι και Παροιμίες. Μιά αλυσίδα όμοιογενής χωρίς τέλος. 'Η Μπλάνς και ό 'Αλεξάντρ, ή Λέα και ό Φαμπιάν. 'Η Μπλάνς και ό Φαμπιάν, ή Λέα και ό 'Αλεξάντρ. Οι συνδυασμοί αλλάζουν συνεχώς, τά πρόσωπα διαδέχονται τό ένα τό άλλο στή σκηνή και άν αυτό κάπου σταματάει είναι γιατί έξαντλούνται τά όρια άντοχής του θεατή. Κι εκεί μόνο χωρίζει ή μία ταινία μέ τήν άλλη. Ταινίες μέ έρασιτέχνες ήθοποιούς, μέ φυσικούς διαλόγους. Ταινίες «άνάλαφρες», «δροσερές», χωρίς βαρύγδουπα συλλογιστικά σχήματα. Ταινίες χωρίς άρχή, μέση και τέλος. Όπως ή ζωή.

Έξωτικά

Σιμπάζι σημαίνει... ή γυναίκα που χρησιμοποιείται για να κάνει παιδί για ένα ζευγάρι που δέν μπορεί. Αυτή ή λιτότητα των εκφραστικών μέσων και ή πολυσημία τους δυστυχώς μένει μόνο στον τίτλο του φίλμ. Τό *Σιμπάζι* του Κορεάτη Κβάν Τάικ 'Ιμ είναι μία σειρά τελετών. Τελετές θανάτου και τελετές ζωής. Μιά κηδεία, τό τελετουργικό τής άποχώρησης του πνεύματος του νεκρού, ό έρωτας, ή γέννηση και πάλι ή κηδεία. 'Ανάμεσα σ' αυτά ή ιστορία. Μιά *Σιμπάζι* που προσλαμβάνεται από μία πλούσια οικογένεια για τή διαιώνιση του είδους. Κάνοντας εύσυνείδητα τή δουλειά της θά δεθεί συναισθηματικά μέ τό σύζυγο που μέ τή σειρά του θά δυσκολευτεί να τήν άποκόψει από τό φυσικό παιδί της. Ένδιαφέρον θέμα μέ μία άφήγηση φλόαρη και κάπου - κάπου ρητορική, για τά δικά μας δεδομένα τουλάχιστον, που δέν βοηθάει στο να «ξεκολλήσει» ή ταινία από τό επίπεδο τής κοινωνικής καταγραφής.

Ό Όμάρ Καβούρ από τήν άλλη, φιλοδοξώντας ίσως να γίνει ένας νέος Γκιουνέι (στο πιό «κουλτουρέ» όμως) στήνει τό *Ξενοδοχείο Μητρόπολης* στα κλασικά αφηγηματικά πλαίσια τής συμβολικής πολιτικής ταινίας. Κινηματογράφος νύξων και άναλογιών άναγκαστικά, που για μάς —όχι ίσως και για τούς Τούρκους— έχει πάψει να έχει ένδιαφέρον εδώ και μία δεκαετία. Βαρύγδουπες πολιτικές και κοινωνικές μεταφορές, άνιση άφήγηση και μία φοβερή φυσιογνωμία —αυτή του Τούρκου ξενοδόχου— που μόνο μέ τή βοήθειά του καταφέρνει και κυλάει τό φίλμ.





Τό μεγάλο άντίο

Στό *The Dead* (έλλ. τίτλος *Οί Δουβλινέζοι*) ό Χιοϋστον μεταφέρει στην όθόνη μία ιστορία από τή συλλογή του Τζαίμς Τζόνς *Οί Δουβλινέζοι*. Βρισκόμαστε στά 1904, ήμέρα των Θεοφανείων. Δυό γηραιές κυρίες, γνωστές στο Δουβλίνο γιά τά «κοινωνικά» τους ενδιαφέροντα, κάνουν πάρτυ. Παρόντες όλοι οί κοινωνικοί τύποι σέ μία ιεροτελεστία καθορισμένη από τά πρίν. Οί καλοί τρόποι, ή τυπικότητα, ή ιεραρχία, οί προπόσεις, τό κοινωνικό παιχνίδι πού παίζεται καλά από όλους. Κεντρικά πρόσωπα του έργου ένα ζευγάρι, ή Γκρέτα καί ό Γκάμπριελ. Αυτούς θ' ακολουθήσει ό Χιοϋστον μετά τό τέλος του πάρτυ στο δωμάτιο του ξενοδοχείου όπου μένουν. Έκεί ή Γκρέτα, υπό τό κράτος μιās συναισθηματικής πίεσης πού προέκυψε από τό άκουσμα ενός τραγουδιού, θά αφήγηση στόν άντρα της μιάν ιστορία. Τήν ιστορία της πρώτης της αγάπης μέ έναν δεκαεπτάχρονο νεαρό πού πέθανε εξαιτίας της. Τό βλέμμα της Γκρέτα θά φύγει μακριά, ή ένταση των άναμνήσεων είναι τέτοια πού ό Γκάμπριελ «έξαφανίζεται». Τότε αυτός θά αντιληφθεί πόσο μικρό ρόλο έπαιξε στή ζωή της γυναίκας του. Θά θυμηθεί τό άνούσιο πάρτυ, τό πάρτυ της ζωής πού κάθε φορά επαναλαμβάνεται τό ίδιο καί άπαράλαχτο έως ότου έρθει ό θάνατος.

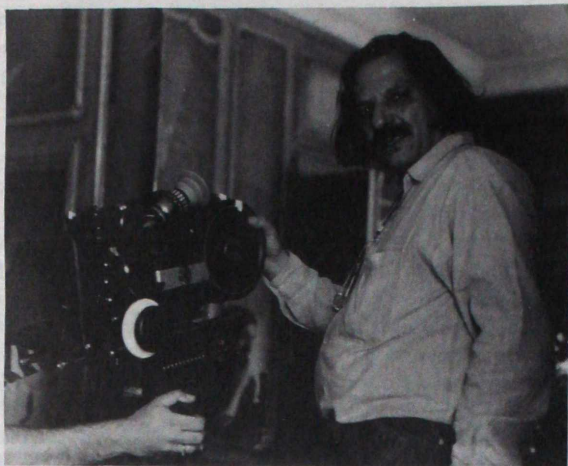
Μπροστά σ' αυτόν ό Χιοϋστον μένει σκεπτικός. "Όχι φοβισμένος, ούτε καν άνήσυχος. Χαμηλόφωνα κάνει έναν άπολογισμό. "Ερωτες, φιλοδοξίες, όνειρα, έλπίδες. Ψευδαισθήσεις μιās ζωής. Τά χιόνια του Κιλιμάντζαρο καί ό Μόμπυ Ντίκ. Τό κυνήγι μιās χίμαιρας πού έχει φτάσει πιά στο όριστικό (;) του τέλος. Δέν μετανοιώνει γιά τίποτα. Τό βλέμμα του, λυπημένο καί ήσυχο πάνω σ' αυτά, ένα βλέμμα συμπάθειας καί καλосύνης. Περνάει πάνω από όλα χαϊδεύοντάς τα, σ' ένα τελευταίο άντίο, γιά νά στραφεί μέσα από τή ματιά του Γκάμπριελ πρός τ' αστέρια, καθώς έτοιμάζεται γιά τό μεγάλο του ταξίδι.

Τό *The dead* είναι ένα φίλμ δωματίου. Τά μόνα του έξωτερικά πλάνα είναι αυτά της άφίξης καί της άναχώρησης των καλεσμένων. Τά υπόλοιπα διαδραματίζονται στο σπίτι των δυό κυριών όπου σιγά - σιγά μπλέκει τους χαρακτήρες του, τους βάζει έναν - έναν στή σκηνή όπου παίζει τό τελευταίο του παιχνίδι. Μιά κινηματογράφηση χαμηλόφωνη, χωρίς εξάρσεις, μέ τήν κάμερα νά κινείται ήσυχα άνάμεσα στους πρωταγωνιστές καί νά καταγράφει τίς πράξεις τους. Μιά κινηματογράφηση λιτή, χωρίς πομπώδεις κορυφώσεις πού οδηγείται από τό ήσυχο καί σκεπτικό βλέμμα του μεγάλου αυτού σκηνοθέτη πού ήδη φαίνεται ότι βρίσκεται κάπου «άλλου».

*Αγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

Κώστας Φέρρης:

Μιά ταινία απόσταγμα



Νότης Φόρσος: Κύριε Φέρη, μετά αρκετό καιρό απουσίας επιστρέφετε στη μεγάλη οθόνη με την ταινία Βαβυλώνα. Τι σημαίνει αυτή η ταινία για σάς;

Κώστας Φέρρης: Η ταινία αυτή για μένα είναι τό πρώτο απόσταγμα από την αρχή που πρωτοαπασχολήθηκα με τόν κινηματογράφο. Η επόμενη μου ταινία θα είναι η "Εξοδος, κατά κάποιον τρόπο ή άλλη όψη της λαβυλώνας. Από τη φιλολογική όμως άποψη είναι ένα έργο βασισμένο πάνω στις Βάκχες του Εϋρυπίδη, με τόν ίδιο τρόπο που ήταν σχετικός και ο δικός μου Προμηθέας μ' αυτόν του Αίσχylου. Η ταινία δηλαδή δεν είναι έποχης. Είναι σύγχρονη στάθμη της φαντασίας. Στην ταινία μου κατ' αρχήν δεν υπάρχει ο Διόνυσος σαν παρουσία. Η εικόνα, αυτή καθ' αυτή είναι ο Διόνυσος. Χρονικά ή πλοκή διαδραματίζεται μέσα σ' ένα δωδεκάωρο ή τριανταεξάωρο, δεν θα μάθουμε ποτέ τόν πραγματικό χρόνο, ενός ανθρώπου που βυθί-

ζεται στην τρέλα. Από τη στιγμή που αρχίζει ή κρίση της τρέλας του μέχρι τότε που ολοκληρώνεται για να οδηγηθεί στη σφαγή. Η ταινία δεν αντιστοιχεί παρά σ' αυτό που συμβαίνει μέσα στο κεφάλι του.

Ν.Φ.: Αυτό δηλαδή που έσύ λές ότι επενδύεις στη σχέση σου με τόν κινηματογράφο.

Κ.Φ.: Σαφώς. Σαφέστατα. Γιατί αυτό που συμβαίνει στο κεφάλι μου δεν είναι αυτό που έχουμε συνηθίσει από τόν κινηματογράφο του φανταστικού, στη διάσταση του χώρου, σκηνικά κλπ., παρ' όλο που υπάρχουν κι αυτά, αλλά, τό κυριότερο στοιχείο εντοπίζεται στη διάσταση του χρόνου. Στη διάρκεια δηλαδή τών πραγμάτων, όπου εκεί μπαίνει τό σινεμά με τη δικιά του τεχνική, του σπασίματος του χρόνου, ακολουθώντας τό νήμα της σκέψης του πρωταγωνιστή στο οποίο έχει κλατάρει ο χρόνος. Γι' αυτό, όπως είπα και πρίν, δεν είναι σαφής ή διάρκεια του χρόνου που διαδραματίζονται τά γεγονότα.

"Αν υποθεθεί ότι τό δούμε αντικειμενικά, αν και πιθανά δεν υπάρχει πορτάκι για κάτι τέτοιο, τότε ή υπόθεση αρχίζει το βράδυ και τελειώνει τό πρωί. Αρχίζει ένα βράδυ που πιάνει καταιγίδα και γίνεται σεισμός και τελειώνει τά ξημερώματα με τή σφαγή του Πενθέα. Αλλά αυτό είναι τόσο υποθετικό, ώστε να λέγεται μόνο τώρα. Στην ταινία δεν υπάρχει ούτε αυτή ή υπόθεση. Υπάρχει ένα πολύ μικρό περιθώριο να τό φανταστείς. Αυτό τό δωδεκάωρο, όπως τό βλέπουμε, που σημαίνει όπως τό ζει ο Πενθέας, αντιστοιχεί σέ τριανταέξι ώρες: βράδυ, πρωί, ξανά βράδυ, ξανά ξημέρωμα.

Σ' αυτό τό άσαφές χρονικό διάστημα έχουμε κά-



ποιους κύκλους, οι όποιοι είναι μικροί στην αρχή, μετά κάπου μεγαλώνουν και στη μέση του φίλμ ή ταινία ξαναρχίζει από την αρχή. Βλέπουμε δηλαδή τὰ ίδια πρόσωπα σέ διαφορετικές καταστάσεις ή τίς ίδιες καταστάσεις μέ διαφορετικά πρόσωπα σέ άλλα σημεία, καμιά φορά τόν ίδιο διάλογο μέ τὰ πρόσωπα νά φορᾶνε άλλα κουστούμια... Αυτό τό στοιχείο είναι πού κάνει άσαφή τό χρόνο.

Έδῶ λοιπόν ὑπάρχει μιά πρώτη βασική ανατροπή στη δομή του θρίλερ αὐτῆς τῆς κατηγορίας. Ένώ στίς ἀνάλογες περιπτώσεις ἔχουμε τήν ἱστορία κάποιου πού τρελαίνεται ή περνάει μιά κρίση, ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τήν *Λάμψη* του Κιούμπρικ, γιά νά φτάσει στό σημείο νά κάνει ἐγκλήματα, ἐδῶ συμβαίνει τό ἀντίθετο. Αὐτός ὁδηγεῖται στήν ταινία σέ μιά τρέλα, μιά σχιζοφρένεια γιά νά γίνει ὁ ἴδιος θύμα τῆς μητέρας του, ὅπου στήν προκειμένη περίπτωση θά ἀνέβει στά πάνω διαμερίσματα γιά νά τόν σφάξουν. Δηλαδή εἶναι ἀντικείμενο τῆς ταινίας, δέν εἶναι ὑποκείμενο.

Ν.Φ.: *Ἡ βία δηλαδή πού γεννιέται ἀπό τήν τρέλα του δέν στρέφεται πρὸς τοὺς ἄλλους ἀλλά πρὸς τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό.*

Κ.Φ.: *Ὁχι, ἡ βία γεννιέται ἀπό τήν ταινία καί στρέφεται ἐναντίον του ἥρωα. Εἶναι ὁ κινηματογράφος πού καταστρέφει, μᾶλλον πού θυσιάζει, ἂν τό δοῦμε ἀπό τό ἄλλο ἐπίπεδο, γιατί μιλάμε γιά πολλά ἐπίπεδα, τῆς καθαρᾶ κινηματογραφοφιλικῆς ἀποψῆς. Εἶναι δηλαδή τό τέλος του ψυχολογικοῦ κινηματογράφου. Ἀποφασίζει ὁ ψυχολογικός κινηματογράφος νά καταστρέψει τόν ἥρωά του. Τόν ὁδηγεῖ στήν τρέλα, μετά τον καθαρίζει καί τελειώνει.*

Ἀπό τήν κινηματογραφοφιλική ἀποψη πάλι, ἡ ταινία ἐπιχειρεῖ περισσότερο ἀπό ὁποιαδήποτε ἄλλη μου ταινία νά κλείσει τόν κύκλο τῶν ἀναφορῶν πού συνήθως εἶναι στήν ποίηση, στή ζωγραφική, στή λογοτεχνία καί νά στραφεῖ στὸν ἴδιο τόν κινηματογράφο. Πιστεύω ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔχει φτάσει σέ τέτοιο σημείο πού δέν ἔχει πιά ἀνάγκη ἀπὸ κανένα δάνειο. Γι' αὐτό καί ἔχουμε καί μιά σκηνή πού ἔχει σαφέστατη τῆ ρίζα τῆς στὸν τουρτοπόλεμο τοῦ βωβοῦ κινηματογράφου. Ἀλλή σκηνή στό θρίλερ, ἄλλή στό μιούζικαλ, χωρὶς ὅμως αὐτό νά γίνεται στό στυλ: ἐδῶ ἀρχίζει αὐτό, ἐκεῖ τελειώνει ἐκεῖνο. Ὅλα αὐτὰ εἶναι ἐνιαῖα. Εἶναι σινεμά.

Ν.Φ.: *Ἐτσι ὅπως μᾶς ἀφηγηθήκατε τήν ταινία σας, φαίνεται στό τέλος ἔρχεται ὁ τρόπος τῆς κλασικῆς ἀρχαίας τραγωδίας γιά νά τήν κλείσει. Τόν περιμένει δηλαδή ἐπάνω ἡ μητέρα του καί ἔτσι ὅπως μιλάμε μέ ἀναφορές καί παραπομπές μπορεῖ νά ἐκληφθεῖ καί ὡς ἡ μητέρα τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογραφικοῦ μύθου πού εἶναι ἡ ἀρχαία τραγωδία...*

Κ.Φ.: *Ἰδιαίτερα στό γουέστερν, αὐτό πού ὀνόμασαν, κακῶς, ψυχολογικό γουέστερν καί δέν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τό τραγικό, το *Σαίην*, τό *Τραῖνο* θά σφυρίζει τρεῖς φορές...*

Ν.Φ.: *Μόνο πού οἱ Ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἦταν πιὸ «προωθημένοι» καί δέν χρειάζονταν τό χάπυ-έντ. Καί γιά νά ἐπανεέλθω στήν ἐρώτησή μου, ἔτσι ὅπως τὰ τοποθέτησες φαίνεται ὅτι ἔρχεται ὁ πρὸ τοῦ κινηματογράφου μύθος γιά νά κλείσει τήν ταινία. Ὅλες αὐτές οἱ ἀναφορές πού μᾶς εἶπες σταματοῦν στό σημείο πού ἀνεβαίνει ὁ ἥρωας στά πάνω δωμάτια.*





Κ.Φ.: "Οχι, φτάνει μέχρι τό τέλος γιατί αυτό πού έ-
πίσης έχω κάνει πάρα πολλές φορές αυτή ή ύπενθύμι-
ση ότι βλέπουμε ταινία, έδω γίνεται περισσότερο από
όποιαδήποτε άλλη φορά. Γιατί στό πλάνο του τέλους
βλέπουμε τό σκηνικό τής κατεστραμένης από τό σει-
σμό πόλης νά μεταφέρεται, νά αδειάζει ό τόπος καί νά
ξαναβλέπουμε τήν 'Ιποκράτους όπως ήταν πρίν από
τόν κινηματογραφικό σεισμό. Τότε πέφτει ένας τελι-
κός τίτλος πού μπορεί νά ένσπείρει τήν άνησυχία.
'Ενώ δηλαδή αρχίζει ή ταινία μέ τή φράση του Εϋρυ-
πίδη: «Αυτό πού ήταν νά γίνει δέν ήταν νά γίνει» καί
έγινε ότι δέν έγινε ποτέ», ή ταινία κλείνει μέ ένα κα-
λαμπούρι, μιά χιουμοριστική έπαρση, μόνο πού δέν
είναι ακριβώς έτσι: «Αυτό πού είδαμε δέν έγινε άκόμα
καί αυτό πού θά γίνει είναι ακριβώς αυτό πού είδατε».
Κώστας Φέρης. Θά θυμάστε ίσως ότι στό τέλος τής
Δίκης άκούγεται ή φωνή του Γουέλς, όπου άφου παρα-
θέσει τά όνόματα των συμμετεχόντων, κλείνει «...καί
ή σκηνοθεσία έγινε από μένα. Τό όνομά μου είναι
'Ορσον Γουέλς». Αυτό τό βρίσκω νά έχει ένα μεγα-
λειώδες χιούμορ καί όχι μιά έπαρση όπως θά περάσει
σέ πρώτο έπίπεδο.

Ν.Φ.: 'Ισως δέν θά έχει νόημα νά συνεχίσουμε μέ τήν
ταινία σου αυτή μιά πού δέν τήν έχουμε δει έμεις. Θά ήθελα
όμως νά σέ ρωτήσω, έχοντας δει τό *Ρεμπέτικο* στην τη-
λεόραση ως μίνι-σήριαλ τεσσάρων επεισοδίων, πώς βλέ-
πεις αυτή τή μεταφορά;

Κ.Φ.: Αυτή είναι ή έκδοχή πού έγώ ύπογράφω καί όχι
εκείνη πού έγινε γιά τόν κινηματογράφο· καί μάλιστα,
άκόμα καί σ' αυτήν, λείπουν κάποια κομμάτια πού
χρειαζόμουν νά γυρίσω γιά νά ολοκληρώσω τή δομή
τής φυλλάδας πού είχα κατά νου. Δέν είχα όμως χρή-
ματα νά τά γυρίσω. 'Εκεί πού έγινε ή μεγάλη παρεξή-
γηση, καί ώρες-ώρες έγινα έξαλλος, ήταν ή άποψη
πού εκφράστηκε ότι είναι μελόδραμα. "Όταν βάζω τίς
φράσεις: «Γιατί μέ άδικείς ρέ Μπάμπη, γιατί μέ κατα-
κρίνεις;» ή «Μάνα είσαι σύ ρέ; μάνα μου είναι ή νύ-
χτα» κάτι θέλω νά πω, δέν έγινα ξαφνικά Τεγόπουλος.
'Εκεί ήταν ή τσατίλα μου. "Όταν διάβασα κάποια άρ-
θρα. 'Ακόμη καί ό Ραφαηλίδης, πού μέ ξέρει τόσα

χρόνια, έγραψε ξαφνικά: «'Ο Φέρης προσπαθεί νά κά-
νει μιά ταινία γιά όλη τήν οικογένεια». Είναι τόσο
χοντρή ή άναφορά μου στό λαϊκό άνάγνωσμα πού —
όχι νά βγάλει γέλιο, γιατί δέν είναι παρωδία — προ-
σπαθεί νά περάσει αυτό τό λεπτό νήμα άνάμεσα στη
καϊκή φιλολογία καί στό σχόλιο πάνω στη λαϊκή φι-
λολογία. 'Ο Τσαρούχης δηλαδή τί κάνει, λαϊκή ζω-
γραφική; Κάνει σχόλιο πάνω στό Θεόφιλο. "Άλλο άν
είναι καλό ή κακό, μάς άρέσει ή δέν μάς άρέσει, αυτό
είναι άλλη ιστορία. Καί έγώ αυτό τό σχόλιο έκανα·
πού ήτανε καί σχόλιο στό ίδιο τό σινεμά. Λαϊκή φιλο-
λογία καί καθαρό σινεμά, σινεμά γενναιόδωρο, *Μάδερ*
'Ιντια, *"Όσα παίρνει ό άνεμος*, κ.λ.π. "Ενα σχόλιο
γραμμικό πάνω σέ ένα είδος καί από κεί καί πέρα αυτά
τά ύπουλα πού λέω έγώ τά όποια λειτούργησαν έξω,
δέν ξέρω στην 'Ελλάδα, πάνω στόν ψυχισμό των θεα-
τών.

Ν.Φ.: 'Εγώ δέν παρεξηγώ καθόλου τόν *Ραφαηλίδη* ή
όποιοιδήποτε άλλον πού υπερδευτήκε μέ τίς προθέσεις
σου. *Είμαι από τους ανθρώπους πού όταν βλέπω μιά ταινία*
κλαίω ή γελάω μέ τήν καρδιά μου κατά τή διάρκεια τής
προβολής, άσχετα από τήν μετέπειτα κριτική μου θέση.
"Όταν λοιπόν έγώ βλέπω μιά σκηνή πού κινηματογραφικά
λειτουργεί δραματικά, πού άσχετα άν μέ άγγίζουν περιμέ-
νω νά ακούσω από έναν λαϊκό άνθρωπο κάποια λόγια,
όπως στά παραδείγματα πού ανέφερες, δέν μπορώ, λοι-
πόν, εκείνη τή στιγμή, σάν άπλός θεατής, νά καταλάβω ότι
περνάς αυτή τή λεπτή κλωστούλα πού έλεγες πρίν.

Κ.Φ.: Περνάει τό σπάσιμο. 'Από τή μιά μεριά αυτό
καί τήν άλλη στιγμή γίνεται κάτι άλλο πού τήν τινάζει
στόν άέρα. Πρόλαβες νά συγκινηθείς στό *Ρεμπέτικο*;

Ν.Φ.: 'Εγώ εκείνο πού κατάλαβα ήταν ότι σέ όρισμένα
σημεία αισθανόμουν κάπου μετέωρος, όχι μόνον άμήχα-
νος, άπέναντι στη δραματολογία.

Κ.Φ.: 'Η τηλεοπτική προβολή μιάς τέτοιας ταινίας
έννουχίζει πάρα πολύ τίς προθέσεις της. Αυτό δέν
συμβαίνει σέ όλες τίς ταινίες. Είδα στην τηλεόραση
καί τή *Φόνισσα* καί τά *Φεγγάρια*. 'Ενώ τά *Φεγγάρια* έχα-
ναν, ή *Φόνισσα* κέρδιζε. Ξέρεις είναι περίεργο πράγμα.
Κάτι πού δέν τό έλέγχεις. "Όταν δεις μιά ταινία σου
στην τηλεόραση σου βγαίνουν πράγματα πού δέν τά
περιμένεις είτε από τή μιά είτε από τήν άλλη. Τό *Ρε-*
μπέτικο σαφώς έχανε τουλάχιστον ως πρός τίς προθέ-
σεις μου. 'Εγώ δέν άπευθύνομαι ούτε στό 'Ελληνικό
κοινό, ούτε στό ψυλλιασμένο κοινό, αλλά στό κοινό
έν γένει. Σέ ένα κοινό φυσιολογικό θά έλεγα. "Οχι δη-
λαδή σέ ένα κοινό πού πάει νά δει μιά ταινία μέ τήν
πρόθεση είτε νά τήν κριτικάρει είτε νά ένθουσιαστεί ή
νά συγκινηθεί ή ότιδήποτε άλλο. 'Από αυτή τήν άπο-
ψη τό *Ρεμπέτικο* έχει μιά ζημιά στην 'Ελλάδα, τόν τίτ-
λο καί τό θέμα βέβαια. Αδτομάτως δημιουργείται μιά
προκατάληψη.

Τό έπιχείρημα τό δικό μου είναι νά χτυπήσω ότιδή-
ποτε μπορεί νά προκαλέσει τό συναίσθημα ή τή μνή-
μη, κάτι πού είχαμε κατά νου όλη ή παρέα εκείνης τής

δεκαετίας του '60. 'Ο 'Αγγελόπουλος και ο Παναγιώ-
τόπουλος, ακόμα και ο Βούλγαρης, λίγο πιο άνοργα-
νωτα όμως. 'Ο 'Αγγελόπουλος τό έλεγε άποστασιο-
ποίηση, άποδραματοποίηση... Φεύγοντας στο Παρί-
σι, ήρθα σέ έπαφή με έναν κύκλο ανθρώπων πού ήταν
συνδεδεμένοι με τό περιοδικό *Tel Quel* και τό γαλλικό
άντεργκράουντ. Μιλούσαμε τότε γιά τό χτύπημα όλων
των συνδετικών κρίκων, όλων των έπαφών με τό συ-
ναίσθημα ή και με τή λογική χωριστά. 'Η έρευνα ή
δικιά μας, από τό 68-70, πού προχώρησε με κάποια
τσιτάτα του Ρόμπ Γκριγιέ, του Πολέ και άλλων και
πού τά είχε υιοθετήσει, αλλά κάπως κακοχωνεμένα, ή
ομάδα του *Σύγχρονου Κινηματογράφου*, οδηγήθηκε πο-
λύ γρήγορα, τήν εποχή της σημειολογίας, τότε πού
έσκασε μύτη ο Κριστιάν Μέτζ, σ' αυτό πού λέγαμε τό-
τε έρευνα γιά τήν καθαρή αίσθηση. Λέγαμε νά πετύ-
χουμε τό έργο πού νά άγγίζει ούτε στήν καρδιά ούτε
στό μυαλό, αλλά στήν καθαρή αίσθηση, πού είναι μιά
έκρηξη άδρεναλίνης πού χτυπά στο στομάχι του θεα-
τή. Γιά νά γίνει τελικά αυτό τό πράγμα πού κινητο-
ποιεί ένωμένα μυαλό και καρδιά, πού ξεπερνάει και
τήν άποστασιοποίηση πού έλεγε ο Θόδωρος, άγγίζει
ίσως τή μαγεία πού παραβλέψανε στά σκεπτικά του
Μπρέχτ. 'Ο Μπρέχτ δέν μίλησε γιά άποστασιοποίη-
ση αλλά γιά παραξένισμα, είναι λάθος μετάφραση.
Αυτή δηλαδή ή κατάσταση της άνασφάλειας. Αυτή
είναι ή έρευνα του σινεμά πού κάνω όλα αυτά τά χρό-
νια.

Στό *Ρεμπέτικο* χρησιμοποίησα τά πιο κλασικά, τά
πιο παραδοσιακά τρύκ και του κινηματογράφου και
του λαϊκού άφηγηματος γιά νά τό τορπιλίσω από μέ-
σα. 'Από ένα σημείο παύει νά είναι πληροφορία και
είναι μνήμη, όχι από τά έξω αλλά της ταινίας, ξαναθυ-
μάσαι τήν ταινία. 'Ασυνείδητα όμως. Δέν περνάει από
τό μυαλό. Βλέπεις ένα πιάτο πού σπάζει στίς λεπτομέ-
ρειες και κάτι γίνεται πού δέν τό έλέγχεις. 'Από ένα
σημείο και πέρα μπορεί νά προκληθεί αυτή ή καθαρή
αίσθηση. Στήν 'Ελλάδα δέν τό είδα αυτό νά συμβαίνει
σέ μεγάλη έκταση. Κάποιους ανθρώπους έπιασε. Τά
Φεγγάρια πιάσαν πιο πολλούς. 'Εξω όμως τό *Ρεμπέτικο*
λειτούργησε.

Ν.Φ.: 'Εγώ πάντως πιστεύω ότι τά *Φεγγάρια* είναι πιο
κοντά σέ σένα από ό,τι τό *Ρεμπέτικο*. Θά ήθελα όμως νά
δοΐμε τό θέμα αυτό πού είπες γιά τίς προθέσεις σου νά
φτιάξεις έναν κινηματογράφο καθαρής αίσθησης σάν άπο-
τέλεσμα μιάς έγκεφαλικής διεργασίας και όχι, άς πούμε,
με τόν πηγαίο τρόπο πού τό κάνει ένας *Χίτσκοκ* γιά παρά-
δειγμα.

Κ.Φ.: Πρόσεξε, ούτε αυτοί είναι τόσο πηγαίοι, ούτε
εμείς τόσο έγκεφαλικοί. Προσωπικά έγώ αυτοσχεδιά-
ζω φοβερά. 'Ενώ έχω μιά πάρα πολύ άδστηρή δομή,
στό έσωτερικό των σκηνών, αυτοσχεδιάζω. Μπορεί
νά σκέφτομαι νά κάνω μονοπλάνο μιά σκηνή και πάνω
στό γύρισμα νά τήν κάνω πενήντα πλάνα ή και τό
άντίθετο. Αυτό είναι, άν θέλεις, ένα στοιχείο πηγαίο.

'Εχω βέβαια πάντα ένα βοήθημα πού είναι ή μουσική.
Τούς ρυθμούς τους βρίσκω μέσα από τή μουσική. 'Οχι
μόνο μέ τό συγκεκριμένο κομμάτι πού είναι στή σκη-
νή, αλλά και έμμεσα από τή γενικότερη σχέση μου με
αυτήν. 'Ετσι έχω μιά μουσική αίσθηση της εικόνας,
τό ρυθμό της.

Ν.Φ.: *Πώς όμως επιλέγεις μετά τή μουσική; Πώς κα-
ταφέρνεις και συνδέεις αυτή τή μουσική αίσθηση πού πα-
ράγει τίς εικόνες σου μ' αυτήν πού θά βάλεις στήν ταινία
σου;*

Κ.Φ.: Μέχρι τώρα συνεργαζόμουν με μουσικούς πού
νά είναι και φίλοι, νά μέ άνέχονται... γιατί είμαι άρκε-
τά παρεμβατικός. Νά σκεφτείς ότι στον *Ξαρχάκο* έδω-
σα τέσσερεις σελίδες οδηγίες με δακτυλογραφημένα
ένα ένα τά κομμάτια και τέσσερεις κασέτες με παρα-
δείγματα, γιά τό πώς θέλω κάθε τραγούδι, όπου κόντε-
ψε νά μου τά πετάξει στο κεφάλι ο άνθρωπος αλλά έ-
πειδή με ξέρει έδωσε τόπο στήν όργή. Με τόν Σταύρο
τόν Λογαρίδη καθόμουν πάνω από τό πιάνο στο σπίτι
του και του έλεγα: «'Οχι, αυτό δέν μου πάει», ενώ δέν
έχω ιδέα από μουσική. 'Από τή *Βαβυλώνα* και πέρα
βρήκα τόν μουσικό μου, είναι ή Θέσια. 'Εκανα, λοι-
πόν, τό μεγαλύτερο μέρος της μουσικής σέ πλαιί-
ο μπάκ πριν από τά γυρίσματα και έτσι βρήκα έναν τρό-
πο συνεργασίας λιγότερο καταπιεστικό από ό,τι στο
παρελθόν. Κουβεντιάζουμε μαζί γιά τό σενάριο και
γιά τή σκηνοθεσία και γιά τή μουσική, κάποια στιγμή
χωρίζουμε, έτοιμάζω έγώ τή δουλειά μου, έτοιμάζει ή
Θέσια τό μουσικό κομμάτι της, ξανασυναντιόμαστε,
τά συζητάμε, βρίσκουμε κάποια άκρη, μετά ξαναχω-
ρίζουμε και καταλήγουμε κάπου. Είναι μιά δουλειά
ένιαία και χωρισμένη συγχρόνως. Αυτή τή στιγμή δέν
μπορώ νά διαχωρίσω τή δουλειά του σκηνοθέτη από
τίς παρεμβάσεις της Θέσιας μέσα όχι μόνο από τή
μουσική της παρέμβαση αλλά και από τίς ιδέες πού
μου δίνει στή σκηνοθεσία.

Ν.Φ.: 'Υπάρχει κάποιο στοιχείο της ταινίας σου πού
δέν τό συζητήσαμε. Είναι τό σεξουαλικό. Γιατί οί *Βάκχες*
στηρίζονται πάνω σέ μιά ύστερία σεξουαλικής τάξης.
Πώς περνάει αυτό μέσα στήν ταινία σου;





Κ.Φ.: Έδω θά κάνουμε μιά αναφορά στις *Βάκχες* του Εϋρυνπίδη καί στην ἑρμηνεία τους. Εἶναι κατά τή γνώμη μου ἀπό τά πιό παρεξηγημένα ἔργα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Γιατί ὅταν λέμε *Βάκχες* δέν ἀναφερόμαστε στό θίασο ἐπὶ σκηνῆς. Βάκχες εἶναι αὐτές πού εἶναι στό βουνό γιά νά βακχεύσουν καί δέν θά τίς δοῦμε ποτέ. Τό τί σημαίνει νά βακχεύσουν οὔτε ξέρουμε, οὔτε ἔχουμε δικαίωμα νά μάθουμε. Εἶναι ἕνα μυστήριο δικό τους. Γιά νά μήν πῶ ὅτι στίς συγκεκριμένες *Βάκχες* τοῦ Εϋρυνπίδη πού εἶναι στό βουνό κι αὐτές ἀκόμα εἶναι παρεξηγημένες βάκχες γιατί δέν εἶναι ἀπό δικιά τους θέληση καί ἐπιθυμία πού πῆγαν νά λατρέψουν τόν Διόνυσο ἀλλά πῆγαν ἀπό τήν τρέλα πού τοὺς ἔβαλε στό μυαλό ὁ ἴδιος ὁ Διόνυσος. Αὐτές πού εἶναι ἐπὶ σκηνῆς δέν εἶναι βάκχες ἀλλά ἱέρειες. Ἄλλωστε σέ ὅλο τό κείμενό του, πουθενά ὁ Εϋρυνπίδης δέν χρησιμοποιοῖ τή λέξη βάκχη γιά μιά κοπέλα πού εἶναι πάνω στή σκηνή. Ὅταν λέει βάκχη ἐννοεῖ πάντα αὐτές πού εἶναι πάνω στό βουνό. Ἀπό τήν ἄλλη ὁ Τειρεσίας καί ὁ Κάδμος, σέ ἀντίθεση μέ τόν Πενθέα, εἶναι ρεφορμιστές. Ἀνῆλθουν στήν «ἀστική τάξη» πού θέλει νά συμβιβαστεῖ μέ τόν Διόνυσο.

Ἐγώ δέν συμφωνῶ ὅτι ἡ λατρεία τοῦ Διόνυσου εἶναι σεξουαλική, αἱρετική. Ἀλλά ἡ λατρεία ὅπως τήν ἐκφράζουνε οἱ ὀθηβαῖοι μέ τόν Κάδμο καί τόν Τειρεσία ἐπικεφαλῆς εἶναι ὀργιαστική μ' αὐτήν τήν ἐννοία. Αὐτό κάνω κι ἐγώ στήν ταινία μου. Ἡ Ἀγαυή μαζί μέ

τόν Κάδμο, δέν ὑπάρχει Τειρεσίας στήν ταινία μου παρά μόνον ἕνας παπᾶς, φαίνεται, χωρίς βέβαια νά γίνεταί πουθενά ξεκάθαρο, ὅτι ἔχουν υἱοθετήσει τή σεξουαλική ἀπελευθέρωση.

Κι ἐνῶ στό ἔργο τοῦ Εϋρυνπίδη, ὅπως καί σέ ὅλων τῶν κλασικῶν, τά γεγονότα περιγράφονται ἀλλά δέν δείχνονται ἐπὶ σκηνῆς, ἐδῶ τό ἐρωτικό στοιχεῖο περνάει μέσα ἀπό τήν παρουσία νυμφιδίων πού κυκλοφοροῦν ἡμίγυμνα, ἕνα κοριτσάκι δώδεκα χρονῶν πού ἀνταντίζει, χωρίς ὅμως ὅλα αὐτά νά γίνονται ἐρεθιστικά. Γιά νά μή σοῦ πῶ ὅτι εἶναι ἀπωθητικά. Ὑπάρχει καί μιά φαντασίωση τά πρῶτα 20 λεπτά, πάλι βέβαια δέν εἶναι τίποτα σίγουρο, ὅπου ὁ Πενθέας σκοτώνει τή μάνα του πάρα πολύ βίαια, μέ ἕνα παλούκι.

Ν.Φ.: Μέ ὅλα αὐτά πού λές καί μέ αὐτά πού εἶδαμε σέ προηγούμενες ταινίες, παρόλο πού ὑπάρχουν γυναῖκες σέ πρωταγωνιστικό ρόλο, αὐτές εἶναι μακριά ἀπό σένα, δέν εἶσαι μέ τίς γυναῖκες. Ὁ ἥρωάς σου σέ μιά ταινία ἀκόμα καί στό Ρεμπέτικο πού ἀφηγεῖται τήν ἱστορία μιᾶς γυναίκας μπορεῖ νά εἶναι ὁποιοσδήποτε ἄλλος ἀκόμα καί ἡ κάμερα. Τελικά, δέν ἀγαπᾶς τίς ἡρώιδες σου.

Κ.Φ.: Ἀκοῦς Θέσια;

Θέσια Παναγιώτου: Ἀκούω καί συμφωνῶ.

Κ.Φ.: Κοίτα πλάκα. Αὐτό πρώτη φορά τό ἀκούω. Χρόνια τώρα ἀκούω τό ἀκριβῶς ἀντίθετο, τό ὅποιο ἐπίσης δέν δέχομαι, ὅτι εἶμαι φεμινιστής.

Ν.Φ.: Ἐγώ δέν τό βλέπω σ' αὐτό τό ἐπίπεδο, ἀν δηλαδή εἶσαι φεμινιστής ἢ ὄχι. Τό βλέπω στόν τρόπο πού ἀντι-

μετωπίζουν κάποιοι άνθρωποι τούς ήρωές τους και βέβαια κάποιοι άνδρες τούς άρσενικούς και τούς θηλυκούς ήρωές τους. Δέν σέ κατατάσσω κάπου. Μέ ενδιαφέρει ό τρόπος πού τούς κινείς, πού τοποθετείς τά σώματά τους, τίς σχέσεις τους μέ τούς άλλους ήρωες. "Όταν ό Σακκάς τρέχει στους δρόμους τών "Αθηνών στά Φεγγάρια νιώθω ότι είσαι μαζί του κάτι πού δέν άντιλήφθηκα νά συμβαίνει μέ τήν πρωταγωνίστριά σου.

Κ.Φ.: "Η δική μου εξήγηση είναι ότι δέν είναι θέμα άνδρων ή γυναικών, αλλά θέμα ήθοποιών. Γιατί μέ τούς ήθοποιούς είτε θά πάρω πάσα από αυτούς και θά λειτουργήσω μαγικά όπως συμβαίνει μέ τόν "Αλκη στή Βαβυλώνα πού δέν χρειαζόταν νά του πώ τίποτε, ενώ δέν είναι κανένας σπουδαίος ήθοποιός— αλλά έμένα μου ταιριάζει. Τό ίδιο συνέβη και μέ τόν Σακκά. Μέ μερικούς πάλι ήθοποιούς πού είναι κλεισμένοι σέ ένα είδος ύποκριτικής πού δέν μου πάει —και δέν κρίνω αν είναι καλοί ή κακοί— εκεί παθαίνω τό άλλο, γυρνάω κόντρα, άποστασιοποιούμαι και δέν έχω καμία έπαφή. "Από εκεί ξεκινά και τό φαινόμενο, ιδίως στήν τηλεόραση, όπου βγαίνουνε τέρατα. Τελείως άνεξέλεγκτοι, δέν γίνεται τίποτα. Παράδειγμα: ό Πρέκας βγήκε πολύ χειρότερος μαζί μου από ό,τι γιά παράδειγμα μέ τόν Δαδήρα. Αυτό είναι πράγματι ένα πρόβλημα και ή τελευταία φορά πού τό άντιμετώπισα ήταν μέ τή Σωτηρία, όσο κι αν φαίνεται περίεργο, στή Βαβυλώνα. Είναι σχεδόν σχηματική. Δέν μέ πειράζει καθόλου· κάνει τή δουλειά της. Σ' αυτό πού πρέπει νά κάνει είναι άψογη αλλά δέν είναι τό κάτι άλλο. "Ισως και νά μήν έπρεπε νά είναι τό κάτι άλλο γιατί αυτό είναι ό Πενθέας μέσα εκεί.

Ν.Φ.: "Θά ήθελα νά μου πεις σέ αυτή τήν ταινία, μέ αυτό τό θέμα πού μάς είπες μέσες άκρες, αν υπάρχει κάποιος σκηνοθετικός άξονας μέ τόν όποιο πραγματώνεις αυτή τήν Ιστορία. Και τό ρωτάω αυτό έπειδή είπες ότι ή ταινία αυτή είναι άπόσταγμα τής κινηματογραφικής σου γνώσης κ.λ.π.

Κ.Φ.: "Όλο τό σινεμά πού έχω κάνει, γιά μένα, υπήρξε έρευνητικό. "Από τήν πρώτη μου ταινία είχα



στοιχεία έρευνας. Σέ κάθε ταινία πού κάνω ψάχνω και κάτι από αυτή τή βασική προβληματική στήν όποία βρίσκομαι έδω και πολλά χρόνια. Κάθε φορά δοκιμάζω μέ διαφορετικό τρόπο και σέ σχέση πάντα μέ τό θέμα τής ταινίας μου. "Από τόν Προμηθέα πού ήτανε μία καθαρά έρευνητική ταινία σέ σημείο πού νά λέω ότι δέν είναι γιά νά παίζεται αλλά ένα πείραμα τό όποιο απέτυχε. "Ετσι διαπίστωσα ότι κάποια πράγματα λειτουργούν ενώ κάποια άλλα όχι. Κυρίως στή δομή. "Αρχισα από τό μάξιμουμ άκολουθώντας τήν Οιβετιανή βίβλο τών νεκρών και σιγά-σιγά ή ταινία κατεβαίνει γιά νά επιστρέψει ό θεατής στήν καθημερινή ζωή. Μιά δομή πού δέν είναι καθόλου δυτική και στήν πράξη είδα πώς ήταν λάθος. "Ηταν λάθος γιατί τό σινεμά έχει τούς δικούς του ρυθμούς, όπως και ό θεατής άντίστοιχα τούς δικούς του ψυχολογικούς και βιολογικούς ρυθμούς πού δέν μπορούσαν νά άντέξουν αυτή τή δομή. "Ετσι στά Φεγγάρια έκανα τό αντίθετο. "Αρχισα από τό τίποτα και σιγά-σιγά ή ταινία αναπτύσσεται. Στό Ρεμπέτικο υιοθέτησα μία γραμμική αφήγηση, ανατινάζοντάς τήν βέβαια από μέσα αλλά πάντα σέ μία ευθεία. Στήν Φόνισσα πάλι υπάρχει ό κύκλος —μέ τρία φλάς μπάκ— πού επαναλαμβάνω και τώρα στή Βαβυλώνα. Χρησιμοποίησα ένα κλασικό έργο παρ' όλο πού τό αρχικό σενάριο πού είχα ήδη γράψει τότε, στή Γαλλία, δέν είχε και μεγάλη σχέση μέ τό τωρινό. Κρατάω από τήν προβληματική και τήν έρευνά μου τρεις από τίς έμμονές μου στό σενάριο πού στηρίζεται πάνω σ' αυτά. Τό ένα είναι ή ιδέα του πάζλ στό χρόνο. Παραδείγματα ό Πολίτης Καίην και τό Χρῆμα τής όργης (Killing) του Κιούμπρικ. Μόνο πού τό πάζλ δέν σου όλοκληρώνει καμία εικόνα όπως για παράδειγμα στό Ρασομόν του Κουροσάουα.

Τό δεύτερο είναι ή ιδέα τής άνατροπής των συμβάσεων. Αυτή μπορούμε νά τή βρούμε από τόν κλασικό κινηματογράφο (Χώκς) ως τήν πιό μοντέρνα μορφή της πού εκεί πιά είναι ή άνατροπή τής ίδιας τής αφήγησης, τής ίδιας τής ταινίας, του ίδιου του κινηματογράφου πού γιά μένα είναι κάτι τό άπαραίτητο.



Τέλος τό τρίτο είναι ή βία. Είναι άπόρροια τών μελετών πού προανέφερα ότι κάναμε στό Παρίσι γιά νά ξαναβρούμε τόν κινηματογράφο. Ένα άπό τά βασικά συμπεράσματα πού είχαμε βγάλει ήταν ότι τό σινεμά τώρα πιά σέ καμμία περίπτωση δέν μπορεί νά πείσει τόν θεατή ότι αυτό πού βλέπει συμβαίνει πραγματικά, άκόμη και τό ντοκυμανταίρ. Έγάρχει πάντα κάπου ή συνείδηση ότι είναι σινεμά, σύμβαση. Άπό όσα είναι γνωστά τουλάχιστον, οί μοναδικές εικόνες πού μπορούν νά προκαλέσουν ένα σόκ είναι συνδεδεμένες μέ τόν έρωτα και τό θάνατο. Δηλαδή τό ένα είναι ό άνθρωπος ό όποιος δολοφονείται, όπως ή περίφημη φωτογραφία όπου ό άρχηγός τής μυστικής άστυνομίας του Βιετνάμ έκτελεί έναν αιχμάλωτο Βιετκόγκ, καθώς επίσης και στό πορνό και συγκεκριμένα ή στιγμή τής εισόδου του πέους. Άπό εκεί προκύπτει γιά μένα ή άνάγκη όταν θέλω ύποσυνειδητα νά προκαλέσω τήν αίσθηση του «άληθινου», δηλαδή για νά συγκινήσεις, νά ταραξεις, νά τραντάξεις, χρειάζεται πολύ μεγάλη δόση βίας. Παράδειγμα στή *Φόνισσα*, όταν πέφτει τό κοριτσάκι στό πηγάδι και είναι άπέναντι ή Φραγκογιαννού και δουλεύει, τό γεγονός ότι σταματάει, κοιτάζει άπό μακριά, βεβαιώνεται ότι έχει πέσει τό παιδάκι, σκουπίζει τά χέρια της, και ξεκινάει και μαζί της τράβελινγκ, τό όποιο τράβελινγκ μακραίνει άκόμα πιό πολύ τό χρόνο και πάει πάνω άπό τό πηγάδι και σκύβει γιά νά βεβαιωθεί ότι τό παιδί νίγεται και ύστερα τραβιέται κι αυτό κρατάει περίπου τρία λεπτά. Κοιτάζει γύρω της, κάνει μιά «έτσι», πετάει τήν πετσέτα και φεύγει και τό αφήνει νά πνιγεί, ή διάρκεια τής κίνησης και τής αντιμετώπισης τής Φραγκογιαννούς είναι φοβερά βίαιη.

Όσο άφορά τήν τεχνική μου, παραμένει ή ίδια άρτηριοσκληρωτική μου μηχανή, βαριά και άσήκωτη, μέ πολύ μικρή έλευθερία στό πανοραμίκ. Δέν είναι τόσο άυστηρή όσο στή *Φόνισσα*, αλλά είναι πάντα άυστηρή και είναι προσεκτικά δομημένη, κάδρο-κάδρο, οί διάρκειες διάρκειες, ύπάρχει πάντα ή μανία



μου αυτή νά άρνιέμαι τήν λεγόμενη επαναφορά στό ίδιο πλάνο (σάμ κόντρ σάμ). Έλάχιστες φορές επανέρχομαι στό ίδιο πλάνο και μάλιστα μόνο όταν ύπάρχει κάποια άνάγκη.

Ν.Φ.: *Θέλεις νά πεις τίποτα σχετικό μέ τό ντεκουπάζ;*

Κ.Φ.: Δούλεψα πολύ τόν 9,8 αυτή τή φορά, ύπάρχει και ό εύρυγώνιος, τό τράβελινγκ είναι χρησιμοποιημένο πολύ «πονηρά», φαίνεται ότι είναι μιά ταινία του Φέρη.

Ν.Φ.: *Στό Φεστιβάλ γιατί δέν θά πάει; Είναι δική σου επιλογή ή άλλοι λόγοι; Τό Κέντρο δέν επιβάλλει νά παρουσιάζονται στό Φεστιβάλ οί ταινίες πού χρηματοδοτεί;*

Κ.Φ.: Άπό τήν εποχή του άντί Φεστιβάλ του '77 πετύχαμε νά μήν πηγαίνουμε άν δέν θέλουμε νά πάμε. Άποτελεί δική μου επιλογή τό νά μήν παιχτεί εκεί. Η δήλωση πού έκανα είναι ότι γιά μένα άποτελεί τιμωρημένο γήπεδο τό Φεστιβάλ. Τιμωρημένο γήπεδο γιατί έχει επικρατήσει χουλιγκανισμός τά τελευταία χρόνια και δέν έννοω τό ειδικά διαμορφωμένο κοινό μόνο, αλλά και τίς επιτροπές και συμμετέχοντες και σκηνοθέτες. Η ουσία είναι ότι έχει γίνει τό Φεστιβάλ άδιάφορο γιά μās έτσι όπως γίνεται, δέν παίζει κανένα ρόλο και επί πλέον και άνακατεύονται τώρα πιά οί κλίκες μέ τόσο άγαρμπο τρόπο, μέσω σωματείων, μέσω του 'Υπουργείου Πολιτισμού.

Άπό τήν άλλη μεριά άπομονώσανε τίς ταινίες μικρού μήκους και τίς βάλανε σέ γκέτο στή Δράμα. Άν ύπήρχαν κάποιες ταινίες πού είχαν άνάγκη τό Φεστιβάλ, ήταν οί μικρού μήκους. Καί όχι μόνο γιά τή συμμετοχή τους, αλλά και γιά τή γνωριμία τών νέων παιδιών μέ μās τούς παλιούς. Αυτό δέν γινόταν κάθε χρόνο; Έτσι γνώρισα τόν Μαζάνη και τόσους άλλους. Καί ξαφνικά μεταφέρουν τίς μικρού μήκους στή Δράμα. Ποιός ένδιαφερόμενος ρωτήθηκε και ποιός άποφάσισε; Γιατί δέν ρωτήσανε τούς σκηνοθέτες και τούς παραγωγούς τών ταινιών μικρού μήκους; Γιατί δέν ρώτησε ή εταιρεία σκηνοθετών τά μέλη της; Έπειδή δηλαδή τά έχει κάνει ό Κούνδουρος τάτσι μίτσι κότσι μέ τόν Ζαχαρία και κάνουν ό,τι θέλουν; Καί στό Κέντρο μέ τήν άπαράδεκτη χρηματοδότηση. Δέν είναι δυνατόν νά μου δώσουν έμένα 25 εκατομμύρια και νά δώσουν στόν Φώτη τόν Λαμπρινό 48 και στόν Κώστα τόν Κουτσομούτη 44. Καί έτσι άπροσχημάτιστα, σέ επίπεδο πιά άπάτης.

(*Παραγωγή: ΑΝΔΡΟΜΕΔΑ, Έλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Παραγωγός: Γιώργος Ζερβουλάκος. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Κώστας Φέρης. Φωτογραφία: Τάκης Ζερβουλάκος. Μουσική: Θέσια Παναγιώτου. Τραγούδι: Μάξι Πρίστ. Στίχοι: Κώστας Φέρης. Σκηνικά: Τάσος Ζωγράφος. Κοστούμια: Παύλος Κυριακίδης. Ήχοληψία: Νίκος Άχλάδης. Παίζουν: Άλκης Παναγιωτίδης, Σωτηρία Λεωνάρδου, Έλενα Μιλτσόφσκα, Γιώργος Μοσχίδης, Κωνσταντίνος Παλιατσάρας κ.ά).*)

ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ



Μέσα στο φθινόπωρο του 1987 ολοκληρώνονται τὰ γυρίσματα τῆς καινούριας ταινίας (μεγάλου μήκους) τῆς Μαρίας Γαβαλά. Τίτλος: *Τό μαγικό γυαλί*.

Στό *Περί ἔρωτος* (1981) εἶχαμε τὴν πλήρη ἀποτυχία τῆς ἐρωτικῆς ἐπικοινωνίας. Στό *Ἀρωμα τῆς βιολέτας* (1985), μιά ταινία πάνω στὰ ὄνειρα καὶ τὰ ὑποκατάστατα τοῦ ἔρωτα. Καὶ στό *Μαγικό γυαλί* (1987), τὸ ἐρωτικό ζευγάρι, ὑπαρκτό αὐτὴ τὴ φορά, ἀγωνίζεται ν' ἀνακαλύψει τὴν ἀλήθεια τοῦ ἔρωτα καὶ νὰ δεῖ τὰ πράγματα σέ βάθος.

Ἄφετηρία ἓνα παιδικό τραγούδι, *Οἱ περιπέτειες τῆς Πελεγκρίνα Ροντινέλα*, δηλαδή οἱ περιπέτειες μιᾶς ταξιδιώτισσας μικρῆς χελιδόνας. Ἡ Νικολέτα, ἓνα κορίτσι τῆς σημερινῆς Ἀθήνας, ἀδυνατώντας ν' ἀντέξει τὸν κλοιό τῆς πόλης, συνέχεια δραπετεύει στὰ νησιά τοῦ νότου. Ὁ Μάρκος, ὁ ἄντρας πού τὴν ἀγαπᾷ, μένει πίσω καὶ τὴν περιμένει νὰ γυρίσει, ὑπομονετικά. Κάποτε, κουρασμένοι (ἡ Νικολέτα ἀπὸ τὰ ταξίδια, ὁ Μάρκος ἀπὸ τὴν ἀναμονή) ξανασμίγουν. Τότε ὅμως ἀνακαλύπτουν τὴν ὕπαρξη μιᾶς παράξενης, ὁμορφῆς γυναίκας πού ἐπίμονα καὶ μεθοδικά προσπαθεῖ νὰ μπεῖ ἀνάμεσά τους. Ὁ Μάρκος καὶ ἡ Νικολέτα θὰ ἐπιχειρήσουν ἓνα καινούριο ταξίδι, μέ σκοπό ὁ ἓνας νὰ συναντήσῃ τὸν ἄλλο οὐσιαστικά, σέ μιά κοινὴ προσπάθεια ἀναζήτησης τῆς ἀλήθειας τοῦ ἔρωτα καὶ τῆς ζωῆς. Καὶ τό μαγικό γυαλί; Μιά χαριτωμένη κοπελίτσα, σέ κάποια ἀκρογιαλιά, σουλατσάρεי μέ τό "μαγικό γυαλί" καὶ ἰσχυρίζεται πὼς πρόκειται γιὰ ἓνα φακό - τελευταία λέξη τῆς ὑψηλῆς τεχνολογίας - πού ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἐπισημαίνει πράγματα πού δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ γυμνὸ τὸ ἀνθρώπινο μάτι. Θά μπορέσει ἀλήθεια τοῦτο τό παράξενο γυαλί νὰ ρίξει φῶς στὰ διάφορα μυστήρια καὶ μυστικά πού τυραννοῦν τοὺς ἥρωες τῆς ταινίας;

Μιά σύγχρονη ἐρωτικὴ ἱστορία, πάνω στίς περιπέτειες - ἄλλοτε διασκεδαστικές, ἄλλοτε ὀδυνηρές - ἐνὸς ζευγαριοῦ πού μαζί δὲν κάνει καὶ χώρια δὲν μπορεῖ. Τό σενάριο ἔγραψαν ἡ Μαρία Γαβαλά καὶ ὁ Θόδωρος Σούμας. Ἡ φωτογραφία εἶναι τοῦ Φίλιππου Κουτσαφτῆ. Παίζουν οἱ νέοι ἡθοποιοί: Νόννη Ἰωαννίδου (Νικολέτα), Ἄκης Σακελλαρίου (Μάρκος), Σμαράγδα Διαμαντίδου (ἡ παράξενη γυναίκα), Λελούδα Πέτρου (ἡ κοπελίτσα μέ τό μαγικό γυαλί).

Στράτος Στασινός: Δέν υπάρχουν κινηματογραφική παιδεία στην Ελλάδα

Όθων: "Ας ξεκινήσουμε από τό κινούμενο σχέδιο. Τί είναι αυτό πού οδηγεί ένα καινούριο σκηνοθέτη νά επιλέξει τήν τέχνη αὐτή -τοῦ κινούμενου σχεδίου- πού εἶναι καί δύσκολη στήν κατασκευή καί κουραστική -δουλεύεις πολύ χρόνο γιά ἓνα «μικρό» ἀποτέλεσμα- καί ἐπίσης καί πολύ δαπανηρή.

Στράτος Στασινός: Νά κάνω μιά διευκρίνιση. Ἑλληνικά δέν ἔχουμε τόν ἀντίστοιχο ὄρο τοῦ ἀνιμασίον. Τόν περιορίζουμε καί λέμε κινούμενο σχέδιο. Δέν εἶναι μόνο σχέδιο. Εἶναι πολλές τεχνικές. Αὐτό ὅμως πού κάνει κάποιον νά φτάσει στό κινούμενο, εἶναι μιά καταρχήν διάθεση σχεδίου, γιατί ἀπό τό σχέδιο θά ξεκινήσεις καί γιά τίς ἄλλες τεχνικές. Ἀπό κει καί πέρα εἶναι ἡ μαγεία τοῦ νά ἐμψυχώσεις αὐτό τό σχέδιο. Καί ἡ μαγεία τοῦ κινούμενου σχεδίου εἶναι ὅτι ἐνῶ ξέρεις πώς αὐτό πού βλέπεις εἶναι ψεύτικο, σοῦ δίνει τήν ψευδαίσθηση ὅτι εἶναι ἀληθινό, ζώντανό. Δίνεις ψυχή στή μακέτα, τήν ζωντανεύεις. Εἶναι φοβερό τό ὅτι κάθεσαι καί σχεδιάζεις τόσο καιρό ἤ ἐτοιμάζεις κάποια πράγματα γιά νά κινηματογραφήσεις καί ὕστερα παίρνεις ἀπό ἐργαστήριο τήν κόπια ἐργασίας καί βλέπεις τί ἔκανες ἐδῶ καί ἔξη μῆνες.

Αὐτή εἶναι ἡ πρώτη μαγεία τοῦ κινούμενου σχεδίου. Ἀπό κει καί πέρα, ὅταν σχεδιάζει ὁ σκηνοθέτης μιᾶς ταινίας κινούμενου σχεδίου — καί μιλάμε γιά τό κλασικό κινούμενο— παίρνει τή θέση τῆς κάμερας, παίζει ὁ ἴδιος.

Οθ.: Τί ἐννοεῖς παίζει ὁ ἴδιος;

Σ.Στ.: Ὅταν σχεδιάζει ἓνα ἀνθρωπάκι, βγάζει καί ἀπό τήν ψυχή του ἐκεῖ, εἶναι σά νά γίνεται ὁ ἴδιος ἡθοποιός, μόνο πού ἐκφράζεται σχεδιαστικά. Αὐτό εἶναι καί τό κλασικό κινούμενο σχέδιο. Ἀλλά γιά μιά τεχνική πού ἐγώ ἀσχολοῦμαι περισσότερο, τίς κινούμενες κοῦκλες, εἶναι πιό μαγευτικό, γιατί εἶναι ἓνας συνδυασμός εἰκαστικῶν τεχνῶν. Θά ψάξεις τίς φιγούρες σου, γιά νά βγάλεις τή μορφή, νά τίς σχεδιάσεις, θά κάνεις τά σκηνικά, θά κατασκευάσεις καί μετὰ θά κινηματογραφήσεις σέ τρισδιάστατο χώρο. Ἀπόλυτα κινηματογραφικά, μόνο πού ὅλο αὐτό θά τό κάνεις καρέ-καρέ. Γίνομαι ἡθοποιός κινώντας καρέ-καρέ μιά κοῦκλα.

Οθ.: Τοποθετεῖς δηλαδή τό σῶμα τῆς κοῦκλας μπροστά στό φακό σά νά ἦταν δικό σου ἢ ἐνός ἄλλου ἡθοποιοῦ.

Σ.Στ.: Ἀρκεῖ νά σοῦ πῶ ὅτι πρίν ἀρχίσω ἓνα πλάνο, ὅπου πρέπει νά γίνει μιά συγκεκριμένη κίνηση, τήν κάνω πρῶτα 4-5 φορές ἐγώ καί χρονομετρῶ.

Οθ.: Μιά πρόβα δηλαδή.

Σ.Στ.: Ναι, εἶναι πρόβα.



Οθ.: Αὐτή ἡ τεχνική, οἱ κινούμενες κοῦκλες, ἔχει ἐμφανισθεῖ ἐδῶ καί ἀρκετό καιρό. Ἔχουμε καί τήν περίπτωση τοῦ Τρίγκα. Ποιός εἶναι αὐτός πού σέ ἐπηρέασε τελικά, ὥστε νά στραφεῖς σ' αὐτό τό χώρο;

Σ.Στ.: Σπουδάζοντας στό Παρίσι, βλέπαμε πάρα πολλές ταινίες ἀπό ὅλο τόν κόσμο καί εἰδικά ἀπό σχολές ἀνατολικοευρωπαϊκές ἀλλά καί ἀπό τόν Καναδά (Μάκ Λάρεν) καί ΗΠΑ. Παράλληλα μέ τά μαθήματα εἴχαμε σπουδές κινηματογράφου, γράφαμε σενάρια καί βλέποντας τίς ταινίες τοῦ Τρίγκα μαγεύτηκα σέ τέτοιο βαθμό, πού ἀπό τότε ἀποφάσισα πώς θέλω νά κάνω κοῦκλες. Παρόλο πού ἡ πρώτη μου ταινία ἦταν μέ μιά ἄλλη τεχνική, ἡ διάθεση καί ἡ πρόθεσή μου ἦταν νά ἀσχοληθῶ ἀποκλειστικά καί μόνο μέ κοῦκλες.

Οθ.: Στήν Ἑλλάδα ποιοί ἄλλοι ἔχουν ἀσχοληθεῖ μέ τήν κοῦκλα;

Σ.Στ.: Πρῶτος ἦταν ὁ Γιώργος ὁ Διζικιρίκης. Ἔκανε καί τά ἐνδιάμεσα σπότ σέ μιά ταινία τοῦ Γεωργιάδη, στό *Γάμος ἀλά Ἑλληνικά*, πού ἦταν πολύ χαριτωμένα. Καί μέ συνθῆκες τραγικές. Μέ μιά παμπάλαια κάμερα, τήν ὁποία καί μοῦ δώρισε ὅταν πρωτογνωριστήκαμε καί τοῦ εἶπα ὅτι θέλω νά ἀσχοληθῶ μέ κοῦκλες.

Οθ.: Στό χώρο πού δουλεύεις ἔχεις τή δυνατότητα νά ἐφαρμόσεις ὅλες τίς κινηματογραφικές τεχνικές; Κοντρ-πλονζέ, πλονζέ κ.λ.π.;

Σ.Στ.: Τά πάντα. Ἀλλωστε στήν ταινία *Τοῦ κολυμπητή* αὐτό πού φάνηκε εἶναι ὅτι ἡ κάμερα δέν ἔκανε τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά ταξιδεύει μέσα στό σκηνικά καί στό χώρο μαζί μέ τόν ἥρωα. Γι' αὐτό εἶπα ὅτι ἡ τρισδιάστατη λήψη, ἔστω καί ἂν γίνεται καρέ-καρέ, προσφέρει ὅ,τι μπορεῖς νά κάνεις μέ μιά κάμερα σέ



τρισεδιάστατο χώρο που παίζουν αληθινοί ήθοιοι.

Οθ.: Μιά γενικότερη ερώτηση. Πώς βλέπεις τό μέλλον του κινούμενου σχεδίου, πώς βλέπεις νά στρέφονται οί 'Έλληνες σ' αυτό. 'Ακούγεται πώς βρίσκεσαι σέ μία έκρηξη.

Σ.Στ.: 'Η μοίρα του δημιουργού στην 'Ελλάδα είναι νά μήν έχει εύκολα επαφές μέ τόν υπόλοιπο κόσμο. 'Εχω δύο χρόνια νά δώ καινούριες ταινίες, γιατί δέν υπάρχει ή δυνατότητα νά φύγω. 'Ετσι δέν μπορώ νά έχω άποψη του τί γίνεται φέτος. Μπορώ νά πώ τί είδα πρίν από δύο χρόνια. Καταρχήν έχει μπει στό κινούμενο σχέδιο τό κομπιούτερ. 'Ως καλλιτέχνης, προσωπικά δέν μπορώ νά ταυτιστώ μέ τήν αισθητική του κομπιούτερ, αλλά δέν μπορώ νά άρνηθώ και τίς εύκολίες πού παρέχει. Τό κέρδος χρόνου είναι ή βασικότερη, γιατί τό κινούμενο σχέδιο είναι χρονοβόρο είδος. Προϋποτίθεται όμως ότι υπάρχουν κάποια κεφάλαια γιά νά κάνεις τέτοιες άγορές και τά κεφάλαια αυτάς είναι πολύ μεγάλα.

Οθ.: Δηλαδή, έχει αύξημένο κόστος πρώτης εγκατάστασης πού μειώνεται λόγω κέρδους χρόνου.

Σ.Στ.: Ναί, αλλά στην 'Ελλάδα δέν μπορεί νά γίνει, γιά ένα λόγο: ότι ή άγορά δέν είναι τόσο μεγάλη ώστε νά άπορροηθεί μία τέτοια επένδυση σέ χρόνο πού νά μπορείς νά τό αντικαταστήσεις γιά νά συναγωνισθείς τό καινούριο. 'Ενα κομπιούτερ στοιχίζει 80-100 εκατομμύρια. Μιλάμε λοιπόν γιά τό διεθνή χώρο και όχι γιά τήν 'Ελλάδα.

Οθ.: Τό κομπιούτερ τί κάνει; Δουλεύει στό μπαγκράουντ, στην κίνηση;

Σ.Στ.: Σέ όλα.

Οθ.: Δηλαδή αντί νά χειρίζεσαι εσύ τίς κοούκλες και νά γράφεις καρέ-καρέ, τό κάνει τό κομπιούτερ;

Σ.Στ.: Μπορεί νά γίνει και αυτό όσο και άν φαίνεται παράξενο, μέ μηχανισμό μέσα στην κοούκλα γιά νά τήν κινήσει. Στό τράβελινγκ επίσης, αντί νά έχεις τό χειροκίνητο, πού κάναμε καρέ-καρέ, νά προγραμματίσεις όλες τίς κινήσεις και άπλως νά πατήσεις τό κουμπί... 'Η τελειότητα της κίνησης είναι ήδη κέρδος χρόνου, γιατί εκεί δέν υπεισέρχεται ο άνθρωπος παράγοντας ώστε νά κάνει κάπου λάθος.

Οθ.: 'Η πιό άπλή μέθοδος γιά νά γίνει τό κινούμενο σχέδιο ποιά είναι;

Σ.Στ.: 'Η πιό άπλή είναι αυτή πού έκανε ο Τρίνκα ως τό 1969 και συνεχίζεται ακόμα. Νά μήν τό πώ χειροτεχνία, αλλά είναι ή ίδια μέθοδος της λήψης καρέ-καρέ. Και δέν θά πάψει νά υπάρχει αυτή ή μαγεία και ή χάρη του αποτελέσματος πού δίνει τό χέρι...

Στην 'Ελλάδα, εδώ είναι πού υπάρχει τό μεγάλο πρόβλημα, όσο δέν θά υπάρχει Σχολή, δέν θά υπάρξει και μεγάλη ανάπτυξη γιά τό κινούμενο σχέδιο. Θά είμαστε πάντα ένα στενό κύκλωμα 4-5 ανθρώπων. Θά μπαίνει και κάποιος πού ξεφυγε και πήγε έξω, όπως είναι τώρα ο 'Αλέκος ο Παπαδάτος από τή Θεσσαλονίκη, αλλά και κείνος θά μένει στην ίδια ιστορία μέ μάς. Κάποια ταινιούλα, κανένα διαφημιστικό σπόντ...

Είναι βέβαια λίγο άφελές νά ζητάω ένα στούντιο, μιά σχολή κινούμενου σχεδίου, όταν δέν υπάρχει ακό-
μα μέριμνα από τήν πλευρά τής Πολιτείας ούτε γιά
κινηματογραφική σχολή. Τό θέμα είναι γενικότερο
δηλαδή. "Όμως, επειδή προσωπικά μέ ενδιαφέρει πε-
ρισσότερο τό κινούμενο, δέν σταματάω νά τό κυνηγάω
καί νά τό ψάχνω...

Οθ.: Τί έτοιμάζεσαι νά κάνεις τώρα;

Σ.Στ.: Είχα μιά συνεργασία μέ τήν ΕΡΤ ως τώρα.
"Έκανα κάποια σπότ μέ κοϋκλες, όπου αυτοσατιρίζε-
ται ή τηλεόραση. Είχα υποβάλει καί ένα σενάριο στό
Κέντρο, γιά μιά ταινία μέ κινούμενες κοϋκλες, πού
λεγόταν *ο Χορευτής*, λίγο τόμημα από τήν πλευρά μου,
γιατί ήταν δύσκολη ταινία. Είχε κλασικό μπαλέτο μέ
ένα χορευτή κι όλα αυτά καρ-καρέ μέ μιά κοϋκλα.
"Έκανα έναν προϋπολογισμό ρωτώντας δεξιά κι άρι-
στερά πόσο θά μου στοιχίσουν τά σκηινικά, πόσα κου-
τιά φίλμ θά χρειαστώ, πόσα θά πάρει ο μοντέρ, κ.λ.π.
Αυτό τόν προϋπολογισμό τό Κέντρο δέν τόν πίστεψε
καί ενώ ζητούσα τό 60% τής παραγωγής, δηλαδή πέ-
ντε εκατομμύρια τριακόσιες χιλιάδες, έγκρίθηκαν δύο
εκατομμύρια, πού δέν τά δέχθηκα, δέν αποδέχθηκα τή
συμπαραγωγή, δέν θά κάνω τήν ταινία.

Πιθανώς νά κάνω μιά άλλη ταινία μέ μικρότερο
προϋπολογισμό, τήν όποία θά ξαναυποβάλω στό Κέ-
ντρο, γιατί δυστυχώς είμαστε «κρεμασμένοι» από τίς
συμπαραγωγές του Κέντρου. Δέν θέλω νά πω από τή
διάθεση, ίσως τή διάθεση τήν έχουν, αλλά...

"Εδώ θέλω νά κάνω μιά διευκρίνιση. "Υπάρχει μιά
παράξενη πολιτική στό Κέντρο. Φέτος έγκρίθηκαν
δεκαέξι ταινίες μικρού μήκους μέ ποσό δεκαέξι εκα-
τομμυρίων, κάπου εκεί. Αυτές οι δεκαέξι ταινίες απο-
τελούν λίγο-πολύ σέ χρονική διάρκεια τρεις ταινίες
μεγάλου μήκους. Γίνονται τρεις ταινίες μεγάλου μή-
κους μέ δεκαέξι εκατομμύρια; "Οχι βέβαια. "Αλλωστε
από ό,τι έμαθα, πέρασαν μόνο τέσσερις ταινίες όμό-
φωνα από τό Γνωμοδοτικό του Φεστιβάλ καί έγιναν
τελικά δεκαέξι χρηματοδοτήσεις. Τί θά καλύψει λοι-
πόν μιά ταινία μικρού μήκους μέ ένα εκατομμύριο;
Φίλμ καί έργαστήριο μόνο είναι πεντακόσιες χιλιά-
δες. Τά υπόλοιπα πού θά τά βρεί; Καί θά βάλει χρήμα-
τα από τήν τσέπη του καί θά αναγκαστεί νά κάνει
συμβιβασμούς γιά νά τελειώσει τήν ταινία. Καί αν
άρχισεις τούς συμβιβασμούς σέ τέτοιου είδους ιστο-
ρίες, τό αποτέλεσμα θά είναι άρνητικό. "Αν ή πολι-
τεία θέλει πολλές ταινίες μικρού μήκους, νά δώσει καί
τά ανάλογα χρήματα, άλλωθις λίγες; καί νά έχει ποιο-
τικές απαιτήσεις, ώστε ένα καλό αποτέλεσμα νά μάς
έκπροσωπήσει καί σέ διεθνή φεστιβάλ.

"Ενα σκέλος είναι αυτό. "Ενα δεύτερο είναι μια δια-
πίστωση, επειδή έχω σχετική έμπειρία. Είναι γεγονός
ότι τό επίπεδο τής Έλληνικής ταινίας μικρού μήκους
παραμένει πάρα πολύ χαμηλό. Αυτό όφείλεται σέ δύο
λόγους. "Ο πρώτος είναι ή έλλειψη παιδείας, πού όλοι
ξέρουμε. "Από τήν άλλη, τά παιδιά πού σπουδάζουν
στis σχολές πού υπάρχουν καί από όπου, κατά τή δική



μου άποψη, μένουν ήμιμαθείς, πιστεύουν ότι είναι ήδη
έτοιμοι νά κάνουν κάποια ταινία. Δηλαδή, αυτοβαττί-
ζονται σκηνοθέτες μέ τό χαρτί πού παίρνουν καί γρά-
φει σκηνοθέτης. "Ενώ παληά, υπήρχε κάποια σπουδή.

Οθ.: Στην Ελλάδα;

Σ.Στ.: Ναι, στην Ελλάδα. Καί ποιά ήταν ή σπουδή;
"Ότι ένας πού ξεκινούσε νά κάνει κινηματογράφο, γιά
νά φτάσει νά κάνει σκηνοθεσία τής ταινίας μικρού
μήκους θά ήταν τουλάχιστον τό λιγότερο σέ τριάντα
ταινίες μεγάλου μήκους βοηθός. Θά είχε μάθει σχεδόν
τά πάντα.

Οθ.: Μά τότε, υπήρχε κινηματογράφος στην Ελλάδα.

Σ.Στ.: "Επόμενο ήταν. Τότε λοιπόν, εκείνος πού
αποφάσιζε νά κάνει ταινία μικρού μήκους, κουβαλού-
σε ήδη μιά έμπειρία, μιά σπουδή, γιατί κι αυτή ή
έμπειρία, σπουδή είναι. "Ηταν ικανός νά κάνει μιά
ταινία μικρού μήκους καί νά είναι έργο τέχνης. Δέν
ήταν τυχαίο ότι ο Βούλγαρης έκανε τόν *Τζίμη τόν
Τίγρη* ή ο Τάκης ο Κανελλόπουλος καί τόσοι άλλοι...
Καί τώρα μαθαίνω από τούς σκηνοθέτες, ότι αυτοί
πού τελειώνουν τίς σχολές άρνοϋνται νά πানে σά
βοηθοί γιατί πιστεύουν, ίσως, ότι είναι ήδη σκηνοθέ-
τες. Αυτό είναι ένα πολύ βασικό θέμα.

"Όσο λοιπόν δέν άνεβαίνει ή ποιότητα τής ταινίας
μικρού μήκους, τόσο δέν θά βρίσκονται τά χρήματα.
Θά λένε δέν πειράζει, έτσι κι άλλωθις τό άποτέλεσμα
είναι γνωστό, άς δώσουμε κάποια χρήματα τάν άλλο-



θι για τις ταινίες μικρού μήκους.

Οθ.: *Και για τό Φεστιβάλ της Δράμας; Ποιά είναι η θέση σου;*

Σ.Στ.: Τό Φεστιβάλ της Δράμας είναι μιά ιστορία πού ξεκίνησε νά συζητιέται από τό '85 καί από τότε ἤμουν ἀντίθετος μέ τό νά φύγει ἡ μικροῦ μήκους ἀπό τό Φεστιβάλ 'Ελληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης.

Πρῶτα ἀπό ὅλα θά πρέπει νά πῶ τί πιστεύω πῶς εἶναι ἡ ταινία μικροῦ μήκους. Εἶναι ἕνα ἔργο τέχνης καί τό ἔργο τέχνης δέν ἔχει οὔτε διάρκεια, οὔτε μέγεθος. Δέν μπορεῖς νά πεῖς πῶς εἶναι ἀνώτερη ἢ κατώτερη μιά ταινία ἀπό τή διάρκειά της καί μόνο. Πέρα ἀπό αὐτό ὅμως ὑπάρχουν καί οἱ συναισθηματικοί λόγοι πού μᾶς δένουν μέ τή Θεσσαλονίκη. Γιατί ἐκεῖ πρωτοεμφανίστηκε καί ἐκεῖ διαμορφώθηκε ἡ ταινία μικροῦ μήκους.

Ἀπό τήν ἄλλη εἶναι μιά εὐκαιρία γιά τόν νεαρό, τόν πρωτοεμφανιζόμενο σκηνοθέτη, μοντέρ, ἡθοποιό, μουσικό νά δείξει τή δουλειά του στούς ἄλλους σκηνοθέτες τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους, στούς παραγωγούς, ἂν ὑπάρχουν, καί ὅλα αὐτά συμβαίνουν στό Φεστιβάλ 'Ελληνικοῦ —τό τονίζω— Κινηματογράφου.

Πιστεύω ὅτι κανένας ἀπό ὅλους αὐτούς, τοὺς ἀμεσα ἐνδιαφερόμενους ἐπαγγελματικά γι' αὐτό τό χῶρο, τοὺς σκηνοθέτες ταινιῶν μεγάλου μήκους, τοὺς παραγωγούς, δέν θά πάει στή Δράμα.

Οθ.: Ὑπάρχει ἀκόμα ἕνας λόγος, ἴσως πού πρέπει νά προστεθεῖ. Συχνά, σκηνοθέτες ταινιῶν μεγάλου μήκους ἐπιλέγουν μέσα ἀπό τό χῶρο τῶν ταινιῶν μικροῦ μήκους ταινίες γιά νά προβληθοῦν μαζί μέ τίς δικές τους. Ὁ Τορνέζ, γιά παράδειγμα, εἶχε θελήσει νά παιχτεῖ ἡ ταινία του μέ τοῦ Παπανικόλα.

Σ.Στ.: "Ὅπως ἔγινε καί μέ τή δική μου ταινία, τόν Κολυμβητή. Εἶχαν ἔρθει καί μοῦ πρότειναν νά παιχτεῖ μέ τόν Ματωμένο Γάμο. Ἀλλά ἀπό γραφεῖο διανομῆς πού ὁ διευθυντής του ἦταν στή Θεσσαλονίκη. Αὐτός ἀποκλείεται νά πάει στή Δράμα νά δεῖ τίς ταινίες μικροῦ μήκους.

Οθ.: Οἱ βραβευμένες ταινίες τοῦ Φεστιβάλ Δράμας θά παιχτοῦν καί στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Ἄν υποθέσουμε ὅτι τό Φεστιβάλ Δράμας θά ἔχει μιά ποιοτική ἐπιλογή, μέ τήν ἔννοια ὅτι ἔχουν ἐπιλεγεῖ οἱ ὀχτώ καλύτερες ταινίες πού θά πᾶνε στή Θεσσαλονίκη, θά εἶναι σά νά ἔχουν πάει ὅλες οἱ ταινίες μικροῦ μήκους καί νά γίνει ἐπιλογή ἀπό τήν προκριματική ἐπιτροπή.

Σ.Στ.: Ναι, γιά νά παιχτοῦν κάποια μέρα, σέ μιά παράλληλη ἐκδήλωση. Καί ποιός θά πάει; Αὐτά εἶναι γνωστά· ξέρουμε τόσα χρόνια ἀπό τή Θεσσαλονίκη τί γίνεται...

Οθ.: Τελικά ποιά εἶναι ἡ δική σου πρόταση;

Σ.Στ.: Αὐστηρότερη προκριματική ἐπιτροπή, ἀλλά καί ἀνησυχία γιά νά δοῦμε τί γίνεται ἀπό τήν πλευρά τῆς πολιτείας, ὄχι μόνο νά ἀνησυχοῦμε ἐμεῖς πού κάνουμε τίς ταινίες μικροῦ μήκους.

Περικλής Χούρσογλου: Δέν υπάρχει για μένα αυτό που λένε αυτοδυναμία της ταινίας μικρού μήκους

Νότης Φόρσος: "Ένα από τα σημαντικά προβλήματα που παρουσιάζονται στους νέους "Έλληνες σκηνοθέτες είναι ότι από τη στιγμή που θα πάρουν τό πτυχίο τους θεωρούν τους éαυτούς τους íκανούς ώστε νά γυρίσουν ακόμα και ταινία μεγάλου μήκους και άποφεύγουν νά δουλέψουν σέ παλιότερους σκηνοθέτες ως βοηθοί. Παρ' όλο όμως που έσύ έχεις άρκετά χρόνια στό χώρο του κινηματογράφου και μάλιστα έχεις δουλέψει ως βοηθός σκηνοθέτη δίπλα σέ όνόματα όπως του Βούλγαρη, του Πανουσόπουλου...

Περικλής Χούρσογλου: ... του Παπαγιαννίδη, Θωμόπουλου, Δαμιανού...

Ν.Φ.: Παρόλα αυτά, αντί νά γυρίσεις μία ταινία μεγάλου μήκους προτίμησες νά κάνεις μία τηλεταινία, ή όποία μάλιστα πήρε και κρατικό βραβείο.

Π.Χ.: Κοίτα νά δείς τί έγινε: μπορεί νά είμαι συντηρητικός αλλά έν πάση περιπτώσει τελείωσα τη σχολή του Σταυράκου τό 1978 και μετά άμέσως έκανα τήν πρώτη ταινία μου μικρού μήκους. Πιστεύω ότι ό στόχος της πρώτης αυτής ταινίας είναι - όπως τό διαπίστωσα έκ των ύστερων - νά μπορέσει κανείς νά στήσει μία παραγωγή. Νά στηθεί δηλαδή μία ταινία που νά έχει τη δικιά σου ύπογραφή. Αυτή ή πρώτη ταινία συνήθως είναι άποτέλεσμα όλων των έπιρροών που έχεις από διαβάσματα, θεάσεις άλλων ταινιών κ.λπ. Τελειώνοντας λοιπόν τήν ταινία αυτή ξέρεις άν μπορείς νά γίνεις σκηνοθέτης, άν μπορείς νά οργανώνεις τη σκέψη σου μέ εικόνες και νά τίς στήνεις κινηματογραφικά.

Η δεύτερη μικρού μήκους ήταν περισσότερο ύφος, δηλαδή θέλεις νά γίνεις σκηνοθέτης αλλά ψάχνεις πιά τί θέλεις νά πείς, εγκαταλείποντας τίς έπιρ-

ροές και άρχίζοντας νά σκέφτεσαι πιά έσύ ό ίδιος πολύ ούσιαστικά πάνω σ' αυτό που θέλεις νά πείς και για τη γλώσσα που θά χρησιμοποιήσεις. Έγώ κάνω μικρού μήκους ταινίες, γιατί πιστεύω στην αυτοδυναμία του είδους αλλά γιατί είναι τό σκαλοπάτι για νά φτάσεις στη μεγάλου μήκους. 'Ανάμεσα σ' αυτά τά δυό υπάρχει τό σκαλοπάτι της τηλεταινίας και πρακτικά, δηλαδή έχοντας κάνει μόνο μικρού μήκους δέν είναι εύκολο νά πάρεις χρήματα ή νά τά διεκδικήσεις από τό 'Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου. Και τό Ε.Κ.Κ. - και ή ίδια ή ΕΡΤ - θέλει νά έχεις δοκιμαστεί σέ μία τηλεταινία. Μπορεί νά είναι κάπως συντηρητικό αυτό που λέω αλλά έγώ προσωπικά ήθελα αυτό τό ένδιάμεσο σκαλοπάτι της τηλεταινίας πρίν καταλήξω στη μεγάλου μήκους.

Επίσης ή ιστορία που ήθελα νά άφηγηθώ δέν μπορούσε νά γίνει μεγάλου μήκους. "Όταν μου έρχεται μία ιδέα πάντα σκέφτομαι πόσο θά κοστίσει αυτή όχι οικονομικά, αλλά πόσο αυτή ή σκέψη, αυτή ή φιλοσοφία, αυτός ό πυρήνας που έχει αυτή ή ιδέα αξίζει νά άπασχολήσει τό θεατή. "Όσο ένδιαφέρουσα κι άν είναι ή ιδέα αξίζει μία διάρκεια άνάπτυξης που μπορεί νά είναι ένα τέταρτο ή μισή ώρα αλλά πιθανώς όχι δυό ώρες. Και αυτό νομίζω ότι είναι τό σημείο που τήν πατάνε πολλοί σήμερα στην 'Ελλάδα. Έν πάσει περιπτώσει, ή ιδέα που θέλω νά πω στό Στύλ ήταν ή ιδέα μιάς ώρας. Τόσο τήν είχα σκεφτεί. Αυτό τό μήκος λοιπόν τήν κατέβασε στην τηλεταινία. Δέν ήταν ούτε για μικρού μήκους γιατί έχει άλλες προδιαγραφές ούτε βέβαια για μεγάλου μήκους.

Ν.Φ.: Ναι, αλλά ή τηλεταινία είναι ένα είδος που έχει τη δική του σκηνοθετική φιλοσοφία...

Π.Χ.: Ναί. Καί αυτό φαίνεται καί στά πολύ πρακτικά θέματα ὅπως ἀπό τό γεγονός ὅτι μέσα ἀπό τό βιζιέρ τῆς μηχανῆς βλέπεις τό κάδρο 1/33 καί πολύ πιό οὐσιαστικά. Ἔχοντας δεῖ προϊόντα τῆς τηλεόρασης ἀκόμα καί ὅταν δέν θές νά τά σκέφτεσαι τήν ὥρα πού κάνεις γύρισμα, αὐτά ἔχουν μπεῖ μέσα σου καί σέ ὀδηγοῦν στό νά κάνεις πιό κοντινά πλάνα. Ἡ γλώσσα τῆς τηλεόρασης ὅσο καί ἂν δέν τό θέλουμε μπαίνει μέσα μας.

Ν.Φ.: Αὐτός ὅμως ὁ ἐπηρεασμός ἀπό τήν τηλεοπτική αἰσθητική δέν σέ ξεστρατίζει ἀπό τόν ἀρχικό σκοπό σου νά κάνεις μιά ταινία μεγάλου μήκους;

Π.Χ.: Ἐγώ θέλησα νά γίνω, τελειώνοντας τή σχολή Σταυράκου, σκηνοθέτης στόν κινηματογράφο. Ὅμως, κακά τά ψέμματα, στήν Ἑλλάδα ἀπό τόν κινηματογράφο ζήτημα νά ζοῦνε δυό - τρία άτομα. Οἱ ὑπόλοιποι κάνουν εἴτε διαφημιστικά εἴτε ἐκπομπές στήν τηλεόραση - ἐγώ ἔχω κάνει πάνω ἀπό 20 ἐκπομπές - εἴτε ἀκόμα καί θεατρικές δουλειές. Δηλαδή κάνεις πράγματα τά ὅποια δέν εἶναι ταινίες μεγάλου μήκους ἀλλά εἶναι κοντινά στόν κινηματογράφο. Δυστυχῶς ἡ εὐτυχῶς ἡ τηλεόραση σήμερα ἀπορροφᾷ πολλούς ἀνθρώπους πού δουλεύουν στόν κινηματογράφο καί δέν τή σνομπάρουν καθόλου. Καί μπορῶ νά σοῦ πῶ ὅτι πολύ περισσότερο εὐχαριστιέμαι καί πολύ μεγαλύτερη ἄσκηση εἶναι γιά μένα οἱ τηλεοπτικές ἐκπομπές ὅπως τό ἡ *EPT* σ' ὅλη τήν Ἑλλάδα, παρά ἂν ἔκανα διαφημιστικά, εἶδος πού θεωρεῖται ὅτι ἔχει περισσότερη σχέση μέ αὐτό πού λέμε κινηματογράφο.

Ν.Φ.: Αὐτά ὅμως δέν ἐπηρεάζουν τήν ὀπτική σου, ἄρα καί τόν τρόπο πού θά γυρίσεις ἀργότερα τίς μεγάλου μήκους ταινίες σου;

Π.Χ.: Κανένας ἄνθρωπος δέν μπορεῖ νά πεῖ ὅτι δέν ἐπηρεάζεται ἀπό κάπου. Καί βέβαια θά ἐπηρεαστεῖ. Αὐτό ὅμως δέν σημαίνει τίποτα. Ὁ Μπέργκμαν ἔκανε ταινίες πού θά παίζονταν σέ ἐπεισόδια στήν



Μανικεττόκουμπα



Τυφλό σύστημα

τηλεόραση (Σκηνές ἀπό ἓναν γάμο), δέν ἔκανε ὅμως τηλεταινίες.

Ν.Φ.: Ὁ Μπέργκμαν ὅμως ἄρχισε ἀπό τόν κινηματογράφο.

Π.Χ.: Κοίταξε, τίποτε δέν εἶναι παρθένο. Δέν μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι θά κάνουμε ἓναν κινηματογράφο στόν ὅποιο ἡ γλώσσα μας θά εἶναι ἀνεπηρέαστη. Θά ἐπηρεάζεται ἀπό τό βίντεο - κλίπ, ἀπό τή διαφήμιση, ἀπό τήν τηλεόραση ἀλλά ἀκόμη καί ἀπό σκηνοθέτες μέ τούς ὁποίους δούλεψες στό παρελθόν, ὅπως ἐγώ γιά παράδειγμα ἀπό τόν Βούλγαρη. Ἡ προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη εἶναι ὅλα αὐτά τά πράγματα καί τόν ὀδηγοῦν τελικά στή διαμόρφωση τοῦ δικοῦ του στυλ, δέν ξέρω πῶς ἀλλιῶς θά μπορούσε νά γίνει· ἡ ἐν πάση περιπτώσει ἐγώ ἔχω διαλέξει ἓναν τέτοιο δρόμο... ὁ Τορνές δέν κάνει τηλεοπτικά πράγματα, ἂν καί πάλι ζήτησε καί πῆρε μιά τηλεταινία. Οὔτε ὁ Σφήκας κάνει τηλεοπτικά πράγματα, ἂν καί αὐτός ἔκανε *Παρασκήνιο*.

Ν.Φ.: Ἐκεῖνο πού παρατηρεῖ κανεῖς στή δική σου περίπτωση πάντως εἶναι ὅτι ἔχουν περάσει πολλά χρόνια ἀπό τότε πού δουλεύεις στόν κινηματογράφο καί δέν ἔχεις ἐπιχειρήσει ἀκόμα ταινία μεγάλου μήκους.

Π.Χ.: Ξέρεις, ό καθένας βρίσκει τούς δικούς του ρυθμούς.

Ν.Φ.: Σ' αυτό έχεις δίκιο. Μ' αυτά όμως πού μου είπες μου δημιούργησες τήν εντύπωση ότι ό ρόλος τής τηλεόρασης μπορεί νά είναι πολύ πιά σημαντικός από τό ρόλο του Έλληνικού Κέντρου Κινηματογράφου. Έτσι έρχομαι καί σέ ένα θέμα πού μ' άπασχολεί άρκετά τόν τελευταίο καιρό. Πώς βλέπεις έσύ νά διαμορφώνεται ένας τρόπος εκπαίδευσης τών σκηνοθετών μιά καί δέν υπάρχουν στήν Ελλάδα σχολές σέ ικανοποιητικό επίπεδο; Πώς βλέπεις νά βοηθιέται ό άριθμός τών ανθρώπων πού ασχολούνται ή θέλουν νά ασχοληθούν μέ τόν κινηματογράφο; Από τά λεγόμενα σου φαίνεται ότι έναν τέτοιο ρόλο μπορεί νά παίξει ή τηλεόραση.

Π.Χ.: Κοίταξε νά δεις, τό Κέντρο δέν μπορεί νά σου έγκρίνει κάθε χρόνο χρήματα γιά μιά μικρού μήκους ταινία, άν υποθέσουμε ότι ό χρόνος πού χρειάζεσαι γιά νά σκεφτείς, νά γράψεις, νά εκτελέσεις καί νά ολοκληρώσεις μιά ταινία μικρού μήκους είναι περίπου ένας χρόνος. Κάνεις μιά κάθε τρία ή τέσσερα χρόνια, σπάνια σέ συντομότερο χρονικό διάστημα, όπως κάνει ό Εύρης ό Παπανικόλας. Άρα όταν δέν κάνεις δικά σου πράγματα, ό κοντινότερος τομέας είναι ή τηλεόραση. Άκόμα καί όταν κάνεις διαφημιστικά, τό 90% αυτών πού κάνεις είναι γιά τήν

τηλεόραση. Καί άν πάει στόν κινηματογράφο, θά περάσει δέκα φορές, ενώ στήν τηλεόραση 100. Τά σήριαλ πάλι είναι ένας άλλος πόλος έλξης. Είναι πολύ λίγοι σκηνοθέτες στήν Ελλάδα πού κάνουν καθαρά κινηματογράφο.

Ν.Φ.: Πώς βλέπεις λοιπόν ότι μπορεί νά βοηθήσει ή τηλεόραση αυτό τό ανθρώπινο ύλικό;

Π.Χ.: Μιά παρένθεση. Δέν θάθελα νά πούμε ότι ή τηλεόραση βοηθάει περισσότερο από τό Κέντρο. Είναι δυό διαφορετικά πράγματα. Αυτό πού κάνεις γιά τήν τηλεόραση είναι επιβίωση. Ζεις άπ' αυτό, ενώ τό Κέντρο σέ βοηθάει. Σέ όλες σχεδόν τίς χώρες υπάρχουν Κέντρα Κινηματογράφου πού ενισχύουν τούς κινηματογραφιστές, ίσως γιατί τό κράτος θέλει νά έχει κάποιο πολιτιστικό πρόσωπο, ίσως γιατί... Καί μάλιστα νά σκεφτούμε ότι στήν Ελλάδα δέν υπάρχουν άτζέντηδες, δέν υπάρχουν βιομήχανοι πού έχουν υπερκέρδη καί τούς λείει κάποιος σύμβουλος πού νά επενδύσουν.

Έχει προταθεί στόν Τσοβόλα όταν μιά εταιρεία πού έχει υπερκέρδη βοηθάει καλλιτεχνικές εκδηλώσεις οικονομικά, τό ποσό αυτό νά εκπίπτει από τό φορολογούμενο εισόδημα. Αυτό δέν έγινε δεκτό. Παραγωγοί, λοιπόν, στήν Ελλάδα δέν υπάρχουν. Ό μόνος παραγωγός είναι τό κράτος είτε ως Κέντρο

Στίλ



είτε ως τηλεόραση. Μέ την τηλεόραση ζούμε, με τό Κέντρο κάνουμε Τέχνη, άς πούμε.

Ν.Φ.: Ναι, αλλά αυτό που βλέπω είναι ότι ο μόνος τρόπος για να κάνεις πολλές ταινίες, να αναπτύξεις, να εκφραστείς με την Τέχνη σου και να ασκήσεις τό ύφος σου είναι ή τηλεόραση. 'Από την άλλη και ό Τσαρούχης κάνει Τέχνη αλλά την πουλάει, ό σκηνοθέτης μιάς ταινίας μικρού μήκους, τί κάνει;

Π.Χ.: 'Εμμέσως την πουλάει. Τό πιο συνηθισμένο είναι, έχοντας κάνει την πρώτη μικρού μήκους ταινία σου, να πäs και να πεις σε κάποιον παραγωγό, στην τηλεόραση, να ή δουλειά μου, αυτός είμαι, θέλα να κάνω μιά έκπομπή. 'Η πρώτη ταινία είναι σάν τη διδακτορική έργασία. Είναι για να σου άνοιξει κάποιες πόρτες άργότερα. Γιαυτό δέν υπάρχει, για μένα τουλάχιστον, αυτό που λένε αυτοδυναμία της ταινίας μικρού μήκους. 'Εγώ κάνω μικρού μήκους για να κατορθώσω να κάνω τή μεγάλου μήκους.

Ν.Φ.: 'Ας επιστρέψουμε όμως στο Κέντρο Κινηματογράφου πού από ό,τι φαίνεται είναι συνηθώς και ό πρώτος χρηματοδότης.

Π.Χ.: Τό Κέντρο, από ό,τι έχω δει ως τώρα, προτιμάει να δίνει λίγα λεφτά σε πολλούς. Προτιμάει, δηλαδή, να δοκιμάζει περισσότερα άτομα, παρά να φροντίζει για πιο ύψηλά στάνταρ. Τίς επιλογές δέν τίς κάνει στίς μικρού μήκους. "Όταν θά έγκρίνει τέσσερεις μεγάλου μήκους και δεκαέξι μικρού και θά μοιράσει σ' αυτά, κατά μέσο όρο, από ένα εκατομμύριο, τά λεφτά είναι λίγα για μιά παραγωγή. 'Ισως, έτσι να δοκιμάζει και τά κότσια αυτών των ανθρώπων' άν έχουν τό πείσμα να κάνουν αυτό που θέλουν. 'Εγώ τό θεωρώ θετικό αυτό. Αυτή είναι ή παραγωγή στην 'Ελλάδα, έτσι είναι τά πράγματα, δύσκολα. Βρές λεφτά από τη θεία σου, ρίξε κόσμο, δανείσου, δέν ξέρω τί θά κάνεις αλλά είναι πολυτέλεια να κάνεις στην 'Ελλάδα μικρού μήκους με τέσσερα εκατομμύρια. 'Ακόμα χειρότερα όταν κάνεις προϋπολογισμούς 12 εκατομμυρίων.

Ν.Φ.: Μήπως όμως εκεί βρίσκεται και τό πρόβλημα της χαμηλής ποιότητας των ταινιών μικρού μήκους;

Π.Χ.: "Όχι, τουλάχιστον τεχνικά. Τά τελευταία ιδίως χρόνια, αυτό που έπισημαίνουν όλοι στά φεστιβάλ είναι ότι μπορεί οι ταινίες να μην έχουν την έμπνευση των παλιών μικρού μήκους, της γενιάς του Βούλγαρη, του 'Αγγελόπουλου, της Λιάππα, τότε πού δέν ύπήρχε τό Κέντρο, αλλά έχουν πολύ ύψηλά τεχνικά στάνταρ. 'Επειδή, μάλιστα, κάποιον από τους σκηνοθέτες έχουν δουλέψει και στην τηλεόραση πού εκεί τά στάνταρ είναι πιο επαγγελματικά, δέν κάνουν έρασιτεχνικές ταινίες. 'Εχουν καλούς όπερατέρ, φροντίζουν τό μιξάζ, τό μοντάζ κ.λπ.

Μπορεί τό Κέντρο να δίνει σε πολλούς μόνο και μόνο για να μή φωνάζουν, δέν ξέρω. Μπορεί και για να δοθεί ή εύκαιρία σε πολλούς. Στίς μεγάλες ταινίες άλλωστε αυτό συμβαίνει. Λίγο - πολύ όλοι έχουν πάει.

Ν.Φ.: Δηλαδή, πιστεύεις, ότι άσχετα με τά κίνητρα, τό άποτέλεσμα της πολιτικής του Κέντρου είναι θετικό.

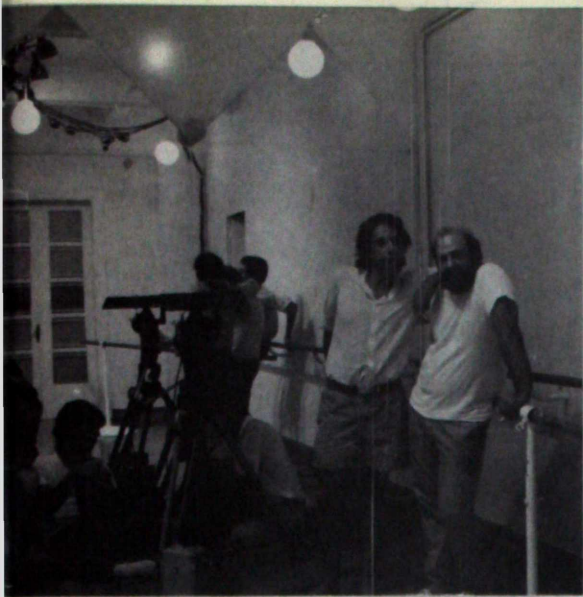
Π.Χ.: Προτίμησαν να μην κάνουν επιλογή και να πούν αυτοί οι τέσσερεις νέοι μäs άρέσουν περισσότερο και δίνουμε πιο συχνά και πιο πολλά λεφτά σ' αυτούς, αλλά να πούν έμεις θά δώσουμε σε πολλούς και όποιος βγει από αυτούς. Μετά αυτοί θά δοκιμαστούν στην τηλεόραση, στό ντοκυμανταίρ, θά διεκδικήσουν τηλεταινία, κάποιον από αυτούς θά την πάρουν. Μετά αρχίζουν να κάνουν τα σενάρια για τή μεγάλου μήκους. Αυτή είναι ή μία πιθανή πορεία. 'Η άλλη είναι να κάνεις διαφημιστικά.

Ν.Φ.: Τή διεκδίκηση των νέων αυτών παιδιών, πού δουλεύουν στό μικρού μήκους, να συνενερίσκονται στό χώρο του Φεστιβάλ στην Θεσσαλονίκη, πώς τη βλέπεις;

Π.Χ.: 'Ας ξεχάσουμε την ιστορία της Θεσσαλονίκης, να μιλήσουμε πιο γενικά για τό θέμα του Φεστιβάλ. Την πρώτη φορά πού πήγα στην Θεσσαλονίκη με τά *Μανικέτοκουμπα*, έπιασα τόν έαυτό μου να παρακαλάει να μην είναι πιο καλή ή ταινία του φίλου μου, πού παιζόταν την έπομενη μέρα, από τή δική μου για να μην χάσει ή ταινία μου. Μετά αισθάνθηκα μεγάλη ντροπή. 'Εν πάση περιπτώσει, δέν μ' άρέσει καθόλου, μά καθόλου τό κλίμα του φεστιβάλ, πού ξεκινά από τίς μεγάλου μήκους και περνάει στίς μικρού. Ειδικά τά τελευταία χρόνια τά πράγματα έχουν χειροτερέψει. 'Επειδή οι κριτικοί δέν άσχολούνται καθόλου ή ελάχιστα με την μικρού μήκους, οι ταινίες παίζονται σε άσχημες συνθήκες, δέν έχω λοιπόν καμιά αντίρρηση να άποδεσμευτεί τό μικρού από τό μεγάλου μήκους. Τό μόνο πού άξιζε στό φεστιβάλ ήταν ότι μπορούσες να ζητήσεις από κάποιον σκηνοθέτη μεγάλου μήκους να έρθει να δει την ταινία σου.

Ν.Φ.: 'Ακριβώς όμως αυτό πού λές είχε σάν άποτέλεσμα κάποιες από αυτές τίς ταινίες να παίζονται σάν συμπληρώματα στίς ταινίες μεγάλου μήκους. Αυτό όμως θά μπορεί να γίνεται τώρα στη Δράμα;

Π.Χ.: Αυτό πού λές θέτει ένα άλλο θέμα. Τό Κέντρο πρέπει να ενισχύσει ουσιαστικά την μικρού μήκους. Είναι ένα άλλο θέμα. Είναι σκανδαλώδες να έχουν δοθεί τά τελευταία χρόνια πάνω από 200 εκατομμύρια για μικρού μήκους και ελάχιστα από αυτές και σχεδόν καμμία να μην έχει παιχτεί είτε στον κινηματογράφο είτε στην τηλεόραση. "Αν προβλήθηκαν οι ταινίες του 'Αγγελάτου ή του Παπανικόλα εί-



Ο Περικλής Χούρσογλου με τον Παντελή Βούλγαρη

ναι μεμονωμένες περιπτώσεις που ευνόηθηκαν και από το γεγονός ότι ήταν γυρισμένες σε 35 mm. Έγω πιστεύω ότι οι μικρού μήκους πρέπει να γυρίζονται στα 16 mm. Τό κόστος είναι περίπου στο ένα δέκατο. Ένα κουτί 120 μέτρων διαρκεί 10 λεπτά ενώ στο 35άρι 3,5 λεπτά, πέρα από τη διαφορά τιμής.

“Ας πάρει, λοιπόν, τό Κέντρο τό Παλλάς, όπως είχε κάποτε αναγγείλει, και να παίζει εκεί τίς μικρού μήκους. Νά οργανώνει εβδομάδες κ.λπ.

Ν.Φ.: Και ποιός θά τίς βλέπει;

Π.Χ.: Γιατί, ποιός είδε τήν ταινία του Μαυροειδή, ποιός είδε τήν Λιάππα; “Αν θέλουμε και περισσότερα, ας τίς παίζουν στην τηλεόραση. Παζάρευα τό Στύλ μέ τήν τηλεόραση και ήταν πολύ πρόθυμοι να τήν αγοράσουν μόνο που έπρεπε να βρεθεί κάποια φόρμουλα γιατί δεν είχαν πρόβλεψη για τηλεταινίες. Πέρασαν μερικοί μήνες και δεν πήρα απάντηση, όποτε πέρασε ή ταινία από τά κρατικά βραβεία και πήρε ένα από τά μεγάλα. Πήγα, λοιπόν, ξανά στην ΕΡΤ 2 και τούς λέω ότι τώρα έλπίζω ότι θά είναι πιο εύκολο να τήν πάρετε που βραβεύτηκε. Όποτε ό συνομιλητής μου μου απαντάει: Σας παρακαλώ να μην τό πολυλέμε ότι είναι βραβευμένη γιατί παίχτηκαν κάτι βραβευμένες μικρού μήκους στην τηλεόραση που πρότεινα εγώ ό ίδιος μέ αυτό τό επιχείρημα για να τίς περάσω. “Όταν τίς παίζαμε πήραμε τόσα ύβριστικά τηλεφωνήματα που ακόμα και τώρα μου τό χτυπούν. Βλέπετε λοιπόν ότι είναι καλύτερα να μην πούμε ότι είναι βραβευμένη. Αυτή είναι ή κρατική τηλεόραση. Μετά τρείς μέρες βγήκε ό Στρατής ό διευθυντής της ΕΡΤ 2 και δήλωσε ότι οι “Έλληνες δεν θέλουν όπερα και θέατρο, αλλά μπουζούκια, όταν γυρνάνε από τή

δουλειά. “Ας παίζονται, λοιπόν, οι ταινίες σε πείσμα αυτού του κοινού. Δεν μπορούμε να βλέπουμε συνεχώς τή Γλυκερία. “Ας μπουνε έστω σε μία ζώνη χαμηλότερης θεαματικότητας. Δεν μπορούμε να μιλάμε έτσι για πολιτιστική πολιτική. Έδω τό Κέντρο μετά βίας πέρασε να παίζονται οι ταινίες του τό Σάββατο τό βράδυ.

Για μένα τό πιο σημαντικό είναι να αποκτήσει υπόσταση τό μικρού μήκους παρά αν θά πάμε στη Δράμα ή στη Θεσσαλονίκη. Παρ’ όλα αυτά δεν είμαι αντίθετος στο φεστιβάλ της Δράμας. Ξέρω ότι υπάρχουν πολλά προβλήματα: είναι περίεργη πόλη, δεν έχει αεροδρόμιο, δεν είχε καλές συνθήκες προβολής και κυρίως ή απόφαση πάρθηκε χωρίς να ρωτηθεί κανένας. “Από τήν άλλη μ’ ένοχλούν: α) να ξεχνιέται τό κεντρικό πρόβλημα του μικρού μήκους και να μετατίθεται σ’ ένα τσακωμό για τό ποιά θά είναι ή πόλη, β) μ’ ένοχλει ν’ ανακαλύπτουμε τώρα ξαφνικά ότι ή Δράμα είναι υποβαθμισμένη όταν επί δέκα χρόνια χαιρόμασταν που πηγαίναμε εκεί και αναφέραμε στα βιογραφικά μας σημειώματα τό βραβείο της Δράμας και γ) μέ ένοχλει πάρα πολύ να θεωρούμαστε θιγμένοι επειδή ή ταινία μας θά παιχτεί στο κοινό της Δράμας και να μην θεωρούμε τούς έαυτούς μας τό ίδιο θιγμένους όταν γράφει ή Παπαδοπούλου: συμπαθητικό παιδί ό τάδε και συμπαθητική ή ταινία του και να είναι αυτό ή κριτική της ταινίας του. Μέ ένοχλει να μου λέει ένας κριτικός δεν πρόλαβα να δω τήν ταινία σου.

“Όλα αυτά μέ ένοχλούν περισσότερο από τό να παίζουμε τήν ταινία μου στη Δράμα. Στο κάτω - κάτω, αν υπάρχει όμοψυχία, μπορεί να φτιαχτεί ένας πυρήνας μέ κέντρο τή Δράμα. Γιατί πρέπει να είναι όλη ή ιστορία στη Θεσσαλονίκη; Χώρια που είναι άχαριστο να πεις σε μία πόλη που έχει κρατήσει ένα φεστιβάλ δέκα χρόνια, εγώ βγάζω τά μικρού μήκους από τή Θεσσαλονίκη και δεν τά φέρνω σε σένα αλλά τά πάω στη Ρόδο ή στην Πάτρα γιατί εκεί έχει περισσότερους τουρίστες ή γιατί έχει αεροδρόμιο.

Ν.Φ.: Έγώ νομίζω πάντως ότι ένας λόγος της κακής σχέσης των κριτικών μέ τίς μικρού μήκους είναι ή κόπωσή τους από τήν κακή τους ποιότητα.

Π.Χ.: Ένας λόγος παραπάνω να γίνεται τό φεστιβάλ Δράμας. Κάθε χρόνο δεν βλέπω παραπάνω από 8 καλές ταινίες μικρού μήκους. Τό να είναι στην αρχή ένα κόσκινο ή Δράμα και μετά να έρχονται οι όχτώ καλύτερες και να παίζονται στη Θεσσαλονίκη είναι για μένα απόλυτα θεμιτό. Μόνο που νομίζω ότι δεν θά έπρεπε να υπάρχει προκριματική έπιτροπή στο φεστιβάλ της Δράμας και οι ταινίες που πάνε μετά στο φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης να μην εξορίζονται σε κάποια παράλληλη εκδήλωση.

Τό Φεστιβάλ τής Δράμας καί ή ταινία μικρού μήκους



Τί θυμάται κανείς από τό Φεστιβάλ τής Δράμας, ένα μήνα μετά τή λήξη του; Πολύ λίγα πράγματα απ' αυτό πού θά έπρεπε νά ήταν ή καρδιά του: οι ταινίες πού διαγωνίστηκαν. Άρκετά περισσότερα από τό ύλικό εκείνο πού γέμιζε τίς τρύπες του προγράμματος, προσφέροντας εικόνες σέ υπερεπάρκεια - ό,τι στή γλώσσα τών φεστιβάλ ονομάζεται παράλληλες εκδηλώσεις. Πολλά, τέλος, γιά ό,τι περιληπτικά θά λέγαμε "έκτός πεδίου" του Φεστιβάλ: άμφισβήτηση του θεσμού, Δράμα ή ... Ρόδος, άντιφεστιβάλ Θεσσαλονίκης, οργανωτικές "έλληνικότητες", άγωνα παράπονα, έπαρχιακή γραφικότητα καί ... ό κύριος Δήμαρχος - όσοι πήγαν κάποτε στή Δράμα, αυτοί ξέρουν. (Βλέπετε, στόν κινηματογράφο, τό "έκτός πεδίου" δέν είναι πάντοτε έρωτικό· στούς κινηματογραφικούς θεσμούς στή χώρα μας είναι σκοτεινό, ίντριγκαδόρικο, "συνδικαλιστικό", συμφεροντολογικό, γκρινιάρικο, συντεχνιακό, διεκδικητικό κ.ο.κ.).

Τή λογική αúτης τής μνήμης - λήθης θά ακολουθήσει καί τό παρόν σημείωμα. Δέν θά ασχοληθεΐ, λοιπόν, έκτεταμένα ούτε μέ τίς έντός διαγωνισμού ούτε μέ τίς υπόλοιπες ταινίες του προγράμματος παρά μόνο γιά νά διατυπώσει τίς έξης σύντομες παρατηρήσεις:

1. Η γενική στάθμη τών ταινιών έντός διαγωνιστικού προγράμματος ήταν σαφώς, σαφέστατα, χαμηλή, πιστοποιώντας τήν ποιοτική κατρακύλα πού έχουν πάρει οι ταινίες του είδους έδω καί άρκετά χρόνια.

2. Δέν άνιχνεύτηκε κανένα κινηματογραφικό "διαμάντι", από εκείνα πού έστω καί μόνα τους μπορούν νά χαρίσουν λάμψη σ' ένα φεστιβάλ.

3. Τά προβλήματα ως πρός τήν τεχνική επάρκεια τών ταινιών εξακολουθούν χρόνο μέ τό χρόνο νά υποχωρούν - όμως έτσι τό κενό (πού είναι σχεδόν πάντα καί κενό σεναρίου) φαίνεται μεγαλύτερο.

4. Δέν καταγράφηκε καμιά ρηξικέλευθη κινηματογραφική πρόταση - οι "φιλόδοξες" ταινίες ήταν (συχνότατα) ξυπασμένες ως πρόθεση καί (ένίοτε) κωμικές ως άποτέλεσμα.

5. Η φιλόδοξη προσπάθεια τής οργανωτικής επιτροπής νά στήσει στίς παράλληλες προβολές ένα παγκόσμιο άνθολόγιο ταινιών μικρού μήκους, πολύ ενδιαφέρουσα καθεαυτή, αλλά καί οι παλαιότερες έλληνικές ταινίες μικρού μήκους πού παίχτηκαν στό Φεστιβάλ, "στρίμωξαν" άπελπιστικά τίς, έτσι κι αλλιώς, αδύνατες διαγωνιζόμενες ταινίες. Άποτέλεσαν, όμως, όσο μπορεί νά γίνει κάτι τέτοιο σ' ένα Φεστιβάλ, καί "μέγιστον μάθημα" γιά τή φύση, τούς τρόπους καί τήν αισθητική τής ταινίας μικρού μήκους: από τό "άντεστραμμένο βίντεο κλίπ" του Βέντερς (*Αλαμπάμα*, 2.000 έτη φωτός - 1969) ως τόν κινηματογράφο απ' τό... τίποτα του Τζάρμους (*Καφές καί τσιγάρα* - 1986), από τήν τελείωση του ντοκυμανταΐρ (*Βολπαραιζο* - 1963) ως τήν υπέρβασή του μέσα από τήν έκρηξη τής ρεαλιστικής του πρώτης ύλης (*Γή χωρίς ψωμί* - 1932), από τήν υλικότητα τών σωμάτων (*Η Σαρλότ καί ό Ζύλ της* - 1958) ως τίς μαγικές γραμμές του Μακλάρεν... Ό κατάλογος θά μπορούσε νά είναι πολύ μεγαλύτερος. Άς κλείσει μέ τήν (τιμητική) άναφορά σ' ένα μικρό έλληνικό θαύμα τής τρυκέ-



Καφέs και τσιγάρα

ζας: τὰ *Γράμματα απ' τήν 'Αμερική* (1972) του Λάκη Παπαστάθη.

Τό μικρό και τό μεγάλο

"Αν· οί φετεινές ταινίες μικρού μήκους μοιράστηκαν μεταξύ Δράμας και Θεσσαλονίκης, ή αιτία δέν ήταν μόνο τό... αεροδρόμιο.

Ή βασική αντίφαση πού ταλαιπωρεί τίς ταινίες του είδους (καί έν τέλει καί τούς εύαριθμους θεατές τους) εἶναι ή αντίφαση ανάμεσα στην (περίφημη) αυτονομία τους καί στή χρησιμοποίησή τους ως μέσου για κάποιο σκοπό: από τό ένα μέρος ή αυθύπαρκτη, αυτόνομη καί ολοκληρωμένη ταινία - βήμα για τήν είσοδο στο χώρο των ταινιών μεγάλου μήκους, ή ταινία - εισιτήριο για δουλειά στο κύκλωμα (βλ. τηλεόραση), ή ταινία - μαυροπίνακας για τήν άσκηση στην μάθηση της κινηματογραφικής γλώσσας ή, στο επίπεδο της διανομής, ή ταινία "ισόντα", στο πλάι μιās ταινίας μεγάλου μήκους.

Τά αποτελέσματα αυτής της αντίφασης μπορούν να διαπιστωθούν σε δύο επίπεδα. Πρώτα στο επίπεδο των ίδιων των ταινιών, όπου ή ταλάντευση του δημιουργού ανάμεσα στην πραγματικότητα (ταινία μικρού μήκους) καί τό όνειρο (ταινία μεγάλου μήκους, "κανονική" ταινία) καταστρέφει τήν οικονομία, τό ρυθμό καί τήν έν γενεί άρτίωση του έγχειρηματος. Αποτέλεσμα: μικρομέγαιες ταινίες, μέ τό ένα πόδι στο μικρό μήκος καί τό άλλο στο μεγάλο (δηλαδή στον... αέρα). Τό πράγμα γίνεται σοβαρότερο όταν

έρχεται να προστεθεί καί ό ζήλος του νεοφώτιστου πού θέλει να πει τά πάντα καί μέ τήν πρώτη (άν καί τό σύμπτωμα αυτό μάλλον ύποχωρεί). (Δέν πρέπει, βέβαια, να θεωρηθεί ότι τό σημείωμα καταδικάζει συλλήβδην όλες αυτές τίς "ταινίες - μέσα", ειδικά εκείνες πού έχουν συνείδηση της έτερονομίας τους· έστω κι άν θεωρεί φυσιολογικότερο χώρο για τήν εκκόλαψη τους όχι τά λογής φεστιβάλ αλλά τά κανάλια της τηλεόρασης.)

Τό δεύτερο επίπεδο έχει να κάνει μέ τούς θεσμούς καί ένα τμήμα του αποτελεί ή αντίθεση Δράμας / Θεσσαλονίκης. Ή άπαιτήση πολλών δημιουργών ταινιών μικρού μήκους να συνυπάρξουν μέ τήν υπόλοιπη κινηματογραφική οικογένεια στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης, κοιταγμένη απ' αυτή τή σκοπιά, εἶναι καί εξηγήσιμη καί νόμιμη. Ή συνύπαρξη, όμως, αυτών των ταινιών μέ τίς ταινίες μεγάλου μήκους ύποβαθμίζει τελικά τό αίτημα της αυτονομίας καί συρρικνώνει τό βάρος της ιδιοπροσωπίας τους, ή (άκόμη χειρότερα) εκβιάζει τή θέαση (όπως στην περίπτωση του κοινού των μεγάλων ταινιών πού παρακολουθούσε τά κούρ μετράζ άπλως έπειδή παίζονταν μαζί μέ εκείνες).

Αυτονομία ή εξάρτηση, όμοιότητα ή διαφορά, απομόνωση ή συνύπαρξη, αυτόσκοπός ή μέσο, Θεσσαλονίκη ή Δράμα, μαζί ή χώρα... Τά δίπολα σχήματα δέν εξαντλούνται εδώ. Όμως προσοχή: σε μερικές διαζεύξεις μπορεί να επιτρέπεται καί τό πρόσημο σύν.

Αλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

“Ένας άσσος και ένα μηδενικό

*“Όσα ακολουθούν άς διαβαστούν
ώς τό προσωπικό ήμερολόγιο του
καλλιτεχνικού διευθυντή της εκδήλω-
σης.*

“Ένας άσσος και ένα μηδενικό: “Όταν φεύγει τό τελευταίο κι ό άσσος μεγαλώνει, χρίζεται “έπίσημος”, αλλά τά μεγέθη παραμένουν πάντα μικρά. Καύσωνας, προετοιμασίες, 16 ως 20 του Σεπτέμβρη λίγες δεκάδες χιλιόμετρα από τά σύνορα, οι θόρυβοι από τήν άλλη άποψη και ή προθεσμία: Νά οργανωθεί ένα φεστιβάλ σέ τρεις εβδομάδες! Νά υλοποιήσεις τόν όρο “καλλιτεχνικός διευθυντής” που επιχείρησε νά διορθώσει ένα αρχικό σφάλμα επιλογών. Οι πέντε της οργανωτικής επιτροπής και ό “καλλιτεχνικός διευθυντής”, δηλαδή ή ό μπαλλαντέρ ή τό τίποτα!

Τρία κέντρα έλέγχου στην Αθήνα, Δράμα και Θεσσαλονίκη συνέκλιναν στην κοινή γραμμή: Νά οργανωθεί τό 1ο επίσημο φεστιβάλ ταινιών μικρού μήκους Δράμας, νά στελεχωθούν οι επιτροπές του, νά λυθούν οργανωτικά θέματα και νά “στηθούν” οι παράλληλες εκδηλώσεις. Κι ακόμα, νά περιφρουρηθεί ό θεσμός, νά εξασφαλισθεί μία αυστηρή αλλά και έντιμη κρίση, νά υπάρχει τό ένα, τό κύριο σώμα (έλληνικό φίλμ), αλλά και τό άλλο Τό άλλο νά μήν καλύπτει τό “ένα” αλλά και νά άποτελεί μέτρο σύγκρισης, γνώσης, παιδείσης, επαφής μέ τό “κούρ-μετράζ” φίλμ. Νά διωχθεί ή προκατάληψη αλλά και νά βγει ένα κινηματογραφικό είδος από τό περιθώριο.

Αυτά που συνέβησαν στην Δράμα για πέντε μέρες είναι λίγο ή πολύ γνωστά: Η ποιότητα των ελληνικών φίλμ σφραγίστηκε από τήν κρίση της επιτροπής. Τά φίλμ που ξεχώρισαν οι έπτά ήταν και οι προσωπικές μας επιλογές. Η κριτική επιτροπή έδειξε δυνατότητες σωστής δουλειάς, κάτι που δικαίωσε και τίς δικές μας επιλογές για τή στελέχωσή της.

Τό βραβείο κοινού σήκωσε θόρυβο, τροφοδότησε τήν κοσμικίζουσα “κριτική”, αλλά όπωσδήποτε προβληματίσε τούς πάντες. Τί σημαίνει άραγε μία αλλαγή άποτελέσματος; Έμεις δηλώνουμε κατηγορηματικά πως παραπέμπει στην ολοκληρωτική έλ-

λειψη φύλαξης της κάλπης. Από εκεί και μετά, όλα θα μπορούσαν νά εξελιχθούν έτσι ή άλλιώς. Νομίζω πως τό 1988 πρέπει νά βρεθεί άλλος τρόπος άπονομής ενός βραβείου που δέν πρέπει νά καταργηθεί.

Και οι μέν ελληνικές ταινίες είχαν τήν έμβέλεια τους: Δέν υπήρχε, βέβαια, δυνατότητα επέμβασης πάνω τους. Από τή μεριά μου - δεχόμενος πάντα ύποδειξεις και τίτλους - φρόντισα ώστε τό ξένο πρόγραμμα νά γίνει και ουσιαστικά βασικό στήριγμα του φεστιβάλ. Μερικές έμπειρίες άπ’ αυτό τό πρόγραμμα ήταν άπρόσμενες άνάσεις, έλπίδα, ήθος και στυλ. Ο Μαρκέρ μέ τόν Σταθμό άποχαιρετισμού μās συγκίνησε για μία άκόμη φορά, αλλά τόν ξέραμε. Τό ίδιο και ό Μπουνιουέλ ή ό Γκοντάρ.

Μιά σύνοψη των ... ξένων

Τό βραβευμένο βουλγαρικό ντοκυμανταίρ του Νικολάι Βόλεφ Σπίτι *No 8* άποτελέσε μία όπτική έντύπωση όδυνηρή και παράλληλα λυτρωτική. Οι εικόνες του Βούλγαρου, “σκηνοθετημένες” μέσα από τό μοντάζ τους, “παγωμένες” από τήν άναμονή της κάμερας, υπερφωτισμένες και άπόκοσμες ήταν ή “φωτογραφία” μās κοινωνίας που επιβιώνει ένσωματώνοντας τίς αντιφάσεις της, μεταθέτοντας τά προβλήματά της, “σκηνοθετώντας” τήν έκθεσή της.

Έντύπωση μουكانε ή άποψη του Αιבורν για τήν τομή σαδισμός και πόνος μέ τόν άξονα σιωπή και έσωτερικό πάθος: Από τήν κραυγή του παθήματος στην άφασία της αυτοτιμωρίας. Οι άψογοι ρυθμοί και ή δομική ίσορροπία έδειχναν τή βιωμένη αίσθηση χρόνων πέρα από τό σινεμά. Μέ προσωπική μου έπιμονή και μέ οδύσσειες γραφειοκρατικού τύπου ήλθε στη Δράμα ό Ντάρκο Μάρκοβιτς. Ίδου ένα φαινόμενο άξιο νά συζητηθεί και νά αναλυθεί κοινωνιολογικά: Άποτέλεσε τήν “έκρηξη” του φεστιβάλ και ήταν άκριβώς τό “άλλο” της εκδήλωσης.



Η μαμά δεν αφήνει

Θυμάμαι ακόμα τίς χορογραφικά στυλιζαρισμένες εικόνες του *Η μαμά δεν επιτρέπει* με τό όπτικό ύλικο νά άντιστοιχεί στό κοινωνικό κενό. Όσο γιά τήν *Άλαμπάμα*, ήταν ένα όδοιπορικό πού οί σταγόνες του αίματός του άφησαν “λεκέδες” στήν αίθουσα τών “Άστεριών”.

Δύο διαλέξεις, δύο συζητήσεις, δύο κείμενα στό πρόγραμμα του Φεστιβάλ, πού θέλησε νά παρουσιάσει τά ξένα φίλμ κριτικά. Τά μικρά μεγέθη δέν άπαιτούν μόνον σκληρή δουλειά αλλά και ανθρώπινη συνεργασία, επικοινωνία. Μιά μεγάλη άλυσίδα φίλων και ανθρώπων του κινηματογράφου βοήθησε ώστε τό “art - direction” πού “κόλλησαν” στόν γράφοντα νά ύλοποιηθεί θετικά. Κείμενα, φωτογραφίες, επέμβαση στίς διαφημιστικές παροχές, δουλειά στό πρόγραμμα και στήν άφίσα, προσωπικό ενδιαφέρον, συμμετοχή στήν άγωνία. Ή έφημερίδα του Φεστιβάλ ύλοποιήθηκε και πάλι με τή δική μου επιμονή. Ήταν σωστή και τό κυριότερο λειτούργησε πολύ. Ή έκδοση της έγινε με ακρίβεια, συνέπεια και ταχύτητα.

Κάνοντας τόν άπολογισμό του φεστιβάλ θά μπορούσα νά πω πώς ύλοποίησα τό 90% τών στόχων πού είχα ως όραμα. Οί προχειρότητες δέν έλειψαν βέβαια. Μιά συνέντευξη, λόγου χάριν, υπερέκλυσε τό χρόνο μιάς όμιλίας. Στήν άπονομή τών βραβείων ή ροή δέν ήταν όμαλή. Τά εισιτήρια μετρήθηκαν σε

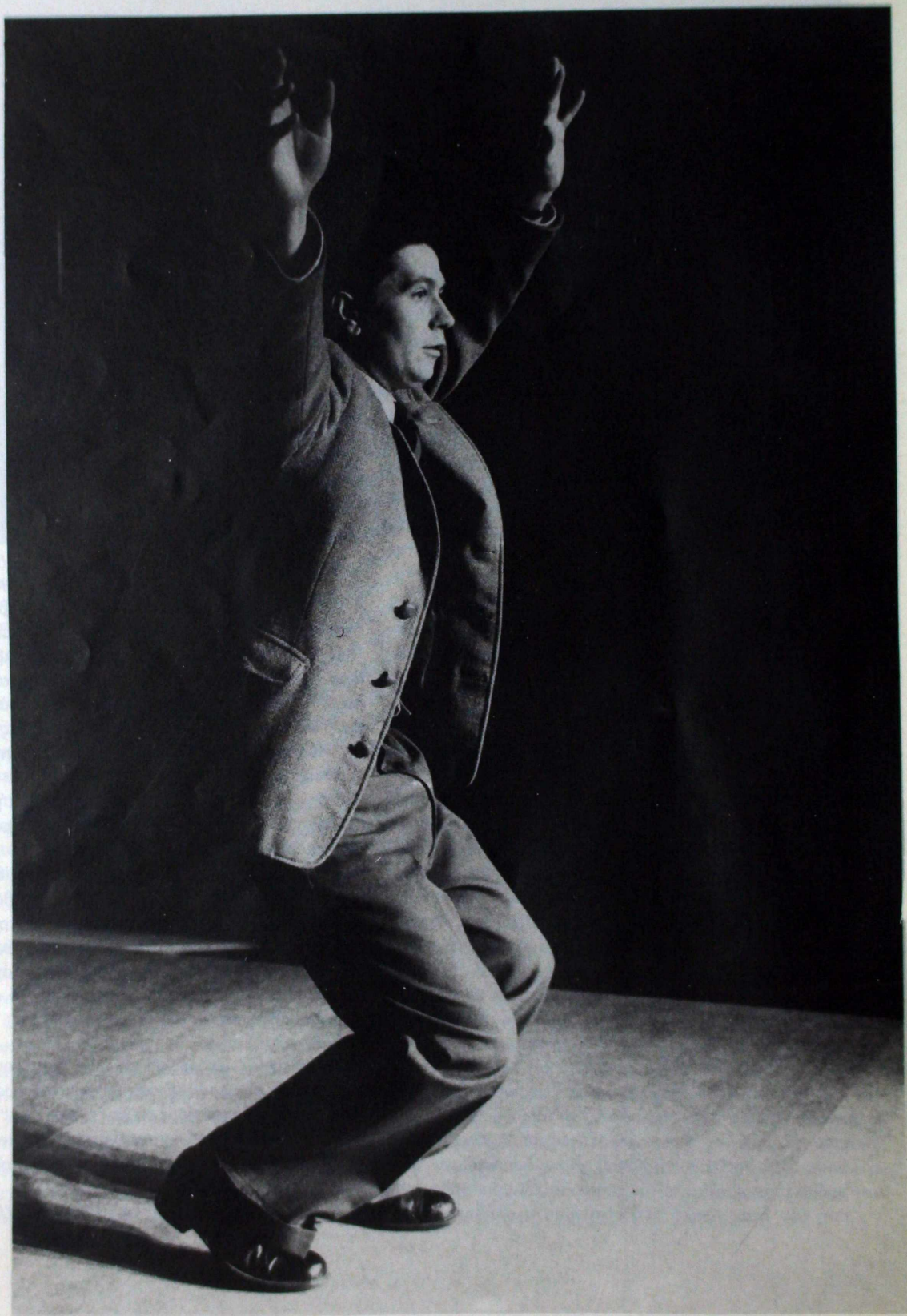
850, όχι εύκαταφρόνητος άριθμός, αν λάβουμε υπ’ όψη και τά 50 διαρκείας και τίς 250 προσκλήσεις.

Αυτήν τή στιγμή τό μέλλον του φεστιβάλ είναι άγνωστο, όπως και πολλά άλλα πράγματα. Τί μου λείπει από τήν εκδήλωση; Τό έσωτερικό απόμακρο προσωπικό γραφείο με τίς 18 ώρες δουλειάς τήν ήμέρα και τόν καναπέ γιά τίς δύο ώρες του ύπνου. Ένα γραφείο όπου ή πόρτα του δέν άπετέλεσε διαχωριστική γραμμή αλλά τό “παράθυρο” μιάς πλήρους συνύπαρξης και συνεργασίας ύπαλλήλων, δημοσιογράφων και άλλων.

Τό φάντασμα της έξουσίας διώχτηκε, όσο αυτό ήταν δυνατόν, από τούς χώρους του φεστιβάλ. Αυτή ήταν και ή έτυμηγορία της κριτικής και αυτοκριτικής πού έγινε στόν και από τόν γράφοντα: Πώς “μάρανε”, όσο μπορούσε, τήν περιστασιακή έξουσία του και κινήθηκε ως άθόρυβη φιγούρα μεταξύ συντελεστών και όργανων.

Επιλογικά, μπορεί νά είπωθεί ότι όσοι έζησαν τό φεστιβάλ της Δράμας γνωρίζουν καλά πώς πέτυχε, όπως και τό ότι κατάφερε νά δείξει πώς δέν “άναγνωρίζει” αντιπάλους και ανταγωνιστές, δέν άναμετρίεται με κανέναν, παρά μόνον με τίς δυσκολίες της ίδιας του της ύπαρξης.

Άλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ



Ἡ αὐτοκρατορία ἀντεπιτίθεται

Τελικά τό 1987 εἶναι ἔτος Φρήαρς; Ναί καί ὄχι. Ναί, διότι ἡ πρεμιέρα τριῶν ταινιῶν του μέσα σέ ἔξι μῆνες δικαιολογεῖ ὡςδὴ ποτε τό χαρακτηρισμό. Ὁχι, διότι περιμένουν κι ἄλλοι στή σειρά· ὁ Νήλ Τζόρνταν, ὁ Μπρούς Ρόμπινσον, ὁ Ντέιβ Λήλαντ (σεναριογράφος τοῦ *Μόνα Λίζα*), ὅλοι τους Ὑγγλοι, εἶναι μερικά ὀνόματα πού θά ἀπαιτήσουν τήν προσοχή μας. Καί ἂν προσθέσουμε σέ αὐτούς τούς περσινούς, ὅπως ὁ Ντριούρυ (*Κατάσταση ἐκτάκτου ἀνάγκης*) ὁ Φορσάυθ (*Ἰνδαλμα τῆς πόλης*), ὁ Γκρήναγουαίη (*ZOO*), ὁ Νιοῦελ (*Χορεύοντας μ' ἕναν ξένο*), φτάνουμε εὐκόλα στό ἐνδεικτικό ἄθροισμα: πολλοί Ὑγγλοι.

Ἐχω τήν ἐντύπωσὴ ὅτι ὑπάρχει μιὰ κρυφὴ ἀλληλεγγύη σ' αὐτές τίς ταινίες, πὼς ἡ μία ἐτοιμάζει τὸ δρόμο τῆς ἄλλης. Σίγουρα ἀντιπροσωπεύουν κάτι περισσότερο ἀπὸ μιὰ συμπτωματικὴ ἔκρηξη. Ἡ πλειοψηφία αὐτῶν τῶν κινηματογραφιστῶν ἔχει ἀποδείξει ὅτι γνωρίζει καλά τίς δυνατότητες τῆς κάμερας ὅσο καί τοῦ σεναρίου καί τῆς παραγωγῆς, ὅτι εἶναι ἀκόμα σέ θέση νά κατασκευάσει ἄψογες ταινίες-προϊόντα, ἱκανές γιὰ καριέρα κι ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς χώρας τους (ἀπόδειξη οἱ ὑποψηφιότητες τῶν *Μόνα Λίζα* καί *Ὡραῖο μου πλυντήριο* γιὰ Ὁσκαρ α' ἀνδρικοῦ ρόλου καί σεναρίου ἀντίστοιχα). Ἡ ἐπιτυχία ἐξάλλου τῆς σταδιοδρομίας τους θά κρίνει καί τῇ διάρκειᾳ ζωῆς αὐτοῦ τοῦ νέου κύματος τοῦ ἀγγλικοῦ κινηματογράφου. Ἄν πᾶνε πράγματι καλά οἱ ταινίες, οἱ πόρτες τοῦ Χόλυγουντ θά ἀνοίξουν γιὰ κάποιους φιλόδοξους νέους, καί εἶναι βέβαια μάταιη ἡ σύγκριση τοῦ δυναμικοῦ τῶν κυκλωμάτων παραγωγῆς τῶν δύο χωρῶν.

Τό ἀγγλικό σινεμά πρό τῶν πυλῶν; Ἴσως. Γιατί, ἐκτός τῶν ἄλλων, τὰ συμπεράσματα εἶναι ζήτημα χρόνου, καί ἡ φετινὴ θά εἶναι μιὰ χρονιά ἐντυπώσεων.

Γ.Δ.

“Ηρωες με βρώμικα χέρια



‘Ο Στήβεν Φρήαρς στα γυρίσματα του *Hill*

Τό έργο κάθε μεγάλου σκηνοθέτη δέν είνai παρά ή έπανειλημμένη προσπάθεια χά-
ραξης στό σώμα της πραγματικότητας ενός δρόμου γιά τήν κυκλοφορία τών δικών του
φαντασμάτων, ένας έμμονοληπτικός βιασμός του πραγματικού όπου σέ μιά ιδανική όθόνη
οι άντικατοπτρισμοί καί τά όράματά του παίρνουν σάρκα καί όστά.

Οί εικόνες του Στήβεν Φρήαρς ανοίγουν έναν πλάγιο δρόμο στην έθνική όδό του
βρετανικού σινεμά όπως καί ή ίδια ή ζωή του είνai μιά παράκαμψη στη λεωφόρο της που-
ριτανικής κοινωνίας της Μ. Βρετανίας. Οί ταινίες του γίνονται ένα ντοκυμανταίρ γιά μιά
πάλα ποτέ αὐτοκρατορία, όπου ή ‘Αγγλία (ή χώρα, ή κοινωνία) αναδύεται σάν ένα ντεκόρ
μιάς χορογραφίας τών πόθων καί τών περιπετειών κάποιων ήρώων καί ενός κινηματογρα-
φιστή.

Τά όρια τών πραγμάτων

Τό πρόσωπο του Γουίλυ Πάρκερ θέτει ένα έρώτημα στόν Μπράντοκ. Πώς μπορείς
νά προσδοκείς τόν ίδιο σου τό θάνατο; Γιατί ό θάνατος είνai κάτι πού ό ίδιος ό Μπράντοκ
γνωρίζει καλά. Καλύτερα απ’ όλους. Τί ξέρει όμως γιά τή στιγμή του ίδιου του του θανά-
του; ‘Ο ψυχρός δολοφόνος χωρίς παρελθόν δοκιμάζεται από τήν απίστευτη λογική του
Πάρκερ, από τή φιλόδοξη άνοησία του Μάιρον, από τή σεξουαλική έλξη της Λάουρα
ντέλ Σόλ. ‘Ο Μπράντοκ διασχίζει τά σύνορα της άμφιβολίας περνώντας στη δράση. Τό
τέλος της άμφιβολίας είνai καί τό τέλος του ταξιδιού. ‘Από τήν Μαδρίτη στό Παρίσι με-

σολαβοῦν τὰ σύνορα Ἰσπανίας - Γαλλίας. Οἱ ἄνθρωποι, ὅπως κι οἱ χώρες, ἔχουν κι αὐτοὶ τὰ ὄριά τους.

Ὁ Τζὼν Ὁρτον κι ὁ Κέννεθ Χάλλιγουελ ταξιδεύουν στὸ Μαρόκο. Κάτω ἀπὸ τὸν καλοκαιρινὸ ἥλιο οἱ ἀντιθέσεις κι οἱ ζήλιες θὰ ἐνταθοῦν. Ὁ μαθητὴς ἐγινε πιά διάσημος κι ὁ Κέννεθ ἔμαθε νὰ ζεῖ στὴ σκιά του. Ὁ Τζὼν, Τζὸ τώρα πιά, ἀγνώμων καὶ εἰρωνας συνεχίζει τὴ δική του πορεία ἐρήμην μιᾶς συμβατικῆς ἀξιοπρέπειας κι ἐνός ὀφειλόμενου σεβασμοῦ. Παίρνει θεατρικὰ βραβεῖα, γράφει σενάριο γιὰ τοὺς Μπήτλς κι ἀμέσως μετὰ ψωνίζεται στὶς δημόσιες τουαλέτες μπρὸς στὰ μάτια τοῦ Κέννεθ. Στὸ *Ωραῖο μου πλυντήριο* ὁ Τζόννυ κι ὁ Ὁμάρ κάνουν ἐρωτὰ τὴν ὥρα τῶν ἐγκαινίων τῆς ἐπιχειρήσεώς τους. Ἐνωμένοι εἰσβάλλουν στὸν ἐπιχειρηματικὸ κόσμο τοῦ Λονδίνου. Οἱ στιγμὲς αὐτές, πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπιτυχία, εἶναι πιά μακρινές γιὰ τὸν Κέννεθ.

Αὐτὸ πού τοῦ πῆρε ἡ δόξα θὰ τοῦ τὸ δώσει πίσω ὁ θάνατος. Τὰ ὄρια τῆς ζωῆς του εἶναι τὸ ἴδιο τὸ δημιούργημά του. Ὁ Τζὼν κι ὁ Κέννεθ θὰ θάφτοῦν μαζί. Ἡ μουσικὴ ὑπόκρουση θυμίζει ἓνα σενάριο πού δὲν γράφτηκε ποτέ. *A day in the life*.

Ἀγγλοι στὸ Μαρόκο ἢ στὴν Ἰσπανία, Πακιστανοὶ στὸ Λονδίνο. Ἡ κουλτούρα μιᾶς χώρας μεταφέρεται στὰ ἐνδότερα μιᾶς ἄλλης. Οἱ ταινίες τοῦ Φρήαρς γίνονται τὸ μεταφορικὸ μέσο γιὰ ἓνα ταξίδι λαθρομεταναστῶν μέσα στὸ λαβύρινθο μιᾶς ἄλλης γλώσσας, ἠθικῆς καὶ παράδοσης. Ξεπερνώντας τὰ σύνορα ἄλλοι θὰ βροῦν τὸ θάνατο κι ἄλλοι τὴν εὐτυχία τοῦ «ὠραίου τους πλυντηρίου».

Τὸ νεκρὸ καὶ ἡ βία του

Στὸ *The hit* (*Συμβόλαιο μέ τὸ θάνατο*) τὸ ἀμάξι τοῦ Μπράντοκ διασχίζει τὶς κοιλάδες τῆς Καστίλλης μέ προορισμὸ τὸ Παρίσι. Ὁ χώρος ἀπλώνεται βουβός καὶ ἄδειος σάν μιὰ ἔρημος. Τὰ σώματα δεσπόζουν στὸ τοπίο ἢ ὑπόκεινται σ' αὐτὸ καθὼς ἡ ἡρεμία τοῦ πνεύματος κι ὁ φόβος τοῦ θανάτου ὑπονομεύουν τὶς λεπτές ἰσορροπίες. Τὸ μυστικὸ τῶν προσώπων καὶ τῶν ἀντικειμένων εἶναι ἓνα καὶ τὸ αὐτό. Ὁ θάνατος κι ἡ ἐπιβίωση.

Ἡ βία πού σιωπηλὰ ὑποθάλλει τὸ ἰσπανικὸ τοπίο μεταφέρεται στὸ πολύβουο Λονδίνο, ἀπὸ τὸ '60 τοῦ Τζὼν Ὁρτον ὡς τὰ σήμερα. Οἱ εἰκόνες τῆς πόλης, ἐκεῖνες τῶν γκέτο πού τὴν ἀπαρτίζουν καὶ τῶν κομπάρσων πού τὰ κατοικοῦν, χαράσσουν ἓνα πλαίσιο στὴ δράση τῶν ἡρώων. Μιά δράση σὲ κλειστὸς χώρος πού ἐλαχιστοποιεῖ τὴν πολυμορφία τῶν τόπων καὶ τῶν διαδρομῶν ἐνῶ ἡ μέρα καὶ ἡ νύχτα δηλώνονται ἀλλὰ δὲν διαφέρουν. Αὐτὴ ἡ μὴ ρεαλιστικὴ ἐντύπωση τοῦ Λονδίνου δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἀπουσία τῆς εἰκόνας τῆς πόλης μιᾶς καὶ κάθε κίνηση ἢ παρουσία πού θὰ σηματοδοτοῦσε τὸ ἰδιαίτερο ἀπουσιάζει. Στὸν μικρόκοσμο τῶν πρωταγωνιστῶν, τὸ ἴδιο ἀνομοιγενὴ καὶ ταυτόχρονα ἀποκλεισμένο, μεταφέρονται οἱ ἀπόηχοι μιᾶς ἀλλότριας κοινωνικῆς πρακτικῆς καὶ συμπεριφορᾶς (ὁ ἐπιχειρηματίας θεῖος, ὁ λαθρέμπορος Σαλίμ ἢ τὰ βραβεῖα, ἡ ἐκδότρια, ὁ Πῶλ Μάκ Κάρτνεϋ) πού ἐντείνουν τὶς διαφορὲς καὶ πυροδοτοῦν τὴ βίαιη ἀντιπαράθεση.¹

Οἱ νεκροὶ χρόνοι, ἡ ἀπουσία ἢ ἡ περίσσεια ἐνός ἰδιωματικοῦ λόγου καὶ τὸ παιχνίδι σωμάτων - χώρου πού χορογραφοῦν οἱ διακριτικὲς εἰκόνες τοῦ Στήβεν Φρήαρς γίνονται ἡ σκηνοθεσία τῆς βίας· μιᾶς βίας πού οἱ ἀποκλεισμένες ἰδιαιτερότητες (ἄτομα ἢ ὁμάδες) μεταφέρονται ὡσμωτικά, ἐν εἶδει αὐτοάμυνας, στὸ εὐρὺ ἀπαγορευτικὸ πλαίσιο πού τὶς περιβάλλει.

Τὸ σινεμά τῶν ἡρώων

Ὁ Μπράντοκ χαρίζει τὴ ζωὴ στὴν Λάουρα ντέλ Σόλ κι αὐτὴ θὰ τὸν καρφώσει στὴν ἀστυνομία. Ὁ Μπράντοκ σκοτώνεται. Τρυπημένος ἀπὸ τὶς σφαῖρες πεθαίνει ἐπιδεικτικά, παραδομένος στὰ βλέμματα τοῦ Φερνάντο Ρένυ καὶ τῆς Λάουρα ντέλ Σόλ. Ἀντίθετα ὁ Πάρκερ κι ὁ Μάιρον ἐκτελοῦνται στιγμιαῖα, ἀθόρυβα. Ἡ περιπέτεια τῶν σωμάτων ὀλοκληρώνεται μέ τὸ θάνατό τους. Ἡ σχέση τους, λανθάνουσα κι ὑπαινικτικὴ, σχολιάζεται μέ μιὰ μόνον κίνηση: ἓνα χαμογελαστὸ κλείσιμο τοῦ ματιοῦ.

¹ Ὁ Ὁμάρ κι ὁ Τζὼν κάνουν γιὰ πρώτη φορά ἐρωτὰ βλέποντας ἀπὸ ἓναν διάφανο καθρέφτη τὸν ὅμοιο τῶν ἐγκαινίων τοῦ πλυντηρίου τους, ὅπου οἱ καλεσμένοι τοὺς περιμένουν. Ὁ Τζὼν κι ὁ Κέννεθ θὰ κάνουν κι αὐτοὶ γιὰ πρώτη φορά ἐρωτὰ ἐνῶ ἡ τηλεόραση μεταδίδει τὴν στέψη τῆς βασίλισσας Ἑλισάβετ. Μιά μικρὴ ὀθόνη μεταφέρει τὸν ἔξω κόσμο στὸν ἀποκλεισμένο μικρόκοσμο τῶν πρωταγωνιστῶν. Μιά μεγάλῃ ὀθόνη, τοῦ κινηματογράφου τῆς ταινίας, κάνει ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο.



Ἡ ἀδελφή τοῦ Ὁρτον τοποθετεῖ εὐλαβικά μ' ἓνα κουτάλι σέ μιά κοινή τεφροδόχο τίς στάκτες τοῦ Τζών καί τοῦ Κέννεθ. Γυρίζει στήν ἐκδότρια τοῦ Ὁρτον καί συγχρόνως ἀφηγήτρια τῆς ταινίας Πέγκυ καί λέει: "Νομίζω ὅτι ἔβαλα πιά πολύ ἀπό τοῦ Τζών". Καί ἡ ἀπάντηση: "Σώπα καημένη. Δέν εἶναι δά καί συνταγή!" Στήν παγκόσμια κινηματογραφική ἠθική τῶν καλῶν προθέσεων ὁ Φρήαρς ἀντιπαραθέτει τήν εἰρωνεία τῶν ἡρώων του. Τήν ἀχαριστία, τή ματαιοδοξία, τά πάθη καί ὅλους τοὺς τυχόν συμβιβασμούς τῶν ἀνθρώπων μιᾶς κινηματογραφικῆς ἱστορίας. Μιᾶς ἱστορίας πού κατασκευάζεται ἀπό τοὺς ἡρώες τῆς καί ὑπάρχει μόνο χάρις σ' αὐτούς. Πού μοιράζει χώρους, βλέμματα καί ἀτάκες τό ἴδιο γενναιόδωρα σ' ὅλους. Ἀκόμα καί στοὺς πιά κακοὺς. Ἀλλωστε τί εἶναι ἡ πολυφωνία στό σινεμά ἂν ὄχι τό νά ἔχει ὁ κακός τήν τελευταία λέξη;

Στό *Ὁραῖο μου πλυντήριο* ἓνα πλῆθος προσώπων κινεῖται γύρω ἀπό τό κεντρικό δίδυμο. Τά σχηματιζόμενα δίπολα (πατέρας - θεῖος, Τάνια - Ρέητσελ, Σαλίμ - συμμορία πάνκ) μέ τίς συγκρούσεις καί τίς ἀνακατατάξεις τους σχηματίζουν ἓνα γαῖτανάκι ἀνθρώπων "ἐν κινήσει": μιά ὁμάδα ἡρώων μιᾶς αὐτοκαταστροφικῆς περιπέτειας "γιά τά μάτια μας μόνο". Ἐνας κόσμος χωρίς δικαιολογίες, χωρίς τήν ἀνάγκη καμιάς ἀλήθειας. Ὁ Φρήαρς ζώντας τίς ἱστορίες ἐν τῷ γεννᾶσθαι γίνεται ἓνας ἀκόμη ἡρώας τους. Τό νά κινηματογραφεῖς ψυχρά πράγματα πυρακτωμένα σημαίνει ὅτι ἔχεις πάρει τίς ἀποστάσεις σου. Ὅτι εἶσαι ἤδη μακριά τους.

Ἀπέναντι σέ κάθε πρόσωπο πού περιγράφει, ὁ Φρήαρς τοποθετεῖ ἀκόμη ἓνα πού ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τό πρῶτο, πού τό ἀντιπαρέρχεται καί τό κριτικάρει. Ἐτσι ἀθροιστικά, ἓνας κι ἄλλος ἓνας, τό σύνολο φθάνει ὡς τά ὅριά του, ὡς τόν κορεσμό. Ποιό ὑπερσύνολο μπορεῖ νά τοὺς υἱοθετήσῃ καί νά τοὺς ἀφομοιώσῃ; Ἐνα ἀμάξι, μιά κοινωνία, τό ἴδιο τό σινεμά.

Καί μιά τέταρτη ταινία

Ὁ Στήβεν Φρήαρς εἶναι ἓνας ἀκόμη ἀρχιτέκτονας τῆς ἀναγέννησης τοῦ βρετανικοῦ σινεμά. Ἀνα-γέννηση. Θάνατος τῶν παλιῶν εἰκόνων καί δημιουργία νέων. Ἀπό ἓνα θρίλερ μεγάλου κόστους (*Συμβόλαιο μέ τό θάνατο*) τό 1983 σέ μιά ναῖφ κωμωδία (:), γυρισμένη λές ἀπό κάμερα 16 mm (*Ὁραῖο μου πλυντήριο*) τό 1986. Σκοτώνοντας τίς παλιές εἰκόνες γεννιοῦνται καινούριες ἀπό τίς στάκτες τους. Ἡ νέα ταινία τοῦ Στήβεν Φρήαρς εἶναι ἤδη ἑτοιμη. Τίτλος τῆς: *Sam and Rosie get laid*.

Χρήστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

Στήβεν Φρήαρς: Δυό ταινίες



Τόν 'Ιούλιο —ένα μεσημέρι— είδα μία παράξενη ταινία. Λεγόταν *Συμβόλαιο με τό θάνατο*. Καί ήταν γυρισμένη από τόν Στήβεν Φρήαρς τό 1984. Ήταν ή ιστορία ενός πληρωμένου δολοφόνου (Τζών Χάρτ, σπουδαία φάτσα) πού περιφέρεται στήν 'Ισπανία ψάχνοντας χῶρο καί χρόνο γιά νά σκοτώσει τό θύμα του, αλλά δυσκολεύεται: όταν βρίσκει χρόνο δέν τόν βοηθάει ὁ χῶρος, κι όταν βρίσκει χῶρο δέν βοηθάει ὁ χρόνος. Κουβαλάει ἀκόμη μαζί του ἕναν ἐκπαιδευμένο ὑπερ-ενθουσιώδη νεαρό πού συνέχεια μπερδεύεται στά πόδια του καί μία θεαματική 'Ισπανίδα πού τόν φέρνει (μέ τόν τρόπο της) ἀντιμέτωπο μέ τήν ἐρωτική πρόκληση. Βλέποντας τίς ἀντανακλάσεις του ἐπάνω τους, δέν θά καταφέρει νά ξεπαστρέψει ὅλο αὐτό τό κάστ χωρίς νά συμπεριλάβει τόν ἑαυτό του. Στό τέλος θά ἐπιζήσει ἡ γυναίκα, ἴσως ἐπειδή ἦταν ἡ μόνη πού ἤθελε πραγματικά νά ζήσει, ἴσως ἐπειδή ἐκεῖνος —ὁ

δολοφόνος— τήν χρειάζοταν γιά νά τόν βοηθήσει νά πεθάνει. Τό σενάριο ἀπομένει ἀνοιχτό στά συμπεράσματα. Ἡ σκηνοθεσία ὁμως τρέχει: πίσω ἀπό τοὺς ἥρωες καί τ' αὐτοκίνητά τους, γύρω ἀπό τίς συγκρούσεις καί τά λόγια τους, τή ζωή καί τό θάνατό τους μέ τόν ἴδιο φρενήρη ρυθμό, ὥσπου ὅλα τά προσχήματα τοῦ σεναρίου περνοῦν σέ δεύτερη μοῖρα κι ἀπομένει ὁ πυρετός τῶν εἰκόνων. Ἐκεῖ —στήν εἰκονογραφία της— εἶναι ἡ κρίσιμη στιγμή τῆς ταινίας. Ὁ Φρήαρς ἔχει μάτι κι ἔχει νεῦρο, καί εἶναι δύσκολο νά τοῦ πείς ὅχι ὅταν ἡ ταινία ἔχει πλέον ἀρχίσει.

Τόν Αὐγουστο είδα τό *Ὠραῖο μου πλυντήριο*, ταινία τό ἴδιο παράξενη. (Τότε δέν εἶχε ἀκόμα τόν ὠραῖο πρωτότυπο τίτλο της· λεγόταν *Κοκαΐνη SOS*, κι ἀναρωτιόμασταν τί βλέπει ὁ μεταφραστής πού ἐμεῖς δέν μπορούμε νά δοῦμε). Τό *Πλυντήριο* εἶναι ταινία πού γίνεται τό ἴδιο εὐκόλα ἀστεία καί σκληρή (ἀλλά ποτέ



κακιά), και περνάει από τό ξνα στό άλλο μέ τήν ίδια άνεση. Δέν ζητάει νά έξαντλήσει τούς ήρωές της, νά βρεί τήν αλήθεια πίσω από τίς λέξεις της, απλώς δίνει σέ όλους τό χρόνο νά μιλήσουν. 'Η κεντρική ίστορία είναι αυτή μιās διπλής συνεύρεσης: τής έρωτικής σχέσης του «άρειου» (τό σενάριο του αποδίδει φασιστικό παρελθόν) μετα-πάνκ νεαρού 'Αγγλου (Ντάνιελ Ντένι Λιούις) Τζόνου μέ τόν Πακιστανό (Σαέντ Τζάφρεϊς) 'Ομάρ από τή μία, τής ανήσυχης σχέσης των 'Αγγλων μέ τούς μετανάστες Πακιστανούς από τήν άλλη. Θέμα δηλαδή που προσφέρεται για μεγάλες καταχρήσεις. Κι όμως: μπαίνει τό στυλιζάρισμα στή θέση των μηνυμάτων και ή λάμψη των εικόνων στή θέση των λέξεων. 'Η ταινία δέν καταγράφει τά ήθη παρά μόνο τονίζοντας τά επεισόδια, τήν επιφάνεια των εικόνων, όπου ή κάμερα παραβρίσκεται στά ξεσπάσματα των πρωταγωνιστών χωρίς νά σταματάει τό παιχνίδι της. 'Η κοινωνική διάσταση είναι εκεί, άκέραια στό σώμα των ήρώων αλλά προορισμένη νά ένσωματωθεί στή δράση και τό ρυθμό τής ταινίας, ένα κινηματογραφικό γεγονός και όχι μιá κινηματογραφημένη δήλωση.

Κινηματογραφώντας επεισόδια, ό Φρήαρς αφήνει τό χρόνο νά κυλήσει άνάμεσά τους. 'Η αφήγηση είναι αποσπασματική αλλά πεντακάθαρη, τό ίδιο έντονη σ' όλη τή διάρκεια τής ταινίας. 'Η ταινία δέν έχει κέντρο, ούτε επίλογο. 'Ο Τζόνου και ό 'Ομάρ είναι στό τέλος όπως ήταν στή μέση, μοιάζουν κι αυτοί νά

ζούν μέ επεισόδια (άν και ταυτόχρονα μένουμε πεπεισμένοι για τήν καθημερινότητα τής ζωής τους). Νά-τοι λοιπόν στό φινάλε, αποστομωτικά ξένοιαστοι, ό 'Ομάρ, ό Τζόνου, και τό ώραίο τους πλυντήριο.

Γ.Δ.

Στήβεν Φρήαρς

Γεννήθηκε στό Λέστερ τό 1941. Τελείωσε νομικά στό Καϊμπριτζ τό 1963. Έργάστηκε ως βοηθός στό Royal Court Theatre τό 1964.

Σκηνοθέτης:

1967: *The burning* (παραγωγή BFI)

1971: *Gumshoe*

1984: *The hit*

1985: *My beautiful laundrette* (έλλ. τίτλος: *Ωραίο μου πλυντήριο*)

1987: *Prick up your ears* (έλλ. τίτλος: *Τεντώστε τ' αυτιά σας*)

Βοηθός σκηνοθέτη:

1966: *Μόργκαν* (σκην.: Κάρελ Ράις)

1967: *Τσάρλν Μπάμπλς* (σκην.: 'Αλμπερτ Φίννεϋ)

1968: *Αν...* (σκην.: Λίντσεϋ 'Αντερσον)

Έχει σκηνοθετήσει διαφημιστικά και τηλεοπτικές ταινίες. Μεταξύ άλλων, τήν τηλεταινία *Saigon - Year of the cat* (Σαϊγκόν, τό έτος τής γάτας) (1983), ή όποία έχει διανεμηθεί και στους κινηματογράφους.

Θανάσιμος φόβος



«Η αλήθεια του κόσμου
είναι ο θάνατος»
Λουί Φερντινάν Σελίν

HIT (έλλ. τίτλος: **Συμβόλαιο με το θάνατο**)

σκην.: Στήβεν Φρήαρς, σεν.: Πήτερ Πρίνς, φωτ.: Μάκ Μόλλου, μουσ.: Πάκο ντέ Λούτσια, παίζουν: Τζών Χάρτ, Τέρενς Στάμπ, Τίμ Ρόθ.

Ο Στήβεν Φρήαρς (βοηθός του Λίντσαιι Άντερσον στο *Έάν*) είναι ήδη ένα κεφάλαιο ζωτικής σημασίας σ' αυτό τό εκπληκτικό πέταγμα του αγγλικού κινηματογράφου των τελευταίων χρόνων.

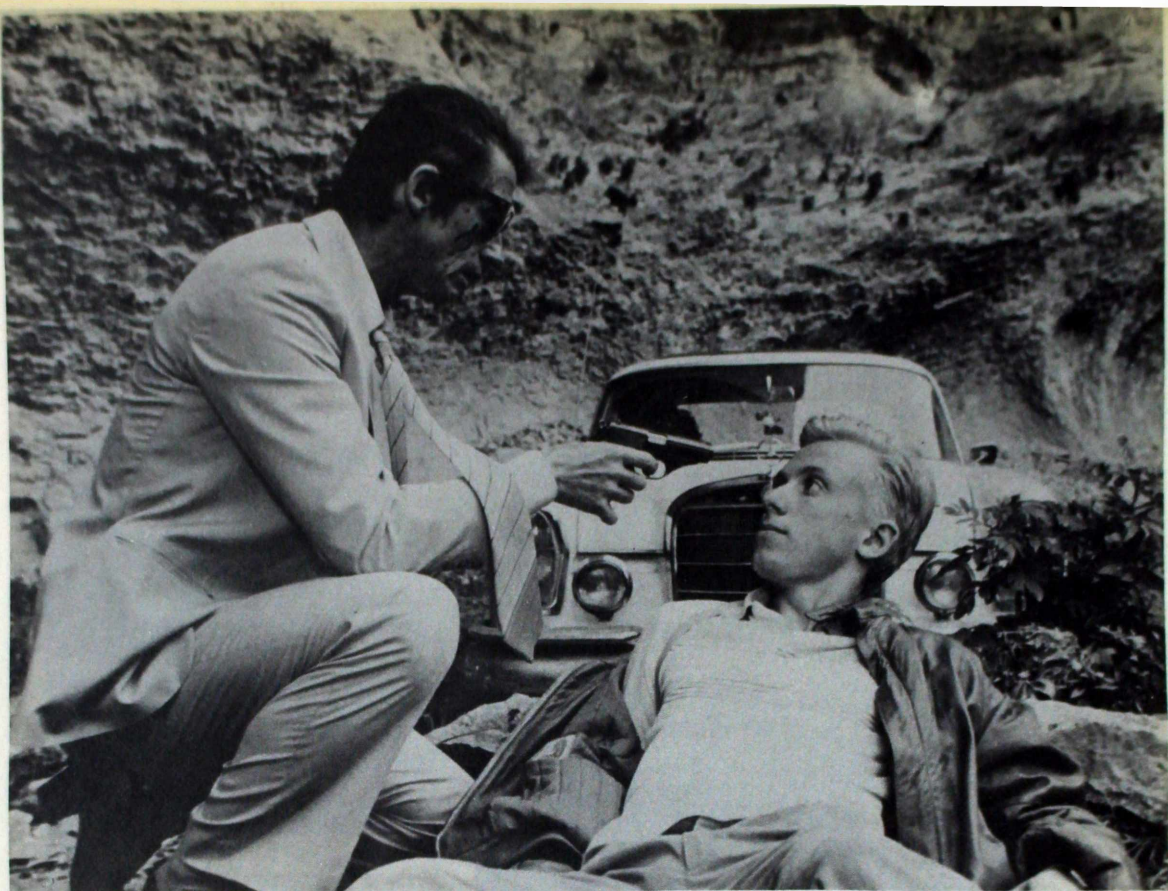
Τό *Hit*, προσαρμοσμένο με επιτυχία ρυθμών και χρόνων στη δομή του ψυχολογικού θρίλερ, ξεπερνά τό είδος καί ερωτοτροπεί, σέ όριακά σημεία, μέ τό μεγάλο έχθρό, τό θάνατο ή καλύτερα μέ τήν ανεξελέγκτη επιθυμία του πού καταδυναστεύει τούς ήρωές του.

Μέ θαυμαστή γεωμετρική συμμετρία τέμνει τούς πόθους καί τά πάθη τών προσώπων, δημιουργώντας ένα ιδεατό τετράγωνο εγκλεισμού, τό όποιο μετατρέπεται σέ άσφυκτικό κλοιό θανάτου μέσα από μία ύπόγεια κλιμάκωση τής δράσης, τής όποιας οί νεκροί χρόνοι φέρνουν στόν νου τό σινεμά του μεγάλου Ζάν Πιέρ Μελβίλ. Πράγματι ή ταινία άρχίζει μέ μία προδοσία καί τελειώνει μέ τήν τιμωρία. Σέ αντίθεση

όμως μέ τόν Μελβίλ ή τιμωρία δέν περιέχει ούτε οδηγεί στην κάθαρση ή τή λύτρωση. Δέν έπέρχεται τό αναπόφευκτα μοιραίο, πού άναιρεί τή συμμετοχή καί άκυρώνει τή δράση, αλλά, άπλως, τό σκουλήκι του θανάτου ξεπροβάλλει μέ τά τυφλά μάτια του χορτασμένα από αίμα.

Απέναντί του, μοναδικό έμπόδιο, όρθώνεται ό φόβος.

Σκληρός ό θάνατος ένσκήπτει βίαιος κοντινός —όλοι σκοτώνονται έξ έπαφής— πολύ κοντά στην κάμερα, πολύ κοντά στό βλέμμα. Όρμέφυτος εξακοντίζεται, μεταφέροντας τά πρόσωπα κάπου άλλου. Είναι ένας σταθμός όχι τό τέρμα. Η έμβληματική φιγούρα του πραγματικά εκπληκτικού Τζών Χάρτ —ή έλλειπτική του έρμηνεία άγγίζει τά όρια ανάμεσα στην ήθοποιία καί στην άναιρεσή της— δημιουργεί έναν έξολοθρευτή άγγελο μέ κομμένα φτερά, σέ πτωτική πορεία, πού συμπαρασύρει στό έρεβος του φόβου τούς συνταξιδιώτες του, γιατί φοβάται νά πεθάνει μόνος. Άπεσταλμένος του Άλλου, τής σκοτεινής πλευράς τής πραγματικότητας, άσυμβίβαστος, μοναχικός, λιγομίλητος, κρυμμένος πίσω άπ' τά μαύρα του γυαλιά, άκολουθεί τή δική του πορεία, όρίζοντας τήν πορεία τής ζωής τών



άλλων. Βρίσκεται μέσα στο τετράγωνο των σχέσεων, ενώ ταυτόχρονα τό μετατρέπει στον κύκλο του θανάτου του(ς).

Οί σχέσεις διαμορφώνονται με μία επιφανειακή συμμετρία ή όποια κομματιάζεται συνεχώς από δόσεις θανάτου. Τά πρόσωπα, ριγμένα σ' έναν άγώνα επιβίωσης, παίζουν χωρίς νά τό ξέρουν τό τελευταίο τους παιχνίδι μύησης στην τρέλα της πραγματικότητας, ταξιδεύουν προς τό τέλος της νύχτας προσπαθώντας νά έξορκίσουν —άνεπιτυχώς— τό φόβο.

Κάθε σταθμός είναι καί ένας δυνητικός θάνατος γι' αυτό, παρ' όλο πού δέν της φαίνεται, αυτή ή παράξενα γοητευτική ταινία είναι μία road-movie πού μεταφέρει τό φόβο μέ τό δχημα του φόνου.

Τό τοπίο της Ίσπανίας ξερό, άνυδρο, κινηματογραφείται από τόν Φρήαρς στεγνά, χωρίς διάθεση ώραιοποίησης, όπως άρμόζει στις θανατερές διαδρομές. Ό άγγελος φονιάς, προπομπός του θανάτου ταξιδεύει έλκοντας τούς συνταξιδιώτες του μέ τό μαγνήτη του φόβου, στους σκονισμένους δρόμους της έξοχής, στά περίχωρα της Μαδρίτης, στά έρημα βενζινάδικα, στην όργιαστική βλάστηση της κρυφής κοιλάδας, στά λιβάδια των συνόρων. Οί χώροι υπάρχουν γιά νά διώχνουν τούς ήρωες όχι γιά νά τούς δέχονται. Αυτοί οί παράξενοι ταξιδιώτες δέν άνήκουν πουθενά, μάλλον ταξιδεύουν προς αυτό, συμβιβασμένοι μέ την έκλειψη του πάθους γιά ζωή καί κυριαρχούμενοι από τόν πόθο του θανάτου.

«Τώρα είσαι εδώ, την άλλη στιγμή έχεις φύγει» λέει ό πάντα ώραιος Τέρενς Στάμπ (τόν θυμάστε στό Τόνυ Ντάμπιτ του Φελλίνι;), πρώην κακοποιός καί νύν πολυδιαβασμένος «φιλόσοφος», στόν Τζών Χάρτ άθθεντικό φιλόσοφο του φόνου, ό όποιος έκπλήσσεται γιά την άπουσία φόβου του καταδικασμένου σέ θάνατο.

Καί ενώ ό Τέρενς Στάμπ θά πάψει νά ταξιδεύει (νά ζει) επιβεβαιώνοντας τή ρήση του «ό θάνατος είναι μονάχα ένας σταθμός του ταξιδιού» τελειώνοντας όμως τό ταξίδι του στό ζώδιο του φόβου, μέ τόν τρόπο χαραγμένο στά μάτια του καί μέ μία σφαίρα στην πλάτη, ή χυμώδης καί αισθησιακή (νά τό πίο ισπανικό τοπίο της ταινίας) Λάουρα ντέλ Σόλ μέ τόν άμετρο φόβο της πού τροφοδοτεί τό πάθος της γιά ζωή, θέτει τόν άπεσταλμένο σέ μία διαδικασία εκτός έλέγχου. Έάν πρέπει νά φοβάσαι γιά νά μπορείς νά ζεις, αυτή ή θέλησή της γιά ζωή ή όποία συντηρείται στη χώρα του φόβου, τόν παρασέρνει στό θάνατο. Άδυνατώντας νά σκοτώσει άδυνατεί νά ζει, όταν ή τροφή είναι ό φόνος.

Τό πυκνό σχόλιο της ταινίας πάνω στην άλληλο-τροφοδότηση θανάτου - ζωής, μέ τό φόβο νά συστέλλει καί νά διαστέλλει αυτή τή σχέση, δέν μπορεί παρά νά τελειώσει κάπου ανάμεσα στα σύνορα. Άλλωστε πού άλλου μπορεί νά ύποκύψει ό θάνατος εκτός από μία no man's land?

Θωμάς ΛΙΝΑΡΑΣ



Prick up your ears

PRICK UP YOUR EARS (έλλ. τίτλος: **Τεντώστε τ' αυτιά σας**)

σκην.: Στήβεν Φρήαρς, σεν.: Άλαν Μπέννεντ βασισμένο στη βιογραφία του Τζό "Όρτον άπ" τόν Τζών Λάρ, φωτ.: "Ολιβερ Στέπλετον, μουσ.: Στάνλεϋ Μάυερς, παίζουν: Γκάρυ "Ολντμαν, "Άλφρεντ Μολίνα.

"Ένα φθινοπωρινό (τί άλλο;) απόγευμα σέ μία κωλογειτονιά του Λονδίνου. 'Ο Κένεθ προσπαθεί νά κλέψει μία ματιά άπ' τό πρόσωπο του Πώλ Μακάρτνεϋ. 'Ο Πώλ Μακάρτνεϋ έχει ραντεβού μέ τόν κύριο Τζό "Όρτον. 'Ο Τζό "Όρτον ζει μέ τόν Κένεθ. 'Ο Κένεθ Χάλιγουέλ δέν θά καταφέρει τελικά νά δει παρά μία μαύρη λιμουζίνα ν' άπομακρύνεται στό βάθος του δρόμου. "Θέση μόνο γιά έναν". Είναι τό τέλος της δεκαετίας του έξηντα και όλοι θά ήθελαν νά γνωρίσουν τόν Πώλ Μακάρτνεϋ!

'Ο Τζό κι ό Κένεθ είναι ζευγάρι και συγχρόνως άντιζηλοι. Τό *Τεντώστε τ' αυτιά σας* είναι μία ταινία χωρισμένη στά δύο. Μία ιστορία άγάπης (ή άλλιώς μία ιστορία γιά τά προβλήματα του έγγαμου βίου) και

συγχρόνως ένα έσωτερικό ντοκυμανταίρ στους χώρους και τήν άτμόσφαιρα της δεκαετίας '50 - '60 μέ τό βλέμμα του είκοσάχρονου τότε Στήβεν Φρήαρς. Μία επιφάνεια γεμάτη αίχμές κι ή καθατήρια αίσθηση ενός πολύ βρώμικου χιούμορ κρύβει τή μανιακή ρομαντική ρίζα της ταινίας.

'Ο Κένεθ ζηλεύει, αλλά είναι φυσικό. 'Ο Τζό έχει τό σώμα και τήν ψυχή ενός άλητήριου είκοσάχρονου, μπορεί νά έχει όποιον έραστή θέλει, είναι πλέον δημόσιο πρόσωπο μέ έπαφές και φήμη, διατηρεί τήν εικόνα του άναλλοιώτη. 'Ο Κένεθ έχει τό σώμα και τή φαλάκρα ενός μαλάκα σαραντάρη, χρειάζεται περούκα και μία μικρή συνωμοσία γιά ένα πεντάλεπτο γαμήσι στίς δημόσιες τουαλέτες· αισθάνεται τό χρόνο πού περνάει και τή φθορά. 'Ο Κένεθ φτιάχνει ένα πολύ άσχημο θεάμα μέ τό κεφάλι του Τζό, χρησιμοποιώντας ένα σφυρί και στή συνέχεια άδειάζει ένα μπουκαλάκι χάπια. 'Ο θάνατος έπικυρώνει τήν ύστατη άπαίτηση του Κένεθ γιά τήν ίσοτιμία του ζευγαριού. 'Αλλά και τήν κινηματογραφική της άπαίτηση.

Προσπαθώντας νά αναλύσεις τήν ταινία δέν μπορείς παρά νά άφηγηθείς τό ... μοντάζ. 'Η ταινία κατασκευάζει τό σώμα της πάνω στά σώματα και τό λόγο του Τζό και του Κένεθ. Στην άπόστασή τους και τή συμπεριφορά τους στόν καθημερινό χρόνο. 'Η άναπόφευκτη φθορά του σώματος και του λόγου, της έπιθυμίας και της δημιουργικότητας του Κένεθ είναι ή άντίστροφη εικόνα του δυναμικού άνατρεπτικού διανοουμένου, της δημόσιας εικόνας του Τζό "Όρτον. Τήν εικόνα αυτή βλέπει ό Κένεθ στή θέση του έραστή του κι άμέσως ξέρει ότι αυτή ή εικόνα άποκτάει δύναμη μέσα άπό τή φθορά του δικού του σώματος. Μία άκόμη σχέση ύποταγής; Αυτή ή διαίρεση άνάμεσα στά σώματα, ή προφανής άντιπαράθεση τους μάλλον παρά ή έπαφή τους, είναι ό τρόπος πού διαλέγει γιά νά έξοικονομήσει ό Φρήαρς τόν χώρο γιά ένα άλλο βλέμμα: τό δωμάτιό τους μέ τό χαρακτηριστικό κολλάζ στους τοίχους, τίς ύπόγειες γκαλερί, τίς είδήσεις της τηλεόρασης, τόν καλλιτεχνικό περίγυρο, τίς άκτές και τά λερωμένα σεντόνια της Ταγγέρης.

"Ένα συναισθηματικό βλέμμα στή δεκαετία του έξηντα, στήν άτμόσφαιρα των ιδεών, τό αίτημα της άνοιχτής καλλιτεχνικής έκφρασης γιά τά πάντα: Μία ταινία πού γυρίστηκε στή δεκαετία του όγδόοντα όπως δέν θά μπορούσε ποτέ νά γυριστεί στή δεκαετία του έξηντα. Γιατί έλειπαν οι άποστάσεις. 'Ο Τζό "Όρτον και ό Κένεθ Χάλιγουέλ είναι πρόσωπα ύπαρκτά, κουβαλούν τήν καθημερινότητα της σχέσης τους, όπως ή δημόσια μνήμη κουβαλά τά όνόματά τους.

Περικλής ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Η περίπτωση του "Αλεξ Κόξ

Τό *Straight to Hell* (1987) είναι ένα γουέστερν - άπάτη στη θέση ενός γουέστερν σπαγγέτι. Στην πραγματικότητα είναι ένα κρυφό λούνα πάρκ, ένα οικογενειακό home - movie όπου οι πρωταγωνιστές είναι πιο σημαντικοί από την ιστορία κι η πλοκή μιά αλληγορία του παιχνιδιού.

Ο Τζό Στράμμερ, ο Τόμ Γουέητς, ο "Ελβις Κοστέλλο, ο Τζίμ Τζάρμους, ο Ντέννις Χόππερ κι όλοι οι άλλοι συνεισφέρουν μέ την παρουσία τους άπλως σέ μιά σύγκρουση στη μέση της έρήμου, κομμένη και ραμμένη πάνω στην γουέστερν μυθολογία των Clash. Ο "Αλεξ Κόξ κατασκευάζει μέ την τρίτη του ταινία μιά φάρσα στη θέση μιάς μυθολογίας, χωρίς καθόλου νά απομακρύνεται από τό γνώριμο τραγούδι της εξαιλωμένης βίας πού μās πρότειναν οι δύο προηγούμενες ταινίες του: τό *Repoman* και τό *Σίντ και Νάνσυ*, τόσο διαφορετικές μεταξύ τους όσο και τό *Straight to Hell* απ' αυτές. Μαζί μ' ένα χαρακτηριστικό κούρεμα κι ένα μαραμένο ρόδο, οι τρεις ταινίες είναι πέντε περιγράμματα της φιγούρας του "Αλεξ Κόξ. Πώς θά ξαναζήσει τό νεκρό ρόδο; Οι τρεις ταινίες ξαναθέτουν τό έρώτημα. Πού πήγαν ο Σίντ κι η Νάνσυ; Πώς ζωντανεύει ή γέρική καρότσα μιάς υπερεκτιμημένης Σεβρολέτ κι εξαφανίζεται στον ουρανό του Λός "Αντζελες; Ποιός θά ξεφορτωθεί τόν σωρό των πτωμάτων πού περισσεύουν στο *Straight to Hell*;

"Ό,τι χάθηκε τά χρόνια πού πέρασαν δέν ήταν ένα προϊόν μέ έτικέτα. Τό νεκρό ρόδο δέν είναι τό πάνκ' ήταν μανία φτιαγμένη από ρυθμούς, βία και εικόνες πού διαχύθηκε σ' ένα έκατομμύριο μορφές και ανάγκες και γεωγραφικούς τόπους. Η βιομηχανία παράγει μύθους από τά σήματα και πολιτική μέσα από τίς έναλλακτικές εικόνες. Ένα διαφημιστικό με-

νού πού πουλάει ίματζ, πρέζα και ή ιστορία του ρόκ στην ίδια βιτρίνα. Ο "Αλεξ Κόξ αντίθετα, από την "άπόσταση" των 32 χρόνων και της σκηνοθετικής του ματιάς κατασκευάζει βίαιες μυθολογίες στη θέση της βίας της μυθοποιημένης εικόνας. Φιλμάρει μέ έπιμονή τη συνέχεια του άγριου ρομάντσου πού εκτυλίσσεται στους δρόμους των μεγάλων πόλεων. Μεταφέρει τη μανία στο σινεμά· εκεί όπου όφειλει νά είναι, για νά μήν γίνει ανάμνηση και ξενέρωτη νοσταλγία.

Στό *Repoman* (1984) οι δρόμοι του Λός "Αντζελες, οι φωτεινές διαφημίσεις, τά εγκαταλειμμένα πάρκινγκ, τά σουπερ μάρκετ πού διανυκτερεύουν, στοιχειωμένα από την μουσική των Dead Kennedys και του Iggy Pop είναι τό θέατρο μιάς υπερβατικής



Repoman



καταδίωξης: ένα όνειρο πτήσης. Μέ την πρώτη του ταινία ο Κόξ κατασκευάζει ένα καταφύγιο για όνειρα. Στους πίσω δρόμους, στά γκρεμισμένα εργοστάσια, κάτω από τις μεγάλες γέφυρες, ο Κόξ μοντάρει τη βία πάνω στα κενά της πραγματικότητας, συντρίβοντας στερεότυπες εικόνες και ανθρώπινα μέλη. Αναζητεί ένα μέτρο εικόνων της γενιάς του εκεί όπου η Πηνελόπη Σφύρις δεν έψαξε ποτέ. "Όταν στο τέλος του φιλμ το Λός Αντζελες βρίσκεται ένα χιλιόμετρο κάτω από τις σόλες των επιβατών μιας κυριευμένης από τους έξωγήνους Σεβρολέτ, ο Άλεξ Κόξ ξανασυναντά τους άγγέλους του. Γιατί οι εικόνες του βρίσκονται εκεί όχι για να καλλιεργήσουν κάποιο κοινό αλλά για να συναντηθούν με τις παραλλαγές τους πίσω από το μάτι όσων ήδη γνωρίζουν την ύπαρξή τους.

Στό Σίντ και Νάνσυ ξαναπλησιάζει ένα μύθο - τόν Σίντ Βίσιους και τη Νάνσυ Σπάνγκεν - και μία μυθολογία: το πάνκ. Τά αφήνει πίσω του για να κινηματογραφήσει την κάθοδο, το θάνατο και την υπέρβασή του. Αυτό που απομένει είναι μία μικρή έρωτική ιστορία για τρεις: τόν Σίντ, τη Νάνσυ και την πρέζα. Τό φιζάκι κατασκευάζει τη δική του πραγματικότητα, είναι στην ουσία τό σπίτι τους (ή πρέζα έτσι κι αλλιώς είναι μία ουσία - σπίτι), ό,τι προσφέρει ξε-

στασιά κι ελπίδα. Είναι συγχρόνως όμως ένας σκληρός αντίζηλος. Η πρέζα μετατρέπει όλους τους χρόνους σε νεκρό χρόνο και φωτίζει τό χώρο μ' ένα ήμιφως - μακιγιάζ της ανάγκης.

Τό πέρασμα στην Αμερική συμπίπτει με τό κενό της μνήμης: "Μή στεναχωριέσαι μωρό μου, στην Αμερική θά φτιάξουν δλα." "Μά αυτή είναι ή Αμερική, εδώ και μία βδομάδα". Chelsea Hotel στη Νέα Υόρκη, μαύρα κάγκελα στο μπαλκόνι, όπου ο Σίντ βλέπει την πραγματικότητα που προσπαθεί γά συνδέσει τό φῶς, τους ήχους και τά αντίεμενα σε μία πόλη. Αυτό τό μέρος θά μπορούσε νά είναι ή Ν.Υ. Η Νάνσυ νεκρή, ο Σίντ νεκρός. "Όταν ο χρόνος τελειώνει, ο Άλεξ Κόξ τους δίνει τόν δικό τους χρόνο. Μερικά βήματα μπρέηκ και μία πίτσα για τόν Σίντ, ένα νυφικό κι ένα χαμόγελο για τη Νάνσυ κι ένα κίτρινο τάξι για τη συνάντησή τους.

Περικλής ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Φιλμογραφία Άλεξ Κόξ

Repoman (1984)

Syd and Nancy (έλλ. τίτλος: *Σίντ και Νάνσυ*) (1986)

Straight to Hell (1987)



Κακά παιδιά

SID AND NANCY (έλλ. τίτλος: **Σίντ και Νάνσυ**)

σκην. - σεν.: Άλεξ Κόξ, σεν.: Άμπε Γούλ, μουσ.: Σέξ Πίστολς, παίζουν: Γκάρυ Όλντμαν, Κλόε Γουέμπ.

Τελικά τό *Σίντ και Νάνσυ* είναι μία αρκετά ασυνήθιστη ιστορία. Μπορούμε νά πούμε ότι είναι απλώς ένα προσωπικό, ένα (πώς αλλιώς;) σκηνοθετημένο ντοκυμανταίρ. Φτιάχοντας τό “πορτραίτο” της ζωής του Βίσιους, ο Κόξ, γνήσιος άνιχνευτής της σκηνής του πάνκ, άναζήτησε έναν ήθοποιό (Γκάρυ Όλντμαν) πού δέ θά γινόταν ο δεύτερος Σίντ Βίσιους, αλλά... ο πρώτος. Καί πράγματι ο Όλντμαν έγινε κάτι παραπάνω από σωσίας. Άποφάσισε νά δανείσει στή φιγούρα του Βίσιους μόνο τά μάτια του, μετατρέποντας τό σώμα του σέ ζωντανό αντίγραφο του μπασίστα.

Ό Άλεξ Κόξ από τή μεριά του, γνωρίζοντας καλά τό θέμα του, κινηματογράφησε στή σειρά τους τά συμβάντα καί τους άπανωτούς νεκρούς χρόνους, άναπαράγοντας τή διαδοχή των στιγμών ως άποκλειστικό όχημα των γεγονότων καί ή ζωή της Νάνσυ καί του Σίντ μοιάζει σιγά σιγά νά πήζει, νά στερεοποιείται όδηγώντας πρós τό θάνατο. Τό θάνατο της Νάνσυ κατ’ άρχήν - ή ταινία ύποβάλλει πώς δύσκολα μπορεί νά θεωρηθεί φόνος, κινηματογραφεί τό γεγονός σάν μία (μοιραία) σύμπτωση. Τό θάνατο του Σίντ

ύστερα, αυτή τή φορά “άπό μέσα”. Πώς μπορεί νά γίνει αυτό; Δέν μπορεί. Γι’ αυτό καί ο θάνατος του Σίντ έρχεται στό τέλος σάν ένα φανταστικό έπεισόδιο (έπιβαρυμένο πάντως μέ τήν λεζάντα “Ο Σίντ Β. πέθανε στις 2 Φεβρουαρίου...” κ.τ.λ.).

Λοιπόν αυτός είναι ο θάνατος: πιτσαρία γιά έναν στήν άκρη μιάς φανταστικής πόλης, πιτσιρικάδες πού χορεύουν μαζί του, ή Νάνσυ ντυμένη νύφη μέσα στό ταξί νά τόν περιμένει. Η τελευταία κουβέντα του Σίντ είναι ή ερώτησή του στον μπάτισο της φυλακής πού έγκαταλείπει: *Πού θά βρώ μιά πίτσα;*

Η ταινία άπέχει από τό νά είναι μία βιογραφία. Δέν ζητάει νά “κατανοήσει” (έπιθυμία ξένου πρós τόν χώρο - ο Κόξ δέν είναι), αλλά νά ξεδιπλώσει τό κουβάρι αυτής της ιστορίας σ’ ένα νήμα πού διαπερνάει όλα τά γεγονότα. Η άπόσταση πού διατηρεί ή άφήγηση δέν προδίδει τόν ήρωά της, τόν παραδίδει στή μυθολογία του θανάτου του (έκεί όπου ή καμένη Νάνσυ ξεψυχάει στό άποχωρητήριο).

Τό *Σίντ και Νάνσυ* δέν μπορεί νά άγνοήσει τή μυθοποιητική του διάσταση, δέν τό έπιχειρεί. Όμως είναι φτιαγμένο μέ άκέραιο τό σεβασμό γιά τίς ζωές των ανθρώπων γιά τούς όποιους μιλάει, σάν ένας φιλικός χαιρετισμός.

Τό άπίθανο φινάλε του *Σίντ και Νάνσυ* μού ξαναφέρνει στό μυαλό τό αντίστοιχο του *Ρήπο Μάν* (1984), της πρώτης, καλύτερης καί πιό διάσημης δουλειάς του Κόξ (στήν Ελλάδα άπαι, ρς ως “μή έμπορικης”). Έκεί τό αυτοκίνητο πού άπαι ώνεται είναι τό όριο όλόκληρου του φίλμ, ή άπόδρασή του στήν περίπτωση του Βίσιους ο Κόξ παραλλάσσει τό κόλπο της μοίρας του καλού πάνκ, έγκαταλείποντας ξαφνικά τά δεδομένα. Η ταινία έρχεται σάν ένα μεγάλο φλάς μπάκ στά λόγια του Σίντ: όταν ή άναδρομή τελειώνει, ο κύκλος των γεγονότων κλείνει καί ο θάνατος του Σίντ είναι ή μόνη σκηνή πού περισσεύει.

Ό Κόξ έγινε διάσημος γρήγορα. Τό *Ρήπο Μάν* ήταν άρκετό γιά νά τόν καθιερώσει καί στις δυό μεριές του Άτλαντικού. Όμως ή καθιέρωση γεννάει καί προσδοκίες, καί οι προσδοκίες έρωτήματα γιά τό μέλλον του Κόξ στό σινεμά. Οι κακές κριτικές πού παίρνει τό *Straight to Hell*, ή τελευταία του ταινία, κάνουν τά έρωτήματα περισσότερο έπιτακτικά. Σύνομα θά έχουμε τήν εύκαιρία νά δούμε τό φίλμ στις αίθουσες, καί θά κρίνουν όλοι μέ τήν ήσυχία τους. Όμως έμεις, πού είχαμε τήν τύχη νά δούμε τό *Ρήπο Μάν*, έλπίζουμε ότι ο τριαντάχρονος Άλεξ θά κρατήσει όλες τίς άπαραίτητες άποστάσεις από τή βιομηχανία γιά νά παραμείνει άν όχι κακό, σίγουρα άπρόβλεπτο παιδί — από αυτά πού ποτέ δέν ύάρχουν άρκετά σπό άμερικάνικο σινεμά.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Συγγραφείς και σκηνοθέτες

Τό σύντομο αυτό σημείωμα αναφέρεται σ' ένα-δύο θέματα πού προκύπτουν από τή συσχέτιση τοῦ σύγχρονου βρετανικοῦ κινηματογράφου μέ τήν τηλεόραση.

Ἡ ἀγγλική τηλεόραση ἀπό πολύ νωρίς ἐκμεταλλεύτηκε τήν πλούσια παράδοση καί τό δυναμικό παρόν τοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου. Οἱ ζωντανές μεταδόσεις θεατρικῶν ἔργων ἦταν ἀπό τήν ἀρχή ἀρκετά δημοφιλεῖς ὥστε νά καθιερωθοῦν ὡς μόνιμα στοιχεῖα τοῦ προγράμματος. Σταδιακά δημιουργήθηκαν οἱ προϋποθέσεις καί οἱ ἀνάγκες γιά τήν παραγγελία νέων ἔργων ἀπό τήν ἴδια τήν τηλεόραση. Παράλληλα, οἱ σειρές «τηλεοπτικοῦ θεάτρου» ἐγκατέλειψαν τούς περιορισμούς τῆς θεατρικῆς σκηνῆς καί τῆς τηλεοπτικῆς κάμερας καί μετατράπηκαν σέ τηλεταινίες. Ἐντούτοις διατήρησαν τόν τίτλο «θεατρικό» (*play/drama*) καί τήν ἀπόδοσή τους στόν συγγραφέα τους καί ὄχι στόν σκηνοθέτη. Δηλαδή ἡ ἀντίληψη τῶν ρόλων παρέμεινε ἀντίστοιχη μέ αὐτή στό θέατρο. Ἐνα παράδειγμα σχετικό μέ τόν Φρήαρς: Τό 1987, ὁ ἴδιος ὁ Φρήαρς παρήγαγε μιά σειρά ἑξι ἔργων τοῦ Ἄλαν Μπένετ (σεναριογράφου τοῦ *Prick Up Your Ears*). Ἡ σειρά ὀνομαζόταν «Τοῦ Ἄλαν Μπένετ - ἑξι ἔργα» (*By Alan Bennett - Six Plays*) παρ' ὅτι ἡ σκηνοθεσία τῶν ἐπεισοδίων ἦταν τοῦ ἴδιου τοῦ Φρήαρς καί ἐνός ἀπό τά ἄλλα τοῦ Λίντσεϋ Ἀντερσον καί παρ' ὅλο πού τά ἔργα ἦταν πλήρως κινηματογραφικά. Ἐνδεικτικῶς καί ὁ τίτλος («*By Alan Bennett*») σά νά ἤθελε νά ἐπιδείξει ποιός ἔχει τήν ἐξουσία στήν ὅλη υπόθεση. Ἡ ἴδια ἀντίληψη ἐμφανίζεται καί στήν κινηματογραφική κριτική στή Βρετανία. Στό Μηνιαῖο Δελτίο Ταινιῶν (*MFB*), ἔκδοση τοῦ Βρετανικοῦ Ἰνστιτούτου Κινηματογράφου (*BFI*), ὅπου ὑπάρχουν κριτικές ὅλων τῶν ταινιῶν πού διανέμονται, ἔχουν ἐπιφυλάξει τήν ἐξῆς ἀντιμετώπιση γιά τόν Φρήαρς στήν κριτική τῶν τριῶν τελευταίων ταινιῶν του: 1) *The Hit*: στό τέλος τῆς κριτικῆς ἀναφέρεται τό ὄνομά του μία φορά καί ἡ συμβο-

λή του παρουσιάζεται σέ δύο προτάσεις. 2) Ὁ *Ωραῖο μου πλυντήριο*: ὁ Φρήαρς ἀπουσιάζει τελείως. (Σημειωτέον ὅτι ἡ ταινία εἶναι φτιαγμένη γιά τήν τηλεόραση). 3) *Prick Up Your Ears*: Τό ὄνομα τοῦ Φρήαρς ἐμφανίζεται δύο φορές. Παράλληλα, ὅμως οἱ δύο τελευταῖες κριτικές συνοδεύονται ἀπό συνεντεύξεις τῶν συγγραφέων τους. Καί στίς δύο συνεντεύξεις τό ὄνομα τοῦ Φρήαρς ἐμφανίζεται μία φορά ὅλο κι ὅλο.

Γενικά ἡ τηλεόραση ἔχει κεντρική θέση στήν κινηματογραφική ζωή τῆς Βρετανίας. Ἐκτός τοῦ ὅτι οἱ περισσότεροι κινηματογραφιστές βρίσκουν ἐκεῖ δουλειά, συμμετέχει πλέον σέ παραγωγές εἰδικά γιά τόν κινηματογράφο. Πρόσφατα, μάλιστα, τό 4ο κανάλι ἔχει βοηθήσει σημαντικά τήν «ἀνεξάρτητη» παραγωγή. Ταυτόχρονα, ὅμως, ἡ τηλεόραση ἔχει ἀναδείξει ἕνα μεγάλο ἀριθμό νέων συγγραφέων, οἱ ὅποιοι ἀσχολοῦνται καί μέ τόν κινηματογράφο καί ὅπου δέν εἶναι διατεθειμένοι νά θεωροῦνται ἀπλῶς σεναριογράφοι, περνώντας στή σκηνοθεσία. Ἐκτός τοῦ Μπένετ πού προαναφέραμε ἄλλοι, εἶναι ὁ Ντέιβιντ Χέιρ (σενάριο τοῦ *Ἡ ἀσυμβίβαστη*), ὁ Τρέβορ Γκρίφιθς (σενάριο τοῦ *Οἱ Κόκκινοι*), ὁ Ἰάν Μακλιούαν (*The Ploughman's Lunch*), ὁ Ντέιβιντ Λέλαντ (σενάριο τῆς *Μόνα Λίζα*). Αὐτή ἡ συσχέτιση δυνάμεων μεταξύ συγγραφέα καί σκηνοθέτη ἔχει καί συγκεκριμένα ἀποτελέσματα στίς παραγωγές. Ὁ Τσάρλς Μπάρ σέ ἕνα ἄρθρο στό *MFB* (Αὐγουστος 1984) ἐπισημαίνει ὅτι «τό μέσο βρετανικό κινηματογραφικό/τηλεοπτικό ὑβρίδιο κάποιας ποιότητας καταλήγει νά εἶναι ξεκάθαρα λειτουργικό σέ στυλ, ὑπηρετώντας τό σενάριο, τό ὁποῖο εἶναι ταυτόχρονα ἡ δύναμή του καί τό ἀδύνατό του σημεῖο. Ἡ διαφορά εἶναι συμπτωματική. (Στά κινηματογραφικά ἔργα) κυριαρχεῖ ἡ εἰκόνα· (στά τηλεοπτικά) ἡ ὁμιλία· ἀντίστοιχα, ὁ σκηνοθέτης καί ὁ συγγραφέας ἔχουν προνόμια στήν παραγωγή καί στή διαφήμιση».

Ὁ ρόλος, τά ἐνδιαφέροντα, τό ὥς τώρα ἔργο καί ἡ ἐπίδραση αὐτῶν τῶν συγγραφέων εἶναι θέμα γιά ἐκτενέστερη παρουσίαση. Πρέπει νά σημειωθεῖ πάντως ὅτι οἱ περισσότεροι δέν ἀντλοῦν θέματα, οὔτε ἐνδιαφέρονται γιά τό στυλ τῶν παραδοσιακῶν εἰδῶν στά ὁποῖα ὁ βρετανικός κινηματογράφος διέπρεψε (π.χ. φανταστικός κινηματογράφος καί ταινίες τρόμου, θρίλερ καί ἀστυνομικά). Βέβαια μέ σημαντικές ἐξαιρέσεις (ὅπως ἡ Ἀντζελα Κάρτερ στήν *Παρέα τῶν Λύκων*). Ὁ Μπάρ στό ἴδιο ἄρθρο σημειώνει τούς κινδύνους μίας ἄμετρης ἐμφασης στό ρόλο τοῦ συγγραφέα. «Υπάρχουν πηγές κινηματογραφικῆς καί πολιτιστικῆς ἐνέργειας τίς ὁποῖες τό τυπικό κινηματογραφικό/τηλεοπτικό ὑβρίδιο δέν ἐκμεταλλεύεται καί γιατί οἱ συγγραφεῖς αὐτοί ἔχουν συγκεκριμένες κατευθύνσεις ἐνδιαφέροντος καί γιατί οἱ προαγωγοί τείνουν νά τά θέτουν ὅλα στό σενάριο». Καταλήγει δέ μέ τή ρήση τοῦ Νίκολας Ρέι: «Ἀν μπορεῖς νά τά βάλεις ὅλα στό σενάριο, ποιός ὁ λόγος νά κάνεις τήν ταινία;»

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

Συνεργασίες αναγνωστών

Οι περιθωριακοί

TROUBLE IN MIND (έλληνικός τίτλος: **Οι περιθωριακοί**)

σεν. - σκην.: Άλαν Ράντολφ, φωτ.: Τογιμίτσι Κουρίτα, μουσ.: Μάρκ Ίσχαμ, *παίζουν*: Κρίς Κριστόφερσον, Κήθ Καραντάν, Λώρι Σίγκερ, Ζενεβιέβ Μπυζόλντ, Τζόε Μόρτον, Ντιβάν (ΗΠΑ, 1985).

1. Η είσοδος

... Η πόρτα της φυλακής ανοίγει κι ο Τζών Χώκινς "Χώουκ" (Κρίς Κριστόφερσον) έρχεται στην έλευθερία ύστερα από μια καταδίκη για κάποιο φόνο. Πρώην αστυνομικός, οι φύλακες του δίνουν κάτι χρήματα "Απ' τά παιδιά" του λένε...

Νύχτα θά διασχίσει τό μισοφωτισμένο τοπίο καί τό πρωί ύγρό καί σκοῦρο θά τόν βρεῖ στό Ραϊνν Σίτυ.

Στρατιῶτες πάνοπλοι γυρνοῦν στούς δρόμους καί καλοῦν ἐθελοντές γιά τήν πολιτοφυλακή.

Μαζορέτες μέ ἀσπρόμαυρες σημαيوῦλες συμμετέχουν στήν παρέλαση μιᾶς ὁμάδος στρατιωτῶν. Ο "Χώουκ" διασχίζει τούς δρόμους κι ἔρχεται στό καφενεῖο τῆς Βάντας (Ζενεβίκ Μπυζόλντ). Ἀνοίγοντας τή πόρτα ὅλα τά μάτια στρέφονται σ' αὐτόν. Ἡ ἴδια ἡ Βάντα τόν κοιτάζει μ' ἐκπλήξη.

Ἀπό τήν ἄλλη ἄκρη τῆς πόλης, ἀπό τά περὶ χώρα μᾶλλον, κοντά στό δάσος, ἕνα νεαρό ζευγάρι, ὁ Κούπ (Κήθ Καραντάν) καί ἡ φίλη του Τζῳρτζια (Λώρι Σίγκερ) πού ζοῦν μαζί μέ τό μωρό τους σ' ἕνα τροχόσπιτο, ἀφήνουν τήν ἐξοχή κι ἔρχονται στήν πόλη.

Καταλήγουν σέ μιὰ μικρή πλατεία δίπλα στό καφενεῖο τῆς Βάντας.

2. Τά πρόσωπα Α'

Ὁ Χώουκ, στό πρόσωπο τοῦ Κρίς Κριστόφερσον, εἶναι ὁ μοναχικός ἥρωας τῆς ἀμερικάνικης φιλικῆς μυθολογίας.

Γιά τά μάτια μιᾶς γυναίκας, τῆς Βάντας, σκότωσε μέρα μεσημέρι τόν χοντρό Φάττυ στὸν ἱππόδρομο. Ὅταν βγαίνει ἀπὸ τή φυλακή εἶναι ἀγνώριστος. Τό πρόσωπό του γερασμένο, τό κεφάλι του καί τά γένια του διάσπαρτα ἀπὸ ἄσπρες τρίχες καί κοντά σ' ὅλα κουτσαίνει. Ὁ πρῶν προϊστάμενός του στήν ἀсту-

νομία δέν τόν δέχεται κι ὁ Χώουκ τοῦ λέει πῶς ἴσως δουλέψει μέ τόν Χίλυ Μπλού (τόν ἕνα ἀπὸ τούς δύο ἀρχηγάστερ πού λυμαίνονται τήν πόλη).

Στό πρόσωπο καί τόν τύπο τοῦ Χώουκ ὁ Ἄλαν Ράντολφ ἐπικεντρώνει στοιχεῖα καί μνήμες ἡρώων ἐνὸς κινηματογράφου πού φαίνεται νά κατέχει καλὰ τά μυστικά καί τή μυθολογία του.

Ἡ ἐπιλογή τοῦ Κρίς Κριστόφερσον δέν εἶναι τυχαία ἀφοῦ ὁ Κριστόφερσον εἶναι ὁ ἀγαπημένος ἡθοποιός τοῦ Πεκίνπα κι ἔτσι ὁ Ράντολφ συνειδητά καί μέ τό πρόσωπο τοῦ ἥρωα μά καί μέ τήν τυπολογία τῆς (τό μαῦρο κουστούμι πού φορᾷ συνέχεια θυμίζει τήν ταινία τοῦ Πεκίνπα *Γκεταγουέη* πού ὁ Στήβ Μάκ Κουήν στή φυλακή φορεῖ ἀσπρα, ἐνῶ ὅταν ἐλευθερώνεται φορᾷ ἕνα μαῦρο κουστούμι) παραπέμπει στίς ταινίες τοῦ Πεκίνπα. Ταινίες μίγμα γουέστερν καί ἀστυνομικοῦ θρίλλερ, μέ ἥρωες μοναχικούς ὄνειροπόλους.

Ὁ Χώουκ, στό χαραγμένο πρόσωπό του, στό βαριεστημένο χαμόγελό του, κουβαλᾷ τήν ὠριμότητα ἐνός ἥρωα πού διαχρονικά ἐπιβιώνει στή φιλική ἱστορία τοῦ Ἀμερικάνικου σινεμά μ' ὅλα τά ἐπακόλουθα πού σημαίνει μιὰ τέτοιου εἶδους ὠριμότητα.

Τό πρόσωπο τῆς Βάντας εἶναι τό ἀντίστοιχο πρόσωπο τῆς γυναίκας τοῦ παραδοσιακοῦ σαλόνι. Ἡ γυναίκα φιλόσοφος πού νιώθει τούς πελάτες τῆς ἀλλά δέν ἐνδίδει σέ κανένα.

Εἶναι - ἦταν κάποτε - ἐρωτευμένη μ' ἐκεῖνον. Ὅμως "τά μάτια μιᾶς γυναίκας λένε πάντα κάτι ἄλλο" λέει ὁ Χώουκ.

Τά πρόσωπα τοῦ μαγαζιοῦ τῆς Βάντας εἶναι τά πρόσωπα ἐνός σαλόνι πού τώρα γίνονται πρόσωπα ἐνός πρωϊνοῦ καφενεῖου.

Δύο στρατιῶτες πάντα στήν ἴδια θέση, κοντά στήν πόρτα, οἱ βαριεστημένοι πρωῒνοι πελάτες, ὁ ἄνθρωπος πού καθαρίζει (καί ποτέ δέ μιλά). Λίγο τρελός, ἀθῶος, λίγο μάγος πού βγάζει λουλουδία καί μπαλόνια ἀπὸ τίς τσέπες του καί πάντα ὑφίσταται τό ἴδιο γκάγκ: Καθαρίζει δίπλα στήν πόρτα καί ἡ πόρτα ἀνοίγοντας τόν κτυπᾷ.

Ὁ Σόλο, πού κατέχει ξεχωριστή θέση ἀνάμεσα στούς θαμῶνες. Μαῦρος βετεράνος τοῦ πολέμου στό Βιετνάμ, λίγο ἀπατεώνας, φιλόσοφος καί ποιητής πού στό πρόσωπο τοῦ Κούπ θά βρεῖ ἰδανικό συνεργάτη στίς κομπίνες.

Τό ζευγάρι κουβαλᾷ τήν ἀθωότητα μιᾶς καθόδου

από την ύπαιθρο στην πόλη. Μιάς άθωότητας που έγκυμονεί ή νέα ζωή.

Λέει ή Τζώρτζια στον Κούπ όταν θέλει νά τον πείσει νά φύγουν. "Κάθε πόλη είναι μιά υπόσχεση για κάτι καλύτερο. Τό σβησμένο άρωμα της αύριανής τύχης".

Βέβαια ό Κούπ είναι ό Κούπ του "Welcome to L.A." της άλλης ταινίας του Ρούντολφ, είναι ό Κούπ μιās σειράς τέτοιων ταινιών καί ξέρει καλά τί σημαίνει ή πόλη.

Γι αυτό λέει στην πρωτόβγαλτη Τζώρτζια: "Έχω κάνει σέ πολλές πόλεις, καί δέν είχα τίποτα άλλο παρά μελάδες".

"Όταν τά βασικά πρόσωπα της ταινίας έρχονται στην πόλη, τό μυαλό τους είναι γεμάτο σκοτούρες για τό ακαθόριστο αύριο...

3. Η δράση:

Η έννοια της δράσης στις ταινίες του Ράντολφ είναι μάλλον παρεξηγημένη μέ τή κλασσική έννοια του όρου.

Στό *Καλώς ήλθατε στό Λός Άντζελες* ή δράση περιορίζεται στην καταγραφή μιās σειράς προσωπικών ιστοριών μέσα από τά τραγούδια του Κήθ Καραντάν. Η δράση στό *Νά θυμάσαι τ' όνομά μου* ήταν οι

μεταπτώσεις του περιεργου γυναικείου ρόλου της Τσάπλιν. Έδω, αντίθετα μέ τίς δυό άλλες ταινίες, πέρα από την ψυχογραφία των ήρώων ή δράση αγκαλιάζει τίς δραστηριότητες του ζεύγους Σόλο - Κούπ στό έμπόριο ρολογιών προέλευσης Χόνγκ Κόνγκ καί εξαρτημένων μηχανών καί την πώλησή τους στό Χίλλυ Μπλού.

4. Τά πρόσωπα Β'

Ό Χίλλυ Μπλού (Ντιβάν) μέ τόν άρχισωματοφύλακά του Ράμπο μοιραία φέρνουν στό μυαλό ένα αντίστοιχο δίδυμο.

Τών Σίδνεϋ Γκρηνστρήτ καί Βίλμερ Κούκ στό *Γεράκι της Μάλτας* του Τζών Χιούστον. Ό Γκρηνστρήτ στό ρόλο του Γκούτμαν ήταν ένας θηλυπρεπής γκάγκστερ μέ συνοδό ένα βλοσυρό γκάγκστερ. Έδω ό Χίλλυ Μπλού θηλυπρεπής καί σοβαρός συνοδεύεται από ένα άτομο μεταξύ σοβαρού καί γελοίου: τόν Ράμπο.

5. Η πόλη

Η πόλη είναι ένα ψευδώνυμο πόλης. Τό Ραίην Σίτυ είναι μιά πόλη που δέν υπάρχει στό χάρτη. Υπάρχει όμως στό φίλικό χάρτη άλλων ταινιών που





πόλη που είναι πέρα από τό χρόνο, τό χρόνο του από δώ μέχρις εκεί. Μιά πόλη αβθαρτη, όνειρική κι όμως παρούσα.

6. Ό χρόνος

“Αν κάτι προκαλεί τό θεατή στην ταινία του Ράντολφ, είναι ό χρόνος. Ό χρόνος της ταινίας που δέν είναι άλλος από τόν παγωμένο χρόνο του τώρα. Καί σάν τέτοιος δέν ύπάρχει. Η ταινία φαίνεται νά κυλά. Νύχτα στους δρόμους, τό ζεϊν έπικινδύνως, ό έρωτας, ή δράση. Τή μέρα, τό καφενείο της Βάντα, οί συζητήσεις. Ούσιαστικά όμως ό χρόνος είναι πετρωμένος. Για όλα τά βασικά πρόσωπα της ταινίας ό χρόνος ήταν πρίν από τήν ταινία. Ό χρόνος κάποιων άλλων ταινιών, ό χρόνος της ζωής τους. Για τόν Χάως όλα έγιναν πρίν. Ζωή, δράση, έρωτας. Έζησε, σκότωσε για τά μάτια μιās γυναίκας, έρωτεύτηκε, πληγώθηκε. Τώρα ξέρει πώς ζεϊ τό χρόνο της άναμονής για τό μεγάλο ταξίδι. Λέει στη Τζώρτζια. “Έδω γεννήθηκα”, δείχνοντάς της τό μέρος που γεννήθηκε, “άλλά δέν θά πεθάνω έδω”. Χαμογελά, “όταν φτάσει εκείνη ή ώρα θά πάω πέρα από τό ποτάμι, στά βουνά”. Ό χρόνος ό πρίν από τόν Χάουκ, συμπυκνώνεται για μιά στιγμή καί συναντά τό χρόνο της ταινίας όταν ή εικόνα μαυρόασπρη, ένας πυροβολισμός στόν Φάττυ, ζύπνημα. “Όπως σ’ ένα όνειρο. Η ζωή πρίν. Ό χρόνος πρίν.

Η Βάντα τό ίδιο. Μιλάει για τίς πόλεις που έζησε πρίν από τό φιλικό χρόνο, που τώρα οί όμορφες κάρτ ποστάλ στολίζουν τό διαμέρισμά της. Τώρα στό καφενείο της άπλως συναρμολογεί τόν παρόντα χρόνο σέ καθημερινά στιγμιότυπα που έναλλάσσουν τήν άνία μέ τή δράση (σκηνές “ξυλοδαρμού Κούπ καί Σόλο από Χάουκ). Για τόν Σόλο ό χρόνος ήταν στό Βιετνάμ. Εκεί έγιναν όλα.

Η κορυφαία του στιγμή πρίν από τό θάνατό του θάναί άνάμνηση κείνου του χρόνου. Καί ή άμυνά του, άμυνα όπως εκεί.

Ό Σόλο είναι ποιητής καί ξέρει: “Καί τότε υπήρχαν οί άθώοι, τά μωρά μέ τά μωρά στίς άγκαλιές τους, τά μωρά που ξέχασαν πώς νά όνειρεύονται τά παλιά όνειρα, τά όνειρα τών δέντρων. “Όχι γιατί ξέχασαν πώς νά όνειρεύονται, αλλά εξαιτίας της άπληστίας...”.

Ό Σόλο ζεϊ στην κορυφή ενός πύργου μέ ένα ρολόι. Έμπορεύεται ρολόγια. Έκβιάζει τό χρόνο. Αφού δέν τόν ζεϊ, τόν συναλλάσσεται. Παίζει μαζί του. Στό πρόσωπο του Κούπ θά βρεϊ τόν σύντροφο, τόν άθώο του ποιήματος που ξέχασε νά όνειρεύεται, ξέχασε τούς μπελάδες που κρύβουν οί πόλεις καί άπληστα ζητά όλο καί περισσότερο κέρδος.

έδω άποκτούν τήν πρωτεύουσά τους. Τό Ραϊν Σίτυ είναι τό Σηάτλ που έντεχνα καί επιδέξια μεταμορφώθηκε. Μυστηριώδεις έπιγραφές, άγνωστα σήματα, κώδικας λέξεων της πόλης, τών πόλεων, που δέν ύπάρχουν. Άλλά ίσως ύπάρξουν. “Όπως στό Μπλέντ Ράνερς του Ρ. Σκόπ ή πόλη του μέλλοντος φορούσε τίς διαφημίσεις του σήμερα, ή πόλη του Ράντολφ είναι γεμάτη από τό σήμερα αλλά κάτι τήν έμποδίζει νά τή γνωρίσουμε. Οί στρατιώτες στους δρόμους που ζητούν έθελοντές για τήν πολιτοφυλακή είναι οί φύλακες μιās πόλης στό κοντινό μέλλον που τά κομπιούτερ θά χαράζαν τίς τύχες.

Ό Ράντολφ άποφεύγει στά πολλά έξωτερικά πλάνα που ίσως άποδεικνύουν τήν καθημερινότητά της. Άρκεϊται σέ γρήγορα ζούμ σέ κεντρικούς δρόμους, σέ πλονζέ του φακού στίς μακέτες του Χάουκ που έτσι μεγεθύνονται καί γίνονται κτήρια.

Ό φακός του Ράντολφ χαϊδεύει τίς λεπτομέρειες της πόλης: τοίχους, άφίσες, λεπτομέρειες δρόμων. Καδράρει τά ψεύτικα σπίτια του Χάουκ κι όνειρικά τά μεγενθύνει καί τούς δίνει ζωή. Ένα περαστικό τραίνο, ό πιό ψηλός ούρανοξύστης έστιατόριο, οί άνώνυμοι κινηματογράφοι, οί διαδηλώσεις τών πολιτών: “Αυτή ή πόλη δέν θά μολύνει τήν ύγεία του λαού”.

“Όλα άποσκοπούν στό νά δοθεϊ ή διάσταση του Ραϊν Σίτυ μιá πόλη άνάμεσα στίς πόλεις. Άλλά ή

7. Δράση Β'

Η ταινία κινητοποιείται στη σεκάνς λίγο πριν απ' το τέλος. Στο σπίτι μουσείο του Χίλλυ διαδραματίζεται η μάχη των γκάγκστερ. Χορευτική παντομίμα, αντιγραφή ανάλογων σκηνών του Ζουλάφσκι. Κοντινά πλάνα, πυρετώδης ατμόσφαιρα σ' ένα γκροτέσκο σκηνικό που θυμίζει παραστάσεις ενός πρωτοποριακού θιάσου. Η γελοιοποίηση της μάχης. Είναι η πλήρης αποστασιοποίηση του Ράντολφ από τη φόρμα του θρίλερ που ως τότε, έστω και άνορθόδοξα, υπηρετούσε η ταινία του.

8. Έξοδος

Ο Χώουκ θάρθει στην πόλη. Τό φιλί του δέν θά ξυπνήσει τή Τζώρτζια. Τό αίμα του ποτίζει τό πάτωμα. Τής αφήνει ένα φάκελλο μέ χρήματα πού πήρε από τό πορτοφόλι του Χίλλυ, κι ένα σημείωμα. "Όταν ξυπνήσει η Τζώρτζια από τά χτυπήματα του Κούπ στην πόρτα, θά διαβάσει: "Όταν κοιτάξεις πίσω σου θά με βρείς".

Η Τζώρτζια δέν θά δεχτεί τόν Κούπ πού θά καταταγει στην πολιτοφυλακή. Η Βάντα λέει στη Τζώρτζια γιά ένα μαγαζί πού θά ανοίξει καί θά λειτουργεί τά ξημερώματα. "Γιά νά βλέπω τόν ήλιο". Ο Χώουκ οδηγεί βαρειά τραυματισμένος. Βγαίνει έξω από την πόλη. Τά βουνά χιονισμένα. Τό δάσος. Νιώθει δίπλα τά χάρδια της Τζώρτζια, αλλά η Τζώρτζια είναι άλλου. Χαμογελά. Ο φακός φεύγει από τόν Χώουκ. Τό βάθος του ούρανού είναι ολοκόκκινο. 'Ανάμεσα στά σύννεφα ένας ήλιος προσπαθεί νά σταθεροποιηθεί. Τίτλοι...

9. Ο Κινηματογράφος του Ράντολφ - Τό στυλ

Ο Ράντολφ στους Περιθωριακούς ξεκινά από τίς καταβολές του στό σώμα του αμερικανικού κινηματογράφου. Η θητεία του δίπλα στον Ώλτμαν τόν έφοδιασε από τή μιά μεριά μέ τήν σπάνια ικανότητα νά μετεωρίζεται ανάμεσα στά αμφίβολα αίσθήματα των ήρώων του χωρίς νά προτείνει διέξοδα, ενώ από τήν άλλη η προϊστορία των ήρώων του από μόνη της δείχνει τήν πιθανή διέξοδο.

Ο Χώουκ της ταινίας είναι η άρσενική έκδοχή της Τσάπλιν του *Νά θυμάσαι τ' όνομά μου*. Η ίδια πορεία. Φυλακή - έξοδος - πρόσωπο από τό παρελθόν - ένας άντρας (της Τσάπλιν) - μιά γυναίκα (Η Βάντα) - ένα μετέωρο τέλος (ό αυτοκινητόδρομος) του *Νά θυμάσαι τ' όνομά μου* - ό ούρανό του *Ο περιθωριακός*. 'Αμφιλεγόμενο τέλος, η ή καθορισμένη άρχή λόγω της προ-ιστορίας των ήρώων;

Σ' ατή τήν ταινία υπάρχει καί μιά κυκλική έναλλαγή στις τύχες των προσώπων. Χώουκ: "Φυλακή - πόλη - έξοχή - θάνατος!". Κούπ: "έξοχή - πόλη - πολιτοφυλακή (φυλακή) - θάνατος;".

Τά πρόσωπα της ταινίας είναι οι φιγούρες της σκακιέρας Ραίην Σίτυ. Συναντιούνται, διασταυρώνονται, χωρίζουν. Σάν σέ μιά παρτίδα σκάκι. Μέ ισόπαλο αποτέλεσμα. Ο Χώουκ παίρνει τό πρόσωπό του Ντίξ (Στέρλιγκ Χένντεν) της *Ζούγκλας της ασφάλτου* κι έρχεται νά πεθάνει στην έξοχή.

Ο Κούπ βγάξει τή μεταμφίεση του πάνκ καί φορά τό ένδυμα της πολιτοφυλακής.

Οί δύο γυναίκες θά μείνουν. Γιά μιάν άλλη ταινία. Γιά νά βιώσουν κάποιον άλλο χρόνο. Η Βάντα πού ξέρει τί σημαίνουν όλα αυτά γιατί τά έχει ήδη ζήσει, η Τζώρτζια γιά νά τά ξαναζήσει.

Έχει σημασία νά δούμε λίγο τό στυλ του Ράντολφ.

Η μηχανή του κάνει αδιόρατες κινήσεις, χαϊδεύει τά πρόσωπα, τά παρακολουθεί καί ξαφνικά απογειώνεται στά ύψη.

Τό ύφος μιάς νουάρ ταινίας έδω βρίσκει τή συνάντησή του μέ τό μεταμοντέρνο. Έκλεκτικισμοί στους φωτισμούς, φίλτρα στό φωτισμό των έξωτερικών δίνουν μιά άσυνήθιστη όψη. Τό παιχνίδι μέ τούς φωτισμούς κορυφώνεται στό τελικό πλάνο του ούρανού πού χωνεύει τά πάντα. Επίσης, όπως καί στις δύο προηγούμενες ταινίες του (*Νά θυμάσαι τ' όνομά μου* καί *Καλώς ήλθατε στό Λός Άντζελες*) πού τά τραγούδια σχολιάζουν καί χαρακτηρίζουν τά δρώμενα. Έτσι καί έδω η φωνή του Κριστόφερσον καί της Φαίηθφουλ μπαίνουν στις εικόνες καί τίς οδηγούν.

10. Επίλογος

Οί ταινίες του Άλαν Ράντολφ μοιάζουν μέ ξένα σώματα στην τρέχουσα αμερικάνικη παραγωγή. Επιμένουν σέ μιά μοναχική πορεία καί δέν διστάζουν νά προκαλούν τό θεατή στην συνάντησή τους καί τήν αγάπη τους. Άλήθεια φέτος πόσες αμερικάνικες ταινίες μās χάρισαν τήν απόλαυση νά βλέπουμε εικόνες πού μεταφέρουν τήν υπόγειη καί μυστηριώδη αίσθηση άνεκπλήρωτων πόθων; Πόσες ταινίες μās μάγεψαν στην βεβαιότητά τους πώς οι ιστορίες των ήρώων τους δέν χάθηκαν σ' άσκοπες ρυθμικές κινήσεις βίντεο κλίπ;

Οί ταινίες του Ράντολφ, ρομαντικές επιβιώσεις ενός κινηματογράφου άλλων δεκαετιών, δίπλα σ' εκείνες του Ώλτμαν καί του Πέν υποδηλώνουν πώς ένα πάσχων σώμα, τό σώμα του αμερικάνικου κινηματογράφου, έχει τή δυνατότητα νά αυτοθεραπεύεται.

Λεωνίδας ΚΑΚΑΡΟΓΛΟΥ

“Εμμονες ιδέες

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

Μιά μέρα ένας έρωτας



‘Ολόκληρο τό φιλικό αυτό κείμενο είναι μιά κατασκευή. ‘Η αυλαία ανοίγει για νά μπουμε στους χώρους τών Στούντιο Ζόετροπ καί νά ιδούμε ορισμένα θαυμαστά καί πολλά κοινότυπα δρώμενα: Τήν κάμερα (πού ξέραμε από πρίν ὅτι εἶναι τηλεκάμερα καί κινηματο-κάμερα) νά περιφέρεται ανάμεσα σέ ψεύτικα διακοσμητικά ἐξαρτήματα, πινακίδες, περιστρεφόμενες ἐπιφάνειες, γιά νά μᾶς «συστήσει» τά ὀνόματα καί τίς ιδιότητες τών συντελεστών τῆς ταινίας.

Τό πρῶτο δεδομένο αὐτοῦ τοῦ πειραματικοῦ ἔργου εἶναι οἱ εὐκίνητες μηχανές λήψης. ‘Ακριβῶς γιατί εἶναι πολλές κι ἔχουν συντελέσει σέ πολλαπλές λήψεις τών ἰδίων στοιχείων μποροῦν ἄνετα καί διεισδύουν, ἀνυψώνονται, προσγειώνονται, προσεγγίζουν, στέκονται παντοῦ. ‘Ακόμη διαπερνοῦν ἀδιαφανεῖς ἐπιφάνειες σέ κλειστούς χώρους ἀχρηστεύοντας τ’ ἀνοίγματα. Στήν πραγματικότητα, βέβαια, ἀπ’ τήν πλευρά τῆς κάμερας ὑπάρχει πάντα τό ἀνοίγμα τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνικοῦ. ‘Οπως ἐφαρμόζεται καί ἡ τεχνική, ἄς τήν ὀνομάσουμε ἔτσι, τῆς συνύφασης, ἥ καί τῆς συναίρεσης τών πλάνων, ἄκρη μέ ἄκρη. Κατάργηση τοῦ παραδοσιακοῦ φοντύ ἀνσαινέ καί τών ἄλλων τρόπων σύνδεσης. Τό ἕνα πλάνο κυλᾷ στήν ὀθόνη —ἀφοῦ συμβλήθηκε ἀπό δύο πηγές προτύτερα στό σελλολόιντ— μαζί μέ τό ἄλλο. Συνυπάρχουν μαζί ὁ Χάνκ καί ἡ Φράννυ, δροῦν, μιλοῦν συγχρόνως στήν ὀθόνη, ἐνῶ βρίσκονται ἄλλοῦ. Μιά ἐνότητα τόπου καί

χρόνου πού δέν ὀφείλεται πιά σέ τρύκ μετά τή λήψη, ἀλλά στή χρησιμοποίηση τοῦ ἀποτελέσματος πολλαπλῶν λήψεων. Δέν πρόκειται γιά дуό χωριστές εἰκόνες πού συκολληθήκαν μεταγενέστερα, ἀλλά γιά μιά σύνθεση εἰκόνας πού ἐπῆλθε στή διάρκεια τῆς παραγωγῆς τους. Μιά συμπαραγωγή εἰκόνων, ὅπως σ’ ἐκείνη τή σκηνή πού Χάνκ καί Μό συζητοῦν, ἐνῶ στόν ἕνα τοῖχο τοῦ δωματίου προβάλλουν ἡ Φράννυ κι ἡ Μάγκυ νά συζητοῦν συγχρόνως. ‘Η ἐκείνη μέ τό ἀεροπλάνο, πού ἀπογειώνεται πάνω ἀπ’ τό κεφάλι τοῦ Χάνκ καί τήν ταραῖσα τοῦ ἀερολιμένα σάν ἄκαμπτο πουλί.

Τά χρώματα, σάν φωτεινὴ ἀκτινοβολία, ἀπλάνονται κι ἀποσύρονται ἀπ’ τό πλάνο. Μέ τόν ἄνετο χρόνο πού ἔρχονται τά χρώματα τῆς αὐγῆς ἢ φεύγουν τά χρώματα τοῦ δειλινοῦ. Σχεδόν φυσικά. Χωρίς τόν αἰφνιδιασμό ἐνός αὐτόματου διακόπτη. Σχεδόν ἀφύσικα. Καλύπτουν ἕνα μέρος τοῦ χώρου ἢ τό περίγραμμα ἐνός σώματος. Χωρίς αὐτή ἡ ἐικαστική συγκυρία φωτός καί χρώματος νά φαίνεται τήν πέμπτη ἐπέτειο τῆς γνωριμίας τους. ‘Η νύχτα τυλίζεται σ’ ἕνα σκοτεινὸ μπλέ χρώμα. ‘Απ’ τήν ἐξώπορτα τοῦ διαμερίσματος μπαίνει ἕνα ανοιχτό πράσινο φῶς πού διαχέεται καί στό δωμάτιο πού βρίσκεται ὁ Χάνκ. Στόν ὑπόλοιπο χώρο τοῦ σπιτιοῦ, πού κινεῖται ἡ Φράννυ θυμωμένη, ἐπικρατεῖ γιά λίγο ἕνα ἀραιὸ κόκκινο φῶς. ‘Ο πρῶτος εἶναι ὀργισμένος, ἡ δεύτερη εἶναι ἐξαλλή. ‘Οταν κάνουν ἔρωτα, τά дуό χρώμα-

τα σμίγουν σ' ένα απαλό πορτοκαλί φώς. "Όταν τρῶνε μονοιασμένοι για μία στιγμή καί καθισχασμένοι, ὁ χῶρος τοῦ δωματίου παίρνει τὰ κανονικά του χρώματα. "Όταν φιλονικοῦν ἄγρια, ἕνα κόκκινο φῶς περιβάλλει καί τοὺς δύο. Οἱ ἐκδηλες ὁμως σημασίες αὐτῆς τῆς ἀναπτυγμένης ἐνότητάς δέν συντρέχουν πάντα. Σέ δύο ἐπόμενες ἐνότητες (τοῦ χοροῦ Φράννυ-Ραίη καί τοῦ ὁμαδικοῦ χορευτικοῦ ξεσπάσματος —ὕποτίθεται— στοὺς δρόμους τοῦ Λάς Βέγκας, ὅπου γιορτάζουν τὴν 4η 'Ιουλίου) οἱ φωτοχρωματικές ἐναλλαγές παίρνουν καθαρά θεαματικές σημασίες. Μιά σκηνὴ θεάτρου ἢ μιούζικ χῶλ, πού φωτίζεται διαδοχικά ἀπὸ διάφορα χρώματα για λόγους ὀπτικῆς ποικιλίας.

Ἐδῶ πρέπει νά ἀναφέρουμε ὅτι ὁλόκληρη ἡ ταινία προσχεδιάστηκε σέ κάπου πεντακόσια κινούμενα σχέδια καί ἐγγράφηκε σέ βιντεταινία. Προστέθηκαν οἱ διάλογοι κι ὁ ἦχος. Οἱ ἠθοποιοὶ ἔκαναν μέ βάση αὐτό τό προσχέδιο δοκιμές. Τ' ἀποτελέσματά τους φωτογραφήθηκαν μέ κάμερες πολαρόιντ. Οἱ φωτογραφίες αὐτές ἀντικατέστησαν τὰ σχέδια.

Στὴ συνέχεια ἡ ταινία «στήθηκε» σέ φυσικά ντεκόρ στό Λάς Βέγκας μέ τὴ βοήθεια μιᾶς βιντεοκάμερας. Στό στούντιο οἱ ἠθοποιοὶ ἔκαναν τρεῖς μῆνες τεχνικές πρὸς σέ ἡμιτελῆ ντεκόρ. Κατόπιν ἄρχιζε τό καθαυτό γύρισμα. Ὁ σκηνοθέτης κι ὁ ὀπερατέρ δούλευαν κλεισμένοι σέ μία εὐρύχωρη καμπίνα, ὄχι στό πλατῶ τοῦ στούντιο. Ἐχοντας μπροστά τους ἕνα πλῆρες σύστημα μοντάζ cinema-video. Κι αὐτό γιατί οἱ λήψεις γίνονταν συγχρόνως μέ κινηματογραφικές κάμερες καί κάμερες βίντεο. Οἱ εἰκόνες πού ἔφταναν ἀμέσως στήν καμπίνα μπορούσαν νά προὐδωθοῦν (previsualiser), νά διορθωθοῦν καί νά συγχρονισθοῦν. Τό πρῶτο μοντάζ μπορούσε νά γίνε ἀμέσως (λεπτομερειακῆς ἐξηγήσεις για τὴν πολὺπλοκη διαδικασία τοῦ «ἠλεκτρονικοῦ» αὐτοῦ γυρίσματος στό *Positif* no ³⁶², p.³⁵).

Τὰ σκηνικά εἶναι ἕνα μίγμα ἀρχιτεκτονικῆς καί γραφικῆς κατασκευῆς. Τό σπίτι τοῦ Χάνκ, τό διαμέρισμα τοῦ Ραίη, τὰ καταστήματα πού δουλεύουν ἡ Φράννυ κι ἡ Μάγκυ, τό διαμέρισμα τοῦ Μό, τό συνεργεῖο τοῦ Χάνκ, οἱ δρόμοι τοῦ Λάς Βέγκας, τό ἀεροδρόμιο τῆς πόλης. "Όλα φτιαγμένα ἀπ' τὴν ἀρχὴ μέ χοντρό χαρτόνι, πολλαπλά πλαστικά χρώματα, γυαλί, ξύλο. Κι ἀνάμεσά τους, πραγματικά ἐπιπλα, ἄνθρωποι ἀληθινοί, πραγματικά αὐτοκίνητα. Ἡ κατασκευὴ ὁμως κυρίαρχη. Ἡ πρόθεση τοῦ σκηνοθέτη καί τῶν συνεργατῶν του εἶναι σαφής. Νά διηγηθοῦν μία ἀπλή καί κοινότυπη ἱστορία σέ μὴ πραγματικούς χώρους. Κι αὐτό για νά ἔχουν τὸν ἀπόλυτο ἔλεγχο τῶν σχημάτων, τῶν ὄγκων, τῶν χρωμάτων, τῆς κίνησης. Ἀκόμη τὴν εὐχέρεια τῆς μεταβολῆς καί τῶν φωτισμῶν, χωρίς μεγάλες μετακινήσεις ἐνός πολὺπλοκου καί πανάκριβου μηχανισμοῦ πού χρησιμοποιήσαν για τὴν παραγωγή τῆς ταινίας. Τό κατασκευασμένο ὁμως δέν ἐξασφαλίζει πάντα τό μὴ πραγματικό. Πολύ περισσότερο γιατί δέν πρόκειται για ἐμψύχωση σχεδίων καί σκίτσων, οὔτε για τὴν ἀναφορὰ σ' ἕνα μῦθο,

ἀλλὰ για πολὺ συγκεκριμένες, χειροπιαστὲς ἀνθρώπινες σχέσεις. Ἡ διάθεση τῆς ἐλαφρόμυαλης Φράννυ νά φύγει πρὸς τὴν ἐξωτερικὴ Μπόρα-Μπόρα κι ὁ χυδαῖος ἢ μεταχειρισμένος ἐρωτισμός τῶν ὑπόλοιπων προσώπων δέν συντείνουν σ' αὐτὴν τὴ μετάθεση ἢ ὑέρβαση. Μένει μόνο ἡ μουσικὴ τοῦ Γουόιτς, τό τραγούδι τοῦ ἴδιου καί τῆς Κρύσταλ Γκαίηλ, ἡ παρουσία τῆς Λέιλα. Ἡ ὁμορφὴ αὐτὴ κοπέλα τοῦ τσίρκου, τοῦ ρομαντικοῦ ἔρωτα καί τῆς ἀνέγγιχτης ἀθωότητάς, ἔρχεται ξαφνικά κι ἐξαφανίζεται ἀπρόσμενα. Οἱ κινήσεις, τό ντύσιμο, τό μακιγιάζ, τό τραγούδι, τό σῶμα τῆς ἀνέχουν σ' ἕναν ἄλλο κόσμο. Ὁ μουσικός ἦχος ὁμως κι ἕνας ἠθοποιός, δηλαδὴ τό εἶδωλό του, δέν ἐπαρκοῦν για νά γεμίσουν αὐτὴ τὴν καίρια σημασία τοῦ μὴ πραγματικοῦ. Τό φιλικό κείμενο δένεται μέ τὴ σημασία τῆς ὀπτικῆς κατασκευῆς.

Δύο χαρακτηριστικά τῶν λήψεων εἶναι ἡ παντελὴς σχεδόν ἀπουσία γκρό πλάνων, ἐπιλογὴ πού δικαιολογεῖ ἡ ἐπίπεδη κι ἐπιφανειακὴ ἀφήγηση. Ἐπίσης ἡ συχνὴ χρῆση πλάνων σεκάνς, πού καθαρά ὑπαγόρευε ἡ τεχνικὴ τῆς συναίρεσης τῶν εἰκόνων, ἡ θεαματικὴ ἀρχὴ, καί διευκόλυνε τό γύρισμα μέσα σέ ὁλοκληρωτικά προκατασκευασμένα ντεκόρ.

Ἡ μουσικὴ ἔχει μία ἰδεολογικὴ ἀνομοιογένεια καί ποιοτικὲς διακυμάνσεις. Πλημμυρίζει ὁμως τό φιλικό κείμενο μέ μουσικούς τόνους, μελωδίες ἀνάλαφρες, ζωτικούς ρυθμούς. Ἀρμολογεῖ τὰ πλάνα. Ἐκεῖνο πού ἔχει ἰδιαίτερη σπουδαιότητα ἐδῶ εἶναι ἡ χρῆση τῶν φυσικῶν ἤχων ὡς μουσικὴ σύνθεση. Ἐνδιαφέροντα ὅλα αὐτὰ ἀπ' τὴν ἀποψη μιᾶς ἀνοιχτῆς ἢ συγκεκριμένης μουσικῆς. Ἀλλὰ μισοτελειωμένα πάντα καί «πειραματικά».

Τό σενάριο εἶναι γεμάτο ἀφέλεια, στό ψυχολογικό καί στό κοινωνιολογικό ἐπίπεδο. Ὅσο κι ἂν οἱ χαρακτήρες μπορεῖ νά εἶναι ἀληθοφανεῖς. Ὅσο κι ἂν οἱ ἀναφορές στίς σχέσεις τῶν ζευγαριῶν εἶναι πιθανές. Οἱ διάλογοι, οἱ φυσιογνωμίες, ἡ συμπεριφορὰ τῶν προσώπων ἔρχονται σέ σκληρὴ κάποτε ἀντίθεση μέ τό ὄνειρικό θέαμα πού σχεδίαζε νά παραγάγει ὁ Κόππολα μέ τὴν ἐξαίρεση πάντα τῆς Λέιλα. Ὅλη ἡ σύνθεση μοιάζει μέ πρόσχημα για τό μεγάλο παιχνίδι τῆς κατασκευῆς. Ἡ ἀναπόληση τῶν κανόνων τοῦ μιούζικαλ (ἕνας ἀπ' τοὺς ὁποίους εἶναι ἡ μίξη μιᾶς πεζῆς, ρεαλιστικῆς ἀφήγησης μέ ἱρρεαλιστικά ἀνοίγματα χοροῦ, ὁσματος, μουσικῆς) δέν διασώζει τὴν ἐπιχείρηση. Οἱ κανόνες αὐτοὶ ἀτονοῦν ἢ παραβιάζονται μέσα σέ μία καλλιτεχνικὴ προχειρότητα. Ὁ Κόππολα ἔμεινε τελικά στὴ μέση τοῦ δρόμου διαφυγῆς. Ἀνάμεσα στὸν προηλεκτρονικό κινηματογράφο καί τὴ νέα ἐποχὴ. Περισσότερο φάνηκε νά θέλει τὴν «ἐπισκευή», τὴν τόνωση τοῦ πρώτου, παρά τὴ μετάβαση στὴ δεύτερη. Ἐνα τρομερὸ παιδί πού φοβήθηκε ἡ τρώμαζε μπροστά στίς δυσκολίες τῆς ἀταξίας του. Τό Ζόετροπ στούντιο εἶναι ἀκόμη στό Χόλυγουντ. Ἡ αὐλαία πού κλείνει τὴν ἀναπαράσταση εἶναι ἀκομή πολὺ παλιά.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Πίνακας περιεχομένων τευχών 20 - 29

Στις σελίδες που ακολουθούν παρατίθενται τα περιεχόμενα των τευχών 20 έως 29. Υπενθυμίζουμε ότι τα προηγούμενα τεύχη με περιεχόμενα ήταν τα ύπ' αριθμ. 11 και 20. Σ' αυτό τό τεύχος "υποκύψαμε" σέ μιά εύκολία: χρησιμοποιήσαμε τήν άπλουστευτική γραφή των ξένων ονομάτων ελπίζοντας ότι καθιστούμε τό εύρετήριο περισσότερο εύχρηστο.

Ο πρώτος αριθμός παραπέμπει στό τεύχος και ό δεύτερος στή σελίδα.

(έπιμέλεια: Θ. Νέος)

Α. Αφιέρωματα

Μπράιαν ντέ Πάλλα	20/36
Χόλιγουντ	21/27
Έρικ Ρομέρ	24/22
Μαργκερίτ Ντιράς	24/40
Νέες τεχνολογίες	24/48
Ντέιβιντ Γουόρκ Γκρίφιθ	24/48
Άκίρα Κουροσάουα	26/27
Αϊθουσα και διανομή	26/43
Έλληνικός κινηματογράφος	23/20, 26/48, 27/14, 29/43
Η διανομή στην Ελλάδα	28/26
Τζιμ Τζάρμους	28/33
Μάρτιν Σκορτσέζε	28/46
Νίκολας Ρέγκ	28/53

Β. Φεστιβάλ

7ο Σοϋπερ - 8	20/14
Καννών '85	20/21
17ο Βενετίας	21/14
26ο Έλληνικού Κινηματογράφου (1985)	22/16
Δράμας 1985	22/2
Ταινιών Μικρού Μήκους	23/7
8ο Σοϋπερ - 8	24/12
36ο Βερολίνου	24/19
9ο Σοϋπερ 8 (1986)	25/16
Καννών '86	25/21
Αβοριάζ	26/7
18ο Βενετίας	26/20
27ο Έλληνικού Κινηματογράφου (1986)	27/14
3ο Ρίμινι	28/3
30ο Λονδίνου	28/16

37ο Βερολίνου	29/2
7ο Άλβανικού Κινηματογράφου	29/6
Καννών '87	29/14

Γ. Σχόλια - Διάφορα

Τά λεφτά αλλάζουν τά πάντα	20/3
Οί δέκα "καλύτερες" ελληνικές ταινίες	20/6
Δώστε και σώστε	20/7
Δυό στιγμές τής τηλεόρασης	20/8
Γιά τήν ταινία μικρού μήκους	20/9
Τ' είχες Γιάννη, τ' είχα πάντα	20/11
Μιά έπιστολή	20/12
Έκδοτικά	20/13
Μιά βόλτα στους έθνικούς κινηματογράφους	
(Ισπανία, Ιταλία, Νέα Ζηλανδία, Αυστραλία,	
Γιουγκοσλαβία, Ελλάδα, Μ. Βρετανία)	20/31
Μιά συζήτηση στην Όθונה (Παρίσι, Τέξας)	20/45
Έβδομάδα Βαλκανικού Κινηματογράφου	21/2
Γιά νά δοϋμε τί θά δοϋμε	21/10
Γιά τίς ταινίες μικρού μήκους	22/4
Κρατική πολιτική	23/2
Μιά έκδήλωση του φανταστικού	23/4
Ο κινηματογράφος στην πολιτιστική πρωτεύουσα Αθήνα	23/4
Θεσσαλονίκη: 2.300 χρόνια	23/5
Θεσσαλονίκη - New York - Amsterdam - Wuppertal	23/6
Ο άμερικάνικος κινηματογράφος και οι άλλοι	23/8
Άρμενικός κινηματογράφος	23/10
Γιά τό έτος βρετανικής ταινίας	23/12
Άνισόρρητα	23/15
Οί καλύτερες ταινίες του 1985	23/16
Μιά συζήτηση γιά τά κινηματογραφικά περιοδικά	23/33
Ένας Γερμανός φίλος	24/2
Η σχολή Σταυράκου και τά προβλήματά της	24/11

Γιά τις κινηματογραφικές αγορές	24/13
Τό μέλλον του κινηματογράφου και οι νέες τεχνολογίες (συζήτηση)	24/48
Καί ξαφνικά όλοι ανακάλυψαν τον "κινηματογράφο"	25/5
Μιά επιστολή	25/6
Κάνον	25/8
Γιά την ΟΚΛΕ	25/10
Ταινίες σέ καραντίνα	25/11
Περιπέτειες 'Ιταλίδας στην Κίνα	25/16
Γιά την έγχρωμιάση	26/2
"Δυναστεία": Μιά προσέγγιση	26/3
"Η ΟΚΛΕ μπορεί και πρέπει να ζήσει"	26/5
Μιά βόλτα στις φετινές ταινίες	26/11
Κύπρος και κινηματογράφος	28/15
1986: Οι καλύτερες ταινίες της χρονιάς	28/25
"Η καινοδμία Κάμερα"	29/9

Δ. Άρθρα

Μυθοπλασία: Έπιστροφή/άνανέωση ή συνέχιση του Νίκου Κολοβού	20/63
Η κριτική, ή επιθυμία, ή έξουσία του Δημήτρη Βεργέτη	20/75
Ό θαυμαστός κόσμος των επεισοδιακών ταινιών του Ν.Φ. Μικελίδη	21/40
Κάποτε στην 'Αμερική του Α.Ν. Δερμεντζόγλου	21/50
Η τηλεόραση κοιτάζει τό Χόλιγουντ της Β. Προδρομιδου	21/56
Σημειώσεις για τους μεσόπλους στον βουβό κινηματογράφο του Φρ. Άλμπερά	21/64
Ταινίες μικρού μήκους του "Α. Βεζυρόπουλου"	22/33
Άναλογική και ψηφιακή γλώσσα του Κ. Μαλιτέζε	24/56
Τά στρούμφ και ό Λουδοβίκος ό 15ος του Σ. Άλκαίου	24/45
Η διανομή στην Ελλάδα του Ν. Φόρσου	28/26

Ε. Σκηνοθέτες -

*Άνθρωποι του Κινηματογράφου

Δήμος Άβδελιώδης	29/47
Θόδωρος Άγγελόπουλος	23/29
Πέτρο Άλμοντοβάρ	29/19
Ρόμπερτ Άλτμαν	25/37
Μικελάντζελο Άντονιόνι	22/7
Ντάριο Άρτζέντο	22/7
Βασίλης Βαφέας	26/59
Βίμ Βέντερς	20/51
Λίνα Βερτμύλερ	22/7
Ζάν Βιγκό	24/6
Ρούντιγκερ Βόγκλερ (ήθ.)	24/3
Μπρούνο Γκάνς (ήθ.)	29/16
Κάρι Γκράντ (ήθ.)	28/19
Πίτερ Γκριναγουέι	29/7
Ντέιβιντ Γουόρκ Γκρίφιθ	25/48
Όρσον Γουέλς	25/12
Τάσος Δενέγρης (ήθ.)	23/27
Άπόστολος Δοξιάδης	26/65
Φράνκο Ζεφίρελι	25/14
Άντρέι Ζουλάφσκι	25/14
Λιλιάνα Καβάνι	22/7
Τζέιμς Κάγκνεϊ (ήθ.)	24/13
Άκι Καουρισμάκι	29/21
Λουίτζι Κομεντσίνι	22/7
Σέρτζιο Καρμπούτσι	22/7
Άντρέι Κοντασλόφσκι	25/38, 29/31
Άκίρα Κουρασάου	26/27
Ντέιβιντ Κρόνενμπεργκ	20/15, 24/5
Άλμπέρτο Λατουάντα	22/7
Σέρτζιο Λεόνε	22/7
Πίτερ Λίλιενταλ	23/64, 23/15
Ντέιβιντ Λίντς	29/40
Κάρλο Λιτζάνι	22/7
Νάνι Λόι	22/7

Μαρτσέλο Μαστρογιάνι (ήθ.)	26/53
Νόρμαλ Μέιλερ (ήθ.)	26/53
Βιτσέντε Μινέλι	20/47
Νικίτα Μιχάλκοφ	28/17
Μάριο Μονιτσέλι	22/8
Τάκης Μόσχος (ήθ.)	22/29
Γιάννης Μπακογιαννόπουλος (κριτ.)	25/45
Μάρκο Μπελόκιο	22/8
Ρομπέρτο Μπενίνι (ήθ.)	28/41
Μπερνάντο Μπερτολούτσι	22/8
Μάουρο Μπολονίνι	22/8
Νίκος Νικολαΐδης	23/20
Ζιλ Ντελέζ (φιλόσ.)	26/9
Μπράιαν ντέ Πάλμα	20/36
Μαργκερίτ Νηράς	24/38
Σάρα Ντράιβερ	25/42
Λευτέρης Ξανθόπουλος	27/44
Πασκάλ Όζιέ (ήθ.)	24/26
Έρμάνο Όλμι	22/8
Βαλεντίνο Όρσίνι	22/8
Δημήτρης Παναγιωτάτος	27/37
Γιώργος Πανουσόπουλος	22/35
Άντρέας Πάντζης	29/43
Νίκος Παπαδόκης	27/29
Νίκος Περάκης	22/35
Ότο Πρέμινγκερ	25/2
Νίκολας Ρέγκ	28/53
Θανάσης Ρεντζής	27/58
Ντίνιο Ρίτσι	22/8
Έρικ Ρομέρ	24/22
Φραντσέσκο Ρόζι	22/8
Έτορε Σκόλα	22/8
Μάρτιν Σκορτσέζε	24/5, 25/38, 28/46
Σιμόν Σινιορέ (ήθ.)	22/3
Ντάγκλας Σέρκ	28/10

Στίβεν Σπίλμπεργκ	25/40
Βιτόριο Στοράρο (φωτ.)	25/4
Κώστας Σφήκας	27/50
Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι	22/8, 29/25
Άντρέι Ταρκόφσκι	28/2
Τζιμ Τζάρμους	28/33
Νιλ Τζόρνταν	25/39
Σταύρος Τορνές	27/18
Φρανσουά Τριφό	20/39
Γιώργος Τσεμπερόπουλος	22/35
Σταύρος Τσιώλης	23/25
Σλάβο Τσούκερμαν	21/63
Φρεντερίκο Φελίνι	22/8
Μάρκο Φερέρι	22/8
Έμιλιο Φερναντέζ	26/5
Γιώτα Φέστα (ήθ.)	22/29
Βέρνερ Χέρτσογκ	28/7
Άλφρεντ Χίτσκοκ	20/39

ΣΤ. Συνεντεύξεις

Δήμος Άβδελιώδης	29/47
Θόδωρος Άγγελόπουλος	26/51, 23/29
Ρόμπερτ Άλτμαν	25/37
Βασίλης Βαφέας	26/59
Βίμ Βέντερς	20/51
Ρούντιγκερ Βόγκλερ	24/3
Μπρούνο Γκάνς	29/16
Πίτερ Γκριναγουέι	29/7
Τάσος Δενέγρης	23/27
Άπόστολος Δοξιάδης	26/65
Ουμπέρτο Έκο	29/4
Άντρέι Ζουλάφσκι	25/15
Κώστας Καψάκης	26/43
Άντρέι Κοντασλόφσκι	29/31, 25/38
Ντέιβιντ Λίντς	29/40
Μαρτσέλο Μαστρογιάνι	26/53
Νικίτα Μιχάλκοφ	28/17
Νόρμαλ Μέιλερ	29/23

Τάκης Μόσχος	22/29	Γιώργος Πανουσόπουλος	22/35	Γιώργος Τζιάντζιος	26/45
Γιάννης Μπακογιαννόπουλος	25/45	Άντρεάς Πάντζης	29/43	Τζίμ Τζάρμους	28/33, 28/38
Ρομπέρτο Μπενίνι	28/41	Νίκος Παπατάκης	27/29	Νιλ Τζόρνταν	25/39
Νίκος Νικολαΐδης	23/20	Νίκος Περάκης	22/35	Σταύρος Τορνές	27/20
Πιέρ Άνρι Ντελό	27/60	Θανάσης Ρεντζής	27/58	Γιώργος Τσεμπερόπουλος	22/35
Μαργκερίτ Νηράς	24/39	Μάρτιν Σκορτσέζε	25/38	Σταύρος Τσιώλης	23/26
Σάρα Ντράιβερ	25/42	Στίβεν Σπλίμπεργκ	25/40	Σλάβα Τσούκερμαν	21/63
Λευτέρης Ξανθόπουλος	27/44	Κώστας Σφήκας	27/50	Γιώτα Φέστα	22/29
Δημήτρης Παναγιωτάτος	27/37	Πάολο και Βιτόριο Ταβιάνι	29/25	Βέρνερ Χέρτζογκ	28/7

Ζ. Ταινίες

Άδελφός από άλλο πλανήτη του Τζ. Σέιλς	27/71	Επιστροφή στο μέλλον του Ρ. Ζεμέκις	23/67, 23/73
Η άκτι του κουνουπιού του Π. Γουέρ	29/58	Η επιστροφή των ζωντανών νεκρών του Ντ. Ο' Μπάνον	21/4
Άλιεν, η επιστροφή του Τζ. Κάμερον	27/67	Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση του Γ. Σκολιμόφσκι	26/73
Άλληγορία του Κ. Σφήκα	27/48	Η επόμενη μέρα του Σ. Λιούμετ	29/71
Άμαντέους του Μ. Φόρμαν	20/57	Οι έρμητες της έρημου του Γ. Καμίρ	21/19
Η άμαξα της αγωνίας του Τζ. Φόρντ	26/75	Ο έρωτας σέ θάνατο του Α. Ρενέ	20/87
Άναζητώντας άπεγνωσμένα πτήν Σούζαν της Σ. Σάιντελμαν	22/60	Έρωτική τρέλα του Α. Ζουλάφσκι	22/58
Άναζητώντας πτήν αλήθεια του Μπ. Ράφελσον	20/112	Οι ευνουόμενοι του φεγγαριού του Ο. Τσελίνι	23/49
Τό άνθος της κερασιάς του Σ. Τσιώλη	23/25	Εφιάλης στο δρόμο μέ τίς λεύκες του Γ. Κρέιβεν	24/78
Ο άνθρωποκυνήγός του Μ. Μάν	29/77	Οι έφτά Σαμουράι του Α. Κουροσάουα	26/38
Ο άνθρωπος άπ' τό Λός Άντζελες του Γ. Φρίνκιν	28/71	Ο ήλιος του Α. Κουροσάουα	26/31
Ο άνθρωπος που ήξερε πολλά του Α. Χίτσκοκ	22/69	Η μέρα των νεκρών του Τζ. Ρομέρο	21/4, 28/77
Ο άνηψός του Μπετόβεν του Π. Μορισέ	22/5	Ήταν ένας ήσυχος θάνατος της Φ. Λιάππα	27/31
Άντιο Βοναπάρτη του Γ. Σαχίν	20/29	Ο θάνατος ξαναζεσταμένος του Ντ. Μπλάιβ	21/4
Άξέχαστες βραδυές του Κ. Άγγελάκου	20/107	Ο θάνατος του Μ. Ρίτσι του Κ. Γκορετά	27/75
Η άποστολή του Ρ. Τζόφε	28/76	Θέατρο του Χρ. Βακαλόπουλου	23/29
Η άρπα της Βιρμανίας του Κ. Ίσικάουα	21/16	Θρύλος του Ρ. Σκότι	23/46
Η άρρώστεια του θανάτου του Π. Χάντκε	21/4	Ο θρύλος του μεγάλου Τζούντο του Α. Κουροσάουα	26/35
Η άσημαντότητα (Μιά νύχτα μέ πτήν Μέριλιν) του Ν. Ρέγκ	20/28	Θυσία του Α. Ταρκόφσκι	28/58
Η άσημνια σφαίρα του Α. Ζουλάφσκι	25/14	Τό Ίνδαλμα της πόλης του Μπ. Φορσάιθ	28/73
Άστυνομία του Μ. Πιαλά	21/15	Καγκεμούσα του Α. Κουροσάουα	26/38
Τό Άτλαζένιο γοβάκι του Μ. ντέ Όλιβέιρα	21/22	Καί τό πλοίο φεύγει του Φ. Φελίνι	24/72
Βιντεοντρόμ του Ντ. Κρόνπεργκ	21/4	Καλή πατρίδα σύντροφου του Λ. Ξανθόπουλου	22/14, 27/42
Οί γενναίοι της Κορντούρα του Ρ. Ροσέν	20/10	Καραβάν Σαράι του Τ. Ψαρρά	27/54
Η γειτονιά των καταφρονεμένων του Α. Κουροσάουα	26/38	Καράτε Κίντ του Τζ. Άβλιτσεν	20/106
Γιά τούς έρωτές μας του Μ. Πιαλά	29/61	Ο καταδικασμένος του Α. Κουροσάουα	26/36
Γκρέμλινς του Τ. Χούπερ	23/67	Κάρμεν του Ζ.Λ. Γκοντάρ	20/83
Γκούνις τό κυνήγι του θησαυρού του Ρ. Νόνερ	23/67, 23/62	Κάρμεν του Κ. Σάουρα	20/102
Γυμνή άπειλή του Τ. Χούπερ	22/59	Καρκαλού του Σ. Τορνέ	20/33
Η γυναίκα του άεροπόρου του Έ. Ρομέρ	24/30	Κογιανισκάτσι του Γκ. Ρέτζιο	21/5
Γύρω στά μεσάνυχτα του Μπ. Ταβερνιέ	26/23	Κότον κλάμπ του Φ.Φ. Κάπολα	25/65
Οί διαβάτες της έρημου του Ν. Καρίμ	21/25	Κυνηγητό μέσα στη νύχτα του Τζ. Λάντς	23/48
Ο διάβολος στο κορμί της του Μ. Φερέρι	27/5	Λίγο μετά τά μεσάνυχτα του Ν. Ρέγκ	28/57
Μέ διπλή ταυτότητα του Μπ. Γουάιλντερ	22/66	Λίνκ, ο τρόμος του Ρ. Φράνκλιν	29/73
Διχασμένο κορμί του Μπ. ντέ Πάλλα	20/36	Ο λυσσασμένος σκύλος του Α. Κουροσάουα	26/37
Η δύναμη του κακού του Κ. Ζανουσί	21/19	Μάκβεθ, ο θρόνος του αίματος του Α. Κουροσάουα	26/34
Οί δύο Άγγλίδες του Φ. Τριφό	23/61	Μανία του Γ. Πανουσόπουλου	22/19
Δωμάτιο μέ θεά του Τζ. Άιβορι	29/76	Μάντ Μάξ 3 του Τζ. Μίλερ	22/63
The evil dead του Σ. Ράιμι	21/4	Μάρτυρας του Π. Γουέρ	23/52
Έγκατάλειψη του Γ. Σκολιμόφσκι	28/13	Ο μεθυσμένος άγγελος του Α. Κουροσάουα	26/36
Η έξαφάνιση της Κάρεν Σιλκγουντ του Μ. Νίκολς	20/95	Μάσκα του Π. Μπογκνάνοβιτς	20/26
Ο έξολοθρευτής του Τζ. Κάμερον	20/90	Ο μελισσοκόμος του Θ. Άγγελόπουλου	26/48, 23/30
120 ντεσιμπέλ του Β. Βαφέα	26/57	Μελό του Α. Ρενέ	26/22
Empty quarters του Ρ. Ντεπαρντόν	20/26	Μέρα άπ' τη ζωή του Όμπλόμοφ του Ν. Μιχάλκωφ	20/113
Ένα ζήτη και δύο μηδενικά του Π. Κριναγουέι	29/56	Μετά τά μεσάνυχτα του Μ. Σκορτσέζε	25/38, 28/47
Επίσημη Ιστορία του Λ. Πουεντζο	29/69		

Μιά Κυριακή στην έξοχή του Μπ. Ταβερνιέ	29/66	Ράν του Α. Κουρσοάου	26/39, 28/67
Μιά μέρα ένας έρωτας του Φ.Φ. Κόπολα	24/60, 25/9	Running out of luck του Τζ. Τέμπλ	22/6
Μιά νύχτα με την Μέρilin (Η δσημαντότητα)		Ραντεβού του Α. Τεσινέ	20/29
του Ν. Ρέγκ	20/28, 28/53	Ράμπο II του Γ. Κοσμάτου	21/5
Μισίμα του Π. Σρέηντερ	20/27	Ρέπομαν του Α. Κόξ	21/4
		Re-animator του Σ. Γκόντον	21/4
Η μοίρα του Μανουέλ του Ρ. Ρουίζ	20/21	Ρούμπεν - Ρούμπεν του Ρ.Ε. Μίλερ	20/97
Μόνα Λίζα του Ν. Τζόρνταν	25/39, 28/63		
Μόνο αίμα του Τζ. Κοέν	24/62	Subway του Λ. Μπεσόν	20/24
Μπελάς σέ τιμή ευκαιρίας του Μπ. Έντουαρντς	27/74	Σάρκα και αίμα του Π. Βερχόφεν	22/52
Μπέρνι του Α. Πάρκερ	29/32	Σιλβεράντο του Λ. Κασνάν	23/57
Μπλέ βελούδο του Ντ. Λίντς	22/61	Σιωπηλός καβαλάρης του Κ. Ίσγουντ	23/59
Μπραζίλ του Τ. Γκίλιαμ	22/65	Σκοτεινό δάσος του Τζ. Κάρπεντερ	25/70
Η μύγα του Ντ. Κρόνενμπεργκ	27/65	Sleepwalk της Σ. Ντράιβερ	25/42
Τό μυστήριο του Όμπερβαλντ του Μ. Άντονιόνι	26/70	Τό σμαραγδένιο δάσος του Τζ. Μπούρμαν	20/27
Naïve night της Μ. Ντιράς	24/42	Σουμπέρμπα της Π. Σφίρις	21/4
Νά έχεις και να μην έχεις του Χ. Χόκς	20/108	Τό σπίτι χωρίς τραπεζαρία του Μ. Κομπαγιόσι	21/4, 21/15
Νόκ δου του Π. Τάσιου	27/52		
No man's land του Α. Τανέρ	21/17	Στάλαγκ 17 του Μπ. Γουάιλντερ	20/111
Ο νόμος του Μέρφι του Τζ.Λ. Τόμπσον	29/69	Ο στρατιώτης του Κ. Ίσγουντ	29/77
Ντανίλο Τρέλες του Σ. Τορνέ	22/15, 27/16, 27/14	Συνταγματάρχης Ρένι του Ι. Ζάμπο	20/25
Ντετέκτιβ του Ζ.Λ. Γκοντάρ	20/22, 29/54	Σχετικά με τον Βασίλη του Σ. Τσιώλη	22/14, 27/41
Η νύχτα και η πόλη του Ζ. Ντασέν	27/2		
Η νύχτα με την Σιλένα του Δ. Παναγιωτάτου	27/35	Ο σχιζοφρενής δολοφόνος με τό πριόνι Νο 2 του Τ. Χούπερ	27/73
Νύχτα τρόμου του Τ. Χόλαντ	24/68	Τάγκο του Φ. Σολάνας	21/23
		Τό τελευταίο άτου του Μπ. Γουάιλντερ	22/67
8 εκατομμύρια τρόποι να πεθάνεις του Χ. Άσμπι	28/72	Ο τελευταίος αυτοκράτορας του Μπ. Μπερτολούτσι	27/8
Όλοκαύτωμα του Κ. Κάντζμαν	21/18	Τερίρεμ του Α. Δοξιάδη	26/64
Τά δνείρα μιάς γυναίκας του Κ. Ράις	24/70	Ο τέταρτος άνθρωπος του Π. Βερχόφεν	22/50
Τό όνομα του ρόδου του Ζ.Ζ. Άνσ	29/4	Τζίντζερ και Φρέντ του Φ. Φελίνι	28/65
Ornette της Σ. Κλάρκ	20/22	Ο Τζέωνν πήρε τ' όπλο του του Ντ. Τράμπο	29/49
Όσο υπάρχουν άνθρωποι του Φ. Τσινεμαν	29/74	Τζώρτζ Στήβενς, ένα ταξίδι του Τζ. Στίβενς	21/18
Τό ότο-στόπ του τρόμου του Ρ. Χάρμον	29/64	Η τιμή των Πρίντζι του Τζ. Χιούστον	22/47
Στήν παγίδα του νόμου του Τζ. Τζάρμους	28/42	Τοκο-γα του Β. Βέντερς	21/4
Τά παιδιά της Μ. Ντιράς	24/49		
Παιδιά ενός κατώτερου θεού του Ρ. Φράνκλιν	29/70	Τόπ γκάν του Τ. Σκότ	27/4
Τά παιδιά του Κρόνου του Γ. Κόρρα	23/27	Τόπος της Α. Άγγελιδη	26/69
Πάνε να δεις του Ε. Κλίμοφ	21/19, 22/56	Τρελός για έρωτα του Ρ. Άλτμαν	25/37
Παράθυρο στην κρεβατοκάμαρα του Φ. Χάνσον	29/75	Τό τρένο της μεγάλης σφαγής του Α. Κοντσαλόφσκι	23/38, 28/74
Παρασκευή και 13, λουτρό αίματος του Ντ. Στάνιμαν	22/64	Τό τρίτο μέρος της νύχτας του Α. Ζουλάφσκι	25/68
Η παρέλαση πλανητών του Β. Άμπρασιόντοβ	22/6	Υγρός ούρανός του Σ. Τσούκερμαν	21/60
Παρίσι, Τέξας του Β. Βέντερς	20/45	Φαντάγο του Κ. Ρέινολντς	21/19
Η Πέγκι - Σού παντρεύτηκε του Φ.Φ. Κόπολα	29/68	Ο φεγγίτης του αλώνα του Ν. Μπέρς	21/25
Πειρατές του Ρ. Πολάτσκι	28/75	Τό φιλή της γυναίκας άράχνης του Ε. Μπαμπένκο	22/48
52 τολμηρές στάσεις του Τζ. Φρανκεχάιμερ	29/71		
Πέρα άπ' τον παράδεισο του Τζ. Τζάρμους	25/73, 23/42	Φρίντα του Π. Λεντίκ	21/19
Πέρασμα στην Ύδρα του Ντ. Λίν	20/100	Φωτογραφία του Ν. Παπατάκη	27/27, 27/25
		Χαίρε Μαρία του Ζ.Λ. Γκοντάρ	20/83, 21/73
Πέτρινα χρόνια του Π. Βούλγαρη	21/20, 22/27	Χάμμετ του Β. Βέντερς	24/66
Πλατούν του Ο. Στόουν	29/72	Χαμός στην Τσάνα Τάουν του Τζ. Κάρπεντερ	28/76
Τό πλοίο των παρανόμων (Τό πλοίο - φάρος)		Η Χάνα και οι άδελφές της του Γ. Άλλεν	27/62
του Γ. Σκολιμόφσκι	21/44, 25/77, 21/17	Χάος των Π. και Β. Ταβιάνι	22/41
Πόλεμος των δσπρων του Τζ. Λούκας	23/67	Χθές του Ρ. Πιρσβάσκι	21/19
Πολίτης Καίν του Ο. Γουέλς	25/12	Χλωμός καβαλάρης του Κ. Ίσγουντ	20/23
Η Πωλίν στην πλάζ του Ε. Ρομέρ	24/29	Η χρονιά του δράκου του Μ. Τσιμίνο	29/62
Η πορεία της πληγής του Τ. Χάρλαν	21/4	Η χρονιά του ήσυχου ήλιου του Κ. Ζανούσι	23/54
Τό πορφυρό ρόδο του Καίρου του Γ. Άλλεν	20/24, 22/44	Τό χρυσό παιδί του Μ. Ρίτσι	29/74
Τό πορφυρό χρώμα του Στ. Σπίλμπεργκ	27/69, 25/40	Τό χρώμα του ρόδου του Σ. Παρατζάνοφ	20/104
Η πράσινη άχτιδα του Ε. Ρομέρ	26/20	Τό χρώμα του χρήματος του Μ. Σκορτσέζε	29/52
Η πριγκίπισσα Γιάνγκ του Κ. Μισσογκούτσι	22/68	Χωρίς μάρτυρες του Ν. Μιχάλλκωφ	25/78
Πρωινή περίπολος του Ν. Νικολαΐδη	23/20	Χωρίς στέγη της Α. Βαρντά	21/18

Αντρέ Μπρετόν
ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ
ΤΟΥ ΜΑΥΡΟΥ ΧΙΟΥΜΟΡ

1
ΣΑΝΤ • ΦΟΥΡΙ • ΛΑΖΕΝΑΙΡ • ΠΟΕ • ΦΟΡΝΕΡ • ΜΠΟ-
ΝΤΑΛΙΕΡ • ΚΑΡΡΟΛ • ΝΤΕ Α' ΙΑ ΑΝΤΑΜ • ΑΣΤΡΕΑΜΟΝ •
ΚΟΡΜΙΕΡ • ΓΕΜΠ • ΡΟΥΣΣΑ • ΑΠΟΛΙΝΑΙΡ • ΚΑΦΚΑ •
ΠΕΡΕ • ΠΡΕΡΕΡ



Αιγόκερως

Φ. Τ. ΜΑΡΙΝΕΤΤΙ

ΜΑΝΙΦΕΣΤΑ ΤΟΥ ΦΟΥΤΟΥΡΙΣΜΟΥ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Εντγκαρ 'Αλαν Πόε
ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΟΥ ΧΑΝΣ
ΠΦΑΑΛ ΣΤΗ ΣΕΛΗΝΗ



Αιγόκερως

ΠΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

Στον αστερισμό του Κριού



Αιγόκερως
8/1

ANTONEN ΑΡΤΩ

ΒΑΝ ΓΚΟΓΚ



Ο ΑΥΤΟΧΕΙΡΑΣ ΤΗΣ
ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΤΖΑΝΟΣ

το απομνημονεύμα ενός ντετεκτίβ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

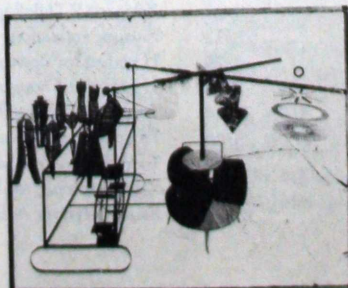
Γκυ ντε Μωπασάν
ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ



Αιγόκερως

ΤΡΙΣΤΑΝ ΤΖΑΡΑ

ΜΑΝΙΦΕΣΤΑ ΤΟΥ ΝΤΑΝΤΑΙΣΜΟΥ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Ζαν Κοκτώ
ΤΟ ΟΠΙΟ



Αιγόκερως

ΔΗΜΟΣ ΘΕΟΣ

ΦΟΡΜΑΛΙΣΜΟΣ

ΓΙΩΣΣΑ - ΔΟΥΤΕΛΛΙΑ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ/ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 42

Βιμ Βέντερος



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Γ1 Έκδοση 1982

Μάκης Μωραΐτης

Η Αναγεννησιακή Οθόνη

Το πέρασμα από την Αναγέννηση στη
Φωτογραφία και μετά στον Κινηματογράφο



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Ζωοδόχου Πηγής 17

Τηλ. 36 13 137



Βασίλης Ραφαηλίδης

ΦΙΛΜΟΚΑΤΑΣΚΕΥΗ

ΜΙΑ ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ ΤΟΥ ΦΙΛΜ



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

ΖΩΡΖ ΣΑΝΤΟΥΑ: ΤΟ ΝΤΟΚΥ-
ΜΑΝΤΕΡ ΑΠΟ ΤΟΝ ΒΕΡΤΟΦ ΣΤΟ ΡΟΥΣ,
ΚΑΜΕΡΑ-ΜΑΤΙ ΚΑΙ ΚΑΜΕΡΑ-ΣΤΥΛΟ, ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ



Ζαν Επιστόν

Η νόηση μιας μηχανής

(Μια φιλοσοφική θεώρηση του κινηματογράφου)



Γιώργος Διζικαρίκης

ΛΕΞΙΚΟ

ΛΙΣΘΗΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ
ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

ΤΟΜΟΣ II



ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ

Και οι 12 είναι υπέροχες...

ΜΠΕΡΝΑΡΝΤΟ ΜΠΕΡΤΟΛΟΥΤΣΙ
Ο ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΣ
ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑΣ

ΠΑΟΛΟ & ΒΙΤΟΡΙΟ ΤΑΒΙΑΝΙ
ΚΑΛΗΜΕΡΑ
ΒΑΒΥΛΩΝΑ

ΜΑΪΚΑ ΤΣΙΜΙΝΟ
Ο ΣΙΚΕΛΟΣ

ΚΕΝ ΡΑΣΕΛ
ΓΚΟΘΙΚ

ΠΗΤΕΡ ΓΚΡΗΝΑΓΟΥΕΝ
Η ΚΟΙΛΙΑ
ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ

ΑΛΕΞ ΚΟΞ
ΚΑΛΩΣ ΟΡΙΣΑΤΕ
ΣΤΗΝ ΚΟΛΑΣΗ

ΝΙΚΗΤΑ ΜΙΧΑΛΚΩΦ
ΜΑΥΡΑ ΜΑΤΙΑ

ΚΕΝ ΦΡΗΝΤΜΑΝ
MADE IN U.S.A.

ΕΡΙΚ ΡΟΜΕΡ
Ο ΦΙΛΟΣ
ΤΗΣ ΦΙΛΗΣ ΜΟΥ

ΦΡΑΝΤΖΕΣΚΟ ΜΑΖΕΛΙ
ΕΝΑΣ... ΚΑΠΟΙΟΣ
ΕΡΩΤΑΣ

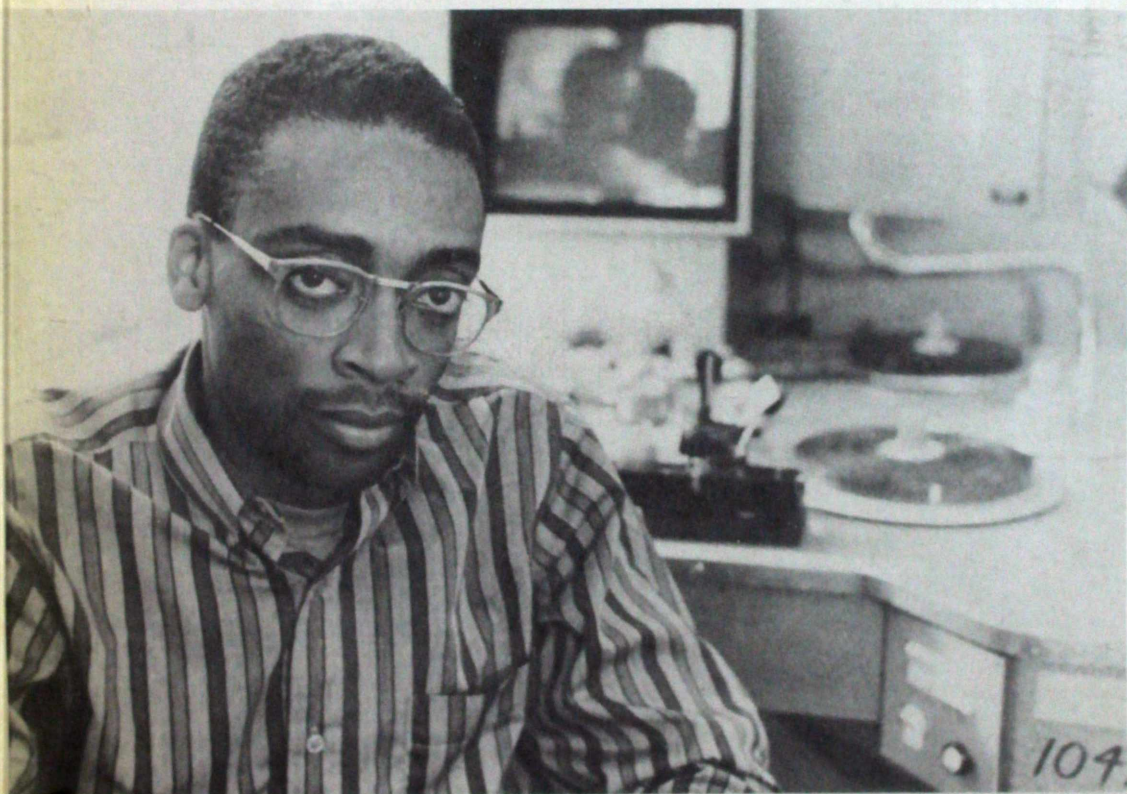
ΛΟΥΙΣ ΜΠΟΥΝΙΟΥΕΛ
Ο ΓΑΛΑΞΙΑΣ
(ΟΛΟΚΛΗΡΗ, ΜΕ ΚΑΙΝΟΥΡΙΑ ΚΟΠΙΑ)

ΖΑΚ ΝΤΟΥΑΓΙΟΝ
Η ΠΕΙΡΑΤΙΝΑ

Φέτος από την ΝΕΑ ΚΙΝΗΣΗ ΑΕΒΕ



Ο οὐρανός πάνω από τὸ Βερολίνο τοῦ Βίμ Βέντερς



Ἀπό κάποιον θὰ τὸ βρεῖς τοῦ Σπάικ Λῆ

ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.

