ΟΘΟΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟ ΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 39 - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1990 ΔΡΧ. 400

31ο Φ.Ε.Κ.

Έλληνικός κινηματογράφος καί χαμένες άγάπες

ΒΕΝΕΤΙΑ • ΟΝΕΙΡΑ • ΚΙΣΛΟΦΣΚΙ

20
ΧΡΟΝΙΑ
μπαρμπα Σταθης
φυσική
υπεροχή
Από το 1969 ο μπάρμπα Στάθης κατέχει την πρώτη θέση στο χώρο των κατεψυγμένων.
πειδή διαθέτει άρτια οργάνωση. Επιλεγμένες καλλιέργειες - Εκσυγχρονισμένη συγκομιδή.
Τέλειες εγκαταστάσεις προηγμένης τεχνολογίας. Πανελλαδικό δίκτυο διανομής.
Επειδή εξασφαλίζει άριστη ποιότητα. Προδιαγραφές παραγωγής που εγγυώνται
πραγματική φρεσκάδα, νοστιμιά και υγιεινή διατροφή.
Επειδή προσφέρει θαυμάσιες προϋποθέσεις συνεργασίας.
Για το σύγχρονο επαγγελματία ειδική
τιμολογιακή πολιτική, ποιοτικη
σταθερότητα, ποσοτική επάρκεια.
Ολα αυτά δημιουργούν μια φυσική
υπεροχή που επί 20 χρόνια επιβεβαιώνεται
καθημερινά σε κάθε ελληνικό τραπέζι σε σπίτια,
εστιατόρια, ξενοδοχεία, ζαχαροπλαστεία,
με την ατέλειωτη ποικιλία των λαχανικών
και φρούτων μπάρμπα Στάθης
μπαρμπα Σταθης
Παραγγελίες: Τηλ. (031) 798.484

ΤΕΥΧΟΣ 39 - ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ 1990

ΟΘΟΝΗ: ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Φωτογραφία ἐξωφύλλου: Ὁ Ἀργύρης Μπακιρτζῆς καί ὁ Λάζαρος Ἀνδρέου στήν ταινία *Ἔρωτας στή χουρμαδιά* τοῦ Σταύρου Τσιώλη.

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ:
Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

ΣΥΝΤΑΞΗ:
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Σωτήρης Ζῆκος
Ἰορδάνης Καμπᾶς
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Νίκος Κολοβός
Ἀχιλλέας Κυριακίδης
Θωμᾶς Λιναρᾶς
Πάνος Μανασσῆς
Χρῆστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης
Θωμᾶς Νέος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ:
Γιῶργος Γκέκας
Τάκης Καραγιάννης
Ἄκης Κερσανίδης
Στράτος Κερσανίδης
Πάνος Κοκκαλένιος
Κώστας Κωνσταντινίδης
Γιῶργος Σηφιανός
Ἑλένη Σωτηρίου
Κώστας Τερζῆς
Μιχάλης Τραΐτσης

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ:
Νότης Φόρσος

ΕΚΔΟΤΗΣ:
Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου "Ὀθόνη"

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ:
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος,
Τ.Θ. 10 868, 541 10 Θεσσαλονίκη,
τηλ.: 215 828
Συνδρομή πέντε τευχῶν:
ἐσωτερικοῦ: 1.500 δρχ.
ἐξωτερικοῦ: 20 δολλάρια

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ - ΦΙΛΜ-ΜΟΝΤΑΖ - ΕΚΤΥΠΩΣΗ:
TYPE Shop, Π. Μελά 27,
τηλ.: 238 132, Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ:
Θεσσαλονίκη: Κέντρο Διάθεσης Βιβλίου, Λασσάνη 9, τηλ.: 237 463

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

OTHONI: *bimonthly film magazine / revue bimestrielle du cinéma*

Π-000000004643

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Ἐκδηλώσεις ... 3
Μιά συνέντευξη τοῦ Νικόλα Πιοβάνι ... 3
Κέντρο Κινηματογράφου τοῦ Ἀμβούργου ... 5
Ὄψεις τοῦ σύγχρονου ἀμερικάνικου κινηματογράφου, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* ... 6
Ὑπάρχει καί ἡ ἄλλη πλευρά, τοῦ *Θόδωρου Νάτση* ... 8
Γύρω ἀπό τόν Μάκ Σέννετ, τοῦ *Τάκη Καραγιάννη* ... 9
Ἡ ἄλλη Εὐρώπη, τοῦ *Θωμᾶ Νέου* ... 11
Γκάλοπ ... 12
ΕΙΠΑΝ ... 14
ΜΝΗΜΗ ... 16
ΕΙΔΗΣΕΙΣ - Στοιχεῖα τῆς δεκαετίας ... 20
ΣΧΕΔΙΑ, ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ, ΝΕΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ... 23

ΦΕΣΤΙΒΑΛ σελ. 25

Φεστιβάλ Βενετίας, τοῦ *Γιώργου Γκέκα* ... 25
Φεστιβάλ Πέζαρο, τοῦ *Μιχάλη Τραΐτση* ... 28
Φεστιβάλ Ζάγκρεμπ, τοῦ *Γιώργου Σηφιανοῦ* ... 30
Φεστιβάλ Λούκας, τοῦ *Γιώργου Γκέκα* ... 34
Φεστιβάλ Δράμας, τοῦ *Νότη Φόρσου* ... 35

ΚΡΙΣΤΟΦ ΚΙΣΛΟΦΣΚΙ: ΔΕΚΑΛΟΓΟΣ σελ. 36

Τό τυχαῖο καί τό ἀπρόβλεπτο, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 36
Στά μισά τοῦ διαλόγου, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 39

31° ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ σελ. 42

Εἶναι κανείς ἐπάνω, τοῦ *Ἀχιλλέα Κυριακίδη* ... 42
Στά ὅρια, ὡς συνήθως, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* ... 48
Ἔρωτας στή χουρμαδιά, τοῦ *Νότη Φόρσου* ... 50
Συνέντευξη μέ τόν Σταῦρο Τσιώλη ... 52
Aenigma est, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 55
Aenigma est, τοῦ *Σωτήρη Ζήκου* ... 57
Συνέντευξη μέ τόν Δημήτρη Μαυρίκιο ... 58
Singapore Sling, τοῦ *Σωτήρη Ζήκου* ... 62
Singapore Sling, τοῦ *Ἀλέξανδρου Μουμτζῆ* ... 64
Βιοτεχνία ὀνείρων, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* ... 66
Τό Πέρασμα, τοῦ *Πάνου Μανασσῆ* ... 68
Τά σημάδια τῆς νύχτας, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* ... 70
Δέσποινα, τοῦ *Γιώργου Γκέκα* ... 72
Ἡ μουσική στίς ταινίες τοῦ φεστιβάλ, τῶν *Πάνου Κοκκαλένιου* καί *Κώστα Κωνσταντινίδη* ... 73
Ὁ Νίκος Κυπουργός μιλάει γιά τά μυστικά του ... 75

ΠΟΛΥΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 76

Ἀκίρα Κουροσάουα: Τά ὄνειρα ... 76

ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 84

Τό κυνήγι τοῦ Κόκκινου Ὀκτώβρη τοῦ *Πάνου Μανασσῆ* ... 84
Γιά πάντα, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* ... 87
Λένιγκραντ καουμπόυς πᾶνε Ἀμέρικα, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 89
Ὁλική ἐπαναφορά, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* ... 91

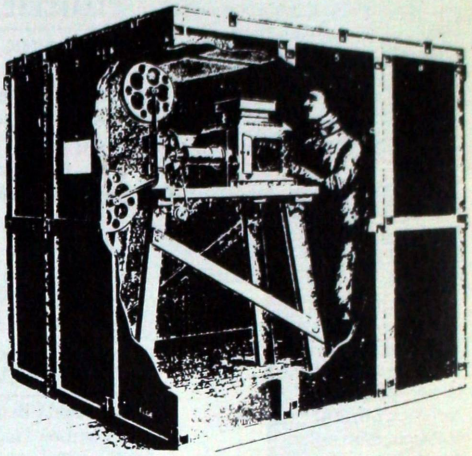
ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ σελ. 93

Συντριβάνι, Δέν εἴμαστε ἄγγελοι ... 93-94

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΩΝ σελ. 95

Ὅ,τι πιό μαῦρο, τοῦ *Νίκου Καλτσᾶ* ... 95

Εἰδήσεις - Σχόλια



εισαγωγικο σημειωμα

"Τό παρόν τεῦχος ἐκδίδεται ὕστερα ἀπό πολύμηνη σιωπή καί ἔχει νά ἀντιμετωπίσει σωρεία ταινιῶν καί κινηματογραφικῶν γεγονότων". Μ' αὐτή τή φράση ἄρχιζε τό σημείωμα τῆς σύνταξης τοῦ προηγούμενου τεύχους τῆς *Ὀθόνης* (Ἰούνιος '90) καί μέ τόν ἴδιο τρόπο μπορεῖ νά ξεκινήσει καί τό παρόν σημείωμα, ἀφοῦ ἡ ἔλλειψη ὁμαλῆς περιοδικότητας στήν ἔκδοση τῆς *Ὀθόνης* κοντεύει νά κερδίσει τό χαρακτηριστικό τῆς νεκροφάνειας. Καί σ' ἕναν κόσμο ὅπου ὅλα τρέχουν μέ μεγάλη ταχύτητα (ἤ καμώνονται πώς τρέχουν) ἡ καθυστέρηση πληρώνεται. Ἔτσι καί τό περιοδικό βρέθηκε συχνά στήν ἀμήχανη θέση τοῦ λαχανιασμένου ταξιδιώτη πού ἔφτασε στό σταθμό μετά τήν ἀναχώρηση τοῦ τραίνου.

Ἄν τά λέμε ὅλα αὐτά, δέν εἶναι μόνο ἀπό διάθεση ἀπολογίας. Εἶναι πού σκοπεύουμε, ἀκόμη μιά φορά, νά ἀποπειραθοῦμε νά κερδίσουμε τό στοίχημα τῆς συνέπειας. Λέμε λοιπόν ἀπό τώρα ὅτι τό ἑπόμενο τεῦχος θά κυκλοφορήσει τό Φλεβάρη κανονικά μέ ἄφθονες κριτικές, ἕνα ἀφιέρωμα σέ ἄγνωστα κείμενα τοῦ Βέντερς κ.π.ἄ. (Οἱ φιλοδοξίες μας ἁπλώνονται καί στόν ἐπανασχεδιασμό τοῦ τεύχους, τήν αἰσθητική του ἀνανέωση, τήν εἰσαγωγή χρώματος.. ἀλλά γι' αὐτά δέν εἴμαστε ἀκόμη καθόλου βέβαιοι).

Ὅσο γιά τό παρόν τεῦχος, σημειώνουμε τήν παρουσία τῶν διαφημίσεων (ἀναγκαίων γιά τήν ἀπρόσκοπτη συνέχιση τῆς ἔκδοσης), οἱ ὁποῖες πάντως δέν εἶναι εἰς βάρος τῆς ὕλης. Ἀντίθετα, οἱ σελίδες τοῦ περιοδικοῦ εἶναι ἀρκετά αὐξημένες — τό ἴδιο καί ἡ τιμή του, ὅπως ἤδη θά ἔχετε προσέξει, ἔστω κι ἄν πιστεύουμε ὅτι ἡ *Ὀθόνη* ἐξακολουθεῖ νά εἶναι ἕνα φθηνό περιοδικό. (Οἱ συνδρομές, ἀντίθετα, παρεμένουν στίς 1500 δρχ., ἀλλά θά ἰσχύουν, ἐφεξῆς, γιά πέντε καί ὄχι γιά ἕξι τεύχη).

Στήν ὕλη τοῦ τεύχους κυριαρχεῖ τό, ἐλπιδοφόρο φέτος, Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου, ἐνῶ ἀρκετές σελίδες καταλαμβάνουν διάφορα ἄλλα κινηματογραφικά φεστιβάλ, ἀπό τό γειτονικό Ζάγκρεμπ ὥς τήν (ἀπαραίτητη) Βενετία ἤ τήν ... ἐξωτική Δράμα. Παρών ἐπίσης καί ὁ Κισλόφσκι (ὄχι, τό θέμα *δέν* εἶναι "μπαγιάτικο" ὅταν ἀφορᾶ ἕνα τόσο σημαντικό γεγονός, ἔστω κι ἄν εἶναι ἀγνοημένο — ἤ μᾶλλον ἀκριβῶς γι' αὐτό — ὅπως εἶναι τό γεγονός τῆς προβολῆς τῶν δέκα ταινιῶν τοῦ *Δεκαλόγου* ἀπό τήν ΕΤ-2) καί ὁ ἀειθαλής Κουροσάουα, τοῦ ὁποίου τά *Ὄνειρα* δίνουν τήν εὐκαιρία γιά τήν πολυκριτική τοῦ τεύχους.

η συνταξη

Ἐκδηλώσεις

Δύο κινηματογραφικές ἐκδηλώσεις ὀργάνωσε ἡ *Ὀθόνη* τό φετινό φθινόπωρο. Ἡ πρώτη — στά πλαίσια τῶν παράλληλων ἐκδηλώσεων τοῦ 31ου Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου — εἶχε τόν τίτλο: *Ἑλληνικές παρουσίες σέ ξένες παραγωγές*. Ἡ δεύτερη — στά πλαίσια τῶν 25ων Δημητρίων καί σέ συνδιοργάνωση μέ τόν Δῆμο Θεσσαλονίκης καί τό Ἰταλικό Ἰνστιτοῦτο — τιτλοφοροῦνταν: *Κινηματογράφος καί μουσική· ἐκλεκτικές συγγένειες*.

Ἡ ἐκδήλωση τοῦ Φ.Ε.Κ. εἶχε σκοπό νά δώσει, μέ δειγματοληπτικό βέβαια τρόπο, δείγματα γραφῆς Ἑλλήνων δημιουργῶν (ἐξαιρουμένων τῶν σκηνοθετῶν) πού διέπρεψαν στόν διεθνή κινηματογραφικό χῶρο. Ὁ Ντήν Ταβουλάρης, ὁ Νίκος Περάκης (ὡς σκηνογράφος), ὁ Βαγγέλης Παπαθανασίου, ὁ Μάνος Χατζιδάκις, ὁ Σπύρος Φωκᾶς καί ἡ Κατίνα Παξινοῦ ἦταν τά "τιμώμενα" ὀνόματα μέ προβολές ταινιῶν πού εἶχαν τή σφραγίδα τοῦ δικοῦ τους ἔργου.

Ἡ ἐκδήλωση τῶν Δημητρίων ἀνίχνευε τίς συγγένειες τῆς μουσικῆς πού συνέθεσαν τρεῖς δημιουργοί γιά τόν κινηματογράφο. Πρόκειται γιά τόν Νίνο Ρότα, τόν Μάνο Χατζιδάκι καί τόν Νικόλα Πιοβάνι. Ἡ ἐκδήλωση κράτησε τρεῖς βραδιές — μιά γιά κάθε συνθέτη.

Ἡ βραβευμένη μέ Ὄσκαρ ἠθοποιός μας Κατίνα Παξινοῦ στό Γιά ποιόν χτυπάει ἡ καμπάνα *πού παίχτηκε στό ἀφιέρωμα τῆς* Ὀθόνης

Τήν τελευταία βραδιά, σέ μιά κατάμεστη αἴθουσα, ὁ Νικόλα Πιοβάνι μίλησε μέ τό κοινό καί ἔπαιξε συνθέσεις του στό πιάνο. Τήν ἐκδήλωση, ὅπως καί ἐκείνη τοῦ Φ.Ε.Κ., συνόδευε ἡ ἔκδοση κατατοπιστικοῦ προγράμματος.

ΜΙΑ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑ ΠΙΟΒΑΝΙ

"Εἶναι ὑπέροχο νά παίρνεις γυμνές εἰκόνες καί νά τίς ντύνεις μέ μουσική"

Κ.Κ.: Ἀναφερόμενοι στόν τίτλο τῆς ἐκδήλωσης στό Παλλάς, "Ἐκλεκτικές συγγένειες", θέλουμε νά μᾶς πεῖτε πῶς νιώθετε ἀνάμεσα στόν Νίνο Ρότα καί τόν Μάνο Χατζιδάκι.

Ν.Π.: *Πολύ περήφανος.*

Π.Κ.: Βλέπετε κάποια μορφή συγγένειας ἀνάμεσα στή μουσική πού γράφετε καί σέ αὐτή τῶν δύο ἄλλων συνθετῶν;

Ν.Π.: *Οἱ συγγένειες πού βλέπω εἶναι ἡ μεγάλη ἐκτίμηση πού τρέφω τόσο γιά τή μουσική τοῦ Ρότα ὅσο καί γιά τή μουσική τοῦ Χατζιδάκι. Ὄντας πιό νέος ἀπό τούς δύο, εἶχα τήν εὐκαιρία νά μελετήσω καί νά μάθω πολλά πράγματα ἀπό τό ἔργο καί τῶν δύο.*

Κ.Κ.: Ξεκινώντας τήν καριέρα σας τό 1969, γράφατε τή μουσική γιά δύο μικροῦ μήκους ταινίες, φοιτητικά φίλμ. Ποιά ἡ ἐμπειρία σας ἀπό αὐτές τίς πρῶτες δουλειές;

Ν.Π.: *Ἦταν δύο ντοκυμανταίρ πάνω στούς φοιτητικούς ἀγῶνες τῆς Φιλοσοφικῆς σχολῆς πού σπούδαζα ἐκείνη τήν ἐποχή. Αὐτά μονταρίστηκαν καί παίχτηκαν σάν μία μεγάλου μήκους ταινία. Ἡ μουσική πού ἔγραφα δέν κυκλοφόρησε ποτέ σέ δίσκο οὔτε καί ὁ ἴδιος τήν ἔχω κάπου· εἶναι χαμένη.*

Κ.Κ.: Ὑπάρχουν πολλές δουλειές σας οἱ ὁποῖες δέν ἔχουν ἐκδοθεῖ σέ δίσκο. Σκέφτεστε κάποτε νά τίς κυκλοφορήσετε;

Ν.Π.: *Ἡ λογική τῆς δισκογραφίας εἶναι ὄχι πλήρως ἐλεγχόμενη. Ὑπάρχουν δουλειές μου πού θά ἤθελα νά δημοσιευθοῦν, ὅπως γιά παράδειγμα τό ὀκτάωρο φίλμ πάνω στή ζωή τοῦ Γαριβάλδη σέ σκηνοθεσία τοῦ Λουίτζι Μάνι. Δυστυχῶς αὐτά τά μεγάλα ἔργα, ἄν καί πολύ ἐνδιαφέροντα κατά τήν ἄποψή μου, δέν ἐνδιαφέρουν τίς ἑταιρεῖες.*

Π.Κ.: Ὁ δίσκος τῆς Ἰντερβίστα πούλησε πολύ σέ ὅλο τόν κόσμο, ἀγοράστηκε ἀπό ἀνθρώπους πού δέν ἤξεραν παλαιότερες δουλειές σας, οὔτε καί τόν Νίνο Ρότα. Πιστεύετε ὅτι προκάλεσε κάποια σύγχυση ἀνάμεσα σ' ἐσᾶς καί τόν Ρότα;

Ν.Π.: *Κοίτα νά δεῖς. Ἡ Ἰντερβίστα εἶναι κάτι σάν ὀνειρικό ντοκυμανταίρ πάνω στό σινεμά, κυρίως στόν προηγούμενο κινηματογράφο τοῦ Φελλίνι. Δέν ἦταν ἕνα φίλμ στό ὁποῖο θά μποροῦσε νά γράφει κάποιος μουσική πρωτότυπη,*

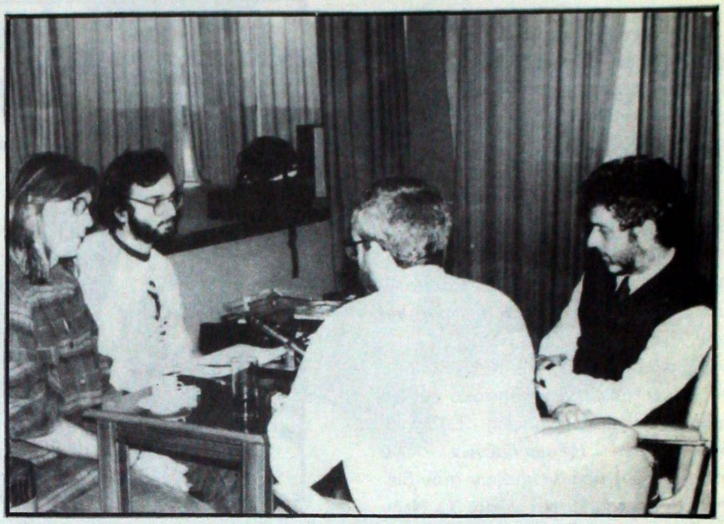
ὅπως γιά ὁποιοδήποτε ἄλλο φίλμ. Μιά ταινία πάνω στό προηγούμενο ἔργο τοῦ Φελλίνι δέν θά μποροῦσε νά ἀγνοήσει τό ἔργο τοῦ Ρότα. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά δέν θά ἦταν λογικό, λειτουργικό νά πάρει κανείς κάποια κομμάτια καί νά τά σπείρει μέσα στήν ταινία, γιατί ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἕνα πολύ σύγχρονο, πολύ μοντέρνο φίλμ. Φίλμ σημερινό. Κατά συνέπεια ἡ ἐπιλογή πού κάναμε ἐγώ καί ὁ Φελλίνι ὅσον ἀφορᾶ τή χρήση τῆς μουσικῆς ἦταν νά γραφτεῖ μιά πρωτότυπη μουσική, ἡ ὁποία θά εἶχε μέσα της κάποια θέματα ἀπό τίς παλιές ταινίες, μιξαρισμένα μέ αὐτά πού θά ἔγραφα ἐγώ. Ὅσον ἀφορᾶ τόν ἀκροατή πού δέν γνωρίζει οὔτε τό δικό μου ἔργο οὔτε τοῦ Ρότα αὐτό πού θά συμβεῖ εἶναι ὅτι θά ἀκούσει ἕνα ἔργο πρωτότυπο ὅπου τά περάσματα δέν εἶναι ἐμφανή, κάθε ἄλλο, εἶναι κρυμμένα. Ἄν πάλι, σώνει καί καλά, θέλει νά ἀνακαλύψει τόν κάθε συνθέτη, πίσω ἀπό τό δίσκο ἔχουμε γράφει μέ ἀκρίβεια ὅλες τίς διάρκειες καί τήν προέλευση τῶν θεμάτων.

Π.Κ.: Ὁ Φεντερίκο Φελλίνι κατ' ἐπανάληψη ἔχει ἀναφερθεῖ στή σχεδόν μαγική συνεργασία πού εἶχε μέ τόν Ρότα. Φαίνεται ὅτι στό πρόσωπό σας ἔχει βρεῖ τόν διάδοχο. Ἡ δική σας συνεργασία ἀκολουθεῖ τήν ὁδό τήν ὁποία εἶχε συνηθίσει ὁ Φελλίνι;

Ν.Π.: Οὔτε μοῦ ζήτησε τίποτε, οὔτε ἐγώ ἐπέβαλα τίποτε. Συνεργαζόμαστε μέ τόν πιό ἁπλό καί φυσικό τρόπο. Ἔρχεται στό σπίτι, καθόμαστε στό πιάνο, παίζω διάφορα κομμάτια, κάνει τίς παρατηρήσεις του, ἐγώ τίς προτάσεις μου, μοῦ λέει τί προτιμάει ὁ ἴδιος.Ἡ ἴδια δουλειά συνεχίζεται καί στή μουβιόλα ὥς τήν τελική ἠχογράφηση καί τό μοντάζ. Τελικά ἡ συνεργασία μας εἶναι ἁπλή καί δέν ἐμπεριέχει κάποια ἰδιομορφία.

Κ.Κ.: Στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '70 καί στίς ἀρχές τοῦ '80 γράφατε μουσική γιά πολλές εὐρωπαϊκές ταινίες. Τά τελευταῖα χρόνια ἔχετε περιοριστεῖ στόν ἰταλικό χῶρο. Γιά ποιό λόγο;

Ν.Π.: Θά ἀναφέρεσαι στίς δύο ταινίες τοῦ Μπέν Βέρμπογκ, Τό κορίτσι μέ τά κόκκινα μαλλιά τοῦ '77 καί ὁ Σκορπιός τοῦ '82, καθώς καί στό Λά τράς τοῦ Μπερνάρ Φάμπρ καί σέ μιά ταινία τοῦ Ἀλγερινοῦ Ρίντα Μπέχι πού δέν θυμᾶμαι τόν τίτλο της. Πρέπει νά σοῦ ὑπενθυμίσω ὅτι τελευταῖα ἔχω γράφει τή μουσική καί σέ μερικές ἄλλες, ὅπως στό Μανιφέστο τοῦ Ντούσαν Μακαβέγιεφ ἤ στή φετινή Τά βουνά τοῦ Μάρκους Ἴμωφ, ἐνῶ γιά τά Χριστούγεννα ὑπάρχει ἡ νέα ταινία τοῦ Μπέν Βέρμπογκ μέ τίτλο Ἡ ἀνάξια γυναίκα.



Ὁ Νικόλα Πιοβάνι (δεξιά) στή συζήτηση μέ τούς συνεργάτες μας

Π.Κ.: Πάντως θά ἔλεγε κανείς ὅτι ἀποφεύγετε νά δουλεύετε ἐκτός Ἰταλίας.

Ν.Π.: Πράγματι. Ἔχω ἀρκετές προτάσεις γιά εὐρωπαϊκές ταινίες ἀλλά προτιμῶ νά μήν συνεργαστῶ. Κατ' ἀρχήν, μοῦ ἀρέσει νά δουλεύω στήν Ἰταλία. Δεύτερος λόγος εἶναι ὅτι δύσκολα ἕνας συνθέτης μπορεῖ νά μπεῖ στό πνεῦμα ἑνός σκηνοθέτη ἀπό ἄλλη χώρα. Ἐγώ προσωπικά εἶμαι πιό κοντά στόν ὁλλανδικό κινηματογράφο τοῦ Μπέν Βέρντογκ, μπορῶ νά μπῶ στό πνεῦμα του, αἰσθάνομαι ἄνετα, ἔχω μιά πολύ καλή συνεργασία μαζί του. Φέτος μοῦ ζητήθηκε νά δουλέψω σέ μία ἰσπανική ταινία ἡ ὁποία ἀναφερόταν στό καθεστώς τοῦ Φράνκο. Σέ μιά τέτοια περίπτωση δηλώνω ἀναρμόδιος, ἕνας Ἰσπανός συνθέτης σίγουρα εἶναι πολύ πιό κατάλληλος γιατί θά ἔχει ζήσει τή συγκεκριμένη κατάσταση. Ἐγώ ἁπλῶς διάβασα γι' αὐτό τό καθεστώς. Ἐξάλλου ἡ χώρα μου μέ ἐμπνέει μέ τήν παραδοσιακή της μουσική τήν ὁποία ἀγαπῶ πάρα πολύ. Μοῦ ἀρέσει καί ἡ εὐρωπαϊκή μουσική, ἀλλά μέ τήν ἰταλική εἶμαι πιό στενά δεμένος. Αὐτό δέν σημαίνει νει ὅτι δέν μ' ἀρέσει ὁ Κούρτ Βάιλ ἤ ὁ Πιατσόλα ἤ ὁ Χαϊντελ. Τό γεγονός τῆς ἀπόστασης ἀπό μιά κουλτούρα ἤ παράδοση πιστεύω ὅτι μετράει. Ἐκτός ἄν πρόκειται γιά ταινία εἴδους, π.χ. θρίλερ, ἀστυνομικό· ἐκεῖ χρειάζεται τεχνική, νά εἶσαι καλός συνθέτης καί τίποτα ἄλλο.

Κ.Κ.: Ποιά εἶναι ἡ σχέση σας μέ τήν ἠλεκτρονική μουσική καί μέ τά συνθεσάιζερ πού ἔχουν κυριεύσει τόν ἠλεκτρονικό χῶρο.

Ν.Π.: Ἡ ἐξέλιξη τῆς ἠλεκτρονικῆς ἔφερε πολλά πλεονεκτήματα ἀπό οἰκονομικῆς ἀπόψεως, ἀντισυνδικαλιστικά πάντως. Ἔφερε ἐλάχιστα πλεονεκτήματα ἀπό ἄποψη "γλωσσική" καί ἐκφραστική. Ἡ ἠλεκτρονική διεύρυνε τίς ἠχητικές δυνατότητες τοῦ συνθέτη, ὄχι ὅμως πολύ, σέ μία - δύο ἠχοχρωματικές κλίμακες. Τροποποίησε ὅμως ριζικά τήν παραγωγή, κατεβάζοντας τό κόστος. Ἡ εὐκολία τῶν ὀργάνων πολλές φορές ἔδωσε ἀκόμη καί σέ ἐρασιτέχνες μιά αἴσθηση παντοδυναμίας, ἔτσι ξαφνικά ἐμφανίστηκαν πάρα πολλοί συνθέτες καί λιγόστεφαν ὅσοι θέλουν νά δημιουργήσουν μέσω μιᾶς ὀρχήστρας. Ἀκόμα ὅλη ἡ ἔρευνα στήν ἠλεκτρονική εἶναι στραμμένη σέ μία μόνο πλευρά, τό ἠχόχρωμα. Τό χρῶμα τῆς μουσικῆς εἶναι ἡ πιό φετιχιστική καί συγχρόνως ἡ λιγότερο "γλωσσική" πλευρά.

Π.Κ.: Ἔχετε γράψει μουσική γιά τό θέατρο, συμφωνίες, τραγούδια· τί εἶναι αὐτό πού σᾶς κρατάει στόν κινηματο-

γράφο;

Ν.Π.: *Ἀγαπῶ τή μουσική. Ἀγαπῶ τόν κινηματογράφο. Εἶναι ὑπέροχο νά παίρνεις γυμνές εἰκόνες καί νά τίς ντύνεις μέ μουσική. Καί ὡς δουλειά εἶναι ὡραία, ἀλλά ὅπως εἴπατε, δέν μένω μόνο σέ ἕναν τομέα σύνθεσης. Καί νά σᾶς ἀποκαλύψω ὅτι αὐτό τόν καιρό γράφω ἕνα κοντσέρτο τό ὁποῖο θά ἑρμηνεύσει ἀποκλειστικά ἡ Ὀρχήστρα τῶν Χρωμάτων τοῦ Μάνου Χατζιδάκι. Ἐλπίζω ὅτι μετά τήν εἰκοσάχρονη παρουσία μου στόν κινηματογραφικό χῶρο, τά ἑπόμενα χρόνια θά ἀντιστραφοῦν οἱ ὅροι καί θά γράφω περισσότερη συμφωνική μουσική.*

(Τή συνέντευξη πῆραν οἱ Κώστας Κωνσταντινίδης καί Πάνος Κοκκαλένιος)

Τό Κέντρο Κινηματογράφου τοῦ Ἀμβούργου

Τό Ἰνστιτοῦτο Γκαῖτε διοργάνωσε τόν Ὀκτώβριο ἕνα ἀφιέρωμα στό Κέντρο Κινηματογράφου τοῦ Ἀμβούργου. Ἡ ἐκδήλωση ἔγινε στήν Ἀθήνα καί στή Θεσσαλονίκη (σέ συνεργασία μέ τό περιοδικό μας).

Ἡ ἐκδήλωση εἶχε δύο οὐσιαστικούς σκοπούς. Ὁ πρῶτος ἦταν νά γίνει γνωστή ἡ δουλειά τοῦ Κέντρου καί ὁ τρόπος λειτουργίας του. Ὁ δεύτερος, νά δοθεῖ μία γεύση τῆς παραγωγῆς πού προωθεῖ τό Κέντρο στά πλαίσια τῶν δραστηριοτήτων του.

Τό Κέντρο Κινηματογράφου τοῦ Ἀμβούργου ἀποτελεῖ μιά ἰδιότυπη περίπτωση καθώς λειτουργεῖ ὡς ἕνας ἀπολύτως αὐτόνομος φορέας, ὁ ὁποῖος διαχειρίζεται κρατικές ἐπιδοτήσεις γιά τή χρηματοδότηση κινηματογραφικῶν ταινιῶν. Ἱδρύθηκε τό 1979 ἀπό μιά ὁμάδα κινηματογραφιστῶν καί στηρίζεται κυρίως σέ κονδύλια πού παρέχει ἡ Πολιτεία (κρατίδιο) τοῦ Ἀμβούργου.

Τό Κέντρο ἔχει μία σειρά δραστηριοτήτων ἀπό τίς ὁποῖες ἡ κυριότερη εἶναι ἡ χρηματοδότηση ταινιῶν. Ἐπιπλέον ὅμως διαθέτει ἕναν δικό του χῶρο γιά προβολή ταινιῶν, συναντήσεις καί παροχή πληροφοριῶν, συμμετέχει στήν εὐρωπαϊκή ὀργάνωση διανομῆς (EFDO) ἡ ὁποία ἔχει τήν ἕδρα της στό Ἀμβοῦργο καί πρόεδρος στό συμβούλιό της εἶναι πάντα ἕνα μέλος τοῦ Κέντρου, διοργανώνει φεστιβάλ κ.ἄ. Γιά τήν ὑποστήριξη ὅλων τῶν δραστηριοτήτων του ἀπό τό 1990 ἀπαιτήθηκε ἕνας προϋπολογισμός 9,3 ἑκατομμυρίων μάρκων (930 ἑκατομμυρίων δραχμῶν). Τό μεγαλύτερο ποσοστό τοῦ προϋπολογισμοῦ πηγαίνει γιά τή χρηματοδότηση ταινιῶν. Ἀπό τό 1979 τό Κέντρο ἔχει χρηματοδοτήσει (ὁλικά ἤ μερικά) πάνω ἀπό 350 ταινίες ὅλων τῶν τύπων (ντοκυμανταίρ, ἀφηγηματικές, μικροῦ, μεσαίου, μεγάλου μήκους βίντεο, πειραματικές καί κινουμένων σχεδίων).

Ἀπό τίς ταινίες πού εἴδαμε στό ἀφιέρωμα φάνηκε ὅτι ὑπάρχει ἡ διάθεση γιά προώθηση ταινιῶν πού χαρακτηρίζονται ἀπό κάποια πρωτοτυπία στό χειρισμό τοῦ θέματός τους. Λόγου χάρη ταινίες μέ ἰδιόρρυθμη ὀπτική γωνία, ταινίες δοκίμια καί ταινίες μέ ἀνάλαφρο χαρακτήρα παρά τή σοβαρότητα τῶν θεμάτων. Ἐπιπλέον ὑπάρχουν ταινίες πού κοιτάζουν κοινωνικά προβλήματα ἀλλά καί αὐτές πάλι ἔχουν κάτι πού τίς ξεχωρίζει ἀπό τίς συνηθισμένες ξερές καί καταθλιπτικές προσεγγίσεις στίς ὁποῖες μᾶς ἔχει συνηθίσει ὁ γερμανικός κινηματογράφος.

Τροφή γιά δράκους: *σκηνοθεσία Γιάν Σύττε, 1987*

Ὁ Ἰνδιάνος, *σκηνοθεσία Ράλφ Σύμπελ, 1986/1987*

Ὄψεις τοῦ σύγχρονου ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου

Ἕνας ἀθῶος ἄνθρωπος

Ἡ κινηματογραφική σαιζόν ἄρχισε μέ μιά πληθώρα ταινιῶν ἀμερικάνικης παραγωγῆς πού ἔρχονται μέ περγαμηνές νέου τύπου καί πού δίνουν ἕνα ἄλλο στίγμα στά ἑλληνικά κινηματογραφικά πράγματα.

Ἡ συρρίκνωση τῆς ἀγορᾶς καί τό κλείσιμο ἀρκετῶν αἰθουσῶν ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τόν περιορισμό τῆς εἰσαγωγῆς ταινιῶν κάθε εἴδους. Ἔχουν ἐξαφανισθεῖ, γιά παράδειγμα, οἱ περιπετειώδεις ταινίες μικροῦ κόστους παραγωγῆς. Αὐτές φεύγουν κατ' εὐθείαν στήν ἀγορά τοῦ βίντεο πού περνᾶ (εὐτυχῶς) μιά μεγάλη κρίση.

Οἱ ταινίες πού βγαίνουν ἔχουν μικρή χρονική ἀπόσταση ἀπό τήν πρώτη τους ἔξοδο στήν Ἀμερική. Πολλές φορές ἐδῶ τίς βλέπουμε γρηγορότερα ἀπό τό Παρίσι ἤ τή Ρώμη καί εἶναι σχεδόν ὅλες ὑψηλῶν προδιαγραφῶν ἀπό ἄποψη παραγωγῆς. Τά διαπιστευτήριά τους ποικίλλουν. Ἄλλες παρουσιάζονται ὡς τεράστιες ἐμπορικές ἐπιτυχίες, ἄλλες ὡς "συμπτώματα" καί ἄλλες συνεχίζουν τήν ὡραία ἱστορία τῶν Μπήμούβις.

Ὡς αὐτήν τή στιγμή (19-11-90) ἔχουν ξεχωρίσει καί στίς τρεῖς κατηγορίες πέντε ταινίες, γιά ξεχωριστούς λόγους ἡ κάθε μιά.

Ἡ πρώτη μικροέκπληξη τῆς σαιζόν ἀναγγέλλει τή νέα γενιά τῶν Μπήμούβις. *Ἕνας ἀθῶος ἄνθρωπος* τοῦ Πῆτερ Γέητς μέ τόν Τόμ Σέλλεκ καί τόν Φ. Μάρραιυ Ἄμπραχαμ. Ἡ ταινία εἶχε γιά μᾶς μιά ἀσυνήθιστη ἐπικαιρότητα. Βγῆκε στίς αἴθουσες τήν ἐποχή πού ἡ ἀστυνομία ἔκανε τή μεγάλη ἐπίθεσή της γιά τήν ἀνακάλυψη τῶν τρομοκρατῶν, πού κατέληξε βέβαια στό γνωστό φιάσκο. Ἡ ἐπικαιρότητά της ἔγκειται στό γεγονός ὅτι ἀφηγεῖται τήν ἱστορία ἑνός ἀθώου ἀνθρώπου πού πέφτει θύμα τῆς πλεκτάνης δύο διεφθαρμένων ἀστυνομικῶν καί πού προσπαθεῖ νά δικαιωθεῖ μέσα ἀπό τίς καταστάσεις πού ἀντιμετωπίζει. Ἡ ταινία, ἐνῶ φαίνεται νά εἶναι μιά καταγγελία γιά τίς αὐθαιρεσίες τῶν ἀστυνομικῶν, τοῦ δικαστικοῦ συστήματος τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν καί τῆς κατάστασης πού ἐπικρατεῖ στίς φυλακές, γρήγορα ἀπεμπλέκεται ἀπ' αὐτό τό μοτίβο, πού ἄλλωστε ἔχει καταγραφεῖ πολλές φορές καί ἐπιτυχημένα, καί ἀσχολεῖται μέ τή μεταστροφή τοῦ χαρακτήρα καί τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα. Ὁ Τόμ Σέλλεκ ἀναδεικνύεται σέ ἠθοποιό μεγάλου βεληνεκοῦς. Ὁ χαρακτήρας πού ὑποδύεται ὑποδειγματικά μεταστρέφεται μέσα ἀπό συνθῆκες πού γι' αὐτόν ἀνῆκαν σ' ἕνα χῶρο πέρα ἀπό τή φαντασία του. Ἡ μεταστροφή αὐτή δέν εἶναι ὁρατή παρά μόνο μέσα ἀπό τό βλέμμα του, πού ἐνῶ στήν ἀρχή εἶναι ἀθῶο καί εἰλικρινές, στό τέλος γίνεται πέτρινο, σκληρό καί διφορούμενο. Ὁ Γέητς παίζει σ' αὐτό τόν τομέα ἕνα δύσκολο χαρτί καί κερδίζει. Ὁ κεντρικός του ἥρωας γίνεται μοχλός κίνησης τῆς ταινίας του καί πολλαπλό σημεῖο ἀναφορᾶς της. Μ' αὐτό τόν τρόπο ἐπιτυγχάνει νά μετατρέψει ἕνα φίλμ - καταγγελία σ' ἕνα φίλμ - παιχνίδι βλεμμάτων καί συμπεριφορῶν πού ξεπερνᾶ τήν κοινή λογική. Οἱ παλιοί καλοί λοῦζερ ξανά στήν πρώτη γραμμή.

Στήν κατηγορία τῶν "συμπτωμάτων" ἀνήκουν τά *Γκρέμλινς 2*. Αὐτήν τή φορά ὁ Τζό Ντάντε φέρνει τά μικρά

Πολύ σκληρός γιά νά πεθάνει n° 2

πρασινα ὄντα στή Νέα Ὑόρκη. Ἐτσι τοῦ δίνεται ἡ ἀφορμή γιά μιά ἀχαλίνωτη κριτική σέ ὅλα. Ἀπό τούς γιάπιδες ἕως τούς πρώτους Γκρέμλινς. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι κατώτερο τοῦ ἀναμενομένου. Τό χιοῦμορ πού κυριαρχεῖ ἀντλεῖ τήν ὀξύτητά του ἀπό τό *Saturday Night Live* καί προφανῶς χάνει τήν ἑλληνικότητά του. Τά διάφορα σημεῖα - μέρη τοῦ φίλμ πού ἅπτονται τῆς ζωῆς τοῦ σήμερα στή Νέα Ὑόρκη δίνονται ἀποσπασματικά. Ἡ προσπάθεια τοῦ Ντάντε νά εἰσχωρήσει στά ἀδιέξοδα τοῦ νέου ἀμερικάνικου τρόπου ζωῆς καί τῆς σύγχρονης ἀντίληψης γιά τό σινεμά παραμένει... προσπάθεια. Τό ὀπτικά καί λεκτικά γκάγκ περιορίζονται στήν εἰκονική τους ἀμεσότητα καί ξεχνιοῦνται. Ὁπωσδήποτε ὁ Ντάντε σκηνοθετεῖ ὑποτονικά καί φαίνεται νά ἐπαναπαύεται στίς δάφνες τῆς σίγουρης ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας. Ἀκόμη ἕνα, λοιπόν, δεύτερο μέρος πού ἀποτυγχάνει νά ἐνσωματώσει τίς "ἐμπειρίες" τοῦ πρώτου. Κάτι πού συμβαίνει καί μέ τό *Πολύ σκληρός γιά νά πεθάνει n° 2*, γιά νά περάσουμε ἔτσι στήν πρώτη κατηγορία, τῶν μεγάλων ἐμπορικῶν ἐπιτυχιῶν· τῶν ταινιῶν πού κάνουν τή βιομηχανία νά ὑπάρχει καί νά παράγει. Ἐδῶ τά πράγματα μᾶλλον εἶναι πιό ξεκάθαρα, αὐτονόητα καί ἀναμενόμενα. Ἐνῶ στά *Γκρέμλινς* ἐπιχειρεῖται μιά μετάβαση, μιά ὤθηση, ἐδῶ ὁ Ρένι Χάρλιν πού διαδέχθηκε τόν Τζών Μάκ Τίρναν δέν προσπαθεῖ τίποτα. Δέν ἐπιλέγει νά σκηνοθετήσει. Ἁπλῶς ἀφήνεται στή διεκπεραίωση τῆς ἐξιστόρησης θεαματικῶν συμβάντων, παρ' ὅλο πού τοῦ δίνονται εὐκαιρίες. Ὁ Μπούς Γουίλλις ὑπερβάλλει σέ εἰρωνία καί ἡρωισμό. Τό σενάριο εἶναι ἀδύναμο καί ἀνιαρό, χωρίς καμμία δόνηση, παρ' ὅλες τίς ἐκρήξεις ἡ ταινία σχεδόν ξεχνιέται τήν ὥρα τῆς προβολῆς της. Ὅπως ξεχνιέται καί ἡ *Pretty Woman*. Ὄχι ὅτι ἡ Τζούλια Ρόμπερτς καί ὁ Ρίτσαρντ Γκήρ περνοῦν ἀπαρατήρητοι. Ἡ *Pretty Woman* δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό μιά κακή τηλεταινία. Ὁ Γκάρυ Μάρσαλ πού τή σκηνοθέτησε (;) δέν ἔκανε τίποτα ἄλλο ἀπό τό νά χαϊδέψει τό σῶμα τῆς Ρόμπερτς καί τοῦ Γκήρ, μετατρέποντάς τους σέ σταντοποιύτα καί πρίγκιπα ἀντίστοιχα. Καί γιά νά ἀποφύγει κάθε παρεξήγηση, κάποια στιγμή τό φωνάζει κι ὅλας ὥστε νά μείνουν ὅλοι εὐχαριστημένοι. Ἡ ἀναφορά στό *Pretty Woman* γίνεται κυρίως γιά δύο λόγους: 1. Τήν τρομακτική ἐμπορική της ἐπιτυχία πού εἶναι δυσανάλογη τῆς ἀξίας της καί πού ὁπωσδήποτε προβληματίζει. 2. Τή δυσανάλογη γιά τήν ἀξία τῆς ταινίας παρουσία τοῦ Ἕκτορ Ἐλιζόντο πού ὑποδύεται τόν διευθυντή τοῦ ξενοδοχείου. Εἶναι ὁ μόνος χαρακτήρας μέ βλέμμα στήν ταινία. Εἶναι ὁ χαρακτήρας πού προεκτείνεται ἀπό τόν θεατή καί ὀπτικοποιεῖ τήν ἱκανοποίησή του. Τό σίγουρο εἶναι ὅτι ὑπεύθυνοι γι' αὐτό εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ἐλιζόντο καί ὄχι ὁ Μάρσαλ. Ἀφήσαμε γιά τό τέλος *Τό κυνήγι τοῦ Κόκκινου Ὀκτώβρη* τοῦ Τζών Μάκ Τίρναν. Τό πιό μενάλο κομμάτι μέχρι

Pretty woman

στιγμης — γιά τήν Ἑλλάδα — τῆς βιομηχανίας. Ὁ Τζών Μάκ Τίρναν δέν εἶναι τυχαῖος. Ἔχει πίσω του τόν ἐκπληκτικό *Κυνηγό (Predator)* μέ τόν Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ καί τό *Πολύ σκληρός γιά νά πεθάνει n° 1*. Στό *Κυνήγι τοῦ Κόκκινου Ὀκτώβρη* εἶχε νά ἀντιμετωπίσει πολλές δυσκολίες. Τό μυθιστόρημα τοῦ Τόμ Κλάνσυ εἶναι δαιδαλῶδες. Ἡ πλοκή του μοιάζει σάν μιά ἀπό τίς πιό δύσκολες παρτίδες σκακιοῦ. Ὁ Μάκ Τίρναν ἔτσι ἀντιμετώπισε τήν ταινία του. Σάν ἕνα σκακιστικό πρόβλημα, ἀπό τά πιό δύσκολα πού ζητᾶ λύση. Ὅσο διαρκεῖ ὁ προβληματισμός γιά τό ἄν καί πότε ὁ Μάρκο Ράμιους (ἕνας Σήν Κόννερυ ἀκόμη μιά φορά ὑπέροχος) θά παραδοθεῖ, ἡ ταινία δονεῖται ὁλόκληρη. Ἡ σκηνοθετική γραμμή ἀκολουθεῖ διαδαλώδεις διαδρομές. Ὁ Μάκ Τίρναν ἐμπλέκει τά βλέμματα καί τίς κινήσεις. Ἀφήνει στή μέση χαραγμένες πορεῖες καί μετακινεῖται ἀλλοῦ. Φαίνεται σάν νά ἀκολουθεῖ τήν ἴδια τήν πορεία τοῦ Ὀκτώβρη τοῦ ὑποβρυχίου πού ὅλοι κυνηγοῦν. Δέν φοβᾶται νά δημιοργήσει δυσκολίες καί νά παίξει ἀπολαυστικά μ' αὐτές. Μετά ἀπό αὐτή τή σκηνή, ἡ ταινία χάνει κάθε ἐνδιαφέρον. Ὅλα μοιάζουν σάν μιά ξαναζεσταμένη σούπα. Ἴσως ὁ Μάκ Τίρναν νά μήν ἄντεξε μέχρι τέλους, ἴσως ἡ πραγματικότητα αὐτήν τή φορά νά ξεπέρασε τό μύθο. Ποιός ξέρει;

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Γκρέμλινς n° 2

BIETNAM II

Ὑπάρχει καί ἡ ἄλλη πλευρά

Ὁ πόλεμος τοῦ Βιετνάμ εἶχε δύο ἀντίπαλες πλευρές. Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ πολέμου θά μποροῦσε (ἴσως μάλιστα θά ἔπρεπε) νά γίνει ἀπό τίς ὀπτικές γωνίες καί τῶν δύο ἀντιπάλων. Ὅσο καί ἄν εἶναι δίκαιο νά κατηγορεῖται ὁ ἀμερικανικός κινηματογράφος ὅτι υἱοθετεῖ μία καί μοναδική (ἀμερικανική) ὀπτική γωνία· ὅσο κι ἄν κατανοοῦμε ὅτι μόνο αὐτή τήν ὀπτική γωνία θά μποροῦσε μέ εἰλικρίνεια καί ἀλήθεια νά υἱοθετήσει αὐτός ὁ κινηματογράφος — δέν πρέπει νά ἀφήσουμε ἀδιερεύνητο τό ἐνδεχόμενο οἱ φυσικοί ἰδιοκτῆτες τῆς ἄλλης, τῆς ἀντίπαλης, ὀπτικῆς γωνίας νά ἔφτιαχναν κινηματογράφο. Βιετναμέζικες ταινίες γιά τό Βιετνάμ (ἡ φράση ἔχει ἕναν περίεργο ἦχο: σάν κάποιος νά προσπαθεῖ νά οἰκειοποιθεῖ κάτι πού δέν εἶναι δικό του). Σίγουρα τό Βιετνάμ τῶν ἀμερικανικῶν ταινιῶν[1] δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τήν πραγματική χώρα, μέ τό Βιετνάμ τῶν Βιετναμέζων.

Τώρα βέβαια τό μόνο πού θά μποροῦσε νά γίνει θά ἦταν μιά σύγκριση τῶν δύο κινηματογραφικῶν Βιετνάμ. Μία εὐκαιρία δόθηκε τόν Ἰούλιο στό Λονδίνο. Στήν ἐκεῖ Ταινιοθήκη διοργανώθηκε ἕνα ἀφιέρωμα ἀκριβῶς μ' αὐτό τό θέμα. Ἀφιέρωμα πού ἔδωσε τό ἔναυσμα γιά τίς παραπάνω σκέψεις. Οἱ προβολές περιελάμβαναν ταινίες πού φτιάχθηκαν κατά τή διάρκεια τοῦ πολέμου καί μετά, ντοκυμανταίρ καί ἀφηγηματικές. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τό γεγονός ὅτι οἱ πιό πρόσφατες ταινίες ἀσχολοῦνται μέ θέματα πού εἶναι κεντρικά καί στίς ἀμερικανικές, ὅπως τό θέμα τῆς ἐπιστροφῆς τῶν "βετεράνων" καί τῆς ἔνταξής τους στήν κοινωνία ἤ τό θέμα τῆς ἠθικῆς πτώσης τῶν πρώην "ἀγωνιστῶν".

Ὁλοκληρώνουμε αὐτό τό σημείωμα μέ μερικά ἀποσπάσματα ἀπό τό εἰσαγωγικό κείμενο τοῦ ἀφιερώματος πού τό ὑπογράφει ὁ Λέσλι Γκούλντ, διοργανωτής τῆς ἐκδήλωσης: "'Ο βιετναμικός κινηματογράφος γεννήθηκε τήν ἐποχή τῆς ἐξέγερσης κατά τῶν Γάλλων τό 1945. Οἱ δυσκολίες πού ἀντιμετώπισε ἐκείνη τήν ἐποχή ἦταν πρωτοφανεῖς: ἡ ἐμφάνιση τῶν φίλμ 35 χιλ. γινόταν μέ τό χέρι σέ ξύλινα δοχεῖα, τά πλάνα συρράπτονταν μέ βελόνα καί κλωστή, οἱ μηχανές λήψεως προέρχονταν ἀπό τά λάφυρα τοῦ πολέμου. Τό 1953, ὁ Χό Τσί Μίνχ ἵδρυσε τήν Κρατική Ἐπιχείρηση Κινηματογράφου στήν περιοχή τοῦ ἀπελευθερωμένου Βόρειου Βιετνάμ. Καθώς ὁ πόλεμος βρισκόταν σέ κρίσιμη καμπή, ἡ παραγωγή κινηματογραφικῶν ἐπικαίρων καί ντοκυμανταίρ γρήγορα ἔφτασε σέ ὑψηλούς ρυθμούς, ἐνῶ ταινίες μεγάλου μήκους ἄρχισαν νά παράγονται στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '50 [...] Μετά 40 χρόνια ἀγώνων, ὁ πόλεμος εἶναι τό θέμα πολλῶν βιετναμικῶν ταινιῶν. Ἀλλά εἶναι πολύ διαφορετικός ἀπό αὐτόν πού ἔχουμε δεῖ στίς ἀμερικανικές ταινίες. Εἶναι ἕνας πόλεμος πραγματικός πού καταστρέφει ζωές, οἰκογένειες, σπίτια. Οἱ ἥρωες εἶναι συνηθισμένοι ἄνθρωποι πού ἁπλῶς θέλουν νά συνεχίσουν νά ζοῦν. Ὁ ἔρωτας, ἡ φιλία, οἱ ἀνθρώπινες σχέσεις, ἡ φροντίδα τῶν παιδιῶν — αὐτά εἶναι πού παρουσιάζονται ὡς τά πιό σημαντικά πράγματα στή ζωή. Αὐτή ἡ κυριαρχία τῆς ὀπτικῆς γωνίας τῆς εἰρήνης καί τῶν φυσιολογικῶν ἀνθρώπινων ἀξιῶν, ἀκόμα καί στίς ταινίες πού ἀσχολοῦνται μέ στρατιωτικά κατορθώματα, εἶναι πού τίς καθιστᾶ ἐντυπωσιακές — πραγματικά ἀντιπολεμικές ταινίες....".

Θόδωρος Ν.

1. Βλ. τό σχετικό ἀφιέρωμα στό προηγούμενο τεῦχος τῆς *Ὀθόνης*.

ΒΟΥΒΗ ΚΩΜΩΔΙΑ, ΦΩΝΑΧΤΕΣ ΑΝΑΚΡΙΒΕΙΕΣ

Γύρω ἀπό τόν Μάκ Σέννετ

Ἀφορμή γι' αὐτό τό σημείωμα μοῦ ἔδωσε ἕνα λῆμμα ἀπό τόν κατάλογο τῶν ταινιῶν τοῦ Στούντιο πού κυκλοφόρησε πρίν ἀπό δύο περίπου χρόνια (*1916 - 1986, Μιά συλλογή ταινιῶν, ἔκδοση: Στούντιο, Παράλληλο Κύκλωμα, ἐπιμέλεια: Μπάμπης Ἀκτσόγλου*).

Τό συγκεκριμένο λῆμμα εἶναι: "Μάκ Σέννετ, ὁ βασιλιάς τῆς κωμωδίας", πού εἶναι ὁ πρόσφατος ἑλληνικός τίτλος τῆς γαλλικῆς ἀνθολογίας ἀμερικάνικων βουβῶν κωμωδιῶν *Les Grand Burlesques Americains* πού εἶχε παιχτεῖ τό 1969 μέ τόν ἑλληνικό τίτλο *Ἐλᾶτε νά γελάσουμε*. Ἡ ἀνθολογία εἶναι ἁπλῶς μία συρραφή ἐπεισοδίων τῆς ὁμότιτλης τηλεοπτικῆς σειρᾶς πού μέρος της ἔχει προβληθεῖ καί ἀπό τήν δική μας τηλεόραση πρίν ἀπό μερικά χρόνια.

Ὅπως σέ πολλές παρόμοιες σειρές πού ἀπευθύνονται στό πλατύ κοινό ἤ, ἀκόμα χειρότερα, στούς "μικρούς μας φίλους", οἱ ταινίες προβλήθηκαν μέ ἀλλαγμένους τίτλους καί χωρίς ἄλλα στοιχεῖα ἐκτός ἀπό τό ὄνομα τοῦ πρωταγωνιστῆ. Τά ἴδια συμβαίνουν καί μέ τίς πρόσφατα προβαλλόμενες ἀμερικάνικες σειρές *Comedy Capers* καί *Mischief Makers*, οἱ ὁποῖες ἐπιπλέον ἔχουν συντμήσει τίς γενικά εἰκοσάλεπτες κωμωδίες σέ μία σταθερή διάρκεια ἕντεκα λεπτῶν. Τουλάχιστον οἱ Γάλλοι τίς πρόβαλλαν πλήρεις.

Καί ἐπειδή, ὅπως τό κινούμενο σχέδιο ταυτίζεται γενικά μέ τόν Ντίσνεϋ ἡ βουβή κωμωδία ταυτίζεται μέ τόν Σέννετ, καί ἐπί πλέον οἱ διαφημιστικές φωτογραφίες γράφουν "*Les Sennett - Girls*" καί "les Sennett - Cops" (σελ. 198 - 199), θεωροῦμε ἀναμφίβολο ὅτι ὅλες οἱ ταινίες τῆς ἀνθολογίας εἶναι γραμμένες καί σκηνοθετημένες ἀπό τόν ἴδιο τόν Σέννετ!

Τό ἀστεῖο ὅμως, ἤ θλιβερό στήν περίπτωση, εἶναι ὅτι μόνον δύο ἀπό τίς ἑφτά ταινίες εἶναι παραγωγές (μόνον) τοῦ Σέννετ! Καταλήγουμε λοιπόν νά ὑμνολογοῦμε ἕναν δημιουργό, ὄχι ἄδικα βέβαια, μέ δημιουργίες ἄλλων! Εἶναι σάν νά ἐκθειάζουμε τό ἔργο τοῦ Τζών Φόρντ μέ ταινίες τοῦ Σάμ Πέκινπα καί τοῦ Μπάντ Μπέττιτσερ!

Ὁ Βασίλης Ραφαηλίδης, στό πρόγραμμα τῆς πρώτης προβολῆς, πού ἀναδημοσιεύται στόν τέταρτο τόμο τοῦ *Λεξικοῦ ταινιῶν* (Αἰγόκερως, 1982), μιλάει γενικά γιά τήν "κωμωδία τοῦ παράλογου" καί τόν Σέννετ χωρίς συγκεκριμένη ἀναφορά στίς περιλαμβανόμενες ταινίες. Ἐπίσης καί ὁ παλιός ἑλληνικός τίτλος, ὅπως καί ὁ πρωτότυπος γαλλικός, ἀποφεύγουν τή συγκεκριμένη ἀναφορά, ἄν καί οἱ διαφημίσεις τήν τονίζουν. Καί καλά τότε...

Ὅταν ὅμως, μετά εἴκοσι χρόνια, ἐπαναλαμβάνονται οἱ ἴδιες γενικολογίες καί ἐπί πλέον, βασιλικότερα τοῦ βασιλέως, προσθέτονται καί λανθασμένες πληροφορίες σέ ἕνα βιβλίο πού ἀπευθύνεται κυρίως σέ "σοβαρούς κινηματογραφόφιλους" καί σέ προγραμματιστές κινηματογραφικῶν λεσχῶν, πού μέ τή σειρά τους θά τίς ἀναμεταδώσουν στό ἀνενημέρωτο κοινό τους, τότε τά πράγματα σοβαρεύουν. Πρέπει καί ἐμεῖς ἐδῶ, πέραν τῆς λακανολογίας, πού εὐτυχῶς ὑποχωρεῖ τά τελευταῖα χρόνια, νά ἀποκτήσουμε καί μερικές πρακτικές ἱστορικές καί ἐρευνητικές βάσεις πάνω στόν κινηματογράφο. Νά ξαναδοῦμε τίς παλιές ταινίες μέ τά δικά μας μάτια. Νά διαβάσουμε καινούρια βιβλία καί ἄρθρα πού ἔχουν γραφτεῖ ἀπό νέους ἐρευνητές καί κριτικούς, πού ἔχουν δεῖ τίς ταινίες γιά τίς ὁποῖες γράφουν. Καλός καί ἅγιος ὁ Σαντούλ, ἀλλά ἡ "Ἱστορία" του γράφτηκε πρίν ἀπό σαράντα χρόνια. Σ' αὐτό τό διάστημα μπῆκαν στή ζωή μας νέες παράμετροι καί νέες ἀντιλήψεις. Ἦρθε ἡ τηλεόραση. Μποροῦμε νά ἔχουμε συνολική καί ἰδία αντίληψη τοῦ ἔργου πολλῶν δημιουργῶν, ὥστε να μή χρειάζεται νά καταφεύγουμε σέ χιλιομασημένες ἐπαναλήψεις παλαιῶν ρηθέντων.

Μέ ὅλα αὐτά πού λέω δέν θέλω νά κάνω τόν ἔξυπνο. Ἁπλῶς θέλω νά ἀποκαταστήσω ὁρισμένες ἀλήθειες σέ ἕνα εἶδος παραγνωρισμένο πού τό ἀγαπῶ ἰδιαίτερα καί ἔχω μελετήσει ὅσο μπορῶ. Καί δέν εἶναι εὔκολο. Πολλά στοιχεῖα καί πολλές ταινίες ἔχουν πλέον χαθεῖ, ἀκόμα καί στή χώρα παραγωγῆς τους. Πολλές ὑπάρχουσες πληροφορίες εἶναι λανθασμένες. Θά ἀναφέρω δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα: Δύο ἀπό τά χειρότερα βιβλία πού ἔχουν γραφτεῖ γιά τήν κωμωδία εἶ-

Ὁ Ἄλ Σαίντ Τζών καί οἱ "νύμφες" του.

ναι, ὅσο ἀπίθανο καί ἄν φαίνεται, ἡ *Βιογραφία* (1934) καί ἡ *Αὐτοβιογραφία* (1954) τοῦ Σέννετ, οἱ ὁποῖες βρίθουν λαθῶν καί ἀνακριβειῶν. Μπορεῖ νά δίνουν γενικά τό κλίμα καί τήν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς, ἀλλά ἀπό ἀναφορές σέ συγκεκριμένα γεγονότα εἶναι... θάλασσα. Ἀλλά ποιός τολμάει νά ἀμφισβητήσει τήν ὀρθότητα τοῦ λόγου τοῦ ἴδιου τοῦ Βασιλιᾶ τῆς Κωμωδίας;

Δεύτερο παράδειγμα: ὁ Ἄλ Σαίντ Τζών, δύο ἀπό τίς ταινίες τοῦ ὁποίου περιλαμβάνονται στήν ἀνθολογία. Ἕνας ἀξιόλογος κωμικός μέ μία σταθερή, μακρόχρονη καριέρα πού χωρίζεται χονδρικά σέ τρία μέρη: α) μικροί ἕως δεύτεροι ρόλοι, κυρίως πλάι στόν Φάττυ Ἀρμπάκλ (1913 - 1916 στόν Σέννετ, 1916 - 1921 στήν Κομίκ), β) πρωταγωνιστής καί ἐνίοτε σκηνοθέτης καί σεναριογράφος τῶν ταινιῶν του (1919 - 1934 στήν Φοξ, τήν Γουῶρνερ καί τήν Ἐντυκαίησιοναλ), γ) συμπρωταγωνιστής σέ γουέστερν (1931 - 1952).

Ἡ τρίτη περίοδος εἶναι ἐντελῶς τεκμηριωμένη. Ἡ πρώτη ἀρκετά καλά. Ἡ δεύτερη καί σημαντικότερη εἶναι ἐλλειπέστατη. Πολύ λίγες ταινίες καί ἀκόμα λιγότερα στοιχεῖα ἔχουν διασωθεῖ. Ἀρκεῖ νά πῶ ὅτι ἡ πρώτη σοβαρή προσπάθεια γιά μία πλήρη φιλμογραφία του, μέ ὅλα τά ὑπάρχοντα στοιχεῖα, ἔγινε μόλις πρίν ἀπό ἕναν χρόνο στήν Ἀμερική. Γιά τήν δεύτερη περίοδο πού ἀνέφερα, καταγράφονται μόνον μερικοί τίτλοι, χωρίς κανένα ἄλλο στοιχεῖο. Ὑπάρχει δέ καί μία ταινία, πού ἔχει διασωθεῖ μέ ἕναν καινούριο τίτλο πού τῆς δόθηκε σέ μία ἐπανέκδοση, καί τῆς ὁποίας ὁ πρωτότυπος τίτλος εἶναι ἄγνωστος!

Γιά νά μήν μακρηγορῶ ἄλλο, περνῶ στήν ἐπισήμανση τῶν ταινιῶν τῆς ἀνθολογίας, προχωρώντας διά τῆς εἰς ἄτοπον ἀπαγωγῆς γιά ὅσες δέν μπορῶ νά προσδιορίσω ἀκριβῶς.

Ἡ μία σεννετική ταινία τῆς ἀνθολογίας εἶναι τό ἐπεισόδιο τῆς σειρᾶς "Οἰκογένεια Σμίθ" πού γυριζόταν ἀπό τό 1926 ἕως τό 1929 μέ πρωταγωνιστές τόν Ράυμοντ ΜακΚή, τήν Ρούθ Χάιατ καί τήν μικρή Μαίρη Ἄνν Τζάκσον. Ἡ συγκεκριμένη ταινία εἶναι *Ὁ πελάτης τοῦ Σμίθ (Smith's customer,* 1927). Σκηνοθέτης ὁ Λόυντ Μπαίηκον καί συμπρωταγωνιστές ὁ Ἄντυ Κλάυντ καί ὁ χοντρός Μάρβιν Λόμπεκ. *Ὁ τυφλοσούρτης* (;) εἶναι τό *Man about Town* (1923), ἀπό μία σειρά πού γύρισε τό 1923 - 1924 ὁ Στάν Λῶρεν γιά τόν παραγωγό Χάλ Ρόουτς. Σκηνοθέτης ὁ Τζώρτζ Τζέσκ καί συμπρωταγωνιστής ὁ Τζίμμυ Φίνλεϋσον.

Ἡ ἱστορία ἑνός ψύλλου εἶναι τό *Thundering Fleas* (1926) τῆς μακροβιότατης σειρᾶς τοῦ Χάλ Ρόουτς "*Our Gang*" ἤ "The little Rascals", γνωστῆς σ' ἐμᾶς ὡς "Μικροί σατανάδες". Ἡ σειρά γυριζόταν ἀπό τό 1922 ἕως τό 1944, τά τελευταῖα ἕξη χρόνια ἀπό τήν MGM. Τίς βουβές ταινίες αὐτῆς τῆς σειρᾶς, μέ ὁρισμένες προσθῆκες ἀπό ἄλλες σειρές, βλέπουμε στήν τηλεόραση μέ τόν τίτλο "The Mischief Makers". Ὁ γνωστότερος πρωταγωνιστής τῆς σειρᾶς, ὁ Τζώρτζ "Σπάνκυ" ΜακΦάρλαντ, πρωτοεμφανίστηκε στή σειρά τό 1932 σέ ἡλικία τριῶν ἐτῶν. Στή συγκεκριμένη ταινία, "ἡ παρέα τοῦ Σπάγκυ" (!!) ἀποτελεῖται ἀπό τούς πρώτους διδάξαντες: Μίκυ Ντάνιελς, Ἄλλεν Χόσκινς, Τζόε Κόμπ, Μαίρη Κόρνμαν καί Τζόννυ Ντάουνς. Οἱ νεόνυμφοι εἶναι ἡ Μάρθα Σλῆπερ καί ὁ Τζέρρυ Μάντυ. Σκηνοθέτης της ὁ Ρόμπερτ ΜακΓκάουαν.

Ὁ θυρωρός μέ τόν Μπέν Τέρπιν εἶναι ἡ δεύτερη σεννετική παραγωγή τῆς ἀνθολογίας, ἀλλά δέν μπορῶ νά προσδιορίσω τόν τίτλο, ἀνήκει στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '20. Τό ἴδιο καί μέ τίς δύο ταινίες τοῦ Ἄλ Σαίντ Τζών. *Ἡ φαγουρόσκονη* καί τό *Ράλλυ* ἀνήκουν στή δεύτερη περίοδο πού ἀνέφερα παραπάνω. Πιθανόν τό *Ράλλυ* νά εἶναι τό *Speed (Ταχύτητα, 1919)* πού ἔγραψε καί σκηνοθέτησε ὁ ἴδιος. Λέω πιθανόν, γιατί πολλοί τίτλοι ταινιῶν του ἔχουν σχέση μέ "ταχύτητα".

Ὁ μπακαλόγατος σίγουρα δέν εἶναι ὁ Τζάκυ Κούγκαν. Ὁ Κούγκαν ἦταν ἀνακάλυψη τοῦ Τσάρλυ Τσάπλιν, ὁ ὁποῖος, ἀφοῦ τόν δοκίμασε σέ ἕνα μικρό ρόλο στήν ταινία *A Day's Pleasure (Μιᾶς μέρας χαρά,* 1919), τόν ἔκανε συμπρωταγωνιστή του στό *Χαμίνι*. Ἡ ταινία ἔκανε τόν Κούγκαν διάσημο στάρ καί πρωταγωνιστή μόνο σέ μεγάλου μήκους ταινίες γιά μία περίπου δεκαετία. Ἡ συγκεκριμένη κωμωδία ἀνήκει στήν σειρά "Μπάστερ Μπράουν", βασισμένη στό ὁμώνυμο πρωτοπόρο κόμικ μέ πρωταγωνιστή ἕνα ἄτακτο ἀγοράκι μέ μακριά ξανθά μαλλιά καί ναυτικό ντύσιμο τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα. Ἐλάχιστα στοιχεῖα ὑπάρχουν καί γι' αὐτήν τή σειρά. Γυρίστηκε στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '20 ἀπό τήν Στέρν Μπρός μέ πρωταγωνίστρια τήν Ντορήν Τέρνερ στό ρόλο τοῦ Μπάστερ Μπράουν.

Οἱ δύο φωτογραφίες πού συνοδεύουν τό κείμενο εἶναι ἐπίσης ἄσχετες μέ

In the clutches of the Gang *τοῦ Τζώρτζ Νίκολς (1914).*

τίς ταινίες τῆς ἀνθολογίας. Ὁ Ἄλ Σαίντ Τζών μέ τίς "νύμφες" εἶναι ἀπό ἄλλη ταινία, τῶν ἀρχῶν, πάλι, τῆς δεκαετίας τοῦ εἴκοσι. Ἡ δεξιά μέ τούς Keystone Kops (μέ Κ) εἶναι ἀπό τήν ταινία τῆς Κήστοουν *In the clutches of the Gang (Στίς ἁρπάγες τῆς συμμορίας,* 1914). Σκηνοθέτης ὁ Τζώρτζ Νίκολς. Στό τηλέφωνο ὁ Φόρντ Στέρλινγκ, πρῶτος ἀριστερά ὁ Ἔντγκαρ Κέννεντυ, ἕκτος ὁ Ἄλ Σαίντ Τζών, τελευταῖος δεξιά ὁ Ρόσκο "Φάττυ" Ἀρμπάκλ.

Ὁ Σέννετ δέν ἀνακάλυψε τόν Μπέν Τέρπιν. Ὁ Τέρπιν ἔπαιζε στόν κινηματογράφο ἀπό τό 1907. Συμπρωταγωνίστησε μέ τόν Οὐάλλας Μπήρυ στή σειρά "Σουήντυ", μέ τόν Τσάρλυ Τσάπλιν σέ τέσσερις ταινίες καί, ὅταν τόν πῆρε ὁ Σέννετ στά τέλη τοῦ 1916, πρωταγωνιστοῦσε στή δική του σειρά γιά τήν Βόγκ. Ἡ δεκαετία του βέβαια στόν Σέννετ ἦταν ἡ χρυσή πού τόν ἀνέβασε στό πάνθεον τῶν μεγάλων κωμικῶν...

Ὁ Σέννετ *δέν* ἀνακάλυψε τόν Μπάστερ Κῆτον. Ἡ μοναδική φορά πού συνεργάστηκαν ἦταν τό 1935, ὅταν ὁ πρῶτος, πού ἡ ἑταιρεία του εἶχε κλείσει ἀπό τά μέσα τοῦ 1933, σκηνοθέτησε μία ταινία τῆς σειρᾶς πού γύριζε ὁ δεύτερος τότε γιά τήν Ἐντυκαίησιοναλ, τόν *Ντροπαλό νεαρό (The timid young Man).*

Χάρρυ Λάνγκντον: Ἡ ταινία τοῦ Χάρρυ Λάνγκντον *All Night long* σκηνοθετήθηκε ἀπό τόν Χάρρυ Ἔντουαρντς. Ὅλες οἱ ταινίες τοῦ Λάνγκντον πού ὑπάρχουν στόν κατάλογο εἶναι παραγωγές τοῦ Σέννετ (σελ. 480 - 481).

Μπάστερ Κῆτον: Ἡ ταινία *Cops* ἀναφέρεται ὡς *Κλέφτες κι ἀστυνόμοι* στό λῆμμα της (σελ. 480) καί ὡς *Μπάτσοι* στή φιλμογραφία (σελ. 168).

Τό *The Goat* ἐδῶ δέν σημαίνει "γίδα" ἀλλά scapegoat (ἐξιλαστήριο θύμα, κορόιδο).

Steamboat Bill jr: Σκηνοθέτης ὁ Τσάρλς "Τσάκ" Ράισνερ (σελ. 171). Ποῦ εἶναι τό λῆμμα γιά τόν *Ἄνθρωπο τοῦ τραίνου; (The Railrodder,* 1965).Ἡ ταινία παίχτηκε μαζί μέ τήν *Βιογραφία* του (σελ. 488).

Η φωτογραφία στό λῆμμα τοῦ *Στρατηγοῦ* εἶναι ἀπό τό *Freshman (Ὁ πρωτοετής φοιτητής,* 1925) τοῦ Χάρολντ Λόυντ (σελ. 170).

Χάρολντ Λόυντ: *Don't shove:* ὁ σκηνοθέτης δέν εἶναι ἐξακριβωμένος. Πιθανόν νά εἶναι ὁ Χάλ Ρόουτς παύ εἶναι καί ὁ παραγωγός τῶν τριῶν ταινιῶν τῆς συλλογῆς.

Haunted Spooks: Σκηνοθεσία: Χάλ Ρόουτς καί Ἄλφ Γκούλντινγκ. Ὁ Νόρμαν Τάουροογκ δέν ἐργάστηκε ποτέ γιά τόν Λόυντ (σελ. 207).

Στάν Λῶρελ καί Ὄλιβερ Χάρντυ: *Babes in Toyland.* Σκηνοθεσία: Γκάς Μάινς καί Τσάρλς Ρότζερς.

Me and my pal: Σκηνοθεσία: Τσάρλς Ρότζερς καί Λόουντ Φρέντς.

Fra Diavolo: Σκηνοθεσία: Χάλ Ρόουτς καί Τσάρλς Ρότζερς.

Καί τέλος, ἕνα μεγάλο παράπονο. Πουθενά σέ ὅλον αὐτό τόν τεράστιο τόμο δέν ἀναφέρεται τό ὄνομα τοῦ Σωκράτη Καψάσκη. Ἄν δέν ἦταν ὁ Σωκράτης Καψάσκης, δέν θά ὑπῆρχε σήμερα αὐτό τό βιβλίο, δέν θά ὑπῆρχε τό "Στούντιο, Παράλληλο Κύκλωμα", δέν θά ὑπῆρχε ὅλη αὐτή ἡ ἀξιόλογη συλλογή ταινιῶν οὔτε ὁ κινηματογράφος Στούντιο. Καί ἡ κινηματογραφική μας παιδεία σίγουρα θά βρισκόταν σέ πολύ χαμηλότερο ἐπίπεδο.

Τάκης ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ

168 ΜΕΤΡΑ

Ἡ ἄλλη Εὐρώπη

Μεγάλες ἀλλαγές συμβαίνουν στίς χῶρες τῆς Ἀνατολικῆς Εὐρώπης στά θέματα κινηματογράφου, μετά τήν κατάργηση τῶν τειχῶν. Τό τί ἴσχυε ὥς πρίν ἀπό λίγο εἶναι σέ γενικές γραμμές γνωστό: ἄρνηση τῶν χωρῶν αὐτῶν νά ὑπογράψουν τή συμφωνία τῆς Βέρνης γιά τό κοπυράιτ, ἀπαγόρευση τῆς κυκλοφορίας πολλῶν ταινιῶν, ἀγορά κάποιων ταινιῶν μέ προκαθορισμένες τιμές, πληρωμή γι' αὐτές τίς ταινίες μέ ἐθνικά νομίσματα μή μετατρέψιμα σέ δολλάρια καί μέ ἀπαγόρευση ἐξόδου τῶν κερδῶν καί διάφορα ἄλλα παρεμφερῆ. Τό τί ἰσχύει σήμερα εἶναι σχεδόν ἄγνωστο, μιά πού ὑπάρχουν διαφοροποιήσεις ἀπό χώρα σέ χώρα καί ἡ σχετική νομοθεσία ἀλλάζει καθημερινά. Ἐντούτοις, στό νομικό κενό πού προέκυψε ἤ στήν ἀχρηστία τῶν παλαιῶν νό-

Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος: *τεράστιες οὐρές στή Μόσχα*

μων πού δέν καταργήθηκαν, διάφορα περίεργα ἄνθη ἄνθισαν ἤ ἀνθίζουν. Κατ' ἀρχήν, οἱ παλιές μέθοδοι παραγωγῆς ταινιῶν στίς χῶρες αὐτές ὁδήγησαν τά πράγματα στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου σέ χάος. Καμμία ταινία δέν γυρίστηκε στήν Οὐγγαρία ἀπό τήν ἀρχή τοῦ 1990, ἡ Βουλγαρία πουλάει τά κρατικά της στούντιο, στήν Σοβιετική Ἕνωση ἱδρύθηκε τό 1987 ὀργανισμός πού ἐπαγρυπνᾶ γιά τήν πληρωμή τῶν ἐπιδομάτων ἀνεργίας τοῦ καλλιτεχνικοῦ καί τεχνικοῦ προσωπικοῦ τῶν στούντιο. Ἕνα δεύτερο στοιχεῖο τοῦ πάζλ ἀποτελοῦν οἱ μεγάλες ἑταιρεῖες πού μέ ταχύτατους ρυθμούς προσπαθοῦν νά ἑδραιωθοῦν στίς χῶρες αὐτές (κάποιοι βέβαια μίλησαν γιά λύκους πού ὁρμοῦν σέ ἀφύλακτο κοπάδι). Ἡ ἑταιρεία Γουῶρνερ κατασκευάζει κινηματογραφικές αἴθουσες στή Μόσχα καί τό Λένινγκραντ, στή Βουδαπέστη οἱ θεατές τῶν ταινιῶν αὐτῆς τῆς ἑταιρείας θά πληρώνουν σέ συνάλλαγμα, στήν Οὐγγαρία ἡ Ἴντερκομ νοικιάζει αἴθουσες καί διοργανώνει διαγωνισμούς στούς ἔκπληκτους Οὔγγρους γιά τό πιό ὄμορφο μωρό, μέ τήν εὐκαιρία τῆς προβολῆς τῆς ταινίας *Κοίτα ποιός μιλάει*. Καί τό κοινό τί κάνει; Τό κοινό συνωστίζεται νά δεῖ τίς ταινίες πού ἀκούστηκαν στό παρελθόν ἀλλά εἶχαν ἀπαγορευθεῖ, καί κυρίως τίς ταινίες δράσης. Τό *Ρόκυ IV* θριαμβεύει καί μαζί του ὁ *Ἰντιάνα Τζόουνς*, ὁ *Μπάτμαν* καί ὁ *Πόλεμος τῶν ἄστρων*, ἐνῶ οἱ προτιμούμενοι στάρ εἶναι οἱ Συλβέστερ Σταλλόνε, Μέλ Γκίμπσον, Τόμ Κρούζ, Μπρούς Γουίλλις καί Σήν Κόννερυ (ὡς Τζαίημς Μπόντ φυσικά). Στή Μόσχα, τέλος, τόν Ὀκτώβριο προβλήθηκε (μετά 45 χρόνια) τό *Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος* μέ φανφάρες καί φῶτα καί τήν Τζαίην Φόντα νά παρακολουθεῖ τήν πρεμιέρα. Οἱ οὐρές ἔφτασαν τά 168 μέτρα — ρεκόρ ὄχι μόνο τῆς Μόσχας ἀλλά καί παγκόσμιο. Τέλος θά ἔπρεπε ἴσως νά ἀναφερθοῦμε καί στό θέμα τῶν ταινιῶν πορνό: μετά τήν πλήρη ἀπαγόρευση, ἐμφανίζονται σιγά - σιγά οἱ πρῶτες (σεμνές συγκριτικά) ταινίες μέ μεγάλες εἰσπράξεις.

Θωμᾶς ΝΕΟΣ

ΓΚΑΛΟΠ

Τό γαλλικό περιοδικό *Πρεμιέρ* ἀνέθεσε σέ μιά ἰδιωτική ἑταιρεία τῆς Γαλλίας νά διενεργήσει μιά δημοσκόπηση μέ θέματα καθαρά κινηματογραφικά. Ρωτήθηκαν συνολικά 1024 ἄτομα, ἐπιλεγμένα ἔτσι ὥστε νά ἀποτελοῦν ἀντιπροσωπευτικό δεῖγμα τοῦ πληθυσμοῦ ὅλης τῆς Γαλλίας ἀπό 15 ἐτῶν καί ἄνω. Τά ἀποτελέσματα αὐτοῦ τοῦ πρωτότυπου γκάλοπ ἀνακοινώθηκαν χωρισμένα σέ τρεῖς κατηγορίες: ἡ πρώτη ἀφοροῦσε τό γενικό κοινό (ὅλους δηλαδή τούς ἐρωτηθέντες), ἡ δεύτερη τούς κινηματογραφόφιλους (αὐτούς πού δήλωσαν ὅτι πηγαίνουν στόν κινηματογράφο τουλάχιστον μία (!) φορά τό μήνα) καί ἡ τρίτη τούς μικρότερους τῶν 25 χρόνων. Ἄς δοῦμε ὅμως ἀναλυτικά τό ἀποτέλεσμα (σέ ποσοστά ἐπί τοῖς ἑκατό). Ἡ πρώτη ἐρώτηση ἀφοροῦσε τούς ἄνδρες ἠθοποιούς. ("Ἀπό τούς Γάλλους ἠθοποιούς ποιοῦ τήν προσεχή ταινία θά περιμένατε μέ τήν μεγαλύτερη ἀνυπομονησία").

Φιλίπ Νουαρέ: *ὁ δημοφιλέστερος ἠθοποιός στή Γαλλία*

Α. Γενικό κοινό

1. Φιλίπ Νουαρέ 38
2. Ζάν Πώλ Μπελμοντώ..... 29
3. Ζεράρ Ντεπαρντιέ..... 26
4. Μισέλ Σερρώ 24
5. Ἀλαίν Ντελόν 23
6. Ὑβ Μοντάν 20
7. Τιερρύ Λερμίτ..... 20
8. Ντανιέλ Ὠτέιγ..... 19
9. Ρισάρ Μπερανζέ 17
-. Μισέλ Μπλάν 17

Β. Κινηματογραφόφιλοι

1. Φιλίπ Νουαρέ 35
2. Ρισάρ Μπερανζέ 29
3. Ζεράρ Ντεπαρντιέ..... 27
4. Μισέλ Σερρώ 25
5. Ζάν Πώλ Μπελμοντώ..... 24
6. Κριστόφ Λαμπέρ 22
7. Ντανιέλ Ὠτέιγ..... 21
8. Τιερρύ Λερμίτ..... 21
9. Λάμπερτ Γουίλσον 20
10. Μισέλ Μπλάν 18

Γ. Κάτω των 25 χρόνων

1. Ζάν Πώλ Μπελμοντώ..... 33
2. Τιερρύ Λερμίτ..... 26
3. Κριστόφ Λαμπέρ 22
4. Ντανιέλ Ὠτέιγ..... 21
-. Ζεράρ Ντεπαρντιέ..... 21
-. Ρισάρ Μπερανζέ..... 21
-. Ζεράρ Λανβέν..... 21
-. Πιέρ Ρισάρ..... 21
9. Φιλίπ Νουαρέ 21
10. Πατρίκ Μπρουέλ 19

Ὁ Φιλίπ Νουαρέ εἶναι καθαρά ὁ ἐπικεφαλῆς τῆς κούρσας. Δυό μεγάλες ἐπιτυχίες του τή χρονιά πού πέρασε (*Σινεμά ὁ Παράδεισος* καί *Ἡ ζωή καί τίποτα ἄλλο*) καί τό Σεζάρ τοῦ καλύτερου ἠθοποιοῦ δείχνουν ὅτι βρίσκεται στήν κορυφή (ἤ σέ μιά ἀπό τίς κορυφές ἔστω) τῆς καριέρας του. Δίπλα του οἱ δύο δεύτεροι Ζάν Πώλ Μπελμοντώ καί Ζεράρ Ντεπαρντιέ. Σημειώνουμε τήν προτίμηση τῶν κινηματογραφόφιλων στόν Ρισάρ Μπερανζέ.

Ἡ ἐπόμενη ἐρώτηση ἦταν ἴδια μέ τήν προηγούμενη, ἀφοροῦσε ὅμως τίς γυναῖκες ἠθοποιούς.

Α. Γενικό κοινό

1. Ἰζαμπέλ Ἀντζανί..... 36
2. Κατρίν Ντενέβ 31
-. Ναταλί Μπάιγ 31
4. Μιού Μιού..... 26
5. Ζοζιάν Μπαλασκό 24
6. Ἐμμανουέλ Μπεάρ 18
7. Ἀνεμόν..... 17
8. Σοφί Μαρσώ..... 16
9. Φαννύ Ἀρντάν..... 14
-. Καρόλ Μπουκέ 14

Β. Κινηματογραφόφιλοι

1. Ἰζαμπέλ Ἀντζανί..... 42
2. Μιού Μιού..... 30
3. Ναταλί Μπάιγ 27
4. Ζοζιάν Μπαλασκό 25
5. Ἀνεμόν..... 23
6. Ἐμμανουέλ Μπέαρ 21
7. Κατρίν Ντενέβ 20
8. Ναστάζια Κίνσκι..... 18
9. Σαντρίν Μπονναίρ 17
10. Σοφί Μαρσώ..... 15

Γ. Κάτω τῶν 25 χρόνων

1. Ἰζαμπέλ Ἀντζανί..... 37
3. Ζοζιάν Μπολασκό 26
3. Ναταλί Μπάιγ 25
4. Ἐμμανουέλ Μπεάρ 22
5. Μιού Μιού..... 21
6. Κατρίν Ντενέβ 20
7. Σοφί Μαρσώ..... 19
-. Ἀνεμόν..... 19
9. Καρόλ Μπουκέ..... 14
-. Ναστάζια Κίνσκι 14

Τί νά σχολιάσει κανείς; Τά πράγματα εἶναι ξεκάθαρα: Ἰζαμπέλ Ἀντζανί καί μόνο ἤ καλύτερα Ἰζαμπέλ Ἀντζανί καί μετά ὅλες οἱ ἄλλες.

Ἰζαμπέλ Ἀντζανί: *ἡ μόνιμη ἀγαπημένη τῶν Γάλλων θεατῶν*

Ἡ ἐπόμενη ἐρώτηση ἀφοροῦσε τούς σκηνοθέτες. Ἐδῶ συνέβη κάτι περίεργο καί ἀποθαρρυντικό. Ὑψηλό ποσοστό στήν κατηγορία τοῦ γενικοῦ κοινοῦ δέν ἀπάντησε (ὑποψιαζόμαστε γιατί δέν ἤξερε οὔτε ἕναν σκηνοθέτη). Ἔτσι περιοριζόμαστε στίς ἄλλες δύο κατηγορίες.

Β. Κινηματογραφόφιλοι

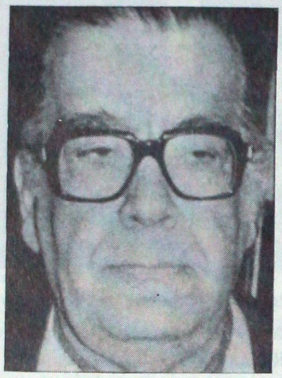
1. Κλώντ Λελούς 36
2. Λύκ Μπεσόν..... 34
3. Ζάν-Ζάκ Ἀννώ..... 27
4. Μπερτράν Ταβερνιέ 24
-. Λουί Μάλ..... 24
6. Μπερτράν Μπλιέ 23
7. Ζάν - Λύκ Γκοντάρ..... 21
8. Κλώντ Ζιντί..... 19
9. Ζεράρ Οὐρί..... 18
10. Κλώντ Μπερί 17

Γ. Κάτω τῶν 25 χρόνων

1. Κλώντ Λελούς 40
2. Λύκ Μπεσόν..... 37
3. Κλώντ Ζιντί..... 26
4. Ζάν - Ζάκ Ἀννώ..... 25
5. Ζάν - Λύκ Γκοντάρ..... 15
-. Μπερτράν Μπλιέ..... 15
-. Κλώντ Μπερί..... 15
8. Λουί Μάλ 14
9. Ζεράρ Οὐρί..... 13
10. Μπερτράν Ταβερνιέ..... 12

Τό δίδυμο Λελούς - Μπεσόν φαίνεται ἀχτύπητο. Ἐμεῖς, πάντως, διαβάζοντας ὅλες αὐτές τίς λίστες, νιώθουμε τήν ἀπόσταση πού μᾶς χωρίζει πλέον ἀπό τόν γαλλικό κινηματογράφο, ἀπόσταση πού ἦταν ἐλάχιστη μόλις μιά δεκαετία πρίν. Δέν θυμάστε, λόγου χάριν, καμμία ταινία μέ πρωταγωνίστρια τήν Ζοζιάν Μπαλασκό πού νά προβλήθηκε πρόσφατα στήν Ἑλλάδα. Τήν ἐπόμενη δεκαετία ἴσως ὅλα τά ὀνόματα μιᾶς ἀνάλογης λίστας νά εἶναι ἄγνωστα.

Ὁ Κλώντ Λελούς



** *"Τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου δικαιοῦται μία θέση στό "Γκίνες". Διότι, ὅσες ταινίες χρηματοδότησε, τόσους ἐγχώριους Τσάρλι Τσάπλιν δημιούργησε, ἀφοῦ τό ἴδιο πρόσωπο ἦταν συμπαραγωγός, σκηνοθέτης καί σεναριογράφος".*

... ὁ θεατρικός συγγραφέας **Γιῶργος Λαζαρίδης** στή συνέλευση τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου (*Τό Βῆμα*, 22-7-90).

** *"Διαπίστωσα ὅτι οἱ περισσότεροι σκηνοθέτες μας (μέ ἐξαιρέσεις πού μετριοῦνται στά δάχτυλα τοῦ ἑνός χεριοῦ) ἔχουν μιά σχέση πλεγματική μέ τή λογοτεχνία... Καθώς τούς μελέτησα λίγο βαθύτερα ἀνακάλυψα πώς ἔχουν ἕναν ἐγκεφαλικό κάλο. Μιά τρύπα στόν ἐγκέφαλο. Καί ἀποτελοῦν ἐνδιαφέρουσες ψυχαναλυτικές περιπτώσεις πού ὅμως δέν εἶναι ὑποχρεωμένο οὔτε τό κράτος οὔτε οἱ ἰδιῶτες παραγωγοί νά πληρώνουν γιά τά ἀπωθημένα τους.*

Μέχρι πρότινος ὑπῆρχε στήν Ἑλλάδα ὁ "κινηματογράφος τῶν πεθερῶν". Ὁ σκηνοθέτης δηλαδή παντρευόταν πλούσια κόρη γιά νά μπορεῖ ὁ πεθερός του νά ἐπενδύσει στήν ταινία του. Οἱ πεθεροί ἀντικαταστάθηκαν ἀργότερα ἀπό τή μαμά-Κράτος. Τότε ἔπρεπε ἀναγκαστικά νά γίνει μιά ἐπιλογή. Ἡ μαμά δέν μποροῦσε ὅλους νά μᾶς χρηματοδοτήσει. Κι ἔτσι ἐπῆλθε ὁ μαρασμός.

Ἡ πρότασή μου, λοιπόν, πρός τούς σκηνοθέτες: Διαβάζετε λογοτεχνία. Πολλή λογοτεχνία. Ὑπάρχουν κείμενα τοῦ Παπαδιαμάντη καί τοῦ Βιζυηνοῦ σχεδόν ντεκουπαρισμένα, ἕτοιμα γιά γύρισμα".

... ὁ συγγραφέας **Βασίλης Βασιλικός** σέ συνέντευξή του (28-7-90, ζέστη).

** *"Ἐγώ γιά διακοπές ξεκίνησα, μέ πιάνει ὁ Ρετσίλας καί μοῦ λέει: "Σέ προορίζω γιά πρόεδρο τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου, σ' ἔχω προτείνει, πρέπει νά βοηθήσεις". Κι ἀπό κεῖ πού πήγαινα γιά πρόεδρος, βρέθηκα εἰδικός σύμβουλος κινηματογραφίας".*

... ὁ σκηνοθέτης **Βασίλης Γεωργιάδης** τήν ἐποχή τοῦ ἀλαλούμ τῶν διορισμῶν στό Ε.Κ.Κ. (Μέσα Ἰουλίου, ζέστη ἐπίσης).

** *"«Χρειαζόμαστε εἰδικούς ἀνθρώπους στόν κινηματογράφο, ὄχι ψευδοκουλτούρα".*

... ὁ σκηνοθέτης **Τάκης Σιμονετάτος,** ὑπερασπιζόμενος τήν παραμονή τοῦ συναδέλφου του Μάριου Ρετσίλα στό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ.

** *"... ἱερεῖς τρελοί, ἔγκλειστοι στά ἡδονοβλεπτικά τους ἀπωθημένα".*

... ἡ **Γκαίη Ἀγγελῆ** γιά τά μέλη τῆς προκριματικῆς ἐπιτροπῆς, μέ ἀφορμή τόν ἀποκλεισμό τῆς ταινίας της.

** *"Δέχτηκα νά παίξω στόν κινηματογράφο ἐπειδή ἤξερα ὅτι εἶμαι ἀνίκανος νά τό κάνω. Ὅταν ὁ Σταῦρος ἔλεγε "πᾶμε", ζοῦσα στιγμές πιό πραγματικές ἀπό τήν ὁποιαδήποτε πραγματικότητά μου".*

... ὁ **Ἀργύρης Μπακιρτζῆς** τῶν "Χειμερινῶν κολυμβητῶν" γιά τή συμμετοχή του στήν ταινία τοῦ Στ. Τσιώλη *Ἔρωτας στή χουρμαδιά* (*Ἐλευθεροτυπία*, 6-10-90).

Ὁ Ἀργύρης Μπακιρτζῆς στήν ταινία τοῦ Τσιώλη

** *"Σ' ἕνα μαγικό συνδυασμό: τύχη, φιλοδοξία καί χάρη τοῦ Θεοῦ. Δέν ἔκανα καθόλου σπουδές· οὔτε πῆγα στό πανεπιστήμιο. Δέ μελέτησα ποτέ τόν κινηματογράφο. Ἄν στάθηκα ὄρθιος, τό ὀφείλω στήν τύχη".*

... ὁ σκηνοθέτης **Γουίλλιαμ Φρήντκιν,** ἀπαντώντας στήν κλασική ἐρώτηση: πῶς τά κατάφερε (*Starfix*, n° 85, Ἰούλιος '90).

** *"Αὐτός πού παρέμεινε πιό κοντά σ' αὐτό τό πνεῦμα* [τοῦ νέου κύματος] *εἶναι ὁ Ἐρίκ Ρομέρ. Ἡ ἐπιτυχία δέν τόν βάρεσε στό κεφάλι. Συνεχίζει νά τρώει τά γιαούρτια του. Πιστέψαμε ὅτι τό ἔκανε γιά λόγους οἰκονομίας· ὄχι, τό ἔκανε γιά λόγους ὑγιεινῆς".*

... ὁ **Ζάν-Λυκ Γκοντάρ** στό *Jardin des modes*.

** *"Οἱ κριτικοί δέν ξέρουν τίποτα, νομίζουν ὅτι τά ξέρουν ὅλα, ἀλλά δέν ἔχουν ἰδέα... Δέν τούς δίνουν σημασία. Γιά μένα οἱ κριτικοί εἶναι παράσιτα. Παράσιτα! Βέβαια, μιά φορά κάθε τόσο ἐμφανίζεται καί κάποιος πού ἔχει κατανόηση. Ἀλλά πολύ λίγοι ἔχουν. Ἡ νοοτροπία, ἡ συμπεριφορά τῶν περισσότερων εἶναι κυνική. Εἴτε καλά εἴτε κακά γράφουν γιά σένα, δέν πρέπει νά τά παίρνεις σοβαρά. Πρέπει νά τά ἀκοῦς "ἐλαφρά τῇ καρδία". Δέν μπορεῖς νά τούς ἀφήνεις νά σέ ἐπηρεάζουν γιατί μετά ἡ τέχνη σου εἶναι ἐκτεθειμένη στίς γνῶμες τους."*

... ὁ διάσημος συγγραφέας, ἠθοποιός, μουσικός (καί χαϊδεμένος τῆς κριτικῆς) **Σάμ Σέππαρντ** σέ συνέντευξή του στό *Ἔνα* (n° 25, 20-6-90).

** *"Ἄν οἱ Γάλλοι πολιτικοί ἤξεραν καλύτερα τά γουέστερν, θά καταλάβαιναν καί τόν κίνδυνο πού ἀπειλεῖ τό ἐπάγγελμά μας; Μιά τηλεόραση χωρίς σύνορα, χωρίς εὐρωπαϊκό μερίδιο συμμετοχῆς στήν παραγωγή καί τή διανομή ἀπέναντι στήν ἀμερικανική πίεση. Βρισκόμαστε στήν ἐποχή τῆς μάχης τῶν φτωχῶν χωρικῶν ἀπέναντι στούς μεγάλους γαιοκτήμονες."*

... ὁ σκηνοθέτης **Μπερτράν Ταβερνιέ** στό *City*.

** *"Αὐτά πού ὑπέμειναν ὁ Ταρκόφσκι καί οἱ ἄλλοι, ἐν ζωῇ ἀκόμη, σκηνοθέτης, εἶναι φοβερά. Εἶναι τρομερό ἀκόμη καί νά τό σκέφτεσαι. Εἶναι ἕνας τρομερός μηχανισμός πού λειτουργοῦσε καί λειτουργεῖ καί σήμερα μέ ἀνάλογο τρόπο. Τό γεγονός ὅτι τώρα κάποτε σκηνοθέτες γυρίζουν τίς ταινίες ἐκεῖνες πού τούς ἐπέτρεψαν νά γυρίσουν δέν ἔχει καμμία σημασία. Ἄς τό κάνουν. Δέν ζήτησαν τή συμβουλή μου. Θά τούς τήν ἔδινα... γιά τά καλά! Τί σημασία ἔχει σήμερα πῶς δουλεύει κάποιος σκηνοθέτης; Δέν ὑπάρχουν πιά σήμερα ἐκεῖνοι οἱ ταλαντοῦχοι ἄνθρωποι. Θά χρειαστεῖ νά περιμένουμε πολύ, μέχρι τήν ἀνάσταση, μέχρι νά ξαναφανεῖ στόν κινηματογράφο ἕνας Ταρκόφσκι, κάποιος σάν ἐμένα στά νεανικά μου χρόνια. Αὐτοί πού ἔχουν ἀπομείνει δέν παρουσιάζουν κανένα ἐνδιαφέρον, γιά μένα τουλάχιστον."*

... ὁ **Σεργκέι Παρατζάνωφ** σέ μία συνέντευξή του στό Φῶτο Λαμπρινό λίγο πρίν ἀπό τό θάνατό του (δημοσίευση ἀποσπασμάτων: *Καθημερινή*, 29-7-90).

** *"Οἱ Ἡνωμένες Πολιτεῖες, ἀπό ἄποψη καθαρά δραματική, εἶναι συναρπαστικές. Γιά μένα ἡ ζωή στίς ΗΠΑ εἶναι πολύ πιό γοητευτική ἀπ' ὅ,τι στήν Εὐρώπη. Τά πάντα εἶναι ὅλο ἔνταση, ἀκρότητες... Ἡ πολιτική, ἡ θρησκεία* [...] *Εἶναι ὑπέροχο νά τά παρακολουθεῖς ὅλα αὐτά, νά παίρνεις θέση. Ἐδῶ νιώθω ἐμπνευσμένος. Γιά ἕναν καλλιτέχνη, αὐτή ἡ χώρα εἶναι ἰδανική γιατί εἶναι γεμάτη ἀπό παθιασμένες συγκρούσεις. Ἡ κοινωνία εἶναι βέβαια βίαιη, εἶναι τρομερό, ἀλλά εἶναι ἕνα χρυσωρυχεῖο. Γιά ἕνα συγγραφέα ἤ ἕνα κινηματογραφιστή, κάθε ἐμπόδιο, κάθε ἔνταση, εἶναι ἀναγκαῖα γιά νά ὑπάρξει δραματικό ὑλικό. Διαβάστε τόν Σαῖξπηρ ἤ τόν Τσεχωφ..."*

... ὁ σκηνοθέτης **Πώλ Βερχόφεν** σέ συνέντευξή του στό περιοδικό *Starfix* (n° 88, Ὀκτώβριος '90).

** *"Ὁ Νταίηβιντ μοῦ ζήτησε νά κατουράω πραγματικά σέ μιά λεκάνη τουαλέτας. Ἡ λεκάνη ἦταν φεύτικη. Ἀνάμεσα στίς λήψεις, ἕνα συνεργεῖο τεχνικῶν ἐρχόταν νά τήν ἀδειάσει! Ἐπειδή μεθάω πολύ εὔκολα, ἔπινα νερό καί ὄχι μπύρα. Τελικά, ὅμως, ἀναγκάστηκα νά πιῶ γιατί ἔτσι κατουρᾶς πολύ πιό γρήγορα. Ξέρετε τήν παλιά παροιμία γιά τήν μπύρα: "Δέν τήν ἀγοράζεις, τή νοικιάζεις".*

.. ὁ **Βίλλεμ Νταφόε**, περιγράφοντας κάποιες (ἰδιαίτερες) ἐμπειρεῖες του ἀπό τό γύρισμα τῆς ταινίας τοῦ Νταίηβιντ Λύντς *Ἄγριο στήν καρδιά* (*Starfix* n° 88).

Ὁ Νταφόε μέ κάλτσα στό κεφάλι (ἀριστερά) στήν ταινία τοῦ Λύντς

■ ΣΕΡΓΚΕΪ ΠΑΡΑΤΖΑΝΩΦ (1924 - 1990). Ὁ ἀρμενικῆς καταγωγῆς σκηνοθέτης γεννήθηκε στίς 9 Ἰανουαρίου τοῦ 1924 στήν Τυφλίδα τῆς Γεωργίας. Τά χρόνια τοῦ δεύτερου παγκοσμίου πολέμου σπούδαζε μουσική στό Ὠδεῖο τῆς Τυφλίδας. Στή συνέχεια πῆγε στή Μόσχα ὅπου σπούδασε κινηματογράφο. Στά πλαίσια τῶν σπουδῶν του (διπλωματική ἐργασία) θά γυρίσει τήν μικροῦ μήκους *Ἱστορία τῆς Μολδαβίας* (1951).

Ἀκολουθοῦν διάφορες ἐργασίες περί τόν κινηματογράφο καί τό 1954 ἔχουμε τήν πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους *Ἀντρίετς*. Στή συνέχεια ἔρχονται τέσσερις ἀκόμη ταινίες, *Τό πρῶτο ἀγόρι* (1959), τό ντοκυμανταίρ *Ντούμλα* (1959), ἡ *Οὐκρανική ραψωδία (1961)* καί τό *Λουλούδι στήν πέτρα* (1962). Ὅλες αὐτές οἱ ταινίες παραμένουν ἄγνωστες ὥς τά σήμερα. Ὁ ἴδιος ὁ Παρατζάνωφ ἔχει ἐκφραστεῖ ἀρνητικά γι' αὐτές.

Ἡ ἑπόμενη ταινία του τόν κάνει γνωστό σ' ὅλο τόν κόσμο. Οἱ *Σκιές τῶν λησμονημένων προγόνων* (1964) ἀποδεικνύονται ἀνεξίτηλες γιά ὅλους πλήν τῶν ὑπευθύνων παραγόντων περί τόν κινηματογράφο, πού θεωρώντας τήν ταινία δυσπρόσιτη, ἐρμητική καί σέ πλήρη ἀντίφαση μέ τόν ἐπικρατοῦντα τότε σοσιαλιστικό ρεαλισμό δυσκολεύουν τό ἔργο (καί τή ζωή) τοῦ Παρατζάνωφ. Ἀπορρίπτονται πολλά σχέδιά του πρίν καταφέρει νά γυρίσει τό 1969 τό *Χρῶμα τοῦ ροδιοῦ*, μιά ταινία γύρω ἀπό τόν ποιητή τοῦ 18ου αἰώνα Σαγιάτ Νόβα. Ἡ ταινία δεινοπαθεῖ· οἱ "ὑπεύθυνοι" ἐπεμβαίνουν, τήν ξαναμοντάρουν καί ἐπιτρέπουν τήν κυκλοφορία της πέντε χρόνια μετά. Στό μεταξύ, ὁ Παρατζάνωφ εἶναι φυλακισμένος καί μάλιστα σέ καταναγκαστικά ἔργα, ἀπό τό 1973. Οἱ κατηγορίες ἦταν ὁμοφυλοφιλία καί λαθρεμπόριο θρησκευτικῶν εἰκόνων καί ἡ ποινή ἕξι χρόνια. Οἱ διαμαρτυρίες ἀνθρώπων τοῦ κινηματογράφου ἐντός καί ἐκτός ΕΣΣΔ ἐπιτυγχάνουν τήν κατά τι γρηγορότερη ἀποφυλάκισή του (τό 1978) ἀλλά μόλις τό 1984 θά μπορέσει νά ὁλοκληρώσει τήν ἑπόμενή του ταινία *Ὁ θρύλος τοῦ κάστρου Σουράμ*. Ἡ ταινία καθυστερεῖ κάπως νά προβληθεῖ, ἀλλά ἡ ἐπερχόμενη περεστρόικα συντελεῖ καί καταφέρνει νά ἔχει πλατιά διανομή (στό ἐξωτερικό τῆς ΕΣΣΔ τουλάχιστον). Μεσολαβεῖ ἡ μικροῦ μήκους ταινία *Ἀραμπέσκ στό θέμα τοῦ Πιροσμάνι*, πρίν ἀπό τό *Ἀσίκ Κερίμπ* (1988), τήν τελευταία του ταινία (καί ἄπαιχτη ἀκόμη στήν Ἑλλάδα).

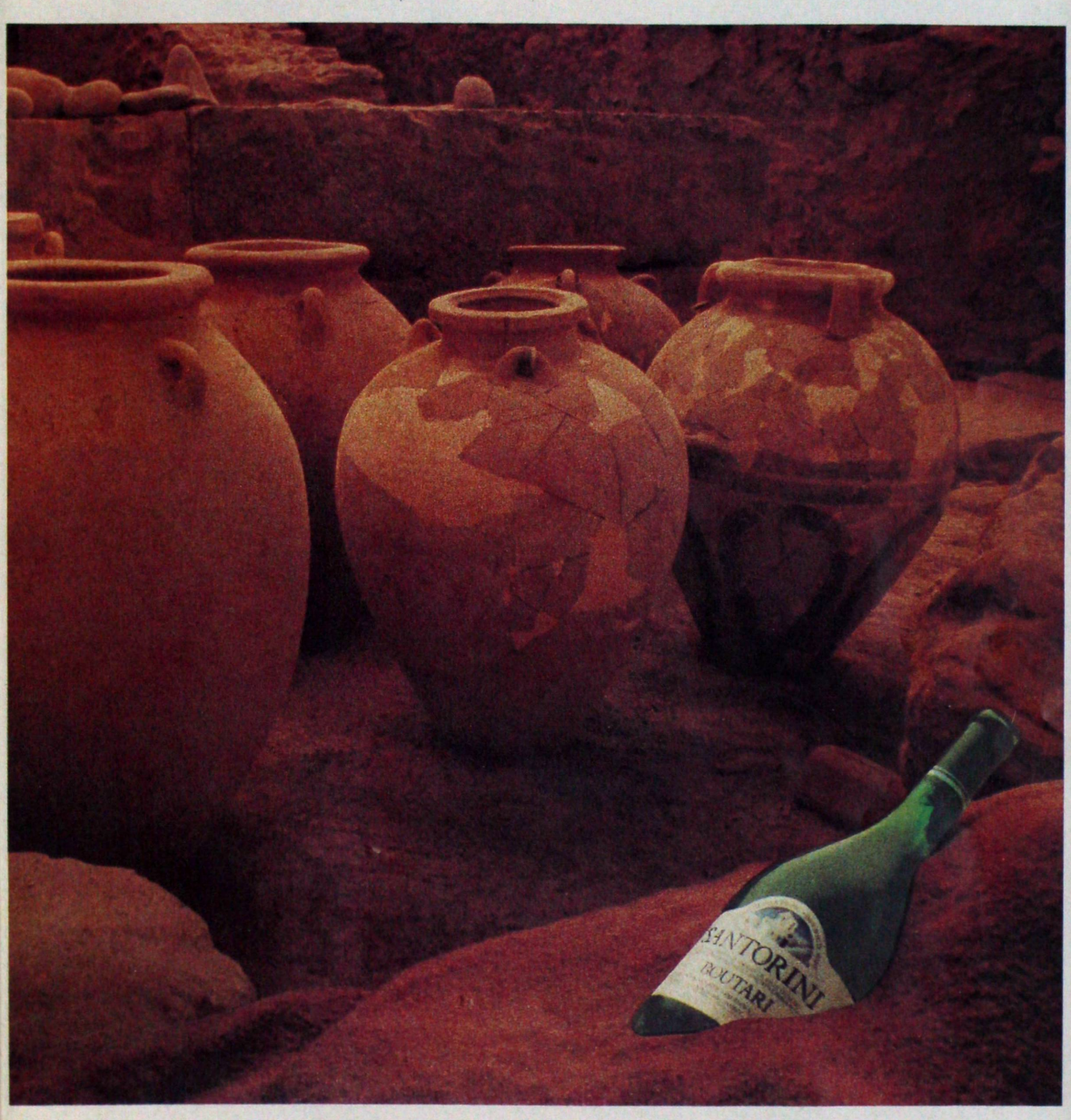
Στή σκιά τῶν ξεχασμένων προγόνων

Πολλά ἐπίθετα ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ στήν προσπάθεια νά ἀποδοθεῖ τό ἰδιάζον ὕφος τοῦ ἔργου τοῦ Παρατζάνωφ, τόσο στήν Ἑλλάδα ὅσο καί στό ἐξωτερικό. Ἀναφέρουμε πρόχειρα τά: ποιητικός (κινηματογράφος ἐννοεῖται, ἡ συνηθέστερη ἀπόφανση), λυρικός, σουρεαλιστικός. Στήν *Ὀθόνη* ἔγινε μιά προσπάθεια προσέγγισης τοῦ ἔργου του μέ ἀφορμή τήν προβολή τῆς ταινίας *Τό κάστρο τοῦ Σουράμ* στό τεῦχος 33. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Παρατζάνωφ (δηλαδή τέσσερις μόλις γνωστές ταινίες) ὑπῆρξε μοναδικός στήν ἰδιαιτερότητά του, δείχνοντάς μας μιά ἀκόμα ὄμορφη πλευρά τῆς ἕβδομης τέχνης.

■ ΝΤΕΛΦΙΝ ΣΕΡΙΓΚ (1923 - 1990). Μιά διακριτική παρουσία τοῦ γαλλικοῦ (ἀλλά καί τοῦ εὐρωπαϊκοῦ) κινηματογράφου ἔφυγε. Ἡ ἐκλεκτική ἀλλά καί αἰσθησιακή Ντελφίν Σερίγκ εἶχε μιά πολύχρονη καί σημαντική παρουσία σέ ταινίες πάντα προσεκτικά διαλεγμένες. Γεννήθηκε στήν Βηρυτό ὅπου ὑπηρετοῦσε τότε ὁ πατέρας της. Ἀπό τήν πρώτη της κινηματογραφική ἐμφάνιση ἀφήνει τό στίγμα της, αὐτό τῆς ὄμορφης καί αἰσθησιακῆς μέν, ἀλλά καί ἔξυπνης καί διανοούμενης γυναίκας, εἰκόνα πού θά τήν συνοδεύει καί στή συνέχεια. Ἡ ταινία ἦταν τό *Πέρυσι στό Μαρίενμπαντ* τοῦ Ἀλαίν Ρεναί, ἐνῶ ὁ Ρεναί θά εἶναι πάλι ὁ σκηνοθέτης καί στή δεύτερη ταινία της (*Μυριέλ*). Ἀπό τίς ταινίες της ἐπιλέγουμε γιά ἀναφορά τίς: *Γαλαξίας* καί *Κρυφή γοητεία τῆς μπουρζουαζίας* τοῦ Λ. Μπουνουέλ, *Ἴντια Σόνγκ*, *Μπάξτερ, Βέρα Μπάξτερ* καί *Λά μούζικα* τῆς Μ. Ντυράς, *Αὐτός ὁ ὑπέροχος παλιός κόσμος* τοῦ Ζ. Ντεμύ, *Κλεμμένα φιλιά* τοῦ Φρ. Τρυφφώ, *Τό δυστύχημα* τοῦ Τζ. Λόζεϋ, *Ὁ οἰκογενειακός μας ἐραστής* τοῦ Ρ. βάν Ἄκερεν. Κατά τή γνώμη μας, ἡ κορυφαία στιγμή τῆς Ν. Σερίγκ ἦταν τό πορτραῖτο τῆς ἀπελπισίας πού μᾶς ἔδωσε στήν

ΟΤΑΝ ΟΙ ΘΕΟΙ ΔΙΨΟΥΝ, ΡΥΓΟΥΝ Τ' ΑΜΠΕΛΙΑ ΤΗΣ ΣΑΝΤΟΡΙΝΗΣ

LEO BURNETT



Στην άγρια γαλήνη του Κυκλαδίτικου πελάγους, εκεί που ενυόησαν οι Θεοί το λουλούδιασμα ενός νησιού μοναδικού, άνθισε η Σαντορίνη. Το έδαφός της,ποτισμένο από τη λάβα του οργισμένου ηφαίστειου, έγινε πηγή ζωής για το Ασύρτικο. Ποικιλία σταφυλιού σπάνια και προικισμένη, το Ασύρτικο, στο οινοποιείο Μπουτάρη στη Σαντορίνη, δίνει τους χυμούς του για να γεννηθεί, με γνώση και αφοσίωση, το κρασί μοναδικό στον κόσμο. Σαντορίνη Μπουτάρη. Οίνος λευκός, ξηρός, Ονομασίας Προελεύσεως Ανωτέρας Ποιότητος, με άρωμα φρουτώδες και γεύση μεστή, πλούσια. Λευκό κρασί, δροσιά Θεών από τη λάβα της Θηραϊκής Γης.

SANTORINI
ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΠΡΟΕΛΕΥΣΕΩΣ ΑΝΩΤΕΡΑΣ ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ
BOUTARI

ΑΓΝΟ
Χυμός
100%
ΦΥΣΙΚΟΣ ΧΥΜΟΣ
ΠΟΡΤΟΚΑΛΙΟΥ
Χωρίς συντηρητικά
Χωρίς ζάχαρη
100%
Φυσικός χυμό
πορτοκαλιου
χωρίς ζάχαρη
χωρίς συντηρητικ
Η πιο αγνή απόλαυ
ΑΓΝΟ
Χυμός
Ο χυμός της Ζω
Από τα καλύτερα
ελληνικά
πορτοκάλια!!
και
ΝΕΚΤΑΡ

το HOLLYWOOD και οι ΜΥΘΟΙ του

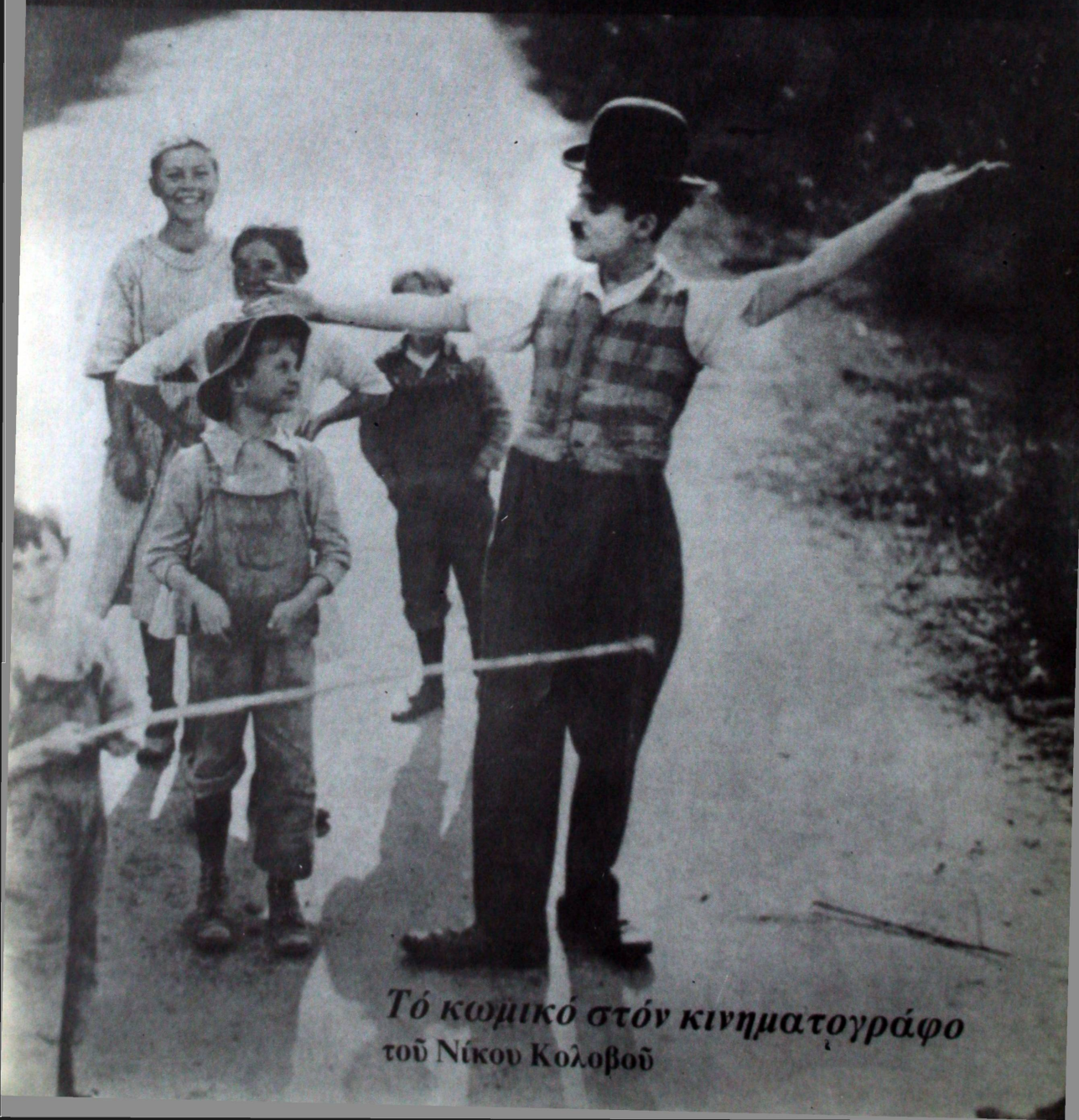
εκδόσεις ΑΤΤΙΚΗ

ΟΘΟΝΗ

ΔΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ ΕΚΤΟΣ ΣΕΙΡΑΣ

ΤΙΜΗ ΔΡΧ. 250



Τό κωμικό στόν κινηματογράφο

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

Ἡ Ντελφίν Συρίγκ (τρίτη ἀπό ἀριστερά) στή Διακριτική γοητεία τῆς μπουρζουαζίας

ταινία *Ζάν Ντελμάν, 23 Κέ ντύ Κομέρς, 1080 Βρυξέλλες*,στό πρόσωπο μιᾶς γυναίκας συνηθισμένης πού ζεῖ στίς Βρυξέλλες. Βοηθούσης καί τῆς ἀκινησίας τῆς κάμερας (σοφή ἐπιλογή τῆς σκηνοθέτιδας Σαντάλ Ἀκερμάν), τά ἀδιέξοδα καί ὁ τρόμος τελικά τῆς καθημερινότητας ἀναδύονταν ξεκάθαρα καί ἀβίαστα (ἡ ταινία προβλήθηκε τόν Ἰούνιο τοῦ 1975 στό Διεθνές, τότε, φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, στόν κινηματογράφο Παλλάς, μπροστά σέ 6-7 ἄτομα). Ἡ Ντ. Σερίγκ ὑπῆρξε κοινωνικά δραστήρια σ' ὅλη της τή ζωή, ἀτύχησε ὅμως στά τελευταῖα της χρόνια πού ταλαιπωρήθηκε ἀπό μακρόχρονη ἀσθένεια πού τήν ὁδήγησε στό θάνατο.

■ ΒΑΝΚΟΥΤΡΕ ΣΑΜΤΑΡΑΜ (1902 - 1990). Πίσω ἀπό αὐτό τό ἄγνωστο στούς περισσότερους ὄνομα κρύβεται ἕνας ἀπό τούς πρωτεργάτες τοῦ ἰνδικοῦ κινηματογράφου. Ἠθοποιός, σκηνοθέτης καί παραγωγός, ὁ Σαμταράμ ἀσχολήθηκε μέ κοινωνικά θέματα καί ἦταν ὑπέρμαχος τῆς ἁρμονικῆς συμβίωσης μεταξύ ἰνδοϊστῶν καί μουλσουμάνων. Τό θέμα αὐτό πραγματεύεται καί ἡ πιό γνωστή ἀπό τίς ταινίες του (οἱ ὁποῖες παίζονται καί σήμερα στήν Ἰνδία μέ μεγάλη ἐπιτυχία), *Οἱ γείτονες*, μιά κοινωνική ἀλληγορία γυρισμένη τό 1940.

■ ΞΑΒΙΕ ΚΟΥΓΚΑΤ (1900 - 1990). Ὁ διάσημος μουσικός καί διευθυντής ὀρχήστρας πέθανε σέ νοσοκομεῖο τῆς Βαρκελώνης ἀπό καρδιακή ἀνεπάρκεια. Ὁ Κούγκατ, πού γεννήθηκε στήν Ἱσπανία, ἔγινε διάσημος χάρις στή μουσική του καί ὡς μουσικός ἀσχολήθηκε μέ τόν κινηματογράφο, ἐμφανιζόμενος σέ διάφορα μιούζικαλ κυρίως τή δεκαετία τοῦ '40. Ὁ ἐπονομαζόμενος "βασιλιάς τῆς ρούμπας" συνόδευσε μέ τήν ὀρχήστρα του στά πρῶτα της βήματα ὡς τραγουδίστρια τήν μετέπειτα γνωστή ὡς Ρίτα Χαϊηγουωρθ καί τίς διάσημες Ἄντριου Σίστερς. Παντρεύθηκε πέντε φορές καί δέν ἀπέκτησε ἀπογόνους. Ἀπό τίς κινηματογραφικές του ἐμφανίσεις ἀναφέρουμε τίς ταινίες *Στόν ἴλιγγο τοῦ χοροῦ* (1942) μέ τούς Φρέντ Ἀσταίρ, Ρίτα Χαϊηγουωρθ, *Μοντέρνα Ἀφροδίτη* (1944) μέ τήν Ἔστερ Γουίλλιαμς καί *Ἡ κόρη τοῦ Ποσειδώνα* (1949).

■ ΖΑΚ ΝΤΕΜΥ (1931 - 1990). Ἕνας σημαντικός Γάλλος σκηνοθέτης ἔφυγε στά 59 του χρόνια ἀπό ἐγκεφαλική αἰμορραγία λόγω λευχαιμίας. Ὁ Ντεμύ γεννήθηκε στό Πόντ-Σατώ. Σπούδασε εἰκαστικές τέχνες καί φωτογραφία στή Νάντη καί στό Παρίσι πρίν στραφεῖ στόν κινηματογράφο. Στήν ἀρχή τῆς καριέρας του ἀσχολήθηκε μέ τό καρτούν καί τό ντοκυμανταίρ πρίν γυρίσει ὁ ἴδιος μερικές ταινίες μικροῦ μήκους. Ἡ πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους συμπίπτει μέ τή γέννηση τῆς Νουβέλ Βάγκ, ἀπό τήν ὁποία ὅμως ὁ Ντεμύ γρήγορα θά διαφοροποιηθεῖ, ἀκολουθώντας τόν δικό του προσωπικό δρόμο, μέ ἐμφανή τήν προτίμησή του πρός τίς μουσικές ταινίες. Ἡ πρώτη του ταινία λοιπόν ἦταν ἡ *Λόλα* (1961) μέ τήν Ἀνούκ Αἰμέ στόν ὁμότιλτο ρόλο, ἐπηρεασμένη ἀπό τήν *Λόλα Μοντέζ* τοῦ Μάξ Ὀφύλς, ἑνός σκηνοθέτη πού ἐπηρέασε πολύ τόν Ντεμύ. Τό 1962 σκηνοθετεῖ ἕνα μέρος τῆς ταινίας *Τά ἑπτά θανάσιμα ἁμαρτήματα* καί τό 1963 *Το λιμάνι τῶν ἀγγέλων* μέ τήν Ζάν Μορώ. Ἡ ἑπόμενή του ταινία θεωρεῖται ἡ πιό διάσημη: Τό 1964 γυρίζει τίς *Ὀμπρέλες τοῦ Χερβούργου*, μέ πρωταγωνίστρια τήν Κατρίν Ντενέβ (τήν ἀγαπημένη του ἠθοποιό), μιά μουσική κωμωδία ὅπου ὅλα λέγονται τραγουδιστά σέ μουσική Μισέλ Λεγκράν. Ἡ ταινία κερδίζει τόν Χρυσό Φοίνικα τοῦ φεστιβάλ Καννῶν τοῦ 1964 καί γνωρίζει καί μεγάλη ἐμπορική ἐπιτυχία. Τό 1967 γυρίζει πάλι μιά μουσική κωμωδία, τίς *Δεσποινίδες τοῦ Ροσφόρ*, μέ τίς ἀδελφές Κατρίν Ντενέβ καί Φρανσουάζ Ντορλεάκ καί τούς Μισέλ Πικολί καί Τζήν Κέλλυ. Τά πράγματα ὅμως ἀρχίζουν καί δυσκολεύουν καί ὁ

Ὁ Ζάκ Ντεμύ ἀνάμεσα στούς Μισέλ Πικκολί καί τήν Ντανιέλ Νταριέ στό Ἕνα δωμάτιο στήν πόλη

Ντεμύ ἀναγκάζεται νά ψάξει παραγωγούς στήν ἀλλοδαπή. Ἔτσι, ἔχουμε τό *Φωτομοντέλο* (1969) στήν Ἀμερική, *Τό γαϊδουροτόμαρο* (1971) μέ τήν Κατρίν Ντενέβ καί τόν Ζάν Μαραί στήν Ἀγγλία (στήν Ἑλλάδα ἡ ταινία προβήθηκε μέ τόν τίτλο *Αὐτός ὁ ὑπέροχος παλιός καλός κόσμος*) καί τήν *Λαίδη Ο* (1979) στήν Ἰαπωνία. Μεσολαβεῖ στά 1973 *Τό πιό σημαντικό γεγονός μετά τήν κατάκτηση τῆς σελήνης* μέ τήν Κατρίν Ντενέβ καί τόν Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι. Ἀκολουθοῦν οἱ ταινίες *Ἕνα δωμάτιο στήν πόλη* (1982), μία μουσική κωμωδία γυρισμένη στή Νάντη (ὅπου γυρίστηκε καί ἡ *Λόλα* πού εἴδαμε σχετικά πρόσφατα στήν τηλεόραση), *Πάρκινγκ* (1985) ἐπηρεασμένη ἀπ' τόν μύθο τοῦ Ὀρφέα, *Τρεῖς θέσεις γιά τό 26* (1988), πάλι μουσική κωμωδία μέ τόν Ἴβ Μοντάν. Ὁ σκηνοθέτης πού δέν ἔκρυβε τήν προτίμησή του στίς μικρές πόλεις τοῦ Ἀτλαντικοῦ (Νάντη, Χερβοῦργο, Ροσφόρ) ὑπῆρξε σύζυγος τῆς σκηνοθέτιδας Ἀνιές Βαρντά.

■ ΟΥΓΚΟ ΤΟΝΙΑΤΣΙ (1922 - 1990). Ὁ ἠθοποιός πού κάποια ἐποχή φαινόταν ὅτι ἀποτελοῦσε ἀπαραίτητο συστατικό ὅλων τῶν ἰταλικῶν κωμωδιῶν (καί ὄχι μόνο), ἔφυγε στά 68 του χρόνια ἀπό ἐγκεφαλική αἱμορραγία, ἀφήνοντας στή μέση μιά σειρά πού γύριζε γιά τήν τηλεόραση καθώς καί τά σχέδιά του γιά μιά θεατρική παράσταση. Ὁ Τονιάτσι ἄρχισε τήν καριέρα του στό βαριετέ, στή διάρκεια τοῦ πολέμου πρίν περάσει, καί γίνει διάσημος, στήν τηλεόραση. Στόν κινηματογράφο ξεχωρίζει μέ τόν *Φασίστα* (1961) τοῦ Λουτσιάνο Σάλτσε γιά νά ἐμφανιστεῖ τελικά σέ 130 περίπου ταινίες, συνδυάζοντας στίς ἐμφανίσεις του τό κωμικό στοιχεῖο μέ κάποιες πικρές (τραγικές) ἀποχρώσεις καί δημιουργώντας ἔτσι ἕναν χαρακτήρα μοναδικό καί χαρακτηριστικό. Συνεργάστηκε μ' ὅλους σχεδόν τούς γνωστούς σκηνοθέτες τῆς Ἰταλίας. Ἀπό τίς ταινίες τοῦ ἐπιλέγουμε γιά ἀναφορά αὐτές πού γύρισε μέ τόν Μάρκο Φερέρι: *Τό συζυγικό κρεβάτι*(1963), *Ὅταν τήν εἶδα γυμνή* (1964), *Ἔρωτας σέ 45 στροφές* (1966), *Ὁ πειρασμός* (1971). *Τό μεγάλο φαγοπότι* (1973), *Κάτω τά χέρια από τή λευκή γυναίκα* (1974), τίς ταινίες πού γύρισε μέ τόν Ντίνο Ρίζι: *Δύο γοητευτικά τέρατα* (1963), *Ἕνας τρελός - τρελός ἐραστής* (1968), *Ἐν ὀνόματι τοῦ λαοῦ* (1972), *Τό καρνέ μέ τά πονηρά τηλέφωνα* (1975), *Ἡ κρεβατοκάμαρα τοῦ ἐπισκόπου* (1977), *Ἤθελε 18άρα, καλά νά πάθει* (1978), καθώς ἐπίσης καί τίς ταινίες: *Οἱ ἐντιμότατοι φίλοι μου νο Ι* (1975) καί νο ΙΙ (1985) τοῦ Μάριο Μονιτσέλλι, *Θέλουμε τούς κολονέλους*(1973) τοῦ Μάριο Μονιτσέλλι, ἀναφορά - σάτιρα στήν ἑλληνική δικτατορία, *Ὁ γάτος χώνει τήν οὐρά του παντοῦ* (1977) τοῦ Λουίτζι Κομεντσίνι, *Γλυκειά πού εἶναι ἡ ζωή* (1961) τοῦ Ρενέ Κλεμάν, *Χοιροστάσιο* (1969) τοῦ Π.Π. Παζολίνι, *Ἔλα νά πάρεις τόν καφέ σέ μᾶς* (1970) τοῦ Ἀλμπέρτο Λαττουάντα, *Στόν ἀνεμοστρόβιλο τοῦ πάθους* (1974) τοῦ Ἔττορε Σκόλα καί *Ἡ τραγωδία ἑνός γελοίου ἀνθρώπου* (1981) τοῦ Μπ. Μπερτολούτσι, ταινία γιά τήν ὁποία κερδίζει τό βραβεῖο ἑρμηνείας τοῦ Φεστιβάλ Καννῶν τό 1981.

Ὁ Οὔγκο Τονιάτσι ἐπισκέφτηκε τήν πόλη μας στό παρελθόν ὡς μέλος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ διεθνοῦς (τότε) Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

■ ΜΑΡΓΚΑΡΕΤ ΛΟΚΓΟΥΝΤ (1916 - 1990). Τήν Μάργκαρετ Λόκγουντ τήν θυμόμαστε (καί πολύ μάλιστα) μέ τή μορφή τῆς καλοκάγαθης γιαγιάκας - κατασκόπου στήν ταινία *Ἡ κυρία ἐξαφανίζεται* (1938) τοῦ Α. Χίτσκοκ. Ἡ ἴδια ὅμως προτιμοῦσε τό θέατρο, παρά τό ὅτι ὁ κινηματογράφος τήν ἔκανε εὐρύτερα γνωστή. Τελευταία της ἐμφάνιση στή σκηνή ἦταν τό θεατρικό ἔργο *Ἀγαπητή μητέρα*, ὅπου ἑρμήνευσε τό ρόλο τῆς βασίλισσας Ἀλεξάνδρας. Ἀπό τίς κινηματογραφικές της ἐμφανίσεις ἀξίζει νά ἀναφέρουμε τή *Διεφθαρμένη* (1945) τοῦ Λέσλι Ἄιρις, ὅπου ἡ ἑρμηνεία της στόν ὁμότιτλο ρόλο σχολιάστηκε ἔντονα καί θετικά. Ἡ Μάργκαρετ Λόκγουντ πέθανε σέ νοσοκομεῖο τοῦ Λονδίνου στά 74 της χρόνια.

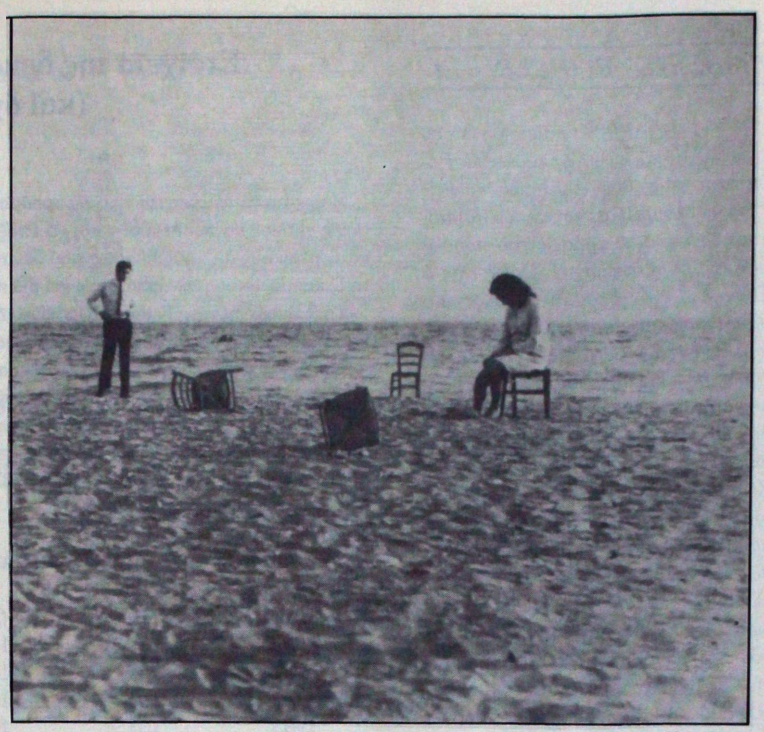
■ ΤΖΩΡΤΖ ΒΑΪΣ (1907 - 1990). Τό ὄνομά του μᾶς εἶναι ἄγνωστο, ὄχι ὅμως καί τά ἔργα του ὡς καρτουνίστας (ἀρκεῖ νά ἀναφέρουμε τή *Φαντασία* τοῦ Ντίσνεϋ). Ὁ Τζ. Βάϊς γεννήθηκε στό Μπράιτον καί γρήγορα βρέθηκε στή γειτονική μεγαλούπολη, τό Ντένβερ. Ἐκεῖ ξεκίνησε τήν καριέρα του ὡς πυγμάχος καί στή συνέχεια ὡς σκιτσογράφος σέ ἐφημερίδα. Τήν δεκαετία τοῦ '30 τόν συναντᾶμε ὡς καρτουνίστα τοῦ Γούντι Γουντπέκερ καί στή συνέχεια στά στούντιο τοῦ Μάξ Φλάισερ. Τή δεκατία τοῦ '40 βρίσκεται στά στούντιο τοῦ Ντίσνεϋ ὅπου, πλήν τῆς *Φαντασίας*, σχεδιάζει πολλά μέρη ὅλων τῶν γνωστῶν παραγωγῶν τοῦ Ντίσνεϋ. Τέλος, στή δεκαετία τοῦ '60 σχεδίασε τά σιλό τῶν πυραύλων Τιτάν (!) Πέθανε ἀπό πνευμονία σέ νοσοκομεῖο τοῦ Ντένβερ.

■ ΤΖΙΛ ΑΪΡΛΑΝΤ (1936 - 1990). Ἄρχισε τήν καριέρα της ὡς χορεύτρια πρίν περάσει στόν κινηματογράφο. Συμμετεῖχε σέ ταινίες τῶν Τέρενς Γιάνγκ, Μάικλ Γουίννερ, Ρενέ Κλεμάν (*Ὁ ταξιδιώτης τῆς βροχῆς*). Συχνά ἐμφανιζόταν ὡς συμπρωταγωνίστρια τοῦ Τσάρλς Μπρόνσον· καθόλου περίεργο τήν στιγμή πού ἦταν κυρία Τσάρλς Μπρόνσον.

Ὁ Τονιάτσι μέ τήν Ἀνούκ Αἰμέ στή Τραγωδία ἑνός γελοίου ἀνθρώπου

■ ΤΑΚΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ (1935 - 1990). Ἕνας ξεχωριστός καί διαφορετικός ἄνθρωπος τοῦ κινηματογράφου ἔφυγε. Ξεχωριστός γιά τό κινηματογραφικό του ἔργο, καί διαφορετικός μιά καί αὐτό τό ἔργο παρήχθη στήν Θεσσαλονίκη, ἐκτός κέντρου καί κέντρων πιέσεων, παρασκηνίων, δοσοληψιῶν καί συμβιβασμῶν.

Ἡ ἀρχική του ἐνασχόληση μέ τόν κινηματογράφο τόν βρίσκει βοηθό τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη. Τό 1960 ἔχουμε ἕνα λαμπρό δεῖγμα τοῦ τί πρόκειται νά ἀκολουθήσει μέ τόν *Μακεδονικό γάμο* (βραβεῖο καλύτερης ταινίας μικροῦ μήκους), μία λυρική καταγραφή τῆς γαμήλιας τελετῆς σ' ἕνα μακεδονικό χωριό. Ἀκολουθεῖ ἡ *Θάσος* τό 1961 (βραβεῖο στό φεστιβάλ Μόσχας) πρίν γίνει τό ἄλμα σέ ταινία μεγάλου μήκους τό 1962 μέ τόν *Οὐρανό*, τήν καλύτερή του ἴσως ταινία (βραβεῖο φωτογραφίας στούς Γρ. Δανάλη καί Τζ. Βαριάνο στήν τρίτη ἑβδομάδα κινηματογράφου, ὅπως λεγόταν τότε τό μετέπειτα φεστιβάλ, καί ἀργυρό βραβεῖο στό φεστιβάλ τῆς Νεάπολης τό 1963). Ἡ ταινία γνωρίζει ἐγκωμιαστικές κριτικές καί μοιάζει νά ἔρχονται ἀπ' τό πουθενά. Ἐνῶ ἀναφέρεται στόν πόλεμο, εἶναι ἀντιπολεμική καί ἀντιηρωική, χωρίς κανένα στόμφο ἤ διάθεση πατριδοκαπηλείας. Ἀντίθετα, στό κέντρο της βρίσκεται ἄνθρωποι μέ αἰσθήματα καί ἰδέες, κινηματογραφημένοι μέ μιά λυρική μελαγχολική διάθεση. Ὁ πόλεμος ἀποτελεῖ τό πλαίσιο καί γιά τήν *Ἐκδρομή* (1966), ἄν καί τό κεντρικό θέμα της εἶναι ὁ ἔρωτας, θέμα πού κυριαρχεῖ καί στήν *Παρένθενση* (1968). Τά πράγματα ἀλλάζουν, ὄχι ὅμως καί ὁ Κανελλόπουλος πού ἐπιμένει σέ πεῖσμα ὅλων καί, σέ ὅλο καί πιό δύσκολες καί ψυχοφθόρες συνθῆκες, ὁλοκληρώνει ἄλλες τέσσερις ταινίες, τήν *Τελευταία ἄνοιξη* (1972), τό *Χρονικό μιᾶς Κυριακῆς* (1975), τό *Ρομαντικό σημείωμα* (1978) καί τήν *Σόνια* (1980). Ὅλες ἐντάσσονται στό ἴδιο ρομαντικό καί λυρικό μοντέλο κινηματογράφου πού ὑπηρέτησε ὁ Κανελλόπουλος, ἄλλοτε μέ μεγαλύτερη καί ἄλλοτε μέ μικρότερη ἐπιτυχία, μιά καί εἶναι δυνατόν νά ἀνιχνεύσουμε στοιχεῖα ὑπερβολῆς καί μελοδραματισμοῦ στίς ταινίες αὐτές, ξένες πρός τό ὅποιο πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Στό τέλος, τόν Κανελλόπουλο περιμένει τό πλέον πικρό ποτήρι, αὐτό τῶν ἀποδοκιμασιῶν στή διάρκεια τῆς προβολῆς τῆς *Σόνιας*. Ὁ σκηνοθέτης ἐπιμένει ὅπως πάντα. Προσπαθεῖ νά γυρίσει μιά ἀκόμα ταινία πού θά περιλάμβανε 30 τρίλεπτες καθημερινές ἱστορίες μέ τίτλο *Ὁ χτεσινός κόσμος*. Τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου τόν ἀγνοεῖ (πολύ λογικό ἄλλωστε, τί σχέση θά μποροῦσε νά ἔχει ὁ Τάκης Κανελλόπουλος μέ κλίκες;) καί αὐτός στρέφεται στό γραπτό λόγο, ἐκδίδει δύο τόμους μέ διηγήματα. Τά τελευταῖα χρόνια ζεῖ οὐσιαστικά μόνος στή Θεσσαλονίκη τοῦ Ντορέ καί τοῦ Τόττη, ἀλλά πάντα σταθερός καί ἀμετακίνητος (τό 1989 ὡς μέλος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ ἀντιφεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους δίνει μάχη γιά τίς προτιμήσεις του καί τίς αἰσθητικές ἐπιλογές του, δέν πείθει τούς ὑπόλοιπους καί ἐπιλέγει τήν ἀποχώρηση ἀπ' τή συμμόρφωση). Ὁ θάνατος ἔρχεται ἀπό ἕνα ἔμφραγμα καί τήν κηδεία του ἀκολουθοῦν πολύ λίγοι φίλοι, συγγενεῖς καί ἐλάχιστοι ἄνθρωποι τοῦ κινηματογράφου.



Παρένθεση

Ὁ Κανελλόπουλος (πρῶτος δεξιά) στήν προβολή τοῦ Οὐρανοῦ στό Φεστιβάλ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ... ΕΙΔΗΣΕΙΣ... ΕΙ

** Π. ΓΟΥΕΛΛΕΡ. Ὁ ἠθοποιός Πῆτερ Γουέλλερ εἶναι γνωστός κυρίως ὡς *Ρόμποκοπ* στίς δύο ὁμότιτλες ταινίες. (*"Γιά νά ἐνσαρκώσει κανείς τόν Ρόμποκοπ, ἔλεγε, οἱ ἐκφράσεις τοῦ προσώπου τοῦ εἶναι ἄχρηστες. Ὅπως εἶπε ὁ Τσέχωφ, ἕνα δραματικό πρόσωπο προσδιορίζεται ἀπό τίς ἐνεργειές του, ἀπό τίς ἐμφανίσεις του"*). Ἡ εἴδηση εἶναι ὅτι ὁ Π. Γουέλλερ δέν θά πάρει μέρος στήν τρίτη συνέχεια τῆς ταινίας πού βρίσκεται στό στάδιο τῆς προετοιμασίας. Ἡ αἰτία τῆς ἄρνησής του λέγεται *Καλημέρα δόξα* καί εἶναι ὁ τίτλος τῆς ταινίας πού σκοπεύει νά γυρίσει, δοκιμάζοντας, γιά πρώτη φορά, τίς δυνάμεις του στή σκηνοθεσία. Μετά τήν ταινία αὐτή, θά ἐμπλακεῖ στό ἴσως πιό ἐνδιαφέρον γεγονός τῆς ἐπόμενης περιόδου: Τό *Γυμνό πεπρωμένο*, προσαρμογή τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Μπάρροουζ ἀπό τόν Ντάιηβιντ Κρόνενμπεργκ, ὅπου θά κρατάει τόν κεντρικό ρόλο. Σκηνοθέτης φυσικά ὁ Κρόνενμπεργκ.

** ΧΡΗΜΑΤΑ Α΄. 65 ἑκατομμύρια δολλάρια εἶναι ὁ προϋπολογισμός - ρεκόρ τῶν δύο πιό ἀκριβῶν ἀμερικανικῶν ταινιῶν ὅλων τῶν ἐποχῶν. Πρόκειται γιά τήν *Ὁλική ἐπαναφορά* καί τό *Πολύ σκληρός γιά νά πεθάνει II*. Θυμίζουμε τά ὀνόματα - κράχτες: Σβαρτσενέγκερ καί Γουίλλις.

** ΧΡΗΜΑΤΑ Β΄. 60 ἑκατομμύρια δολλάρια εἶναι τά... ψίχουλα πού κέρδισε ὁ Τζάκ Νίκολσον (κατά τούς μετριότερους ὑπολογισμούς) ἀπό τά ποσοστά του στά κέρδη τοῦ *Μπάτμαν*.

** ΕΓΓΟΝΙΑ. Ὁ ἐγγονός τοῦ Ἰωσήφ Στάλιν, Ἐβγκένι Τζουγκασβίλι, θά ἐνσαρκώσει τό ρόλο τοῦ παποῦ του στήν ταινία *Ὁ πόλεμος εἶναι ἴδιος γιά ὅλους*. Ἡ ταινία, σοβιετικῆς παραγωγῆς βέβαια, ἀφηγεῖται τή ζωή τοῦ Ἰάκωβου Τζουγκασβίλι, γιοῦ τοῦ Στάλιν καί πατέρα τοῦ ἠθοποιοῦ, ὁ ὁποῖος αἰχμαλωτίστηκε ἀπό τούς Ναζί στή διάρκεια τοῦ Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου. Ὁ Στάλιν εἶχε ἀρνηθεῖ νά τόν ἀνταλλάξει μέ τούς Γερμανούς ἀξιωματικούς πού

Στοιχεῖα της δεκαετίας 1980 - 1989 (καί ὄχι μόνο)

Μερικά ἀπό τά στοιχεῖα πού ἀφοροῦσαν τή δεκαετία πού πέρασε χρειάστηκε κάποιος χρόνος νά συλλεχθοῦν καί νά ἐπεξεργασθοῦν. Ἔτσι συγκεντρώνουμε παρακάτω μερικούς ἀπ' τούς πίνακες πού δέν πρόλαβαν τό εἰδικό τεῦχος τῆς *Ὀθόνης* γιά τή δεκαετία, ὅπου παραπέμπουμε γιά μιά πληρέστερη ἐνημέρωση.

Τό Ἐθνικό Κέντρο Κινηματογράφου τῆς Γαλλίας ἐκδίδει στό τέλος κάθε χρόνου κάποια συγκεντρωτικά στοιχεῖα ἀναφορικά μέ τόν κινηματογράφο. Φέτος ἀνακοίνωσε καί κάποια ἄλλα γιά ὅλη τή δεκαετία. Στόν παρακάτω πίνακα ἀναφέρεται στή στήλη (1) ὁ συνολικός ἀριθμός τῶν ταινιῶν πού γυρίστηκαν στή Γαλλία, στή στήλη (2) ὁ ἀριθμός τῶν καθαρά γαλλικῶν ταινιῶν, στίς στῆλες (3) καί (4) ὁ ἀριθμός τῶν συμπρωταγωνιστῶν μέ ξένες ἑταιρεῖες (στή στήλη (3) μετριοῦνται οἱ ταινίες πού τό 50% καί ἄνω τῶν κεφαλαίων τους ἦταν γαλλικό, ἐνῶ στή στήλη (4) αὐτές πού ἡ γαλλική συμμετοχή ἦταν κάτω τοῦ 50%).

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι

Ἔτος	(1)	(2)	(3)	(4)
1980	189	144	16	29
1981	231	186	22	23
1982	164	134	15	15
1983	131	101	17	13
1984	161	120	16	25
1985	151	106	25	20
1986	134	97	15	22
1987	133	96	17	20
1988	137	93	22	22
1989	136	66	35	35

Στόν ἑπόμενο πίνακα καταχωρίζονται κάποια στοιχεῖα γιά τό κόστος τῶν ταινιῶν. Συγκεκριμένα ἡ στήλη (1) ἀναφέρει τό σύνολο τῶν ἐπενδύσεων γιά τήν παραγωγή ταινιῶν (σέ ἑκατομμύρια φράγκα), στή στήλη (2) σημειώνονται τά ἀμιγῶς γαλλικά κεφάλαια, ἐνῶ στή στήλη (3) οἱ ξένες χρηματοδοτήσεις.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ

Ἔτος	(1)	(2)	(3)
1980	808,58	647,70	162,88
1981	1038,00	842,03	195,97
1982	1196,34	1034,65	161,69
1983	1287,14	1151,16	135,98
1984	1948,61	1643,80	304,91
1985	2011,85	1580,43	432,42
1986	1777,06	1405,78	371,28
1987	1879,26	1622,57	256,69
1988	2520,11	2020,53	479,58
1989	2848,53	1949,08	899,45

Ξεφεύγουμε κάπως ἀπό τή δεκαετία μέ τόν ἑπόμενο πίνακα, ὅπου ἀναφέρονται οἱ ὀχτώ μεγαλύτερες κινηματογραφικές ἐπιτυχίες στήν Γαλλία ἀπό τό 1956 ὥς τό 1989. Ἡ στήλη (1) σημειώνει τή χώρα προέλευσης τῆς ταινίας, ἡ στήλη (2) τή χρονιά ἀρχικῆς προβολῆς καί ἡ στήλη (3) τόν ἀριθμό τῶν εἰσιτηρίων (σέ ἑκατομμύρια)

ΠΙΝΑΚΑΣ III

Τίτλος	(2)	(2)	(3)
1. *Ἡ ἀσύλληπτη ἀπόδραση*	Γαλ.	*1966*	17.226
2. *Κάποτε στή Δύση*	Ἰταλ.	*1969*	14.788
3. *Οἱ δέκα ἐντολές*	Η.Π.Α.	*1958*	14.210
4. *Μπέν Χούρ*	Η.Π.Α.	*1960*	13.800
5. *Ζάν ντέ Φλορέτ (I καί II)*	Γαλ.	*1986*	13.783
6. *Ἡ γέφυρα τοῦ ποταμοῦ Κβάι*	Βρετ.	*1957*	13.442
7. *Μόγλης*	Η.Π.Α.	*1968*	12.507
8. *Ἡ πιό μεγάλη μέρα τοῦ πολέμου*	Η.Π.Α.	*1962*	11.892

Καί μιά πού φύγαμε ἀπό τή δεκαετία, ἄς θυμίσουμε τίς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες ὅλων τῶν ἐποχῶν σέ ὅλο τόν κόσμο.

ΠΙΝΑΚΑΣ IV

Τίτλος	Ἔτος παραγωγῆς
1. *Ὅσα παίρνει ὁ ἄνεμος*	1939
2. *Μπάμπι*	1942
3. *Σταχτοπούτα*	1949
4. *Ὁ πόλεμος τῶν ἄστρων*	1977
5. *Ἡ μελωδία τῆς εὐτυχίας*	1965
6. *Ε.Τ. ὁ ἐξωγήινος*	1982
7. *Οἱ δέκα ἐντολές*	1956
8. *Τά σαγόνια τοῦ καρχαρία*	1975
9. *Πόλεμος τῶν ἄστρων III*	1983
10. *Πόλεμος τῶν ἄστρων II*	1982

Θά τελειώσουμε μέ τρεῖς πίνακες πού ἀφοροῦν τό 1989. Στόν πίνακα V καταγράφονται οἱ δέκα πιό ἐμπορικές ταινίες γιά τή Γαλλία, στόν Πίνακα VI οἱ πιό ἐμπορικές ταινίες γιά τίς ΗΠΑ (διανομή σέ αἴθουσες) καί στόν πίνακα VII οἱ πιό δημοφιλεῖς ταινίες στό βίντεο, γιά τίς ΗΠΑ πάλι.

ΠΙΝΑΚΑΣ V

Τίτλος	Χώρα	Εἰσιτήρια (ἑκατομμύρια)
1. *Ὁ ἄνθρωπος τῆς βροχῆς*	Η.Π.Α.	6.386
2. *Ὁ Ἰντιάνα Τζόουνς καί ἡ τελευταία σταυροφορία*	Η.Π.Α.	5.670
3. *Ἀπέραντο γαλάζιο*	Γαλ.	2.750
4. *Οἱ δίδυμοι*	Η.Π.Α.	2.147
5. *Μπάτμαν*	Η.Π.Α.	2.096
6. *Τζαίημς Μπόντ, προσωπική ἐκδίκηση*	Η.Π.Α.	2.069
7. *Ἕνα φάρι πού τό ἔλεγαν Γουάντα*	Βρετ.	2.048
8. *Γορίλλες στήν ὁμίχλη*	Η.Π.Α.	2.004

ΠΙΝΑΚΑΣ VI

Τίτλος	Εἰσπράξεις σέ δολλάρια
1. *Μπάτμαν*	150.500.000
2. *Ὁ Ἰντιάνα Τζόουνς καί ἡ τελευταία σταυροφορία*	115.500.000
3. *Φονικό ὅπλο II*	79.500.000
4. *Ἀγάπη μου, συρρίκνωσα τά παιδιά*	71.097.000
5. *Ὁ ἄνθρωπος τῆς βροχῆς*	65.000.000
6. *Ἐπιστροφή στό μέλλον II*	63.000.000
7. *Γκοστμπάστερς II*	61.649.019
8. *Κοίτα ποιός μιλάει*	55.000.000

τοῦ πρότεινε τό Τρίτο Ράιχ λέγοντας: *"Δέν παραχωροῦν στρατηγούς γιά ἁπλούς στρατιῶτες" (!).*

** ΥΛΟΤΟΜΙΑ. Τί κοινό ἔχουν ὁ Μέλ Γκίμπσον καί ὁ Κέβιν Κόστνερ; Ἀφοῦ ὁ πρώην "Μάντ Μάξ" τελείωσε τά γυρίσματα τοῦ κατά Τζεφιρέλλι *Ἅμλετ* στή Σκωτία καί ὁ πρώην "Ἀδιάφθορος" ὁλοκλήρωσε τό μοντάζ τοῦ *Χορεύοντας μέ τούς λύκους* (ἰνδιάνικες περιπέτειες πού γύρισε ὁ ἴδιος ἐν μέσω ἑκατοντάδων βισώνων) καί οἱ δύο θυμήθηκαν τό (ἐδῶ καί τουλάχιστον 50 χρόνια) ξεχασμένο ἀπό τό Χόλλυγουντ δάσος τοῦ Σέργουντ καί τόν θρυλικό του ἥρωα. Ὁ Γκίμπσον ἑτοιμάζεται νά γυρίσει σέ σκηνοθεσία Τζών Μάκ Τίρναν (*Τό κυνήγι τοῦ Κόκκινου Ὀκτώβρη*) ἕναν Ρομπέν τῶν Δασῶν στήν ἱστορική παράδοση τοῦ Ἔρρολ Φλύν. Ὁ Κόστνερ, ἀπό τή μεριά του, καταστρώνει ἕνα πιό ρηξικόλευθο σχέδιο ὅπου ἕνας ἀγνώριστος Ρομπέν, μαζί μέ ἕναν Ἄραβα πού γύρισε ἀπ' τίς Σταυροφορίες, μάχονται ἕναν σερίφη σέ στύλ Τσάρλς Μάνσον, γοητευμένο ἀπό τίς ἀπόκρυφες ἐπιστῆμες!

** ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑ. Ἄν εἴχατε δεῖ τήν ταινία πού προβλήθηκε στή χώρα μας μέ τόν τίτλο *Τρελές σφαῖρες* σέ σκηνοθεσία Ντέιβιντ Ζοῦκερ, ἴσως θυμᾶστε μιά σκηνή ὅπου ὁ Ἀγιατολάχ Χομεϊνί χάνει τό τουρμπάνι του καί ἐμφανίζεται κουρεμένος πάνκ μέ μαλλιά σέ χρῶμα πορτοκαλί. Λογικό λοιπόν νά ἐξαγριωθοῦν οἱ Ἰρανοί καί, πέρα ἀπό τήν (αὐτονόητη) μή προβολή τῆς ταινίας στή χώρα τους, νά ζητήσουν καί ἀπό ἄλλες χῶρες νά προβοῦν κι αὐτές σέ ἀπαγόρευση στήν περίπτωση τῆς Τουρκίας. Ὕστερα ἀπό δύο ἑβδομάδες προβολῆς, ἡ ταινία ἀπαγορεύτηκε γιατί τό περιεχόμενό της ἦταν "προσβλητικό γιά τό Ἰσλάμ".

** ΓΙΓΑΝΤΙΣΜΟΣ. Ὁ πενητάχρονος Ἰταλός ἐπιχειρηματίας Τζιανκάρλο Παρέτι ἴσως νά μήν εἶναι σέ μᾶς πολύ γνωστός. Πρόκειται γιά τόν ἀγοραστή, πρίν ἀπό μερικά χρόνια, τῆς γνωστῆς Κάνον τῶν Μεναχέμ Γκολάν καί Γιο-

ράμ Γκλόμπους. Ἡ Κάνον μετονομάστηκε σέ Πατέ, ἡ ἕδρα της μεταφέρθηκε στό Λός Ἄντζελες καί ὁ Παρέτι μπῆκε μέ ὁρμή στό χῶρο τῆς διανομῆς (κινηματογραφικές αἴθουσες, τηλεοπτικά κανάλια, δορυφορική τηλεόραση). Ἡ ἑπόμενή του κίνηση ἦταν ἀκόμα πιό ἐντυπωσιακή: ἀγόρασε γιά 1,2 δισεκατομμύρια δολλάρια τό 80% τῶν μετοχῶν τῆς Μέτρο Γκόλντουιν Μάγιερ-Γιουνάιτεντ Ἄρτιστς. Τό τεράστιο ποσό συμπληρώθηκε μέ δανεισμό ἀπό τόν Στήβ Ρός, πρόεδρο τῆς (θεωρητικά) ἄμεσα ἀνταγωνιστικῆς ἑταιρείας Τάιμ Γουῶρνερ (προϊόν συγχώνευσης τῆς Τάιμ-Λάιφ καί τῆς Γουῶρνερ Μπάδερς). Στό εὔλογο ἐρώτημα γιατί κάποιος δανείζει τόν κατ' ἐξοχήν ἀνταγωνιστή του, ἡ ἀπάντηση πρέπει νά ἀναζητηθεῖ στίς σφαῖρες τῶν χοντρῶν οἰκονομικῶν κόλπων: Στήν, ὄχι ἀπίθανη, περίπτωση ἀδυναμίας ἐξόφλησης τοῦ χρέους, ἡ Τάιμ Γουῶρνερ ἀποκτᾶ τόν ἔλεγχο τῆς ἀντίπαλης ἑταιρείας. Ἄς μήν παραγνωρίζουμε, ἐπίσης, τά ἄμεσα ὀφέλη (διεθνῆ δικαιώματα διανομῆς στίς χίλιες περίπου ταινίες τῆς Γουνάιντεντ Ἄρτιστς, ἀνάμεσά τους καί οἱ σειρές Ρόζ Πάνθηρ καί Τζέημς Μπόντ).

** ΑΝΝΕΣΥ. Τό φεστιβάλ τῶν κινουμένων σχεδίων πού θέλει νά πιστεύει ὅτι εἶναι τό μεγαλύτερο στόν κόσμο, στό εἶδος του, συμπλήρωσε φέτος 30 χρόνια δράσης. Γιά νά τό γιορτάσει ζήτησε ἀπό μία ἐπιτροπή ἐπαγγελματιῶν νά βραβεύσει τήν πιό χαρακτηριστική ταινία τῆς περιόδου. Προβλήθηκαν λοιπόν, τόν Ἰούνιο πού μᾶς πέρασε, ὅλες οἱ βραβευμένες ταινίες τῶν προηγούμενων χρόνων γιά νά βραβευθεῖ ξανά ὡς "ἡ ταινία τῆς 30ετίας" τό *Πιθανότητες διαλόγου* τοῦ Τσέχου Γιάν Σβανκμάγιερ πού εἶχε κερδίσει τό μεγάλο βραβεῖο τό 1983. Βραβεύθηκαν ἐπίσης καί οἱ ταινίες *Δαυίδ* τοῦ Ὁλλανδοῦ Πώλ Ντρῆσεν (Μεγάλο βραβεῖο 1977) καί *Ὁ ἄνθρωπος πού φύτευε δέντρα* τοῦ Καναδοῦ Φρέντερικ Μπάκ, βραβευμένου τό 1987. Οἱ κριτικοί ἔδωσαν τό δικό τους βραβεῖο στό *Χέρι* τοῦ Τσέχου βετεράνου Γίρι Τρνκά, νεκροῦ ἤδη ἀπό τό 1969.

ΠΙΝΑΚΑΣ VII

Τίτλος	Εἰσπράξεις σέ δολλάρια
1. *Ἕνα φάρι πού τό ἔλεγαν Γουάντα*	60.000.000
2. *Πολύ σκληρός γιά νά πεθάνει*	79.600.000
3. *Ὁ ἄνθρωπος τῆς βροχῆς*	168.800.000
4. *Ὁ πρίγκιπας τῆς Ζαμούντα*	128.100.000
5. *Μπίγκ*	113.300.000
6. *Οἱ δίδυμοι*	106.400.000
7. *Ἡ κατηγορούμενη*	29.600.000
8. *Οἱ φίλες*	55.200.000

Ἡ κατάταξη στόν τελευταῖο πίνακα ἔγινε μέ βάση τίς ξεχωριστές ἐνοικιάσεις. Ἡ ἀπόκλιση (ἐντυπωσιακή πολλές φορές) ἀπό τίς εἰσπράξεις σχετίζεται μέ τίς διαφορετικές τιμές ἐνοικιάσεως κάθε ταινίας.

ΣΙΝΕ-ΔΟΛΛΑΡΙΑ

Οἱ πίνακες αὐτοῦ τοῦ τεύχους ἀναφέρονται σέ στοιχεῖα πού ὑπῆρχαν ἕως τήν πρώτη Αὐγούστου. Ὁ πίνακας Ι περιέχει τίς πλέον ἐμπορικές ταινίες γιά τίς Η.Π.Α. Ἡ πρώτη στήλη μετά τόν τίτλο ἀναφέρεται στίς ἑβδομάδες προβολῆς, ἡ δεύτερη στίς εἰσπράξεις σέ δολλάρια. Στόν πίνακα ΙΙ καταχωρίζονται οἱ ταινίες σύμφωνα μέ τόν ἀριθμό τῶν εἰσιτηρίων γιά τό Παρίσι. Ἡ στήλη πού προηγεῖται σημειώνει τίς ἑβδομάδες προβολῆς.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι: Η.Π.Α.

1.	*Pretty Woman*	*18*	162.320.365
2.	*Τά χελωνάκια Νίντζα*	*17*	131.092.318
3.	*Τό κυνήγι τοῦ Κόκκινου Ὀκτώβρη*	*21*	119.616.546
4.	*Ὁλική ἐπαναφορά*	*8*	110.907.180
5.	*Ὁ σωφέρ τῆς κυρίας Νταίηζι*	*32*	106.368.291
6.	*Ντίκ Τρέκσυ*	*6*	99.098.447
7.	*Πολύ σκληρός γιά νά πεθάνει ΙΙ*	*4*	87.752.323
8.	*Ἐπιστροφή στό μέλλον ΙΙ*	*9*	79.976.445
9.	*Ἀκόμα 48 ὧρες*	*7*	76.799.456
10.	*Γεννημένος τήν 4η Ἰουλίου*	*23*	70.001.688

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ: ΠΑΡΙΣΙ

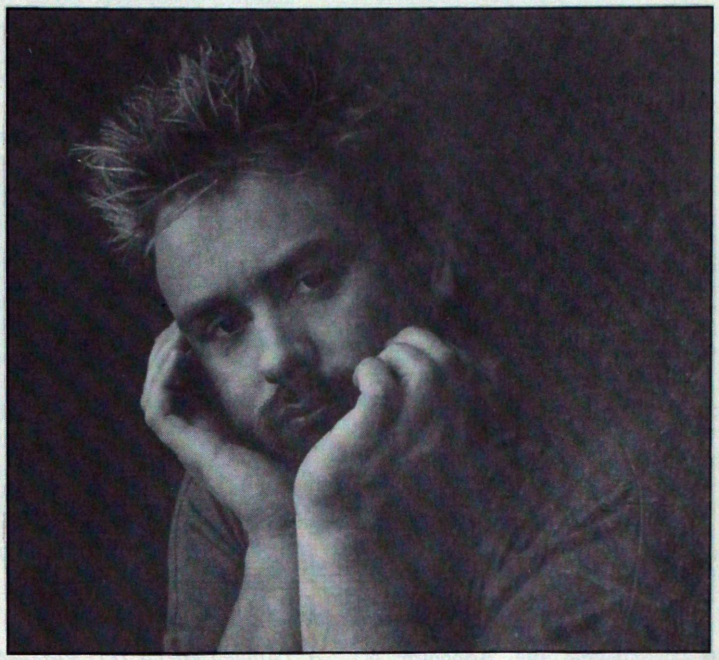
1.	*Ὁ κύκλος τῶν χαμένων πουλιῶν*	*33*	1.547.979
2.	*Συρανό ντέ Μπερζεράκ*	*23*	998.321
3.	*Νικήτα*	*285.027*	
4.	*Κοίτα ποιός μιλάει*	*22*	741.705
5.	*Ριπού ἐναντίον ριπού*	*22*	726.878
6.	*Ἀγάπη μου συρρίκνωσα τά παιδιά*	*30*	676.283
7.	*Ἡ θεία Ντανιέλ*	*22*	559.529
8.	*Ὁ Μιλού τόν Μάιο*	*31*	393.464
9.	*Ὑπάρχουν μέρες ... καί φεγγάρια*	*21*	362.340
10.	*Ὁ σωφέρ τῆς κυρίας Νταίηζι*	*12*	357.025

ΜΟΤΕΡ!

Ἐπιμέλεια: Θ. Νέος

Α. ΣΧΕΔΙΑ

- **Ἡ Σέρ,** ἡ ὁποία γύρισε πρόσφατα τίς *Γοργόνες σέ* σκηνοθεσία Ρ. Μπέντζαμιν, θά πρωταγωνιστήσει σέ δύο ταινίες τῆς Ὀράιον. Ἡ πρώτη, ὅπου θά ἔχει συμπρωταγωνίστρια τήν Τζέσικα Λάνγκ, ἀναφέρεται στήν ἱστορία μιᾶς δημοσιογράφου πού συναντᾶ μιά δολοφόνο καί ἡ δεύτερη, ὅπου θά συμπρωταγωνιστεῖ ἡ Μισέλ Φάιφερ, θά ἀσχολεῖται μέ τή φιλία δύο γυναικῶν, μιᾶς δημοσιογράφου (πάλι) καί μιᾶς διασημότητας.
- Ὁ **Τζών Ἄβιλντσεν** σκέπτεται νά σκηνοθετήσει τούς *Μονομάχους σέ* σενάριο πού ἔγραψε ὁ γιός τοῦ Ἠλία Καζάν, Νίκ.
- Ὁ **Τζών Μπάνταμ** ἐμφανίζεται πρός στιγμήν ὡς ὁ κυριότερος υποψήφιος γιά νά σκηνοθετήσει τόν *Ρότζερ Ράμπιτ ΙΙ.*
- Ἡ ταινία **Νικί τα,** μιά γαλλική πετυχημένη ἐμπορικά ταινία, θά ξαναγυριστεῖ στήν Ἀμερική σέ σκηνοθεσία Λύκ Μπεσόν.
- **Τό ἀκρωτήριο ὁ φόβος** θά ἑνώσει τούς Στῆβεν Σπῆλμπεργκ (παραγωγή), Μάρτιν Σκορσέζε (σκηνοθεσία), Ρόμπερ ντέ Νίρο καί Ρόμπερτ Ρέντφορντ. Ἡ πρωτότυπη ταινία εἶχε γυριστεῖ τό 1962 ἀπό Τζ. Λῆ Τόμσον μέ τούς Γκρέγκορι Πέκ καί Ρόμπερτ Μήτσαμ.
- Ὁ **Ντάνυ ντέ Βίτο** θά σκηνοθετήσει τήν ταινία *Χόφφα* τόν Ἰανουάριο. Τό σενάριο τῆς ταινίας θά ὑπογράψει ὁ Ντ. Μάμετ.
- Ὁ **Τζών Μάκ Τίρναν,** περιζήτητος πλέον, θά γυρίσει τό *Στάντ* τόν ἐρχόμενο Ἰανουάριο μέ τόν Σήν Κόννερυ πάλι, ἐνῶ περιμένει κι ἕνα ἄλλο σχέδιο μέ παραγωγό τόν Μάρτιν Σκορσέζε, τόν Ρόμπερτ ντέ Νίρο πρωταγωνιστή καί τόν Ρίτσαρντ Πράις στό σενάριο (*Το χρῶμα τοῦ χρήματος*).
- **Ὁ Τζάκ Νίκολσον** προσπαθεῖ ἐδῶ καί χρόνια νά ὀργανώσει τά πράγματα ὥστε νά ἐκπληρώσει μιά παλιά του ἐπιθυμία, νά ἐμφανιστεῖ ὡς Ναπολέων (!).



Ὁ Μπενσόν μετανάστευσε, νά δοῦμε τό ἀποτέλεσμα

- **Ὁ Ρόμπιν Γουίλλιαμς,** μόλις τελείωσαν τά γυρίσματα τοῦ *Ψαρᾶ βασιλιᾶ* τοῦ Τέρυ Γκίλλιαμ, ἀνακοίνωσε τά ἑπόμενά του σχέδια. Τό πρῶτο τιτλοφορεῖται *Χούκ* καί θά γυριστεῖ ἀπό τόν Στῆβεν Σπῆλμπεργκ, μέ τόν Ντάστιν Χόφμαν ὡς κάπταιν Χούκ. Στό δεύτερο σχέδιο, πού τιτλοφορεῖται *Παιγνίδια,* ὁ Ρ. Γουίλλιαμς,σέ σκηνοθεσία Μπάρυ Λέβινσον (*Καλημέρα Βιετνάμ*), θά ὑποδυθεῖ ἕναν διάσημο κατασκευαστή παιγνιδιῶν.
- Ὁ **Ὄλιβερ Στόουν,** μόλις τελείωσε τούς *Ντόρς,* ἄρχισε νά ἑτοιμάζει μιά ταινία γιά τή ζωή ἑνός ἀγωνιστῆ - οἰκολόγου. Οἱ Τόμ Κρούζ καί Κέβιν Κόστνερ ἐκδήλωσαν ἐνδιαφέρον.

Β. ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΕΤΟΙΜΑΖΟΝΤΑΙ ΓΙΑ ΓΥΡΙΣΜΑ

- **Ἑνάδερ γιού** εἶναι ὁ (ἀμετάφραστος τίτλος) τῆς ὑπό γύρισμα ταινίας τοῦ Πῆτερ Μπογκντάνοβιτς μέ τούς Τζήν Γουάιλντερ, Ρίτσαρντ Πράιορ.
- **Βασικό ἔνστικτο·** γιά τόν Φεβρουάριο ἔχουν προγραμματισθεῖ τά γυρίσματα τῆς ταινίας αὐτῆς τοῦ Πώλ Βερχόφεν (*Ὁλική ἐπαναφορά*) μέ τόν Μάικλ Ντάγκλας πρωταγωνιστή.
- **Ἡ τελική ἀνάλυση** βρίσκεται στά τελευταία στάδια πρίν ἀπό τό γύρισμα· ὁ Τζών Μπούρμαν σκηνοθετεῖ, ὁ Ρίτσαρντ Γκήρ πρωταγωνιστεῖ.
- **Ὄσκαρ·** ὁ Τζών Λάντις θά σκηνοθετήσει τούς Συλβέστερ Σταλλόνε καί τήν Ὀρνέλα Μούτι (!) στό ρημέικ τῆς γαλλικῆς ταινίας τοῦ 1967.

Θυμίζουμε τίς ταινίες αὐτῆς τῆς κατηγορίας πού ἀναφέρθηκαν σέ προηγούμενα τεύχη. *Τό πλήρωμα* τοῦ Μ. Ἀντονιόνι, *Νοστρόμο* τοῦ Ντ. Λήν, *Ἡ τίγρη* τοῦ Α. Ζουλάφσκι, *Ὁ φυγάς* τοῦ Γ. Χίλ.

Γ. ΤΑΙΝΙΕΣ ΠΟΥ ΓΥΡΙΖΟΝΤΑΙ

- **Τό ἐπεισόδειο Λιγκονίνι·** ὁ Ρίτσαρντ Σέπαρντ σκηνοθετεῖ τούς Νταίηβιντ Μπόουι, Ροζάννα Ἄρκετ, Μαρλί Ματλίν, Σέλλεϋ Γουίντερς.
- **Ὁ Μάρκ Πέπλοου** (πού ἔγραψε τό σενάριο τοῦ *Τελευταίου αὐτοκράτορα* τοῦ Μπ. Μπερτολούτσι) διάλεξε

ἕνα ψυχαγωγικό θρίλερ γιά τήν πρώτη του σκηνοθετική ἀπόπειρα. Τίτλος τῆς ταινιας πού γυρίζεται τώρα εἶναι *Φοβισμένη ἀπ' τό σκοτάδι* καί θά πρωταγωνιστοῦν οἱ Τζαίημς Φόξ καί Φαννύ Ἀρντάν (ἡ πρώτη της ἀγγλόφωνη ταινία).

- **Ἡ κραυγή τοῦ βράχου·** στήν Ἀργεντινή γυρίζεται ἡ καινούρια ταινία τοῦ Βέρνερ Χέρτζογκ μέ τούς Ματίλντα Μαίη, Βιττόριο Μετσοτζιόρνο, Ντόναλντ Σάδερλαντ (δύο ὀρειβάτες ἐρωτεύονται τήν ἴδια γυναίκα).
- **Ἐπίκληση** λέγεται ἡ καινούρια ταινία τῆς Ἀνιές Βαρντά πού γυρίζεται τώρα.
- **Πυρετός τῆς ζούγκλας** ἔχει πιάσει τόν Σπάικ Λῆ· σ' ἕναν δεύτερο ρόλο καί ὁ Ἄντονυ Κουήν.
- **Κάφκα** τιτλοφορεῖται ἡ δεύτερη, μετά τό *Σέξ, φέμματα καί βιντεοταινίες*, σκηνοθετική ἐργασία τοῦ Στῆβεν Σόντεμπεργκ. Στόν βασικό ρόλο ὁ Τζέρεμι Ἄιρονς.
- **Μαντάμ Μποβαρύ·** ὁ Κλώντ Σαμπρόλ σκηνοθετεῖ τήν Ἰζαμπέλ Ὑππέρ στόν ὁμότιτλο ρόλο.
- **Συναντώντας τήν Ἀφροδίτη·** ὁ Ἴστβαν Ζάμπο σκηνοθετεῖ στή Βουδαπέστη αὐτή τήν παραγωγή τοῦ Νταίηβιντ Πάττμαν μέ τούς Γκλέν Γκλόουζ, Ἔρλαντ Γιόζεφσον.
- **Εὐχαριστῶ τή ζωή** δηλώνει ὁ Μπερτράν Μπλιέ και μαζί του οἱ Σαρλότ Γκαινσμπούρ, Ζεράρ Ντεπαρντιέ, Ἀννί Ζιραρντώ, Ζάν Γιάν, Ζάν Λουί Τρεντινιάν.
- **Ὁ μηχανικός·** ὁ Ἀντρέι Κοντσαλόφσκι γυρίζει στή Μόσχα μιά ταινία γιά τά ἐγκλήματα τοῦ σταλινικοῦ καθεστῶτος μέ τούς Τόμ Χάλκ, Λολίτα Νταβίντοβιτς, Μπόμπ Χόσκινς.
- **Τό ταξίδι·** ἡ καινούρια ταινία τοῦ Φερνάντο Σαλάνας γυρίζεται σέ Παταγονία, Περού, Μπουένος Ἄιρες, Βραζιλία, Μεξικό. Πρωταγωνιστεῖ ἡ Ντομινίκ Σαντά.

Ἀπό τίς ταινίες πού ἀναφέραμε σέ προηγούμενα τεύχη βρίσκονται σ' αὐτό τό στάδιο, συνεχίζουν δηλαδή τά γυρίσματά τους, οἱ *Ἀτλαντίς* τοῦ Λύκ Μπεσόν, *Κρίς-κρός* τοῦ Κρίς Μέντζις, *Ὥς τήν ἄκρη τοῦ κόσμου* τοῦ Βίμ Βίντερς (Γ. Χάρτ, Σ. Ντομαρτέν, Ζ. Μορώ), *Ἐλεύθεροι στούς ἀγρούς τοῦ Κυρίου* τοῦ Ε. Μπαμπένκο.

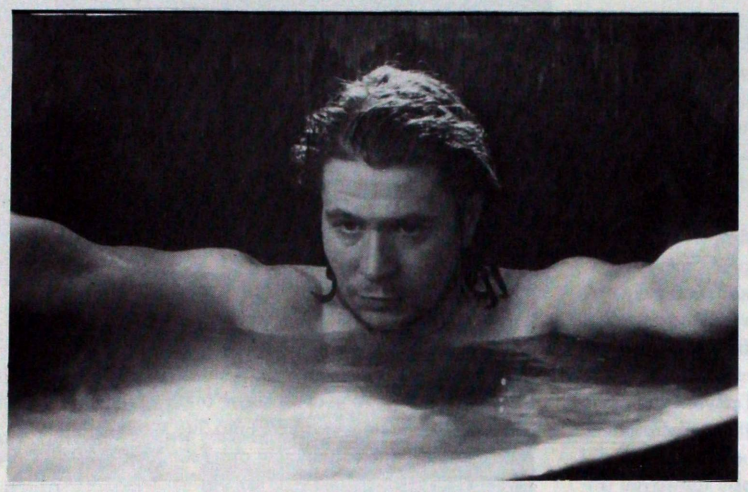
Δ. ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΤΑ ΤΟ ΓΥΡΙΣΜΑ

- **Ἡ ὡραία καβγατζού·** ἡ καινούρια ταινία τοῦ Ζάκ Ριβέτ μέ τούς Μισέλ Πικολί, Τζαίην Μπίρκιν.
- **Ὁ δύσκολος δρόμος·** τόν διάβηκε ὁ Τζών Μπάνταμ μαζί μέ τούς Μάικλ Φόξ καί Τζέημς Γούντς.
- **Χόμο Φάμπερ·** ὁ Φόλκερ Σλέντορφ σκηνοθετεῖ τούς Σάμ Σέππαρντ, Μπάρμπαρα Σούκοβα.
- **Μπάτσος νηπιαγωγείου** εἶναι ὁ Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ ὑπό τήν καθοδήγηση τοῦ Ἰβάν Ράιτμαν.
- **Ἡ ζωή βρωμάει** ἰσχυρίζεται ὁ Μέλ Μπρούκς.
- **Μαλίνα·** στό Μόναχο γυρίστηκε ἡ ταινία αὐτή τοῦ Βέρνερ Σραΐτερ μέ τούς Ἰζαμπέλ Ὑππέρ, Ματιέ Καριέρ.
- **Ἡ μελαγχολική νότα·** στήν Πολωνία ὁ Ἀντρέι Ζουλάφσκι σκηνοθέτησε τούς Μαρί - Φράνς Πιζιέ, Σοφί Μαρσώ, Ντανιέλ Ὀλμπρίνσκι.
- **Μέρα καί νύχτα** λέγεται ἡ νέα ταινία τῆς Σαντάλ Ἀκερμάν.
- **Πράσινη κάρτα** δείχνει ὁ Πῆτερ Γουέιρ στούς Ζεράρ Ντεπαρντιέ, Ἄντι Μακντόουελ.
- **Τό βιβλίο τοῦ Πρόσπερου·** ἡ καινούρια ταινία τοῦ Πῆτερ Γκρήναγουαίη ἔχει γιά βασικούς πρωταγωνιστές τούς Τζών Γκίλγουντ, Ἰζαμπέλ Πασκώ, Ἔρλαντ Γιόζεφσον.

Ἀπό τίς ταινίες πού ἀναφέρθηκαν σέ προηγούμενα τεύχη παρέμειναν σ' αὐτό τό στάδιο οἱ: *Φθινοπωρινό σχέδιο τοῦ Γούντυ Ἄλλεν* τοῦ Γούντυ Ἄλλεν (Γ. Ἄλλεν, Μία Φάρρου), *Γαλάζιος οὐρανός* τοῦ Τόνυ Ρίτσαρντσον (Τζ. Λάνγκ), *Οἱ Ντόρς* τοῦ Ὄλ. Στόουν (Μπ. Ἄιντολ, Μ. Ράιαν, Μ. Ρότζερς), *Εὐρώπη* τοῦ Λάρς φόν Τρίερ (Μπ. Σούκοβα, Ἔντυ Κονσταντίν), *Ὁ φαράς βασιλιάς* τοῦ Τέρυ Γκίλλιαμ(Ρ. Γουίλλιαμς, Τζ. Μπρίτζες), *Τό χωράφι τοῦ ἔρωτα* τοῦ Τζόναθαν Κάπλαν (Μ. Φάιφερ), *Ὁ νονός ΙΙΙ* τοῦ Φράνσις Φόρντ Κόππολα (Ἄλ Πατσίνο, Ντ. Κῆτον, Ἄντυ Γκαρσία, Ἐλάι Γουάλας), *Ρόκυ V* τοῦ Τζών Ἄβιλντσεν (Σ. Σταλλόνε, Τ. Σάιρ), *Λοχαγός Φρακάς* τοῦ Ἔττορε Σκόλα (Ο. Μούτι), *Χαϊλάντερ, ἡ ἐπιστροφή* τοῦ Ράσελ Μαλκάχυ (Κρ. Λαμπέρ, Σ. Κόννερυ), *Τά ὕψη τοῦ Εἰρηνικοῦ* τοῦ Τζών Σλέσινγκερ (Μ. Γκρίφφιθ, Μ. Κῆτον), *Πατριῶτες* (προηγούμενος τίτλος *Δεινόσαυροι*) τοῦ Ν. Μάγιερ (Τζ. Χάκμαν, Μ. Μπαρίσνικωφ).

Ὁ Μπόουϊ στό Ἐπεισόδειο Λιγκονίνι

Μόστρα: βιτρίνα ἢ ἀκαδημία;



Ὁ Ρόζεγκρατς καί ὁ Γκίλντερστερν εἶναι νεκροί: *Χρυσό Λιοντάρι*

Ἕνα σκηνικό λίγο διαφορετικό ἐφέτος. Πιό πολύ ἀμερικάνικο σινεμά στό διαγωνιστικό ἤ ἐκτός συναγωνισμοῦ. Πιό πολλά φῶτα στούς δρόμους, ἀρκετές συγκεντρώσεις, σμόκιν, ὡραῖες γυναῖκες... Ἐκτελοῦνται ἔργα ὥς τήν τελευταία στιγμή. Τελευταία στιγμή χάνονται οἱ "Ὀρίζοντες", ἡ "Νύχτα" καί οἱ ταινίες γίνονται λιγότερες. Ἀναζήτηση νέας ταυτότητας ἀπό τόν Γκουλιέλμο Μπιράγκι πού εἶναι γιά τρίτη φορά διευθυντής. Ὁ Μάριο Μπότα, ὁ Ἄλντο Ρόσι καί οἱ ἄλλοι, ἐμφανίζουν μακέτες ἑνός μελλοντικοῦ Παλάτσο ντέλ Τσίνεμα. Τό κράτος ὑπόσχεται χρήματα. Ἡ RAI συμμετέχει πιό ἐνεργά, χρηματοδοτεῖ. Ὁ σπόνσορας, τά παγωτά Ρανιέρι, διπλασιάζουν τήν προσφορά τους. Τό κλίμα μοιάζει πιό αἰσιόδοξο. Ὁ κόσμος ὅμως εἶναι ἀπών. Μόλις καί μετά βίας γίνονται προβολές στή Βενετία καί τό Μέστρε. Ἀντίθετα, ἡ ἔκθεση γιά τόν Τιτσιάνο κι ἐκείνη "Ἀπό τόν Βάν Γκόγκ στόν Πικάσο κι ἀπό τόν Καντίνσκι στόν Πόλλοκ" εἶναι ἄρτιες καί ἐντυπωσιακές. Οἱ φιλότεχνοι συρρέουν. Τό Λίντο μοιάζει ξεκομμένο. Κι ἄς εἶχε Μπήττυ, Ἄιβορι, Σκορσέζε, Λῆ, Κάουφμαν, Καουρισμάκι, Κάμπιον, Τρότα, Στόππαρντ. Ὁ τελευταῖος, θεατρικός συγγραφέας, κέρδισε καί τό βραβεῖο (Χρυσό Λιοντάρι) σ' ἕνα Φεστιβάλ Κινηματογράφου. Ὁ Γκόρ Βιντάλ, πρόεδρος τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς, ἐπέμενε εἰς βάρος τοῦ Σκορσέζε. Οἱ ἄλλοι τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς εἶχαν ἀσθενέστερη ἤ — Ὀμάρ Σαρίφ — δέν εἶχαν καθόλου γνώμη.

Ἡ Ἑβδομάδα Κριτικῆς ἦταν ἐλπιδοφόρα ἐφέτος καί πολύ καλή ἡ ρετροσπεκτίβα τοῦ Σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Μόνο πού ἡ φετινή Μόστρα τέλειωσε μέ ἕνα promotion happening πρός τιμήν τοῦ στυλίστα Τζόρτζιο Ἀρμάνι καί μέ τήν κάθε χρόνο ἐπαναλαμβανόμενη ἄχαρη ἀπονομή πού μάταια προσπάθησε νά τήν σώσει τό χιοῦμορ τοῦ Φελλίνι καί ὁ τιμώμενος Μαστρογιάννι. Χρειάζονται ἐκεῖνα τά "Hollywood Mavericks" γιά νά δώσουν πνοή στό Λίντο.

Οἱ ταινίες

Ἴσως ἡ σημαντικότερη ταινία στή φετινή Μόστρα νά ἦταν αὐτή τῆς Νεοζηλανδῆς Τζέιν Κάμπιον *Ἕνας ἄγγελος στό τραπέζι μου:* Ἡ σκληρότητα καί ἡ ἀκαμψία τῆς κοινωνίας, ἡ ἐπερχόμενη θλίψη καί ἀπόσυρση ὁδηγοῦν στό θάνατο. Πραγματική ἱστορία - ὀδύσσεια τῆς ἡρωίδας - συγγραφέως.

Βία στά *Καλά Παιδιά* τοῦ Μάρτιν Σκορσέζε (Ἀργυρό Λιοντάρι). Ὁ Χένρι Λιότα εἶναι ὁ ἥρωας πού "ἀπό τότε πού θυμᾶται τόν ἑαυτό του ἤθελε νά γίνει γκάγκστερ". Μιά ἱστορία τῆς Μαφίας μέ μαῦρο χιοῦμορ, δράση καί ἀμέτρητους φόνους. Σέ "δεύτερο" ρόλο ὁ Ρόμπερτ ντέ Νίρο εἶναι ὁ ἑαυτός του, ἐκπληκτικός.

Χρυσό Λιοντάρι καθ' ὑπόδειξη τοῦ Γκόρ Βιντάλ γιά τήν ἀρτιότητα τοῦ λόγου, στόν Τόμ Στόππαρντ πού μεταφέρει στήν ὀθόνη τό θεατρικό του ἔργο *Οἱ Ρόζενγκρατς καί ὁ Γκίλντενστερν εἶναι νεκροί.* Ἡ τραγικότητα τῆς ἀνθρώπινης φύσης θά ὁδηγήσει στήν ἀπώλεια τῶν ἀμλετικῶν χαρακτήρων τοῦ ἔργου (Ρίτσαρντ Ντρέυφους, Γκάρυ Ὄλντμαν), ἐνῶ σέ δεύτερο ἐπίπεδο ἕνας θίασος - φάντασμα φαίνεται νά σαρκάζει.

Ὁ Πώλ Νιούμαν καί ἡ Τζόαν Γούντγουώρντ ἦταν *Ὁ κύριος καί ἡ κυρία Μπρίτζ* στό νέο φίλμ τοῦ Τζέιμς Ἄιβορι. Τό "ἀμερικάνικο ὄνειρο" φθίνει, οἱ ἐπιφανειακές σχέσεις χαλαρώνουν, ἡ φθορά θά ὁδηγήσει σ' ἕνα συμβολικό θάνατο.

Τό Τσερνομπίλ εἶναι τό θέμα τοῦ φίλμ *Πυρηνική Καταστροφή* τοῦ Μιχαήλ Μπελίκοφ. Ἄν καί ἡ ταινία δέν φθάνει σέ ἕνα νοηματικό καί φιλμικό τέλος, τό μέγεθος τῆς καταστροφῆς συγκλονίζει.

Ὁ Τσέχος Γίρι Βάις παρουσιάζει ὅλη τήν ὠμότητα τῶν Ναζί, μέ τόν Μισέλ Πικολί στό ρόλο ἑνός διωκόμενου Ἑβραίου, στό φίλμ *Ἡ Μάρθα κι ἐγώ,* ἐνῶ ἡ ρουμανική Σεκουριτάτε ξεσκεπάζεται στό ντοκυμανταιρίστικο *Ρέκβιεμ γιά τήν Ντομινίκ* τοῦ Γερμανοῦ Ρόμπερτ Ντόρνχελμ.

Ὁ τρόμος τοῦ σταλινικοῦ καθεστῶτος ἔρχεται στό φῶς τῆς ὀθόνης μέ τό ὑπερβατικό φίλμ τοῦ Τσέχου Γιουράι Γιακουμπίσκο *Θά σᾶς ξαναδῶ στήν Κόλαση, φίλοι μου.*

Ὁ κύριος καί ἡ κυρία Μπρίτζ, *τοῦ Ἄιβορι*

Τήν ἀπομάκρυνση καί τή στέρηση τῆς ἐλευθερίας διαπραγματεύεται ὁ Τοῦρκος Γιουσούφ Κουρτσενλνί στίς *Νύχτες συσκότισης* καί τή δίωξη ὁ Ἰνδός Ἀντούρ Γκοπαλακρίσναν στά *Τείχη.*

Ὁ Πολωνός Μαριούτς Τρελίνσκι παρουσίασε τήν Μαρία Ρακούλνις σ' ἕνα *Ἀντίο στό Φθινόπωρο,* φίλμ φουτουριστικῆς διάθεσης μέ θέμα τή μοναξιά τῆς ἡρωίδας.

Θλίψη καί μοναξιά στά *Ἴχνη μιᾶς ἐρωτικῆς ζωῆς* ἀπό τόν Πῆτερ ντέλ Μόντε· κοινωνικό ἀδιέξοδο, ναρκωτικά στούς *Ταρασάκι* τῶν Φραντέσκο Ρανιέρι Μαρτινότι, Ρόκο Μορτελίτι, Φούλβιο Ὀταβιάνο.

Ἡ Νάπολη κι ὅλο ἐκεῖνο τό τεράστιο πρόβλημα αὐτῆς τῆς κοινωνίας (μαφία, ἀνεργία, ναρκωτικά, ἐγκληματικότητα, καχυποψία στίς σχέσεις, ἀνέκφραστο συναίσθημα) στό *Παιδιά ἔξω* τοῦ Μάρκο Ρίζι, ἦταν ὅ,τι ἀπασχόλησε τήν ἰταλική συμμετοχή.

Γιά τούς Γάλλους, ὁ Κλώντ Λελούς μέ τόν γνώριμο κινηματογραφικό του τρόπο περνᾶ από τόν ἔρωτα στή "μαγεία" καί τό θάνατο μέ τήν ταινία *Ὑπάρχουν ἡμέρες καί φεγγάρια.*

Ἡ θυσία εἶναι ἡ κατάληξη γιά τόν μαῦρο ἥρωα τῆς Γαλλίδας Κλαίρ Ντενίζ στό φίλμ *Στό διάβολο ὁ θάνατος,* ἐνῶ στό *Ἕνα Σαββατοκύριακο στά δύο* ἡ Γαλλο-αλγερινή Νικόλ Γκαρσιά διεισδύει στά ὄνειρα καί τό ἀνέφικτο.

Ἔκπληξη ἀπό τόν Φιλλανδό Ἄκι Καουρισμάκι πού ἴσως δικαιοῦνταν μιά διάκριση, ἀφοῦ *Μίσθωσε ἕναν ἐπαγγελματία δολοφόνο* καί διακωμώδησε μέ γρήγορους ρυθμούς τήν αὐτοκτονία καί τό θάνατο, ἀπομόνωσε τή μοναξιά καί ἔδωσε ἐλπίδα.

Ὁ Φίλιπ Κάουφμαν σκηνοθέτησε τήν Μαρία ντέ Μαντέιρος (Ἀναΐς Νίν) καί τόν Φρέντ Γουώρντ (Χένρυ Μίλλερ) στό *Χένρυ καί Τζούν,* ἐρωτική βιογραφία τοῦ Ἀμερικανοῦ συγγραφέα στό Παρίσι τοῦ '30, τοῦ πάθους καί τοῦ χιοῦμορ.

Ὁ Τζών Κολτρέιν ξαναζεῖ στίς *Παραλλαγές σ' ἕνα μπλούζ* τοῦ μαύρου Σπάικ Λῆ πού παίζει πολύ πειστικά καί ὁ ἴδιος μαζί μέ τόν πολύ καλό Ντένζελ Γουάσινγκτον. Ὁ ἐγωισμός τοῦ τζαζίστα, ἡ περιφρόνηση τῶν συναισθημάτων καί τῆς ἀνθρώπινης φύσης, τόν ὁδηγοῦν στήν ἀπομόνωση, τόν αὐτισμό, τήν ἀπώλεια τῆς πραγματικότητας καί τελικά, ὕστερα ἀπό μιά παρένθεση ἐπεισοδίων ὅπου κυριαρχεῖ ἡ σκληρότητα καί ἡ γέννηση τῆς ἀνάγκης ἐπαφῆς μέ τόν ἄλλον, στή συνειδητοποίηση καί τήν ἀλλαγή.

Ἀφήνουμε τελευταῖο τό *Ντίκ Τρέισυ* (Γουῶρεν Μπήττυ, Μαντόνα) πού ἀποτέλεσε τό (ἐντυπωσιακό καί θορυβῶδες) ξεκίνημα ἑνός Φεστιβάλ τοῦ ὁποίου οἱ χαμηλοί τόνοι τό ἔκαναν νά θυμίζει βισκοντικό τοπίο.

Γιῶργος Γκέκας

Ρετροσπεκτίβα στήν 47η Διεθνή Ἔκθεση Κινηματογραφικῆς Τέχνης τῆς Βενετίας

Ὀκράινα, τοῦ *Μπόρις Μπάρνετ*

Ἕνας κατακλυσμός ἰδεῶν, προτάσεων, ἐνεργητικότητας: Τό σοβιετικό σινεμά ἑξήντα χρόνια πρίν. Ἡ Μόστρα τῆς Βενετίας μέ ἕνα παρελθόν πολύ ἀξιόλογων ἀφιερωμάτων (Κισλόφσκι, Μπρεσόν, Κοκτώ...), φέτος παρουσίασε ὄχι ἕναν, ἀλλά πολλούς "ἀπαγορευμένους" δημιουργούς, μιά ἀνθολογία ταινιῶν πού θά μποροῦσε νά γίνει πιλότος μιᾶς διαδρομῆς τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης, ἄν τό "σινεμά τοῦ Στάλιν" δέν τό ἔκλεινε στά συρτάρια τῆς λήθης.

Μνημόσυνο ἀκόμη στόν ἐμπνευστή αὐτῆς τῆς ἐκδήλωσης (καί τόσων ἄλλων), τόν κριτικό Τζιοβάνι Μπουταφάβα, πού ἔφυγε ἀπό καρδιακή προσβολή λίγο πρίν ἀρχίσει ἡ φετεινή Μόστρα, στίς 10 Ἰουλίου.

Σημειώνουμε ὅτι τό 1927, σέ 17 κινηματογραφικές αἴθουσες στή Μόσχα, εἴχαμε κατά μέσο ὅρο 31 τίτλους τήν ἑβδομάδα. Ἀπό αὐτούς, οἱ 11 ἀφοροῦσαν σοβιετικές παραγωγές καί οἱ 20 ξένες. Μ' αὐτήν τή δεδομένη προτίμηση τοῦ κόσμου, τό σοβιετικό σινεμά διευρύνει γιά τά ἕξι - ἑπτά ἑπόμενα χρόνια τή θεματολογία του καί προσεγγίζει τά διεθνή δεδομένα. Τό 1937, ὅμως, λίγο μετά τή "ρεαλιστική" στροφή, σέ 31 αἴθουσες ἔχει τόν ἴδιο ἀριθμό παραγωγῶν στό ἐσωτερικό, ἐνῶ οἱ ξένες παραγωγές δέν ἐπιτρέπονται.

Στό ἀφιέρωμα μαρτυροῦν οἱ Ἀιζενστάιν, Τράουμπεργκ, Πουντόβκιν, Βασίλιεφ. Τά ζοφερά χρώματα μιᾶς περιόδου ἔρχονται νά σβήσουν οἱ προηγούμενης περιόδου παραγωγές. Στή Σάλα Βόλπι, στό Παλάτσο ντέλ Τσίνεμα, ζωντάνεψαν φέτος οἱ *Ἀποχαιρετισμοί στό μεγάλο βουβό σινεμά*, ἡ *Νέα κωμωδία*, οἱ *Ὁρίζοντες*, ἡ *Πολιτική ἀναγέννηση*, οἱ *Ἰδιωτικοί Βίοι*, οἱ *Γυναῖκες*, ἡ *Μοίρα τῆς Τέχνης*, ἡ *Ἀλτερνατίβα*, πού δέν ἦταν τίποτε ἄλλο παρά πολλά ὑποσχόμενες κινηματογραφικές προτάσεις τῆς σοβιετικῆς περιόδου 1927-1935, ἕνας συγκερασμός παράδοσης, μεταρρύθμισης καί νέας αἰσθητικῆς πού ὁδηγοῦσε (ἤ μᾶλλον θά ὁδηγοῦσε) σέ μιά νέα κινηματογραφική ἔκφραση ἑνός μεγάλου λαοῦ.

Γιά τήν ἱστορία ἀναφέρουμε μερικούς ἀπό τούς δημιουργούς καί τά ἔργα τους.

Τόν Σεργκέι Γιούτκεβιτς καί τό βουβό *Μαῦρο παραπέτασμα*, πού ζωντάνεψε ἀγῶνες ἐνάντια σέ μιά δικτατορική Κομσομόλ.

Ὁ Οὐκρανικός λαός "παρέστη" μέ τό *Μικρό ὄχημα τῆς νύχτας* τοῦ Γκεόργκι Ράσιν. Ἐμφύλιος καί ὁραματισμοί, φίλμ βουβό γιά 61 χρόνια.

Γιάκοφ Ἀλεξάντροβιτς Προτατζάνωφ: *Ἄνδρες καί βαθμοί*. Εἰς μνήμην τοῦ Τσέχωφ. Πρώτη προβολή τήν πρώτη Ὀκτωβρίου τοῦ '29. Μιά κάποια Ἄννα μπροστά στήν ἀκαμψία τῆς ἐξουσίας. Ἄφωνη καί ἀθέατη ὥς τή φετινή Μόστρα.

Εὐτυχία, ἀπό τόν Ἀλεξάντρ Μεντβέντκιν. Φίλμ βουβό, κομεντί μέ ἀξιοπρόσεκτο μουσικό σχολιασμό (παιγμένη καί στή χώρα μας τό 1975).

Ἕνα ποίημα τοῦ ἀποκλεισμένου Τζάρωφ, μιά *Φυσαρμόνικα*, ἕνα ἀλέγκρο μουσικό καί κινηματογραφικό ἀπό τόν Ἰγκόρ Σαβτσένκο.

Ὁ ἔρωτας, ἡ μητέρα φύση, ἡ γῆ σέ "προ-παρατζανωφικό" στύλ ἀπό τόν Γιόσιφ Τσέγφιτς καί τό φίλμ *Ζεστές μέρες*.

Ὁλοκληρωμένο δραματουργικά εἶναι τό βουβό *Μιά ἁπλή περίπτωση* τοῦ Βσέβολοντ Πουντόβκιν. Οἱ "ἐτυμηγορίες" ἑνός καθεστῶτος προκαλοῦν φόβο ἀκόμη καί σήμερα.

Ἴβάν. Κίεβο. Οἱ συνθῆκες ἐργασίας. Ἀπό τόν Ἀλεξάντρ Ντοβζένκο.

Μιά καταπληκτική δουλειά: τό *Ὀκράινα* τοῦ Μπόρις Μπάρνετ· ξεχωρίζει ἡ ἀρτιότητα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας καί τοῦ ἤχου.

Τό *Τραγούδι τῆς εὐτυχίας* καί ἡ ἀπαρχή τοῦ θρίλερ, ἀπό τούς Μάρκ Ντονσκόι καί Βλάντιμιρ Λεγκόζιν κ.π.α.

Γ.Γ.

26η Διεθνής Μόστρα νέου Κινηματογράφου τοῦ Πεζάρο

Μέ ἕνα ἀφιέρωμα στούς σεναριογράφους Ἄτζε καί Σκαρπέλλι καί μέ τήν παρουσία πολλῶν φίλων τους, ὅπως ὁ (μακαρίτης πλέον) Τονιάτσι, ἡ Μόνικα Βίττι, ὁ Ἀλμπέρτο Σόρντι καί πολλοί ἄλλοι, γιορτάστηκε ἡ παλιά Ἰταλική κωμωδία στή φετινή 26η Μόστρα τοῦ Πέζαρο [1-9 Ἰουνίου] μέ νέο διευθυντή τόν Ἀντριάνο Ἀπρά καί στήν ὁποία ἐπίσης παρουσιάστηκαν:

- Ὁ βουβός ἀγγλικός κινηματογράφος ἀπό τό 1896 ὥς τό 1914.
- Ὁ σύγχρονος κινηματογράφος τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς.
- Ὁ κινηματογράφος τῆς Ἰρλανδίας ἀνάμεσα σέ βιομηχανική ὑπανάπτυξη καί καταπιεσμένη δημιουργικότητα πρός ἀναζήτηση κάποιας ταυτότητας ἐμπορικοῦ ἀλλά καί συγχρόνως "ἀνατρεπτικοῦ" κινηματογράφου.
- Ὁ κινηματογράφος τοῦ Ἰράν μετά τήν ἰσλαμική ἐπανάσταση μέ δεκατέσσερις ταινίες νέων σκηνοθετῶν καί ἕνα ἀφιέρωμα στόν Ἀμίρ Ναντερί.

Στό σημείωμα πού ἀκολουθεῖ θά ἀσχοληθοῦμε μόνο μέ τόν ἰρανικό κινηματογράφο, παρουσιάζοντας τρεῖς ταινίες του.

Ὁ κινηματογράφος λοιπόν στή χώρα τῆς καταδίκης σέ θάνατο γιά ζητήματα γνώμης, πού διαθέτει ἕνα σύστημα λογοκρισίας στό ντόπιο κινηματογράφο πολύ ἀντιδραστικό, πού ὑπερηφανεύεται ὅτι μάχεται ἐνάντια στίς διαβρωτικές ἰδέες τῆς Ἀνατολῆς καί τῆς Δύσης, ἐνῶ στό μεταξύ λογοκρίνει τίς καλύτερες ἀραβικές καί ἀφρικάνικες παραγωγές στήν ἐγχώρια ἀγορά, πού ταπεινώνει καί ἐξευτελίζει τή γυναίκα, πού σκότωσε, φυλάκισε, βασάνισε ἤ ἀνάγκασε σέ ἐξορία πολλούς κινηματογραφιστές...

Ἡ ταινία *Πέρα ἀπό τή φωτιά* τοῦ Κιανούς Αγιαρί διαδραματίζεται στό Κουζεστάν πού βρίσκεται στό Ν.Δ. ἄκρο τοῦ Ἰράν. Ὁ Νοουζάρ, βγαίνοντας ἀπό τή φυλακή καί ψάχνοντας τόν ἀδελφό του Ἀπτολάμιντ, γυρνᾶ στό χωριό μά τό βρίσκει ἐγκαταλειμμένο. Ἐκεῖ κοντά βρίσκονται οἱ ἐγκαταστάσεις τῆς ἐθνικῆς ἑταιρείας πετρελαίου ἡ ὁποία ἀγόρασε τά παρεκείμενα ἐδάφη γιά τίς ἐξορύξεις. Ὁ Ἀπτολάμπιν πῆρε ὅλα τά χρήματα τῆς ἐξαγορᾶς καί ἐπιπλέον δουλεύει γιά τήν ἑταιρεία. Ἡ μητέρα τους, μόνη καί ἐγκαταλειμμένη, ζεῖ μέσα σέ σαράβαλα αὐτοκίνητα. Ἀνάμεσα στά δύο ἀδέλφια ξεσπᾶ ἕνας καυγάς δίχως τελειωμό βίαιος καί ἀπελπισμένος. Σ' αὐτό τό διάστημα, ὁ Νοουζάρ γνωρίζει καί ἐρωτεύεται μιά κοπέλα κωφάλαλη ἡ ὁποία, μαζί μέ τόν μικρό ἀδελφό της, μοιράζει γάλα στούς ἐργαζόμενους τῆς ἑταιρείας. Ὁ θεῖος τῆς κοπέλας καί ὁ Ἀπτολάμιντ ἀρχικά ἐναντιώνονται πεισματικά στήν ἀπόφαση τῶν νέων νά παντρευτοῦν, μά στό τέλος ὅλα διορθώνονται.

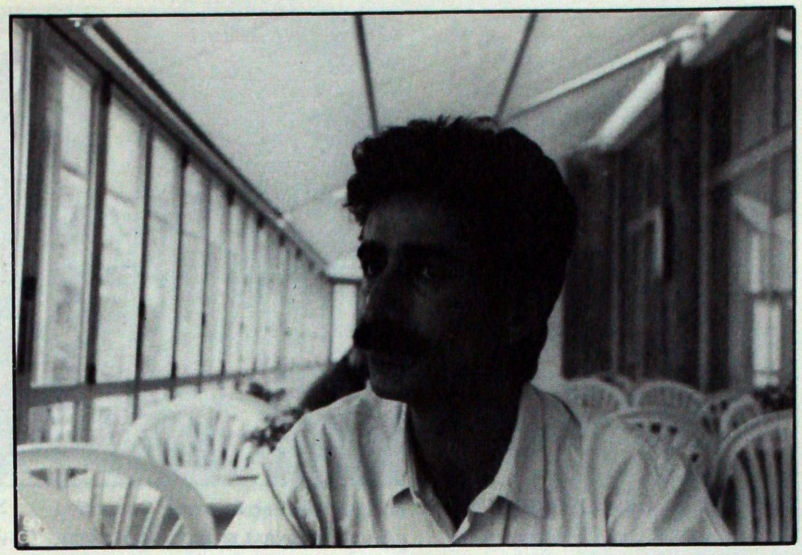
Ἡ ταινία *Χρυσόφαρο* τοῦ Καμπούζια Παρτόβι διαδραματίζεται στήν Τεχεράνη κάποια Πρωτοχρονιά πρίν ἀπό τήν Ἐπανάσταση. Ἕνα χρυσόφαρο πέφτει ἀπό τήν ἀγκαλιά τοῦ μικροῦ Γιαβάντ σ' ἕνα μικρό κανάλι, μά ὁ Ἀμίρ τό ἀντιλαμβάνεται ἀμέσως καί προσπαθεῖ νά τό πάρει μέ τή βοήθεια τοῦ φίλου του Μαχμούντ. Ἔτσι, ἀνάμεσα στούς δύο πιτσιρικάδες ἐκτυλίσσεται ἕνας

ἀγώνας δίχως τελειωμό γιά τήν κατοχή τοῦ χρυσόψαρου, ὁ ὁποῖος καταλήγει σ' ἕνα νεκροταφεῖο αὐτοκινήτων. Ἐκεῖ, ὁ Ἀμίρ τραυματίζεται στό πόδι, ἀλλά ὁ Γιαβάντ σταματᾶ νά τόν βοηθήσει καί ἀκολούθως ἐπιστρέφει στό σπίτι του γιά νά χαρίσει τό χρυσόψαρο στήν ἀδελφή του. Ἡ μητέρα του ὅμως, μή μπορώντας νά βλέπει τό χρυσόψαρο φυλακισμένο σέ μιά γυάλα ἀπό τότε πού ὁ ἄντρας της εἶναι στή φυλακή ὡς πολιτικός κρατούμενος, τόν ἀναγκάζει νά ἐπιστρέψει τό χρυσόψαρο στήν πηγή. Ὅταν ὁ μικρός ἐπιστρέφει στό σπίτι, ἀκούει τή φωνή τοῦ πατέρα του.

Στήν ταινία *Ρόδο καί πίφερο (Nar-oney)* τοῦ Σαϊέντ Ἐμπραχιφιμάρ, ἕνας φωτογράφος, ψάχνοντας εἰκόνες γιά ἕνα θεατρικό ἔργο, βρίσκει στό δρόμο ἕναν γεράκο ὁ ὁποῖος ἔπαθε καρδιακή κρίση. Τόν πηγαίνει στό νοσοκομεῖο καί, ψάχνοντας στίς τσέπες τοῦ ἀσθενῆ γιά νά βρεῖ τό τηλέφωνο κάποιου ἀπό τούς συγγενεῖς του, βρίσκει ἕνα τεφτεράκι μέ ποιήματα. Ἔτσι ὁ νέος φωτογράφος, διαβάζοντάς τα, καλεῖται νά γυρίσει πίσω στό χρόνο ἀπό τίς μνῆμες καί τήν ποίηση, ξαναζώντας τή ζωή τοῦ ἡλικιωμένου καλλιγράφου ἀπό τά δύσκολα παιδικά του χρόνια ὥς τόν εὐτυχή γάμο του ἀπό τόν ὁποῖο ἀπέκτησε μιά κόρη. Ὅταν ἔπειτα πέθανε ἡ γυναίκα του, ἔμεινε μόνος μέ τήν κόρη του. Ὁ φωτογράφος τελικά κατορθώνει νά τή βρεῖ καί ἔτσι αὐτή φθάνει στό νοσοκομεῖο.

Κλείνουμε τή συνοπτική παρουσίαση τῶν ἰρανικῶν ταινιῶν μέ μερικά μικρά ἀποσπάσματα μιᾶς μεγάλης συζήτησης πού εἴχαμε μέ τούς τρεῖς σκηνοθέτες.

— Στίς ταινίες πού εἴδαμε, διακρίνω κάποια "θετική" καί κάποια "ἀρνητική" πλευρά. Ἡ θετική βρίσκεται στό γεγονός ὅτι παρουσιάζονται ἀνθρώπινες καταστάσεις ὅπως ἡ φτώχεια, ἡ μητέρα κ.τ.λ. χωρίς νά ὑπάρχει κανενός εἴδους προπαγάνδα ἤ πολιτική σκοπιμότητα. Ὅπως ἐπίσης σέ πολλές ταινίες ὑπάρχει κάποια διάθεση γιά ἐλευθερία καί ἀνοίγματα γενικότερα. Ἡ ἀρνητική πλευρά βρίσκεται, νομίζω, στό γεγονός ὅτι δέν ὑπάρχει κανενός εἴδους ἀποφηκριτική ἤ "διαλεκτική" σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τή δομή τῆς ἐξουσίας. Ποιές εἶναι οἱ δικές σας τοποθετήσεις γιά τό θέμα αὐτό;



Ὁ σκηνοθέτης Καμπούζια Παρτόβι

— *Καμπούζια Παρτόβι:* Παρακολουθήσαμε ὅλοι μας τό γκρέμισμα τοῦ τείχους τοῦ Βερολίνου, τή γέννηση τῆς περεστρόικα, τό τέλος τοῦ ριζοσπαστισμοῦ. Καί σ' αὐτό τό σημεῖο ἐμεῖς οἱ κινηματογραφιστές προσπαθοῦμε νά εἴμαστε περισσότερο καλλιτέχνες παρά πολιτικάντες.

— *Σαϊέντ Ἐμπραχιφιμάρ:* πιστεύω ὅτι γιά νά μπορέσουμε νά κάνουμε "διάλογο" μέ τήν ἐξουσία δέν πρέπει νά ἀνατρέχουμε σέ σλόγκαν ἀλλά νά ἀναζητοῦμε τίς βαθύτερες ἀνησυχίες καί τούς κοινωνικούς προβληματισμούς τοῦ ἀνθρώπου.

— *Κιανούς Ἀγιαρί:* Προτιμοῦμε ἡ δουλειά μας νά ἔχει πιό μακρές "ἡμερομηνίες λήξης" παρά νά ἀρκεῖται σέ γρήγορες κρίσεις. Στή χώρα μας πού εἶναι μιά ἀπό τίς πιό εὐαίσθητες περιοχές τοῦ κόσμου νιώθουμε ἀκριβῶς τήν ἀνάγκη νά τελειώνουμε μέ τά σλόγκαν, ὅπως πολύ σωστά τόνισε ὁ Σαϊέντ. Προσωπικά προτίμησα, ἀντί νά κάνω σλόγκαν εὔκολα καί γρήγορα, νά ἐμβαθύνω στούς χαρακτῆρες μου. Ἐγώ ὡς κινηματογραφόφιλος προτιμῶ γιά παράδειγμα τόν Φόρντ ἀπό τόν Γαβρᾶ. Στίς εἰκόνες τοῦ Φόρντ βλέπω πολύ περισσότερες πολιτικές ἀναφορές παρά σ' αὐτές τοῦ Γαβρᾶ.

— Συμφωνῶ ἀπόλυτα μ' αὐτή τήν ἄποψη. Ἀλλά ἡ ἐρώτησή μου δέν ἐννοοῦσε ἀκριβῶς αὐτό τό πράγμα. Γιά νά γίνω πιό κατανοητός, μπορῶ νά σᾶς ἀναφέρω τήν περίπτωση τοῦ Ἀγγελόπουλου, ὁ ὁποῖος ἔφτιαξε ταινίες κατά τή διάρκεια τῆς δικτατορίας στήν Ἑλλάδα, ταινίες πού ἔχουν μιά τρανταχτή διαχρονικότητα καί συγχρόνως κάνουν σκληρή κριτική στήν ἐξουσία. Τό ἴδιο θά μπορούσαμε νά ποῦμε γιά τό Νουόβο Τσίνεμα κατά τή διάρκεια τῆς δικτατορίας στή Βραζιλία, γιά μερικές σοβιετικές ταινίες κατά τή σταλινική περίοδο κ.τ.λ. Σέ τέτοιες περιπτώσεις μπορεῖ κανείς νά κάνει τέχνη τήν ἀποδοκιμασία χωρίς νά χρειάζεται νά κάνει ταινίες προπαγάνδας.

— *Καμπούζια Παρτόβι:* Ἡ ἐπιθυμία μου εἶναι ἀκριβῶς αὐτή καί βλέπω ὅτι σέ ὁρισμένες ταινίες τοῦ σύγχρονου ἰρακινοῦ κινηματογράφου ὑπάρχουν ἴχνη μιᾶς τέτοιας διάθεσης.

— *Σαϊέντ Ἐμπραχιφιμάρ:* Πιστεύω ὅτι ὁπωσδήποτε ὑπάρχουν αὐτά τά στοιχεῖα. Οἱ Ἰρανοί πάντα εἶχαν μιά διάθεση νά ἐκφράζονται μέ σύμβολα, γιαυτό καί οἱ κινηματογραφιστές τους ἐκφράζονται μέ ἀνάλογο τρόπο.

— *Κιανούς Ἀγιαρί:* Σ' ὅλο τόν κόσμο, ὅταν κάνεις κινηματογράφο, ἔχεις κάποια ὅρια. Στήν Ἀμερική, γιά παράδειγμα, δέν μπορεῖς νά κάνεις μιά ταινία, ἄν αὐτή δέν ἀνταποκρίνεται στούς κανόνες τῆς ἀγορᾶς. Στό Ἰράν δέν μπορεῖς νά κάνεις κάποια ταινία, ἄν αὐτή δέν ἀνταποκρίνεται στήν ἠθική τοῦ καθεστῶτος καί τῆς κοινωνίας...

Μιχάλης ΤΡΑΪΤΣΗΣ

Ἀγγλικές "πάνκ" προκλήσεις, σοβιετικές ἀλληγορίες καί ἀμερικάνικες συνταγές

Γιά ἔνατη φορά φέτος πραγματοποιήθηκε τό φεστιβάλ τοῦ Ζάγκρεμπ ἀπό τίς τέσσερις ὥς τίς ὀκτώ Ἰουνίου. Τό φεστιβάλ αὐτό, πού εἶναι ἕνα ἀπό τά πιό σημαντικά, σέ παγκόσμια κλίμακα, στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου ἀνιμασιόν, μπόρεσε καί φέτος νά παρουσιάσει μιά ἐπιλογή ἀπό τίς καλύτερες ταινίες τοῦ ἰδιαίτερου αὐτοῦ κινηματογράφου, τῶν δύο τελευταίων χρόνων, παρ' ὅλα τά σημαντικά οἰκονομικά προβλήματα πού χρειάστηκε νά ξεπεράσει.

Ἡ καινούρια ἀγγλική τάση

Ἴσως δέν θά ἦταν ὑπερβολικό ἄν λέγαμε πώς αὐτή τή χρονιά τό φεστιβάλ χαρακτηρίσθηκε ἀπό τήν ἔντονη παρουσία μιᾶς καινούριας τάσης πού παρατηρεῖται στόν κινηματογράφο ἀνιμασιόν. Ἡ τάση αὐτή ἔρχεται ἀπό τήν Ἀγγλία ὅπου φαίνεται βρῆκαν καινούριες φόρμες γιά νά δώσουν μορφή στίς δημιουργικές τους ἀνησυχίες. Φαινόμενο ἔξαρσης πού παρατηρεῖται ἄλλωστε καί σ' ἄλλους τομεῖς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας, ὅπως στή μουσική, τή γλυπτική ἤ τό βιομηχανικό σχέδιο (design).

Πᾶνε μερικά χρόνια πού οἱ δίδυμοι ἀδελφοί Κουαίυ, γεννημένοι στήν Ἀμερική ἀλλά ἐγκατεστημένοι ἀπό καιρό στήν Ἀγγλία, μᾶς ἐντυπωσίαζαν μέ τήν ταινία τους *Ὁδός κροκοδείλων*, ταινία βασισμένη στό ὁμώνυμο βιβλίο τοῦ Μπροῦνο Σούλτς. Αὐτή ἡ ταινία, πού βραβεύτηκε στό φεστιβάλ τοῦ Ζάγκρεμπ τό '86, προανάγγελλε ἤδη τά βασικά χαρακτηριστικά αὐτῆς τῆς καινούριας ἀγγλικῆς τάσης. Ἀκολούθησαν ἄλλες ταινίες, ὅπως τό *Rehearsals for extinct anatomies* τῶν ἴδιων σκηνοθετῶν, ταινία πού παρουσιάστηκε στά φεστιβάλ τοῦ Ζάγκρεμπ τό '86 καί τοῦ Ἀννεσύ τό '89. Φαινόταν ἤδη ἡ ἐπίδραση πού ἀσκοῦσαν πάνω τους οἱ σκηνοθέτες τῶν ἀνατολικῶν χωρῶν ὅπως ὁ Τσέχος Γιάν Σβανκμάγιερ. Ὡστόσο, ὥς τώρα τίποτα δέν ἄφηνε νά ὑποθέσει κανείς, ὅτι αὐτές οἱ ταινίες δέν ἀποτελοῦσαν μεμονωμένες περιπτώσεις ἀλλά ἦταν μέρος ἑνός κινήματος μεγαλύτερης ἔκτασης. Ὅμως αὐτή τή χρονιά φάνηκε καθαρά, σέ περισσότερες ταινίες ταυτόχρονα, αὐτό πού ὥς τώρα βρισκόταν σέ λανθάνουσα κατάσταση.

Ἤδη μποροῦμε νά ἐπισημάνουμε ὁρισμένα κοινά χαρακτηριστικά: Ἕνα "μαῦρο" πνεῦμα φαίνεται νά ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος κοινοῦ παρονομαστῆ σ' ὅλες αὐτές τίς ταινίες, ἄν καί πρέπει νά διατηρηθοῦν ὁρισμένες ἐπιφυλάξεις, μία πού εἶναι ἀδύνατο νά ξέρει κανείς τό σύνολο τῶν ἀγγλικῶν ταινιῶν. Ὅμως, εἴτε ἐπρόκειτο γιά κωμωδίες, εἴτε γιά φανταστικό κινηματογράφο, γιά παραμύθια ἤ ὅ,τι ἄλλο, πάντα εἴχαμε νά κάνουμε μ' αὐτήν τή "μαύρη" ἀντίληψη, πού θά μπορούσαμε νά χαρακτηρίσουμε "πάνκ". Πνεῦμα ἐμφανῶς στρατευμένο, πού μοιάζει νά υἱοθετεῖ ἐπιδεικτικά τό παρακμιακό στοιχεῖο καί νά ἀπολαμβάνει αὐτή τήν πρόκληση. Οἱ ταινίες μοιάζει ν' ἀφήνουν σκόπιμα διφορούμενο τό ἄν ὁ δημιουργός τους υἱοθετεῖ ἤ ἀπορρίπτει αὐτό τόν κόσμο πού χειρονομεῖ καί κάνει ἀπαίσιες γκριμάτσες, ὅταν δέν παρουσιάζεται καθαρά ἀπειλητικός. Βέβαια, τό νά υἱοθετεῖ κανείς τίς ἀκρότητες, τό νά γίνεται "βασιλικότερος τοῦ βασιλέως", μπορεῖ νά ἀποτελεῖ μιά μέθοδο ἀντίστασης, τουλάχιστον μέ βάση τή λογική τοῦ Μπρέχτ. Ὅμως, παρ' ὅλο πού τό κριτικό πνεῦμα φαίνεται νά εἶναι παρόν, σήμερα "Τό βάθος τοῦ οὐρανοῦ δέν εἶναι κόκκινο" γιά νά μπορεῖ κανείς νά ἔχει τήν αἰσιοδοξία — ἀλλά καί τόν μανιχαϊσμό — τῆς δεκαετίας τοῦ '70. Σήμερα, τό βάθος τοῦ οὐρανοῦ εἶναι μᾶλλον μαῦρο.

Ὑπάρχει μιά ἰδιαίτερη προτίμηση γιά τά θέματα - ταμπού, ὅπως ἡ ὁμοφυλοφιλία στήν πιό κραυγαλέα της ἔκδοση (ἀλλαγή φύλου, τραβεστί), θέματα ὅπως ἡ ἀδυναμία τοῦ ἔρωτα, ὁ καννιβαλισμός ἤ ἡ φθορά καί ὁ ὑποβιβασμός ὥς τό ὅριο τοῦ γελοίου τῆς σχέσης ἑνός παντρεμένου, ἀπό χρόνια, ζευγαριοῦ (οἱ παλιές σταθερές ἀξίες).

Ἄλλο χαρακτηριστικό πού μποροῦμε νά ἐπισημάνουμε εἶναι μιά ἐπίμονη θεατρικότητα πού βλέπουμε σέ πολλές ταινίες. Ὅταν ἡ δράση δέν ἐκτυλίσσεται κυριολεκτικά πάνω στή σκηνή ἑνός θεάτρου *(Lip-synch "Next")*, μποροῦμε νά δοῦμε μιά σκόπιμη θεατρικότητα στά ντεκόρ (*The wasted Call)*, πού εἶναι ντεκόρ θεάτρου πιό πολύ παρά κινηματογράφου. Ἀντίστοιχα μποροῦμε νά παρατηρήσουμε θεατρική ὑπερβολή στό μακιγιάζ *(Deadsy)* ἤ θεατρικότητα στή σκηνοθεσία *(The wasted Call, The Brooch, the Pin, and the sinful Clasp)*.

Ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικό εἶναι τό συχνό ἀνακάτεμα τῆς συνηθισμένης κινηματογραφικῆς λήψης μέ τίς τεχνικές τῆς ἀνιμασιόν. Ἡ περίφημη ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας πού ὑπάρχει ἀπό τήν ἐποχή τῶν ἀδελφῶν Λυμιέρ δέν γίνεται τόσο αὐτονόητα πιστευτή. Ἡ τεχνική τῆς pixillation (φιλμάρισμα ἀνθρώπων καρέ-καρέ) χρησιμοποιεῖται γιά νά ξεπερασεῖ ὁ νατουραλισμός καί ὁρισμένες φορές ἁπλῶς γιά νά ὑποσκάψει τήν ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας. Οἱ "εἰκόνες σέ κίνη-

The wasted call, *τοῦ Τίμ Ράλφ*

ση" πού δημιουργοῦνται μ' αὐτό τόν τρόπο μοιάζουν "τσαλακωμένες", συμβάλλοντας ἔτσι στή λογική τῆς ἀπομύθευσης, στήν αἴσθηση τοῦ τεχνητοῦ, καί τή θεατρικότητα πού ἀναφέραμε.

Μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά πέντε ταινίες πού ἐντάσσονται σ' αὐτή τήν καινούρια ἀγγλική φόρμα. Τό φίλμ *Τόμ Θάμπ* τοῦ Νταίηβ Μπόρθγουικ, πού ἄδικα ἔμεινε ἐκτός συναγωνισμοῦ, θά μποροῦσε νά τό τοποθετήσει κανείς μεταξύ ἐπιστημονικῆς φαντασίας καί ἀλληγορίας. Στό ἐσωτερικό ἑνός φτωχικοῦ σπιτιοῦ, ἕνας ἄνδρας ἱδρωμένος, βαρύθυμος ψάχνει νά διώξει τήν ἀνία του. Δίπλα, μόνη της, σ' ἕνα κρεβάτι μιά γυναίκα γεννάει. Τό νεογέννητο εἶναι ἕνας μικροσκοπικός ἀνθρωπάκος δέκα πόντων πού δέν ἀργεῖ νά βρεῖ μιά θέση ἀνάμεσα στά ἀντικείμενα τοῦ τραπεζιοῦ. Παρά τήν παράδοξη κατάσταση, σιγά - σιγά δημιουργεῖται οἰκογενειακή ἀτμόσφαιρα μέχρις ὅτου ἀστυνομικοί μέ πολιτικά ἀπάγουν τόν ἀνθρωπάκο καί τόν μεταφέρουν σ' ἕνα ἐπιστημονικό ἐργαστήριο ὅπου βασανίζονται ἄλλα παράξενα ὄντα. Πρίν ἔρθει ἡ σειρά του, ὁ ἀνθρωπάκος θά ἐλευθερωθεῖ ἀπό ἕνα φτερωτό ὄν πού τοῦ ἀνοίγει τήν πόρτα.

Ἡ ταινία *The Brooch, the Pin, and the sinful Clasp* τῆς Τζοάννα Γούντγουωρντ εἶναι ἕνα παραμύθι πού ἐκτυλίσσεται στούς δρόμους μιᾶς μεγαλούπολης. Ἕνας διαβάτης, γοητευμένος ἀπό μιά μπαλαρίνα πού χορεύει στήν κορυφή ἑνός κτιρίου, προσπαθεῖ νά τήν πλησιάσει. Ἀποδεικνύεται πώς ἦταν τό δόλωμα μιᾶς παγίδας στήν ὁποία πέφτει καί βρίσκεται σέ μιά ἀπό τίς πίτες πού πλάθει μιά μάγισσα καί τίς πουλάει στούς πελάτες τοῦ μπάρ της, οἱ ὁποῖοι πληρώνουν μέ τό χρῆμα καί τήν καρδιά τους. Ἡ ταινία, πού χρησιμοποιεῖ κινούμενο σχέδιο, μαριονέτες καί λήψη ἐκ τοῦ φυσικοῦ (24 εἰκόνες ἀνά δευτερόλεπτο), κέρδισε καί τό πρῶτο βραβεῖο τοῦ φεστιβάλ.

Τό *The wasted Call* τοῦ Τίμ Ρόλφ εἶναι μία μαύρη κωμωδία πού χρησιμοποιεῖ κινηματογράφηση μέ 24 καρέ καί pixillation. Ἕνα ζευγάρι παντρεμένο ἀπό χρόνια λογομαχεῖ κατά τή διάρκεια τοῦ φαγητοῦ γιά τό ἄν θά ἀπαντήσουν — καί ποιός θά τό κάνει — στό τηλέφωνο πού χτυπᾶ. Ὁ διάλογος εἶναι ἀπολαυστικός, ἔτσι πού μόνο οἱ Ἄγγλοι ξέρουν νά τόν κάνουν, οἱ γκριμάτσες δέν γίνονται ποτέ χωρίς αἰτία, καί τά συναισθήματα τῶν πρωταγωνιστῶν ἐκφράζονται μέ μεταφορικό τρόπο. Παράδειγμα: κατά τή φιλονικία, ἡ γούνα ἀλεποῦς πού φοράει στό λαιμό ἡ γυναίκα ζωντανεύει καί δαγκώνει τό λουκάνικο πού ἔχει στό πηρούνι του ὁ σύζυγός της ἕτοιμο νά τό φάει! Μιά ἄλλη στιγμή τά μπιγκουτί πού ἔχει ἡ γυναίκα στό κεφάλι της γίνονται σκουλήκια πού σαλεύουν.

Ἡ ἀκρόαση ἑνός νεαροῦ ἠθοποιοῦ, πού πάνω στή σκηνή ἑνός θεάτρου ἀναλαμβάνει νά παρουσιάσει — μέ τό δικό του τρόπο — τό σύνολο τῶν ἔργων τοῦ Σαίξ, πού πάνω στή σκηνή ἑνός θεάτρου ἀναλαμβάνει νά παρουσιάσει — μέ τό δικό του τρόπο — τό σύνολο τῶν ἔργων τοῦ Σαίξπηρ, εἶναι τό θέμα τῆς ταινίας *Next* τοῦ Μπάρρυ Πούρβς. Πυκνό φίλμ, ἐκπληκτικό στό ρυθμό του καί στά εὑρήματα, ἄξιζε νά τό δεῖ κανείς περισσότερες φορές πρίν ἐκφράσει γνώμη, πράγμα πού δέν ἐπέτρεψε ἡ μοναδική προβολή τοῦ φεστιβάλ.

Ἡ ταινία τοῦ Νταίηβιντ Ἄντερσον *Deadsy* ἀναφέρεται στή ζωή τοῦ Χάρου, τήν παιδική του ἡλικία, τήν ἐπιθυμία του νά τόν ἀγαποῦν, τήν ἀπόφασή του ν' ἀλλάξει φύλο καί τίς συνέπειες τῆς πράξης του. Χαρακτηριστική "μαύρη" ταινία, προκλητική καί ἀπειλητική, μιά ταινία "πάνκ" πού βραβεύθηκε στήν κατηγορία: ταινίες μικρότερες ἀπό πέντε λεπτά.

Οἱ ἄλλες ταινίες

Ἄν ἐγκαταλείψουμε τόν ἀγγλικό γιά τόν διεθνῆ χῶρο, μποροῦμε νά παρατηρήσουμε διαφορετικές ἀντιλήψεις. Τό *Ὁ ἄνεμος θ' ἀλλάξει* τοῦ Γίσκο Μάρουζιτς, οἱ *Εἰκόνες ἀπ' τή μνήμη* τοῦ Νεντέλκο Νταράγκιτς καί ὁ *Κύκλος* τοῦ Κρέζιμιρ Ζίμονιτς εἶναι τρεῖς ταινίες πού ἀνήκουν σέ μιά τάση πού ὑπάρχει ἐδῶ καί κάμποσα χρόνια, ἰδιαίτερα στή Γιουγκοσλαβία καί πού ἔχει δώσει ἀξιόλογα δείγματα ὅπως τό *Ζαπεμάνια* τοῦ Ζντένκο Γκασπάροβιτς ἤ τό *Ἡμερολόγιο* τοῦ Νταράγκιτς. Αὐτό τό εἶδος τῶν ταινιῶν ἀναπτύσσεται μέ συνειρμικό τρόπο. Τό ἕνα πλάνο μεταμορφώνεται στό ἑπόμενό του, ἀντί νά περνᾶμε μέ ἁπλή ἀλλαγή· χρησιμοποιεῖται ἐπίσης συχνά ἡ "πολυφωνία", δηλαδή πολλές δράσεις παράλληλες καί ἀνεξάρτητες μεταξύ τους ἀναπτύσσονται ταυτόχρονα στό ἴδιο κάδρο.

Τό *Ὁ ἄνεμος θ' ἀλλάξει* εἶναι βασισμένο σ' ἕνα τραγούδι τῆς Δαλματίας καί ἀναφέρεται στίς δυσκολίες τῆς ζωῆς στίς βραχώδεις δαλματικές ἀκτές. Τό *Εἰκόνες ἀπ' τή μνήμη* πού πῆρε εἰδική διάκριση ἀπό τήν κριτική ἐπιτροπή ἀναφέρεται στίς ἀναμνήσεις ἀπό τή νεανική ἡλικία τοῦ σκηνοθέτη, πού συμπίπτει μέ τά χρόνια τοῦ '40 καί τόν πόλεμο. Ἀντίθετα,ὁ *Κύκλος* εἶναι ἕνα "μοντέλο", σύμφωνα μέ τόν σκηνοθέτη, τοῦ τρόπου ἐξέλιξης τῆς ζωῆς μέ τίς ἀντικρουόμενες καί τίς συμπληρω-

Grand national, *τῆς Σούζαν Λάφλιν*

ματικές δυνάμεις πού τήν ἐπηρεάζουν.

Παραπλήσιο εἶναι τό πνεῦμα τοῦ φίλμ *Grand National* τῆς Σούζαν Λάφλιν πού ἀντιπροσώπευε μιά ἄλλη τάση, δημιουργημένη γύρω ἀπό τήν Πολυτεχνική σχολή τοῦ Λίβερπουλ. Αὐτή ἡ τάση, πού ἔχει ἤδη παρουσιάσει ταινίες ὅπως τό *Νάιτ κλάμπ* τοῦ Τζόναθαν Χάντσον, τό *Λεπτές, γαλάζιες γραμμές* καί τό *Καρναβάλι* τῆς Σούζαν Γιάνγκ, συνδυάζει τή ματιά τῶν ἰμπρεσιονιστῶν συγκεντρωμένη πάνω στήν κίνηση — καί ὄχι στά χρώματα — μέ τή ματιά ἑνός ρεπόρτερ. Τό φίλμ *Grand National* εἶναι ἕνα σχεδιαστό ρεπορτάζ πάνω σέ ἀγῶνες ἱπποδρομιῶν, δουλεμένο μέ βάση σκίτσα πού πάρθηκαν ἐπί τόπου.

Ἕνα διαφορετικό κόσμο, τόσο ἀλληγορικό ὅσο καί ἐφιαλτικό, πού ἔχει κι αὐτός τή δική του παράδοση στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου ἀνιμασιόν, παρουσίασαν οἱ δύο ταινίες: *Ἡ ἐλευθερία τοῦ ποδιοῦ* τοῦ Πιότρ Ντουμάλα καί ἡ *Σκοτάδι - φῶς - σκοτάδι* τοῦ Γιάν Σβανκμάγιερ. Ἡ *Ἐλευθερία τοῦ ποδιοῦ* πού βραβεύθηκε στήν κατηγορία τῶν φίλμ ἀπό πέντε ἕως 12 λεπτά, ἀναφέρεται στόν ἐφιάλτη ἑνός νεαροῦ πού κοιμᾶται καί τοῦ ὁποίου τά πόδια καί τά χέρια ἀποχωρίζονται ἀπό τό ὑπόλοιπο σῶμα καί ἀνεξαρτοποιοῦνται. Ξημερώνει, ξυπνάει καί τί ἔκπληξη! Ἕνα πόδι τοῦ λείπει πραγματικά! Ἔτσι ξαναεπιστρέφουμε στό ὄνειρο, μ' ἀνοιχτά μάτια αὐτή τή φορά, ὅπου ὁ νεαρός ἀρχίζει νά ψάχνει γιά τό πόδι του. Κάποια στιγμή τό διακρίνει στό δρόμο νά τρέχει κυνηγημένο ἀπό μιά ὁμάδα ἀναπήρων μ' ἕνα πόδι! Τό κυνηγητό καταλήγει στίς σκεπές τῶν σπιτιῶν, ὅπου τό πόδι βγάζει φτερά καί τό σκάει πετώντας.

Ἡ ταινία τοῦ Σβανκμάγιερ, πού κέρδισε εἰδική μνεία τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς, ἀφορᾶ σ' ἕνα σχετικό θέμα: Σ' ἕνα δωμάτιο μπαίνουν διαδοχικά: ἀνθρώπινα μέλη, χέρια, μάτια, αὐτιά, πόδια κ.λπ. Καθένα μπαίνει μέ τό δικό του τρόπο· τ' αὐτιά γιά παράδειγμα σχηματίζουν μιά πεταλούδα πού ἔρχεται πετώντας μέχρις ὅτου τήν ἁρπάξουν τά χέρια καί τή χωρίσουν στά δύο. Κάθε μέλος ἔχει τή δική του "προσωπικότητα". Ἔτσι ὁ συγχρωτισμός τους δημιουργεῖ ἐντάσεις πού αὐξάνονται ὁλοένα ὅσο τό σῶμα ἀρθρώνεται καί μεγαλώνει. Ὁ χῶρος γίνεται ὁλοένα καί περισσότερο ἀνεπαρκής, γι' αὐτό καί τό προβληματικό σῶμα καταλήγει σύντομα νά ἐξαφανιστεῖ στό σκοτάδι.

Τό φίλμ *Πῶς νά γίνει κανείς ἄντρας* τοῦ Β. Πέτκεβιτς, πού βραβεύθηκε στήν κατηγορία τῶν ταινιῶν μέ διάρκεια 12 ὡς 30 λεπτά, εἶναι ἀκόμη μιά ταινία πού ἔχει τή δική της ἰδιαίτερη παράδοση. Ριζωμένο στά βάθη τῆς τεράστιας χώρας πού εἶναι η ΕΣΣΔ, τό μυστικιστικό βλέμμα τοῦ φίλμ — πού χαρακτηρίζεται ἀπ' τήν ἐπιλογή τοῦ συμβολισμοῦ καί τῆς ἀλληγορίας, ἀπό τήν εὔνοια γιά τίς ὁμιχλώδεις εἰκόνες καί τό διφορούμενο στήν ἔκφραση — κατακτᾶ μιά ποιητική διάσταση πού ἴσως ἔγκειται σ' ἕνα πιό πεζό λόγο αὐτή τή φορά: στόν κίνδυνο πού ἐνδεχομένως συνιστᾶ (ἤ συνιστοῦσε) γιά τόν δημιουργό ἡ κυριολεκτοῦσα καί χωρίς περιστροφές ἔκφραση.

Ὁ ἥρωας τοῦ φίλμ ψάχνει νά βρεῖ τό δρόμο τοῦ "καλοῦ". Βρίσκεται ἀντιμέτωπος μέ τό "κακό" πού ἐκδηλώνεται μέσα ἀπό διάφορες συμβολικές καταστάσεις: ἄνθρωποι πού μετατρέπονται σέ μπάλες μπιλιάρδου καί ἐγκαταλείπονται στή χρήση τῶν παικτῶν, ἄλλοι πού πίνουν στό μπάρ ὁλοένα καί περισσότερο καί μετατρέπονται σέ δοχεῖα ποτοῦ — ἡ φόρμα δέ τοῦ τελευταίου θυμίζει λεκάνη τουαλέτας. Ἕνας ἄνθρωπος σπρώχνει ἕνα χειράμαξο, πατώντας μέσα στό χειράμαξο πού σπρώχνει κάποιος ἄλλος πού κι αὐτός μέ τή σειρά του στέκει μέσα στό χειράμαξο κάποιου τρίτου καί οὕτω καθεξῆς ὥς τόν τελευταῖο, ἕνα μικροσκοπικό ἀνθρωπάκο ὁ ὁποῖος σπρώχνει τό σύνολο τῶν καροτσιῶν. Ἕνας ἰσορροπιστής πέφτει μέσα σέ μιά κρεατομηχανή. Ἕνας ὀδοντωτός τροχός ἀνεβάζει καί κατεβάζει διάφορα ἄτομα πού γρήγορα διαπιστώνουμε πώς εἶναι μόνο κουστούμια ἄδεια κ.λπ., κ.λπ. Ὁ ἥρωας ζητάει τίς συμβουλές ἑνός καλόγερου πού τοῦ προτείνει νά δίνει τό πουκάμισό του σ' αὐτόν πού δέν ἔχει... Ἡ ζωή κυλάει, ὁ ἄνθρωπος βρίσκεται κάποια μέρα μέ τό βιβλίο ΤΗΣ ἀλή-

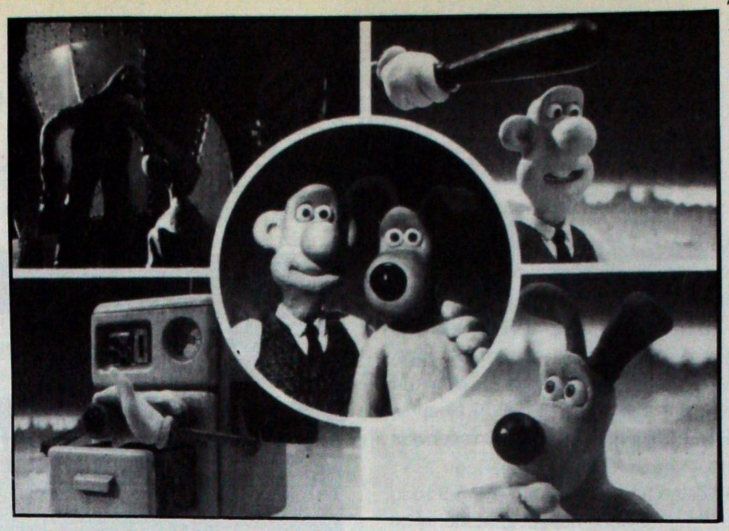
Ἡ ἐλευθερία τοῦ ποδιοῦ, *τοῦ Πιότρ Ντουμάλα*

θειας στά χέρια, κατεβαίνει στήν κόλαση γιά νά τό δείξει....

Ἡ γυναίκα του ἡ κότα τοῦ Ἴγκορ Κοβαλύοφ, μιά ταινία πού παρουσιάστηκε στό μή διαγωνιστικό πρόγραμμα, ἀξίζει ν' ἀναφερθεῖ κυρίως γιά τήν ὀξεία, αἰχμηρή ἀτμόσφαιρα πού δημιουργεῖται ἀπό τόν ἰδιότυπο γραφισμό της, χωρίς ὡστόσο νά εἶναι ἀμέτοχο καί τό γεγονός ὅτι εἰκονογραφεῖ σάν κυριολεξία τήν κοροϊδευτική μεταφορική ἔκφραση τοῦ τίτλου. Χωρίς νά υἱοθετεῖ τήν ὁμιχλώδη ἀτμόσφαιρα τοῦ προηγούμενου φίλμ, ἔχει ὡστόσο τήν ἴδια προτίμηση γιά τήν ἀλληγορική ἔκφραση.

Στό ἴδιο πνεῦμα, μίγμα καρικατούρας καί συμβολισμοῦ, τό βουλγάρικο φίλμ *Πρόγνωση* τοῦ Ἰβάν Βεσελίνοφ ἀναφέρεται στή μάχη μιᾶς κοινωνίας ἀγαλμάτων γιά τήν κατάκτηση τῆς ἐξουσίας. Ἀπό αὐτό τόν κόσμο ὅπου ὁ συμβολισμός συναγωνίζεται τήν ἀλληγορία, μποροῦμε εὔκολα νά περάσουμε σ' ἕνα ἄλλο βουλγάρικο φίλμ τοῦ Χρίστο Τοπουζάνοφ, τό *Ὁ γάιδαρος πού ἤπιε τή σελήνη*. Ἕνα κλασικό θέμα παραμυθιοῦ, παραλαγές τοῦ ὁποίου βρίσκομε ἀπό τή Βουλγαρία ὥς τήν Κίνα, δίνει στόν σκηνοθέτη τήν ἀφορμή γιά νά ἀναπτύξει μιά ἰδιαίτερη, χαρακτηριστική φόρμα κωμικοῦ φίλμ. Ἡ πρωτοτυπία ἔγκειται λιγότερο στά εὑρήματα τῆς ἀφήγησης καί περισσότερο στήν κίνηση καί στό γραφισμό πού υἱοθετοῦν συχνά καμπυλόγραμμες παραμορφώσεις, ὄχι ὅμως ἀντίστοιχες αὐτῶν τοῦ ἀμερικάνικου "καρτούν", ἀλλά παρόμοιες μέ τίς παραμορφώσεις πού προκαλεῖ ἕνας εὐρυγώνιος φακός. Ἔχει κανείς ἔτσι περισσότερο τήν αἴσθηση τοῦ ρευστοῦ παρά τῆς ἐλαστικότητας. Γραφιστική τάση πού συναντᾶμε καί σ' ἄλλους Βούλγαρους σκηνοθέτες, ὅπως ὁ Στόγιαν Ντούκοφ καί ὁ Ροῦμερ Πέτκοφ.

Στούς ἀντίποδες αὐτῶν τῶν φίλμ πού ἀναπτύσσονται μέ συγκινησιακό τρόπο μποροῦμε νά καταγράψουμε δύο ἀμερικάνικες ταινίες: *Knick-knack* τοῦ Τζών Λάσεστερ καί *Tummy Trouble* τοῦ Μπόμπ Μίνκοφ, πού καί οἱ δύο διακρίθηκαν ἀπό τήν κριτική ἐπιτροπή. Ἡ πρώτη ταινία, μ' ἕνα "αἰχμηρό" γραφισμό πού κυριαρχοῦν οἱ τριγωνικές φόρμες (γραφισμός πολύ τῆς μόδας τόν τελευταῖο καιρό) εἶναι ταινία δομημένη πολύ σταθερά. Ἕνας χιονάνθρωπος κλεισμένος σέ μία γυάλα (αὐτά τά ἀντικείμενα γιά τουρίστες πού ὅταν τά ταρακουνήσεις... χιονίζει) προσπαθεῖ νά ξεφύγει γιά νά συναντήσει μιά ἄλλη κούκλα "σέξυ" πού τοῦ χαμογελάει. Ἡ προσπάθεια γιά τήν ἀνανέωση τῆς τεχνικῆς (οἱ εἰκόνες εἶναι φτιαγμένες μέ ὑπολογιστή) δέν ἔχει τό ἰσοδύναμό της ὅσον ἀφορᾶ στήν ἐπιλογή τοῦ θέματος καί τή δραματική του ἀνάπτυξη.



A grand day out, *τοῦ Νίκ Πάρκ*

Ὅπως καί τό *Tummy Trouble*, τό *Knick-knock* εἶναι ἀκαδημαϊκό φίλμ. Τό μυστικό τοῦ ἑνός ὅπως καί τοῦ ἄλλου ἔγκειται στό σχολαστικό ὑπολογισμό τῶν συστατικῶν πού ἀποτελοῦν τή συνταγή πού ἔχουμε δεῖ καί ξαναδεῖ χίλιες φορές μέ διαφορετική σύνθεση. Οἱ ἥρωες (ἤ τουλάχιστον ὁ κεντρικός) πρέπει νά ἔχουν τά χαρακτηριστικά μωροῦ, πρέπει νά προσθέσουμε λίγο ἐρωτισμό (ὄχι ὑπερβολές), λίγη παιδική ἀδεξιότητα στή συμπεριφορά γιά νά κερδίσουμε τήν συμπάθεια... τῶν ἐνηλίκων, λίγη ἀγωνία, λίγη μελαγχολία, γρήγορα μερικές χιουμοριστικές νότες γιά νά ἐλαφρύνει ἡ κατάσταση... Βέβαια ἡ ἐπιτυχία ἐξαρτᾶται ἐπίσης ἀπό τόν τρόπο ἀνάπτυξης καί παράθεσης τῶν συστατικῶν, πράγμα πού προϋποθέτει τήν σέ βάθος γνώση τῆς χρησιμοποιούμενης μεθόδου. Πρέπει ἐπίσης νά ὑπάρχει μιά "τέλεια" κίνηση. Πιό συγκεκριμένα μποροῦμε νά προσδιορίσουμε μέ ἀκρίβεια τήν ταυτότητα τοῦ *Tummy Trouble* γιά παράδειγμα, ἄν ποῦμε ὅτι χρησιμοποιεῖ βία "στύλ Τόμ καί Τζέρρυ", παραμορφώσεις "στύλ Τέξ Ἄβερυ", ἐρωτισμό "στύλ Μπέτυ-Μπούπ" κ.λπ.

Λιγότερο φιλόδοξο (μά ποιός λέει πώς ἡ σεμνότητα εἶναι ἀρνητικό κριτήριο;) τό φίλμ *A grand day out* τοῦ Νίκ Πάρκ βραβεύθηκε στήν κατηγορία τῶν φίλμ γιά παιδιά. Φτιαγμένο μέ πλαστελίνη, ἀναφέρεται στίς περιπέτειες ἑνός ἀτόμου μιᾶς κάποιας ἡλικίας καί τοῦ ἔξυπνου σκύλου του πού κατασκευάζουν ἕναν πύραυλο στήν ἀποθήκη τους γιά νά πᾶνε γιά πίκ-νικ στή σελήνη πού νομίζουν πώς εἶναι φτιαγμένη ἀπό τυρί. Πολύ καλά κατασκευασμένη τεχνικά, μέ καλή κίνηση, μέ καλή δραματική ἀνάπτυξη, ἡ ταινία καταφέρνει — ἀντίθετα ἀπ' τήν προηγούμενη — νά μή μᾶς δημιουργήσει τήν αἴσθηση τοῦ ξαναειδωμένου ἤ τοῦ "ἕτοιμου πρός χρήση". Μιά ταινία πού ἀντιστοιχεῖ στήν παιδική ψυχοσύνθεση καί φαντασία, ἀντίθετα ἀπό τίς δύο ἄλλες πού ἀντιστοιχοῦν στήν ὀπτική ἐνηλίκων, δοσμένη μέσα ἀπό φόρμες πού παιδιαρίζουν.

Ἡ μόνη ἑλληνική συμμετοχή τέλος, ἡ ταινία τοῦ Ἄγγελου Ρούβα *Jump sh!...ot* , πού προβλήθηκε στό πληροφοριακό πρόγραμμα, παίχθηκε νωρίς τή Δευτέρα, τήν πρώτη μέρα τοῦ φεστιβάλ. Τό τραῖνο πού μ' ἔφερνε στό Ζάγκρεμπ ἔφτανε ἀτυχῶς λίγες ὧρες ἀργότερα. Ἔτσι δέν μπόρεσα νά παρακολουθήσω τή μοναδική προβολή τῆς ταινίας, πράγμα πού μᾶς ἀναγκάζει νά περιοριστοῦμε — καί ἐγώ ὅπως καί ἐσεῖς — στή μόνη γεύση πού μπορεῖ νά δώσει μία φωτογραφία.

Γιῶργος ΣΗΦΙΑΝΟΣ
Ἰούλιος 1990

18° Διεθνές Σαλόνι τῆς Λούκα

Λούκα. Ἐντός τῶν τειχῶν τῆς μικρῆς πόλης, πού βρίσκεται κοντά στήν τουριστική Πίζα τῆς Τοσκάνης καί τοῦ Μόντι καί ἀπέχει μόλις ὀγδόντα χιλιόμετρα ἀπό τήν τέως μητροπολιτική Φλωρεντία, συνέβησαν καί τό φετινό φθινόπωρο (28 Ὀκτωβρίου - 4 Νοεμβρίου) πολλά ὄμορφα καί ἐνδιαφέροντα πράγματα.

Ἡ ζωή εἶναι καί κόμικς μωρό μου. Σέ παραμυθένιους πύργους, παλιά μέγαρα καί στή μαγευτική φύση, οἱ νέοι δημιουργοί παρουσίασαν τίς ἀπόψεις τοῦ σύγχρονου κόμικ. Ἐκλεκτικότητα στήν πολιτική σάτιρα, παγκοσμιότητα στή θεματολογία, νέες τεχνικές καί εἰκαστική ἀπελευθέρωση (φρού φρού).

Κλάιβ Μπάρκερ. Μιά ἐπιτυχημένη προσπάθεια τῆς ἐκδοτικῆς ὁμάδας "Comic Art" νά παρουσιάσει τό χῶρο τοῦ φανταστικοῦ ὅπως τόν βλέπει ὁ Ἐγγλέζος σκηνοθέτης. Ἀπό τήν ἴδια ἑταιρεία κυκλοφόρησαν ἐπιμελημένες ἐκδόσεις "Φλάς Γκόρντον", "Μάρβελ κόμικς" καί "Σπάιντερμαν".

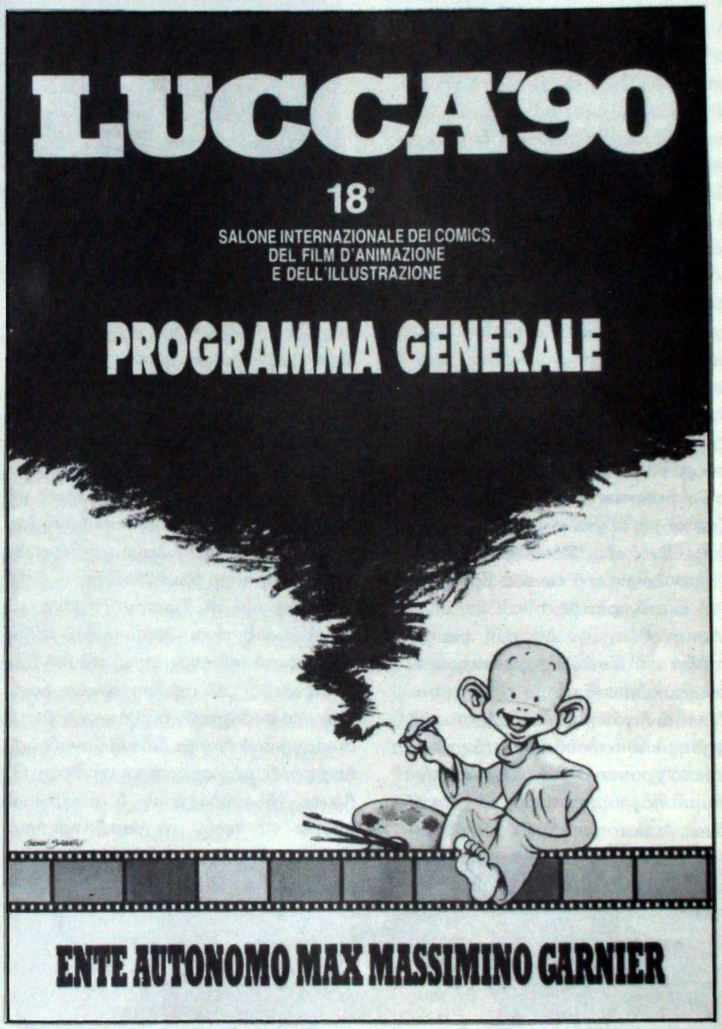
Χάππυ μπέρθνταιυ. Γιά τόν πιό διάσημο λαγό τοῦ κόσμου. 50 χρόνια Μπάνγκς Μπάννυ μέ προβολές, γέλιο καί νοσταλγία.

Φόρος τιμῆς. Στόν Τζ. Μπ. Κάρπι, ἱδρυτή τῆς ἰταλικῆς σχολῆς Ντίσνεϋ. Ἀκόμη: ἔκθεση σέ εἰδικό περίπτερο Ντίσνεϋ· μεταξύ ἄλλων παιχνίδια καί μικροαντικείμενα Ντίκ Τραίισυ.

Βίντεο. Δημιουργίες κινουμένων σχεδίων καί διαφημιστικά σπότ ποιότητας σέ συνεχεῖς προβολές βίντεο σέ εἰδικούς χώρους. Πρωτογενεῖς ἰδέες καί καλές ἐντυπώσεις.

Ἐκδόσεις in memoriam. Γιά τούς παλιούς αὐτῆς τῆς τέχνης, νέες ἐκδόσεις στόν ἀπέραντο ἐκθεσιακό χῶρο ἑνός μεταμοντέρνου "Παλάτσο ντέλο Σπόρτ ἑ ντί κουλτούρα". Ἀκόμη παλιά τεύχη γιά συλλέκτες καί κινηματογραφικές ἀφίσες.

Cultura e Commercio. Διεθνής ἀγορά, προώθηση ταλέντων. Τό Ἐμπορικό Ἐπιμελητήριο προσέφερε τό χῶρο του στούς νέους καί στή δική μας *Βαβέλ* μέ τό παλιό ἐξώφυλλό της, τόν ἀείμνηστο Ταμπακέα, τόν φέρελπι Δημήτρη Παπαϊωάννου.



Ἀμπλιμαίησον. Εἶναι ἡ νέα ἑταιρεία παραγωγῆς κινουμένων σχεδίων τοῦ Στῆβεν Σπῆλμπεργκ στό Λονδίνο. Προβλήθηκε τό ἐν τῇ γενέσει του *American Tail, II*. Παρενέβησαν γιά "διορθώσεις" οἱ θεατές - διαπιστευμένοι. Θά ἐκδοθεῖ τά Χριστούγεννα τοῦ '91. Προγραμματίζονται ἀκόμη ἀπό τόν ἴδιο: *Κάτς* τοῦ Ἄντριου Λόυντ Βέμπερ καί *Ἐπιστρέφουμε* τοῦ Χάντσον Τάλμποτ, πάντα σέ κινούμενα σχέδια.

Ἀδάμ. Ἡ μοναδική ἑλληνική παρουσία σέ ἕνα μικροῦ μήκους, 35 mm, ἀπό τόν Ἰορδάνη Ἀνανιάδη, παραγωγή ΕΚΚ. Τίτλος *Adam - Adami* καί θέμα ἡ ἐμφάνιση ἑνός νέου ἀνθρώπου μετά τήν πυρηνική καταστροφή.

Οὔγκο Πράτ (Κόρτο Μαλτέζε). Στήν κριτική ἐπιτροπή μαζί μέ τόν Βέλγο κριτικό Ρομπέρτο Βάν Λήρ καί τόν Γιουγκοσλάβο καρτουνίστα τῆς Σχολῆς τοῦ Ζάγκρεμπ Ντοβνίκοβιτς. Ἐγγύηση ἀμερόληπτης κρίσης.

Γιῶργος ΓΚΕΚΑΣ

4ο Φεστιβάλ Δράμας

Τό 4ο Φεστιβάλ ταινιῶν μικροῦ μήκους τῆς Δράμας ἦταν πραγματικά μιά μικρή ἀποκάλυψη. Μετά τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης γιά πρώτη φορά, ἡ διοργάνωση αὐτή ἀπέδειξε ὅτι ὑπάρχει ἕνα νέο αἷμα σκηνοθετῶν — πολλοί δέν ξεπερνοῦν τά 25. Οἱ παρατηρήσεις εἶναι πολλαπλές. Ἡ Δράμα, ὡς πρῶτο βῆμα στήν κινηματογραφική δημιουργία, κουβαλάει τά σπέρματα τοῦ συνόλου τῶν προβλημάτων τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφίας.

Ἄς ἀρχίσουμε ἀπό ἕνα πολύ σημαντικό: τό οἰκονομικό. Παρ' ὅλο πού τό Φεστιβάλ ἔχει γραμματεία, ὀργανωτική ἐπιτροπή, καλλιτεχνικό διευθυντή, διορισμένους γιά δύο χρόνια, τά χρήματα ἀπό τό Ὑπουργεῖο ἤρθαν δύο ἑβδομάδες πρίν ἀρχίσει τό Φεστιβάλ. Μ' αὐτό τόν τρόπο ὑπονομεύεται τό ὀργανωτικό πλαίσιο πού προαναφέραμε.

Τό οἰκονομικό πρόβλημα δέν συναντάται μόνο στήν ὀργάνωση τοῦ Φεστιβάλ ἀλλά καί σ' αὐτή τῶν ταινιῶν.

Φέτος ὑποβλήθηκαν κοντά στίς 100 ταινίες, οἱ περισσότερες διπλωματικές τῶν παιδιῶν πού σπουδάζουν στίς σχολές κινηματογράφου. Τά παιδιά αὐτά ἀναλώνονται κυρίως σέ θεωρητικά μαθήματα καί ἡ σχέση τους μέ τήν κάμερα εἶναι σχεδόν ἀνύπαρκτη. Ἡ ἔλλειψη τριβῆς μέ τό ἐργαλεῖο εἶναι φανερή σέ ταινίες σπουδαστῶν· συχνά πιό πολύ καί ἀπό τήν ἔλλειψη σεναρίων (κάτι πού εἶναι ἀπό τά σημαντικότερα προβλήματα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου). Ἔτσι, ἐφέτος πού ὑπῆρχαν στόν συναγωνισμό ταινίες ἀπό Ἕλληνες σπουδαστές κινηματογράφου τῆς ἀλλοδαπῆς, ἡ διαφορά ἦταν φανερή. Ἀπό ὅ,τι πληροφορηθήκαμε καί οἱ τρεῖς ξενόγλωσσες ταινίες τοῦ φεστιβάλ (μία ἀπό τή Γερμανία καί δύο ἀπό τίς ΗΠΑ) ἦταν δουλειές νεαρῶν σκηνοθετῶν, πού τελείωναν ἤ μόλις τέλειωσαν σέ σχολές τους. Οἱ διαφορές ἦταν τεράστιες. Καί στό ἐπίπεδο παραγωγῆς (κάτι πολύ λογικό) καί στήν αἰσθητική καί κινηματογραφική ἀντίληψη τῶν δημιουργῶν. Σωστοί ρυθμοί, οἰκονομία τοῦ μέσου, λιτότητα στήν ἀφήγηση, γνώση τοῦ μέσου. Καί οἱ τρεῖς ταινίες πῆραν κάποιο βραβεῖο. Εἰδικά τό *Ὄνομα μου εἶναι Ἄννα* ἦταν μιά πλήρης ταινία. Γυρισμένη σέ 16 mm, μέσα σέ δεκαπέντε λεπτά στήνει ἕναν ὁλόκληρο κόσμο. Φλάς μπάκ, ἐξωτερικά γυρίσματα δύσκολα, ἐξαιρετικές ἑρμηνεῖες. Ἕνα ὁλοκληρωμένο φιλμάκι.

Θά ἦταν ὅμως ἄδικο νά μή δοῦμε τή δουλειά τῶν παιδιῶν ἐδῶ στήν Ἑλλάδα. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἕνα ἐντυπωσιακό γεγονός ἦταν ἡ παρουσία τόσων γυναικῶν σκηνοθετριῶν: καί ἡ *Τυφλόμυγα* τῆς Ἀράπογλου πού βραβεύτηκε στήν Θεσσαλονίκη καί τό *Γιατί, ἄμα, ὅμως* τῆς Παπαδήμα ποῦ πῆρε κι αὐτή βραβεῖα στή Δράμα καί τό *Ὄνομα μου εἶναι Ἄννα* τῆς Δάνου πού προαναφέραμε. Συνολικά εἴκοσι σκηνοθέτριες ἔδειξαν τό ἔργο τους στή Δράμα. Πιστεύω ἕνας σημαντικός ἀριθμός.

Τό πιό σημαντικό ὅμως ἀπό τά θέματα πού θίγονται στή Δράμα εἴτε ἔμμεσα εἴτε ἄμεσα εἶναι τό μέλλον ὅλων αὐτῶν τῶν νεαρῶν ἀνθρώπων. Κατά πόσο δηλαδή ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος μπορεῖ μέσα ἀπό αὐτούς νά ἀνακαλύψει τά νέα του ἀστέρια, τούς σκηνοθέτες δηλαδή πού θά ἀντικαταστήσουν πιθανῶς τόν Ἀγγελόπουλο, τόν Νικολαΐδη, τόν Περάκη, τόν Βούλγαρη. Μέσα ἀπό ποιά διαδικασία τά διαφαινόμενα ταλέντα θά προχωρήσουν στό προσκήνιο τῆς κινηματογραφίας μας.

Το πρόβλημά μας ὅμως δέν εἶναι τά μεγάλα ταλέντα, ὁ ἀφρός, ἀλλά τό πῶς θά μπορέσουν αὐτά τά ἄτομα νά ἀποκτήσουν μιά ἐπαγγελματική ταυτότητα, νά γίνουν τηλεοπτικοί σκηνοθέτες, ἠχολῆπτες, μοντέρ μέσα στήν τηλεόραση, ἰδιωτική ἤ κρατική. Ἡ ἀπουσία τῶν καναλιῶν ἦταν χαρακτηριστική. Αὐτή τή στιγμή ἡ μικροῦ μήκους ταινία στήν Ἑλλάδα εἶναι τό συμπλήρωμα τοῦ χρόνου κάποιων ταινιῶν, Ἑλληνικῶν συνήθως. Μήπως ὅμως ἦρθε ὁ καιρός νά μποῦν στήν τηλεόραση; Μήπως θά πρέπει ἡ μικροῦ μήκους ταινία νά γίνει τό σκαλοπάτι ὄχι μόνο γιά τόν σκηνοθέτη - καλλιτέχνη, δημιουργό ἀλλά γιά αὐτόν πού θά μᾶς δώσει καί τήν καλή τηλεταινία, τό καλό σήριαλ, τήν καλή τηλεόραση; Τά ὀπτικοακουστικά μέσα ἔχουν διευρυνθεῖ. Ἡ μικροῦ μήκους ταινία, παρά τή σχετική της αὐτονομία ὡς συγκεκριμένο ἔργο, δέν παύει νά εἶναι ἕνα βῆμα. Γιά τήν ὥρα εἶναι μετέωρο ἀλλά ἐλπίζουμε νά μήν μείνει ἔτσι γιά πολύ.

Νότης Φόρσος

Γιατί ἄμα ὅμως

Τό ὄνομά μου εἶναι Ἄννα

Τό τυχαῖο καί τό ἀπρόβλεπτο

Δεκάλογος: *Ἐγώ εἰμί ὁ Θεός σου*

Ἕνα ἀπό τά σημαντικότερα κινηματογραφικά γεγονότα τοῦ περασμένου χειμώνα "πέρασε" μέσα ἀπό τήν τηλεόραση: ὁ ἀριστουργηματικός — χωρίς ὑπερβολές — *Δεκάλογος* τοῦ Κριστόφ Κισλόφσκι. Τά δέκα ὡριαῖα ἐπεισόδια, ἐλεύθερη διασκευή τῶν Δέκα ἐντολῶν, πρωτοπαρουσιάστηκαν στό Φεστιβάλ Βενετίας τοῦ 1989, προκαλώντας ἰδιαίτερη αἴσθηση.

Ὁ Κριστόφ Κισλόφσκι, ἀπόγονος τῆς μεγάλης κινηματογραφικῆς παράδοσης τῆς χώρας του καί κύριος ἐκπρόσωπος τοῦ κινηματογράφου τῆς "ἠθικῆς ἀνησυχίας", μαζί μέ τόν Κριστόφ Ζανούσι, στά μέσα τῆς περασμένης δεκαετίας, ἔδωσαν μιά νέα ὤθηση στόν λεγόμενο "κινηματογράφο τῶν μεγάλων ἠθικολόγων". Αὐτόν πού πάει ἀπό τόν Κάρλ Ντράγιερ στόν Ἐρίκ Ρομέρ καί στόν αὐστηρό Ρομπέρ Μπρεσόν.

Οἱ ἄνθρωποι τοῦ *Δεκάλογου* δέν κινοῦνται οὔτε ζοῦν στά ὅρια. Εἶναι ἁπλοί, καθημερινοί, ἀνώνυμοι. Μόνο πού, ψάχνοντας κανείς προσεκτικά μέσα στό βλέμμα τους, διακρίνει μιά παραίτηση, μιά ἐγκατάλειψη. Δέν ὑποπτεύονται κάν αὐτό πού πρόκειται νά τούς συμβεί. Εἶναι ἔρμαια τοῦ τυχαίου. Γι' αὐτό δίνουν τήν αἴσθηση ὅτι ζοῦν σέ μιά διάσταση "ἤρεμης ἀπόγνωσης" κατά πως λέει ὁ κύριος Τζών Κῆτινγκ. Ἀπομακρυσμένοι ἀπό κάθε κοινωνική δράση, ἀντανακλοῦν τήν ἰδεολογική ἰσοπέδωση μιᾶς κοινωνίας χωρίς ὁράματα καί προοπτική.

Σέ μιά δήλωσή του ὁ Πολωνός σκηνοθέτης εἶπε τό ἐξῆς ἄκρως πεσσιμιστικό: "Καί ἐγώ, ὅπως καί ἄλλοι, κατέληξα νά ἐνδιαφέρομαι μονάχα γιά τό συγκεκριμένο ἄτομο. Ἡ κοινωνία εἶναι μιά ἀφαίρεση. Στήν Πολωνία εἴμαστε 77 ἑκατομμύρια μοναχικῶν καί ξεχωριστῶν ἀνθρώπων. Καμμία συλλογική μοῖρα δέν μ' ἐνδιαφέρει οὔτε μέ συγκινεῖ πιά". Αὐτοί λοιπόν οἱ μοναχικοί ἄνθρωποι ἀνέχονται τή ζωή τους, τήν φοροῦν ὅπως τά ἴδια τους τά ροῦχα. Ὅταν τό Τυχαῖο — κατ' ἐντολή τοῦ ἑνός ἀόρατου Θεοῦ — πέσει πάνω τους, ἡ ψυχή τους συγκλονίζεται ἀπ' τίς συγκρούσεις. Στό τέλος, ἄν ζοῦν (δύο ἀπόπειρες αὐτοκτονίας, ἕνας πνιγμός, μιά κρεμάλα, ἕνας ἑτοιμοθάνατος), θά συνεχίσουν νά ζοῦν ὅπως καί πρίν, ἀλλά δέν θά εἶναι πιά οἱ ἴδιοι. Κανένας δέν λυτρώνεται. Ἡ λύτρωση εἶναι ἡ εὐλογία ἑνός Θεοῦ πού δέν κατοικεῖ σ' αὐτές τίς εἰκόνες. Οἱ ἥρωες εἶναι ὅλοι παραβάτες τῶν δικῶν του θεϊκῶν ἐντολῶν. Οἱ ἥρωες, ὑφίστανται μιά ὑπόγεια μεταμόρφωση. Μοιάζουν χαμένοι σ' ἄγνωστους δρόμους. Πληρώνουν μέ τό πετσί τους τίς συνέπειες τῆς παράβασης. Κάτω ἀπό μιά ἤρεμη καί παγωμένη ἐπιφάνεια ἐλλοχεύει ὁ θάνατος, ἀνεντόπιστος ἀπό ραντάρ καί κομπιοῦτερ.

Στή θεματική βάση ὅλων τῶν ἐπεισοδίων, ὁ βασικός πυρήνας τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, ἡ οἰκογένεια δέν ὑπάρχει ὡς ἑνότητα ἀλλά ὡς θραῦσμα. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι μόνοι ἤ ζοῦν μέσα σέ οἰκογενειακά ἐρείπια. Ἡ μοναξιά κυριαρχεῖ στούς κλειστούς χώρους τῶν μικρῶν διαμερισμάτων, ἐνῶ ἡ κάμερα στόν ὦμο εἶναι κολλημένη πάνω στούς ἀνθρώπους, τούς ἀκολουθεῖ σέ στενόχωρες κουζίνες, σέ χώρους καθημερινούς, κάποτε μίζερους. Ἡ μοναξιά τούς ἀκολουθεῖ πάντα καί αὐτή. Κολλημένη πάνω στά σώματα σάν ὀντολογικός λεκές.

Ὄχι μόνο οἰκογένειες κατεστραμμένες — ἡ οὐσία τῆς ἴδιας τῆς οἰκογένειας ὡς ἀξίας ναυαγεῖ σ' ἕναν ἠθικό βάλτο. Ἡ θεία τοῦ μικροῦ ταχυδρόμου, ὁ γιατρός-κήρυκας δυσοίωνων χρησμῶν, ἡ "κόρη" καί ὁ "πατέρας, ὁ πατέρας συλλέκτης καί... ἕνας ἀκόμα πιό Μεγάλος χωρίς οἶκτο. Ἕνας ἀπό τούς πυρῆνες τῆς χριστιανικῆς ἠθικῆς, ἡ οἰκογενειακή, ἄμεσος ἀποδέκτης τῶν ἐντολῶν ἔχει σαπίσει. Καμμία προσπάθεια ἐξωραϊσμοῦ καί ἠθικολογίας. Ζεῖτε ἔτσι γιατί *σᾶς ἀξίζει* νά ζεῖτε ἔτσι, φαίνεται νά λέει στούς ἥρωές του ὁ Πολωνός δημιουργός.

Ὁ Κισλόφσκι κινηματογραφεῖ τήν κλοπή καί τήν ἀνταλλαγή τῶν συναισθημάτων, σέ μιά χώρα χωρίς Θεό. Κάθε ταύτιση εἶναι ἀδύνατη γιατί θά ἦταν ὑπερβολικά σκληρή. Παρακολουθοῦμε ἀλλά δέν συμπάσχουμε. Ὅμως κανένας μανιχαϊσμός. Χωρίς καλό, χωρίς κακό. Κλινική καταγραφή μιᾶς ἀκαθόριστης ἀνθρώπινης κόλασης, μέσα ἀπό μιά λεπτομερειακή καί ρεαλιστική προσέγγιση στά γεγονότα — αἰσθητική ἐπιρροή τοῦ Κριστόφ Ζανούσι, ὁ ὁποῖος ἔπαιξε τόν ἑαυτό του στήν ὑπέροχη ταινία τοῦ Κισλόφσκι *Ὁ ἐρασιτέχνης κινηματογραφιστής* τοῦ 1979.

Οἱ πρωταγωνιστές ξαφνικά πέφτουν πάνω στή μοίρα τους, μιά ἐντολή — μιά μοῖρα γιά τόν καθένα, καί ἀναγκάζονται νά τήν ἀντιμετωπίσουν. Τούς παρακολουθοῦμε "γυμνούς", χωρίς ἐφόδια, χωρίς ἐσωτερικά στηρίγματα. Μιά βαρειά μοῖρα: γάζες ματωμένες στό χειρουργεῖο γιά τό νεφρό πού ἀνταλλάσσεται μέ ἕναν αὐστριακό "Ἑρμῆ", μιά κατσαρίδα στό ποτήρι κάποιου πού πεθαίνει, ἕνας κρεμασμένος πού ἀφοδεύει καί ἐκσπερματώνει. Δέν χαρίζει κάστανα σέ κανένα οὔτε κρύβει τήν ἀπαισιοδοξία του. Δέν ὑπάρχει λύση, ἀλλά οὔτε καί ὁ θάνατος εἶναι λύση. Πολύ σωστά εἰπώθηκε ὅτι τό *Οὐ φονεύσεις* "δέν εἶναι μιά ταινία ἐνάντια στή θανατική ποινή, ἀλλά γιά τό ἀνώφελο τοῦ φόνου". Οἱ ἥρωές του, ἀπό μιά ἥσυχη ἀδιάφορη ζωή μπλέκονται σέ καταστάσεις πού τούς φέρνουν ἀπέναντι στόν ἴδιο τους τόν βαθύτερο ἑαυτό. Μπροστά σ' ἕναν πολύ σκληρό καθρέφτη. Καλοῦνται νά ἀπαντήσουν σέ βαθειά ἠθικά ἐρωτήματα, ὄχι νά ἠθικολογήσουν περί καλοῦ - κακοῦ, θεοῦ - διαβόλου καί χριστινικῆς ἀγάπης. Ὁ Παράδεισος εἶναι μιά ἄλλη κόλαση. Γι' αὐτό καί λείπει κάθε διδακτισμός ἀπό μιά θεματική ὅπως αὐτή πού πολύ προσφέρεται γιά διδάγματα.

Ἐρωτήματα ὅπως τί εἶναι ὁ θάνατος ἤ γιατί κλαῖνε οἱ ἄνθρωποι δέχονται ἀπαντήσεις: *Ὁ θάνατος:* ἡ καρδιά σταματᾶ. Δέν φτάνει αἷμα στό κεφάλι. *Το κλάμα:* ἀπό εὐτυχία ἤ ἐπειδή τούς πληγώνει ἡ ζωή.

Οἱ ἥρωες τοῦ *Δεκάλογου* δέν εἶναι εὐτυχισμένοι. (Ἡ εὐτυχία, ὅταν ὑπάρχει, εἶναι πάντα

Ἡ Γκραζίνα Σαπολόφσκα στήν Μικρή ἐρωτική ἱστορία

παρελθόν καί δέν ἔχει μέλλον).Βρίσκονται στή σκιά τοῦ *Δεκάλογου*, δηλαδή τῶν ἀπογοητεύσεων καί τῶν τιμωριῶν. Ὁ ἀγώνας τους εἶναι ἡ ἀγωνία τῆς ὕπαρξης πού ἀντιλαμβάνεται τούς ἠθικούς κανόνες μέσα ἀπό τήν παραβίασή τους. Στό τέλος κάθε ἐπεισοδίου γίνονται "ἄλλοι". Ἔχουν γλιστρήσει ἀπό κάποια χαραμάδα μέσα στόν ἴδιο τους τόν ἑαυτό. Θά εἶναι πάντα ἀντιμέτωποι μέ τά φοβερά μάτια τῆς ψυχῆς. Αὐτῆς τῆς "ψυχῆς πού δέν ὑπάρχει", ὅπως ἀπαντᾶ ὁ πατέρας στόν γιό στήν Πρώτη ἐντολή. Ἡ ἀπάντηση εἶναι θάνατος.

Ὁ σκηνοθέτης ξεπερνᾶ τό πρόβλημα: ταινία γιά τήν αἴθουσα ἤ γιά τήν τηλεόραση. Οἱ ταινίες εἶναι φτιαγμένες ἀπό τήν τηλεόραση γιά νά παιχτοῦν σ' αὐτήν, ἀλλά δέν εἶναι τηλεοπτικές παρά μόνο σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τά πολλά γυρίσματα σέ κλειστούς χώρους. Ὅμως αὐτό τό ἀπαιτεῖ ἡ θεματική τους. Ὁ ἄνθρωπος κολλημένος στόν τοῖχο ἀπό τήν θεϊκή ἐντολή.

Ὅλα τά σενάρια, γραμμένα ἀπό τόν ἴδιο σέ συνεργασία μέ τόν δικηγόρο Κριστόφ Πιεσιέβιτς, εἶναι "ρωμαλέα". Ἀπ' τίς εἰκόνες τοῦ *Δεκάλογου* παρελαύνουν ὁ ἔρωτας, ὁ φόνος, τό χρῆμα, ἡ προδοσία, ἡ αὐτοκτονία, ἡ ἀρρώστεια. Ἀρρωσταίνουν τό ἀνυποψίαστο βλέμμα. Πεσσιμιστικά; Ἴσως. Καταγραφή μιᾶς ἠθικῆς σήψης, καλύτερα.

Ἡ μηχανή, κολλημένη ὅπως εἴπαμε στά πρόσωπα, δημιουργεῖ αἴσθηση ἀσφυξίας στούς ἐσωτερικούς χώρους, παγιδεύοντας τό βλέμμα μας. Τά πρόσωπα παγιδεύονται ἀπό το Τυχαῖο. Ἀπό μιά καθημερινότητα ἀδιάφορη καί ἥσυχα ἀπεγνωσμένη ξαφνικά μεταφέρονται σέ μιά ἀπειλούμενη ἀτμόσφαιρα. Ἡ κάμερα βάζει τό μαχαίρι στό κόκκαλο.

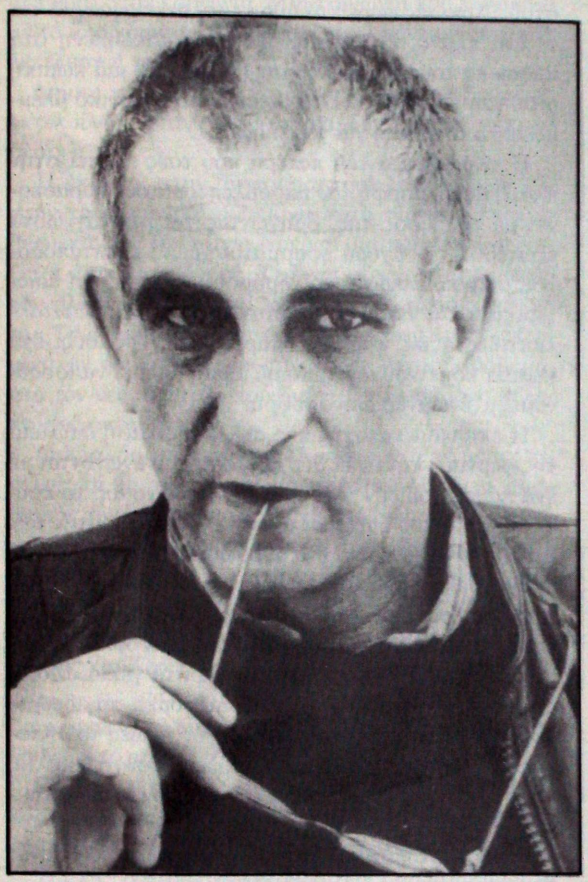
Τό διφορούμενο, προπομπός τοῦ Τυχαίου, ξεπηδᾶ ἀπ' αὐτές τίς εἰκόνες, παίζοντας μέ τίς ἠθικές ἀνηχυσίες, τίς ἀμφιβολίες καί τίς βεβαιότητες τῶν ἀνθρώπων.

Ὁ Κισλόφσκι γδύνει μέ μιά κυνικότητα τούς πρωταγωνιστές του, τούς εἰσάγει σέ σκληρές διαδρομές, τούς ἐγκαταλείπει στίς χειρότερες ψυχικές ὀδύνες καί στό τέλος — μερικούς — τούς ὑπερασπίζεται μέ μιά ἀνάλαφρη εἰρωνία.

Ὀξυδέρκεια καί ἀκρίβεια μιᾶς δουλειᾶς πού, χωρίς τήν παραμικρή ἐπιδειξιομανία, μᾶς ἀποκαλύπτει ἕναν ὥριμο, χωρίς ἴχνος ναρκισσισμοῦ, μεγάλο Εὐρωπαῖο δημιουργό.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Στά μισά τοῦ Δεκαλόγου



Ὁ Κριστόφ Κισλόφσκι

Προσπαθώντας νά πιάσουμε κάποια ἴχνη τῶν διαδρομῶν, μέσα στούς ὁποίους χάνονται οἱ παραβάτες τῶν ἐντολῶν, θά πρέπει πρῶτα νά ἀναφερθοῦμε στήν τελείως ἄστοχη κίνηση τῆς ΕΤ-2 νά μή μεταδώσει τά ἐπεισόδια μέ τήν κανονική τους σειρά. Παράβαση ἡ ὁποία "δικαιολογήθηκε" μέ τόν ἰσχυρισμό ὅτι τά ἐπεισόδια *Οὐ μοιχεύσεις* καί *Οὐ φονεύσεις* εἶχαν "μεγαλώσει" καί προβληθεῖ στίς αἴθουσες ὡς ταινίες μεγάλου μήκους. Μάλιστα τό πρῶτο μέ τελείως διαφορετικό τέλος.

Ἐγώ εἰμί ὁ Θεός σου: Ἕνα ἀπό τά πιό διαυγή ἐπεισόδια πού ἀναφέρεται στή βασική θεϊκή προσταγή: τήν ὑποταγή στόν Κύριο. Ἡ ἄρνηση τῆς ὕπαρξης τῆς ψυχῆς προκαλεῖ τόν θάνατο ἑνός μικροῦ παιδιοῦ, θυσία στόν σύγχρονο θεό: τό κομπιοῦτερ. Ἡ τεχνική, "κακιά οὐσία τοῦ σύγχρονου κόσμου" σύμφωνα μέ τόν Χάιντεγγερ, ὁδηγεῖ τόν ἐπίγειο θεό - πατέρα στήν ἀπόγνωση. Ἡ πρόθεση νά ἐλεγχθεῖ ἡ πραγματικότητα σάν μιά σειρά φαινομένων πού μποροῦν νά μετρηθοῦν, νά κατοχυρωθοῦν, ἡ προσπάθεια νά ἀποκλειστεῖ τό ἀπρόβλεπτο καί τό προσωρινό, σπάζουν ὅπως ὁ πάγος καί τό παιδί πνίγεται. Ἡ ἀντικατάσταση τῶν παλιῶν ἀξιῶν ἀπό καινούριες μηχανικές καί αὐτόματες εἶναι τό τραγικό λάθος. Ἡ ἱερόσυλη πράξη τοῦ πατέρα παράγει ἕνα θαῦμα: Τό δάκρυ τῆς ψυχῆς τῆς Παναγίας. Καμμία θρησκευτική ψευδοσυγκίνηση. Πρόκειται γιά ἕνα "ταρκοφσκικό" θαῦμα.

Μέ καταπληκτικές ἠθοποιίες (ὅπως σέ ὅλο τό *Δεκάλογο* ἄλλωστε) ἀπό τούς Χένρυ Μπαρανόφσκι (πατέρας) καί Βόλτσιεκ Κλάτα (γιός) καί λειτουργικότατη νυχτερινή φωτογραφία (σκηνή στήν παγωμένη λίμνη) εἶναι μιά λαμπρή εἰσαγωγή.

Μικρή ἱστορία γιά τόν ἔρωτα: Μέ τελείως διαφορετικό τέλος — τό ἴδιο ἀπρόβλεπτο — ὅταν μεγάλωσε καί πῆγε στίς αἴθουσες, εἶναι πάντα καθηλωτική. Ἕνας χαμένος ἐπαρχιώτης νεαρός ἐρωτεύεται, παρακολουθώντας μ' ἕνα δυνατό κανοκυάλι, μιά ἐλεύθερη ὄμορφη γειτόνισσα. Ἡ γνωριμία τους τραυματική: ἀπόπειρα αὐτοκτονίας μέ κόψιμο τῶν φλεβῶν μέ ξυράφι στό μπάνιο. Σκηνή ξερή πού σοκάρει. Ὁ ἔρωτας σάν ἕνα ὅπλο μέ τό ὁποῖο μπορεῖς νά πληγώσεις, χωρίς νά τό θέλεις, κάποιον θανάσιμα. Τό στήσιμο τῆς προσέγγισης — σκηνές στό σοῦπερ μάρκετ καί στό ταχυδρομεῖο — εἶναι ἐκπληκτικό. Ἔχει κάτι ἀπό Κασσαβέτη, τελείως "στό δρόμο". Ἡ αἴσθηση τῶν χώρων, οἱ ἀποστάσεις ἀνάμεσα στά ἀπρόσωπα καί θλιβερά κτίρια αὐτῆς τῆς γειτονιᾶς "ἀνατολικοῦ μπλόκ", ἀναδύονται σάν περιορισμός καί ἀσφυξία. Καί ὅμως, ἀκόμα καί στούς κλειστούς ἤ περιορισμένους ἀνοιχτούς χώρους, ὁ Κισλόφσκι κινηματογραφεῖ μέ τήν ἐλευθερία τοῦ δημιουργοῦ.

Τῆς οἰκογένειας, σ' αὐτή τήν ἱστορία, ὑπάρχει μονάχα μιά ἀχνή ὑπενθύμιση. Οἱ ἥρωες εἶναι τόσο μόνοι πού κλαῖνε γι' αὐτό. Οἱ χαρακτῆρες καί ἡ ψυχολογία δέν ἐνδιαφέρουν, γιατί ἡ οὐσία ἔχει βγεῖ στήν ἐπιφάνεια. Δέν μπορεῖ νά πεῖ κανείς πολλά. Ὑπάρχει πολύ μεδούλι. "Γιατί κλαῖνε οἱ ἄνθρωποι;", ἀκούγεται στήν ταινία. Ἕνα ἐπικίνδυνο παιχνίδι, κινηματογραφικό, ὅπου τό "ἐνισχυμένο βλέμμα" παίζει μέ τό σημεῖο τοῦ πόθου καί τό ἀνεκπλήρωτο τῆς ἐπιθυμίας. Οἱ ἥρωες ὁδηγοῦνται στήν ἀπόγνωση καί ἀπό ἐκεῖ στήν αὐτογνωσία. Σέ συνέντευξή του ὁ Κισλόφσκι εἶπε πώς ὅταν ἔφτασε στό τέλος δέν ἦταν σίγουρος, γι' αὐτό προτίμησε νά γυρίσει δύο ἐκδοχές.

Ἡ μία στίς αἴθουσες, περισσότερη διφορούμενη καί, κατά τήν ἄποψή μας, πιό πετυχημένη. Ἡ ἡρωίδα — ἰδιαίτερα αἰσθησιακή ἡ πανέμορφη Γκραζίνα Σα-

Ὁ προβληματισμένος καί ἠθικά ἀνήσυχος δικηγόρος στό Οὐ φονεύσεις

πολόφσκα — βλέπει τόν ἑαυτό της ἀπέξω, στήν πιό κρυφή καί ἀληθινή της στιγμή. Ἡ κάμερα καί πιθανῶς ὁ θεατής ταυτίζεται μ' αὐτό τό ἀπέξω βλέμμα. Μέ βλέπω ἔτσι ὅπως εἶμαι. Και δέν εἶναι καθόλου εὔκολο.

Στήν τηλεόραση, ὁ ἐρωτευμένος ταχυδρομικός ὑπάλληλος καί ἐποχικός γαλατάς, δηλώνει ὅτι δέν τήν παρακολουθεῖ πιά. Ποτέ πιά; Οἱ ἥρωες τοῦ Κισλόφσκι μένουν μετέωροι μπροστά στίς διαδρομές τους. Κανείς δέν ξέρει ποιά ἀπ' ὅλες θ' ἀκολουθήσουν. Τούς ἀφήνουμε πάντα σ' ἕνα ἠθικό σταυροδρόμι, γεμάτο διλήμματα.

Μιά ἱστορία μέ γραμματόσημα: "Οὐκ ἐπιθυμήσεις ὅσα τῶ πλησίον σου ἐστί". Ἕνα ἐπεισόδιο πού συναρπάζει μέ τήν ἐξέλιξή του. Δύο ἀδέρφια καταγγέλλουν γιά κλεψιά ὁ ἕνας τόν ἄλλο στόν ἴδιο ἀστυνομικό, σέ δύο συνεχόμενα πλάνα. Ὅμως ἡ πραγματική παράβαση δέν εἶναι ἡ κλεψιά, ἀλλά ἡ ἀπληστία. Ἡ ἰδιοκτησία καί ἡ κατοχή πραγμάτων, ὄχι ἀπαραίτητα μέ χρηστική ἀξία, νόμος τοῦ ἀστικοῦ κόσμου, κατεδαφίζεται. Τά γραμματόσημα λειτουργοῦν σάν μαγνήτης πάνω στόν ὁποῖο κολλοῦν τά δύο ἀδέλφια. Τό τυχαῖο καί τό ἀπρόβλεπτο μπαινοβγαίνουν, δημιουργώντας αἴσθηση διφορούμενου στίς εἰκόνες τοῦ Κισλόφσκι.

Βασικό ἀτού εἶναι ἡ φυσιολογική ἀντιδιαμετρικότητα τῶν ἠθοποιῶν του. Ὁ ἕνας τραγουδιστής ρόκ στούς "City Death", Πολωνός στρήτ-μπόυ, ἐνῶ ὁ ἄλλος, μιά ἀδιάφορη φάτσα κουμπωμένου μικροαστοῦ. Ἀρκετές φορές τά δύο κεφάλια στριμώχνονται σ' ἕνα πλάνο, ἐνῶ ἡ κάμερα εἶναι κολλημένη στά πρόσωπά τους, προκαλώντας (ὄχι πάντα) μιά κωμική αἴσθηση πού τονίζει τό ἀνεπαίσθητο εἰρωνικό βλέμμα τοῦ σκηνοθέτη γιά τούς ἥρωες.

Ἡ κληρονομιά τοῦ πατέρα πού τούς πέφτει στήν πλάτη μέ τή μορφή τοῦ ἀπρόβλεπτου, τούς παρασέρνει μέ τό βάρος της, ὁδηγώντας τους σέ ἄγνωστα ἐξωτερικά — ἀγορά γραμματοσήμων, κλεπταποδόχοι, μικροαπατεῶνες τοῦ δρόμου — καθώς καί ἐσωτερικά τοπία. Βγαίνουν σ' ἕναν κόσμο ὅπου οἱ ἀνταλλακτικές ἀξίες παίρνουν παράξενους δρόμους: ἕνα κεφάλι κόκκινου αὐστριακοῦ Ἑρμῆ μπορεῖ νά ἰσοδυναμεῖ μ' ἕνα ἀνθρώπινο νεφρό.

Ἡ ἐπιθυμία κατοχῆς τῆς συλλογῆς καί ἡ ἀπώλειά της φέρνουν κοντά τά δύο ἀδέρφια πού ἑνώνονται μέ ἕνα πάθος πού δέν τούς ἀνήκει, φερμένο ἀπ' τό πουθενά. Αὐτό πού ζητᾶ καί ἀποσπᾶ ὁ τοποτηρητής τῶν θεϊκῶν ἐντολῶν εἶναι ἕνα ἀνθρώπινο ὄργανο. Εἶναι ὁ "κακός" θεός τῶν Ἰουδαίων.

Στό τέλος, μέ μοναδική κατοχή τόν περίφημο αὐστριακό Ἑρμῆ, ἀρχίζουν μιά καινούρια συλλογή καί μοιάζουν εὐτυχισμένοι ξεσπώντας στά γέλια. Μοιάζουν ὅμως. Εἴπαμε: ἄγνωστες διαδρομές, παγιδευμένες ἀπό τό τυχαῖο, περιμένουν τούς ἥρωες τοῦ Κισλόφσκι. Τά ἠθικά διλήμματα τούς κόβουν τή λαλιά. "Δέν μπορῶ νά τό πῶ", λέει ὁ Γιοῦρε στόν ἀστυνομικό.

Μικρή ἱστορία γιά ἕνα φόνο: Σέ μερικές σκηνές της ἀποτρέπεις τό βλέμμα (Μοῦ συνέβη). Τά πάντα μοιάζουν σκληρά, βρώμικα, μιά μυρωδιά αἵματος τριγυρνᾶ στίς εἰκόνες. Λοῦζερ στά εἴκοσί του, ὁ πρωταγωνιστής τριγυρνᾶ καί φονεύει σέ μιά σκηνή ἑνός τετάρτου, πού τεντώνει τά νεῦρα μέ τήν ὠμότητά της,

Δεκάλογος: *ἡ ἱστορία μέ τά γραμματόσημα*

ἕναν ταξιτζή ἐντελῶς ἀναίτια. Μιά πράξη ἐκδίκησης ἀπέναντι στήν κοινωνία. Μιά κοινωνία πού πληρώνει μέ τό ἴδιο νόμισμα. Τό τίμημα εἶναι πάντα ὁ θάνατος: ἐκτέλεση ἤ φόνος εἶναι τό ἴδιο.

Δήμιοι καί θῦτες τριγυρίζουν ἀλλάζοντας ρόλους, ἐκτελοῦν ἤ ἐκτελοῦνται, γιατί δέν ξέρουν πῶς νά ζήσουν.

Ἡ ἐπιμονή στήν ἀνατριχιαστική λεπτομέρεια καί στήν τελετουργική ἀναπαράσταση τῶν δύο ἐκτελέσεων κάνουν τήν ταινία νά εἶναι μία κόλαση πού ὁρίζεται ἀπό δύο φόνους. Ὁ ἕνας φόνος συμπληρώνει τόν ἄλλον. Ἄτομο καί κοινωνία ἀλληλοσκοτώνονται. Τό ἀναίτιο καί παράλογο τοῦ φόνου πού βλέπουμε στήν ὀθόνη σοκάρει τήν κοινή λογική. Φοβόμαστε τόν νεαρό ξανθό πού διασχίζει τήν ὀθόνη θέλοντας νά σκοτώσει.

Ὁ Κισλόφσκι σκιαγραφεῖ μαστορικά μέ ἀδρές πινελιές τά βασικά χαρακτηριστικά τῶν ἡρώων, ἀφήνοντας τήν κάμερα κολλημένη στό σῶμα (σημεῖο θανάτου) τοῦ πρωταγωνιστῆ: ἀλάνες, ἄθλιες τρύπες, σκοτεινές γωνιές στό φῶς τῆς μέρας, τό βρώμικο ὑπόγειο τῆς φυλακῆς ὅπου περιμένει ὁ δήμιος. Σκηνές χωρίς μουσική, γεμάτες ἀπό δικούς τους θορύβους καί ἤχους, ὅπως τῆς πέτρας πού σπάει τό κεφάλι — σέ μιά στιγμή πού πολλοί δέν κοίταξαν. Ἡ φωτογραφία σ' ἕνα συνεχές πράσινο μούχλας γρατζουνίζει τό μάτι.

Εἴτε ἔτσι εἴτε ἀλλιῶς, "ὁ θάνατος δέν εἶναι ἡ λύση" (Φρίτς Λάνγκ). Τό πρόβλημα δέν εἶναι ὁ τρόπος πού θά πεθάνεις, ἀλλά τό πῶς πρέπει νά ζεῖς.

Ἡ φιγούρα τοῦ ἀνήσυχου καί μέ ἠθικά διλήμματα ἐπιτυχημένου δικηγόρου μοιάζει ἀδικαίωτη. Εἶναι τό ἠθικά ἀνήσυχο βλέμμα τοῦ σκηνοθέτη. Πῶς εἶναι δυνατόν νά συμβαίνουν αὐτά πού βλέπουμε; Τί εἴδους κοινωνία εἶναι αὐτή πού τά ἐπιτρέπει; Εἴμαστε πολιτισμένοι ἄνθρωποι ἤ ἀπομεινάρια μιᾶς ἐποχῆς βαρβαρότητας; καμμία ἀπάντηση. Ἡ σιωπή εἶναι ἀπόλυτη.

"Ὅλα μέ σοφία ἐποίησας". Ἐδῶ τό Τυχαῖο παίρνει τήν μορφή τοῦ Ἀναίτιου καί ἡ ποινή εἶναι θάνατος. Πολύ σκληρό πράγματι.

Τό γράμμα: "Τίμα τόν πατέρα σου καί τήν μητέρα σου". Τό ἀπρόβλεπτο πέφτει βαρύ μέ τή μορφή ἑνός γράμματος πάνω στήν ἡρωίδα. Ἕνας πατέρας ἀποκαλύπτεται ὅτι δέν εἶναι ὁ πραγματικός καί πῶς θά μποροῦσε νά γίνει ἀκόμα καί ἐραστής, ἀφοῦ δέν διαπράττεται αἱμομιξία.

Ἡ οἰκογένεια μέσα ἀπό τήν πιό βαρύνουσα μορφή της, τοῦ πατέρα, ἐδῶ ἀναδομεῖται. Πατέρας καί κόρη βασανίζονται ψυχικά σέ μιά ἄβυσσο, γεμάτη ἀπό τό μυστήριο τῆς σωματικῆς ἕλξης.

Ὁ Κισλόφσκι καταφέρνει σέ μία ἀπό τίς πιό βαθειές ψυχικές συγκρούσεις, ἐκεῖ ὅπου τά ὅρια ξεπερνιοῦνται, νά δημιουργήσει ἕναν βαρύ, ἔντονο "ἐρωτισμό" πού ὑποφώσκει πίσω ἀπό τίς λέξεις, μέσα στά σώματα, στήν περιρέουσα ἀτμόσφαιρα. Μιά ἀγκαλιά, δέν ξέρουμε τί εἴδους ἀγκαλιά εἶναι.

Ἡ κόρη ξέρει ὅτι ὁ πατέρας ξέρει καί τό ἀντίθετο. Τό διφορούμενο ἐδῶ ἔχει τήν τιμητική του. Ἡ οἰκογενειακή ἠθική τινάζεται στόν ἀέρα, ἀνοίγοντας τό δρόμο στήν παράβαση. Ἡ στοργή καί ἡ τρυφερότητα τῆς πατρικῆς σχέσης μάχονται ἀπεγνωσμένα τό ζῶο τοῦ πόθου. Ἡ ἠθική μάχη δίνεται στά ὅρια — τῆς ὕπαρξης καί τοῦ σώματος. Τό γράμμα, ὁ φορέας τῆς θεϊκῆς συμφορᾶς, ἐπιτέλεσε τήν ἀποστολή του: ὁ ρόλος τοῦ πατέρα ἀντιστρέφεται σ' ἐκεῖνον τοῦ ἄντρα, ἐνῶ ἡ ἡρωίδα, ἀπό κόρη γίνεται σημεῖο ἐπιθυμίας. Ἡ φύση καί τό ἔνστικτο ἐνάντια στούς ἠθικούς φραγμούς, στό ναρκοθετημένο πεδίο τῆς οἰκογενειακῆς ἑστίας. Κανείς δέν κερδίζει. Ἡ τεχνική συμφιλίωση ἔχει τόν ἀέρα μιᾶς ἠθελημένης ὑποταγῆς. Τό γράμμα καίγεται, ὄχι στόν οἰκογενειακό βωμό ἀλλά σ' ἐκεῖνο τοῦ τυχαίου καί τοῦ ἀπρόβλεπτου.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

"Ὁ μεγάλος ξανθός"

Αὐτός ὁ σκληρός καί ἄκαρδος θεός ἔχει ἐγκαταστήσει τόν τοποτηρητή του στίς εἰκόνες τοῦ Δεκάλογου. *Ἕνας ξανθός ἄνδρας μέ ψυχρό γαλάζιο βλέμμα περιδιαβαίνει σ' ὅλα τά ἐπεισόδια: μέ τή μορφή τοῦ περαστικοῦ διαβάτη, κάποιου πού ψωνίζει στό σοῦπερ μάρκετ, πού κρυφοκοιτάει στό κλείσιμο μιᾶς πόρτας, ἑνός ψαρᾶ πού κουβαλάει τή βάρκα του, κάποιου πού ζεσταίνεται σέ μιά φωτιά ἀναμμένη δίπλα στήν παγωμένη λίμνη.*

Παρατηρητής τῶν συμβάντων, φορέας μιᾶς σκληρῆς ἐντολῆς, ἐμφανίζεται σέ στιγμές δραματικῆς κορύφωσης, ἐκεῖ ὅπου τά ἠθικά διλήμματα πέφτουν βαριά πάνω στή ζωή τῶν ἀνθρώπων. Δέν ἔχει καμιά συμμετοχή στά δρώμενα. Ἡ φιγούρα του, μοναχική καί ξεκομμένη, ἐγκατεστημένη ἀπό μιά ἀνώτερη δύναμη μέσα στίς εἰκόνες, δηλώνει τήν ἄγνωστη ἤπειρο ἀπ' ὅπου ἐκπέμπονται οἱ ἐντολές.

Προπομπός μιᾶς δυσβάστακτης θεϊκῆς μοίρας, παρακολουθεῖ μιλώντας μέ τή σιωπή του. Τό ἄδειο του βλέμμα καί ἡ ἀνησυχαστική μορφή του παραπέμπουν στή χώρα ἑνός μεταφυσικοῦ πουθενά, ὅπου κατοικεῖ *(;) ὁ σιωπηλός Θεός αὐτῶν τῶν εἰκόνων.*

Θ.Λ.

Τό δέντρο πού μᾶς πλήγωνε

Ἔρωτας στή χουρμαδιά / Νίκη τῆς Σαμοθράκης — *Σταῦρος Τσιώλης / Δῆμος Ἀβδελιώδης: Δύο δημιουργοί - φορεῖς τῆς ἀνανέωσης στό τραυματικό τοπίο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου.*

Τί κι ἄν αὐτή τή φορά, ἡ Νίκη παραμένει ἄπτερος καί τό ὄνειρο τῆς πτήσης περιορίζεται μόνο γιά τούς μικρούς ἥρωες τῆς ὀνειρικῆς ὑπτάμενης Χουρμαδιᾶς;

Εἶναι κανείς ἐπάνω;

τοῦ Ἀχιλλέα Κυριακίδη

I.

Ἔ. Λοιπόν, τά πάντα εἶναι θέμα μήκους...

Ὄχι, δέν πρόκειται γιά ἀτάκα τῆς Μαίη Οὐέστ, ἀλλά γιά τό ταπεινό συμπέρασμα τοῦ ὑπογράφοντος ἀπό τό τελευταῖο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου: πάσχουμε, ὡς Νεοέλληνες, ἀπό σύνδρομο ἐπίκτητης ἀφηγηματικῆς ἀνεπάρκειας. Ἡ διαπίστωση μεταφέρεται καί ἀπό τόν χῶρο τῆς Λογοτεχνίας: τό μυθιστόρημα δέν εὐδοκίμησε ποτέ πραγματικά σ' αὐτόν τόν τόπο, ὅπου, ἀντιθέτως, ἄνθησε (καί ἀνθεῖ) ἡ ποίηση, τό διήγημα καί τό δοκίμιο. Ἐλάχιστες, φωτεινές ἐξαιρέσεις μετά τίς *Ἀκυβέρνητες Πολιτεῖες* τοῦ Τσίρκα, ὄχι μόνο δέν εἶναι ἱκανές νά στοιχειοθετήσουν παράδοση, ἀλλά καί ἐπιβεβαιώνουν ἕναν ἀνομολόγητο καί, στό κάτω κάτω, διόλου ἐπονείδιστο κανόνα. Ἄλλωστε, ὁ Ταχτσῆς δέν ἔγραψε ἄλλο μυθιστόρημα καί ὁ Ἰωάννου, ἴσως ὁ σημαντικότερος μεταπολεμικός πεζογράφος μας, δέν ἔγραψε κανένα...

Κάθε ἄλλο λοιπόν παρά τυχαῖο εἶναι τό γεγονός ὅτι, σέ μιά *καλή* κινηματογραφική σοδειά ὅπως ἡ φετεινή (καί πόρρω ἀπέχουσα ἀπό τήν ἀλήστου μνήμης περσινή ἀντίστοιχη):

1. οἱ *ἀρτιότερες* δημιουργίες ἦταν μικροῦ καί μεσαίου μήκους (*Τυφλόμυγα* τῆς Δήμητρας Ἀράπογλου, *Ἡ Ἀλίκη στίς ἔρημες πόλεις* τοῦ Χρήστου Χρηστίδη, *Δέσποινα* τοῦ Σωτήρη Γκορίτσα),

2. Ἡ πιό *προσωπική* ταινία ἦταν, ὅσο κι ἄν ἀκούγεται παράδοξο, ἕνα ντοκυμανταίρ (*Aenigma est* τοῦ Δημήτρη Μαυρίκιου), κάτι πού ὠθεῖ τόν γράφοντα νά διερωτηθεῖ γι' ἄλλη μιά φορά γιατί δέν προτιμᾶμε νά μιλήσουμε *ἐμμέσως* γιά πολλά πράγματα, νά δανειστοῦμε ἀφορμές, ν' ἀρχίσουμε νά βλέπουμε διαλεκτικά, μέ λίγα λόγια: νά ἀναρωτηθοῦμε φωναχτά ἀντί νά ἀφορίζουμε φωνασκώντας.

3. ἡ θλιβερότερη ἀπογοήτευση τοῦ Φεστιβάλ (*Βιοτεχνία ὀνείρων* τοῦ Τάσου Μπουλμέτη) "ὀφείλει" τήν ἀποτυχία της στό γεγονός ὅτι διαρκεῖ τουλάχιστον 30 λεπτά περισσότερο ἀπ' ὅσο χρειάζεται, ἀπ' ὅσο ἀντέχει ὁ ἐμβρόντητος θεατής γιά νά παραμείνει ἐμβρόντητος καί, κυρίως, ἀπ' ὅσο ἀνέχεται τό ἴδιο τό καταπληκτικό εὕρημα τοῦ δημιουργοῦ. (Εἶναι γνωστό πῶς πεθαίνουν τά εὑρήματα: μετά τήν πάροδο τῆς "ὥρας λήξεως", παύουν νά μεσουρανοῦν καί συντρίβονται στό ἔδαφος, ὄχι "μ' ἕνα βρόντο", οὔτε κάν "μ' ἕνα λυγμό", ἀλλά μ' ἕνα *πλάφ*...)

Ἡ *Βιοτεχνία ὀνείρων*, κατά περίεργη συγκυρία, εἶναι ἡ ταινία πού ἄνοιξε τό Φεστιβάλ καί ἔδωσε ἔτσι εὐθύς ἐξαρχῆς τό στίγμα του: "καλές προθέσεις, ἀλλά...". Ἐδῶ ὅμως πρόκειται γιά Κινηματογράφο, γιά Τέχνη, γιά ἐρωτική συνεύρεση τοῦ δημιουργοῦ πρῶτα μέ τό θέμα του καί μετά μέ τόν θεατή, καί ὄχι γιά μικρές ἀγγελίες συνοικεσίων.

Ὁ Μπουλμέτης δέν ἀγάπησε τό εὕρημά του, ἀλλιῶς δέν θά τοῦ ἐπιφύλασσε ἕναν τόσο ἄδοξο καί ἀναξιοπρεπῆ θάνατο. Ὁ Πάνος Κοκκινόπουλος (*Σημάδια τῆς νύχτας*) *νομίζει* ὅτι ἀγαπᾶ τό εἶδος πού *νομίζει* ὅτι ὑπηρετεῖ. (Δύο πλάνες θά μποροῦσαν νά ὁδηγήσουν σέ μιά κατάφαση, ἄν στήν Τέχνη ἡ λεγόμενη "μαθηματική ἀκρίβεια" δέν ἦταν ἐκτοπισμένη ἐξ ὁρισμοῦ). Ὅσο γιά τόν Νίκο Νικολαΐδη (*Singapore Sling*), ἀπέδειξε γι' ἄλλη μιά φορά πόσο βαθιά ἐρωτευμένος εἶναι μέ τόν ἑαυτό του ὡς δημιουργό. (Αἰσθανόμαστε παγιδευμένοι καί ἀμήχανοι, ὅπως μπροστά σέ κάποιον πού μᾶς ἐπιδεικνύει αὐτάρεσκα ἕνα λεύκωμα μέ ἰδιωτικές φωτογραφίες, ἄψογες μέν, ἀλλά ἀπό ἐκδρομές πού δέν εἴμασταν).

Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, οἱ μόνοι δύο σκηνοθέτες πού φάνηκε νά ἀγαποῦν παράφορα τό θέμα τους, παραδόθηκαν τόσο ἀμαχητί σ' αὐτό, ὥστε νά μήν εἶναι πιά σέ θέση νά τό ἐλέγξουν. Τόσο ἡ Βασιλική Ἡλιοπούλου (*Τό πέρασμα*), ὅσο καί ὁ ἀνεξήγητα ἀδικημένος (ὄχι τόσο ὡς

πρός τά βραβεῖα, ὅσο ὡς πρός τήν ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ καί, κυρίως, τῶν διανοουμένων) Τάκης Ἀντωνόπουλος *(Ἡ νύχτα τῆς μυστικῆς συνάντησης)* ἐπέδειξαν τόση προχειρότητα καί ἀνευθυνότητα στόν χειρισμό μερικῶν καίριων ζητημάτων, ὥστε μόνο γιά ἀφέλεια μπορεῖ νά μιλήσει κανείς καί γιά (συγγνωστή;) ἐρωτική ἐθελοτυφλία. Δέν ἀντέχουν σέ ἄλλη ἐξήγηση σκηνές ὅπως ὁ χορός στό γκαράζ (Ἀντωνόπουλος) ἤ τό τριπλό φονικό στό βενζινάδικο (Ἠλιοπούλου), συμπτώματα ὅπως ἡ ἐντελῶς ἀκαθοδήγητη ἑρμηνεία τῆς Ρένης Πιττακῆ καί τό (σχεδόν ἀπωθητικό) φιζίκ τῆς Καρυοφιλιᾶς Καραμπέτη ὡς νταλικέρισσας...

Ἕνα γενικότερο σύμπτωμα πού, πάντως, μεταφέρεται ἀπό ἄλλες χρονιές καί πού, ἴσως, ἐνισχύει τά προλεχθέντα περί ἀφηγηματικῆς ἀνεπάρκειας, εἶναι ὁ off λόγος. Οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες δέν ἀρκοῦνται πιά, φαίνεται, στήν εἰκόνα καί φορτώνουν (ἀνεξέλεγκτα καί, ἐν πολλοῖς, ἀνεπίτρεπτα) τήν κινηματογραφική ἀφήγηση μ' ἕναν ἀκατάσχετο λόγο πού προωθεῖ — ἤ νομίζουν ὅτι προωθεῖ — τή δράση. Πάει ἡ οἰκονομία τῆς κινηματογρφικῆς ἔκφρασης, πάει ἡ παντοδυναμία τῆς εἰκόνας: στίς περισσότερες ταινίες, ὁ θεατής (ἀκροατής πλέον) ἀφήνεται σέ μιά φωνή δίκην Μεγάλου Ἀδελφοῦ νά τόν καθοδηγεῖ στά εὔληπτα, νά τόν ξεναγεῖ στά οἰκεῖα, νά τοῦ ἐξηγεῖ τά εὐνόητα. Φωτεινή ἐξαίρεση (καί σ' αὐτό), ὁ *Ἔρωτας στή χουρμαδιά* τοῦ Σταύρου Τσιώλη.

Ἐδῶ, θά ἄξιζε λίγο νά σταθοῦμε στόν Νίκο Νικολαΐδη, ἡ "ἀπολογία" τοῦ ὁποίου ἐπί τοῦ προκειμένου (τοῦ off λόγου, δηλαδή) εἶναι σχεδόν βέβαιο ὅτι θά περιλάμβανε τό ἄλλοθι τῆς πιστῆς ἀναφορᾶς του στό *φίλμ νουάρ*. Οἱ ἐνστάσεις μας θά μποροῦσαν νά πέσουν σάν τήν καταρρακτώδη βροχή πού ἐμποτίζει μέχρι διαβρώσεως τήν ταινία του: καί, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, τό *Singapore Sling δέν* εἶναι νουάρ. Τό (κάθε) εἶδος ἐπιβάλλει μέ τόν καιρό τούς κώδικες, ἀλλά ἡ ἔστω καί πιστή ἀντιγραφή *μερικῶν* κωδίκων δέν μπορεῖ νά δώσει "ἀρτιμε-

λές" σῶμα. Ὁ "Φρανκεστάιν" τοῦ Νικολαΐδη ντύνεται ὡς Μπέιμπυ Τζέιν, κυκλοφορεῖ στά μπουντουάρ τοῦ Μαρκησίου, τρώει στοῦ Φερρέρι — καί μιλάει ὡς... *Laura:* Τό νουάρ δέν ὑπῆρξε ποτέ γκροτέσκο — οἱ παρωδίες του, ναί. Τό κακό ὅμως μέ τόν Νικολαΐδη εἶναι ὅτι (μέ τήν ἐξαίρεση, ἐλπίζω, τῆς σκηνῆς μέ τά ἐντόσθια) χειρίζεται πολύ σοβαρά τό θέμα του. Ἤ (γιά νά τό ποῦμε ἑλληνικά, ὅπως θά τό 'λεγε ἕνας ἥρωάς του): he means it. Ὑπ' αὐτές τίς συνθῆκες, λόγος off (καί δή ἀπό πεθαμένο, δίκην *Sunset Boulevard)*, φορτωμένος μέ ἐκφράσεις τοῦ τύπου "ἕνα τηλέφωνο χτυποῦσε στό κεφάλι μου προσπαθώντας νά μέ ξυπνήσει" ἤ "αὐτή ἡ κοπέλα ἄξιζε γιά ἕνα χτύπημα μέ λοῦγκερ στό κεφάλι ἤ καί κάτι παραπάνω" (sic δι' ἀμφότερα), ἐνοχλεῖ πολύ περισσότερο ἀπ' ὅσο θά 'θελε ὁ Νικολαΐδης νά μᾶς ἐνοχλήσουν ἄλλα. Ὁ Νίκος Νικολαΐδης, ὁ ἄνθρωπος πού ἀγάπησε ἕνα πτῶμα ἤ ὁ ἄνθρωπος πού ἔκανε μιά *ὁλόκληρη* ταινία (*Πρωινή περίπολος*) γιά νά τήν τελειώσει μέ τό τελευταῖο πλάνο τοῦ *Ruby Gentry*, ξέρει νά κάνει Κινηματογράφο ὅσο, ἴσως, κανένας ἄλλος σ' αὐτό τόν τόπο. Ἄς τόν (ξανα)κάνει λοιπόν!

Ξαναγυρίζω στόν *off* λόγο ὡς γενικό σύμπτωμα. Σύμπτωμα σεναριακῆς ἀδυναμίας, ἄγνοιας κινηματογραφικῆς ἔκφρασης, "εὔκολης λύσης". (Φέτος, σημειώνεται καί τεχνολογική ἐξέλιξη: ὁρισμένοι νεκροί μιλοῦν μέσα ἀπό κασέτες. Προσθέτω καί δύο παραλλαγές: τήν παραδοσιακή (μιά γιαγιά - θνήσκουσα ἤ ὁσονούπω — λέει παραμύθια) καί τήν τεχνολογική, φαινομενικά ἄλλης ὑφῆς: στήν ταινία τοῦ Μπουλμέτη, ἡ "δράση" προωθεῖται διά... τηλεφώνου!) Ἡ κατάχρηση τοῦ off τό ὁδηγεῖ τελικά νά λειτουργεῖ ὑπό τήν ἀκραία του σημασία: *ἐκτός Κινηματογράφου...*

II.

Δύσκολο εἶδος ἡ κωμωδία. Πόσο μᾶλλον ὅταν ἐπιχειρεῖται σύμμειξη τῶν "Μπαλκανίων" καί τοῦ "παῖξε - γέλασε" (*Ἡ Νίκη τῆς Σαμοθράκης*). Ἑξήντα χρόνια μετά τόν Μάκ Σέννετ, ὁ Δῆμος Ἀβδελιώδης περιλαμβάνει στό ἀνυπόφορο πρῶτο μέρος τῆς ἐρήμην του πολυμεροῦς, φαινομενικά σπονδυλωτῆς καί κατ' οὐσίαν ἀσπόνδυλης ταινίας του μιά πεντάλεπτη (!) σκηνή μπουρλέσκ, ἡ ὁποία, ἄς πᾶν νά λένε οἱ ἀδαεῖς πρόδρομοι καί οἱ ἀναβιωτές - συνεχιστές τοῦ εἴδους (Μπλέικ Ἔντουαρντς), δέν κρίθηκε ἀπαραίτητο νά περιέχει *οὔτε ἕνα* γκάγκ: μιά δεκάδα μυστακοφόροι (Keystone Cops γάρ) χτυποῦν τά σφυριά τους στό ρυθμό τῆς μουσικῆς ἑνός δυστυχισμένου Παπαδημητρίου. (Ἄς ἀφήσουμε τό σφυροκόπημα πού ὑφιστάμεθα ἀνηλεῶς ἀπό ἕναν ἀκατάπαυστο, ἐνοχλητικό καί κακόγουστο off λόγο, γραμμένο σέ μιά νεκρή γλώσσα ὅπου, "γρυπαριστί" ἤ γερμανοειδῶς, τό ρῆμα *πάντα* στό τέλος μπαίνει). Ὁ Δῆμος Ἀβδελιώδης δέν κάνει κάν τόν κόπο νά κομίσει τή "γλαῦκα" τους εἰς τάς Ἀθήνας — μᾶς τήν ἐκσφενδονίζει σέ κονσέρβες.

Ἡ ἀνεπιτήδευτη ἀφέλεια τῆς πρώτης ταινίας τοῦ Ἀβδελιώδη *(Τό δέντρο πού πληγώναμε)*, περιβεβλημένη καί τόν ἅλω τῆς ἀπόρριψής της ἀπό τήν τότε Προκριματική Ἐπιτροπή τοῦ Φεστιβάλ, ἐκλήφθηκε ὡς ὑπόσχεση. Ἐδῶ, ἡ ἀφέλεια αὐτή ἐξελίχθηκε: προβάλλεται ὡς στύλ, ἔγινε πιά *naïveté*. (Ἕνα ἀνάλογο παράδειγμα προσφέρουν οἱ δύο τελευταῖες ταινίες τοῦ Σταύρου Τορνέ: οἱ πρῶτες ξεχείλιζαν ἀπό μιά αὐθόρμητη ποιητικότητα, πού παρέσυρε χειμαρρωδῶς λάθη, ἀτέλειες καί πτωχεῖες — ὅταν ὅλα αὐτά βγῆκαν στήν ἐπιφάνεια στίς δύο τελευταῖες ταινίες, ἡ ποιητικότητα προσπάθησε νά παίξει — ἀνεπιτυχῶς — τό ρόλο τοῦ ἄλλοθι...)

Δύσκολο εἶδος ἡ κωμωδία (bis). Οἱ Ἕλληνες κριτικοί ὀφείλουν μιά ἀπάντηση στά μεθεόρτια καί ἀπειλητικῆς χροιᾶς ἐρωτήματα τοῦ κ. Βασίλη Ἀλεξάκη πρός αὐτούς: "Ὥστε δέν σᾶς ἄρεσε ἡ ταινία μου, ἔ; Ὥστε δέν γελάσατε ἀρκετά, ἔ;" Κατά τόν κ. Ἀλεξάκη δηλαδή, ὀφείλαμε νά γελάσουμε μέ τόν κ. Τσάκωνα (τί μάστιξ κι αὐτή!), μ' ἕνα πλαστικό καρπούζι πού κατρακυλάει ἀπ' τό Λυκαβηττό στά Ἐξάρχεια, μ' ἕνα ζευγάρι πού μένει σέ διόροφη μονοκατοικία καί κοιμᾶται στό ὑπόγειο (!) Ὁ Βασίλης Ἀλεξάκης, ὑπεύθυνος γιά ἕνα ἀπό τά χειρότερα σενάρια πού εἶδαν ποτέ τό φῶς σ' αὐτό τό ἔρημο φεστιβάλ, γιά τή χειρότερη φωτογραφία πού ἔκανε ποτέ του ὁ Ἀνδρέας Μπέλλης, γιά τή χειρότερη μουσική πού ἔγραψε ποτέ του ὁ Λουκιανός Κηλαηδόνης (ἀκόμα καί σέ τρία ὁλόκληρα λεπτά) ὀφείλει νά γνωρίζει ὅτι, ἐκτός ἀπό τίς "ὡραῖες ξένες", ὑπάρχουν καί πολύ καλές ἑλληνικές κωμωδίες,

καί καταδικάζεται νά δεῖ ἑκατό φορές τή *Λούφα καί παραλλαγή* τοῦ Νίκου Περάκη. ("Τί σᾶς ἦταν;„ ρωτάει ὁ ἐργολάβος κηδειῶν - Τσάκωνας ὅταν ὁ Καφετζόπουλος τοῦ ἔχει μόλις δηλώσει ὅτι θέλει νά κηδέψει τόν πατέρα του. Οὔτε ἕνας ἀπό τούς 532 Ἀμερικανούς gag-writers, πού κάθονται γύρω ἀπό ἕνα τραπέζι καί ἐπιδίδονται σ' ἕνα ἀκατάσχετο brainstorming μπάς καί βγεῖ *ἕνα* ἀστεῖο, δέν θά τολμοῦσε νά ἐκστομίσει αὐτή τή φράση.)

Ἀντίθετα, ὁ Σταῦρος Τσιώλης δηλώνει τήν ταινία του ὡς κωμωδία (ἄν καί τό προτασσόμενο "ταξιδιωτική" ὄφειλε νά μᾶς βάλει σέ ὑποψίες) καί ὁ *Ἔρωτας στή χουρμαδιά* εἶναι ἕνα σχόλιο πάνω στή μελαγχολία, τή μοναξιά καί τόν θάνατο, μ' ἕνα καταπληκτικό κωμικοτραγικό ζευγάρι (Μπακιρτζῆς - Ἀνδρέου) πού παραπέμπει (*καί* ὡς ἐκ τοῦ τέλους του) σ' ἐκεῖνο τό ἄλλο, τό ἐξίσου σπαραχτικό: Ρίτσο Ράτσο - "Καουμπόυ τοῦ μεσονυκτίου" καί περιφέρεται σέ μιά παγερή καί ἐξαίσια φωτογραφημένη ἑλληνική ἐπαρχία, διάστικτη μέ τίς μοναχικές *Γυναῖκες* τοῦ Κώστα Οὐράνη. Κωμωδία; Ναί, ἄν ἡ ζωή εἶναι τό διάστημα μεταξύ δύο θανάτων ὅπως γράφαν τά παλιά λευκώματα (ἡ ταινία ἀρχίζει καί τελειώνει μέ κηδεία), ἄν ἡ ὕπαρξη μιᾶς χουρμαδιᾶς ἐν Ἑλλάδι ἀποδεικνύεται λιγότερο ἀληθοφανής ἀπό μιά θερμάστρα πού — ὅταν ὅλα θά 'χουν πιά πεθάνει — αὐτή θά δουλεύει μέ χῶμα, καί ἄν ὁ θεατής συνειδητοποιεῖ πολλή ὥρα μετά τήν προβολή καί κατά τόν πρῶτο ἤ δεύτερο μηρυκασμό της, ὅτι αὐτό πού εἶδε δέν εἶναι παρά ἡ καταγραφή ἑνός συγκεκαλυμμένου *φόνου* πού διαπράττεται βαθμιαῖα, σχεδόν συστηματικά ἀλλά καί διόλου ἐνσυνείδητα, μιᾶς ἐκδίκησης πού ἐνδύεται τό προσωπεῖο τῆς προστατευτικότητας καί τῆς συγγνώμης. Κωμωδία, λοιπόν; Ἔστω, ἄν σκεφτεῖ κανείς ὅτι ὁ *Ἔρωτας στή χουρμαδιά* διαθέτει τό καλύτερο γκάγκ πού εἴδαμε σέ ἑλληνική ταινία μετά τή συνάντηση τῶν δύο ὀμπρελοφόρων στά *Χρώματα τῆς ἴριδος:* ἀναφέρομαι στή σκηνή μέσα στό ταξί μέ τό τραγούδι τοῦ Χριστοδουλόπουλου. Τό γκάγκ, πέρα ἀπ' τή θεμελιώδη του εὑρηματικότητα, διαθέτει καί ἄψογο timing — τόσο ὡς πρός τήν συγκεκριμένη στιγμή πού ἐπιλέγεται, ὅσο καί ὡς πρός τόν optimum χρόνο διάρκειάς του: ὅσο ἀκριβῶς κρατάει ἕνα αὐθόρμητο γέλιο.

Δυό λόγια, τέλος, γιά τό ντοκυμανταίρ *Νίκος Κεσσανλῆς* τοῦ Νίκου Φατούρου. Κατά παράδοξο τρόπο, τό μεγαλύτερο μειονέκτημα τῆς ταινίας εἶναι ὅτι ἀνταποκρίνεται πλήρως σ'

αὐτό πού, δυστυχῶς, δηλώνει ἐν ὑποτίτλῳ ὅτι εἶναι: *Τό πορτρέτο ἑνός ζωγράφου*. Ἤδη, ἐξ ὁρισμοῦ δηλαδή, τά περιθώρια εὐκινησίας εἶναι χαμένα: ὁ σκηνοθέτης δέν μπορεῖ νά μιλήσει "ἐξ ἀφορμῆς", ὁ πλάγιος λόγος ἐξοστρακίζεται, ἡ "ἐπίθεση" δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι μετωπική — καί ὅ,τι προκύψει. Ὁ Φατοῦρος ἐπιδεικνύει τέτοιο σεβασμό πρός τό θέμα του (τόν Κεσσανλῆ), ὥστε δέν διστάζει νά ἀπεκδυθεῖ καί τήν πιό στοιχειώδη του αὐταρέσκεια καί νά ὑποτάξει πλήρως τήν κινηματογραφική τέχνη στή ζωγραφική, φτάνοντας μέχρι τοῦ σημείου νά τήν "μειώνει" (ἡ ἀρχή μέ τό Σοῦπερ 8) ἤ νά τήν ἀπογυμνώνει ἀπ' τά συστατικά της τερτίπια (τό φινάλε μέ τίς ράγες τοῦ τράβελλινγκ). Σκοπός του, νά ἀναδείξει τό ἐφ' ᾧ ἐτάχθη. Ἐδῶ, ὅμως, ὁ "σκοπός" (ὁ ζωγράφος Κεσσανλῆς) δέν καθαγιάζει τήν παντελῆ ἀπουσία τῶν "μέσων" (τοῦ σκηνοθέτη Φατούρου). Ὁ Κεσσανλῆς ὁδηγεῖ ἐπιδέξια τήν ταινία νά κλείσει μέ τήν τρομερή φράση "Δέν ἀσχολοῦμει πιά μέ τή ζωγραφική — καιρός εἶναι ν' ἀσχοληθεῖ κάποτε ἡ ζωγραφική μαζί μου". Ἄς τό ἐλπίσουμε. Γιατί ὁ Κινηματογράφος, πού ἀσχολήθηκε, οὔτε τόν δικαίωσε οὔτε δικαιώθηκε.

III.

Τό Λεύκωμά μου ἤ Σημειώσεις ἀπό μιά (κινηματογραφική) ἑβδομάδα

1. Ἡ ἀπογοήτευση εἶναι γένους θηλυκοῦ (Φιλαρέτη Κομνηνοῦ - Καρυοφυλλιά Καραμπέτη), ἀλλά ἐπιδέχεται καί μερικές ἐξαιρέσεις (Γιῶργος Κώνστας). Γένους θηλυκοῦ, ὅμως, εἶναι καί ἡ ἀπελπισία (Νάντια Μουρούζη). Ὁ Ἀντώνης Καφετζόπουλος ἀποδεικνύεται ὁ πιό συνεπής Ἕλλην ἠθοποιός: ὁ ρυθμός κατρακύλας του εἶναι σταθερός. Τό "μειδίαμα πού σκοτώνει", σκοτώνει τελικά τόν μειδιῶντα.
2. Οἱ φωτογραφικές δουλειές, μέ ἐξαίρεση τόν Μπέλλη *(Ἀθηναῖοι)*, σέ πολύ ψηλό ἐπίπεδο. Σημειώνουμε τήν ἐξαιρετική ποιότητα τῶν τεχνικῶν ἐφέ στή *Βιοτεχνία ὀνείρων* (Χρῆστος Μάγκος) καί τήν ἐπανεμφάνιση τοῦ Νίκου Γαρδέλη *(Δέσποινα)*.
3. Τί νά πεῖ κανείς γιά τή μουσική τοῦ Νίκου Κυπουργοῦ *(Aenigma est)*; Ἐκεῖνο τό τραγούδι, μέ ἤχους Σκαλκώτα, "Ὦ γλυκύ μου ἔαρ" καί μεσαιωνικῶν πολυφωνικῶν ἀσμάτων *a capella*, εἶναι ὅ,τι πιό συγκλονιστικό *ἀκούστηκε* φέτος. Οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες, πάντως, καλό εἶναι νά ἀναθεωρήσουν τίς ἀπόψεις τους ὡς πρός τή χρήση τῆς μουσικῆς: ἡ μουσική *δέν* εἶναι πανάκεια. Ἀντί νά καλύπτει τίς ἀφηγηματικές ἀδυναμίες, τίς τονίζει. Ἰδιαίτερα ἄν εἶναι ἀνέμπνευστη καί ἐνοχλητική (Δημήτρης Μαραγκόπουλος γιά τή *Νύχτα τῆς μυστικῆς συνάντησης*). Ἡ Ἑλένη Καραΐνδρου χρειάζεται ἀποτοξίνωση — τό ἴδιο καί ὅσοι πιστοί ἀκροατές της. Ἐκτός αὐτοῦ, ἡ "μουσική" της γιά τά *Σημάδια τῆς νύχτας* "μύριζε" ρετάλια ἀπ' τό *Μελισσοκόμο*.... Λιτό καί — ἐπιτέλους — πολύ κινηματογραφικό, τό μουσικό θέμα τοῦ Παναγιώτη Καλατζόπουλου γιά τό *Πέρασμα*.
4. Σημαντικά νέα *πρόσωπα:* Κλέων Γρηγοριάδης καί Τζώνης Θεοδωρίδης *(Ἡ νύχτατῆς μυστικῆς συνάντησης)*, Ἀνδρέας Μαριανός *(Βιοτεχνία ὀνείρων)*, Παῦλος Ὀρκόπουλος *(Ἔξοδος;)*, Ζωή Σαλαγιάννη *(Τό πέρασμα)*, Παναγιώτης Θανασούλης (ἕνα κράμα Τάκη Μόσχου καί Τζών Καρραντάιν - *Singapore Sling)*.
5. Σημαντικές ἑρμηνεῖες: Γιῶργος Νινιός *(Δέσποινα)*, Μέρεντυθ Χέρολντ *(Singapore Sling)*, Λάζαρος Ἀνδρέου *(Ἔρωτας στή χουρμαδιά)*, Χάρης Ἐμμανουήλ *(Τυφλόμυγα)*.
6. Ἔξοχο τό ἠλεκτρονικό γράφφιτι στό *Ἡ Ἀλίκη στίς ἔρημες πόλεις:* "Μαμά, μπαμπά, βγαίνω ἔξω". Τήν ἀκολουθῶ.

IV.

Εἶναι κανείς ἐπάνω;

Ἐπάνω (στόν πρῶτο ὄροφο, στόν δεύτερο ἐξώστη, στήν ταράτσα, στή Θεσσαλονίκη, στή Δράμα, στό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου, στό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ), εἶναι κανείς;

Κανείς...;

Α.Κ.

Στά ὅρια, ὡς συνήθως

Ἕνας οὐδέτερος παρατηρητής θά ἐρχόταν σέ ἀμηχανία παρακολουθώντας τό 31ο Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης. Ἐξηγούμαστε: οἱ ταινίες ἦταν ἐνδιαφέρουσες, ὑπῆρχαν νέες παρουσίες, θά μποροῦσε νά πεῖ κανείς ὅτι εἴδαμε ἕνα... ἤρεμο φεστιβάλ, σίγουρα ὄχι χειρότερο ἀπό τό μέσο ὅρο.

Παρ' ὅλα αὐτά μιά ἀβεβαιότητα διαφαινόταν πίσω ἀπό τίς ἠχηρές ἐκφωνήσεις. Οἱ δεξιώσεις δέν ἀρκοῦν γιά νά ἀλλάξουν τήν γενική εἰκόνα. Στό κάτω κάτω, ἄν ὑπάρχει φεστιβάλ, θά ἀκολουθοῦν καί οἱ δεξιώσεις. Ἀλλά δέν μποροῦμε νά ποῦμε πώς συμβαίνει καί τό ἀντίθετο...

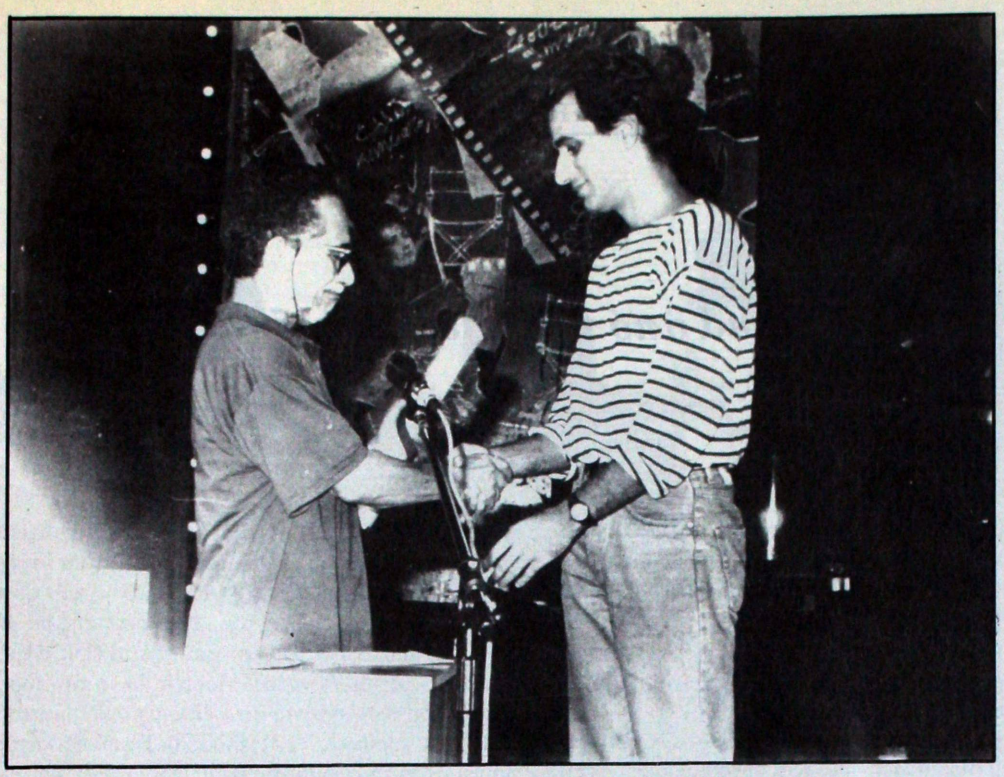
Παρ' ὅλο πού ἔχει πέσει σέ χέρια πού θά ἤθελαν πάση θυσία νά τό κρατήσουν, τό φεστιβάλ δέν εἶναι ἐξασφαλισμένο. Θυμίζει (ὑπερβολικά) προβληματική ἐπιχείρηση. Δύο δημοτικές μπάντες, δύο δεξιώσεις και δέκα πυροτεχνήματα δέν ἀρκοῦν γιά νά ἀλλάξουν τήν εἰκόνα. Ὁ θεσμός δέν προστατεύεται ἀρκετά ἀπό τό κράτος. Ἔχοντας στά χέρια της μιά οἰκονομία μόνιμα στά ὅρια τῆς χρεωκοπίας, ἡ κυβέρνηση δέν ἐνδιαφέρεται ἀκριβῶς νά ἐπενδύσει στόν πολιτισμό...

Ἀπό ἐκεῖ καί πέρα, σίγουρα ὅποιος μή-δημόσιος φορέας ρίξει χρήματα στό φεστιβάλ, θά τό "ἀποκτήσει" γιά τούς δικούς του λόγους. Δηλαδή: δημοσιότητα, διαφήμιση, πρεστίζ... ἄς μήν ξεχνᾶμε πώς ὅ,τι κι ἄν εἶναι τό φεστιβάλ, δέν ὑπάρχει ἄλλος ἀνάλογος θεσμός στήν Ἑλλάδα. Μέσα στίς τρελές συνθῆκες πού ζοῦμε, δέν ἀποκλείεται κάποτε νά βλέπουμε ἕνα φεστιβάλ κινηματογράφου ὀργανωμένο σάν ἐμπορική ἐπιχείρηση (ἀλλά μέ *τί* ταινίες; Ἐδῶ ὅλοι οἱ μνηστῆρες σκοντάφτουν!)

Μιλώντας γιά ταινίες...

Ποῦ θά μποροῦσε νά βρεῖ καταφύγιο τό ἑλληνικό σινεμά, γιά να ἀποφύγει ὅλες τίς μικρότητες, τά παράπονα, τήν κηδεμονία; Μά... μόνο στούς δημιουργούς του. Οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες, ὅμως, εἶναι πιά πρακτικά ὑποχρεωμένοι νά ἀπευθύνονται καί ἀλλοῦ, πέρα ἀπό τό συζητήσιμης οἰκονομικῆς στερεότητας ΕΚΚ. Τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου

Ἔρωτας στή χουρμαδιά: Πόσα σημαίνει ἕνα βραβεῖο;



Ἀπό τήν τελετή λήξης· προσωρινή ἤ ὁριστική;

τό βρίσκει πιά δύσκολο νά παίζει τό ρόλο τοῦ πρόθυμου παραγωγοῦ. Ἡ προθυμία ὑπάρχει ἴσως ἀκόμα, ἀλλά...

Οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες, αὐτοί τουλάχιστον πού παίρνουν στά σοβαρά τόν ἑαυτό τους, συχνά συναντοῦν μιά ἀκόμη πελώρια δυσκολία: τόν ἑαυτό τους.

Ὁ σκηνοθέτης συνήθως καλεῖται νά συντονίσει ὁλόκληρη τήν παραγωγή. Τό ζήτημα ὅμως εἶναι: *μπορεῖ;* Στό ἑλληνικό σινεμά ἔχουμε γεμίσει ἀπό ἀνθρώπους πού γράφουν μόνοι τά σενάριά τους κι ὕστερα τά σκηνοθετοῦν. Δέν εἶναι νά ἀπορεῖς πού τόσο πολλές ταινίες του νέου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου δείχνουν τόσο "προσωπικές". Τό ἐπάγγελμα τοῦ σεναριογράφου μοιάζει να ἔχει ἐξαφανιστεῖ ἀπό τήν Ἑλλάδα. Ἀντίθετα, ἔχουμε πλημμυρίσει στούς δημιουργούς — λίγοι ακόμα, καί θά πρέπει νά ἀρχίσουμε νά τούς ἐξάγουμε.

Οἱ δημιουργοί τέτοιου τύπου δέν συνεργάζονται καί μέ πολλούς ἀνθρώπους, προτιμοῦν νά σεναριοποιήσουν μόνοι τήν ἰδέα τους. Μέ ὅλες τίς ἀτέλειές της, ἄν χρειαστεῖ. Μέ ὅλα τά λάθη πού οἱ ἴδιοι ἴσως δέν βλέπουν. Στρέφονται πρός τά μέσα, ἀλλά ταυτόχρονα ξεχνοῦν τούς θεατές. Συχνά δέν ἐνδιαφέρονται οὔτε νά τούς πλησιάσουν. Γιατί; Ἄγνωστο. Ἴσως γιατί ἐπείγονται νά γίνουν καλλιτέχνες μέ ὅλη τή σημασία τῆς λέξεως, πρίν προλάβουν καλά καλά νά μάθουν τί σημαίνει ἔκφραση· ἴσως γιατί δέν βρίσκουν κανέναν ἄλλο νά ἐνδιαφέρεται νά στηρίξει τήν ἰδέα τους. Ποιός ξέρει; Αἰτίες ὑπάρχουν πάντα. Τό ἀποτέλεσμα, πάντως, συχνά ἀπογοητεύει καί τούς ἴδιους: ὅλα ὑπερβολικά ἰδιωτικά — σέ βαθμό πού καί οἱ κινηματογραφικές προβολές τῶν ἔργων στίς αἴθουσες τείνουν νά καταλήξουν... ἰδιωτικές. (Καί τότε, μέ δύο - τρεῖς χιλιάδες εἰσιτήρια στό χέρι, στό τέλος τῆς σαιζόν, καί μέ οἰκονομική ζημιά ποσοῦ συνήθως ἐφταψήφιου, οἱ δημιουργοί ξαναθυμοῦνται πώς, ἄν δέν τό σκέφτεσαι, τό κοινό δέν σέ σκέφτεται.)

Ἕνας φαῦλος κύκλος βρίσκεται σταθεροποιημένος στήν πορεία τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά. Ἡ ἀλλαγή πορείας δέν εἶναι παρά ζήτημα θέλησης, ἀρκεῖ ὁ "πορευόμενος νά *ξέρει* ποῦ θέλει νά πάει. Εἰδάλλως, τό ἑλληνικό σινεμά θά κινδυνεύει πάντα νά βουλιάξει κάτω ἀπό τό βάρος τῆς ἀδράνειας καί τῶν κακῶν συνηθειῶν του.

γ.δ.

Μακριά ἀπό τό ἀγριεμένο πλῆθος

Θά μποροῦσε νά ξεκινήσει κανείς, μιλώντας γιά τόν *Ἔρωτα στή χουρμαδιά*, μέ τήν ἀπόφανση ὅτι ἦταν ἡ καλύτερη ταινία τοῦ Φεστιβάλ. Αὐτό, ὅμως, οὔτε θά τήν δικαίωνε οὔτε θά δικαιολογοῦσε τήν ἀξία τῆς ταινίας, μιά πού τό ἐπίπεδο τοῦ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου εἶναι ἀπρόβλεπτο. Ἐκεῖνο πού μποροῦμε ὅμως νά ποῦμε μέ βεβαιότητα εἶναι ὅτι ἡ *Χουρμαδιά* εἶναι μιά καλή ταινία καί ὅτι εἶναι ἡ καλύτερη ταινία τοῦ Τσιώλη ὥς τώρα. Καί αὐτό πού δίνει στήν ταινία μιά ἐξωφιλμική ἰδιαιτερότητα ἔχει νά κάνει καί μέ τό δεύτερο αὐτό γεγονός: Ὅτι ἕνας σκηνοθέτης αὐτῆς τῆς ἡλικίας καί τοῦ συγκεκριμένου παρελθόντος μπορεῖ ἀκόμα νά βελτιώνεται, μπορεῖ ἀκόμα νά ὡριμάζει ὡς σκηνοθέτης. Ἡ ἰδιαιτερότητα ὅμως αὐτῆς τῆς ταινίας δέν σταματάει μόνο σέ αὐτό τό γεγονός. Ὅπως εἶχα ξαναγράψει, ὁ Τσιώλης μέ τίς ταινίες του ὄχι μόνον καταθέτει ἕνα πολύ ἐνδιαφέρον κινηματογραφικό μοντέλο, ἀλλά ἐπιμένει σέ αὐτό, περιορίζοντας τίς φιλοδοξίες του. Καί τό μοντέλο τοῦ Τσιώλη εἶναι ἴσως τό πιό κοντινό στήν ἑλληνική πραγματικότητα. Ἕνας κινηματογράφος λιτός σέ μέσα καί πλούσιος σέ ἰδέες. Ἴσως λίγο ἔμμονες ὁρισμένες φορές ἀλλά σίγουρα ἐνδιαφέρουσες. Ὁ Τσιώλης καταφέρνει νά εἶναι πάντα μέσα στό παιχνίδι πού λέγεται ἑλληνικός κινηματογράφος. Σχεδόν κάθε χρόνο ἔχει μιά ταινία. Ἄλλες φορές μέ χρήματα πού παίρνει ἀπό τό Κέντρο, ἄλλοτε μέ δικά του καί τήν ἐκ τῶν ὑστέρων βοήθεια τοῦ Κέντρου. Ἐδῶ ὅμως κατάφερε κάτι ἀκόμα πιό σημαντικό. Ξανάφερε τόν ἰδιώτη χρηματοδότη, σπόνσορα, ἤ ὅπως ἀλλιῶς θέλετε νά τόν ὀνομάσουμε, πίσω στόν κινηματογράφο. Καί αὐτό εἶναι ἴσως κάτι τόσο σημαντικό ὅσο καί ἡ ἴδια ἡ ταινία.

Ὁ ἔρωτας στή χουρμαδιά εἶναι μιά ταινία πού φαίνεται νά συμπυκνώνει καί νά ἰσορροπεῖ μέ τόν καλύτερο ὥς τώρα τρόπο τήν προβληματική καί τίς ἔμμονες ἰδέες τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ Τσιώλης ξεφεύγει ἀπό τίς κινηματογραφοφιλικές ἀναφορές προηγούμενων ταινιῶν του καί δίνει μεγαλύτερο βάρος στήν ἰσόρροπη καί αὐθεντική ἀνάπτυξη μιᾶς πλοκῆς πού ἐξυπηρετεῖ καλύτερα τίς ἰδέες του. Ἡ πορεία της θά μποροῦσε σχηματικά νά καθοριστεῖ ἀπό τά ἑξῆς σημεῖα: θάνατος - ταξίδι- θάνατος. Μέσα σ' αὐτή τήν πορεία, τό χιοῦμορ (κάτι σπάνιο στόν ἑλληνικό κινηματογράφο) εἶναι κυρίαρχο. Ἐπιτέλους ὁ Τσιώλης καταλαβαίνει ὅτι ἡ τραγωδία τῆς καθημερινότητας δέν εἶναι μονοκόμματη καί ζοφερή. Ἔτσι, μέσα ἀπό τήν ἰδιότυπη πορεία τῶν δύο κεντρικῶν προσώπων, ξεπηδοῦν οἱ ἀρετές τῆς ταινίας.

Ἄς δοῦμε ὅμως κάποιες ἀπό τίς συνιστῶσες τῆς ταινίας του:

1. Ρόουντ μούβι. Οἱ χαρακτῆρες τοῦ Τσιώλη βρίσκονται πάντα σέ μιά ἀναζήτηση. Κινοῦνται μέσα στόν ἑλλαδικό χῶρο γιά κάποιο λόγο πού μοιάζει περισσότερο μέ δικαιολογία. Ἔτσι ἡ κίνηση εἶναι πάντα διπλή. Ἐξωτερική στό χῶρο καί ἐσωτερική στούς χαρακτῆρες. Εἴτε κινοῦνται μόνοι εἴτε μέ παρέα. Ἡ ἐσωτερική αὐτή πορεία δέν φαίνεται νά ὁδηγεῖ σέ κάποια αὐτογνωσία, ἀλλά σέ μιά ἐπιβεβαίωση αὐτοῦ πού φαίνεται ὅτι ὑπάρχει. Εἶναι μιά ἀποκάλυψη στά μάτια τοῦ θεατῆ περισσότερο καί λιγότερο στά μάτια τοῦ πρωταγωνιστῆ.

2. Ἡ γυναίκα. Ἡ σχέση τοῦ Τσιώλη μέ τίς γυναῖκες μπορεῖ νά συμπυκνωθεῖ σέ μιά φράση πού λέει ὁ Μπακιρτζῆς: "Οἱ γυναῖκες εἶναι γιά νά μᾶς περιμένουν". Δηλαδή, δέν μποροῦν νά εἶναι στό προσκήνιο. Καί ὅποτε ὑπάρχουν (*Ἀκατανίκητοι ἐραστές*), τότε ἡ σεξουαλικότητά τους ἐξοβελίζεται. Ἡ Γυναίκα γιά τόν Τσιώλη εἶναι πεθαμένη. Ὑπάρχουν μόνο θηλυκές παρουσίες — ἐκεῖ δίπλα. Στή *Χουρμαδιά*, ὁ Τσιώλης ὁλοκληρώνει τή σκηνοθεσία τῆς ἀπουσίας της. Ἄν στό *Σχετικά μέ τόν Βασίλη* ὁ πρωταγωνιστής εἶχε τή συντρόφισα τῆς κόρης του καί στούς *Ἀκατανίκη-*

τους ἐραστές ἡ ἡλικία του δέν τοῦ ἐπέτρεπε κάποια σχέση πλήν αὐτῆς ἴσως τῆς ἀδελφῆς, στή *Χουρμαδιά* ἡ ταινία εἶναι ξεκάθαρη. Μπάντυ - μπάντυ λοιπόν. Μέ ὅλες τίς συνέπειες τῆς κρυπτο-ομοφυλοφιλίας. Ἀκόμα καί ὁ σύντροφος τοῦ πλανόδιου πωλητῆ, τόν ὁποῖο ὑποδύεται ὁ ἴδιος ὁ σκηνοθέτης, εἶναι ἄνδρας.

3. Οἱ ἥρωες. Ὁ Τσιώλης τελικά φαίνεται νά ἀγαπᾶ τούς μοναχικούς ἀνθρώπους. Πιστεύω ὅτι εἶναι ὁ σκηνοθέτης πού ἔχει ἀποτυπώσει μέ τόν καλύτερο τρόπο αὐτό τό γεγονός. Καί κυρίως τούς μοναχικούς ἄνδρες. Γιατί, ἄς μήν τό ξεχνᾶμε, καί οἱ γυναῖκες στήν ταινία του εἶναι τελικά μόνες. Μόνο πού ὁ Τσιώλης ξέρει καλύτερα τούς ἄνδρες. Τό ταξίδι ἐντείνει τήν ἀπομόνωση, ἀποκόπτει τούς χαρακτῆρες ἀπό κάποια ἑστία, ἀπό τό σπίτι. Καί καθώς ἡ Γυναίκα ἔχει πεθάνει, εἶναι στόν παρελθόντα χρόνο, ἔξω ἀπό τήν ταινία, οἱ ἥρωές του δέν ἔχουν καμιά ἐλπίδα. Γιατί, μᾶς τό δείχνει τό τέλος τῆς ταινίας, ἄλλη λύση δέν ὑπάρχει.

4. Τό κυνήγι τῆς οὐτοπίας. Τί ζητᾶνε τελικά οἱ ἥρωες τοῦ Τσιώλη; Αὐτό πού φαίνεται εἶναι ἡ οὐτοπία, ἡ χίμαιρα. Μία φωτογραφία πού δέν ἔχει νόημα γιατί δέν μπορεῖ νά ἔχει φωτογραφηθεῖ πουθενά στήν Ἑλλάδα. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει στό *Σχετικά μέ τόν Βασίλη*, ἐνῶ ὁ μικρός πρωταγωνιστής τῶν *Ἀκατανίκητων ἐραστῶν* ψάχνει τήν χαμένη οἰκογένειά του πού δέν φαίνεται νά ὑπάρχει πουθενά. Αὐτή ἡ ματαιότητα τῆς ἀναζήτησής τους σημασιοδοτεῖ καί τή μοναξιά τους.

5. Ἡ Ἑλλάδα. Ἡ Ἑλλάδα τοῦ Τσιώλη εἶναι ἡ ἐπαρχία. Οἱ σκονισμένοι δρόμοι της, τά λασπωμένα σοκάκια της, οἱ κρύες νύχτες τοῦ χειμώνα της, τά θλιβερά καφενεῖα τῶν σταθμῶν της, ἡ ἐγκατάλειψή της. Εἰκόνες ἐλάχιστα γραφικές καί ἀκόμη λιγότερο γοητευτικές. Παρόλα αὐτά, ὁ Τσιώλης τήν ἀγαπᾶ. Ὑπάρχει μιά θλίψη ἀλλά καί μιά ἐλπίδα, γιατί ἐκεῖ κρύβεται τό μυστικό τῆς οὐτοπίας.

Τό ἔργο τοῦ Τσιώλη εἶναι ἁπλό. Αὐτά πού συμβαίνουν δέν εἶναι μεγαλόσημα. Δέν διεκδικεῖ τή μοναδικότητα, τή διαφορά. *Ἡ χουρμαδιά* εἶναι ἕνα ἔργο ὥριμο. Φαίνεται νά εἶναι τό κλείσιμο ἑνός κύκλου. Ἐλπίζω ὅτι ὁ Τσιώλης, πιό ὥριμος πιά, θά ξεφύγει ἀπό τήν ἑλληνική ἐπαρχία καί θά γυρίσει πίσω στίς πόλεις γιά νά ξανασυναντήσει τούς σεμνούς καί συμπαθητικούς ἥρωές του μέ τήν ἴδια χιουμοριστική ματιά. Γιατί οἱ ἄνθρωποι τοῦ Τσιώλη δέν εἶναι οὔτε καλοί οὔτε κακοί. Εἶναι ἁπλῶς ἀνθρώπινοι.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

"Ἡ ζωή εἶναι ἕνα σόλο κλαρίνο στό τσάμικο"

— *Ἄς ξεκινήσουμε μέ μιά ἁπλή, συνηθισμένη, ἴσως καί ἁπλοϊκή ἐρώτηση: Γιά ποιό λόγο ἔγινε αὐτή ἡ ταινία; Ἰσχύει αὐτό πού λέγεται συνήθως "κάνουμε κινηματογράφο γιά τόν κινηματογράφο";*

Κοίταξε, μιά ταινία τήν ξεκινῶ διαλέγοντάς την μέσα ἀπό τά πολλά — πενήντα — σενάρια πού ἔχω, σάν μία μεγάλη ἀφορμή γιά νά ζήσω μέ ἄλλους ἀνθρώπους. Μέ τούς ἠθοποιούς, μέ τό συνεργεῖο, νά χαθῶ μέσα στήν Πελοπόννησο. Εἶναι πιά αὐτό πού ζητάει ἡ καρδιά μου. Σάν αὐτούς τούς πότες πού πίνουνε κρασάκι, καί λένε, νά πᾶμε στά Σπάτα, σ' αὐτό τό κρασάκι πού τό 'χει πονέσει ἡ ψυχή μου.

Δηλαδή αἰσθάνθηκα ὅτι δέν θά μποροῦσα νά γυρίσω μία "ἀθηναϊκή" ταινία. Καί πιό πολύ ἔνιωθα τήν ἀνάγκη μου γιά ἐπικοινωνια μέ τούς ἀνθρώπους πού μαζί κάνουμε τήν ταινία. Αὐτή ἡ ἀνάγκη μου εἶναι πού μέ ὁδηγεῖ νά γυρίζω ταινίες. Γιατί μέσα ἐκεῖ στίς δύσκολες συνθῆκες πραγματοποιοῦνται καί ἐξελίσσονται οἱ πιό βαθιές ἀνθρώπινες σχέσεις. Ἐγώ πιστεύω ὅτι ἡ φιλία ἔχει ἕνα μεγαλεῖο ὅταν δημιουργεῖται σέ συνθῆκες πολύ δύσκολες, τότε παγιώνεται καί παραμένει αἰώνια. Ἡ βαθιά φιλία δέν δημιουργεῖται στούς ἀνθρώπους πού βγαίνουνε καί τρῶνε μαζί. Ἐκεῖ ὅλοι εἶμαστε εὐγενικοί καί καλοί. Στόν κινηματογράφο χρειάζεται μιά αὐταπάρνηση, μία πίστη ὅλων τῶν ἀνθρώπων γιά τό ἴδιο ἀντικείμενο, κι αὐτό βαθαίνει τίς ἀνθρώπινες σχέσεις. Ὅταν λοιπόν πάρεις μέσα σου αὐτό τό κύμα τῆς φιλίας στούς τρεῖς μῆνες τῆς συνεργασίας, τῆς ἐπικοινωνίας, σέ χορταίνει, μετά δέν φοβᾶσαι τή μοναξιά γιά ἄλλον ἕνα χρόνο.

— *Πρόκειται ἀπ' ὅ,τι καταλαβαίνω γιά μιά εὐαίσθητη ἰσορροπία... Ἐφόσον ἡ ταινία στηρίζεται τόσο πολύ στίς σχέσεις ἐμπιστοσύνης, πού χτίζονται βέβαια πολύ προσεκτικά καί ὄχι εὔκολα, κάτι θά μποροῦσε θά μποροῦσε νά συμβεῖ μ' ἕναν ἀπό τούς συντελεστές καί νά σπάσει ἕνας κρίκος ἐμπιστοσύνης, διαταράσσοντας, συμπαρασύροντας ὁλόκληρη τήν ἰσορροπία πού ἔχει δημιουργηθεῖ...*

Τί μοῦ θυμίζεις τώρα... Πόσο σκληρή εἶναι ἡ δουλειά τοῦ σκηνοθέτη ὅταν δουλεύει μέ ἠθοποιούς πού δέν ἐκτιμᾶ, δέν ἀγαπᾶ, ἀλλά καί αὐτοί δέν τόν ἐκτιμοῦν...Πρέπει νά σοῦ πῶ μ' αὐτή τήν εὐκαιρία ὅτι ἄρχισα τήν ταινία τρεῖς φορές μέ ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς. Ἐξ αὐτοῦ καί ἡ ἀπόγνωση ὅτι κάλεσα τελικά τόν Μπακιρτζή. Καί τοῦ εἶπα ὅτι ἄν δέν κατέβεις ἐσύ, δέν πρόκειται νά τήν κάνω πιά τήν ταινία. Ὄχι μόνο δέν ἔσπασε αὐτός ὁ κρίκος, ἀλλά ἐξελισσόταν σέ κάτι πάνω πιά καί ἀπό τή φιλία. Ὁ Μπακιρτζής ἀνακάλυπτε ὅ,τι εἶχε θάψει μέσα του, ὅ,τι ἤθελε νά ἔχει ζήσει καί δέν μπόρεσε νά τό ζήσει. Ὄχι μόνο δέν ἔσπασε αὐτός ὁ κρίκος ἀλλά κάθε μέρα γυρίσματος ἀνέβαζε τήν εὐτυχία μας γιατί καταλαβαίναμε ὅτι κάτι προκύπτει. Πρέπει νά σοῦ πῶ καί τίς ἰδιαιτερότητες πού ζήσαμε. Ἐγώ, μέ τή σκληρότητα τοῦ σαμουράι ὅταν ἀρχίζω τό γύρισμα μιᾶς ταινίας, πρότεινα σέ ὅλους ὅτι δέν πρέπει νά φέρουν τίς κοπέλες τους. Οὔτε ἐγώ, οὔτε κανένας ἄλλος. Ὅτι ἔπρεπε, σ' αὐτή τή διάρκεια, ὅπως τά δύο πρόσωπα ζοῦν παρθενικό βίο, νά τόν ζήσουμε κι ἐμεῖς. Νά μήν ὑπάρξει ἕνα χόρτασμα ἐρωτικό, τή στιγμή πού ὑπάρχει ἡ ἀληθινή ἀνάγκη τῆς ἐπικοινωνίας μέ γυναῖκες. Δέν τό ἀναγνώρισες αὐτό στήν ταινία; Τή λαχτάρα τους πρός τίς γυναῖκες;

— *Ὁ ἑκτός πεδίου χῶρος νά μήν προδίδει τά συμβαίνοντα ἐντός πεδίου...*

Ἀκριβῶς. Τί γινόταν ὅμως. Περνώντας ἀπό πόλεις, μπάρ, ὑπῆρχε συνεχῶς, ἀκατάλυτη ἡ παρουσία τῆς γυναίκας γύρω μας. Ἡ λαχτάρα μεγάλωνε, μαύριζε τό μάτι μας, καί αὐτό "ἔγραφε" ὅλο καί πιό πολύ στήν ταινία! Καί δέν ἔγινε καμία παρασπονδία, ἀπό κανέναν. Δηλαδή, σεβαστήκανε τήν ἀρχική συμφωνία, τήν ὁποία ἐγώ τή ζήτησα γιά νά 'χουν τά παιδιά τήν εὐτυχία νά τήν σπάσουν. Δέν τήν ἔσπασε κανένας, ἀκόμα τήν Καθαρά Δευτέρα, πού εἴχαμε ἕνα εἶδος διακοπῆς καί θά μποροῦσαν νά κατεβάσουν τίς κοπέλες τους. Μάλιστα ἐγώ τούς τό ζήτησα, γιατί αἰσθανόμουν πόσο σκληρή εἶναι ἡ ζωή τους. Προτίμησαν νά τίς παρηγοροῦν ἀπό τό τηλέφωνο, γιά νά αἰσθανθοῦν τή μεγάλη ὀμορφιά τῆς στέρησης, πού "ἔγραψε" πάνω στήν ταινία. Γι' αὐτό καί ἡ ἐνοχή, ὅταν, σεναριακά, ὁ σύζυγος πηγαίνει μέ τήν κοπέλα τοῦ ξενοδοχείου, τή Ναυσικά. Τήν ἴδια στιγμή βέβαια πού ὁ μαέστρος τόν θαυμάζει. Ὑπάρχει ἕνα πλάνο θαυμασμοῦ του, καί παίζει βιολί ὅταν ἐκεῖνος μέσα κοιμᾶται ἐρωτικά, σάν νά τόν συντροφεύει, σάν νά τοῦ λέει: εἶμαι κι ἐγώ ἐδῶ, μέ τίς ἴδιες ἀνάγκες. Τή μέρα πού κάναμε τό τελευταῖο γύρισμα δέν μίλαγε κανένας, καί δύο - τρία παιδιά, τά πιό συναισθηματικά, κλάψανε κιόλας. Ἦταν μία μέρα μεγάλης θλίψης καί ἀνακούφισης συγχρόνως.

— *Ὅ,τι προϋπῆρχε τῆς ταινίας ἦταν ἡ σεναριακή ἰδέα τοῦ Κεχαΐδη. Πῶς αὐτή ἡ ἰδέα ἐξελίχθηκε καί ἔγινε σενάριο — ἄν ἔγινε ποτέ τό τυπικό σενάριο πού ξέρουμε.*

Ἡ ἰδέα τοῦ Κεχαΐδη γεννήθηκε σάν ἕνα ἀστεῖο μεταξύ μας: Δηλαδή, πεθαίνει ἡ σύζυγος, καί ὁ ἄντρας της ἀνακαλύπτει μιά φωτογραφία πού εἶναι ἡ γυναίκα του ἀγκαλιασμένη μέ τόν καλύτερό του φίλο κάτω ἀπό μιά χουρμαδιά. Ὡς φίλοι, τό 1970, συζητούσαμε ἄν θά μποροῦσε νά μᾶς συμβεῖ κάτι τέτοιο, ἀλληλοφλερτάροντας τίς συζύγους μας.

Προσπαθήσαμε νά τό δουλέψουμε σάν θεατρικό ἔργο, ἀλλά δέν μᾶς ὁδήγησε πουθενά, τό εὕρημα ἐξαντλεῖτο μετά ἀπό δέκα, δεκαπέντε λεπτά. Μετά τούς *Ἀκατανίκητους ἐραστές*, ὁ Κεχαΐδης μέ πῆρε στό τηλέφωνο καί μοῦ τό θύμισε, καί ἀμέσως ἐγώ τότε σκέφθηκα ὅτι αὐτό πού δέν μποροῦσε νά γίνει στό θέατρο, μποροῦσε νά γίνει στόν κινηματογράφο. Αὐτοί οἱ δύο θά ἔφευγαν νά ἀναζητήσουν τήν χουρμαδιά, θά ἀνοίγονταν στήν Πελοπόννησο. Ἔ, ἀπό ἐκεῖ καί

πέρα δέν φοβόμουν, δέν εἶχα πιά σενάριο. Ὑπῆρχε μόνο τό καινούριο στοιχεῖο ὅτι αὐτοί περιπλανιοῦνται στό χῶρο τῶν παιδικῶν τους χρόνων, στίς γυναῖκες πού κάποτε ἀγαπήσανε, ἄν θέλεις σέ κάτι πού πέρασε πιά, χωρίς ἐπιστροφή. Αὐτό τό στοιχεῖο ἔδινε ἕνα νέο ἐνδιαφέρον, ἦταν μιά νέα ἐκκίνηση, καί τό πλάσαμε αὐτοσχεδιάζοντας. Καί πιστεύω ὅτι εἶναι μεγάλη ἡ συμβολή τῶν δύο ἠθοποιῶν στό πῶς φτιάχτηκε τελικά ἡ ταινία.

—Ἡ χουρμαδιά πού φαίνεται νά εἶναι τό κριτήριο, τελικά εἶναι τό πρόσχημα...

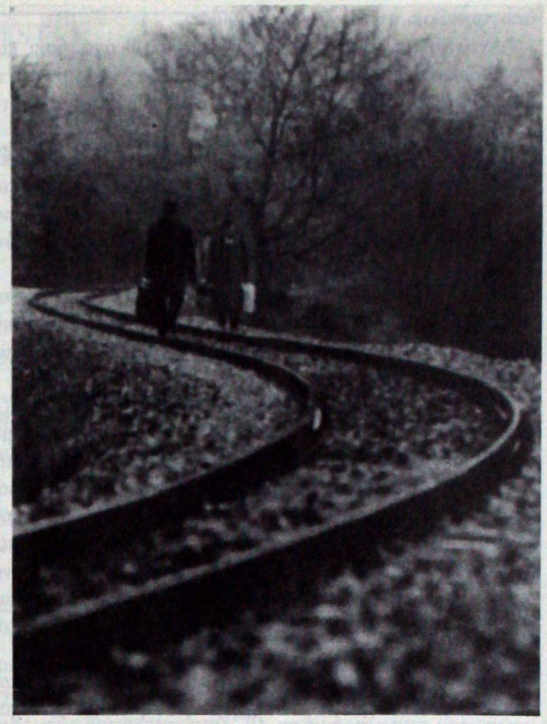
Τελικά ναί, καταντάει πρόσχημα, φαντάζομαι ὅτι αὐτό πού μένει εἶναι πώς ἀνακαλύπτουν τή βαθιά ἔννοια τῆς φιλίας καί τήν ἀναγκαιότητα γιά τόν ἄλλο ἄνθρωπο, ἔ, καί αὐτό εἶναι λίγο;

— Εἶναι παράξενο ζευγάρι, τί τούς ἑνώνει κατά βάθος; Εἶναι ἡ σχέση ἐξουσίας πού τούς καθορίζει;

Τούς ἑνώνει ἡ ἀντίθεση, βρίσκονται συνέχεια σέ κόντρα. Ὁ ἕνας εἶναι πανίσχυρος, ὁ ἄλλος εἶναι ὁ ἐξουσιαζόμενος, εἶναι μιά σχέση ἐξουσίας πού ὅμως σιγά σιγά ἐξατμίζεται καί χάνει τήν ἀξία της, γιατί εἶναι αὐτό πού πραγματικά δέν ἔχει ἀξία στίς ἀνθρώπινες σχέσεις. Πιστεύω πώς αὐτή ἡ ἐξέλιξη τῆς σχέσης εἶναι πού συγκίνησε τόν κόσμο καί τόν κέρδισε στή Θεσσαλονίκη. Γιά μένα, αὐτό πού κινεῖ καί ἐξελίσσει τήν ἀνθρώπινη κοινωνία κινεῖται ὑπόγεια καί εἶναι ὁ πολιτισμός. Ὁ ἀρχέτυπος πλοῦτος τοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ ἀλήθεια αὐτοῦ τοῦ πολιτισμοῦ. Καί ἄν ἀναλύσουμε ἐτυμολογικά τή λέξη "ἀλήθεια", παράγεται ἀπό τό ἄλφα τό στερητικό καί τή λήθη, σημαίνει δηλαδή πώς τίποτε δέν ξεχνῶ, τίποτε δέν ἀνακαλύπτω γιά πρώτη φορά, ἡ ἀλήθεια εἶναι κάτι πού προϋπῆρξε, κάτι πού ἐμεῖς πρέπει νά ξανακερδίσουμε καί νά μήν τό ξεχάσουμε. Χτές τό βράδυ μαζί μέ τό Σωτήρη τόν Κακίση καί τόν Βακαλόπουλο βλέπαμε μιά παλιά ἑλληνική ταινία, *Τῆς κακομοίρας* μέ τόν Χατζηχρῆστο. Μιά ταινία περιφρονημένη, πσύ ἐγώ πιστεύω ὅτι εἶναι ἀπό τίς πολύ μεγάλες ταινίες τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Ἔπρεπε νά μᾶς εἶχε δείξει τό δρόμο. Σ' αὐτή τήν ταινία, ὁ Χατζηχρῆστος, περισσότερο ἀπό κάθε ἄλη φορά, αὐτοσχεδιάζει πάνω στό λόγο, παραφράζοντάς τον. Σ' ἀφήνει κατάπληκτο. Μόλις τελείωσε ἡ ταινία καταλάβαμε ξανά τί σημαίνει ἡ γλώσσα γιά μᾶς, εἴμασταν πιό πλούσιοι. Ἦταν μιά μεγάλη στιγμή εὐτυχίας, καί βέβαια δέν τό περίμενα ποτέ ὅτι θά μποροῦσε αὐτό νά βγεῖ ἀπό μιά τόσο ἁπλή καί ἐμπορική ταινία, στήν ὁποία ἐγώ εἶχα τήν τύχη νά δουλέψω τότε βοηθός, τό 1961, τοῦ Ντίνου Κατσουρίδη. Καί ἦταν μεγαλύτερη ἡ συγκίνησή μου, γιατί τότε δέν εἶχα μπορέσει, μέσα στό μόχθο τῆς δουλειᾶς, νά ἀντιληφθῶ τήν ἀξία της.

— Ἀλλά ἄς ξαναγυρίσουμε στήν ταινία...

Μέσα στήν ταινία εἴμαστε Κώστα. Ἀκόμα καί ἄν φαινομενικά ἀπομακρυνόμαστε ἀπό αὐτήν. Γιατί ὁ κινηματογράφος αὐτό εἶναι, μιά καθολική εἰκόνα τοῦ κόσμου ἀπό μία συνείδηση πού ζεῖ μέσα σ' αὐτό τόν κόσμο, ἴσως καί τραυματικά, μέσα στή βιαιότητά του, καί ποτέ δέν προσπαθεῖ νά ξεφύγει ἀπό τήν ἀγωνία τῆς ζωῆς καί νά ἐκμεταλλευτεῖ τίς δυνατότητες ἑνός εὐδαιμονισμοῦ. Αὐτό πιστεύω ὅτι εἶναι ἕνας κινηματογραφιστής. Ὅπως τό ἔχει καθορίσει μιά βασανισμένη συνείδηση. Ἀλλά θά μποροῦσα νά πῶ τό ἴδιο



ἀκριβῶς καί γιά τόν θεατή. Εἶναι μιά βασανισμένη συνείδηση ὁ θεατής ὅταν πηγαίνει μέσα σέ μιά σκοτεινή αἴθουσα γιά νά ἐπικοινωνήσει μέ τό ἔργο ἑνός συνανθρώπου του, γιά νά ἔχει μιά ἀνταλλαγή μαζί του. Γιατί δέν πιστεύω στόν παθητικό θεατή. Πού θέλει ἁπλῶς νά διασκεδάσει, νά ἐντυπωσιαστεῖ ἀπό ἕνα ὑπερθέαμα. Καί δέν λέω πώς δέν ὑπάρχει αὐτό τό εἶδος θεατῆ, ὄχι μόνο ὑπάρχει, ἀλλά καί θριαμβεύει σήμερα.

— Θά 'θελα ἐδῶ ἀκριβῶς σ' αὐτό τό σημεῖο νά κάνω μιά ἐρώτηση, πού ἀφορᾶ στόν θεατή ὁ ὁποῖος θά θελήσει νά δεῖ τήν ταινία σου. Ἕναν θεατή πού — ἄς τό πάρουμε σάν δεδομένο — πολύ ψυχρά, ἀκουμπώντας τά χρήματά του στό ταμεῖο ἔχει τίς ἴδιες ἀπαιτήσεις πού ἔχει κι ἀπό μιά ἀμερικανική ὑπερπαραγωγή, ἤ νά σκεφτοῦμε ὅτι ἐνδεχομένως νά δυσανασχετήσει ἀπό τήν ποιότητα τῆς προβολῆς στήν αἴθουσα — ὁ ἦχος ὅπως ξέρουμε ἔχει μεγάλη σημασία γιά τήν ἑλληνική ταινία. Τί θά εἶχες νά τοῦ πεῖς ἀπό αὐτή τή θέση:

Πιστεύω πώς ὁ Ἕλληνας θεατής τό γνωρίζει ὅτι ἡ ἑλληνική ταινία θά εἶναι ἀναγκαστικά μιά φτωχή παραγωγή σέ σύγκριση μέ τήν ἀμερικάνικη. Ὅμως, θά θυμίσω ἐδῶ κάτι πού τοῦ μένει ἀλησμόνητο καί τόν ἔχει ἐπηρεάσει, καί εἶναι ὁ Καραγκιόζης. Ὑπῆρχε τίποτε πιό φτηνό, πιό λιγοέξοδο θέαμα ἀπό τόν Καραγκιόζη; Ἕνα πανί, μερικές φιγοῦρες καί τό πλούσιο ταλέντο ἑνός καραγκιοζοπαίχτη. Ἐμεῖς ἐδῶ ἔχουμε κι ἄλλο πλοῦτο. Ἡ ταινία αὐτή ἔχει διασχίσει ὅλη τήν Πελοπόννησο καί τή μισή Στερεά. Ἔχει κάποιους ἀνθρώπους, ἔχει γύρω στούς δέκα γυναικείους ρόλους. Κι ὕστερα, ὁ πλοῦτος τῆς ταινίας, καί τό χιοῦμορ πού δέν τό βάλαμε τεχνητά, ἀναβλύζει μέσα ἀπό τήν ταινία. Πιστεύω ὅτι ἕναν θεατή πού αὐτά ἀναζητάει ἡ καρδιά του δέν θά τόν

ἀπογοητεύσει ἡ φτώχεια τῆς ταινίας.

Ἂν ἀγαπάει τόν Καραγκιόζη, μπορεῖ ν' ἀγαπήσει καί τήν *Καρκαλοῦ* , μπορεῖ ν' ἀγαπήσει καί τό *Ρεπό*, μπορεῖ ν' ἀγαπήσει καί τό *Τῆς κακομοίρας*, μπορεῖ ν' ἀγαπήσει καί τή *Χουρμαδιά*.

Εἴμαστε ἕνας φτωχός λαός. Ἔχουμε ὅμως τό βαθύτερο, ἐσωτερικό πλοῦτο τοῦ πολιτισμοῦ μας. Καί ἐμεῖς προσπαθοῦμε νά δώσουμε ἕνα νεότερο νόημα στή ζωή μας ὅπως εἶναι σήμερα, νά τήν καταλάβουμε. Ἀλλά πῶς νομίζεις ὅτι γυρίστηκε ἡ ταινία.

Πᾶμε δῆθεν νά φᾶμε κάπου, κι ἀφοῦ μᾶς ἀγαπάει ὁ καταστηματάρχης, τοῦ λέμε, νά γυρίσουμε τώρα κι ἕνα πλανάκι; Καί μᾶς βάζει καί τά φῶτα του, καί πολλές φορές δέν μᾶς παίρνει καί λεφτά...

Ἡ πάλι, ἡ Φιλαρμονική Δήμου Τριπόλεως, ὅπου ἔπαιζε ὁ πατέρας μου ἀλλά καί ὁ ἀδελφός μου κι ἐγώ, καί βγάζαμε καμιά δραχμούλα ἀπό τίς κηδεῖες — γι' αὐτό καί ἀγαπῶ τόσο πολύ τά πένθιμα ἐμβατήρια, διότι γιά μᾶς ἦταν χαρά, παίρναμε τρία μεροκαματάκια πού θά πηγαίναμε στήν μητέρα, ἡ Φιλαρμονική Δήμου Τριπόλεως, γιά νά τιμήσει τόν πατέρα μου κυρίως, παρόλο πού τούς παρακάλεσα νά τούς πληρώσω, ἦρθε χωρίς χρήματα. Τρεῖς μέρες γυρίσματα, ἄφησαν τίς δουλειές τους οἱ ἄνθρωποι, βιοπαλαιστές οἱ περισσότεροι.

Καί μᾶς πήρανε μετά οἱ μουσικοί καί μᾶς ταΐσανε καί μπακαλιαράκια, πήγαμε νά πληρώσουμε δηλαδή ἀλλά εἴχανε προλάβει αὐτοί καί δέν μᾶς ἄφησαν.

— *Πῶς γίνεται ἀλήθεια αὐτή ἡ "μετάφραση" ἀπό τά δικά σου βιώματα, στίς εἰκόνες τῆς ἑλληνικῆς ἐπαρχίας πού βλέπουμε στήν ταινία;*

Νά σοῦ πῶ. Ἐγώ ἐκεῖ γεννήθηκα, στήν Τρίπολη, κι ἔζησα μέχρι τά δεκαοχτώ μου χρόνια. Τά ὑπόλοιπα τριάντα πέντε ὅμως τά ἔζησα στήν Ἀθήνα, πού μοῦ ἔμεινε πάντα ξένη, μέ τήν ἔννοια ὅτι ποτέ δέν μέ δέχτηκε σάν κάτι δικό της. Πολλές φορές, ὅταν κοιμηθῶ τό μεσημέρι, ξυπνάω καί ἔχω τήν αἴσθηση ὅτι εἶμαι στήν Τρίπολη, ὅτι θά ἀκούσω τίς γνώριμες φωνές τοῦ γιαουρτᾶ, καί ὅλα αὐτά.

Δείχνοντας λοιπόν ἐγώ τήν Πελοπόννησο, κάθε φορά βγαίνει αὐτό τό παράξενο στοιχεῖο: Ἀπ' τή μιά μεριά εἶναι ἕνας βιωμένος χῶρος, ἀλλά καί ἕνας χῶρος πού ἔχω ἀπουσιάσει πολλά χρόνια ἀπό κοντά του. Τόν ξαναπλησιάζω λοιπόν μ' ἕνα αἴσθημα ἀπορίας, ὅλα τ' ἀγαπημένα, πού λέει ὁ ποιητής, καί πού αἰσθάνομαι ὅτι ὅλα ἄλλαξαν...

— *Ὁ Ἀργύρης Μπακιρτζής δέν εἶναι ἠθοποιός, καί θά πίστευε κανείς πῶς τό γεγονός αὐτό θά δημιουργοῦσε ἐπιπρόσθετα προβλήματα...*

Μέ τόν Μπακιρτζή ἐπικοινώνησα μ' ἕναν ἐντελῶς ὑπόγειο καί μυστικό τροπο. Μέ συγκίνησαν τά τραγούδια του. Αἰσθάνθηκα ὅτι ἦταν τραγούδια τῆς δεκαετίας τοῦ '50, τραγούδια τῆς ἐφηβείας μου. Τό 'χω ξαναπεῖ, ἂν αὐτά τά τραγούδια ὑπῆρχαν στή δεκαετία τοῦ '50, πιστεύω ὅτι σάν λαός θά εἴμαστε ἄλλος. Καί τόν κάλεσα νά παίξει στήν ταινία χωρίς νά τόν ξέρω. Καί δέχτηκε.

Ἦταν νά τόν ὑποδεχτοῦμε ὅλο τό συνεργεῖο στό ἀεροδρόμιο, ἀλλά σέ ὅλους κάτι ἔτυχε, ἐμένα μέ πῆρε ὁ ὕπνος, κι αὐτός ἔφτασε στό ἀεροδρόμιο καί βρέθηκε ἐντελῶς μόνος. Καί τί ἔκανε, ἦρθε στό κέντρο τῆς Ἑλλάδος, τήν Ὁμόνοια, πῆγε σ' ἕνα λαϊκό ξενοδοχεῖο καί κοιμήθηκε. Τό πρωί βγῆκε στήν Ὁμόνοια κι ἄρχισε νά ψάχνει κάποιους ἄγνωστους πού τόν εἶχαν καλέσει στήν Ἀθήνα. Ἐμεῖς ἀπό τήν ἄλλη μεριά, πανικόβλητοι πού χάσαμε τόν Μπακιρτζή, κατεβήκαμε στήν Ὁμόνοια καί ἀρχίσαμε νά ψάχνουμε, καί ξαφνικά συναντηθήκαμε, αὐτό εἶναι ὅλο. Καί τό ἴδιο ἀπόγευμα ἀρχίσαμε τά γυρίσματα. Εἴπαμε στόν Μπακιρτζή, εἶσαι ὁ σύζυγος, κι ἐσύ Λάζαρε εἶσαι ὁ ἐραστής καί παίζεις καί βιολάκι. Εἶχε συμβεῖ αὐτό μέ τή γυναίκα τοῦ ἀλλουνοῦ.

Τούς ρίχνουμε λοιπόν μέσα στήν ταινία, κι ἐμεῖς σάν μαστόροι ἀπό πίσω τά βάζουμε ὅλα αὐτά σέ μιά σειρά, σέ μιά λογική ἀφηγηματική φόρμα. Καί παρακαλῶ πάρα πολύ, θέλω νά τό τονίσεις αὐτό, ἡ ταινία δέν εἶναι τοῦ Τσιώλη, εἶναι πλασμένη ἀπό μιά ἀνθρώπινη ὁμάδα.

— *Ἀπορρίπτεις λοιπόν τόν "κινηματογράφο τοῦ δημιουργοῦ";*

Ναί, τόν ἀπορρίπτω, ἤ ἄν θέλεις ἀπορρίπτω τόν κινηματογράφο τῶν διανοητῶν. Ἕνας ἄνθρωπος πού ἐκτιμῶ πάρα πολύ, ὁ κύριος Ραφαηλίδης, ἀνέκραξε πρίν ἀπό δέκα χρόνια: "κάτω ὁ κινηματογράφος τῶν πριμιτίφ, ζήτω ὁ κινηματογράφος τῶν διανοουμένων". Μά εἶναι δυνατόν νά θέλει νά ἀποκλείσει, μέσα ἀπό τόν πριμιτιβισμό πού ὑπαινίσσεται, δημιουργούς σάν τόν Φελλίνι, σάν τόν Ὄζου; Καί νά πάρει κεφάλι ποιός; Ὁ Γιαντσό; Μά εἶναι πολύ μικρός γιά νά ἀναμετρηθεῖ μέ αὐτά τά ἀπίστευτα μεγέθη τῶν μεγάλων δημιουργῶν.

Ὁ πριμιτιβισμός εἶναι ὁλάκερος πολιτισμός. Ὁ ἄνθρωπος ὅμως πού κάνει κινηματογράφο δέν εἶναι πριτιμίφ, κινηματογράφος χωρίς παιδεία καί χωρίς πλοῦτο ψυχισμοῦ δέν γίνεται...

Λυπᾶμαι πού δεν εἴμαστε στό κέντρο πάντα τῆς συζητήσεως. Βεβαίως χανόμαστε, γιατί αὐτό εἶναι ὁ κινηματογράφος. Ζοῦμε, καί ἀφοῦ ζοῦμε κάνουμε κινηματογράφο. Κι ἕνας ἄλλος κάνει ἕνα παιδί, κι ἕνας ἄλλος φυτεύει σιτάρι, κι ἕνας ἄλλος φτιάχνει ἕνα ζευγάρι παπούτσια, κι ἕνας ἄλλος μ' ἕνα κλαρίνο προσπαθεῖ νά ἐκτινάξει ἕναν ἄλλον στόν ἀέρα, μέ τό σόλο στό τσάμικο. Αὐτό φεύγει κι ἀπογειώνεται, καί τήν ἴδια στιγμή ὁ χορευτής προσπαθεῖ κι αὐτός νά φύγει πρός τά πάνω. Καί θά 'φευγε σέ πληροφορῶ, ἄν δέν τόν κρατοῦσε ἀπό τό χέρι ὁ συγχορευτής του, εἶμαι σίγουρος ὅτι ὁ χορευτής πού ἐκτινάσσεται πάνω, στό σόλο κλαρίνο, θά 'φευγε. Γι' αὐτό ἀγαπῶ καί τά σκυλάδικα τραγούδια. Δέν ὑπάρχει σκυλάδικο πού στό τέλος νά μήν τείνει νά ἐξαφανιστεῖ, νά ἀναληφθεῖ. Κοίταξε, ὅμως, τουναντίον τά τρέχοντα τραγούδια τῆς ὀκᾶς, τά δισκογραφικά, ὅπου δέν ἔχουνε καμμία ἀνάταση, καμμία ἐλπίδα μέσα τους, κι εἶναι ψεύτικες κατασκευές.

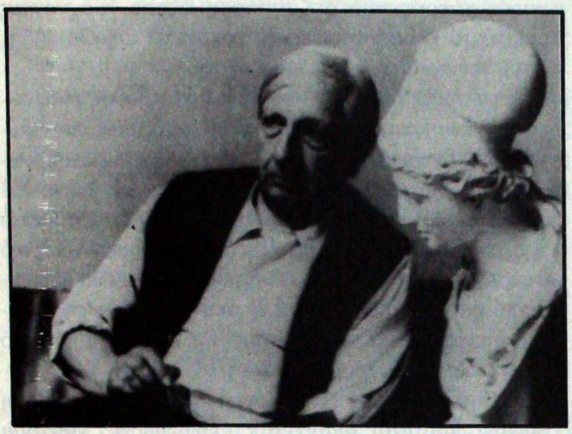
Τό σκυλάδικο ὑπακούει σ' ἕνα βαθύτερο ἔνστικτο, ὅτι ὅταν μπῶ στό μεγάλο κέφι, στή μεγάλη στιγμή νά μιλήσω γιά τόν ἔρωτα, γιά τόν πόνο τοῦ ἔρωτα, γιά τόν χωρισμό, ἀργά ἤ γρήγορα αὐτό θά μέ ἐκτινάξει πρός τά πάνω, μέ τό σόλο κλαρίνο ἤ τό σόλο βιολί.

Ἄκου τόν κυρ-Γιάννη τόν Βασιλόπουλο, ἄκου τόν Βασίλη τόν Σούκα καί θά καταλάβεις τί ἐννοῶ. Ἔ, αὐτό εἶναι ὁ κινηματογράφος.

(Τή συνέντευξη πῆρε ὁ Κώστας Τερζῆς)

Ὁ δαίμονας τῆς τέχνης

"Ἡ χαρά κατοικεῖ σέ πολιτεῖες παράξενες"



Ὁ ζωγράφος Ντέ Κίρικο

Στό φετινό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, στό ὁποῖο φάνηκαν μερικά ἐνθαρρυντικά ἴχνη καλυτέρευσης τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ξεχώρισε μέ τή θεματική του πληρότητα καί τήν ὁλοκληρωμένη αἰσθητική του πρόταση, τό ντοκυμανταίρ *Aenigma est* τοῦ Δημήτρη Μαυρίκιου γιά τόν ζωγράφο Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο.

Ὁ Δημήτρης Μαυρίκιος, ἔχοντας στό ἐνεργητικό του τό ἐξαίρετο ντοκυμανταίρ *Πολεμόντα* γιά τά ἑλληνόφωνα χωριά τῆς Νοτίου Ἰταλίας καί τήν ἐνδιαφέρουσα ταινία *Στό δρόμο τοῦ Λαμόρε*, μᾶς ἐκπλήσσει καί πάλι, ἀποσπώντας ἕνα θερμότατο χειροκρότημα στήν προβολή τῆς ταινίας του καί ἕνα δίκαιο βραβεῖο στό φετινό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Ὁ σκηνοθέτης κινεῖ τήν ταινία του σέ δύο ἄξονες, οἱ ὁποῖοι ἀλληλοσυμπληρώνονται ἄρρηκτα δεμένοι μεταξύ τους ἀπό μιά στιβαρή σκηνοθεσία καί ἕναν πλήρη ἔλεγχο τοῦ ὑλικοῦ: τή βιογραφία καί τή διαμόρφωση τῆς προσωπικότητας τοῦ καλλιτέχνη.

Ὁ πρῶτος ἀφορᾶ ἕνα ὁδοιπορικό ἀναζήτησης τῶν γεωγραφικῶν καταβολῶν τοῦ ζωγράφου, γεννημένου στό Βόλο καί μεγαλωμένου στήν Ἑλλάδα ὥς τά 19 του χρόνια. Ξεκινώντας ἀπό τή Ἑλλάδα, ἡ κάμερα παρακολουθεῖ τίς μετακινήσεις τῆς οἰκογένειας ντέ Κίρικο στίς πόλεις - κλειδιά γιά τήν διαμόρφωση τοῦ ζωγράφου: Βόλος, Ἀθήνα, Μόναχο, Μιλάνο, Φεράρα, Ρώμη. Τό ἐρώτημα ξεπηδᾶ ἀναπάντητο μέσα ἀπό τίς εἰκόνες: "Πατρίς;", γιά νά κυλήσει καί νά χαθεῖ κι αὐτό μέσα στή σιωπή, βασικό συστατικό τῆς ἐπονομαζόμενης μεταφυσικῆς του ζωγραφικῆς.

"Ἡ σκιά ἑνός ἀνθρώπου πού βαδίζει στόν ἥλιο κρύβει περισσότερα αἰνίγματα ἀπ' ὅλες τίς θρησκεῖες, τίς παλιές, τίς τωρινές καί τίς μελλούμενες".

Αὐτή ἡ ρήση τοῦ ζωγράφου, διαβασμένη ἀπό τόν καθηγητή Δ.Ν. Μαρωνίτη, ὁ ὁποῖος διαβάζει καί τά ὑπόλοιπα κείμενα τοῦ ντέ Κίρικο πού ἀκούγονται στήν ταινία, περιστρέφεται γύρω ἀπ' τόν δεύτερο ἄξονα καί ἀποτελεῖ τόν μίτο τῆς Ἀριάδνης στήν "ἐξόρυξη" τῆς μεταφυσικῆς οὐσίας αὐτοῦ τοῦ αἰνιγματικοῦ καλλιτέχνη. Ἡ προσοχή ἐπικεντρώνεται στήν πρώτη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του παραγωγῆς, τῆς δεκαετίας τοῦ '20, στήν περίφημη μεταφυσική του περίοδο, ἡ ὁποία καί ἐπηρέασε τό μετέπειτα σουρρεαλιστικό κίνημα τοῦ ὁποίου θεωρήθηκε πρόδρομος (κάτι πού ὁ ἴδιος οὐδέποτε ἀποδέχτηκε).

Κάνοντας μιά ἐμπεριστατωμένη ἔρευνα ἀρχείου, ὁ Μαυρίκιος ἀνακαλύπτει τά ἴχνη τοῦ ζωγράφου στόν Βόλο, τόν ἀκολουθεῖ στήν Ἀθήνα στό σχολεῖο πού φοίτησε ὡς Γεώργιος Δεκύρηκος, στίς πρῶτες του καλλιτεχνικές ἀνησυχίες καί ἀπό ἐκεῖ στίς περιπλανήσεις του, κυρίως στό Μόναχο ὅπου σπούδασε, πόλη πού τόν ἐπηρέασε βαθειά, ἐν συνεχεία στή "μεταφυσική" Φεράρα καί ἐν τέλει στήν αἰώνια πόλη, τή Ρώμη.

Μ' ἕνα συνεχῶς διακοπτόμενο καί γρήγορα ἐναλλασσόμενο μοντάζ, οἱ εἰκόνες του ἀκυρώνουν τήν ἀκαδημαϊκότητα τοῦ παραδοσιακοῦ ντοκυμανταίρ, κατακτώντας ἕνα ὕφος ὀπτικοῦ δοκιμίου γεμάτου ποίηση. Ἡ συνεχής κίνηση τῶν εἰκόνων πάνω στίς σιδηροτροχιές τοῦ πατέρα Ντέ Κίρικο ἀντιπαρατίθεται στά στατικά ὁράματα τοῦ ζωγράφου, παράγοντας στιγμιαῖα χάσματα μέσα ἀπό τά ὁποῖα ξεπηδᾶ ἡ μουσική τῆς σιωπῆς: πολύτιμη κορνίζα τῶν πινάκων του.

Ἐμβόλιμα μυθοπλαστικά στοιχεῖα, ὅπως ἡ φωνή off τοῦ μικροῦ Ντέ Κίρικο πού παίζει ἕνα παιχνίδι μέ τίς ὁμοιότητες καί τίς διαφορές τῆς ἑλληνικῆς καί ἰταλικῆς γλώσσας ἤ τῶν θορύβων τῶν σιδηροδρομικῶν γραμμῶν πού διασχίζουν τήν ταινία, μεταφέροντας τόν "ἄπατρι" ζωγράφο στίς μεταφυσικές του δια-

δρομές, λειτουργοῦν ἀντιστικτικά, τονίζοντας μέ ἰδιοφυή τρόπο τήν παράλογη στατικότητα τῆς ζωγραφικῆς του.

Ἕνα ἀπό τά βασικά προβλήματα τῆς ἕβδομης τέχνης, τό πῶς μποροῦν νά κινηματογραφηθοῦν τά ὄνειρα, τίθεται εὔλογα ἀπό τήν ταινία, ἀφοῦ τά ὄνειρα ἀποτελοῦν τό βασικό ὑλικό τῆς μεταφυσικῆς περιόδου τοῦ ζωγράφου. Ὄχι τυχαῖα, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, ὁ Ντέ Κίρικο θεωρήθηκε πρόδρομος τοῦ σουρρεαλισμοῦ γιά τόν ὁποῖο τό θεμελιακό πρόβλημα ἦταν ἡ σχέση ἀνάμεσα στό ὄνειρο καί τήν ἀναπαράστασή του. Ἡ ζωγραφική τοῦ Ντέ Κίρικο πού ὁ ἴδιος θά ὀνομάσει μεταφυσική, ἔχει ἀκριβῶς καί τήν ὀνειρική ὄψη πού ἀναζητοῦν ὁ Ἀντρέ Μπρετόν καί οἱ συνεργάτες του. Ζωγραφική ἡ ὁποία ξεπερνώντας τόν ὄψιμο ρομαντικισμό καί τόν μαγικό ρεαλισμό, κατάφερε ν' ἀγγίξει πρώτη τίς ὀνειρικές ἀκτές τοῦ σουρεαλισμοῦ. Ἐπηρεασμένος ἀπό τήν ἀρνητική σκέψη τῆς φιλοσοφίας τοῦ Σοπενχάουερ καί κυρίως τοῦ Νίτσε (δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι κατηγορήθηκε ἀργότερα, ὅπως καί ὁ ἴδιος ὁ Νίτσε, ὡς "πρόδρομος τῆς αἰσθητικῆς ἰδεολογίας τοῦ ὁλοκληρωτισμοῦ"), αὐτός ὁ "κήρυκας τῆς σιωπῆς" θά ξεπεράσει τό "ἀνθρώπινο πολύ ἀνθρώπινο" γιά νά μᾶς ταξιδέψει στούς σιωπηλούς μεταφυσικούς χώρους πέρα ἀπό τό καλό καί τό κακό.

"Γιά νά εἶναι μεγάλο ἕνα ἔργο τέχνης πρέπει νά ξεπερνᾶ ἐντελῶς τά ὅρια τοῦ ἀνθρώπινου. Τό μέτρο καί ἡ λογική νά μήν χωρᾶνε μέσα του, γιά νά μπορεῖ ἔτσι ν' ἀγγίξει τό παιδικό ὄνειρο."

"Ὄχι μουσική." Ὁ Νίκος Κυπουργός μέ τή θαυμάσια μουσική του ἐπένδυση ἐντυπωσιάζει καί πάλι. (Προηγήθηκε τήν περασμένη χρονιά τό *Rom*). Μέ θραύσματα ἤχων τά ὁποῖα ξεπηδοῦν ξαφνικά ἀπό τίς κρυφές ρωγμές αὐτοῦ τοῦ ἀδιαπέραστου μεταφυσικοῦ τοίχου, προσεγγίζεται μέ τόν ἀπαιτούμενο σεβασμό ἡ παράξενη μελαγχολία μιᾶς ζωγραφικῆς πού μοιάζει νά ἀναδύεται μονάχα ἀπ' τό βασίλειο τῆς σιωπῆς. Οἱ ἤχοι ἐναλλάσσονται, ὑποκαθιστώντας ἐνίοτε τούς φυσικούς θορύβους, ψαύοντας τίς μυστικές διόδους ἀπ' ὅπου τά ὄργανα τῆς ψυχῆς μποροῦν νά συλλάβουν τή μουσική τῆς σιωπῆς.

"Πρέπει νά διεισδύσεις βαθιά σ' ἕνα ἔργο τέχνης, νά ξεπεράσεις ὅλα τά τείχη πού τό περικλείουν γιά νά μπορέσεις ν' ἀκούσεις τήν κρυφή μουσική του". Πράγματι ὄχι μουσική.

Πατρίς;

"Σ' ἐκείνη τήν μακρινή περίοδο τῆς ζωῆς μου ἔνιωσα τά πρῶτα καλέσματα τοῦ δαίμονα τῆς τέχνης". Ἡ ἀναζήτηση τοῦ τόπου αὐτῆς τῆς μακρινῆς περιόδου εἶναι τό (μετα)φυσικό ὅριο μέ τό ὁποῖο συγκρούονται συνεχῶς οἱ εἰκόνες τοῦ *Aenigma est*, τό ἀδιέξοδο τῆς ταινίας.

Βόλος — *"οὔτε ἕνας δρόμος πρός τιμήν ἐκείνου πού ἔβαλε τό ὄνομα τῆς πόλης σ' ὅλα τά λεξικά τέχνης ὅλου τοῦ κόσμου"* — Ἀθήνα, Μόναχο, Μιλάνο, Τορίνο, Φεράρα, Ρώμη. Ἡ ταινία εἶναι μιά περιπλάνηση στούς τόπους πού ὁ ζωγράφος ἔζησε, ψάχνοντας ἐκεῖνο τό κρυφό ἐσωτερικό τοπίο, τό σημεῖο τήξης ὅπου γεννήθηκαν οἱ ζωγραφιές του.

Ἕνα τραῖνο πού ἀχνοφαίνεται στό βάθος ἑνός πίνακα ἤ ἕνα κατάρτι πού ἀρμενίζει, μπορεῖ νά παραπέμπουν στόν γενέθλιο χῶρο, ἀλλά εἶναι μιά μετουσιωμένη μνήμη, κάτι μακρινό καί ὁριστικά χαμένο. Ἡ ταινία ὀλιγωρεῖ, στρέφεται ἀμήχανη πρός τόν ἑαυτό της, προσπαθεῖ νά στηριχτεῖ στό κινηματογραφικό συμβάν, δειλιάζει νά παραδεχτεῖ ὅτι θέτει ἕνα ἐρώτημα τό ὁποῖο ἀκροβατεῖ πάνω στήν ἀπουσία τῆς ἀπάντησής του. Ἕνα τρεμούλισμα τῆς δομῆς γι' αὐτό τό αἴνιγμα πού θά παραμείνει ἄλυτο.

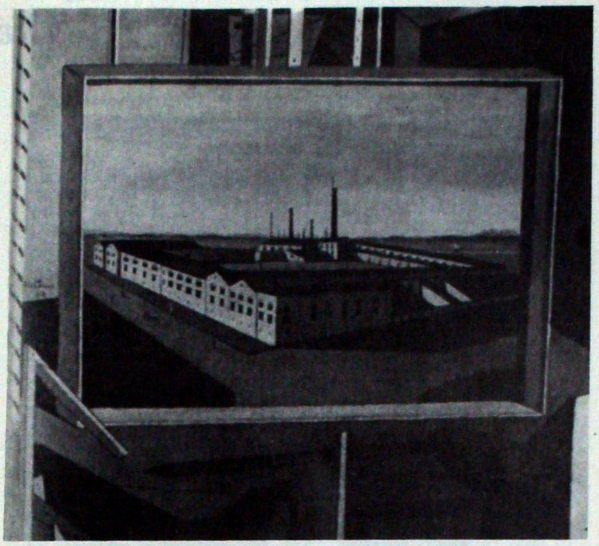
Ἡ ἴδια ἡ ζωή τοῦ Ντέ Κίρικο ἴσως νά εἶναι ἡ μόνη δυνατή πρόταση ἀπάντησης. Περνώντας γρήγορα σάν ξένος διαβάτης ἀπ' ὅλα τά καλλιτεχνικά ρεύματα τῆς ἐποχῆς του καί ἐπηρεάζοντάς τα βαθύτατα, ἀπομακρύνθηκε διαχωρίζοντας τή θέση του, κριτικάροντας ἐνίοτε ὑπέρμετρα αὐστηρά καί ἄδικα ὅλους αὐτούς πού θέλησαν νά τοῦ κολλήσουν "τή ρετσινιά τοῦ πρωτοπόρου". Ἔχοντας δώσει ὁ ἴδιος στόν ἑαυτό του τό ρόλο ἑνός ὑπεριπτάμενου ἀετοῦ, ἀγναντεύει ἀπό τίς ψηλές κορυφές τῆς παράδοσης τά ἀνθρώπινα (σταθερή ἐπιρροή μέχρι τέλους τῆς νιτσεϊκῆς φιλοσοφίας). Ἕνα εἶδος ἀπολλώνειου ἡμίθεου, ταγμένου νά ὑπηρετεῖ τό φῶς καί τό κλέος μιᾶς ἐποχῆς χαμένης ὁριστικά στή λήθη τῆς ἱστορίας, ὁ ὁποῖος θά ἀτενίζει τά δράματα τῶν μικρῶν ἀνθρώπων ἀφ' ὑψηλοῦ, ἀπό τό σπίτι - ἀτελιέ του τῆς Πιάτσα ντί Σπάνια στή Ρώμη.

Ὁ Ντέ Κίρικο θά ἀντιμετωπίσει πάντα μέ πλήρη ἀδιαφορία τίς κριτικές γιά τήν ὁριστική καί ἀμετάκλητη στροφή τῆς ζωγραφικῆς του στή δεκαετία τοῦ τριάντα στά προσφιλή του θέματα πού προέρχονται ἀπό τήν ἑλληνική μυθολογία καί τόν ἀρχαῖο κλασικό κόσμο. Νά λοιπόν ποῦ μπορεῖ νά κατοικεῖ ὁ δαίμονας τῆς τέχνης πού κατατρύχει τόν ἰδιοφυή ζωγράφο. Στόν μυθικό κόσμο τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, ἐκεῖνον τῆς Ἰωλκοῦ καί τῶν Ἀργοναυτῶν, πού ἴσως, ὅπως παρατηρεῖ εὔστοχα ὁ διευθυντής τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου, θεωροῦσε σπίτι του. Ἡμίθεος στόν Ὄλυμπο κοντά στούς Θεούς.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Ἡ σιωπή τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καί ἡ τέχνη τῆς σιωπῆς

Ἕνα κινηματογραφικό ντοκυμανταίρ γιά τή ζωή καί τό ἔργο ἑνός μεγάλου ζωγράφου αὐτοῦ τοῦ αἰώνα, ὅπως εἶναι ὁ Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο, ὅσο κι ἄν ἀποτελεῖ μιά ὁλοκληρωμένη καταγραφή βιογραφικῶν στοιχείων σέ πλήρη διερευνητική ἀντιστοιχία μέ τίς πιό ἀντιπροσωπευτικές στιγμές τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου, σίγουρα δέν συνιστᾶ, καί δέν μπορεῖ νά συνιστᾶ, μιά ἀπάντηση τελειωτική στό ἀβυθομέτρητο αἴνιγμα τῆς ἴδιας τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἔτσι ὅπως αὐτή πραγματώνεται σέ μιά ἐντελῶς πρωτότυπη, καί μή ἀναγώγιμη σέ ὁτιδήποτε ἄλλο, ἀντίληψη τοῦ κόσμου πού ζοῦμε. Τό αἴνιγμα αὐτό παραμένει αἴνιγμα, κι ὅσες ἀπόπειρες ἀπάντησης κι ἄν ἐπιχειρηθοῦν μέ θεωρητικές, μουσικές ἤ ἀναπαραστατικές προσεγγίσεις, ἡ μόνη τελειωτική (τέλεια καί τελευταία) ἀπάντηση εἶναι καί θά παραμένει γιά πάντα μόνο ἡ *σιωπή*. Καί ἡ *σιωπή* βρίσκεται ἐκεῖ, στήν ἀγαπημένη φράση τοῦ Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο: *"Καί τί θά πρέπει ν' ἀγαπῶ, ἄν ὄχι τό αἴνιγμα;"* πού παραμένει ἕνα ἐρώτημα ἀνοιχτό καί πού ὁ Δημήτρης Μαυρίκιος ἐπιλέγει ὡς πεμπτουσία τῆς σκέψης καί τῆς τέχνης τοῦ μεγάλου ζωγράφου στόν τίτλο τῆς ταινίας, ἀλλά καί στήν ὁμολογία ἀγωνίας μέσα ἀπό τά σχόλια "ἐπί τῆς ταινίας" πού ἀκούγονται διαρκῶς, πώς ἡ Ζωγραφική τέχνη δέν μεταγράφεται κινηματογραφικά, πώς αὐτό πού βλέπεται ἐδῶ δέν εἶναι ζωγραφική, εἶναι κινηματογράφος, εἶναι μιά ταινία γιά τή ζωγραφική, γι' αὐτόν τόν ζωγράφο, γι' αὐτό του τό ἔργο. Ὅμως πολύ περισσότερο ἡ *σιωπή* βρίσκεται ἐκεῖ, στήν ἴδια τήν οὐσία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης (πού θά μποροῦσε καί νά ὁρισθεῖ ὡς ἡ *"τέχνη τῆς σιωπῆς")* καί στούς σημαντικότερους πίνακες τοῦ κατ' ἐξοχήν ἐκπροσώπου της, ἀπό τήν ἄποψη αὐτή, τοῦ Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο, πού τόσο εὔστοχα ἐπισημαίνεται καί πρός τό τέλος αὐτῆς τῆς ταινίας ὡς ὁ "ζωγράφος τῆς σιωπῆς". Ὅποιος ἔχει δεῖ ἔστω καί μερικούς ἀντιπροσωπευτικούς πίνακες τοῦ ντέ Κίρικο, τό νιώθει ἀμέσως πώς αὐτό πού περιβάλλει καί ὑποτείνει τό ἔργο του εἶναι ἕνα αἴσθημα ἐγκατάλειψης ἤ ἀπουσίας, ἀλλά κυρίως *σιωπῆς*. *AENIGMA EST:* εἶναι ἡ σιωπή τοῦ χρόνου, ἡ σιωπή τοῦ θανάτου, ἡ σιωπή τῶν χρωμάτων, ἡ σιωπή τῶν μορφῶν, ἡ σιωπή τῶν σκιῶν, ἡ σιωπή τῶν ἀγαλμάτων, ἡ σιωπή τῶν αἰώνων, πού συναντιοῦνται μέ τή σιωπή τοῦ θεατῆ πού κοιτάει τούς πίνακες αὐτούς, καθηλωμένος ἀπό ἀπορία καί θαυμασμό, σάν νά ἀφουγκράζεται τήν ἴδια τή σιωπή τῶν πράγμάτων.



Καί παρόλο πού ὁ Δημήτρης Μαυρίκιος ἀναγνωρίζει ρητά στά σχόλια off τῆς ταινίας του τή σημασία τῆς *σιωπῆς*, τήν παραβιάζει διαρκῶς στόν τρόπο πού κινηματογραφεῖ καί παρουσιάζει τό ἴδιο τό θέμα του. Δέν ὑπάρχουν σχεδόν καθόλου "διαστήματα σιωπῆς" στήν ἀφήγηση, ὅπου οἱ εἰκόνες, κινηματογραφικές ἤ ζωγραφικές "μιλοῦν ἀπό μόνες τους", κάτι πού γιά νά συμβεῖ προϋποθέτει ἀπαραίτητα ἕνα περιβάλλον *σιωπῆς*. Ἀκούγονται συνεχῶς σχόλια βιογραφικά, κρίσεις, διάλογοι - ἀπαγγελίες, συνεντεύξεις, σχόλια "ἐπί τῆς ταινίας" καί σχόλια "ἐπί τῆς σιωπῆς", ἐνῶ στά ὑπόλοιπα μέρη ἀντηχεῖ ἡ μουσική. Πουθενά *σιωπή*. Ἀκόμα κι ὅταν ὁ Μαυρίκιος, ὡς ὑπεραφηγητής, ὁμολογεῖ τήν παράβαση αὐτοῦ τοῦ κανόνα *σιωπῆς*, ὄχι μόνο δέν ἀναιρεῖ αὐτή τήν παράβαση, ἀλλά τήν κάνει διπλή, ἀφοῦ προσπαθεῖ νά προκαταλάβει τίς ἀντιρρήσεις κάποιου πιθανοῦ ἐπικριτῆ ὡς πρός τό σημεῖο αὐτό, μεταθέτοντας τήν ὑποχρέωση τῆς *σιωπῆς* πρός τή μεριά τοῦ θεατῆ. Ἀσήμαντες λεπτομέρειες θά μοῦ πεῖτε, πού δέν ἀναιροῦν τή σημασία τοῦ ὅλου ἐγχειρήματος αὐτοῦ τοῦ ντοκυμανταίρ. Ἐγώ δέν ἔχω καμιά ἀντίρρηση, ὁ Τζιόρτζιο ντέ Κίρικο ὅμως θά ἔλεγε: *"Θά ἦταν καλύτερα νά κατανοήσουμε τό αἴνιγμα τῶν πραγμάτων πού συνηθίσαμε νά τά θεωροῦμε ἀσήμαντα."* Ἀλλά ἀκόμη κι αὐτή ἡ φράση νομίζω ἀποκτᾶ κάποιο νόημα ἀντηχώντας μόνο μέσα στή *σιωπή*... (παύση).

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

Μιά συνομιλία τοῦ Ἀχιλλέα Κυριακίδη μέ τόν Δημήτρη Μαυρίκιο

Ἀπό τά γυρίσματα στό σταθμό τοῦ Βόλου

[Εἰσαγωγή: Ἐσωτερικό. Σούρουπο. Ἕνα συνεργεῖο ἑτοιμάζεται νά κινηματογραφήσει κάποιον πίνακα τοῦ Ντέ Κίρικο. Ἡ βαβούρα διακόπτεται ἀπό τήν "ἀπό μηχανῆς" φωνή τοῦ Δημήτρη Μαρωνίτη πού ὑποδύεται τόν ζωγράφο στήν ἠχητική μπάντα. "Ὄχι, κύριοι, περιμένετε... Μήν ἀνάβετε ἀκόμα τίς λάμπες. Ἀφῆστε νά κρατήσει τό ἡμίφως..." Οἱ προβολεῖς θά ὑπακούσουν. Τό φῶς θά λιγοστεύει συνεχῶς μέχρι νά γίνει σκοτάδι. "Μ' ἀρέσει αὐτή ἡ ὥρα. Μοῦ ἄρεσε πάντα", καταλήγει ὁ ζωγράφος, κι ἀναδυέται ἀπό τό μαῦρο ἡ φωτογραφία τοῦ ἐντεκάχρονου Ντέ Κίρικο. Πάνω σέ λεπτομέρειες ἀπό τό μαθητολόγιο τῆς Λεοντείου Σχολῆς τοῦ 1899, *ἡ ἴδια* φωνή θά ρωτήσει: "Ἐπώνυμον;" "De Chiri... Δεκήρυκος", θ' ἀπαντήσει ἡ φωνή τοῦ παιδιοῦ. "Ὄνομα;", "Γεώργιος", "Ἐτῶν;", "Ἕντεκα", "Πατρίς;" Τό παιδί δέν ἀπαντάει. Ἕνας δυνατός ἀέρας ὁδηγεῖ στή "Σπηλιά τοῦ Κενταύρου". "Πατρίς;" θά ἐπαναλάβει ἡ φωνή τοῦ ζωγράφου. Καί πάλι καμμία ἀπάντηση. Στό τρίτο ἀπελπισμένο "Πατρίς;"θά 'ρθει ἀπότομα ἕνα γρήγορο τράβελλινγκ πάνω στίς ράγες ἑνός τραίνου πού ταξιδεύει. Χείμαρρος — καί ἡ κραυγή τῆς μουσικῆς τῶν τίτλων: *AENIGMA EST*.]

— *Κύριε Μαυρίκιε, καθώς ἀναπολῶ τήν εἰσαγωγή τῆς ταινίας σας, κατέχομαι ἀπό μιά ἀκαθόριστη, ἀλλά πάντως ἔντονη, διαίσθηση ὅτι ἐμπεριέχει κάτι θεμελιῶδες — ὄχι μόνο ὡς πρός τό* Aenigma est *ἀλλά καί σέ σχέση μέ τό σύνολο ἔργο σας.*

Ἡ εἰσαγωγή ἀποτελεῖ μιά παράθεση — καί μεταξύ τους ἀντιπαράθεση — τῶν τεσσάρων βασικῶν συστατικῶν στοιχείων τῆς ταινίας: φωτιά, ἀέρας, νερό καί γῆ. **Φωτιά**, ἡ φωνή τοῦ ζωγράφου. "Ἱερή φωτιά" τήν ὀνομάζω πιά ὕστερα ἀπό τή διάσταση μέ τήν ὁποία ἔπλασε τόν ἥρωά του ὁ Δημήτρης Μαρωνίτης. **Ἀέρας**, ἡ φωνή τοῦ παιδιοῦ. Ὁ ἀέρας — ἀπ' τό παρελθόν τοῦ ἥρωα ἤ τοῦ ἴδιου τοῦ πολιτισμοῦ — θά κάνει τή φωτιά νά θεριεύει καί ν' ἁπλώνεται ὥς ἐκεῖ πού θά τῆς ἀντισταθεῖ τό **Νερό**, δηλαδή ἡ μουσική. Κι ἡ βροχή τῆς σκηνῆς τῶν Μετεώρων θά φέρει μαζί μέ τόν ἀέρα καί μιά θύελλα: τό τραγούδι τοῦ παιδιοῦ. Ὁ Κυπουργός ὄφειλε νά προσεταιριστεῖ τό παιδί γιά νά μήν πάρει φωτιά ὅλη ἡ ταινία. **Γῆ**, τό τράβελλινγκ στίς ράγες τοῦ τραίνου καί στά "λημέρια" τοῦ Κενταύρου. Ἀπό τά τέσσερα στοιχεῖα, εἶναι τό μόνο πού ἐλέγχεται ἀπό τήν ἀφή, ἐνέχει τήν ἔννοια τῆς σταθερότητας καί — σέ ἀντίθεση μέ τά ἄλλα τρία — ἔπρεπε νά σηματοδοτηθεῖ ἀπό τήν εἰκόνα.

— *Ναί, ἀλλά τό ἀναπάντητο "Πατρίς;" τό καθιστᾶ κι αὐτό τό στοιχεῖο μετέωρο καί φευγαλέο.*

Ἀκριβῶς γι' αὐτό, ἡ εἰκόνα πού θά σηματοδοτοῦσε τό στοιχεῖο "γῆ" ἔπρεπε νά εἶναι "ἄπιαστη" ὅπως σ' ἕνα γρήγορο τράβελλινγκ. Ὁ Παυλόπουλος σκαρφάλωσε στίς πλαγιές τοῦ Πηλίου μέ τήν κάμερα στό ὕψος τῶν γονάτων, χωρίς νά μπορεῖ νά *ἐλέγξει* τήν εἰκόνα ἀπ' τό βιζέρ, κι ὕστερα, ἀπ' τή θέση τοῦ μηχανοδηγοῦ, τήν "κάρφωσε" πάνω στίς ράγες ἑνός τραίνου πού ταξίδευε...

— *Αὐτό τό τραῖνο, τό* δικό σας *τραῖνο, φαίνεται πάντως νά διαγράφει μιά βασανιστική κυκλική τροχιά. Γιά κάποιον πού, θέλετε δέν θέλετε, παρακολουθεῖ τήν πορεία σας, τό* Aenigma est, *ἡ ἐνασχόλησή σας δηλαδή μέ τόν ντέ Κίρικο μόνο... αἴνιγμα δέν ἀποτελεῖ. Παρατηρεῖται μ' ἄλλα λόγια τό πολύ γοητευτικό παράδοξο, ἡ ταινία σας, καίτοι ντοκυμανταίρ, καίτοι "παραγγελία", νά συνιστᾶ μιά ἀπολύτως προσωπική σας κατάθεση, πού ἔρχεται καί ἐντάσσεται μέ θαυμαστή συνέπεια σ' ἕνα διαμορφούμενο corpus.*

Πράγματι, τό *Aenigma est*, ἀποτελεῖ τό τρίτο μέρος μιᾶς — ἄς τήν ποῦμε — "ἰταλικῆς τριλογίας", πού ξεκινάει μέ τό *Πολεμόντα* (1975), συνεχίζεται μέ τά *Γεφύρια τοῦ Ἰονίου*

(1983-85) καί κλείνει τώρα μ' αὐτή τήν ταινία γιά τόν Ντέ Κίρικο. Τό κοινό στοιχεῖο ἐντοπίζεται κυρίως στήν "ἑλληνικότητα" τῶν ἰταλικῶν θεμάτων ἤ, ἄν θέλουμε, καί στό ἀντίθετο. Οἱ τρεῖς τίτλοι τό ὑπαινίσσονται. Τήν ἐποχή τοῦ *Πολεμόντα*, γυρόφερνα τό σπίτι τοῦ Ντέ Κίρικο στήν Piazza di Spagna, προσπαθώντας νά ὑπερνικήσω τό δικαιολογημένο τράκ ἑνός ἀρχάριου σκηνοθέτη πού ποθοῦσε διακαῶς νά κινηματογραφήσει τόν γηραιό "Maestro" σέ μιά ἑλληνική — ἀπό κάθε ἄποψη — ὁμολογία του. Δέν τόλμησα ὅμως νά χτυπήσω τήν πόρτα του. Ἀργότερα θά τό μετάνιωνα. Ὅταν ἦρθε ἡ σειρά τῶν *Γεφυριῶν τοῦ Ἰονίου*, σχεδίαζα ν' ἀφιερώσω στή μνήμη του ἕνα ἀπό τά δώδεκα "λευκώματα". Ἄν τελικά δέν τό 'κανα, εἶναι γιατί συνειδητοποίησα γρήγορα ὅτι τό κεφάλαιο "Ντέ Κίρικο" ἦταν τεράστιο καί δέν μποροῦσε νά χωρέσει στά πλαίσια ἐκείνης τῆς δουλειᾶς. Νέα ἀναβολή, πού ἔμοιαζε περισσότερο μέ ὁριστική ματαίωση. Ἀφοῦ συνοδευόταν κι ἀπό τή διαπίστωση μιᾶς ἀντίφασης: ἐνῶ ἡ ζωή τοῦ Ντέ Κίρικο — ἰδίως τά παιδικά κι ἐφηβικά του χρόνια στήν Ἑλλάδα — μέ προέτρεπε στήν ἰδέα μιᾶς ταινίας, τό ἔργο του — ἡ σιγή τῶν ἀκινητοποιημένων στό χρόνο αἰνιγμάτων — μέ ἀπέτρεπε ἀπό τήν ὅποια ἀπόπειρα ἀναπαραγωγῆς του μέσω τοῦ Κινηματογράφου, μιᾶς τέχνης πού δύσκολα συμβιβάζεται μέ τήν ἀπόλυτη σιγή καί πού, σέ σχέση μέ τήν ἔννοια "χρόνος", βρίσκεται σέ διαμετρικά ἀντίθετο σημεῖο ἀπό ἐκεῖνο τῆς ζωγραφικῆς.

— *Νά μοῦ ἐπιτρέψετε νά σᾶς διακόψω καί νά πῶ ὅτι θίγετε ἕνα κεφαλαιῶδες θέμα. Γιά νά εἶμαι εἰλικρινής, ἤλπιζα ὅτι θά ἔκανε τήν ἐμφάνισή του κάπως ἀργότερα, ἀφοῦ εἶναι δεδομένο ὅτι θά βαρύνει στήν κουβέντα μας, γιά νά μήν πῶ ὅτι φοβᾶμαι πώς θά τήν ἐξουσιάσει ἀπόλυτα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἄς καταθέσω τότε κι ἐγώ τόν ὀβολό μου στή συζήτηση, πού εἶναι κι αὐτός δάνειος, κι αὐτός ἀπ' τόν Ντέ Κίρικο. Θά θυμᾶστε, ἀσφαλῶς, τήν καταπληκτική φράση τῆς Ἀθανασίας στό τέλος τοῦ Ἑβδόμερου: "Τά ὀνόματα ἔχουν τό γένος τους, ἤ μᾶλλον τό φύλο τους... καί τά ρήματα, δυστυχῶς, κλίνονται". Νά προεκτείνουμε λίγο αὐθαίρετα τήν ἀλληγορία καί νά συμπεράνουμε ὅτι αὐτά τά ρήματα πού κλείνονται εἶναι, δυστυχῶς ἤ εὐτυχῶς, ὁ Κινηματογράφος;*

Κοιτάξτε, ἡ ζωγραφική τέχνη καί ἡ κινηματο-γραφική τέχνη μοιάζουν ἐξ ὁρισμοῦ ἀντίθετες — περίπου ὅσο τά γηράσκοντα ρήματα καί τά ἄφθαρτα ὀνόματα στήν ἀλληγορία τοῦ *Ἑβδόμερου*. Ἕνας πίνακας ζεῖ ἔχοντας ἀκινητοποιήσει τό χρόνο. Εἶναι σάν νά σοῦ λέει: "Ζῶ, δηλαδή δέν πεθαίνω, ἐπειδή ἐκμηδενίζω τήν κίνηση ὡς ἔκφραση τοῦ χρόνου καί τῆς ροῆς του πρός τόν θάνατο". Μιά ταινία, ἀντίθετα, ὑπάρχει μόνο μέσα ἀπό τούς νόμους τοῦ χρόνου καί τῆς κίνησης, κι ὁλοκληρώνει τήν ὕπαρξή της μόνο μέ τό τέλος της. Ἡ ἔνταξη τοῦ εἰδώλου ἑνός ζωγραφικοῦ ἔργου σ' ἕνα κινηματογραφικό ἔργο μοιάζει μέ ἀπόπειρα θανάτωσης τοῦ πρώτου ἀπό τό δεύτερο. Ἡ παραδοχή αὐτοῦ τοῦ προβληματισμοῦ — ὁ ὁποῖος θά ἀποτελοῦσε ἀργότερα κι ἕναν ἀπ' τούς θεματικούς ἄξονες τῆς ταινίας — δέν ἀρκοῦσε ὡς ἔναυσμα γιά νά ἀποπειραθῶ ἕνα τέτοιο... "φονικό". Φαίνεται ὅτι χρειαζόταν καί ἡ ἔξωθεν πρόκληση, ἔτσι ὥστε ν' ἀπαλύνω τή συνείδησή μου μέ τό ἄλλοθι τοῦ "μισθοφόρου". Ἡ πρόκληση αὐτή ἦρθε ἀπό τόν Πρύτανη τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Μονάχου Wieland Schmied, μέσω τοῦ Θανάση Βαλτινοῦ πού ἦταν τότε διευθυντής τῆς ΕΤ 2.

— *Προσπαθῶ, ἐνδεχομένως ἀδέξια, νά ἀνιχνεύσω τήν πραγματική γενεσιουργό ἰδέα τῆς ταινίας. Ὁ προβληματισμός ὡς πρός τήν πραγμάτωσή της μπορεῖ νά ἀποδειχθεῖ — ὅπως καί ἀποδείχθηκε — γόνιμος, δέν παύει ὅμως νά εἶναι δευτερεύων. Κάτι ἄλλο, κάτι πιό βαθύ, σάν ὑπόγειο ρεῦμα, φαίνεται νά συνέχει τούς δύο δημιουργούς· Τόν τιμῶντα καί τόν τιμώμενο... (Ἐπαναλαμβάνω ὅτι θεωρῶ τό* Aenigma est *μιά ταινία ἀπολύτως προσωπική, μιά ταινία ὅπου ὁ Δημήτρης Μαυρίκιος δέν διστάζει νά μιλήσει "ἐξ ἀφορμῆς", νά ἀναρωτηθεῖ, νά "πονέσει" παρουσία τοῦ θεατῆ). Ἀναφέρομαι φυσικά στή συγγένεια πού ἀπορρέει ἀπ' τό στοιχεῖο τῆς κοινῆς "πολλαπλῆς καταγωγῆς".*

Ἄν κάτι ἔχει λειτουργήσει πρωτογενῶς γιά μένα σ' αὐτή τήν ταινία, εἶναι ἕνα κράμα σεβασμοῦ καί οἰκειότητας πού ἔνιωσα ἀπέναντι στόν Ντέ Κίρικο — καί, ἴσως, ἰδιαίτερα ἀπέναντι στό παιδί - Ντέ Κίρικο. Τά δικά του βιώματα, τά βιώματα τοῦ ἀνιψιοῦ μου, τοῦ Γιάννη, πού ἔδωσε τή φωνή του στό "παιδί", καί τά δικά μου παιδικά βιώματα συμπυκνώνονται σέ μία μόνο λέξη μέ ἕνα ἐρωτηματικό: "Πατρίς;" Κι ὕστερα ἀπό τό ἐρωτηματικό, τελίτσες, τελίτσες, ἄπειρες τελίτσες πού μοιάζουν μέ μιά διαδρομή σέ χώρους πού δέν προλαβαίνεις νά πατήσεις, σέ χώρους πού θά 'πρεπε νά λέγονται "Ἑλλάδα", μά πού κανένας δέν σοῦ δίνει τό παραμικρό ἴχνος σιγουριᾶς γιά κάτι τέτοιο. Ἡ Ἑλλάδα γίνεται, τελικά, ἕνα εἶδος μυθολογικοῦ χώρου, ἄλλοτε ἐξιδανικευμένου καί ἄλλοτε ἐφιαλτικοῦ, ὅταν τήν ἔχεις ζήσει παιδί καί τήν ἔχεις ταυτίσει μ' ἐκεῖνο τό ἀνελέητο καί ἀνεξίτηλο ἐρωτηματικό μετά τή λέξη "Πατρίς". Κοίταζα σήμερα τά τοπία τοῦ Πηλίου πού 'χα ζωγραφίσει μέ νερομπογιά στά ἔντεκά μου, λίγο καιρό μετά πού ἀφήσαμε γιά πάντα τήν Αἴγυπτο καί ἐγκατασταθήκαμε στή Θεσσαλία. Ἀκούω τό Γιάννη πού 'ρχεται τά καλοκαίρια ἀπ' τό Μιλάνο καί, μέ τά σχεδόν ἄψογα ἀλλά τραγουδιστά του ἰταλιάνικα ἑλληνικά, ὅλο καί μέ ρωτάει γιά τούς ἀρχαίους θεούς. Ὁ Γιάννης, ἔχοντας νά παλέψει — ὅπως κι ὁ συνομήλικός του ἥρωάς μας — μέ γλῶσσες καί πατρίδες πού 'χουν γιά κοινή τους στέγη τόν οὐρανό καί τούς μύθους, μέ βοηθάει νά φανταστῶ ὅτι ἀποτελοῦμε μέλη τῆς παρέας τοῦ "Giorgino".

— *Κάνουμε λοιπόν πάλι ἕναν κύκλο καί ξαναβρισκόμαστε ὑπέροχα παγιδευμένοι στήν εἰσαγωγή τῆς ταινίας. Ἐκεῖ μᾶς περιμένει ὁ Νίκος Κυπουργός μέ τό τραγούδι του. Εἶναι ἕνα τραγούδι πάζλ, αἴνιγμα, "μαγική εἰκόνα", ἕνα παράτολμο ἐγχείρημα καθολικοῦ μουσικοῦ... χαμαιλεοντισμοῦ, ὅπου σέ κάθε στροφή καραδοκεῖ κι ἕνα ἄκουσμα, μαζί διαφορετικό καί οἰκεῖο, πού συγκρίνεται περίτεχνα μέ τά προηγούμενα καί τά ἑπόμενα: τό Ὦ γλυκύ μου ἔαρ μέ τό ἠπειρώτικο τραγούδι, ὁ Σκαλκώτας μέ τά πολυφωνικά μεσαιωνικά ἄσματα* a capella. Κι ἀπό πάνω, ἡ φωνή τοῦ μικροῦ Γιάννη - Ντέ Κίρικο νά ἐκστασιάζεται, καθώς ἀγωνιᾶ νά παντρέψει μέσα του τίς λέξεις — ὅπως ἀργότερα τίς γλώσσες τῆς τέχνης του καί τούς πολιτισμούς: ora μπορεῖ νά εἶναι "ὥρα" ἀλλά il cavallo e "ἄλογο".

Οἱ στίχοι — σωστά τό ἐπισημαίνετε — μιλοῦν γιά (καί μιλιοῦνται ἀπό) ἕνα παιδί πού προσπαθεῖ νά βγεῖ ἀπό ἕναν

λαβύρινθο ἀρχέγονων ἐννοιῶν, παλεύοντας μέ τίς ἄλλοτε σχεδόν ὁμόηχες καί ἄλλοτε τελείως διαφορετικές μεταξύ τους λέξεις πού ἀνήκουν σέ δύο ὄχι καί πολύ συγγενεῖς γλῶσσες. Τό παιδί θά ἀποδεσμευτεῖ ἀπό τούς στίχους, γιά νά γίνει ἕνας ἀόρατος ἥρωας τῆς ταινίας μέσ' ἀπό τήν δραματοποιημένη ἀφήγηση. Θεματικός πυρήνας τῆς ἀφήγησης αὐτῆς θά παραμείνουν οἱ στίχοι ἀπ' τό τραγούδι τοῦ παιδιοῦ, οἱ στίχοι πού γεννήθηκαν ἀπό τή συνάντηση ἑνός νεφελώδους ὁράματος καί μιᾶς συγκεκριμένης μουσικῆς.

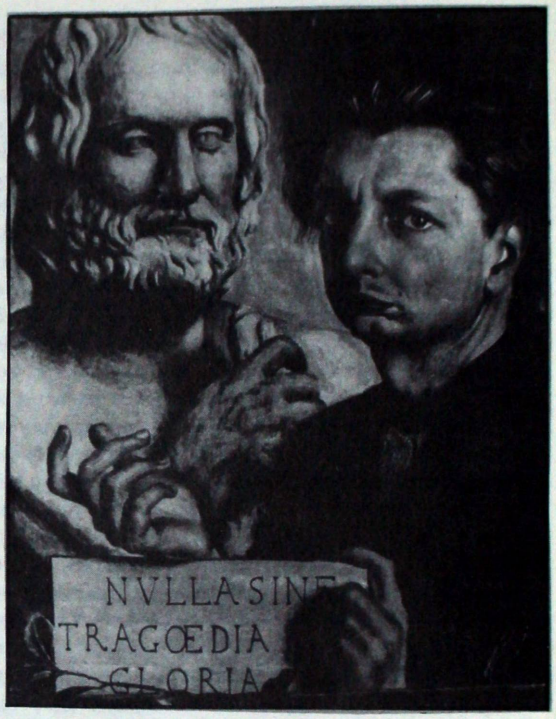
— *Μιλᾶτε θαρρεῖς καί ἡ μουσική προϋπῆρχε — ἤ, ἔστω, ἔπαιξε σημαντικό ρόλο στή μορφοποίηση αὐτοῦ τοῦ ὁράματος.*

Μά ναί. Ἡ σχέση μου μέ τή μουσική τοῦ *Aenigma est* ξεκίνησε πρίν κάν ἀκόμα ἀρχίσω νά φαντάζομαι τήν πρώτη μορφή τοῦ σεναρίου: ὅταν συγκέντρωνα στοιχεῖα γιά τόν Ντέ Κίρικο. Μιά ἀπό τίς πρῶτες ἐρωτήσεις πού ἔκανα στόν Schmied ἦταν γιά τή θέση τοῦ Ντέ Κίρικο ἀπέναντι στή μουσική. Κι ἐκεῖνος μοῦ ἀπάντησε μέ τό σιβυλλικό «No music!» τοῦ Ντέ Κίρικο. Ἡ ἄρνηση (ἤ ὁ ἀφορισμός) τῆς μουσικῆς ἀπό τόν "ἥρωα" τῆς ταινίας, ἕναν ζωγράφο πού γαλουχήθηκε μέ τή μουσική, πού κάποτε τήν λάτρεψε, ἀποτελοῦσε μιά μεγάλη πρόκληση γιά τό ποιός μποροῦσε νά εἶναι ὁ ρόλος τῆς μουσικῆς στήν ταινία. Καί ἕνας ἀπό τούς βασικούς ἄξονες τοῦ σεναρίου διαμορφώθηκε πάνω στόν συγκεκριμένο αὐτόν προβληματισμό. Τά "σκοτεινά" παιδικά χρόνια στήν Ἑλλάδα φωτίστηκαν ξαφνικά. Τό παιδί — Ντέ Κίρικο μοῦ ἀποκαλύφθηκε μέσα ἀπό τή μουσική, σχεδόν ἔτσι ὅπως ἀποκαλύπτεται στήν ταινία.

— *Ἡ μουσική ὅμως, ὅσο ἐξελίσσεται ἡ ταινία, ἀποκτᾶ μιά ἀντιστικτική σχέση καί ὡς πρός ἑαυτήν...*

Ὁ Κυπουργός κι ἐγώ (κι ἐδῶ θά πρέπει νά σημειώσω ὅτι θεωρῶ τόν ἑαυτό μου ἰδιαίτερα τυχερό πού συνεργάστηκα — γι' ἄλλη μιά φορά — μαζί του) δουλέψαμε ἐξαντλητικά πάνω στό πῶς θά ἔπρεπε νά εἶναι ἐκείνη ἡ μουσική πού θά ἀποτελοῦσε ἀπό τή σκοπιά τοῦ παιδιοῦ τό ἀπόλυτο ἀντίθετο στό "Ὄχι μουσική" τοῦ ἐνήλικου Ντέ Κίρικο. Ἀναρωτηθήκαμε ἐπίμονα πάνω στό τί ἀκούσματα θά πρέπει νά ἔχουν γεννήσει τό βασικό μουσικό θέμα τῆς ταινίας — ἕνα θέμα πού νά μήν *προκύπτει* ἀπ' τήν εἰκόνα, ἀλλά νά τήν *ὑποβάλλει*, ἴσως ἀκόμα καί νά τήν *δημιουργεῖ*, ὅπως γιά παράδειγμα στή σκηνή τῶν Μετεώρων. Ἐκεῖ, ἡ μουσική ὑποβάλλει ἀκόμα καί τόν λόγο, ἐπεμβαίνοντας καταλυτικά στή σεναριακή ἀνάπτυξη καί τήν δραματουργία τῆς ταινίας. Οἱ στίχοι λ.χ., στούς ὁποίους ἀναφερθήκαμε καί πιό πρίν, προκύπτουν καί μέσα ἀπό τό βασικό ἔναυσμα πού προσφέρει ἡ ἴδια ἡ μουσική. Ἡ μουσική προεκτείνει τήν ἐπιρροή της πάνω στό σενάριο *καί* μέσω τῶν στίχων.

— *Ἐκτός ὅμως ἀπό τή μουσική, τό τραγούδι, τό παιδί καί τόν ἐνήλικο ζωγράφο, ὑπάρχει κι ὁ Δημήτρης Μαυρίκιος, ὄχι ὁ ἀφηγητής, ἀλλά ὁ σκηνοθέτης, πού στό τέλος τῆς ταινίας θαρρεῖς καί καταλαμβάνει πραξικοπηματικά τήν ἠχητική μπάντα γιά νά πεῖ τή φράση: "Ἡ ζωγραφική δέν χωράει στόν κινηματογράφο". Εἶναι τόσο τελεσίδικο αὐτό ὅσο ἀκούγεται; Τόσο ὁριστικό; Ἕνας ἔμπειρος δικηγόρος τοῦ διαβόλου πού μᾶς ἑνοικεῖ ὅλους — δημιουργούς καί θεατές — θά σᾶς ἔλεγε ὅτι τό ἴδιο τό κινηματογραφικό κάδρο δέν εἶναι παρά μία ζωγραφική σύνθεση.*



Δέν διαφωνῶ, φυσικά, ὡς πρός τήν εὐρύτερη σημασία τῆς εἰκαστικῆς διάστασης τοῦ κινηματογραφικοῦ ἔργου — κάθε ἄλλο. Θά τήν διαχώριζα ὅμως ἀπό τήν καθαυτή ζωγραφική δημιουργία γιά δύο βασικούς λόγους. Ὁ ἕνας ἔχει νά κάνει ἀκριβῶς μέ τήν ἀσυμβατότητα ὡς πρός τό χρόνο πού ἀναφέραμε πρίν. Ὁ ἄλλος, μέ τό γεγονός ὅ,τι ἀκόμα καί γιά τό εἰκοστό τέταρτο τοῦ δευτερολέπτου, ὅσο δηλαδή ἀρκεῖ στό καρέ γιά νά ἰσοδυναμεῖ μέ οἱονεί σταμάτημα τοῦ χρόνου, ἡ πλαστικότητα περιορίζεται στήν προετοιμασία μιᾶς σύνθεσης, τό εἴδωλο τῆς ὁποίας θά μεταφερθεῖ τεχνητά στό φίλμ, χωρίς ὁ δημιουργός νά ἔχει δυνατότητα περαιτέρω εἰκαστικῆς ἐπέμβασης στό στάδιο τῆς μεταφορᾶς. Ἀντίθετα, γιά τόν ζωγράφο, αὐτή ἀκριβῶς ἡ "μεταφορά", μέ τίς ἀπεριόριστες δυνατότητές της, ἀποτελεῖ τήν πεμπουσία τῆς τέχνης του. Ἀνεξάρτητα, ἀπ' ὅλα αὐτά, βέβαια, πιστεύω ὅτι ἡ ζωγραφική κατέχει μιά ξεχωριστή θέση στήν εὐρύτερη σφαίρα τῶν πλαστικῶν ἐναυσμάτων ἑνός κινηματογραφιστῆ.

— *Ὅμως ἡ φράση "ἡ ζωγραφική δέν χωράει στόν κινηματογράφο" μπορεῖ νά σημαίνει πολλά πράγματα, ἰδίως ὅταν λέγεται ὅπως ἐδῶ, ἐν κατακλείδι. Μπορεῖ λ.χ. νά σημαίνει ὅτι ἡ συνύπαρξη τῶν δύο τεχνῶν δέν μπορεῖ νά γίνει χωρίς νά ἀλλοτριωθεῖ ἡ μία ἀπό τήν ἄλλη. Ὑπ' αὐτή τήν ἔννοια, ὑπάρχει τέχνη πού νά "χωράει" σέ μίαν ἄλλη;*

Ἀπό τή φύση της, ἡ δουλειά ἑνός σκηνοθέτη εἶναι τέτοια, πού νομίζω ὅτι συχνά τόν κάνει νά ἀναρωτιέται γιά τίς σχέσεις τῶν τεχνῶν μεταξύ τους, τίς ἀλληλεπιδράσεις τους, τίς δυνατότητες συνύπαρξης ἤ, ἀντίθετα, σέ κάποιες περιπτώσεις, τήν ἀσυμβατότητά τους, τόν ἀλληλοαποκλεισμό τους. Ὁ Ντέ Κίρικο λέει κατά κάποιο τρόπο ὅτι ἡ ζωγραφική καί ἡ μουσική εἶναι τέχνες ἀσύμβατες μεταξύ

τους. Τό ἴδιο θά μπορούσαμε νά ποῦμε λ.χ. γιά τή λογοτεχνία καί τόν χορό. Ἀντίθετα, ποιός ἀμφισβητεῖ τή στενή σχέση μεταξύ θεάτρου καί λογοτεχνίας, θεάτρου καί κινηματογράφου, γλυπτικῆς καί ἀρχιτεκτονικῆς...;

—*Στήν περίπτωση ὅμως τοῦ* Aenigma est *ὁ κινηματογραφιστής ὑποτάσσεται στόν ζωγράφο· ἤδη ἀπ' τό ξεκίνημα τῆς ταινίας, ἔχει ἀρχίσει νά ξεπουλάει ἕνα - ἕνα τά πιό ἀκριβά του τεχνάσματα. Βεβαίως, τό μεγαλύτερο μέρος τῆς γοητείας πού ἀσκεῖ ἡ ταινία τό ὀφείλει, κατά τή γνώμη μου, στόν βαθμιαῖο καί σχεδόν "διαλεκτικό" τρόπο μέ τόν ὁποῖο γίνεται αὐτό τό "ξεπούλημα". Κι ἄν μίλησα πρίν γιά "προσωπική" ταινία, ἐννοοῦσα τήν πλήρη ἀπουσία ἑνός δοκιμιογράφου πού ἀποφαίνεται μέ αὐτάρεσκη βεβαιότητα καί τήν ἀποκάλυψη ἑνός ποιητῆ πού, ἀκόμα κι ὅταν στοχάζεται γιά τόν κόσμο, τό κάνει μέ μιά "προπατορική" ἀθωότητα καί μιά ἀφοπλιστική ἀνασφάλεια...*

Ἀντίθετα, πάντως, ἀπ' ὅ,τι στά *Γεφύρια τοῦ Ἰονίου* ἤ, παλιότερα, στό *Δρόμο τοῦ Λαμόρε*, ὅταν ξεκίνησα τό *Aenigma est* δέν ὑπῆρχε μέσα στίς προθέσεις μου ἡ συνειδητή ἐπιταγή νά κάνω μιά προσωπική ταινία. Στήν πορεία τῆς δουλειᾶς ἔνιωθα νά ἐμπλέκομαι ἄθελά μου στά γρανάζια της, κυρίως μέσα ἀπό τήν ἐπίσης ἐρήμην μου "παρέμβαση" τοῦ Ντέ Κίρικο στό καθετί. Χρειαζόταν κάθε τόσο νά ἀποδέχομαι τήν ὑπακοή μου ἤ νά προβάλλω τήν ἀντίθεσή μου ἀπέναντι στόν σεβάσμιο "ἥρωα" τῆς ταινίας, νά γίνω δηλαδή — χωρίς νά τό 'χω προσχεδιάσει — ἕνας ἄλλος "ἥρωας", πού ἀργότερα θά ταυτιζόταν μέ τόν βασικό ἀφηγητή, τόν "τρίτο". Ὅπως καί νά 'χει, πάντως, ἡ ἐπιλογή αὐτοῦ τοῦ "ποιητικοῦ", ὅπως τόν θέλετε, τρόπου εἶναι βασική προϋπόθεση γιά μένα, ἀκόμα καί στήν περίπτωση — ὅπως ἐδῶ — πού ἀπαιτεῖται ἐπιστημονική συγκρότηση καί μιά μακρόχρονη κι ἐξονυχιστική ἔρευνα. Ἐπί ἕνα χρόνο σχεδόν διαβάζαμε καί ξαναδιαβάζαμε δεκάδες συγγράμματα μέ τόν Θωμᾶ Μοσχόπουλο, συν-σεναριογράφο τῆς ταινίας καί κυριότερο συνεργάτη μου σ' αὐτή τή δουλειά. Εἴδαμε ὅ,τι μπορεῖ νά φανταστεῖ κανείς στό ἀρχεῖο τῆς βιντεοθήκης τῆς RAI. Συνάντησα τέσσερις φορές στό ἐξωτερικό τόν Wieland Schmied, ἕναν ἀπό τούς διαπρεπέστερους στόν κόσμο μελετητές τοῦ ἔργου τοῦ Ντέ Κίρικο. Πῆγα καί βρῆκα τόν Maurizio Fagiolo, ἐπίσης σημαντικότατο μελετητή καί κυριότερο βιογράφο τοῦ μεγάλου ζωγράφου. Συνεργάστηκα στενά μέ τόν Κώστα Ἀνδρουλιδάκη, εἰδικό σέ θέματα ἔρευνας πάνω στά παιδικά χρόνια τοῦ Ντέ Κίρικο. Ἔφτασα στό σημεῖο ν' ἀνακαλύψω ὁ ἴδιος ἄγνωστα ντοκουμέντα στό ἀρχεῖο τῆς Λεοντείου, πού μέχρι σήμερα δέν εἶχε ἐρευνηθεῖ ἀπό τούς ἀνά τόν κόσμο βιογράφους καί μελετητές τοῦ Ντέ Κίρικο.

— *Ἐπιτρέψτε μου νά πῶ ὅτι ὅλα αὐτά δέν αἴρουν τήν ποιητική διάσταση τοῦ ἔργου, κι εἶναι ἀξιοθαύμαστος ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ὑποτάξατε αὐτό τό τεκμηριωτικό ὑλικό στό προσωπικό σας ὅραμα. Στό κάτω - κάτω, ποιός ἀμφιβάλλει ὅτι κάτω ἀπό ἕνα ποίημα ὑπάρχει πάντα ἡ ἀλήθεια...;*

Μπορεῖ νά ἠχήσει περίεργο αὐτό πού θά πῶ, ἀλλά τήν σημαντικότερη προτροπή στό νά μήν ἐκτραπῶ ἀπό τό ποιητικό μου ὅραμα τήν εἶχα ἀπό μιά ἐπιστήμονα — καί μάλιστα μιά ἐπιστημόνα τοῦ κύρους καί τοῦ ἤθους τῆς Νίκης Λοϊζίδη. Θά τῆς εἶμαι ἐσαεί εὐγνώμων. Τά φῶτα της πάνω σ' ἕνα θέμα, πού ἔχει μελετήσει ὅσο κανείς ἴσως στήν Ἑλλάδα, μοῦ τά προσέφερε ἀφειδῶς, κι ὅμως στό τέλος ἔμοιαζαν νά ἔχουν συμπυκνωθεῖ σ' ἕνα κλεφτοφάναρο πού μοῦ τό χάριζε γιά νά τρυπώσω ἐκεῖ πού οἱ φόβοι μου δέν μ' ἄφηναν νά τολμήσω τήν ὅποια "ἀπαγορευμένη" διείσδυση.

— *Θέλω νά σταθῶ λίγο στίς συνεντεύξεις τοῦ Schmied μέσα στήν ταινία, πού μοιάζουν σάν νά ὑποβλέπουν ἤ νά ναρκοθετοῦν αὐτή τήν "ποιητικότητα". Τρεῖς φορές εἰσβάλλει μέσα στό ὅραμά σας ὁ ξερός, ἀντικειμενικός λόγος τῆς "αὐθεντίας". Ὁ θεατής αἰσθάνεται σάν ἀναγνώστης πού περιπατεῖ σ' ἕνα ποιητικό δοκίμιο καί ξαφνικά σκοντάφτει πάνω σέ χρονολογίες.*

Θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ἡ ταινία ἀποπειρᾶται μιά ἀντιπαράθεση τοῦ ποιητικοῦ δοκιμίου μέ τό λεγόμενο "ἀγγλοσαξονικό", ἀπέναντι στό ὁποῖο ὑπάρχει πράγματι μιά κριτική στάση — τόσο μέσα ἀπό τό κείμενο, ὅσο καί, κυρίως, μέσα ἀπ' τήν εἰκόνα. Οἱ μαρτυρίες τοῦ Schmied, στίς ὁποῖες ἀναφέρεστε, ἀκριβῶς ἐπειδή ἀνήκουν στήν ταινία πού *ἄλλοι* μᾶς ζητοῦν νά φτιάξουμε (καί πάντως ὄχι τό παιδί - Ντέ Κίρικο), εἶναι πάντα δοσμένες σάν μέσα ἀπό τά σκάρτα τῆς ταινίας ἤ τά γυρίσματα μιᾶς ἄλλης ταινίας ἤ, ἀκόμα, καί μέσα ἀπ' αὐτή τήν ἴδια τήν ταινία ἐκεῖ ἀκριβῶς πού τήν ἀμφισβητοῦμε. Ἡ πρώτη του συνέντευξη προκύπτει σάν προβολή ἑνός ὑλικοῦ στή μουβιόλα. Ἡ δεύτερη δείχνει τά γυρίσματα μιᾶς συνέντευξης — κι ἐδῶ, ὁ ρόλος τοῦ σινεμά μες στό σινεμά ὑποδηλώνει τήν ταύτισή μας μέ τόν προβληματισμό τοῦ γυρίσματος καί ὄχι μέ τό θέμα τῆς ταινίας, τά γυρίσματα τῆς ὁποίας κινηματογραφοῦμε. Τήν τρίτη καί τελευταία φορά, πού πρόκειται καί γιά τό τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας, ἀμφισβητοῦμε — μέσα ἀπό ἕνα μονοπλάνο πού δείχνει πάλι τό γύρισμα μιᾶς συνέντευξης — τήν ἴδια τήν ταινία. Ὁ ἀφηγητής - κατασκευαστής τῆς ταινίας δηλώνει: "Ἡ παραίτηση θά εἶναι πλήρης. Κυρίως στό τέλος. Κανένα φινάλε. Ἡ ζωγραφική δέν χωράει στόν κινηματογράφο. Ἀρκεῖ ἡ τελευταία μαρτυρία τοῦ Wieland Schmied". Ἀκολουθεῖ σέ πολύ γενικό στατικό κάδρο τό γύρισμα τῆς συνέντευξης καί ἡ ἔξοδος τοῦ Schmied καί τοῦ συνεργείου, μέ τίς χαρακιές ἀπ' τά σημάδια μιᾶς "κόπιας ἐργασίας" νά διατρέχουν τήν εἰκόνα πού ἐμμέσως πλήν σαφῶς ἀμφισβητοῦμε, ἐνῶ τά τελευταῖα λόγια τῆς ταινίας εἶναι: "Μιά δοκιμή. Ὅλα ἦταν μιά δοκιμή, Μαέστρο. Ἡ ζωγραφική δέν χωράει στόν κινηματογράφο". Μόνον ὅταν ἀδειάσει τό κάδρο ἀπό τούς "παρείσακτους" τοῦ χώρου (τόν καθηγητή καί τούς κινηματογραφιστές) καί μείνει μόνο του τό βουνό τῶν Κενταύρων, οἱ χαρακιές τῆς ὑποτιθέμενης κόπιας ἐργασίας καί ἡ φωνή τοῦ αὐτοκρινόμενου κατασκευαστῆ θά κοποῦν ἀπότομα ἀπό τή δυνατή φωνή τοῦ παιδιοῦ μέ τό τραγούδι τοῦ τέλους, πού μπορεῖ νά ὑπάρξει μόνον ἐπειδή ἔχουν φύγει οἱ ὅποιοι καταχραστές μιᾶς παιδικῆς ψυχῆς, ἐπιστήμονες καί καλλιτέχνες. Οἱ συνεντεύξεις ἔχουν μπεῖ λοιπόν ἀκριβῶς γιά νά προκαλέσουν τήν ἀντίθεση ἀνάμεσα στόν ἀνυπόφορο ρεαλισμό μιᾶς μουβιόλας ἤ ἑνός γυρίσματος καί τό φτερούγισμα τοῦ παιδικοῦ τραγουδιοῦ πρός τή μυθολογία.

(Ἀθήνα, τέλη Ὀκτωβρίου 1990)

"Αὐτό ἐδῶ δέν εἶναι μιά ταινία"

Singapore Sling: Κάτι παλιό, μυστηριῶδες, χαμένο, ἕνα ὄνομα πού ἴσως δέν σημαίνει τίποτα πιά, δέν παραπέμπει πουθενά. Μερικοί λένε πώς εἶναι τό ὄνομα ἑνός κοκτέηλ, μίγμα ἐκρηκτικό, σέ δόσεις ὑπερβολικές, σχεδόν θανατηφόρες, πού τό ἔπιναν κάποτε κάτι τύποι "καταραμένοι" — ἀπ' αὐτούς πού βρέθηκαν ξαφνικά παγιδευμένοι σ' ἕναν κόσμο σκοτεινό καί παράξενο — γιά ν' ἀντέξουν ἄλλη μιά νύχτα βροχῆς τή συντροφιά τῶν φαντασμάτων πού πάντα τούς κατατρέχουν. Μόνο πού τέτοιοι τύποι — δέν ξέρω, ἔτσι νομίζω — δέν ὑπάρχουνε πιά, ἄρα δέν μπορεῖ νά ὑπάρχει καί τέτοιο κοκτέηλ. Λέγονται πάντως πολλά.

Κάποιοι ἄλλοι λένε πώς εἶναι τό ὄνομα ἤ μᾶλλον τό ψευδώνυμο ἑνός ἥρωα δίχως ὄνομα — μερικοί λένε καί δίχως δουλειά, ἡλικία καί μέλλον ἤ δίχως λεφτά, σπίτι καί φίλους — πού κυνηγάει ἀκόμα χαμένες ὑποθέσεις μέ γυναικεῖα ὀνόματα, προκαλώντας ἔτσι τήν ἴδια τή μοίρα του, δηλαδή καταστρέφοντας στό τέλος ὅ,τι ἀγάπησε πιό πολύ. Μόνο πού τέτοιοι ἥρωες δέν ὑπάρχουνε πιά στό σημερινό κόσμο παρά σάν ἀνάμνηση ἤ φιγοῦρες τοῦ παλιοῦ σινεμά, σάν σκιές δηλαδή τοῦ παλιοῦ ἑαυτοῦ τους: ὑποκείμενα χωρίς ἀντικείμενο, "χαμένα κορμιά", πού δέν μποροῦν νά δέσουν κάν τά κορδόνια τῶν παπουτσιῶν τους, πού ποτέ δέν λένε τί σκέφτονται καί ποτέ δέν κάνουν αὐτό πού πρέπει, ἐνῶ μπλέκονται συνεχῶς σέ θλιβερές ἱστορίες πού δέν βγάζουν πουθενά, ἀναζητώντας κάτι ἤ κάποιον, πού οὔτε κι οἱ ἴδιοι ξέρουν ἄν ὑπῆρξε στ' ἀλήθεια ποτέ. Κι ἐπειδή, "χαμένο", "σκιά", "ποτέ", "πουθενά", ὅπως κι ἄν τά συνδυάσεις, δέν κάνουνε τίποτα — γιά τό τίποτα τί ἄλλο νά πεῖς;

Singapore Sling: Κάτι ὑγρό, ἐρωτικό, σκοτεινό, ἕνα ὄνομα οὔτε ἑλληνικό οὔτε ξένο, πού ἡ ἑρμηνεία του δέν γράφτηκε ποτέ σέ κανένα λεξικό κι οὔτε πρόκειται. Θά μποροῦσε νά εἶναι μιά ἀσπρόμαυρη ταινία τοῦ 1990, κάτι σάν κινηματογραφικό μίγμα, κορεσμένο κι ἐκρηκτικό, ἀπό δόσεις βίας κι ἐρωτισμοῦ ὑπερβολικές, σχεδόν θανατηφόρες, πού θά πρέπει νά ἔχεις πολύ γερό ἤ τελείως κατεστραμμένο συκώτι γιά νά τό ἀντέξεις. Κι ἐπειδή τό συκώτι ἤ τά ἐντόσθια γενικῶς, οὐδεμία σχέση ἔχουν μέ τόν κινηματογράφο, πού εἶναι μιά τέχνη πού ξεκινάει ἀπό - καί καταλήγει στό βλέμμα, μερικοί λένε πώς "*αὐτό ἐδῶ δέν εἶναι μιά ταινία*". Κάποιοι ἰσχυρίζονται ὅτι εἶναι πολλές ταινίες μαζί, μέ μιά ἔννοια τυμβωρυχική, ὅτι δηλαδή ξεθάβει καί χρησιμοποιεῖ ὅλα τά γνωστά κινηματογραφικά κλισέ ἀπό τήν ἐποχή τοῦ βουβοῦ μέχρι σήμερα, κι ἄλλοι λένε ἁπλῶς ὅτι εἶναι τό πτῶμα μιᾶς ταινίας πού δέν ἔγινε ποτέ. Ὅλα αὐτά βέβαια φέρνουν στό νοῦ τό τέρας τοῦ Φρανκεστάιν, πού ἦταν κι αὐτός, ὡς γνωστόν, "ὁ ἄνθρωπος πού ἀγάπησε (καί ἀνάστησε) ἕνα πτῶμα".

Ἐξάλλου, ἀκόμα κι ὁ ἴδιος ὁ ἠθικός καί αἰσθητικός αὐτουργός αὐτοῦ τοῦ μίγματος εἰκόνων καί ἤχων συμφωνεῖ ἤ ὁμολογεῖ πώς πρόκειται ἁπλῶς γιά ἕνα *Singapore Sling*(!!!), πώς ὁ ἴδιος δέν κάνει κινηματογράφο, ἀλλά κάτι ἄλλο, πού τό θεωρεῖ "προσωπική του ὑπόθεση", πού ἄν τύχει καί συμπέσει νά εἶναι ἤ νά γίνει καί ἡ προσωπική ὑπόθεση καί κάποιων θεατῶν ἔχει καλῶς, ἄν ὄχι: δέν πειράζει - θά συναντηθοῦμε - μιάν ἄλλη - φορά, αὐτός ὁ κῆπος - εἶναι μεγάλος - καί ὑπάρχει - γιά τόν καθένα ἐκεῖ - κι ἕνας ταφος. Καί μετά τή δήλωση αὐτή, ἐπικρατεῖ ἄκρα τοῦ τάφου σιωπή.

Πάντως, ἀκόμα κι ἄν ἀποδεχτεῖ κανείς πώς "αὐτό ἐδῶ εἶναι μιά ταινία", ἐξακολουθεῖ νά βρίσκεται μπροστά σέ μιά σχεδόν ἀνυπέρβλητη δυσκολία νά τήν ἀξιολογήσει θετικά ἤ ἀρνητικά ἤ ἔστω νά τήν προσδιορίσει αἰσθητολογικά (χωρίς φόβο καί πάθος) καί χωρίς νά πέσει κι ὁ ἴδιος στή λούμπα (λάκκο), κινδυνεύοντας ἔτσι νά ἐκτεθεῖ ἤ νά λασπωθεῖ, μιλώντας γιά κάτι ἄλλο ἔξω καί πέρα ἀπό τήν ταινία, νά βρεθεῖ δηλαδή "ἐκτός θέματος". Γι' αὐτό καί κάποιοι δήλωσαν πώς τήν εἶδαν ἀλλά τούς ἄφησε ἀδιάφορους, γιατί τέτοια πράγματα τά ἔχουν ξαναδεῖ — κι ἔτσι "τήν ἔβγαλαν καθαρή"· ἀρκετοί ὁμολόγησαν πώς δέν τήν εἶδαν κι ἀποχώρησαν ἀπ' τήν προβολή στά πρῶτα λεπτά, γιατί τέτοια πράγματα δέν τά ἀνέχεται ἡ αἰσθητική τους ὑγιεινή· ἐνῶ, ἀπ' ὅσους τήν εἶδαν, κάποιοι βιάστηκαν νά δηλώσουν "ἐμένα μοῦ ἄρεσε, δέν ξέρω ἐσένα", γιά νά μήν φανοῦν συντηρητικοί, κάποιο ἄλλοι ξεμπέρδεψαν μιά καί καλή λέγοντας "τήν ἔκανε ἐπίτηδες γιά νά προκαλέσει" ἤ "ἦταν ἀριστούργημα ἀπό ἄποψη τεχνικῆς", ἐνῶ κάποιοι ἄλλοι προτίμησαν νά τήν ἀγνοήσουν σάν νά μήν ὑπῆρξε ποτέ.

Κι ἔτσι κι ἐγώ, ὕστερα ἀπ' ὅλα αὐτά, κατέληξα στό συμπέρασμα, πώς δέν μπορῶ μετά βεβαιότητος νά πῶς ἄν ἦταν μιά ταινία καλή ἤ κακή, μεγάλη ἤ μικρή (;), "ἐπί τούτου" ἤ ὄχι προκλητική, καί οὔτε κάν ἄν ἦταν μέ ὅρους συμβατικούς μιά ταινία, ἀλλά ὅτι ἦταν σίγουρα ἕνα κινηματογραφικό γεγονός σημαντικό — πρόσκαιρο ἤ ὄχι, αὐτό θά τό δείξει ὁ καιρός — πού κατάφερε νά χωρίσει κάποιους θεατές σέ φίλους καί ἐχθρούς τοῦ *Singapore Sling* καί τόσους ἄλλους νά ποῦν τόσα γι' αὐτή τήν "ταινία", σάν νά ἦταν ταινία.

Θά μποροῦσα βέβαια ἐδῶ νά προσθέσω κι ἄλλα πολλά γι' αὐτή τήν ἰδιόμορφη καί ἰδιότροπη "*αἰσθητική τοῦ ἐγκλεισμοῦ*" ἤ ἀλλιῶς τοῦ πλήρους ἀποκλεισμοῦ τῶν στοιχείων μιᾶς οἰκείας, λογικῆς, "ἡμερινῆς" πραγματικότητας, πού κάνει τήν ταινία νά μοιάζει σάν ἕνα σῶμα εἰκόνων μετέωρο στό σκοτάδι καί στό κενό, χωρίς σύστημα ἀναφορᾶς, χωρίς προοπτικές διαφυγῆς καί χωρίς ἕνα *πέραν* πού νά τήν περιορίζει. "*Αἰσθητοική τοῦ ἐγκλεισμοῦ*" πού ἐπιτυγχάνεται ὄχι τόσο καί ὄχι μόνο μέ τήν ἐπιλογή τοῦ ἀσπρόμαυρου πού εἶναι τό (μή) χρῶμα τῶν φαντασμάτων (τῆς ψυχῆς καί τοῦ μύθου), ἀλλά καί μέ τή συνεχή καί ἀπρόοπτη ἤ συνεχῶς ἀπρόοπτη ἀντιμετάθεση τῶν ρόλων μέσα σ' αὐτή τήν τριαδική σχέση τῶν προσώπων τοῦ ἔργου (γυναίκα - γυναίκα - ἀντεραστής / μητέρα - κόρη - ἐραστής/ πατέρας - κόρη - μητέρα / μητέρα - πατέρας - ἐρωμένη / μητέρα - γιός - ἐρωμένη, κ.ο.κ.), πού παρουσιάζεται ταυτόχρονα μέ τή μεταστροφή τῶν αἰσθημάτων στό ἀντίθετό τους. Ὅλα ὑπονοοῦνται χωρίς τίποτα νά ἐπιβεβαιώνεται μέσα ἀπό τήν ἀφήγηση πού διαρκῶς ἀκροβατεῖ στήν κόψη τοῦ ἀμφισήμαντου, τά σύμβολα ὑπονομεύονται, τά ὅρια διαχέονται, οἱ διάλογοι ἀναιροῦν αὐτό πού δείχνουν οἱ εἰκόνες, οἱ σημασίες τῆς κάθε σκηνῆς ρευστοποιοῦνται τήν ἑπόμενη ἀμέσως στιγμή πρίν προλάβουν νά παγιωθοῦν σέ κάποιο νοηματικό δεδομένο, ἡ λογική ἀντίφαση καταργεῖται, τό ἴδιο κι ὁ χρόνος, ἀκόμη κι αὐτή ἡ ἱστορία τῆς Λάουρας, πού ποτέ δέν ὑπῆρξε, ἀλλά ἦταν μιά *ἄλλη* (ποιά ἄλλη;).

Τελικά ἴσως εἶχαν δίκιο, δέν ξέρω, ὅλοι αὐτοί πού ἔλεγαν πώς δέν βγάζει πουθενά αὐτή ἡ ἱστορία μέ τό *Singapore Sling*, γιατί "αὐτό ἐδῶ δέν εἶναι μιά ταινία", ἀλλά κάτι ἄλλο, κάτι πού ἐπιτρέπει μόνο καί προκαλεῖ σ' ἕνα σολιψιστικό βλέμμα νά δεῖ, πίσω καί πέρα ἀπό τίς εἰκόνες, τά δικά του φαντάσματα.

Γι' αὐτό κι ἐγώ σταματῶ ἐδῶ κι ἄς ξεκαθαρίζει ὁ καθένας μόνος του τό δικό του λογαριασμό μέ τό *Singapore Sling* καί τόν ἑαυτό του. Αὐτή ἡ ἱστορία εἶναι τώρα πιά "προσωπική ὑπόθεση" τοῦ καθενός.

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

Μιά μάταιη, μονότονη γραμμή

"Καί ἐγίνηκε σάν τήν προσωπίδα τήν ὕψινη ὅπου χύνουνε οἱ ζωγράφοι εἰς τά πρόσωπα τῶν νεκρῶν".
Δ. Σολωμός (Ἡ Γυναίκα τῆς Ζάκυνθος)

Ἀνάμεσα στή φρίκη καί τή σεξουαλικότητα, σέ τί ἔδαφος, σέ ποιό σκαμμένο κῆπο - κοιμητήριο φαντασμέτων βλασταίνει αὐτό τό λουλούδι τῆς νύχτας μέ τό παράξενο ὄνομα;

Δύσκολο νά δώσεις ἕνα ὄνομα σ' αὐτό τό ἔδαφος — οἱ λέξεις λείπουν. Ἴσως μόνο νά περιγράψεις τή λίπανσή του: τό αἷμα, τό σπέρμα, τό περίττωμα ἤ τίς καλλιεργητικές του συνθῆκες: πολύ νερό, πολύ σκοτάδι... Ἤ νά καταφύγεις σέ ξένα ἀλφάβητα, ζητώντας τή λέξη. *Ἄν abjection* σημαίνει ἀηδία, ἀποστροφή, ἀπώθηση, ἀναγούλα ἤ φοβία μπροστά στό ρύπο, τό περίττωμα, τό αἷμα, τό πτῶμα, τό χάσμα, τότε ἴσως αὐτό νά εἶναι τό ὄνομα τοῦ λουλουδιοῦ.

Τό *Singapore Sling* δέν φοβίζει καί δέν ἐρεθίζει (*οὔτε* ταινία τρόμου *οὔτε* ταινία ἐρωτισμοῦ)· ἐπιχειρεῖ τό σκάνδαλο (ἀλλά εἶναι ἔξω ἀπό τό σύστημά του), ἐκβιάζει τό σόκ (ἀλλά δέν τό τοποθετεῖ σέ κανένα πλαίσιο *παιχνιδιοῦ*), σκηνοθετεῖ τό ὄργιο (καί τό ἀποκλείει). Ἐξηγοῦμαι:

1. Ὁ τόπος τοῦ *σκανδάλου* (ἄς μήν ξεχνᾶμε καί τήν πρώτη σημασία: παγίδα ὅπου τοποθετεῖται τό δόλωμα) εἶναι πάντα ὁ τόπος τοῦ ἀπαγορευμένου καί τῆς παραβίασής του. Τό σκάνδαλο αἴρει τό ἀπαγορευμένο χωρίς νά τό περιορίζει (ὁ σοφός Μπατάιγ, βέβαια), πολύ περισσότερο χωρίς νά τό καταργεῖ. Τό ἀπαγορευμένο εἶναι ἔξω ἀπό τό "σύστημα" τῆς ταινίας τοῦ Νικολαΐδη. Τίποτε δέν μπορεῖ νά παραβιαστεῖ. Ὅ,τι μένει εἶναι εἴδωλα σκανδάλων, φαντάσματα ἐμπειριῶν — ἀφοῦ ἡ ταινία δέν μπορεῖ (ἤ δέν θέλει) νά σκηνοθετήσει τή δράση — καί ἡ κάλπικη αἴσθηση μιᾶς "ἀπελευθέρωσης" πού δέν εἶναι παρά ἡ μάσκα μιᾶς ἀναδιπλασιασμένης καταπίεσης.

2. Ἡ ταινία ἀποφεύγει μέ κάθε τρόπο τήν κατασκευή κάποιου - στοιχειώδους ἔστω - συστήματος ὑποδοχῆς τοῦ θεατῆ. Ἀρνεῖται τή συμμετοχή σ' ἕνα παιχνίδι καί κλείνεται πεισματική στόν ἑαυτό της. Ἀποφεύγει κάθε *ἀνθρώπινη* γέφυρα ἐπικοινωνίας: τό *βλέμμα*, τό *πρόσωπο*, τόν *κοινωνικό χῶρο*, τό *φῶς*, τό *λόγο*, τό *σῶμα*. Τό βλέμμα λείπει ἀπό τά πρόσωπα τῶν ἡρώων (ἔχουν βλέμμα οἱ νεκροί;). "Αὐτό πού κοιτάζει", ἄδειο ἀπό κάθε ἐπιθυμία, ζωντανεύει μόνο ἀπό τή λάμψη μιᾶς διαστροφῆς πού δέν ἀφορᾶ κανέναν ἄλλο. Τό πρόσωπο (ἐτυμολογία: αὐτό πού στρέφεται πρός...) ἐδῶ ἁπλῶς συστρέφεται καί μορφάζει μέ τίς γκριμάτσες μιᾶς σαδίζουσας — ἀλλά καθόλου σαδικῆς — παντομίμας. Ὁ κοινωνικός χῶρος ὑφίσταται ὁλική ἔκλειψη: καθόλου ἐξωτερικά, μόνο τό σπίτι καί ὁ κῆπος. Οὔτε κάν ἡ "ἔξοδος" τῆς *Γλυκειᾶς συμμορίας* ἤ, τουλάχιστον, τά ραδιοφωνικά μηνύματα τῆς *Εὐρυδίκης* — καί δέν εἶναι πού λείπει ὁ ἐξωτερικός χῶρος, εἶναι πού διόλου δέν ὑποβάλλεται. Τό φῶς τῆς μέρας εἶναι ὁλοκληρωτικά ἀπόν· ἡ νύχτα πλημμυρίζει τά πάντα (Θυμᾶμαι μιά παλιά φράση τοῦ Ντερριντά: "Τό φῶς ἴσως δέν ἔχει ἀντίθετο, πάντως ὄχι τή νύχτα".) Εἶναι ἀλήθεια, πώς σέ πολλές ταινίες κυριαρχεῖ ἡ νύχτα καί τό σκοτάδι (στό φίλμ νουάρ, γιά παράδειγμα, ἀπό τό ὁποῖο δείχνει νά ξεκινάει καί αὐτή ἡ ταινία γιά νά τό ἐγκαταλείψει γρήγορα μετά τό πρῶτο πεντάλεπτο). Εἶπα: *κυριαρχεῖ*. Στήν προκείμενη περίπτωση δέν ὑπάρχει κυριαρχία· δέν ὑπάρχει κάν πάλη. Τό φῶς τοῦ ἥλιου (*ὁρᾶν φάος ἠελίοιο*, σήμαινε στόν Ὅμηρο ζῶ) εἶναι προγραμματικά ἐξορισμένο ἀπό τό *Singapore Sling*. Ὁ λόγος τῶν ἀνθρώπων δέν εἶναι ἑλληνικός. Μιά ξένη γλώσσα (τά ἀγγλικά), κάποτε μέ τήν (μᾶλλον κωμική καί πάντως ἀδικαίωτη) ἐπικουρία τῶν γαλλικῶν, ἀναλαμβάνει νά

"μιλήσει" τήν ἀλήθεια τῶν ἡρώων (πού τούς ἐνσαρκώνουν, ἄν ὁ ὅρος ἐδῶ εὐσταθεῖ, δύο ἀλλοδαπές ἠθοποιοί). Ξένες γλώσσες, ξένοι ἠθοποιοί: ὅταν δέν τούς στηρίζει μιά φανερή καλλιτεχνική ἀναγκαιότητα (ὅπως εἶναι καί ἡ περίπτωση τῆς ταινίας: ἡ μετριότατη Μισέλ Βάλλεϋ — χρησιμοποιημένη ἤδη στήν *Πρωινή περίπολο* — ὑστερεῖ συγκρινόμενη μέ πολλές, ἀναλόγου ὕφους, Ἑλληνίδες ἠθοποιούς) συρρικνώνονται σέ ἁπλά σήματα καλλιτεχνικοῦ σουσουδισμοῦ. (Ὑπόθεση ἐργασίας: νά ὑποβληθεῖ ἡ ταινία στόν σκληρό ἔλεγχο τοῦ ἑλληνικοῦ φωτός καί τοῦ ἑλληνικοῦ λόγου, ὅσο αὐτός ἀντέχει ἀκόμη, διπλό κριτήριο τῆς *ἀλήθειας* τῶν πραγμάτων. Φοβοῦμαι μεταξύ ἄλλων, πώς ἄν οἱ ἥρωες μιλοῦσαν ἑλληνικά, ἡ ταινία θά ἦταν "κωμωδία"). Σώματα, τέλος, δέν ὑπάρχουν. Ἤ, καλύτερα, ὑπάρχουν μόνο ὡς *πτώματα*. Ἡ ταινία δέν μπορεῖ νά σταθεῖ ὄρθια (πάλι ἡ ἐτυμολογία: πτῶμα / πίπτω). Ἠθοποιοί δέν ὑπάρχουν, δέν ἔχουν ποῦ νά σταθοῦν. Ρεαλισμός, ὑπερρεαλισμός, ὀνειρικός ρεαλισμός, κινηματογράφος τοῦ φανταστικοῦ, εἰρωνία καί σαρκασμός, κινηματογραφικό αὐτοσχόλιο: πῶς νά ὁδηγηθεῖ ὁ ἠθοποιός νά ὑφάνει τό ρόλο του, ὅταν ἡ ταινία τά ἀνακατεύει ὅλα μαζί; Ἕνα παράδειγμα: ἡ σκηνή μέ τήν ὑπεραφθονία τῶν ἐντοσθίων πού μπαίνουν στίς γυάλλες στήν ἀρχή τῆς ταινίας. Εἰρωνική πινελιά σέ μιά σκηνή ἄλλου ὕφους, ἀδικαίωτη καί ἐνοχλητική.

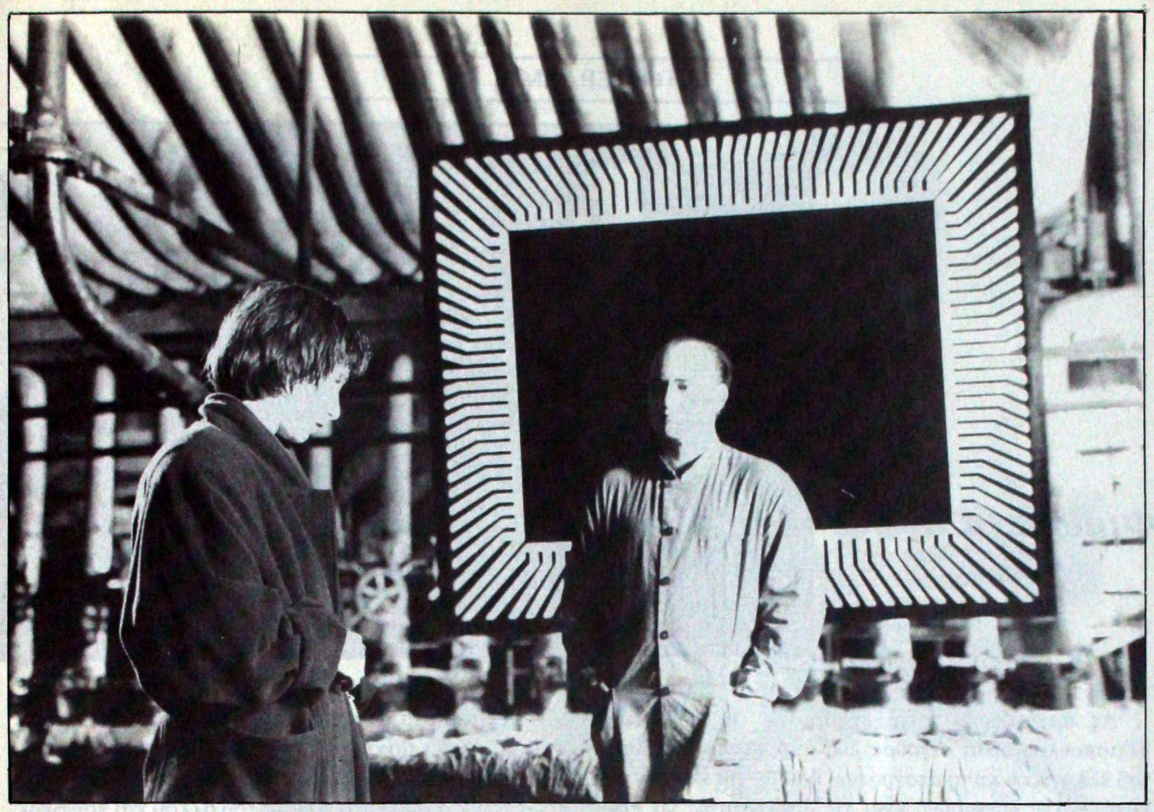
3. Ἡ ὁμοιότητατοῦ "ὀργίου" τῆς ταινίας μέ τό σαδικό ὄργιο ἐξαντλεῖται στήν χωρίς πρωτοτυπία ἀναπαραγωγή κάποιων σκηνογραφικῶν προτύπων — κι αὐτῶν βουτηγμένων σέ τέτοια ποσότητα δαντέλας ὥστε τό ἀποτέλεσμα νά ἐνέχει τόν αὐτοσαρκασμό του. (Ἠθελημένο ἤ ὄχι, δέν μποροῦμε νά ἀπαντήσουμε ἀφοῦ ἡ ταινία δέν ἔχει κανένα σύστημα ἀναφορᾶς.) Ἀκόμη καί ὁ ἐγκλεισμός τῶν ἡρώων εἶναι διαφορετικῆς τάξεως. Στόν Σάντ, ἔξω ἀπό τίς μανταλωμένες καστρόπορτες, ὑπάρχει ἡ κοινωνία καί τό σύστημα τῶν ἀξιῶν της, τό χρῆμα καί ἡ ἀνταλλαγή του. Τά πάντα κυριαρχοῦνται ἀπό τόν σκληρότατο πόλεμο τῆς ἀρετῆς καί τῆς ἁμαρτίας. Ἡ σαδική σκηνή φέρνει στό φῶς διαρκῶς τήν κρίσιμη ἐκείνη στιγμή ὅπου ἡ σεξουαλικότητα τρέπεται σέ Νόμο, Θεό ἤ Συνείδηση. Ἡ ταινία τοῦ Νικολαΐδη ἀρκεῖται σέ μιά ἀσύνδετη παράθεση ἄψυχων ἀντικειμένων μέ μόνο κριτήριο νά εἶναι abject.

Τό ὄργιο χάθηκε — ἄν ἄρχισε ποτέ. Ἀνάψτε τά φῶτα!

Ἀλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

Νέες τεχνολογίες καί παλιά ὄνειρα

Ὁ Τάσος Μπουλμέτης προσπαθεῖ νά παίξει μέ τή φωτιά. Νά βαδίσει σέ τεντωμένο σχοινί. Νά προκαλέσει τήν ἴδια του τήν ὑπόσταση στό χῶρο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, πού τόν ὁρίζει ὡς "βιοτεχνία ὀνείρων" σέ σχέση μέ τή μεγάλη "βιομηχανία ὀνείρων" τοῦ Χόλλυγουντ. Σπουδαγμένος, ὅπως σημειώνεται στό βιογραφικό του σημείωμα, στό UCLA, φρόντισε νά ἐντάξει στήν πρώτη δημιουργία του ὅ,τι νέο τόν ἐντυπωσίασε στήν κατασκευή τῶν εἰκόνων. Τό ἀρχικό εὕρημα τῆς περιγραφῆς τοῦ χώρου κατασκευῆς τῶν ταινιῶν - ὀνείρων κυριαρχεῖ στό φίλμ καί ἐντυπωσιάζει. Ὁ Μπουλμέτης ἀναφέρεται σέ μιά βιοτεχνία πού προσπαθεῖ νά ἐπιζήσει, νά κρατηθεῖ μόνη της, μέσα σ' ἕναν κόσμο πού καταρρέει· μέσα σέ μιά χώρα πού καταρρέει. Σκιαγραφεῖ ἕνα χῶρο ἀπαισιόδοξο. Περιγράφει ἕνα ἑλληνικό τοπίο γκρίζο, ἀνούσιο, ἄρρωστο, χωρίς διέξοδο. Ἐφιαλτικό. Προφητεύει προκλητικά καί σωστά. Ζοῦμε σέ μιά χώρα ὅπου ἡ κρίση ἔχει φθάσει στό σημεῖο μηδέν. Τόσο πού οὔτε ὄνειρα μποροῦν νά γίνουν. Εἰκόνες δέν ὑπάρχουν. Παραστάσεις δέν ὑπάρχουν. Οἱ παραπομπές του καί οἱ συμβολισμοί πού κάνει εἶναι ἀναγνώσιμοι καί ἐπιτυχημένοι. Ὑμνεῖ τούς ἀπανταχοῦ σκηνοθέτες - βιοτέχνες ὀνείρων, πού προσπαθοῦν νά δώσουν μιά διέξοδο ἀνάλογη μέ τά μέσα πού διαθέτουν. Ὕμνος εὐγενικός καί καλοπροαίρετος. Σ' αὐτό τό πλαίσιο, ἡ ταινία ἰσορροπεῖ καί προχωρᾶ. Τολμᾶ νά ἀπορρίψει τό αὔριο καί νά προχωρήσει στό σήμερα. Σχοινοβατεῖ ὅπως εἴπαμε ἐπικίνδυνα πάνω σέ σεναριακά ἀδιέξοδα καί καταφέρνει νά βγεῖ σώα καί ἀρκετά ὁλοκληρωμένη μέσα ἀπό τό δικό της λαβύρινθο. Ὁ Μπουλμέτης φαίνεται ν' ἀγαπᾶ τό σινεμά στό σύνολό του. Ἔτσι κάνει μιά ἀκραία κινηματογραφοφιλική ταινία χωρίς ἄμεσες ἀναφορές, χωρίς ἐπίδειξη γνώσεων κινηματογραφικῆς ἱστορίας. Χωρίς ἐπιτήδευση. Φροντίζει νά ἐγκλωβίσει τό βλέμμα τοῦ θεατῆ στήν ἱστορία πού ἀφηγεῖται ὑποδειγματικά, μέ αὐξομειώσεις στούς τόνους καί τούς



χρωματισμούς τῆς ἔντασης. Οἱ μόνες γνώσεις καί ἱκανότητες πού ἐπιδεικνύει εἶναι αὐτές τῆς σκηνοθεσίας, κάτι πού γίνεται καταρχήν σωστά. Ὅμως αὐτή ἡ ἐπίδειξη γνώσεων δέν σταματᾶ ἐδῶ, προχωρᾶ περισσότερο καί γίνεται προβληματική. Ἡ νέα τεχνολογία παίρνει τή μερίδα τοῦ λεόντος καί κυριαρχεῖ. Ἐκτρέπει τήν ταινία ἀπό τούς ἀρχικούς στόχους της καί τήν ὁδηγεῖ στή μοῖρα της. Μιᾶ μοῖρα πού τήν κάνει νά ἀντιτίθεται στήν ἴδια της τή φύση. Σ' αὐτή πού ἀναγκάζει ὅλες τίς ἑλληνικές ταινίες, τῆς νεώτερης παραγωγῆς, σ' ἕναν ἀγωνιώδη ἀγώνα δρόμου γιά τήν κάλυψη τοῦ κενοῦ. Γιά τήν προσπάθεια ἀπόδειξης αὐτῶν πού δέν χρειάζονται ἀπόδειξη. Γιά τήν ἀπάντηση σέ ἐρωτήματα πού δέν τίθενται.

Ἡ *Βιοτεχνία ὀνείρων* ἔγινε σέ μεταγραφή ἀπό βίντεο σέ κινηματογραφικό φίλμ κι αὐτό εἶναι τό μεγαλύτερο πρόβλημά της. Ἡ ἀναζήτηση τοῦ χαμηλοῦ κόστους παραγωγῆς προχωρᾶ πέρα ἀπό αἰσθητικές ἀπαιτήσεις, οἱ ὁποῖες ἱκανοποιοῦνται μόνο στό ὅτι παραμένουν ἀνακαλύψεις. Ἔτσι, ἐπειδή ὁ ἑλληνικός χῶρος παραμένει πάντοτε μικρός καί περιορισμένος, κάθε τι πού παρουσιάζεται ὡς νέο ἤ "πρωτότυπο" ἐκβιάζει καί δυστυχῶς κερδίζει εὐνοϊκές ἀντιδράσεις καί σχόλια. Πόσο δέ μᾶλλον, πού οἱ ἀπαιτήσεις σήμερα πιά εἶναι, ἄν ὄχι ἐξαφανισμένες, τουλάχιστον ἀμβλυμένες. Τό ἐγχείρημα αὐτό, ὅσο κι ἄν παρουσιάσθηκε ὡς ἐπίτευγμα, εἶναι ἀποτυχημένο. Ὁ περίφημος "κόκκος" τοῦ κάδρου, ἡ ρέουσα εἰκόνα, ἡ ἐπίπεδη κάλυψη τῶν χαρακτήρων, στοιχεῖα πού δίνουν "ἄλλες" διαστάσεις σέ μιά ταινία, ἐδῶ φαίνονται νά λειτουργοῦν ἐν κενῷ καί νά βαραίνουν στό ὑπόλοιπο τῆς *Βιοτεχνίας*. Ἔτσι παραμένει ὁ ἀμφίδρομος ἐντυπωσιασμός: Τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ θεατῆ. Ἄν δέν θεωρήσουμε ὅτι ἡ ἐμβέλεια μιᾶς ἑλληνικῆς ταινίας ἐξαντλεῖται στά ὅρια τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, τότε ὁ Μπουλμέτης ἔκανε — σύμφωνα μέ ὅ,τι κυκλοφόρησε μετά τήν προβολή της — μιά ἄρτια κινηματογραφική δουλειά χωρίς οὐσία. Καί φυσικά αὐτό γράφτηκε πολλές φορές στίς κριτικές πού ἀκολούθησαν. Βέβαια ὁ Μπουλμέτης ἔκανε μιά μή ἄρτια κινηματογραφική δουλειά μέ οὐσία. Μόνο ἄν δοῦμε ἔτσι τήν ταινία θά βάλουμε τά πράγματα στή θέση τους σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τήν ἔννοια τῆς "οὐσίας" στό ἑλληνικό σινεμά. Ἡ *Βιοτεχνία ὀνείρων*, χωρίς νά εἶναι ἡ καλύτερη ταινία τοῦ Φεστιβάλ, σίγουρα εἶναι ἀπό τίς πιό ἐνδιαφέρουσες, καί βέβαια ὄχι γιά τήν τεχνική της ἀρτιότητα. Εἶναι ἐνδιαφέρουσα γιατί βλέπει τό ἑλληνικό σινεμά ἐνταγμένο σέ μιά μυθοπλασία· σέ μιά ἀφήγηση. Σέ μιά ἐξιστόριση γεγονότων, πού, ἐνῶ φαίνονται ἐξαιρετικά ἀπόμακρα, τό ἀφοροῦν ἄμεσα.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Φιμωμένα πάθη

Ἄς ἀρχίσουμε μέ τά εὐχάριστα. Ἡ Βασιλική Ἡλιοπούλου εἶναι σίγουρα ἕνα ἀπό τά νέα ταλέντα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου καί, ἄν τῆς δοθοῦν οἱ κατάλληλες εὐκαιρίες, ἔχει τίς δυνατότητες νά παρουσιάσει σημαντικό ἔργο. Ἄλλωστε τό *Πέρασμα* δέν εἶναι ἡ πρώτη της ἐπαφή μέ τόν κινηματογράφο, ἔχει κάνει τρεῖς ταινίες μικροῦ μήκους καί ἔχει σκηνοθετήσει στήν τηλεόραση τηλεοπτικά προγράμματα γιά παιδιά καθώς καί εἰδικές ἐκπομπές. Τό πιό ἐνδιαφέρον σημεῖο τῆς πρώτης μεγάλου μήκους ταινίας της βρίσκεται στό ὅτι *Τό πέρασμα* δεν ἔχει καμιά σχέση μ' αὐτό πού συνηθίσαμε νά ἀποκαλοῦμε φεστιβαλικό κινηματογράφο, δηλαδή μέ ταινίες πού φτιάχνονται μέ κάποια συγκεκριμένα κριτήρια καί καταναλώνονται μέσ' στή στενή ἐνδοχώρα τοῦ Φεστιβάλ. Τό ὅραμα τῆς ταινίας στρέφεται πρός τούς ὁρίζοντες τοῦ ἐμπορικοῦ κινηματογράφου καί τήν ἀτμόσφαιρα τῶν σκοτεινῶν αἰθουσῶν. Ὅταν λέω μάλιστα ἐμπορικό κινηματογράφο, δέν ἐννοῶ τίποτε χυδαῖο πού νά συνδέεται μέ τίς πρακτικές κάποιων παρωχημένων ἐποχῶν ἤ μέ τή σαβούρα πού μᾶς ξερνάει καθημερινά ἡ τηλεόραση. Στήν περίπτωσή μας, ὁ χαρακτηρισμός ἐμπορικός συνδέεται ἄμεσα μέ τή μοναδική προοπτική ἀνανέωσης τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, μιά προοπτική πού βασίζεται σέ ταινίες πού μποροῦν νά βγοῦν στίς αἴθουσες καί νά ἀντιμετωπίσουν μέ ἴσους ὅρους τήν ὑπόλοιπη κινηματογραφική παραγωγή.

Ἡ ἱστορία: δύο νεαροί ἀπό τήν ἐπαρχία ἔχουν τελειώσει τή στρατιωτική τους θητεία καί ἐπιστρέφουν μέ ὠτοστόπ στά σπίτια τους. Ἡ διαδρομή ὅμως τούς ἐπιφυλλάσσει ἄσχημες ἐκπλήξεις καί ἕνας ἀπ' τούς δυό σκοτώνεται σ' ἕναν καυγά. Αὐτό τό ἀπροσδόκητο γεγονός ἀλλάζει τά σχέδια τοῦ ἄλλου καί τόν φέρνει σέ ἐπαφή μέ μιά μοιραία γυναίκα. Διαπιστώνουμε ἀρχικά ὅτι ἔχουμε μιά ἱστορία μέ ἀρχή, μέση καί τέλος, πράγμα ὄχι καί τόσο συνηθισμένο στούς ἐγχώριους κινηματογραφικούς πειραματισμούς. Ὑπάρχει ἐπίσης μιά ἀπομάκρυνση ἀπό τά μεγάλα ἱστορικά θέματα, πού τόσο ταλαιπώρησαν τόν Νέο Ἑλληνικό Κινηματογράφο, πού συνοδεύεται μάλιστα ἀπό τήν πίστη στήν ἀφήγηση μιᾶς ἱστορίας. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι αὐτή ἡ μετατόπιση ἐνδιαφέροντος πρός τίς μικρές ἱστορίες χαρακτήρισε λίγο πολύ ὅλες τίς ταινίες τοῦ 31ου Φεστιβάλ. Μέσα στίς προθέσεις τῆς ταινίας διακρίνουμε μία προσπάθεια ἀπόδοσης πειστικῶν χαρακτήρων καί ἕνα μεγάλο μέρος τῆς πλοκῆς στηρίζεται στήν ἐπικοινωνία μεταξύ τους. Παρ' ὅλες ὅμως τίς ἀρετές τῆς ταινίας καί τήν προσπάθειά της νά βασιστεῖ στήν ἀξία μιᾶς ἱστορίας, δέν μπορῶ νά μήν τῆς καταλογίσω μία γενική ἀτονία, μέ ἄλλα λόγια ἡ ταινία δείχνει νά πάσχει ἀπό νεῦρο καί ἐνέργεια. Δέν θά ἦταν λάθος νά ποῦμε ὅτι καί σ' αὐτή τήν ἔλλειψη τό *Πέρασμα* συγγενεύει μέ τίς ὑπόλοιπες ταινίες τοῦ 31ου φεστιβάλ. Ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ἀφήγησης σπαταλιέται στήν περιπλάνηση τῶν δύο στρατιωτῶν κάτω ἀπ' τόν δυνατό ἥλιο χωρίς οὐσιαστικά νά μᾶς δίνει κάποια κλειδιά γιά τούς χαρακτῆρες, καί στή συνέχεια ἡ πλοκή ἐκρήγνυται βίαια μέ τή σκηνή τοῦ φόνου. Ἀπό κεῖ καί πέρα, ὁ φίλος τοῦ σκοτωμένου

γνωρίζεται μέ μία σαραντάχρονη νταλικέρισσα πού εἶναι γοητευτική καί μυστηριώδης. Μερικοί εἶπαν ὅτι ἀπ' αὐτό τό σημεῖο κι ἔπειτα το *Πέρασμα* ἔχει κοινά στοιχεῖα μέ τά ρόουντ μούβις. Δέν νομίζω ὅτι ἔχει ἰδιαίτερη σημασία νά ἐγκλωβίσουμε τήν ταινία σέ κάποια κλισέ, οὔτε ἄλλωστε ἡ ἴδια ἡ πλοκή μοιάζει νά μιμεῖται κάποιο κινηματογραφικό εἶδος. Νομίζω ὅτι τό μεγαλύτερο πρόβλημα αὐτῆς τῆς ταινίας βρίσκεται στή σχέση τῆς νταλικέρισσας μέ τό φαντάρο. Ἀφηγηματικά ἡ συνάντηση αὐτῶν τῶν δύο χαρακτήρων βάζει σέ λειτουργία τό μηχανισμό πού φαινομενικά θά πυροδοτήσει ἕνα ἐκρηκτικό φορτίο πάθους. Καταλαβαίνω βέβαια πώς ἴσως μιλάω γιά κάποια ἄλλη ταινία, μέ τήν ἔννοια ὅτι δέν εἶναι σίγουρα σωστό νά ὑποδεικνύεις στό δημιουργό μιᾶς ταινίας πῶς θά χειριζόσουν ἐσύ τίς τροπές τῆς ἱστορίας του. Τό κουβούκλιο τῆς νταλίκας γίνεται ὁ χῶρος ὅπου παίζεται ἕνα ἰδιόρρυθμο παιχνίδι μέ τήν νταλικέρισσα αὐτόπτη μάρτυρα μιᾶς δύσκολης κατάστασης καί τόν φαντάρο ἕνα κυνηγημένο ζῶο. Μόνο πού αὐτό τό παιχνίδι παίζεται ἀποκλειστικά γιά χάρη τοῦ παιχνιδιοῦ, καί ἀπό ἕνα σημεῖο κι ἔπειτα καταντάει κουραστικό καί δέν βοηθάει καθόλου τήν ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας. Εἶναι σάν νά ἔβαλε ἡ Ἡλιοπούλου κάποια τροχοπέδη στήν ἀναπόδραστη κίνηση τοῦ πάθους καί τό μετέτρεψε σέ κάτι ἀνούσιο καί δίχως νεῦρο. Καί μάλιστα αὐτό τονίζεται ἀκόμη πιό πολύ σέ σχέση μέ τό παρουσιαστικό καί τή φυσιογνωμία τῆς Καρυοφυλλιᾶς Καραμπέτη πού ἀπό τά πρῶτα κιόλας πλάνα της ὑπόσχεται πολλά. Τονίζω τήν ἔλλειψη νεύρου, ἄν καί κινδυνεύω νά ἐπαναληφθῶ, ἐπειδή ἀκριβῶς ἡ ταινία μοῦ δίνει τήν αἴσθηση ὅτι ὑπονομεύει τή δυναμική τῆς ἱστορίας της, μιᾶς ἱστορίας πού ὁρίζεται ἀπό τή βία καί τό βουβό πάθος. Παρ' ὅλο πού πέρασε ἀρκετός καιρός ἀπό τότε πού πρωτοεῖδα τήν ταινία, μοῦ εἶναι ἀδύνατο νά ἀποδιώξω τήν αἴσθηση τοῦ μετέωρου πού μέ καταλαμβάνει ὅταν σκέφτομαι τήν τελική κατάληξή της. Μέ τό *Πέρασμα* ρίχνουμε φευγαλέες ματιές στόν κόσμο δύο μοναχικῶν ἀνθρώπων, πού ἡ μοῖρα τό φέρνει νά συναντηθοῦν κάτω ἀπό ἰδιαίτερες συνθῆκες, ἀπελευθερώνοντας ἔτσι κύματα πάθους πού σβύνουν στό πέρασμα τοῦ χρόνου. Δέν ξέρω τελικά ἄν ἐμεῖς ζητᾶμε πολλά καί ἡ ταινία μᾶς προσφέρει λίγα, ἤ ἄν ἡ ἱστορία πάσχει ἀπό ἀφλογιστία συναισθήματος, ἐκεῖνο ὅμως πού μπορῶ νά πῶ εἶναι ὅτι ἡ Βασιλική Ἡλιοπούλου ἔχει μέλλον στόν κινηματογράφο. Γιατί, ἄσχετα ἀπό τούς σεναριακούς δισταγμούς καί τήν ἀναβολή ἀνάφλεξης, τό *Πέρασμα* δείχνει νά ἀνοίγει μιά γόνιμη δίοδο στήν ἔρημο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου μέ κινητήρια δύναμη τούς ἀνοιχτούς ὁρίζοντες τῶν μικρῶν ἱστοριῶν.

Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

Πάρε τά λεφτά καί τρέχα

"Ἕνας νέος ἄνδρας βγαίνει ἀπό τή φυλακή καί ψάχνει νά βρεῖ ἕνα φίλο του καί τά λεφτά πού τοῦ χρωστάει. Ἔτσι φθάνει σ' ἕνα νησί, ἀλλά βρίσκει τό φίλο του νεκρό. Ψάχνοντας νά βρεῖ τά λεφτά του ἔρχεται ἀντιμέτωπος μέ κάποια παράξενα φαινόμενα πού ἔχουν τίς ρίζες τους σέ μιά τοπική παράδοση. Ἡ γνωριμία του μέ μιά μυστηριώδη γυναίκα καί ὁ ἔρωτάς του γι' αὐτήν τόν σπρώχνουν νά μπεῖ σέ μιά περιπέτεια γεμάτη κινδύνους γιά τήν ἴδια του τή ζωή" (ἀπό τό δελτίο τύπου γιά τήν ταινία τοῦ Πάνου Κοκκινόπουλου).

"Τά σημάδια τῆς νύχτας [...] *ἦταν καί ἡ μεγαλύτερη πρόκληση γιά ὅλους τούς συντελεστές τῆς ταινίας πάνω σ' ἕνα κινηματογραφικό εἶδος πού δέν ἔχει ξαναγίνει στήν Ἑλλάδα"* (πάλι ἀπό τό δελτίο τύπου).

Νά λοιπόν ἀκόμη μιά πρόκληση. Φαίνεται ὅτι ἐδῶ στήν Ἑλλάδα ὁ κινηματογράφος λειτουργεῖ μέ προκλήσεις. Δέν εἶναι παράξενο. Ἀπό τή στιγμή πού δέν ὑπάρχει συνέχεια, δέν ὑπάρχει ροή, ἡ ἀποσπασματικότητα λειτουργεῖ μέ τέτοιον τρόπο πού κάθε ταινία νά εἶναι μόνη της, νά ἐπιδιώκει τήν πρόκληση καί συνεπῶς τή δημοσιότητα πέρα καί ἐρήμην τῆς ὅποιας ἀξίας της. *Τά σημάδια τῆς νύχτας* δέν εἶναι μιά προκλητική καί προβληματική ταινία. Εἶναι μιά κακή ταινία. Κακή, καταρχήν, γιατί προκαλεῖ δηλώνοντας τό τί ἐπιδιώκει νά εἶναι καί ὄχι τό τί εἶναι. Δυστυχῶς γιά τόν Κοκκινόπουλο, τό βλέμμα τοῦ Ἕλληνα θεατῆ δέν εἶναι παρθένο στό φανταστικό κινηματογράφο. Ἐδῶ στήν Ἑλλάδα τό ἀγαπᾶμε αὐτό τό εἶδος. Ἔτσι πολύ δύσκολα τό βλέμμα μας μπορεῖ νά παγιδευθεῖ ἤ νά ξεγελαστεῖ. Τό ὅτι μιά ἑλληνική ταινία ἀγγίζει τό φανταστικό δέν μπορεῖ νά ἀποτελεῖ στοιχεῖο συγκατάβασης καί ἀποδοχῆς. Ἄν βέβαια προσθέσουμε καί τή δυσκολία ὁλοκλήρωσης τῆς προ-

σπάθειας "κινηματογραφικά", τότε τό στοιχεῖο τῆς συγκατάβασης δέν μπορεῖ κάν νά ὑπάρξει. Ἡ ταινία μένει σ' αὐτό πού εἶναι. Καί εἶναι *Τά σημάδια τῆς νύχτας* μιά ταινία πού σκοπεύει μακριά ἀπό τή Ἑλλάδα, ὡς χῶρο κίνησής της. Γι' αὐτό ἀποτυγχάνει. Τό βλέμμα προσπαθεῖ νά ἀναγνωρίσει χώρους οἰκείους. Νά αἰσθανθεῖ ἄνετα. Νά χωθεῖ στίς καταστάσεις τοῦ παράλογου καί τοῦ φανταστικοῦ καί νά τίς ἀπολαύσει. Ὅμως αὐτό δέν συμβαίνει. Τό βλέμμα συνεχῶς ἀναρωτιέται γιά τά συμβάντα. Πρός τί καί γιατί; Ὅπως ἀναρωτιέται ὁ Τζώρτζογλου στήν ἄσκοπη περιπλάνησή του, πού τόν ὁδηγεῖ στό πουθενά, καί βέβαια τόν ἐκθέτει, χωρίς ὁ ἴδιος νά εὐθύνεται, καί ὡς δραματικό χαρακτήρα καί ὡς ἠθοποιό. Ὁ Πάνος Κοκκινόπουλος χρησιμοποιεῖ τήν ταινία του ὡς ἀφορμή γιά νά ἐπιδείξει τίς γνώσεις του, τίς ἐπιρροές του, τήν ἄποψή του γιά τό σινεμά. Τό πρόβλημα τῆς "πρώτης ταινίας" φαντάζει ἐδῶ σ' ὅλο του τό μεγαλεῖο. Καί βέβαια δέν μποροῦν νά χωρέσουν ὅλα σέ μιά ταινία. Ὁ Κοκκινόπουλος τά βάζει ὅλα καί ἀποτυγχάνει. Ἀκόμη φαίνεται νά σκηνοθετεῖ τήν παραγωγή της. Ἐξηγοῦμαι: Ἀκολουθεῖ μιά ἄποψη ἤ χρησιμοποιεῖ τήν ἄποψη τῆς ἐπίπεδης ἀπόδοσης τῶν χώρων. Προσπαθεῖ νά τούς κάνει μή ἀναγνωρίσιμους. Ὁ ἥρωάς του μιλᾶ λίγο. Τά κοντινά πλάνα κεντρώνονται στό βλέμμα του. Οἱ ὑπόλοιποι χαρακτῆρες μιλοῦν λίγο κι αὐτοί σέ χαμηλούς τόνους πού δέν ὑποχρεώνουν σέ πολλές κινήσεις τοῦ στόματος. Ἔτσι ἡ ταινία γίνεται εὔκολη στό ντουμπλάρισμα σέ ὁποιαδήποτε γλώσσα, μέ ἀποτέλεσμα τήν εὔκολη πώλησή της. Ἡ πλαστικότητα τοῦ χρώματός της καί τοῦ φωτισμοῦ της, ἐνῶ εἶναι μέσα στίς βασικές προδιαγραφές τοῦ κινηματογράφου, περνᾶ ἀπαρατήρητη, καί εἶναι εὔκολα προσαρμοσμένη σέ ὁτιδήποτε. Ὅλα αὐτά βέβαια, δέν ἀποτελοῦν κατ' ἀνάγκην μειονεκτήματα. Ὅταν ὅμως διακρίνονται μόνον αὐτά, τότε...

Ἔτσι τά *Σημάδια τῆς νύχτας* μένουν μόνο ὡς πηγή πληροφοριῶν γιά τό τί εἶναι ἤ τί δέν εἶναι ἱκανός νά κάνει ὁ σκηνοθέτης της. Μένουν ὡς πρώτη (;) ταινία τοῦ φανταστικοῦ στόν Ἑλληνικό κινηματογράφο. Μένουν γιατί ἀφήνουν τόν Τζώρτζογλου ἀκόμη μιά φορά ἔκθετο. Μένουν ὡς ἐπίσημη συμμετοχή τῆς Ἑλλάδας σέ ὀκτώ φεστιβάλ φανταστικοῦ κινηματογράφου.

Ἰορδανης ΚΑΜΠΑΣ

ΜΙΑ ΕΚΠΛΗΞΗ ΜΕΣΑΙΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Δέσποινα

Μιά μεσαίου μήκους ταινία ἦλθε νά ἀποζημιώσει τούς κινηματογραφόφιλους τῆς τέταρτης ἡμέρας τοῦ διαγωνιστικοῦ προγράμματος. Ὁ Σωτήρης Γκορίτσας σκηνοθέτησε ἕνα σενάριο πού ἔγραψε ὁ ἴδιος καί πού τό Ἑλληνικό Κέντρο Κινηματογράφου καί ἡ ΕΤ-1 χρηματοδότησαν, αὐτή τή φορά χωρίς νά τό μετανιώσουν. Στούς συντελεστές τοῦ φίλμ σημειώνουμε τόν Νίκο Γαρδέλη στή φωτογραφία καί τόν Τάκη Κουμουνδοῦρο στό μοντάζ, πού συνέτειναν στήν ὑψηλή αἰσθητική τοῦ ἔργου. Ἔμενε στόν Γιῶργο Νινιό νά σταθεῖ στό ὕψος τῶν προσδοκιῶν τῆς ταινίας καί στήν σπουδάστρια Κινηματογραφικῆς Σχολῆς Μαρία Κυριάκη νά ἐνσαρκώσει τήν Δέσποινα. Τό σενάριο εἶναι παρμένο ἀπό τό ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Διονύση Χαριτόπουλου ("Τα Παιδιά τῆς Χελιδόνας"). Εἶναι ἁπλό ἀλλά ἐξαιρετικά δυνατό καί σφιχτοδεμένο, οἱ διάλογοι διακρίνονται γιά τήν οἰκονομία καί τή λιτότητα καθώς καί τήν ἐμβέλειά τους. Ἡ φυγή εἶναι ὁ κεντρικός ἄξονας τῆς ἱστορίας· χωρίς διέξοδο. Ἡ εἰκοσάχρονη Δέσποινα ζεῖ σ' ἕνα χωριό τοῦ Ἕβρου καί 'κεῖ γνωρίζεται μέ ἕναν ἀνθυπολοχαγό πού τῆς ὑπόσχεται νά τήν "πετάξει" ὥς τή Θεσσαλονίκη. Τό ταξίδι εἶναι μιά περιπλάνηση, οἱ συγκρούσεις ξεκινοῦν νωρίς ἀπό τούς διαλόγους, τίς χειρονομίες, τά ἀπαντήματα τοῦ "on the road".

Ἡ δυσθυμία, ἡ ὑποκρισία, ἡ συναισθηματική εὐφορία, ἡ ἀπόγνωση, ὁ κίνδυνος, τό ἀδιέξοδο, ἡ θυσία, θά διατρέξουν τό φίλμ, ὁ χωρισμός καί ἡ ἐπανασύνδεση θά σφραγίσουν ἔντονα τή σχέση τῶν πρωταγωνιστῶν. Ἡ ἄγρια ὀμορφιά τοῦ κοριτσιοῦ κι ἡ ψευτομαγκιά τοῦ νέου, ἡ ἐμμονή τοῦ δεύτερου καί ὁ "ἀντιδραστικός" χαρακτήρας τῆς πρώτης θά ὑποχωρήσουν. Ἡ συναισθηματική ἠρεμία, ἡ γλυκύτητα, θά ὁδηγήσουν στή συνειδητοποίηση τῆς πραγματικότητας καί τήν ἀποδοχή της. Καδράροντας τά βάθη τῆς ψυχῆς τῶν δύο ἡρώων του, ὁ σκηνοθέτης σέ 53 λεπτά δίνει ἕνα σχεδόν ὁλοκληρωμένο road movie, νατουραλιστικῆς ὑφῆς, παρά τή συχνή ἐμμονή του — καί κατά συνέπεια ἀποκοπή ἀπό τόν περιβάλλοντα χῶρο — στά πρόσωπα καί στά σώματα τῶν δύο. Βέβαια, ἔτσι ὁ ἤδη πηγαῖος ἐρωτισμός τοῦ φίλμ κερδίζει ἀκόμη περισσότερο σέ ἔνταση.

Γιῶργος ΓΚΕΚΑΣ

Ἡ μουσική στίς ταινίες τοῦ φεστιβάλ

Ἡ λέξη αἰσιόδοξα δέν θά ἦταν ἀσφαλῶς ἡ καταλληλότερη γιά νά χαρακτηρίσει τά μουσικά μηνύματα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Καί δυστυχῶς, ὅταν μιλᾶμε γιά ἑλληνικό σινεμά, ὅλοι καταλαβαίνουμε ὅτι πρόκειται γιά μιά παράδοση πού κατορθώνει νά ἐπιβιώνει μόνο τήν πρώτη ἑβδομάδα κάθε Ὀκτώβρη στή Θεσσαλονίκη.

Γιατί λοιπόν ἡ μουσική θά ἔπρεπε νά εἶναι καλύτερη; Ὄχι, εἶναι ἀνάλογη τῶν παραγωγῶν καί τῆς συνηθισμένης πιά *οἰκονομικῆς δυσχέρειας*. Ἡ μουσική στόν ἑλληνικό κινηματογράφο τοῦ 1990 ἀκολουθεῖ, ὥς ἕνα βαθμό βέβαια, τίς ταινίες, εἰδικότερα ἄν λάβουμε ὑπόψη μας τό ὅτι οἱ συνθέτες (ἐκτός μερικῶν ἐξαιρέσεων) εἶναι συνήθως πρωτοεμφανιζόμενοι ἤ μερικῶς ἀπασχολούμενοι, ἀνάλογα μέ τήν περίπτωση.

Πάντως οἱ μουσικές παραγωγές 1990 φάνηκαν στενά δεμένες μέ τόν γενικότερο προϋπολογισμό. Ὑπάρχουν βέβαια καί οἱ ὑπερπαραγωγές ἠλεκτρονικῆς μορφῆς, καθώς οἱ περισσότεροι Ἕλληνες συνθέτες εἶναι ἀποδεδειγμένα δεκτικοί στήν εὔκολη λύση τῆς "προκάτ" μουσικῆς καί τοῦ κονσερβαρισμένου ἤχου. Μέ λύπη λοιπόν διαπιστώνουμε, ὅτι ὁ ὅρος συμφωνική ὀρχήστρα ταξιδεύει μέ ἀρνητική ταχύτητα στήν πατρίδα μας, κάνοντας τό ὄνειρο ἀκόμη πιό μακρινό. Τελικά ὅμως ἡ ἐφευρετικότητα μέσα στή φτώχεια (τοῦ προϋπολογισμοῦ) εἶναι καί κάποιο θετικό στοιχεῖο.

Ὁ Παναγιώτης Καλατζόπουλος συνέθεσε τή μουσική στήν πολυβραβευμένη (μέ κρατικά βραβεῖα) ταινία τῆς Βασιλικῆς Ἡλιοπούλου *Τό πέρασμα*, μέ μοναδική κινηματογραφική ἐμπειρία τήν περσινή παραγωγή *Γάμος στό περιθώριο* τοῦ Βασίλη Κεσίσογλου. Ἀντίθετα, τά πάει πολύ καλά μέ τή μικρή ὀθόνη. Πολύ καλός μουσικός φορτωμένος μέ ἀρκετά χρόνια κλασικῆς παιδείας (κλασικός κιθαριστής) στό Λονδίνο, χειρίζεται μιά μουσική νεοκλασικοῦ ὕφους, παραγόμενη ἀπό συνθεσάιζερ, μέ μελετημένες μελωδικές φόρμες, δημιουργώντας ἕνα στέρεο ἀποτέλεσμα.

Ὁ Θύμιος Παπαδόπουλος, γνωστός σαξοφωνίστας ἀπό τίς συμμετοχές του σέ ὀρχῆστρες μεγάλων ὀνομάτων τῆς ἑλληνικῆς δισκογραφίας, ἐπένδυσε μουσικά τήν ταινία τοῦ Τάσου Μπουλμέτη *Βιοτεχνία ὀνείρων*.

Τό ἴδιο τό σενάριο, ἀπό μόνο του, κατευθύνει τόν συνθέτη νά χρησιμοποιήσει δύο βασικά θέματα. Ἕνα γιά τό παρόν καί ἕνα γιά τό παρελθόν ἤ τό μέλλον. Ὁ Θύμιος Παπαδόπουλος ἐξελίσσεται μελωδικά, παρ' ὅλο πού ἡ ταινία φτάνει πολλές φορές στά ὅρια τοῦ θρίλερ. Οἱ ἀσπρόμαυρες στιγμές ἐπενδύονται ἀπό τό σαξόφωνο τοῦ ἴδιου τοῦ συνθέτη, ἐνῶ οἱ ἔγχρωμες ἐπηρεάζονται ἀπό μιά παράξενη ἀπόχρωση ἠλεκτρονικῆς λατέρνας, ἀκόμη κι ὅταν στό κάδρο παρουσιάζονται τεράστια φουγάρα ἐργοστασίων.

Βιοτεχνία ὀνείρων

Ὁ Δημήτρης Μαραγκόπουλος, πρωτοεμφανιζόμενος στόν κινηματογράφο, καταφέρνει ὥς ἕνα βαθμό νά ἀποκαλύψει τόν κρυφό ἠχητικό κόσμο τῆς ταινίας τοῦ Τάκη Ἀντωνόπουλου *Ἡ νύχτα τῆς μυστικῆς συνάντησης*. Συμμετέχει ὄχι μόνο στήν αὐτόνομη μουσική ἐπένδυση ἀλλά καί σέ κάθε ἠχητική λεπτομέρεια. Μέσα σέ μιά σταγόνα πού πέφτει, μέσα σέ κάποιον θόρυβο, ἀκόμη καί μέσα στούς διαλόγους. Οἱ συνθέσεις λειτουργοῦν περισσότερο σάν ἕνα μπακγκράουντ, μέ ἀποτέλεσμα τή χρησιμοποίηση μιᾶς ἑβδομηντάλεπτης ἔμπνευσης, μέ ἀρκετά διακριτικό τρόπο, καί τήν ἔντεχνη ἀποφυγή τῶν ὑποκειμενικῶν φορτίσεων.

Ὁ γνωστός μας Μιχάλης Τερζῆς ἔγραψε τή μουσική τοῦ *Ψύλλου* τοῦ Δημήτρη Σπύρου. Ἦταν ἕνας συνθέτης πού ξεχώρισε γιά τίς ἀναζητήσεις τῆς μουσικῆς μας παράδοσης. Παρ' ὅλα αὐτά, ἐδῶ δέν διστάζει νά χρησιμοποιήσει καί αὐτός ἠλεκτρονικά ὄργανα. Στό θέμα τῶν τίτλων διακρίνουμε αὐλό τοῦ πανός μαζί μέ συνθεσάιζερ. Ἡ ὑπόλοιπη μουσική, ἀρκετά διακριτική, χρωματίζει ὄχι τόσο τά

δρώμενα ὅσο τίς ἐσωτερικές συγκρούσεις τοῦ ἥρωα. Αὐτός ὅμως εἶναι ἕνα μικρό παιδί καί ὁ Τερζῆς καταφέρνει νά περάσει στόν θεατή τή λεπτή "ἀναισθησία" τοῦ ρόλου, χωρίς νά φορτώνει τήν εἰκόνα μέ μουσικούς ὄγκους, ἀλλά μέ κάποια διακριτική λυρική ἀπόχρωση. Ἡ μεγάλη μουσική στιγμή τῆς ταινίας ἔρχεται καθώς ἀκούγεται ἡ φωνή τῆς Νένας Βενετσάνου πού ἑρμηνεύει a capella ἕνα καταπληκτικό τραγούδι. Ὁ συνθέτης ὅμως παρασύρεται ἀπό τό λάθος νά χρησιμοποιήσει τά σύγχρονα μέσα τῆς ἠχογράφησης στό στούντιο, καί ἔτσι ἡ αἴσθηση πού περνάει εἶναι ξένη μέ ἐκείνη μιᾶς κοπέλας πού τραγουδάει στούς ἀγρούς καθώς πλένει τά προικιά της.

Ὁ Παῦλος Σιδηρόπουλος δέν σηματοδοτεῖ μουσικά τή βραβευμένη ταινία τοῦ Σταύρου Τσιώλη *Ἔρωτας στή χουρμαδιά*, ἀφοῦ τό μόνο πού ἔχει νά κάνει εἶναι νά ἐξασκεῖ τά χέρια του πάνω σέ ἐλάχιστες χρωματικές κλίμακες ἑνός βιολιοῦ.

Στήν ταινία τοῦ Νίκου Νικολαΐδη *Singapore Sling* μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά σκηνοθεσία ἤ γιά σκηνικά ἤ γιά ὕφος ἤ γιά ὅ,τι ἄλλο θέλετε, ἐκτός ἀπό μουσική. Δέν ὑπάρχει αὐθεντική μουσική παρά μόνον ἐπιμέλεια, πού τήν χειρίζεται ἄψογα ὁ σκηνοθέτης. Στά περισσότερα off ἀκούγεται τό θέμα τῆς γνωστῆς ταινίας τοῦ Ὄττο Πρέμιγκερ *Λώρα*, ἐνῶ πολλές φορές ἡ μουσική σέ πρῶτο πλάνο συμπληρώνει τό σενάριο.

Ὁ Λουκιανός Κηλαηδόνης, ἔμπειρος πιά στόν κινηματογράφο παρά τήν πολύχρονη ἀπουσία του, ἔγραψε μιά μουσική ἁ λά Κηλαηδόνη, βοηθούμενος ἀπό τό ἴδιο τό θέμα τοῦ Βασίλη Ἀλεξάκη στούς *Ἀθηναίους*. Συνθέτει μουσική γιά κωμωδία, ἐνῶ τό εἰρωνικό κοίταγμα διαπερνᾶ τήν εἰκόνα. Ἐντυπωσιακό καί πραγματικά ἀσυνήθιστο τό θέμα τῶν τίτλων, κοντράρεται, ἀποπροσανατολίζοντας τόν θεατή, μέ ἕνα ἄλλο θέμα, πολύ γνωστό ἀπό διαφήμιση ἀναψυκτικοῦ. Πάντως, ὅ,τι καί νά ποῦμε, τό διαφημιστικό ἐξυπηρετεῖ τό σκοπό τῶν *Ἀθηναίων*.

Ἀναποφάσιστη παραμένει ἡ χρησιμοποίηση τῆς αὐθεντικῆς μουσικῆς τῆς Ἑλένης Καραΐνδρου ἀπό τόν Πάνο Κοκκινόπουλο στά *Σημάδια τῆς νύχτας*. Εἶναι φανερό ὅτι ἡ μουσική γράφτηκε πολύ πρίν ἀπό τό τελικό μοντάζ καί θέλουμε νά πιστεύουμε ὅτι ἡ ἴδια ἡ Καραΐδρου δεν παρακολούθησε τήν τελική σύνδεση εἰκόνας καί μουσικῆς.

Οἱ Ἀθηναῖοι

Ἡ νύχτα τῆς μυστικῆς συνάντησης

Πολύ γνωστό τό μερικῶς συμφωνικό ὕφος τῆς Καραΐνδρου, πού ἐπαναλαμβάνεται τακτικά — ἴσως λόγω μικρῆς διάρκειας — πού ὅσο σοβαρό κι ἄν εἶναι δέν σοῦ δίνει πολλά περιθώρια λόγω τῆς ἄτσαλης μεταχείρισής του.

Ὁ Νίκος Κυπουργός τείνει νά γίνει ὁ συνθέτης πού ξέρει καλύτερα ἀπό κάθε ἄλλον τήν ντοκυμανταιρίστικη μουσική ἀφήγηση. Ὡς τήν τελευταία στιγμή πάλεψε τό βραβεῖο μέ τόν Δημήτρη Παπαδημητρίου, "πείθοντας" τελικά τήν ἐπιτροπή ἐξαιτίας ἴσως τοῦ πολυβραβευμένου παρελθόντος τοῦ "ἀνταγωνιστῆ" του. Στό τραγούδι, αὐτό τόν πρῶτο ρόλο ἔχει ἡ φωνή ἑνός ἐνδεκάχρονου παιδιοῦ πού κάνει θαύματα, ἐνῶ ἡ μουσική σέ ξεγελάει ἀφοῦ πατάει γερά σέ μιά ἔντεχνα φτιαγμένη παραδοσιακή φόρμα. Οἱ στίχοι τοῦ Δημήτρη Μαυρίκιου καταφέρνουν νά συνδυάσουν ἁρμονικότατα τά ἑλληνοϊταλικά, δίνοντας τήν αἴσθηση κάποιας τοπικῆς διαλέκτου. Ἡ ὀρχήστρα ἀπαρτίζεται στό σύνολο ἀπό φυσικές φωνές, κάτι τελικά ἀρκετά πρωτότυπο γιά φέτος, ἐνῶ ἡ ἐνορχήστρωση ξεδιπλώνεται ἔντεχνα, καθώς τό προσωπικό ὕφος τοῦ Κυπουργοῦ φανερώνει μιά ἔντονη προσωπικότητα. Ἴσως τό βραβεῖο τελικά νά ἦταν δίκαιο.

Τελευταῖον ἀφήσαμε ἕναν ἀπό τούς μεγαλύτερους συνθέτες τοῦ σύγχρονου ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Βραβευμένος ἀρκετές φορές, ὁ Δημήτρης Παπαδημητρίου συνεργάζεται γιά δεύτερη φορά μέ τόν Δῆμο Ἀβδελιώδη στήν ταινία *Νίκη τῆς Σαμοθράκης*. Τά κωμικά στοιχεῖα ἐδῶ εἶναι φανερά, ἀφοῦ κινοῦνται πάνω σέ ἕναν ἑλληνικό ἀέρα, ὑπενθυμίζοντας πάντα τήν καταγωγή μας. Ἐδῶ πού τά λέμε, ποτέ ὥς τώρα δέν ἔτυχε νά ξεκαρδιστεῖ κανένας ἀπό τή μουσική, παρά μόνον σέ συνδυασμό μέ τήν εἰκόνα. Σ' αὐτό τό σημεῖο, ἡ μεγάλη ἐμπειρία τοῦ συνθέτη μᾶς προδιαθέτει νά ἐγκαταλείψουμε τήν ἰσορροπία εἰκόνας - μουσικῆς ὑπέρ τῆς δεύτερης. Τά κωμικά μουσικά γκάγκ προπορεύονται τῆς εἰκόνας, ἡ ὁποία ἁπλῶς ἀκολουθεῖ. Τέλειος χειριστής τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ὁ Δημήτρης Παπαδημητρίου πειραματίζεται γιά πρώτη φορά με ἕνα στύλ μουσικῆς ἠθογραφίας μέ τελικό ἀποτέλεσμα τήν ἀπόλυτη ἐπιτυχία.

Πάντως, ἡ περίπου σαρανταπεντάλεπτη μουσική τοῦ συνθέτη μαζί μέ τή μουσική τοῦ Ν. Κυπουργοῦ εἶναι ἴσως οἱ μόνες δουλειές πού θά προστεθοῦν στήν ἑλληνική δισκογραφία.

Κώστας Κωνσταντινίδης - Πάνος Κοκκαλένιος

Ὁ Νίκος Κυπουργός μιλᾶ γιά τά μυστικά του

...Ἡ μουσική στό *Aenigma est* ἦταν μιά πρόκληση πολύ ἐρεθιστική. Τό γεγονός ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ντέ Κίρικο σέ κάποια ἀπό τά γραπτά του σημειώνει: *"ὄχι στή μουσική"*, ὅπως καί κάποιες φορές: *"ὄχι φῶς"*, μπορεῖ νά φαίνεται ὑπερβολικό, ἀλλά προβληματιστήκαμε πάρα πολύ μαζί μέ τόν σκηνοθέτη νά βροῦμε ποιός θά ἦταν ὁ χαρακτήρας τῆς μουσικῆς τῆς ταινίας. Κάτι ἄλλο πού διαμόρφωσε τή μουσική εἶναι ὁ χῶρος στόν ὁποῖο ἔδρασε ὁ Ντέ Κίρικο. Γεννημένος στό Βόλο, πῆγε στήν Ἀθήνα καί στή συνέχεια στήν Εὐρώπη, ζώντας διαδοχικά στήν Ἰταλία, τή Γερμανία καί τή Γαλλία. Ἦταν ἕνας καλλιτέχνης πού ἐπηρεάστηκε ἀπό τίς παιδικές καταβολές τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου καί ἀπό τίς εὐρωπαϊκές τῆς κατοπινῆς ζωῆς του. Αὐτές οἱ ἐπιρροές ἔπρεπε νά συνδυαστοῦν, νά γίνει μιά σύζευξη Ἀνατολῆς καί Δύσης, παρόντος καί παρελθόντος. Ἄς μήν ξεχνᾶμε πώς ἔχουμε νά κάνουμε μέ ἕναν πρωτοποριακό ζωγράφο ὁ ὁποῖος κουβαλάει μαζί του τό παρελθόν. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἕνα ἀπό τά ἀγαπημένα του θέματα εἶναι τό Πήλιο καί οἱ Κένταυροι.

...Τό χαρακτηριστικότερο δεῖγμα αὐτῆς τῆς μίξης Ἀνατολῆς - Δύσης, παρόντος - παρελθόντος εἶναι τό τραγούδι πού ἀκούγεται στή σκηνή τῶν Μετεώρων καί στούς τίτλους τοῦ τέλους καί τοῦ ὁποίου ἡ ὀρχηστρική μορφή ἀποτελεῖ τό κεντρικό μουσικό θέμα τῆς ταινίας. Τραγουδάει ἕνα ἐντεκάχρονο ἀγοράκι, ὁ Γιάννης Μαυρίκιος, ὁ ὁποῖος ἔχει μιά ἀναλογία μέ τόν Ντέ Κίρικο: Μιλάει τά ἑλληνικά καί τά ἰταλικά ἄψογα. Ὁ Ντέ Κίρικο εἶχε ἑλληνική προφορά στά ἰταλικά, ἐνῶ ὁ Γιάννης, ἔχοντας γεννηθεῖ καί μεγαλώσει στήν Ἰταλία, ἔχει ἰταλική προφορά στά ἑλληνικά του. Μπορεῖ ὅμως καί τά καταφέρνει ἄνετα στό συγκεκριμένο τραγούδι, καθώς οἱ στίχοι (τούς ὁποίους ἔχει γράψει ὁ σκηνοθέτης τῆς ταινίας) συνδυάζουν τά ἑλληνικά καί τά ἰταλικά. Γιά παράδειγμα οἱ πρῶτοι στίχοι λένε: Φῶς - ela luche, Λά μέρα - ei giorno, Il cavalo - é ἄλογο, Centaurus - Κένταυρος. Γίνεται δηλαδή ἕνα ἀνακάτεμα λέξεων πού γιά τούς Ἰταλούς ἀκούγεται σάν ἑλληνικά καί γιά τούς Ἕλληνες σάν ἰταλικά.

...Ἐκεῖνο πού βαραίνει στή σύνθεση μουσικῆς γιά τόν κινηματογράφο εἶναι ἡ ἄποψη τοῦ σκηνοθέτη. Ἡ συγκεκριμένη ταινία δέν εἶναι ἕνα τυπικό ντοκυμανταίρ. Συνήθως σ' αὐτό τό εἶδος ἔχουμε νά κάνουμε μέ μουσική ἐπιμέλεια, ἀκόμη κι ἄν οἱ συνθέσεις εἶναι πρωτότυπες. Ἀντίθετα, ὁ Μαυρίκιος ἔχει τή δική του ὀπτική καί κυρίως σέβεται τή μουσική. Γι' αὐτό τό λόγο, χρησιμοποιεῖ τή μουσική καθαρά κινηματογραφικά, χωρίς νά τῆς ἀποδίδει μεγαλύτερη ἤ μικρότερη ἀξία κατά τή διάρκεια τοῦ ἔργου. Ἕνα δεῖγμα αὐτοῦ τοῦ εἴδους χρήσης τῆς μουσικῆς εἶναι οἱ τίτλοι τῆς ἀρχῆς, ὅπου ἔχουμε ἀπόλυτη συνεργασία ἤχου καί εἰκόνας. Οἱ τίτλοι πέφτουν πάνω σέ ράγες τραίνου οἱ ὁποῖες περνᾶνε μέ μεγάλη ταχύτητα. Ἠχογραφήσαμε τό τραῖνο πού τρέχει. Πάνω σ' αὐτό τόν ἦχο, τόν ὁποῖο οἱ μουσικοί ἄκουγαν ἀπό τά ἀκουστικά, ἔπαιξαν τή μουσική. Αὐτό πού θέλαμε νά πετύχουμε καί τελικά νομίζω ὅτι τό καταφέραμε εἶναι τό τραῖνο πού τρέχει στίς ράγες νά ἀποτελεῖ τήν "κρούστα" τοῦ θέματος. Μιά διευκρίνιση: Τό τραῖνο πού ἀκούγεται εἶναι φυσικός ἦχος καί ὄχι ἀποτέλεσμα συνθεσάιζερ. Ἀποφεύγω συστηματικά νά χρησιμοποιῶ τά ἠλεκτρονικά ὄργανα. Ψάχνω στά διάφορα φυσικά ὄργανα νά ἀνακαλύψω διάφορους πρωτότυπους ἤχους.

...Ἡ μουσική γιά τό *Aenigma est*, γιά τό *Rom* ἤ τό *Μεμέτ, γεράκι μου* δέν εἶναι ἀπομίμηση παραδοσιακῆς μουσικῆς καί τραγουδιῶν, ἀλλά ὁ συνδυασμός τῶν ἐπιρροῶν ἀπό τή Δυτική μουσική, τήν πολυφωνική, τήν Ἀνατολική κ.λ.π., μπολιασμένος μέ τά στοιχεῖα τοῦ παρελθόντος καί τοῦ παρόντος καί τελικά δοσμένος μέ ἔντεχνο καί κυρίως μέ προσωπικό τρόπο.

(Ἀπό μιά συζήτηση τοῦ συνθέτη μέ τόν Κώστα Κωνσταντινίδη καί τόν Πάνο Κοκκαλένιο).

απλοτητα και φυσικη χαρη

Κινηματογράφος — εἰκόνες καί ἦχοι — χρώματα, φῶς καί σκιά — ὄνειρα! Αἴσθηση ζωῆς καί θανάτου. Κι ἐδῶ βρίσκεται ἡ δυσκολία· τί νά πεῖς γιά ὅλα αὐτά πού δέν εἶναι πραγματικά κι ὅμως κάνουν νά ὑπάρξει ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα τῶν εἰκόνων καί τῶν ἤχων, τοῦ κινηματογράφου, τῆς τέχνης· μήπως καί τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς;

Δέν ξέρω ἄν εἶναι σημαδιακό (ἤ σημαντικό) ὅτι ὁ Ἀκίρα Κουροσάουα, συμπληρώντας ὀκτώ δεκαετίες ζωῆς, φτιάχνει μιά ταινία "σπονδυλωτή" μέ ὀκτώ ἐπεισόδια "αὐτοτελῆ" ἤ ὀκτώ ὄνειρα ἤ ὀκτώ μικρές ἱστορίες πού φαίνονται νά ἀντιστοιχοῦν καί στίς στιγμές τῆς δικῆς του ζωῆς καί τοῦ ἔργουτου ἤ στίς στιγμές ὁποιουδήποτε καλλιτέχνη - τεχνίτη (κινηματογραφιστῆ, ποιητῆ, ζωγράφου ἤ ἁπλῶς κατασκευαστῆ τροχῶν νερομύλων) ἤ στίς πιό σημαντικές στιγμές τῆς ζωῆς τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπου. Θά μποροῦσαν ἴσως νά ἦταν 16,32,64,128 (...) ὄνειρα, πράξεις-σκηνές, ἱστορίες, μιά ἀτέλειωτη διαδοχή ἀπό εἰκόνες, ὅπως ὁ χορός Νό *πού γίνεται πάντα μέ κινήσεις διαδοχικές καί εὐθύγραμμες, δημιουργώντας τήν ἐντύπωση μιᾶς ἀτέλειωτης διαδρομῆς, ὅπως παρουσιάζεται καί ἡ γαμήλια πομπή τῶν "ἀλεπούδων" στό δάσος, στήν πρώτη ἱστορία ἤ ἡ ἐπικήδεια πομπή στό χωριό τῶν νερομύλων, στήν τελευταία ἱστορία. Καί νά, πού σ' αὐτή τήν ταινία, ἡ πρώτη ἱστορία ("*Λιακάδα μές στή βροχή"*) μοιάζει μ' ἕνα ὀπτικό, κινηματογραφικό χαϊκού πού μεταδίδει μιά αἴσθηση ρευστότητας / καθαρότητας (στοιχεῖο ὑγρό - φωτεινό), ὅπως θά ἦταν ἴσως ὁ κόσμος τήν πρώτη ἡμέρα τῆς δημιουργίας. Ἡ μητέρα, τό παιδί, τό ἄνοιγμα τῆς εἰσόδου στόν κόσμο, ἡ πρώτη συμβουλή / ἀπαγόρευση καί ἡ πρώτη παράβαση, ὁ ἥλιος, ἡ βροχή, τό δάσος, τά ζῶα, τά μυθικά ὄντα, ἡ ἐπιστροφή, τό πρῶτο σύμβολο τῆς τιμωρίας, τό οὐράνιο τόξο, τό ἄνοιγμα τῶν ὁριζόντων, ἡ ἀπεραντοσύνη τῶν χρωμάτων κι ἡ μουσική. Κι ἀπό ἐκεῖ καί πέρα τά βήματα τῆς ἀφήγησης ἤ / καί αὐτοῦ τοῦ παιδιοῦ πού ἐνηλικιώνεται μέσα ἀπ' αὐτές τίς ὀκτώ ἱστορίες γίνονται πιό γρήγορα, πιό σταθερά, πιό δυνατά καί ἀποκτοῦν βαθμιαῖα ἕναν ὅλο καί πιό σαφή νοηματικό προσανατολισμό καί δραματουργική προοπτική.*

*Ἔτσι, στή δεύτερη ἱστορία ("*Ο κῆπος μέ τίς ἀνθισμένες ροδακινιές"*) παρακολουθοῦμε μιά τελετή μύησης στά μυστικά τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου τῆς ἴδιας τῆς πραγματικῆς ζωῆς, μέσα ἀπό τήν ὀδύνη μιᾶς ὁριστικῆς ἀπώλειας, πού προκαλεῖ τή φανταστική (τελετουργική), προσωρινή ἐπίκληση αὐτοῦ πού ἔχει χαθεῖ. Στήν τρίτη ἱστορία ("*Ἡ χιονοθύελλα"*) παρακολουθοῦμε τόν αἰώνιο ἀγώνα τοῦ ἀνθρώπου ἐνάντια στίς δυνάμεις τῆς φύσης, ἀλλά καί στόν ἴδιο του τόν ἑαυτό, μέσα ἀπό τήν ἐπιδίωξη ἑνός σκοποῦ καί τή διαδικασία μιᾶς πράξης μαζί μέ ἄλλους. Στήν τέταρτη ἱστορία ("*Ἡ σήραγγα"*) παρακολουθοῦμε τόν ἄνθρωπο μετά τόν "ἀγώνα" του, ἀντιμέτωπο μέ τά φαντάσματα τῆς ἑνοχῆς του, διχασμένο ἀνάμεσα στό αἴσθημα τοῦ καθήκοντος καί τά αἰσθήματα συντροφικότητας καί ἀλληλεγγύης πρός αὐτούς πού χάθηκαν. Στήν πέμπτη ἱστορία ("*Τά κοράκια"*) παρακολουθοῦμε τήν ἀναγέννηση τοῦ κόσμου, ἀλλά καί τοῦ ἴδιου τοῦ βλέμματος, μέσα ἀπό τό θαῦμα τῆς τέχνης, πού ὁδηγεῖ στά ὅρια τῆς*

ὁλοκληρωτικῆς ἀφοσίωσης. Στήν ἕκτη ἱστορία, ("Τό ὅρος Φίτζι σέ κόκκινο χρῶμα") βλέπουμε τήν ἡμέρα τῆς "ἀποκάλυψης" σάν τόν ἐφιάλτη μιᾶς καταστροφῆς πού προκαλεῖ ἡ συσσώρευση μιᾶς ἀλόγιστα αὐξανόμενης δύναμης τοῦ ἀνθρώπου ἐναντίον τῆς φύσης καί τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του. Στήν ἕβδομη ἱστορία ("Ο δαίμονας πού κλαίει") ἡ γῆ ἔχει μεταβληθεῖ ἀντί γιά τόν παράδεισο τῆς καταναλωτικῆς ἀφθονίας σέ μιά κόλαση τιμωρίας. Ἐνῶ στήν ὄγδοη καί τελευταία ἱστορία ("Τό χωριό μέ τούς νερόμυλους") ὁ χαμένος παράδεισος ξαναπαρουσιάζεται σάν μιά δυνατότητα ἐναλλακτική γιά τήν ἴδια τήν ἀνθρωπότητα καί ἡ ταινία ἀποκτᾶ μιά ἀναδρομική ἀξία καί συνοχή. Συντελεῖται μιά ἀφηγηματική ἐπιστροφή στόν ἑαυτό καί στίς πρῶτες ἀξίες, στήν καθαρότητα τῆς παιδικῆς ματιᾶς, καί ὁ χαμένος χρόνος ξανακερδίζεται μέσα ἀπό τήν αἰσθητική τῆς ἁπλότητας καί τῆς φυσικῆς ὀμορφιᾶς, πού ἀποτελοῦν καί τό ἰδανικό τῆς διδασκαλίας τοῦ Ζέν. Ἡ σκηνή ὅπου ὁ γέρος τοῦ χωριοῦ καί ὁ νεαρός ἀστός ἐπισκέπτης συζητοῦν στήν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ συνιστᾶ (κινηματογραφικά) μιά τελετή σανζέν (σύντομη κι ἀποκαλυπτική συζήτηση μεταξύ δασκάλου καί μαθητῆ), ὅπου παροντοποιοῦνται ταυτόχρονα καί δύο βασικές μορφές διαλογισμοῦ στή στάση τοῦ γέροντα: "ἤρεμο κάθισμα" καί μιά ὁποιαδήποτε καθημερινή πρακτική ἐργασία. Τό ἴδιο συμβαίνει καί καθ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας, ὅπου ὁ γέρο-Κουροσάουα προσπαθεῖ νά μεταδώσει στό θεατή τήν ἐμπειρία μιᾶς ὁλόκληρης ζωῆς, μέ μιά σχεδόν πρωτογενή

κινηματογραφική πρακτική, ὀργανώνοντας τίς εἰκόνες του σέ αὐτοτελεῖς πράξεις - σκηνές - τελετές, πού ἀποτελοῦν ὅμως συνάμα διαφορετικές ὄψεις καί στιγμές τῆς ἴδιας σημασίας: καθαρότητα / φυσικότητα / ἁπλότητα *τῶν μορφῶν καί τῶν κατά περιεχόμενο ἀξιῶν. Καθαρές εἰκόνες, καθαροί ἦχοι, καθαρά χρώματα, καθαρό φῶς, καθαρό νερό, καθαρός ἀέρας καί "καθαρά" πρόσωπα (ἀκόμα κι ὅταν εἶναι λερωμένα), καθαρά βλέμματα, καθαρά λόγια, καθαρά σύμβολα. Ὄνειρα καθαρά, πού ἐξυμνοῦν τή ζωή, φωτίζουν τή νύχτα τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης καί ἐξακολουθοῦν νά ζοῦν καί μετά τό θάνατο αὐτοῦ πού τά δημιούργησε — Ὄνειρα ἀθάνατα, (σάν) ἔργα τέχνης.*

σ. Ζ.

αποκαλυψη τωρα

Μπροστά στόν πίνακα, ὁ νεαρός φιλότεχνος, ἔχοντας ζήσει μιά μαγική ἐμπειρία ταξιδιοῦ στόν κόσμο - εἰκόνα τοῦ ζωγράφου, θά βγάλει τό καπέλο του (ἐπεισόδιο: "Τά κοράκια").
Μπροστά στό θάνατο, ὁ ἀδιάφορος περιηγητής, ἔχοντας παρακολουθήσει μιά θριαμβιακή νεκρώσιμη τελετουργία, θά μείνει ἀσκεπής (τελευταῖο ἐπεισόδιο).
Ἐδῶ καί ἐκεῖ, ἕνας ξένος, ἕνας θεατής, καταλήγει σέ μία κοινή χειρονομία (οὔτε ταυτόσημη οὔτε διαφορετική ἀπό τό μπρεχτικό gestus· ὁ Κουροσάουα, ἀκόμη μιά φορά: ἕνας Δυτικός τῆς Ἀνατολῆς), τήν ἀποκάλυψη, ξεκινώντας ἀπό διαφορετικές ἀφορμές.
Στήν πρώτη περίπτωση, ἡ τέχνη συγκρούεται μέ τίς μίζερες, πεπερασμένες ζωές τῶν ἀνθρώπων, ἀντικρύζει τό θάνατο (ἔστω μέ τή συμβολική μορφή τοῦ ἀκρωτηριασμοῦ: διάλογος γιά τό κομμένο αὐτί) καί τόν ξεπερνᾶ. Ὁ πίνακας, τό ἔργο, εἶναι σήμερα ζωντανά. Ἔχουν περάσει πολλές σοδειές καλαμποκιοῦ, πολύ νερό

ἔχει κυλήσει στό ποτάμι, οἱ πλῦστρες εἶναι πιά μιά γραφική ἀνάμνηση, ὅμως ὁ πίνακας εἶναι ἐδῶ (ἤ ἐκεῖ), νεογέννητος, ἕτοιμος νά πλημμυρίσει τό χῶρο μ' αὐτά τά unheimlich κοράκια του (σήματα ζωῆς, θανάτου ἤ καί τῶν δύο;), μέ τά ὁποῖα ὁ Κουροσάουα στίζει τό δικό του κάδρο (ὅπως θά τό στίζει καί μέ πέταλα, ἄνθη ἤ νιφάδες χιονιοῦ), ἀμυνόμενος μέ τόν δικό του τρόπο στή φθορά καί τό θάνατο.

Στή δεύτερη περίπτωση, ὁ βιολογικός θάνατος τίθεται μετωπικά ἀντιμέτωπος μέ τήν ἴδια τή ζωή — ἀκριβέστερα: μέ ἕναν τρόπο "κατά φύσιν" βίου, μιά τέχνη ζωῆς στηριγμένη σέ πρωτογενεῖς, καταγωγικές ἀξίες. Ὁ τελικός θρίαμβος τῆς ζωῆς πάνω στό θάνατο (κάτι σάν: "θάνατῳ θάνατον πατήσας") δέν θά πραγματοποιηθεῖ μέσα ἀπό μιά (προ)σχηματική μυθοπλασία ἤ ἕναν γεροντίστικο διδακτισμό (πού ὄντως ὑπάρχουν στά Ὄνειρα *καί κυριαρχοῦν στό ἕκτο καί τό ἕβδομο ἐπεισόδιο) — ὄχι, ἄλλα εἶναι τά ὑλικά τῆς τέχνης καί μέσα ἀπ' αὐτά θά περάσει αὐτή ἡ πνοή ἀθανασίας: μέσα ἀπό τό φῶς πού λούζει τοπία καί ἀνθρώπους (παράβαλε τήν ἐρεβώδη ἀτμόσφαιρα τῶν ἐπεισοδίων πού προηγοῦνται), μέσα ἀπό τό νερό πού κυλάει ἤρεμα καί δίνει κίνηση στούς νερόμυλους (γιά τόν ἄρτον ἡμῶν...), σέ ἀντίθεση μέ τό νερό - ἕλος καί τό νερό - φυλακή τῶν δύο προηγούμενων ἐπεισοδίων ἤ τό ἀμφίσημο (πηγή ζωῆς-θανάτου) νερό-χιόνι τοῦ ἐπεισοδίου τῆς "Χιονοθύελας", μέσα ἀπό τή μικρή χειρονομία τῆς ἀποκάλυψης (μέ ὅλες τίς σημασίες τοῦ ὅρου).*

α.Μ.

ονειρο τεταρτο

Πλάνο σταθερό, κάμερα ἀκίνητη πού καδράρει ἕναν ἄνδρα νά διασχίζει ἕνα σκοτεινό τοῦνελ: νεκρή ζώνη, οὐ-τόπος, ἀνάμεσα στή ζωή καί στό θάνατο, "τοπίο μετά τή μάχη" αὐτοῦ τοῦ ἐφιαλτικοῦ ὀνείρου. Τό ἠχητικό ἐφέ τῶν βημάτων καί ἡ ἀκαθόριστη φιγούρα, δημιουργοῦν μιά ἀτμόσφαιρα ἀόριστης ἀπειλῆς. Γυρισμένο σέ ἐξαιρετική νυχτερινή φωτογραφία, αὐτό τό ὄνειρο ἐφιάλτης καλλιεργεῖ στίς ἀπειλητικές καί διφορούμενες εἰκόνες του τό σκοτεινό "ἄνθος τοῦ κακοῦ".

Τό θέμα του στοχεύει σέ μιά ὁριακή κριτική καί ἀπόρριψη τοῦ μιλιταρισμοῦ μιᾶς κοινωνίας, στήν παράδοση τῆς ὁποίας ὁ τελευταῖος ἀποτελεῖ μιά ἀξία ζωῆς, δικαιώνοντας ἔτσι την παράλογη πράξη τοῦ θανάτου. Καί εἶναι ἀκριβῶς αὐτό τό παράλογο ὁ στόχος τοῦ ὀνείρου, τό ὁποῖο ἐκμαιεύει μέσα ἀπό τήν τελεσίδικη αὐτή πράξη τήν ἴδια τή ζωή.

Οἱ νεκροί, φιγοῦρες τυλιγμένες μέ τό μανδύα ἑνός τραγικοῦ μεγαλείου, χορός καί "ἀνθρώπινο" ντεκόρ μιᾶς οἰκουμενικῆς τραγωδίας, ἔρχονται στοιχημένοι ἀπό τήν χώρα τοῦ θανάτου (;) διεκδικώντας τό ὄνειρο τῆς ζωῆς.

Ἡ σκηνή ὅπου ἡ φάλαγγα τῶν νεκρῶν ξεπροβάλλει, ποιητικά ἀποτρόπαια, μέσα ἀπό τό τοῦνελ, ἑτοιμοπόλεμη γιά τήν τελική ἀναμέτρηση στό ὀντολογικό πεδίο τοῦ Εἶναι, ἀνήκει ἤδη στήν ἀνθολογία τοῦ κινηματογράφου τοῦ ποιητικοῦ τρόμου.

Στό γυμνό καί σκληρό, σχεδόν μεταφυσικό πεδίο, συνοριακό σημεῖο τήξης, τῆς ζωῆς καί τοῦ θανάτου, οἱ νεκροί - "ζωντανοί" ἀντιμετωπίζουν ἕναν ζωντανό - "νεκρό". Ἡ ἐπιθυμία γιά ζωή παρευλαύνει ἐπιβλητική μέ τό

στίγμα τοῦ θανάτου, ἀπαιτώντας τήν ὕπαρξη πού βρίσκεται ἀπό τήν ἄλλη πλευρά. Ὑπάρχει ὅμως πράγματι ἄλλη πλευρά;
Μέ μιά ἐκπληκτική ἀντιστροφή, τό νεκρό πνίγει τό ζωντανό, πού κινηγημένο ἀπό τίς Ἐρινύες ὑποχωρεῖ, συρρικνώνεται, ἀποσυντίθεται. Τό παραλήρημα τοῦ ἀξιωματικοῦ εἶναι γεμάτο ἀπό κούφια λόγια, λέξεις πού δέν μιλοῦν, πού μένουν ἀδικαίωτες, προσκρούοντας στόν συμπαγή τοῖχο αὐτῶν τῶν νεκρῶν πού ἔχουν ὡς εἰσιτήριο γιά τή ζωή τόν ἴδιο τους τό θάνατο.
Οἱ στρατιῶτες θά ὑπακούσουν (μιλᾶμε γιά τό στρατό τῶν καμικάζι) στό τελικό πρόσταγμα τῆς ἀναχώρησης — ἐπιστροφῆς. Θά τούς καταπιεῖ καί πάλι ἡ σήραγγα — πέρασμα, ὅμως αὐτό τό θλιβερά μοναχικό ἀνθρώπινο ἀπομεινάρι, πού τό γυροφέρνει ὁ κέρβερος τοῦ Ἅδη, μυρίζοντάς το σάν κουφάρι, θά θέσει τό ἀμείλικτο ἐρώτημα: Σέ ποιά πλευρά ἔλαβε χώρα αὐτό τό ὄνειρο; τῆς ζωῆς ἤ τοῦ θανάτου; Ποῦ ὁδηγεῖ — ἄν ὑπάρχει — ἡ ἄλλη ἔξοδος της σήραγγας;
Τό ἀπειλητικό διφορούμενο τῆς ἀπάντησης αἰωρεῖται σάν δαμόκλεια σπάθη πάνω ἀπ' τά κεφάλια μας.
Τί νά εἶναι αὐτή ἡ "συμφωνία τοῦ τρόμου" πού ἀφηγεῖται τήν κυκλωτική κίνηση μέ τήν ὁποία τό νεκρό παγιδεύει ρουφώντας τήν ἐπιθυμία τῆς ζωῆς ἀπό τό ζωντανό; Ἐφιάλτης γιά τό φόβο τῆς ζωῆς ἤ γιά τόν τρόμο τοῦ θανάτου; Ἤ μονάχα τό ὄνειρο ἑνός ὀγδοντάχρονου Γιαπωνέζου γέρου πού δέν φοβᾶται νά διασχίσει τό τοῦνελ;

Θ.Λ.

ο παπους ακιρα

Ἡ ταινία τοῦ Κουροσάουα, διασχίζοντας ἴσως τή ζωή ἑνός ἀνθρώπου, στέκεται σέ ὀκτώ στιγμές της. Ὀκτώ στιγμές πού συνθέτουν, γιά μιά φορά ἀκόμη, τόν κλασικό κύκλο τόσων καί τόσων μυθολογιῶν, τόν κύκλο πού ἀρχίζει ἀπό ἕνα (προπατορικό) ἁμάρτημα καί καταλήγει σέ μιά ἀνάσταση. Μέ τή διαφορά ὅτι αὐτή ἡ μυθολογία δέν ἔχει νά κάνει μέ μιά πίστη, ἀλλά ἁπλῶς μέ μιά ὀνειρική (περίεργη, ὄμορφη, ἐφιαλτική) μαρτυρία. Μιά μαρτυρία καί κατάθεση τῶν εὐθυνῶν καί ἐνοχῶν μιᾶς ἤ καί περισσοτέρων γενεῶν, καταλήγοντας μέ μιάν εὐχή.
Τά ἐπεισόδια τῆς ταινίας δέν εἶναι ὅλα ἰσοδύναμα. Οὔτε ὡς πρός τό εἰκαστικό τους μέρος, οὔτε ὡς πρός τή δύναμη τοῦ περιεχομένου τους. Εἰδικά τά δύο μέ τά οἰκολογικά θέματα εἶναι ὑπερβολικά ἁπλά, ἕως κοινότυπα. Ὅμως τό ὁποιοδήποτε ἀρνητικό συναίσθημα ὑπερκαλύπτεται ἀπό τά ἄλλα πού δημιουργοῦνται. Γιατί ἡ αἴσθηση πού δίνει ἡ ταινία εἶναι αὐτή ἑνός παποῦ πού διηγεῖται κομμάτια τῆς ζωῆς του. Ἑνός ἀτόμου μέ φαντασία καί ἀγάπη πού ὄχι μόνο ἔχει ζήσει ἀλλά ἔχει δουλέψει μέσα του τή ζωή του, μέσα στή φαντασία του, στίς ἱστορίες καί στίς ταινίες του. Καί πού τήν μεταδίδει καί τήν ἀφήνει γιά νά μείνει γιά πάντα ἐν ζωῇ. Εἶναι ἡ αἴσθηση ἑνός παποῦ πού μαζεύει τά ἐγγόνια του γιά νά τούς πεῖ τήν ἱστορία του ἤ ἴσως, ὅπως ἐδῶ, τά ἐγγόνια (Σπῆλμπεργκ, Λούκας, Σκορσέζε) ἔρχονται νά ζητήσουν νά βοηθήσουν νά ἀκουστοῦν αὐτές οἱ ἱστορίες.

Θ. ΝΑ.

το χιονι

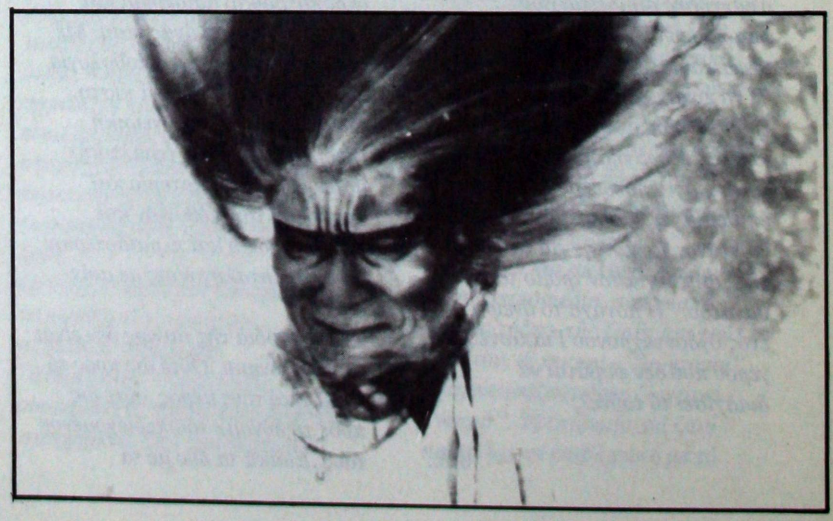
"...ὅταν δημιουργεῖται ἕνα ἔργο τέχνης, κάτι συμβαίνει ταυτόχρονα σ' ὅλα τά προηγούμενα" *Θ. Σ. Ἔλιοτ.*

Τί συνέβη σ' ὅλα τά ἔργα τέχνης πού ἔγιναν πρίν ἀπό τά Ὄνειρα καί ὅπου τό χιόνι κυριαρχεῖ, χαρακτηρίζει ὑπόγεια ἤ φωτίζει ἐκθαμβωτικά;

Τί ἔγιναν οἱ λευκές ἀπέραντες χιονισμένες ἐκτάσεις — ἐφιάλτης τῆς σιωπῆς τῆς κλασικῆς ρωσικῆς λογοτεχνίας, οἱ οἰωνοί καταστροφῆς στά Χιόνια τοῦ Κιλιμάντζαρο, *ἤρεμη ὑποβλητική κυριαρχία στήν "Ἐξουσία τοῦ Ἀρνχαίμ" τοῦ Ρενέ Μαγκρίτ, οἱ ἄγριες θύελλες πού λυσσομανοῦν ἔξω ἀπ' τά κλειστά δωμάτια στά ἔργα τοῦ Ἴψεν, τά χαρούμενα πανηγύρια ὅπου οἱ ἀντανακλάσεις τοῦ φωτός στό χιόνι φωτίζουν τά πρόσωπα διπλά στόν "Πετρούσκα" τοῦ Στραβίνσκυ;*

Δύο, ἰδιαίτερα, στοιχεῖα συνθέτουν τή μοναδικότητα τοῦ ἐπεισοδίου τοῦ χιονιοῦ στά Ὄνειρα: α. ἡ ἀναπαράσταση τῆς ἀτμόσφαιρας καί ἡ χρήση τοῦ ὀνείρου καί β. ἡ πρωτότυπη ὀπτική στήν πρόσληψη τοῦ χιονιοῦ.

Ἡ ἀτμόσφαιρα καί ἡ ἀγωνία τοῦ ὀνείρου ἀποτυπώνονται μέ τρόπο μαγικό καί ἀπόλυτα πραγματικό. Ἡ ἀργή κίνηση, ἡ θαμπάδα τῶν χρωμάτων, τό ἀκαθόριστο, χαμένο στήν ἀχλύ βάθος πεδίου, ἔννοιες καί συναισθήματα διφορούμενα καί ἀντιφατικά. Τά ἐμπόδια εἴτε ὀρθώνονται ἀξεπέραστα εἴτε καταρρέουν χωρίς καμμία προσπάθεια καί ἡ γυναικεία μορφή (ἔρωτας, θάνατος ἤ ἐλπίδα ζωῆς;) δίνει τή λύση ἀπό τό ὄνειρο μέσα στό ὄνειρο. Διάφανη εἶναι στό σημεῖο



- 60 γνωστά Αρώματα
- 2 καταστήματα Αρωμα
- 18 διαφορετικά μπουκάλια
- πρώτοι στην ιδέα και την ποιότητα

Αρωμα

μητροπολεως 62 ● τηλ: 286 010

δ. γουναρη 14 ● τηλ: 288 164

WORLD EXPEDITIONS
di Jacek E. Palkiewicz
SIBERIA
Diesel
Sovetskaya Rossiya

DIESEL
DIESEL
DIESEL

ANGELA CAPUTI
MOSCHINO
Bijoux

IMAGO IMAGE

Χρ. Σμύρνης 7 - 546 22, Θεσσαλονίκη τηλ. 287.795

αὐτό ἡ διάσταση πού ἔχουν τά ὄνειρα γιά τόν σκηνοθέτη, ὡς ἀναπαράσταση τῆς ἀντίληψης τῆς πραγματικότητας καί ὡς ὄχημα ἐνδοσκόπησης καί ἀναζήτησης τῆς ταυτότητας ἤ τῆς λύσης στά ἐσώτερα τῆς προσωπικότητας. Ἄς μήν ξεχνοῦμε ἀκόμα ἐδῶ, πώς στό εὐρύτερο πλαίσιο τῆς ταινίας, μέσω τῆς διαδοχῆς τῶν ἐπεισοδίων, ἐπιτυγχάνεται ἡ ἀπόδοση τῆς ἱστορικῆς διάστασης τῆς διαχρονίας στή ζωή ἑνός πιθανοῦ ἀφηγητῆ, ἤ γιά μιά ἐκλεκτική ματιά, στήν ἀνθρώπινη ἱστορία.

Ὁ σκηνοθέτης, χρησιμοποιώντας τό χιόνι ὡς περιβάλλον καί μέσο μᾶς συμφιλιώνει τελικά μ' αὐτό (μέ τόν θάνατο;), τό χάδι του γίνεται ἁπαλό καί τρυφερό κι ἡ ἀγκαλιά του προστατευτική καί ζεστή, ἀπό ὄνειρο μέσα σέ ὄνειρο οἱ ταξιδιῶτες σηκώνονται ξανά μέσα ἀπ' τό χιόνι, ὅπως μετά ἀπό ὄνειρο βαθύ τινάζουμε ἀπό πάνω μας τό πρωί τά σκεπάσματα.

Ἡ λευκότητα, ἡ ἀθωότητα, ἡ ψυχρότητα, ἡ σιωπή, ἡ κυριαρχία, ἡ καταστροφή ἐξαγνίζονται μέσα ἀπό τό ὄνειρο γιά τή δική μας πραγματικότητα ἀπό τήν ἐπέμβαση μιᾶς γήινης, γυναικείας μορφῆς — ἔρωτας, θάνατος ἤ ἐλπίδα ζωῆς;

ε. Σ.

εικονα - σινεμα - ονειρο

Στό πρῶτο ὄνειρο δείχνονται ὁ φόβος, ἡ ἡδονή τῆς παρανομίας, ἡ ἀκαμψία τῆς ἀρχῆς, οἱ πρῶτες συγκρούσεις. Στή "Γιορτή τῆς Ἄνοιξης", τό καλό καί τό κακό ἔρχονται στό φῶς τῆς συνείδησης. Στή "Χιονοθύελλα" ἐμφανίζεται ὁ φυσικός θάνατος. Εἶναι καταπληκτική ἡ χορογραφική δουλειά, οἱ στροβιλιστικά μαγευτικοί χοροί, ὁ κινηματογράφος στούντιο πού ἐνορχηστρώνεται κυρίως στό τρίτο ἐπεισόδιο μέ τή ζωγραφική καί τόν ἦχο.

Στούς "Στρατιῶτες" ἔχουμε τήν ἐμφάνιση τοῦ κινδύνου. Κάδρα - ἐνοχές συγκροτοῦν τό πάζλ τῆς μνήμης. Ἡ ἐπιθετικότητα συμβολίζεται ἀπό ἕνα σκύλο πού εἶναι τό μόνο ζῶο χωρίς δύναμη θέλησης, ἐλεγχόμενο. Κατάθλιψη, μοναξιά, ἀπόσυρση, αὐτοκαταστροφή ἀπό τόν Βάν Γκόγκ - Σκορσέζε. Ἡ διείσδυση τῆς φύσης στήν τέχνη. Περίπτωση ὅπου ἡ ἠλεκτρονική τίθεται στή διάθεση τῆς Τέχνης. Ὁ φόβος τῆς καταστροφῆς, δαντικοί ἦχοι μόνον — γιατί τά τοπία εἶναι ξαναϊδωμένα — μαῦρο καί κόκκινο τῆς ἀντίστασης.

Ἀποκάλυψη, μαρτύριο. Ἐκρήξεις ἐπί σκηνῆς. Στό φινάλε ἕνα εἰδύλλιο τῆ παρεμβάσει Σπῆλμπεργκ. Ὁ Κουροσάουα ξανά μέ τή "στολή" πού γεννήθηκε. Ἰμπρεσιονισμός στή φόρμα καί οὐτοπία. Αὐτό πού βλέπω στήν ὀθόνη, δέν τό βλέπω, τό ὀνειρεύομαι.

γ.Γ.

Τό πραγματικό σινεμά

Προειδοποίηση: Τό κείμενο πού ἀκολουθεῖ δέν θά ἀποκαλύψει τί κρύβεται πίσω ἀπό τήν αἰνιγματική φράση τοῦ Κουροσάουα. Θυμίζω: Κατά τή διάρκεια τῆς ἀπονομῆς τῶν Ὄσκαρ τοῦ '90, ὁ Ἀκίρα Κουροσάουα, σέ ἡλικία ὀγδόντα χρόνων, μέ εἰκοσιεννέα ταινίες στό ἐνεργητικό του, παρέλαβε τό ἀγαλματάκι ὡς ἀνταμοιβή γιά τό σύνολο τοῦ ἔργου του. Ἀνάμεσα σ' ἄλλα, κατά τή διάρκεια τοῦ ψυχαναγκαστικοῦ λογίδριου πού ἀκολουθεῖ τήν ἀποδοχή τοῦ... τρόπαιου, ὁ Χιροχίτο τοῦ σινεμά εἶπε: *"Τώρα μόλις ἄρχισα νά μαθαίνω, νά καταλαβαίνω τί εἶναι τό σινεμά. Καί μέ ἐπιφύλαξη μπορῶ νά πῶ ὅτι στήν τελευταία μου ταινία ὑπάρχουν μερικές στιγμές πραγματικοῦ κινηματογράφου".* Δύο μῆνες ἀργότερα, μετά τήν τιμητική προβολή τῶν *Ὀνείρων* του στήν πρεμιέρα τοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν, ἀποκαλύφθηκε ὅτι ὅλος ὁ κινηματογραφικός κόσμος βρισκόταν ἀκόμη κάτω ἀπό τήν ἐπήρρεια αὐτῆς τῆς περίεργης καί σαγηνευτικῆς δήλωσης τοῦ αὐτοκράτορα. Στή συνέντευξη τύπου, γινόταν τό ἀδιαχώρητο, καί ὅταν τελικά μαντρώθηκαν οἱ φωτογράφοι, ἀκούστηκε ἡ πρώτη ἐρώτηση: "Τί ἐννοεῖτε λέγοντας πραγματικός κινηματογράφος;"

Ὄνειρα: δέν εἶναι τοῦ Κουροσάουα. Εἶναι δικά μας. Δηλαδή, τούς ἀνήκουμε. Γρίφος; Ναί. Τό ὄνειρο εἶναι ἕνα ταξίδι. Μιά πολυδιάστατη χωροχρονική ἐμπειρία τῆς συνείδησης. Ἡ ἐγγραφή του εἶναι μιά τελείως διαφορετική ἱστορία. Ἄν δέν σᾶς ἔχει τύχει, ἔχετε ποτέ σκεφτεῖ πῶς εἶναι νά καταγράφεις ἕνα ὄνειρο; Ὅλος ὁ συμβολισμός πού ἀποδίδεται στά ὄνειρα δέν ἀφορᾶ στήν οὐσία τους, ἀφορᾶ στόν τύπο τῆς *ἀφήγησης* πού διαμορφώνει ἡ συνείδηση ἐν ἐγρηγόρσει γιά νά *μεταγράψει* τίς *δυναμικές* μεταβολές τῆς ὀνειρικῆς ἐμπειρίας σ' ἕναν κόσμο μέ ἄσπρα καί μαῦρα τετράγωνα. Ἐδῶ γεννιέται ὁ ποιητής. Καί μαθαίνει νά μιλάει. Ἐγκαταλείπει τήν ἀκινησία στό χῶμα, τόν ὕπνο στά φυτά, τό ὄνειρο στά ζῶα, καί ξυπνάει μέ μιά πένα ἤ ἕνα πινέλο γιά νά ἀφηγηθεῖ τήν ἐμπειρία του γιά νά φτιάξει νέες περιοχές, καινούριους χάρτες τῆς ἐμπειρίας. Μάρτυράς μου ὁ ...Κουροσάουα στό δεύτερο ὄνειρο *"Ὁ Κῆπος μέ τίς ροδακινιές"*. Ἐκεῖ ἡ δύναμη τῆς ἀγάπης καί ἡ ἐνοχή τοῦ λάθους (ὅπως οἱ ἀνατολικοί τό ἀντιλαμβάνονται), ὁδηγεῖ ἕνα παιδί στό μουσικό δικαστήριο τοῦ ζῶντος ξύλου. Ἕνα ὄνειρο. Σημειώσεις χωρίς ἀνάσα, ἀνεπαρκεῖς καταγραφές, ἡ φυλακή τῶν λέξεων, τό ἐργαλεῖο τοῦ συγγραφέα, αὐτό εἶναι; Τέμπερες, ἀκουαρέλες, χρωματιστά κραγιόνια, μαρκαδόροι, χρώματα, ἡ παλέτα τοῦ ζωγράφου, ἡ φυλακή τοῦ κάδρου, εἶναι αὐτό ἕνα ὄνειρο; Ὁ Κουροσάουα ἀποφάσισε νά μοιραστεῖ

ὀχτώ ὄνειρα πού εἶδε, χρησιμοποιώντας χρώματα καί λέξεις. Ὅμως αὐτό δέν φτάνει, ὁ Κουροσάουα εἶναι σκηνοθέτης. Ἀναζητώντας πῶς νά κινηματογραφήσει τά ὄνειρα, ἀνακάλυψε τόν πραγματικό κινηματογράφο.

Τά ὄνειρα τοῦ Κουροσάουα. Ὀκτώ ὄνειρα. Στήν οὐσία, τέσσερα ὄνειρα καί τέσσερα ὀνειρικά διδάγματα γιά τά ἐνύπνια ταξίδια τῆς συνείδησης. Μέ τή σειρά: "Ὁ ἥλιος στή βροχή", "Ὁ κῆπος μέ τίς ροδακινιές", "Ἡ χιονοθύελλα", "Τό τοῦνελ", τέσσερις ἐκδοχές τῆς προσωπικῆς μοίρας τοῦ Κουροσάουα, ἐπικοινωνοῦν μυνήματα γιά τόν ἔρωτα, τή ζωή, τά μυστικά καί τό θάνατο, μέ τήν ἔνδειξη "ἐπιστροφή στόν ἀποστολέα". Λές κι ὁ Κουροσάουα δέν εἶναι σκηνοθέτης ἀλλά καπετάνιος, δοκιμάζει τό κύτος, τό βαρύ σῶμα τοῦ θεατῆ, νά δεῖ ἄν εἶναι ἕτοιμο γιά τό ταξίδι. Γι' αὐτούς πού ἀντέχουν, ὑπάρχουν καί οἱ ὁδηγίες γιά ναυτιλομένους. Ὁ ἔρωτας, τά εἴδωλα, ὁ ἄγγελος καί ὁ δαίμονας καί τό τοῦνελ, τό πέρασμα. Μετά; μετά ἡ μοίρα τοῦ σκηνοθέτη καί τῆς συνείδησης δέν ἔχει σημασία. Ἡ κοινή συνείδηση τῶν ἀνθρώπων, ἱκανή καί μοναδιαία, χρησιμοποιεῖ ἄλλα σκάφη. Ὁ δρόμος τῆς ἀναπαράστασης, στά "Κοράκια", τῆς καταστροφῆς, στό "Βουνό Φίτζι", τῆς πτώσης, στόν "Ὄργκ" καί τῆς ἀναγέννησης, στό "Χωριό μέ τούς ἀνεμόμυλους", μᾶς ἀπομακρύνουν ἀπό τίς πιθανές προθέσεις τοῦ Κουροσάουα κι ἀποκαλύπτουν μιά ἑνότητα.

Στά ὀγδόντα του χρόνια ὁ Κουροσάουα εἶναι ὑπεράνω κριτικῆς. Τό κακοκουρδισμένο βιολί τῆς ψυχανάλυσης δέν ἀρκεῖ γιά νά ἀποκαλύψει τά οὐράνια κουαρτέτα (ἐγχόρδων) τῆς ἐσωτερικῆς πορείας τοῦ ποιητῆ. Ὁ Σπῆλμπεργκ ἔλεγε ὅτι ὁ Κουροσάουα εἶναι ὁ μεγαλύτερος σκηνοθέτης τοῦ κόσμου. Δέν ξέρω. Μπορεῖ. Ἡ οὐσία εἶναι ὅτι τό ἀμερικάνικο σινεμά τῶν τελευταίων εἴκοσι χρόνων τρέφει τίς φαντασιώσεις μας καί βασίζεται στούς κινηματογραφικούς κώδικες πού ἀνακάλυψε ὁ Κουροσάουα.

Τό πραγματικό σινεμά. "Τί ἐννοεῖτε λέγοντας πραγματικός κινηματογράφος;" *"Μά, ἄν ἤξερα ἤ ἄν ἤθελα νά ἀπαντήσω σ' αὐτό δέν χρειαζόταν νά κάνω σινεμά. Ἐγώ κάνω σινεμά, δέν νομίζετε ὅτι πρέπει νά κάνετε κι ἐσεῖς τόν κόπο νά ἀνακαλύψετε γιατί;".*

Ὁ Κουροσάουα, ἕνας νεαρός ὀγδόντα χρόνων, σκηνοθέτης. Δεν ἀξίξει τόν κόπο ν' ἀνακαλύψετε τήν... πηγή αὐτῆς τῆς νεότητας;

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

DREAMS (ἑλληνικός τίτλος: **Ὄνειρα**)
σεν.-σκην.: Ἀκίρα Κουροσάουα, *φωτ.:* Τακάο Σαῖτο, *καλλιτεχνικός σύμβουλος:* Ἰσίρο Χόντα, *μουσ.:* Σινιχίρο Ἰκέμπε, *ἑρμηνευτές:* Ἀκίρα Τεράο, Μάρτιν Σκορσέζε, Τσίχου Ρίου, Μίεκο Χαράντα.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΟΥ ΚΟΚΚΙΝΟΥ ΟΚΤΩΒΡΗ

Ἀπό τή Ρωσία μέ ἀγάπη

THE HUNT FOR THE RED OCTOBER (ἑλληνικός τίτλος: **Τό κυνήγι τοῦ Κόκκινου Ὀκτώβρη**)
σκην.: Τζών Μάκ Τίρναν, *σεν.:* Λάρρυ Φέργκιουσον, Ρόμπερτ Γκάρλαντ καί Ντόναλτ Στιούαρτ ἀπό ἕνα βιβλίο τοῦ Τόμ Κλάνσυ, *φωτ.:* Γιάν ντέ Μπόντ, *μουσ.:* Βασίλης Πολυδούρης, *ἑρμηνευτές:* Σήν Κόννερυ, Ἄλεκ Μπάλντουιν, Σκότ Γκλέν.

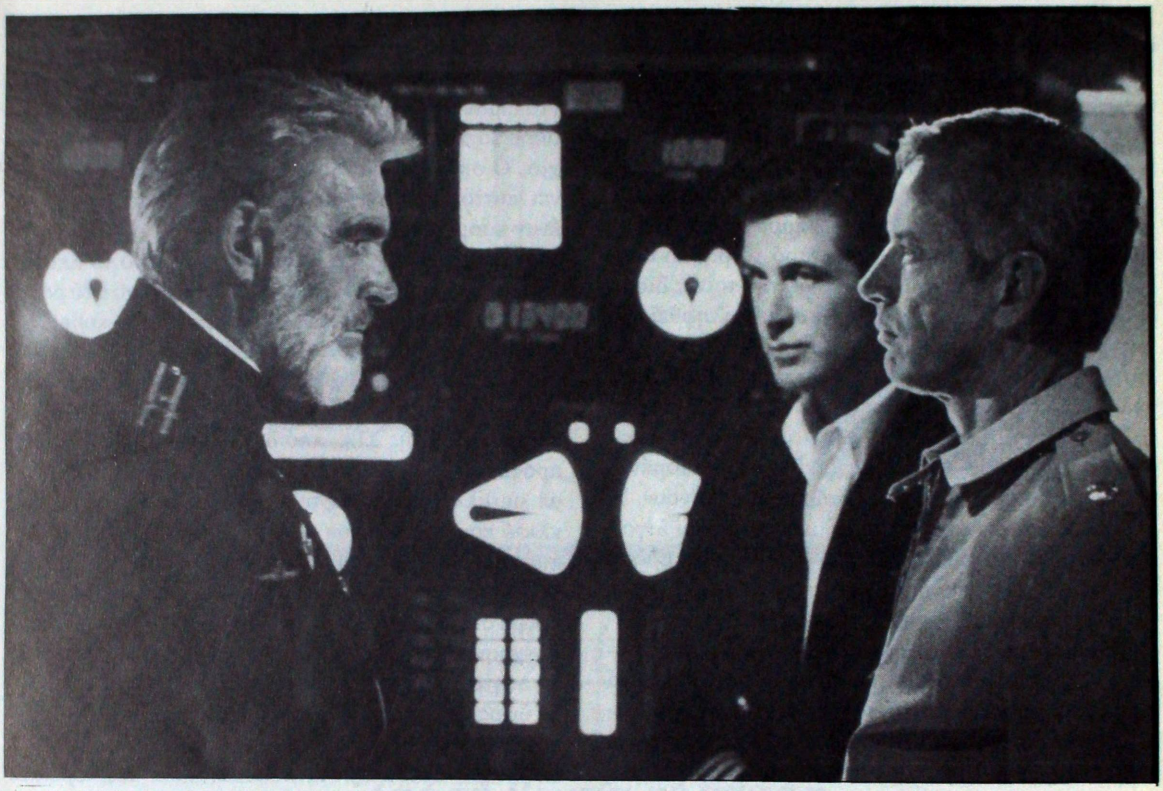
Ὁ ψυχροπόλεμος τελείωσε, βρισκόμαστε στήν ἐποχή τοῦ Γκορμπατσώφ καί οἱ ταινίες κατασκοπείας δέν φαίνεται νά ἔχουν καί πολύ μέλλον. Ἔρχεται ὅμως τό *Κυνήγι τοῦ Κόκκινου Ὀκτώβρη* καί σπάει τά ταμεῖα στήν Ἀμερική. Περίεργη εἰσπρακτική ἐπιτυχία, ἄν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τό πνεῦμα τῶν καιρῶν. Κι ὅμως γιά ὅλα ὑπάρχει ἐξήγηση, ἀρκεῖ νά σπάσουμε τόν κώδικα. Τό ὅλο κόλπο τῆς ταινίας βρίσκεται σέ μιά μικρή μετατόπιση, ἡ πλοκή τοῦ μπέστ - σέλερ μυθιστορήματος τοῦ Τόμ Κλάνσυ μεταφέρεται στήν προ-γκορμπατσωφική περίοδο, ὁπότε αὐτόματα τό σενάριο ἐμπίπτει σ' ἐκείνη τήν κατηγορία τῶν ὑποθέσεων πού χαρακτηρίζονται ἀπό τό "τί θά γινόταν ἄν;". Ἴσως πάλι ἡ διεστραμμένη ἀπόλαυση πού νιώθουμε ὅταν βλέπουμε τήν ταινία νά ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι αὐτή ἀναφέρεται σ' ἕναν κόσμο ὅπου οἱ δύο πόλοι ἦταν σαφῶς καθορισμένοι, καί τό φάσμα ἑνός πυρηνικοῦ Ἀρμαγεδώνα ἦταν ἀπό κάθε ἄποψη δυνατό, ἐνῶ ἀντίθετα τώρα οἱ βεβαιότητές μας στρέφονται πρός τήν εἰρηνική συνύπαρξη Δυτικῶν καί Ἀνατολικῶν.

Ἄς πᾶμε ὅμως στά χρόνια τοῦ Ρήγκαν. Ὁ κυβερνήτης Ράμιους, πού τόν ὑποδύεται ὁ Σήν Κόννερυ, ἀποφασίζει νά ἀποστατήσει στή Δύση μαζί μέ ἕνα ὑπερσύγχρονο ὑποβρύχιο τῆς κλάσης Τυφών, πού διαθέτει ἕνα μυστικό σύστημα προώθησης, πού τό κάνει ἐντελῶς ἀθόρυβο. Ἀπό κεῖ καί πέρα, τά πράγματα περιπλέκονται, καθώς πίσω ἀπ' τό ὑποβρύχιο τρέχουν τόσο οἱ Δυτικοί ὅσο καί οἱ Ἀνατολικοί ἐγκέφαλοι. Τό βιβλίο τοῦ Τόμ Κλάνσυ εἶναι μεγάλο σέ μέγεθος καί ξεχειλίζει ἀπό λεπτομέρειες, ἐνῶ ἡ πλοκή του τεμαχίζεται σέ δεκάδες μικρά κεφάλαια. Ὑπάρχουν δύο ὀπτικές, αὐτή τοῦ Ράμιους, καί αὐτή τοῦ Ράιαν, πού εἶναι ὁ ἀναλυτής τῆς ΣΙΑ. Ὑπάρχει ἐπίσης ἕνα τεράστιο πληροφοριακό ὑλικό πού ἔχει σχέση μέ τούς πυραύλους καί τίς στρατηγικές τους, καί ἐπιπλέον μία ἐμμονή σέ συσχετίσεις διαφόρων στρατηγικῶν καί ὁπλικῶν συστημάτων, δηλαδή, ἐν ὀλίγοις, στοιχεῖα πού θά χαρακτήριζαν σίγουρα ἕναν

ἄνθρωπο τοῦ Πενταγώνου. Βέβαια οἱ θέσεις τοῦ Τόμ Κλάνσυ εἶναι ἀρκετά δογματικές καί δείχνουν ἕναν ἄνθρωπο πού μᾶλλον δέν ἔχει πιάσει τό σφυγμό τῆς Ρωσίας. Ἡ μεταφορά αὐτῆς τῆς περίπλοκης ἱστορίας μέ τά δεκάδες τεχνικά στοιχεῖα στήν κινηματογραφική ὀθόνη εἶναι πράγματι ἕνα θαῦμα πού χαρακτηρίζει τίς σύγχρονες ἀμερικανικές ὑπερπαραγωγές. Ἔτυχε νά διαβάσω πρίν ἀπό κάποιον καιρό τό βιβλίο στήν ἀγγλική του ἔκδοση καί βλέποντας τήν ταινία διαπίστωσα ὅτι στό σενάριό της ἔχουν συμπεριληφθεῖ ὅλα τά οὐσιαστικά στοιχεῖα τοῦ βιβλίου. Δέν θά ἦταν μάλιστα ὑπερβολή ἄν ἔλεγα ὅτι ἡ ὑπεροχή τῆς ταινίας χρωστάει πολλά στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ξεδιπλώνει τό περίπλοκο σενάριό της. Εἶναι μία ἀπό τίς λίγες ὑπερπαραγωγές ὅπου ὁ θεατής εἶναι ἀναγκασμένος νά δίνει ἔντονη προσοχή σ' αὐτά πού συμβαίνουν. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἀκόμη καί σήμερα πού ὅλοι λίγο - πολύ εἴμαστε ἐξοικιωμένοι μέ τήν πληροφορική, νιώθουμε ἕνα δέος μπροστά στά παιχνίδια τῶν στρατιωτικῶν ὑπηρεσιῶν καί τίς στρατηγικές ἑνός πολέμου πού κατευθύνεται ἀπό ἠλεκτρονικούς ὑπολογιστές. Ἴσως τό μοναδικό πρόβλημα τῆς ταινίας νά βρίσκεται στήν ἀνάπτυξη τῶν χαρακτήρων. Ὑποτίθεται ὅτι ἡ συγκεκριμένη ἱστορία ἀφορᾶ ἄμεσα δυό ἀνθρώπους, τόν Ράμιους καί τόν Ράιαν, ἀλλά ἔχεις τήν αἴσθηση ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς δέν σοῦ προσφέρει καμμία ἱκανοποιητική ἑρμηνεία τῶν πράξεων καί τῶν κινήτρων τους, κι αὐτό σέ μία ἱστορία ἡ ὁποία καθορίζεται σέ μεγάλο βαθμό ἀπό τό ἀνθρώπινο στοιχεῖο καί τό ξεσκέπασμα τῶν διαφόρων χαρακτήρων σέ συγκεκριμένες περιστάσεις, πῶς ἀντιδράει ὁ Ρῶσος κυβερνήτης, πῶς ὁ Ἀμερικανός, καί πάει λέγοντας. Θέλω δηλαδή νά πῶ ὅτι ἡ ταινία ἀδυνατεῖ νά ἀποδώσει τόν ψυχισμό τῶν δύο πλευρῶν. Αὐτό ὅμως ἀντισταθμίζεται ἀπό μικρές σεναριακές λεπτομέρειες πού δένουν ἡ μία μέ τήν ἄλλη σέ διαφορετικά σημεῖα τῆς πλοκῆς καί δημιουργοῦν μία πραγματικά αὐθεντική ἀτμόσφαιρα. Ὅπως ἡ σκηνή ὅπου ἕνας ἀξιωματικός τοῦ ὑποβρυχίου εἰρωνεύεται τόν ἰδιόρυθμο χειριστή τοῦ ραντάρ, γιά ἕνα ἀπό τά λάθη του, καί ταυτόχρονα ὑποβάλλεται στόν θεατή ἡ αἴσθηση ὅτι αὐτός ὁ χειριστής ἔχει κάποιες ἐξαιρετικές ἱκανότητες πού θά ἀποδειχθοῦν πολύ χρήσιμες στή συνέχεια. Κάποια ὑπονοούμενα σέ μιά σκηνή, κάποια ἄλλα σέ μιά δεύτερη, καί νά πῶς στρώνεται μεθοδικά ὁ κορμός τῆς ἀφήγησης.

Φυσικά πρέπει νά ἐπισημάνουμε, ὅτι, πέρα ἀπό τήν ἐξαιρετική ἀνάπτυξη τοῦ σεναρίου καί τά εἰδικά ἐφφέ, ἡ ταινία ἐπωφελεῖται σημαντικά ἀπό τή συνεργασία της μέ τό Ἀμερικανικό Ναυτικό. Ὁ παραγωγός μάλιστα τῆς ταινίας εἶπε χαριτολογώντας γιά τόν Τόμ Κλάνσυ, ὅτι ἔχει φίλους σέ πολύ ὑψηλές θέσεις. Ὁρισμένες σκηνές τῆς ταινίας ἔχουν τό χαρακτήρα ντοκυμανταίρ γιατί εἶναι ἀληθινές, ὅπως ἡ σκηνή ὅπου τό ἐλικόπτερο βρίσκεται πάνω ἀπό τό ὑποβρύχιο. Ὁ σκηνοθέτης τῆς ταινίας Τζών ΜάκΤίρναν μένει πιστός στό πνεῦμα τοῦ βιβλίου καί δημιουργεῖ ἕναν κόσμο ὅπου κυριαρχοῦν οἱ ἄντρες, κι ὅπου ἡ τελειότητα ἔχει τήν τελευταία λέξη. Σ' αὐτό τό ἀποτέλεσμα φυσικά βοηθᾶ ἡ μορφή τοῦ Κόννερυ στό ρόλο τοῦ ἀτρόμητου καί ἀποφασισμένου Ρώσου κυβερνήτη καί τοῦ Σκώτ Γκλέν στό ρόλο τοῦ Ἀμερικανοῦ ἀντιπάλου του. Ἀπέναντι σ' αὐτά τά τέρατα, στέκεται ἡ κομψή φιγούρα τοῦ Ἄλεκ Μπάλντουιν στό ρόλο τοῦ ἀναλυτῆ τῆς ΣΙΑ, πού διαισθάνεται *ἐξ ἀρχῆς* τίς προθέσεις τοῦ Ράμιους. Τό ὑποβρύχιο παρουσιάζεται μέ μεταλλικά, ἀστραφτερά χρώματα, καί χωρίς τά κλισέ πού συνοδεύουν — δέσμες φωτός, πολλοί κομπάρσοι, κλειστοφοβική ἀτμόσφαιρα — τίς ἀντίστοιχες ταινίες τοῦ εἴδους. Ταυτόχρονα μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ὑπάρχει μιά πιστή ἀπόδοση τοῦ ὄγκου ἑνός σύγχρονου πυρηνικοῦ ὑποβρυχίου πού στήν πραγματικότητα χωρίζεται σέ ἕξι ἤ καί ἑπτά διαμερίσματα σέ ὕψος, ἔχει πεντακόσια πόδια μήκος καί φορτίο εἴκοσι τουλάχιστον πυρηνικῶν κεφαλῶν, δηλαδή μιά ὁλόκληρη ὑποθαλάσσια πολυκατοικία. Καί ὁμολογουμένως μόνο μιά ἀμερικάνικη ὑπερπαραγωγή μπορεῖ νά βάλει στή σωστή προοπτική καί νά ἀποδώσει πειστικά στόν κινηματογραφο ἕναν τέτοιο κόσμο.

Μοῦ φαίνεται ὅμως ὅτι ξεχνιόμαστε. Περάσαμε ἤδη τό κατώφλι τῆς δεκαετίας τοῦ '90. Ἡ Σοβιετική Ἕνωση ἐγκαταλείπει στήν τύχη τους τά κομμάτια τῆς "διαβολικῆς" αὐτοκρατορίας της, οἱ χῶρες τῆς Ἀνατολικῆς Εὐρώπης ἔχουν μείνει μᾶλλον ἀπό πετρέλαιο καί ἀγωνίζονται νά ὀρθοποδήσουν, ἐπιτελεῖα τῶν δύο ὑπερδυνάμεων συναντιῶνται ποῦ καί ποῦ σέ ἐπιβλητικά κάστρα γιά νά συμφωνήσουν νέες



περικοπές στούς ἐξοπλισμούς, καί ὁ Γκορμπατσώφ καθιερώνεται σάν ὁ νέος στάρ τῶν μέσων μαζικῆς ἐνημέρωσης. Ἡ δημοτικότητα ὅμως τοῦ Τόμ Κλάνσυ ἔχει νά κάνει μέ τή δεξιά στροφή τῆς ἀμερικανικῆς κοινωνίας στή δεκαετία τοῦ '80. Ἄνθρωποι σάν τόν Τόμ Κλάνσυ ἀνέλαβαν ἕνα μεγάλο καθῆκον: νά ἀποκαταστήσουν τό κύρος τῶν μυστικῶν ὑπηρεσιῶν καί τό στρατιωτικό ἦθος στά μάτια τοῦ κόσμου, ὕστερα ἀπό τόν καταιγισμό πού εἶχαν δεχθεῖ οἱ παραπάνω τομεῖς ἀπό τίς ταινίες πού ἀσχολοῦνταν μέ τό Βιετνάμ. Γι' αὐτό τό σκοπό μάλιστα εἶχαν μιά ἐπαρκή δικαιολογία. Ἡ αὐτοκρατορία τοῦ κακοῦ μπορεῖ νά πήγαινε οἰκονομικά ἀπό τό κακό στό χειρότερο ἀλλά σίγουρα δέν ὑστεροῦσε σέ δαπάνες γιά στρατιωτικούς ἐξοπλισμούς. Ὁ "Κόκκινος Ὀκτώβρης" ἀνῆκε στήν κλάση ὑποβρυχίων Τυφών, καί ἦταν ἡ ἐνσάρκωση ἑνός πραγματικά ἐπιθετικοῦ ὅπλου, σχεδιασμένου γιά ἐπίθεση, ὄχι γιά ἄμυνα, καί ἱκανοῦ νά σβήσει ἀπό τό χάρτη διακόσιες πόλεις. Μά καί σήμερα, θά μοῦ πεῖτε, αὐτά τά ὑποβρύχια δέν περιπολοῦν στά παγωμένα νερά τῆς Βαλτικῆς, στόν Εἰρηνικό καί τόν Ἀτλαντικό; Ἀλλά, ἀρκετά, αὐτό τό κείμενο διατρέχει τόν κίνδυνο νά μπερδέψει τήν πραγματικότητα μέ κάποια φανταστικά συμβάντα, συγκεκριμένα μέ μιά ταινία[1]. Ἄν μάλιστα ἀναγκαστοῦμε νά ὁμολογήσουμε τό κρυφό μας μυστικό, θά διαπιστώσουμε ἔκπληκτοι ὅτι ἀκόμη καί σήμερα νιώθουμε μιά ἀνατριχίλα σέ σχέση μέ τίς ἱστορίες πού μᾶς ἔρχονται ἀπό τό "Σιδηροῦν Παραπέτασμα" κι ἀπό ἐκείνη τήν τρελή Χρυσή Ἐποχή, τόν Ψυχρό Πόλεμο ξέρετε, ὅπου ὁ Ἄιβαν ἔπαιζε τό παιχνίδι τῆς γάτας μέ τό ποντίκι μέ τόν Τζ. Ἄι. Τζόε.

Νοσταλγία, λοιπόν, τῶν μεγάλων κινηματογραφικῶν μύθων καί κυριαρχία τοῦ στύλ σέ μιά ἐποχή ὅπου ὅλες οἱ ἱστορίες φαίνονται κοινότυπες καί ἀμήχανες καί οἱ περισσότεροι ἥρωες ἔχουν πάει γιά ψάρεμα.

Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

1. Ὑπάρχουν κάποιοι πού ἰσχυρίζονται ὅτι τό μυθιστόρημα τοῦ Τόμ Κλάνσυ βασίστηκε σέ ἀληθινά γεγονότα, συγκεκριμένα στήν ἀνταρσία τοῦ πληρώματος ἑνός Σοβιετικοῦ ὑποβρυχίου καί τήν προσπάθεια διαφυγῆς τους πρός τή Δύση. Ἡ κατάληξη τοῦ ἐγχειρήματος ἦταν ἀνεπιτυχής καί ὁ κυβερνήτης καί ἀρκετοί ἀξιωματικοί ἐγκατέλειψαν βιαίως τά ἐγκόσμια. Σύμφωνα μ' αὐτά τά στοιχεῖα, τό μυθιστόρημα τοῦ Τόμ Κλάνσυ δέν μπορεῖ παρά νά ἀποτελεῖ τή διασκευή σέ χάππυ-ἔντ τῆς ἀληθινῆς ἱστορίας. Ὅσον ἀφορᾶ τήν ὕπαρξη τοῦ συγκεκριμένου ὑποβρυχίου μέ τό εἰδικό σύστημα προώθησης — ἡ κλάση Τυφών βρίσκεται ἐν ἐνεργεία — οἱ πληροφορίες εἶναι ἀρκετά συγκεχυμένες καί ἐμπίπτουν στήν κατηγορία: "Ἄκρως Ἀπόρρητο".

A guy named Steven

ALWAYS (ἑλληνικός τίτλος: **Γιά πάντα**)
σκην.: Στῆβεν Σπῆλμπεργκ, *σεν:* Τζέρρυ Μπέλσον, *φωτ.:* Μίκαελ Σάλομον, *μουσ.:* Τζών Γουίλλιαμς, *ἑρμηνευτές:* Ρίτσαρντ Ντρέυφους, Χόλλυ Χάντερ, Τζών Γκούντμαν, Ὄωντρεϋ Χέπμπορν.

...Μιά λίμνη ἤ ἕνας ἤρεμος κολπίσκος. Μιά βάρκα σύγχρονης κατασκευῆς, δύο ἥσυχοι ἐρασιτέχνες ψαράδες τῆς Κυριακῆς. Ἕνα ἥσυχο εἰδυλλιακό ἀμερικάνικο - πολύ ἀμερικάνικο - τοπίο. Ἕνας ἀμερικανισμός πού προδιαθέτει τόν ἐφησυχασμό καί τή φυγή πρός τόν κινηματογραφικό χῶρο τῆς ἀπόλυτης ἀλλοτρίωσης. Ἕνας κινηματογραφικός ἀμερικανισμός πού συνεχίζεται στό ἴδιο κινηματογραφικό πλάνο, διατηρώντας τά συστατικά τῆς ὑπόστασής του καί ἐπεκτείνοντάς τα ὥς τό στοιχεῖο τῆς ἔκπληξης.

Ἕνα πυροσβεστικό ἀεροπλάνο κατεβαίνει. Καλύπτει ὁλόκληρο τό κάδρο. Τό τοπίο ἀλλάζει. Ἀγριεύει. Τό βλέμμα ἐκπλήσσεται. Προσπαθεῖ νά προσαρμοσθεῖ. Ἀμφίβολο ἄν θά τά καταφέρει ποτέ. Οἱ δύο ἐρασιτέχνες ψαράδες ἀμέριμνοι συνεχίζουν τό ἔργο τους. Τό ἀεροπλάνο πλησιάζει τόσο, πού ἡ σύγκρουσή του μέ τή βάρκα φαίνεται ἀναπόφευκτη. Οἱ δύο "τύποι" πέφτουν στό νερό γιά νά γλυτώσουν. Τό ἀεροπλάνο σηκώνεται ἀργά, περνᾶ πάνω ἀπό τή βάρκα καί φεύγει. Ἡ ταινία μπορεῖ ν' ἀρχίζει καί μαζί της τό ἴδιο τό σινεμά.

Ὁ Στῆβεν Σπῆλμπεργκ μετά τόν τελευταῖο αὐτοκρατορικό Ἰντιάνα Τζόουνς ἐπιστρέφει στίς χολυγουντιανές ρίζες μ' ἕνα ρημέικ. Ξανακοιτώντας τήν ταινία τοῦ Βίκτορ Φλέμινγκ *A guy named Joe*, σέ σενάριο Ντάλτον Τράμπο καί μέ τόν Σπένσερ Τρέησυ στόν κύριο ρόλο, ὁ Σπῆλμπεργκ κρατᾶ μόνο τό ἀρχικό στοιχεῖο τῆς ὁλικῆς ἐπαναφορᾶς τοῦ ἥρωα στόν κόσμο τῶν ζωντανῶν. Ἐκείνη ἡ ταινία, φτιαγμένη τό 1943, κινήθηκε κυρίως σέ προπαγανδιστικά πλαίσια λόγω τοῦ πολέμου. Ἐδῶ, μιά καί ἡ ἀναζήτηση τοῦ ἐχθροῦ στό ἀμερικάνικο σινεμά γίνεται ὅλο καί περισσότερο προβληματική, εἴτε γιατί τούς κομμουνιστές τούς κυνηγοῦν τώρα πιά μόνο στή Ρωσία εἴτε γιατί τό Χόλλυγουντ δέν προλαβαίνει νά μετασχηματίσει τό Ἰράκ σέ εἰκονικό ἀντικείμενο τοῦ πόθους, ὅπως ἔκανε μέ τό Βιετνάμ, ὁ ἐχθρός εἶναι ἡ φωτιά. Μ' αὐτό τόν τρόπο τό ρημέικ μπορεῖ νά κινηθεῖ στά πλαίσια τῆς λογικῆς συνέχειας καί ὄχι τῆς ἀλήθειας. Ἄλλωστε στό σινεμά ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει δέν εἶναι τόσο ἡ ἀλήθεια τῆς πραγματικότητας ὅσο ἡ λογική τῶν εἰκόνων. Στό *Always* ὅλα εἶναι λογικά καί δέν ἀπωθοῦν. Δέν ἐξαναγκάζουν σέ παραχωρήσεις καί συγκαταβατικές διαθέσεις. Τά πυροσβεστικά ἀεροπλάνα μοιάζουν μέ τά πολεμικά τοῦ '40. Ὁ χρόνος καί ὁ χῶρος διαχέονται μέσα στό φίλμ. Ὁ κόσμος τῆς ταινίας φαίνεται καί πολλές φορές εἶναι ἀποκομμένος ἀπό τή σύγχρονη πραγματικότητα. Δέν ὑπάρχουν ἀναφορές στό ὑπαρκτό σήμερα. Ἐκτός ἀπό μιά, πού κι αὐτή δέν τοποθετήθηκε τυχαῖα. Εἶναι ἡ σκηνή πού ἡ Χόλυ Χάντερ παρακολουθεῖ στήν τηλεόραση τόνς Ντάν Ἀκρόυντ νά κάνει τή μαγείρισσα στό *Saturday Night Live*. Μιά στιγμή παράλογης πραγματικότητας πλήρους ἔντασης, ἡ ὁποία δείχνει ἀκριβῶς γιά τί ἐνδιαφέρεται ὁ Σπῆλμπεργκ. Δέν ἐνδιαφέρεται γιά τήν πραγματικότητα. Δέν τήν ἀγνοεῖ ὅμως. Τήν ὁρίζει καί ὡς ἀναφορά χρονική ἀλλά καί ὡς τηλεοπτικό χῶρο πού τήν προεκτείνει. Ἄλλωστε τό *Saturday Night Live* εἶναι ὅ,τι καλύτερο μπορεῖ νά δεῖ κανείς σήμερα γιά τήν Ἀμερική τοῦ σήμερα. Ὁ κόσμος τοῦ Σπῆλμπεργκ εἶναι κινηματογραφικός. Εἶναι ἡ πραγματικότητα πού φαίνεται καί ἀνασκευάζεται σέ σημεῖο πού νά ξεπερνᾶ τά ὅρια ἀποδοχῆς τοῦ κοινοῦ νοῦ. Καί ἔτσι φτάνουμε στό μελόδραμα.

Ἕνας ἄνδρας ἀγαπᾶ μιά γυναίκα πού τήν ἀγαπᾶ ἕνας ἄλλος ἄνδρας. Ὁ πρῶτος, ὁ Τζό, σκοτώνεται γιά νά σώσει τό φίλο. Ἐπανέρχεται στή ζωή γιά νά καθοδηγήσει μέ τή γνώση του τή γυναίκα πρός τόν

νεαρό ἄνδρα πού τήν ἀγαπᾶ, ὥστε νά τῆς προσφέρει τή χαρά τῆς ζωῆς. Κινηματογραφικό μοτίβο χιλιοειδωμένο ἀπ' ὅλες τίς πλευρές. Μόνο πού ἐδῶ διαφέρει (καί δέν εἶναι δυνατόν νά μή διαφέρει). Ὁ Σπῆλμπεργκ δέν ὑποστηρίζει τά δρώμενα μέ τή χρήση τῆς ροῆς τοῦ σεναρίου. Κάθε νοηματική ἑνότητα ἀναλύεται μέχρι τέλους σκηνοθετικά. Ὅλος ὁ κινηματογράφος ὡς μηχανισμός γλώσσας βρίσκεται στό *Always*. Κάθε τι πού ἔχει συμβάλλει γιά νά χτισθεῖ ἡ μοναδική αὐτή αὐτοκρατορία τῶν αἰσθήσεων ἔχει χρησιμοποιηθεῖ καί ἔχει ἀποδώσει. Κι ὅλα αὐτά γιατί; Γιά τό μελόδραμα; Γιά τό ρημέικ; Γιά ἕνα τόσο μικρῆς ἐμβέλειας ἐγχείρημα; Ὄχι καί σέ καμιά περίπτωση. Ὁ Σπῆλμπεργκ ἀρνεῖται ἀκόμη μιά φορά τή σύγχρονη τεχνολογία υἱοθετώντας τήν πιό κλασική μέθοδο. Τή μέθοδο τῆς ἀνάλυσης. Τῆς πολλαπλῆς ἐπαναφορᾶς τοῦ βλέμματος σ' ὅλες τίς μεριές. Ὅμως δέν εἶναι μόνο αὐτό. Ἐπιχειρεῖ νά δεῖ ἤ νά ξαναδεῖ τό σινεμά ὡς δική του ὑπόθεση. Δέν εἶναι ἡ πρώτη φορά πού γίνεται αὐτό. Ὡς παραγωγός προωθεῖ νέα ταλέντα. Χτίζει τή δική του αὐτοκρατορία τῶν εἰκόνων. Δημιουργεῖ τή δική του αἰσθητική. Κατευθύνει τή δική του ἐπιθυμία μέσα ἀπό τό βλέμμα τῶν ἄλλων, ἤ τό δικό του βλέμμα μέσα ἀπό τήν ἐπιθυμία τῶν ἄλλων. Ὁ Τζό Ντάντε, ὁ Ρόμπερτ Ζέμεκις, ὁ Μπάρυ Λέβινσον, ὁ Τζών Λάντις ἔκαναν ταινίες τοῦ Σπῆλμπεργκ. Μέ τό *Innerspace* ὁ Ντάντε κατευθύνεται ὅπως ὁ Μάρτιν Σόρτ ἀπό τόν Ντέννις Κουέηντ. Τό *Innerspace* εἶναι κι αὐτό ἕνα ρημέικ. Στό *Always*, ὁ Πῆτ σάν φάντασμα κατευθύνει τόν νεαρό. Ὁ ἴδιος ὁ Σπῆλμπεργκ ἀποδέχεται καί προτείνει τή φανταστική του σχέση μέ τόν κόσμο του· μέ τό σινεμά του. Μυθοποιεῖ τήν ἴδια του τήν ὑπόσταση. Σκηνοθετεῖ τό μύθο του μέσα ἀπό τό σινεμά. Ἐγχείρημα ὄχι μόνο τολμηρό ἀλλά καί ἐπικίνδυνο γιά τόν πιό παρεξηγημένο σύγχρονο σκηνοθέτη πού δέν παύει νά δηλώνει τόν ἔρωτα του γιά τό σινεμά.

Ἔτσι, τό *Always* μοιάζει νά φωνάζει τό σήμερα τοῦ κινηματογράφου καί νά προδιαγράφει τό μέλλον του. Οἱ προσωπικές ταινίες λιγοστεύουν. Οἱ μοντέρνοι, πλήν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, μοιάζουν νά ψάχνουν νά ἐπανασυνδεθοῦν μέ τό χθές γιά τό αὔριο τῆς τέχνης τους. Αὐτός δέν φαίνεται νά προβληματίζεται. Πατᾶ γερά στήν τέχνη του καί ἰσορροπεῖ... μέ τίς ἱστορίες του. Καταθέτει τίς φαντασιώσεις του καί περιμένει. Δέν προβληματίζεται μέ τόν κινηματογράφο. Τοῦ φθάνει ὅτι ὑπάρχει καί ὅτι διαιωνίζεται. Στήν πολυσήμαντη κρίση του ἀπαντᾶ μέ τό *Always*. Μέ μιά ταινία πού περνᾶ δύσκολα ἀπό τή μικρή ὀθόνη τῆς τηλεόρασης. Ἡ θέση εἶναι γιά πάντα στό σινεμά.

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Ἐκεῖ πού βρίσκεται ἡ καρδιά

LENINGRAD COWBOYS (ἑλλ. τίτλος: **Λένινγκραντ Καουμπόυς, πᾶνε Ἀμέρικα**
σεν.-σκην.: Ἄκι Καουρισμάκι, *φωτ.:* Τίμο Σαλμίνεν, *μουσ.:* Μάουρι Σουμέν, *ἑρμηνευτές:* Μάτι Πέλονπλ, Κάρι Βάανεν, Σάκε Ζάρβεν.

Ἔχει ἐδῶ καί χρόνια δημιουργηθεῖ μιά "ὑπόγεια" παράδοση τοῦ ἀσπρόμαυρου (ὄχι ἀπαραίτητα), τοῦ χαμηλοῦ προϋπολογισμοῦ (ἀναγκαστικά), τοῦ ὑποτονικοῦ χιοῦμορ (γιατί εἶναι *προσωπικό* κι *ὄχι* ἀποκλειστικό), πού βασίζεται στήν ἀκολουθία χαμηλόφωνων ὀλιγόλεπτων σεκάνς γύρω ἀπό ἕνα κωμικό γκάγκ. Αὐτό, καί ἡ γόνιμη παράδοση τοῦ ρόκ' ν' ρόλ, πού, πέρα ἀπό τήν σύγχρονη αὐτοκρατορία εἰκόνων τύπου MTV, εἶναι ἀκόμη προσωπική ὑπόθεση. Ἡ πατρίδα τοῦ "συναισθήματος" αὐτοῦ δέν εἶναι ἡ videoClip-Land, μιά χώρα χαρτογραφημένη ἀπό τηλεοπτικές εἰκόνες, ἀλλά ἐκεῖ πού βρίσκεται ἡ καρδιά, στόν ἀμερικάνικο Νότο.

Ὄχι ἀκριβῶς, ὄχι ἀναγκαστικά. Μπορεῖ νά βρίσκεται καί στόν ἀφιλόξενο βορρά, στίς στέπες γύρω ἀπό τό Λέννιγκραντ, κι ἀκόμα περισσότερο, καθώς εἶναι "συναίσθημα" κι ὄχι μουσική προτίμηση, μιά μπάντα ρόκ' ν' ρόλ ἀπό τό Λέννιγκραντ μπορεῖ νά ἀγνοεῖ παντελῶς τόν Ἔλβις, τόν "φονιά" Τζέρρυ Λῆ καί τό "A whole lotta shakin' going on". Παρατραβηγμένο ἔ; Ἔ, ναί. Τουλάχιστον γιά τήν ἀμερικάνικη φαντασία (ἀκόμη καί τήν "ὑπόγεια"). Ὄχι ὅμως καί γιά τόν Ἄκι Καουρισμάκι, τόν Φιλλανδό σκηνοθέτη τῶν *Σκιῶν τοῦ παραδείσου* καί τοῦ *Hamlet goes business*, πού τό ψυχρό ἀποστασιοποιημένο χιοῦμορ του καί ἡ γόνιμη ἀφομοίωση τοῦ λιτοῦ, διανοητικοῦ στύλ τῶν καλύτερων στιγμῶν τοῦ γαλλικοῦ μεταπολεμικοῦ σινεμά (Μπρεσόν, Ρομέρ, ὁ ἀκούραστος Μάξ Ὀφύλς), μετέτρεψαν τήν πιό παγωμένη ἐπαρχία τῆς Εὐρώπης στήν πατρίδα ἑνός ἀπό τούς πιό *ἐνδιαφέροντες* Εὐρωπαίους σκηνοθέτες.

Βλέποντας κανείς τήν ταινία θά τολμοῦσε νά πεῖ:

"ἀνερχόμενος"· ὅμως ὁ Καουρισμάκι δουλεύει ἐδῶ καί δέκα χρόνια καί ἀπ' ὅ,τι φαίνεται δέν σκοπεύει ν' ἀλλάξει στύλ. Ὁ Τζίμ Τζάρμους (New York cowboy καί στυλίστας τύπου Καουρισμάκι) γιά παράδειγμα, μετά τό πιό *Ξένο ἀπ' τόν παράδεισο*, εἶχε κάθε δυνατότητα νά περάσει σέ μεγαλύτερες παραγωγές καί νά μακιγιάρει τό ταλέντο του μέ τό λοῦστρο τῆς ἐπιτυχίας.

Ὁ Τζάρμους, ὅπως κι ὁ Καουρισμάκι, ἐπιμένει νά φτιάνει χαρακτῆρες "μικρούς", χωρίς δραματική ὑπόσταση, ἀδιάφορους τελείως γιά τή μοίρα καί τή φύση τοῦ ἀνθρώπου, τόν Παράδεισο καί τήν Κόλαση. Μέ ἐπιθυμία ζωῆς ὅμως ἀκόρεστη καί εἰλικρίνεια σπαθί.

Δέν εἶναι τυχαῖο βέβαια πού μόλις συναντήθηκαν οἱ δύο τους ἔγιναν φίλοι. Σ' ἕναν κόσμο πού ὅλα γίνονται, ὁ Καουρισμάκι γυρίζει μιά ταινία ἐπεισοδίων, σάν ἀνέκδοτο σέ συνέχειες ἤ σουρρεαλιστική πραγματεία γιά τήν ἀσυνέχεια τῆς πραγματικότητας. Τό πέρασμα τῶν Λένινγκραντ Κάουμπόυς στήν Ἀμερική ἔχει κάτι ἀπό τήν ἀσταθή καί ντοκυμανταιρίστικη ποιότητα τῶν πρώτων πλάνων τοῦ *Πιό ξένο ἀπ' τόν παράδεισο*. Μέ μόνη διαφορά ὅτι τό πέρασμα ὀκτώ Ρώσων πού μαθαίνουν ἀγγλικά στό ἀεροπλάνο, μέ κοκκόρια ἐπικίνδυνα γιά τή δημόσια ὑγεία καί μύτες μπότας κατάλληλες γιά ξιφομαχία (ὄχι ὅμως καί γιά ποδόσφαιρο· οἱ φίλοι μας εἶναι μουσικοί, γι' αὐτό ἡ ταινία *δέν* ἀπευθύνεται σέ φιλάθλους), ὁδηγεῖ τόν φουκαρά "κριτικό" νά ἐγκαταλείψει τήν πένα καί νά πάει νά ξαναδεῖ τήν ταινία.

Κι αὐτό γιατί μιά ταινία πού δέν εἶναι ἐξασφαλισμένη ἀπόλαυση, διαφημισμένη καί κατακυρωμένη ἀπό τά media, τοῦ ἔφτιαξε μιά βραδυά πού δέν τήν ἔσωζε οὔτε ἀλεξίπτωτο. Μιά ταινία γιά τή φιλία, μέ λανθάνοντα πολιτικό λόγο (ἡ σχέση τοῦ μάνατζερ μέ τό γκρούπ, ἄν ἀναλογιστεῖ κανείς τό πρόσφατο πολιτκό παρελθόν τῆς Σοβιετικῆς Ἕνωσης), μέ ἡρωικούς στόχους καί ἄγονες περιοχές, ἔχει τήν νηφαλιότητα πού χρειάζεται γιά νά ἀποκαλύψει τό Ἐλντοράντο στή Μεξικάνικη ἐπαρχία. Κι ἀκόμη ἕνα ρυθμό πού δέν σέ στραγγαλίζει μέ τόν ἀσθμαίνοντα σιδηρόδρομο τῆς ταινίας δράσης, ἀλλά ἀνταμείβει τήν ἀναμονή καί τά ἀνθρώπινα μεγέθη.

Παρασύρομαι. Οἱ καλύτερες στιγμές τῆς ταινίας εἶναι οἱ ἐφευρέσεις της: πῶς νά κρύψετε ἕνα κασόνι μπύρες σ' ἕνα φέρετρο καί νά παραμείνουν παγωμένες, πῶς μοιάζει ἡ νοσταλγία γιά ἕναν Ρῶσο στό ἀγροτικό τοπίο τοῦ ἀμερικάνικου Νότου, ποιός εἶναι ὁ πιό πρωτότυπος τρόπος γιά νά σπάζετε καρύδια, πῶς ἀνασταίνονται οἱ νεκροί, κ.τ.λ.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Κεφαλοκλείδωμα

TOTAL RECALL (ἑλληνικός τίτλος: **Ὁλική ἐπαναφορά**)

σκην.: Πώλ Βερχόφεν, *σεν.:* Ρόναλντ Σοῦσετ, Ντάν Ο' Μπάννον καί Γκάρυ Γκόλντμαν ἀπό μιά νουβέλα τοῦ Φίλιπ Κ. Ντίκ, *φωτ.:* Τζόστ Βακάνο, *εἰδικά ὀπτικά ἐφέ:* Dream Quest Images, *μουσ.:* Τζέρρυ Γκόλντσμιθ, *ἑρμηνευτές:* Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ, Σάρον Στόουν, Μάικλ Ἀιρονσάιντ, Ρόννυ Κόξ.

Ὁ Ντάγκ Κουέηντ εἶναι ἕνας ἐργάτης τοῦ 2.084 πού βαριέται. Τό μόνο πού τόν παρηγορεῖ εἶναι ὁ Ἄρης (ὁ πλανήτης, ὄχι ἡ ὁμάδα — ἄν καί ὁ Νίκος Γκάλης, συντηρημένος ἐξαιρετικά χάρη στή φυσική ζωή του, ἐξακολουθεῖ νά ἐμφανίζεται στά γήπεδα). Δέν ἔχει ἀρκετά χρήματα γιά νά φτάσει στόν Ἄρη, κι ἔτσι ἀποφασίζει νά βολευτεῖ μέ τή Ρηκώλ, μιά ἑταιρεία πού ἐμφυτεύει στούς πελάτες της ψεύτικες (ἀλλά ἀπόλυτα ρεαλιστικές) ἀναμνήσεις. Ὁ Κουέηντ πληρώνει γιά νά ἀποκτήσει τήν ἀνάμνηση δύο ἑβδομάδων στόν Κόκκινο Πλανήτη, ἐπιλέγοντας μάλιστα τήν "ταυτότητα" τοῦ μυστικοῦ πράκτορα γιά τήν "ἀναμνηστική" ζωή του. Ἀλλά κάτι πάει στραβά *πρίν* ἀπό τήν ἐγχείρηση. Ὁ Κουέηντ ξυπνάει μέ ἄδειο μυαλό, ἐνῶ ἄγνωστοι πράκτορες προσπαθοῦν νά τόν σκοτώσουν...

Ἡ *Ὁλική ἐπαναφορά* βασίζεται στή νουβέλα τοῦ Φίλιπ Κ. Ντίκ *"We Can Remember It For You Wholesale"*. Ὅσοι εἶναι ἐξοικιωμένοι μέ τό ἰδιόρρυθμο, παραισθητικό ὕφος τοῦ κλασικοῦ αὐτοῦ συγγραφέα δέν θά ἐκπλαγοῦν μέ τά συμβάντα τοῦ α' μέρους τῆς *Ὁλικῆς ἐπαναφορᾶς* — ἀλλά, ἀκριβῶς γιά τόν ἴδιο λόγο, πιθανόν, νά ἀπογοητευτοῦν στό β' μέρος.

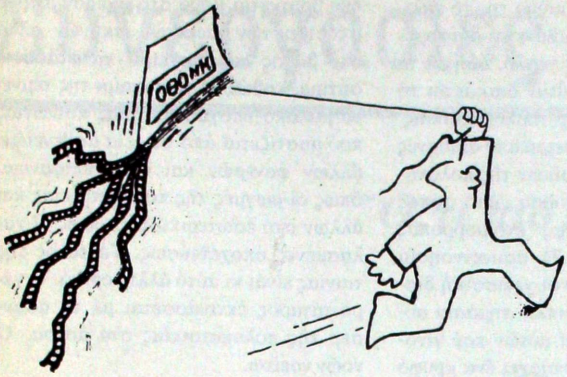
Ἐπί 45 λεπτά ὁ Κουέηντ βρίσκεται σέ ἕνα στρόβιλο γεγονότων πού συγχέουν τό "πραγματικό" καί τό "φανταστικό" σέ μιά ἀξεδιάλυτη ἑνότητα. Στημένος ἀπό τόν ἀπρόοπτα ἱκανό γιά ταινίες δράσης Ὁλλανδό σκηνοθέτη Πώλ Βερχόφεν, ὁ ρυθμός ἐπιταχύνεται δαιμονισμένα: Παραίσθηση καί βία μέ ἀεριωθούμενη ταχύτητα. Ἀλλά ἐδῶ μιλᾶμε γιά *μεγάλη* παραγωγή (στοίχισε κοντά στά 70 ἑκατομμύρια δολλάρια!), καί οἱ παραγωγοί δέν θέλησαν νά ἀποξενώσουν τόν καλομαθημένο θεατή μόνο καί μόνο γιά χάρη τοῦ Ντίκ... Ἔτσι, μετά τή μέση, τό σενάριο ἀφήνει τά "τρελά", γιά νά κινηθεῖ (μέ τήν ἴδια ταχύτητα) πρός τήν κατεύθυνση τῆς καθαρόαιμης ταινίας δράσης.

Ἔστω καί μετά ἀπό αὐτήν τή συνθηκολόγηση, τό ἀποτέλεσμα δέν εἶναι ἄσχημο. Ὁ Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ (ὅλο πιό ἀδύνατος, ὅλο καί πιό "φανερά" ἔξυπνος) δέν εἶναι ἄσχημος στό ρόλο τοῦ Ντάγκ Κουέηντ, ἐνῶ ὁ Βερχόφεν εἶναι "ἀμερ-ικανότερος τῶν Ἀμερικανῶν" στή σκηνοθεσία τῆς δράσης. Ὁ ἄνθρωπός μας ἔχει μία ἐγνωσμένη (καί ὁμολογημένη) προτίμηση στή βία, ἀλλά καί ὅλη τήν ἱκανότητα νά τήν εἰκονοποιήσει. Ἔχοντας σημειώσει δύο ἐμπορικές ἐπιτυχίες σέ ἰσάριθμες προσπάθειες (ἡ πρώτη ἦταν τό *Ρόμποκοπ*), ὁ Πώλ βρίσκεται πολύ μακριά ἀπό τό νά ἐγκαταλείψει τήν Ἀμερική.

Καί μιά σημείωση: ἐνῶ ὁ Βερχόφεν ἔχει ἐμμονή μέ τή ρεαλιστική βία, δέν συμβαίνει τό ἴδιο καί μέ τούς ὑπόλοιπους ρεαλισμούς. Ὁ Ἄρης, μέ τά δύο του φεγγάρια, εἶναι "κόκκινος" καί "εἰδυλλιακός", σάν νά βγῆκε ἀπό ταινία τοῦ '50, σέ ἀντίθεση μέ τά γνωστά ἐπιστημονικά δεδομένα γιά τόν πλανήτη. Τό ἀποτέλεσμα ἀφήνει μιά παράξενη "ἐκτός τόπου" αἴσθηση, λές καί, περνώντας ἀπό πραγματικότητα σέ πραγματικότητα καί ἀπό πεδίο σέ πεδίο, ἡ *Ὁλική ἐπαναφορά* ἀρνεῖται διακριτικά πώς ὁτιδήποτε ἀπό ὅσα βλέπουμε εἶναι ἀληθινό.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Υ.Σ.: Πέρα ἀπό τή "λεπτομέρεια" τοῦ Κόκκινου Πλανήτη, ἀξίζει νά σημειώσουμε ὅτι τά εἰδικά ἐφέ, δημιουργημένα ἀπό τήν Dream Quest Images *(Ἄβυσσος, Ἐφιάλτης στό Δρόμο μέ τίς Λεῦκες 4)*, εἶναι *πολύ* καλά. Οἱ ἄνθρωποι τῆς Ντρήμ Κουέστ συγκαταλέγονται στούς καλύτερους ἐπαγγελματίες τοῦ εἴδους παγκοσμίως, ἀλλά... Παρ' ὅλο πού ἐκτελοῦν ἄψογα ἐντυπωσιακές σκηνές, ὅπως ἐκείνη τῆς μεταμόρφωσης τοῦ Κουέηντ, ὁ μεγάλος ὄγκος τῶν ἐφέ ἀναλώνεται στούς *φόνους*. Ἡ εἰκονογραφημένη βία ἔχει ἀποκτήσει διαστάσεις ἐπιδημίας στό ἀμερικάνικο σινεμά. Πάντως, ἡ ποσότητα καί κυρίως ἡ *ποιότητα* τῶν φόνων στήν *Ὁλική ἐπαναφορά* εἶναι αὐτή πού μᾶς ἐπιβεβαιώνει πώς ἡ ταινία δέν ἀνήκει στά εἰδικά ἐφέ, ἀλλά στόν βίαιο πλανήτη τοῦ κυρίου Πώλ Βερχόφεν.



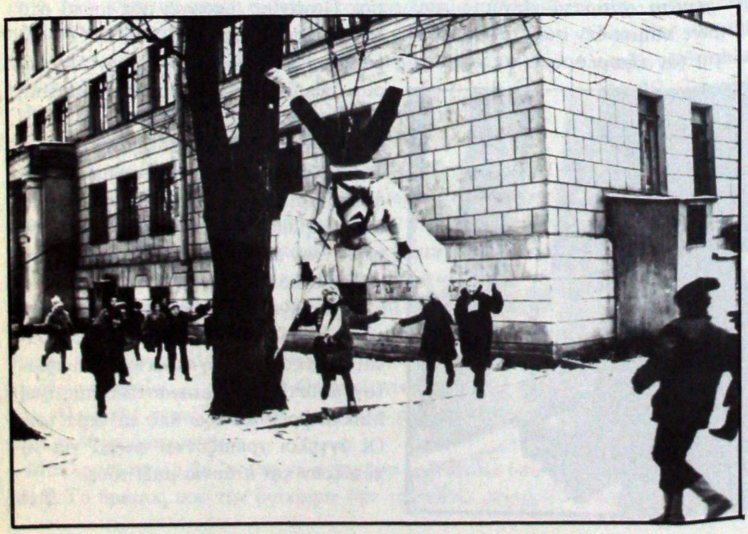
ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Ποῦ εἶναι ὁ ὑδραυλικός;

FONTANA (ἑλλ. τίτλος: **Τό συντριβάνι**)

σκην.: Γιούρι Μάμιν, *σεν.*: Βλαντίμιρ Βαρτούνας, *φωτ.*: Ἀνατόλι Λαπσόφ, *μουσ.*: Ἀλεξέι Ζαλοβάλοφ, *ἑρμηνευτές*: Ἀσανκούλ Κουτουμτάγιερ, Σεργκέι Ντρέηντεν.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἔχουμε συνηθίσει τόν σοβιετικό κινηματογράφο νά βλέπει τή ζωή στή Σοβιετική Ἕνωση πάντοτε μέσα σέ μιά τραγικότητα, εἴτε ποιητική εἴτε κοινωνική, ὅπου οἱ ἥρωες, ὅταν μιλᾶμε γιά σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ὑπερπηδοῦν τά προβλήματά τους χάρη στήν προσήλωσή τους στά σοσιαλιστικά ἰδεώδη. Ἀκόμα καί οἱ ταινίες τῆς Περεστρόικα εἶναι τραγικές. Ἄνθρωποι πού ἔχουν χάσει τόν προσανατολισμό τους, ἀντιπολεμικές τραγωδίες, ἄλυτα προβλήματα σέ μιά κοινωνία πού βρίσκεται μπροστά σέ ἀδιέξοδο. Ὅμως ὅλα αὐτά φαίνονται ἀταίριαστα γιά ἕνα λαό πού ἀγαπάει τό γλέντι καί τή διασκέδαση. Ἄν χρωστᾶμε κάτι σημαντικό στόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, αὐτό εἶναι οἱ ἐκπληκτικοί κωμικοί του, ὁ Κῆτον, ὁ Τσάπλιν, ὁ Λιούις. Φαίνεται, ὅμως, ὅτι ὑπάρχει καί μιά ἄλλη πλευρά τῆς Περεστρόικα στό σοβιετικό κινηματογράφο. Ὅσοι δεῖτε τό *Συντριβάνι* τοῦ Γιούρι Μάμιν θά καταλάβετε ὅτι ὑπάρχει καί ἡ κωμωδία. Μιά κωμωδία ἔξυπνη, αὐτοσαρκαστική καί πρωτότυπη, μιᾶς κοινωνίας πού εἶναι γεμάτη ρωγμές. Σάν μιά μοσχοβίτικη πολυκατοικία. Ἡ ἱστορία εἶναι ἁπλή ἀλλά ταυτόχρονα καί παραβολική. Ἕνας Τάταρος πού ζεῖ στήν ἔρημο μέ τό κοπάδι του ἀναγκάζεται νά πάει στή Μόσχα ὅταν ἡ μοναδική πηγή τῆς περιοχῆς καταστρέφεται ἀπό κάτι Ρώσους φορτηγατζῆδες. Ὁ ξεκομμένος, λοιπόν, πολιτιστικά καί κοινωνικά γερο-τάταρος καταφεύγει στήν κόρη του πού εἶναι παντρεμένη μέ τόν συντηρητή μιᾶς πολυκατοικίας. Ὁ γέρος πού δέν μιλάει τή γλώσσα ὁρίζεται ὑπεύθυνος γιά τά ὑδραυλικά, τά ὁποῖα ἔχουν διαρροή ἀπό παντοῦ. Ὅπως καί ὅλη ἄλλωστε ἡ πολυκατοι-



κία, ἡ ὁποία ἔχει τό μαῦρο της τό χάλι. Ὁ γέρος, πού ἀντιλαμβάνεται διαφορετικά τήν ἀνάγκη τοῦ νεροῦ, ὁδηγεῖ τά πράγματα στά ἄκρα ὅταν διακόπτει τή γενική παροχή τῆς πολυκατοικίας. Αὐτό πυροδοτεῖ μιά σειρά ἀπό ἀπίθανες ἀντιδράσεις τῶν κατοίκων τῆς πολυκατοικίας. Ἡ πολυκατοικία, ἀπό τόπος κατοικίας, ἔγινε ἕνας ἐτοιμόρροπος πύργος τῆς Βαβέλ. Ἡ ἀσυνεννοησία δέν βρίσκεται μόνο στή γλώσσική διαφορά ἀλλά καί στή διπλή σημασία αὐτῶν πού λέγονται καί αὐτῶν πού γίνονται. Γιατί, παντοῦ, ὑπάρχει ἕνα κρυφό νόημα, μιά διπλή ζωή.

Τό μεγάλο ἐνδιαφέρον τῆς ταινίας δέν βρίσκεται μόνο στό σχεδόν ἄψογο στήσιμο τῶν κωμικῶν σκηνῶν ἀλλά στό βάθος πού ἐπιχειρεῖ νά φτάσει ἡ σάτιρα, καθώς μέ τό μαχαίρι της τέμνει τό μαλακό ὑπογάστριο μιᾶς κοινωνίας πού μαστίζεται ἀπό σωρεία ἀσθενειῶν, ἄλλων φανερῶν καί στήν ἐπιφάνεια, ὅπως οἱ ρωγμές τῆς πολυκατοικίας καί ἄλλων στό ἐσωτερικό της, ὅπως οἱ χαλασμένες ἀποχετεύσεις. Τό τέλος τῆς ταινίας εἶναι κι αὐτό ἀλληγορικό. Ὁ γέρο-τάταρος ἐκτινάσσεται μέ τό ἀσανσέρ τῆς πολυκατοικίας στά ἄστρα. Ὁ νοῶν νοείτω.

Ν.Φ.

Ἔκπτωτοι ἄγγελοι

WE ARE NO ANGELS
(ἑλλ. τίτλος: **Δέν εἴμαστε ἄγγελοι**)
σκην.: Νήλ Τζόρνταν, *σεν.:* Νταίηβιντ Μάμετ, *φωτ.:* Φιλίπ Ρουσλό, *μουσ.:* Τζώρτζ Φέντον, *ἑρμηνευτές:* Ρόμπερτ ντέ Νίρο, Σών Πέν, Ντέμι Μούρ.

Ἡ τελευταία ταινία τοῦ Νήλ Τζόρνταν εἶναι καί πάλι μιά ἀπογοήτευση. Ἡ ἐπαφή του μέ τήν Ἀμερική, κινηματογραφικά, δέν τόν "ἀνέβασε" καθόλου. Δύο ταινίες μέτριες ἕως ἀποτυχημένες τά τελευταῖα τρία χρόνια. Αὐτοί πού παγιδεύτηκαν ἀπό τήν *Ἀγγελική ἐκδίκηση* (πρώτη του ταινία), ἕνα ὀνειρικό μουσικό σχόλιο πάνω στό φόνο, βαριοῦνται πολύ εὔκολα σ' αὐτή τήν ταινία.

Ἡ χρησιμοποίηση τοῦ θρησκευτικοῦ στοιχείου μέσα ἀπ' τόν κομβικό χῶρο τῆς ταινίας, τό μοναστήρι, ὡς σημείου περάσματος τῶν συνόρων καί κατάκτησης τῆς ἐλευθερίας, βουλιάζει πολύ γρήγορα, ἀφήνοντας ἁπλῶς μερικά κωμικά ἐπεισόδια.

Τό γεμάτο χάσματα σενάριο τοῦ Νταίηβιντ Μάμετ δέν σώζεται ἀπό τήν πλαδαρή (ἄν ἐξαιρέσουμε τό κομμάτι τῶν φυλακῶν) σκηνοθεσία. Οἱ περιφερειακές φιγοῦρες ἐξατμίζονται πολύ γρήγορα, γιά νά καταληφθοῦν ὁριστικά ἀπό τίς κακές καί ἀντιλειτουργικές ἠθοποιίες τῶν Ρόμπερτ ντέ Νίρο καί Σών Πέν.

Τό ὅτι ὁ πρῶτος θά δοκίμαζε ὅλους τούς δυνατούς μορφασμούς πού μπορεῖ νά κάνει ἕνα ἀνθρώπινο πρόσωπο μᾶς φάνηκε ἀδιανόητο καί ἐξαιρετικά κακόγουστο. Κάποιο ἄνοιγμα τῶν χεριῶν, κάποιο γύρισμα τοῦ κεφαλιοῦ... πολύ λίγα πράγματα ἀπό τόν "πρῶτο".

Ὁ Σών Πέν, πιό φυσικός, πάει λίγο καλύτερα, ἀλλά παραμένει, νομίζουμε, ἕνας ἠθοποιός χωρίς τάλαντο.

Τό μόνο σημεῖο πιθανῆς "ἀπογείωσης" τῆς ταινίας, ἡ πομπή τῆς κλαίουσας Παναγίας (ὑπάρχει μία τρύπα στό ταβάνι πού στάζει: ΑΠΙΣΤΕΥΤΟ!), πέρασμα τῶν συνόρων πρός τήν ἐλευθερία, ὄχι μόνο δέν δημιουργεῖ δραματική κορύφωση, μά ἐντέλει ἀποτυγχάνει καί αὐτό. Ἡ Παναγία πού σώζει, τό παιδάκι πού μιλάει, ὁ πρώην κρατούμενος πού ἀσπάζεται... (ἀλήθεια τί ἀσπάζεται;) καί παραμένει στό μοναστήρι, σέ σηκώνουν ἀπό τή θέση σου πρίν ἡ ταινία τελειώσει.

Ποῦ πῆγε ἡ ποίηση καί ἡ ὀνειρική ματιά αὐτοῦ τοῦ σκηνοθέτη; Μήπως εἶναι χαρακτηριστική περίπτωση κινηματογραφιστῆ πού μεταναστεύοντας στή Μέκκα βρέθηκε ἔξω ἀπό τά νερά του; Οἱ ἄγγελοι χρειάζονται φτερά γιά νά πετάξουν καί ἡ ταινία μαζί τους.

Θ.Λ.

Συνεργασίες ἀναγνωστῶν

Ὅ,τι πιό μαῦρο...

EVERYBODY WINS (ἑλλ. τίτλος: **Ἡ σκοτεινή πλευρά της**)
σκην.: Κάρελ Ράιζ, *σεν.:* Ἄρθουρ Μίλλερ, *φωτ.:* Ἴαν Μπαίηκερ, *μουσ.:* Μάρκ Ἴσαμ, *ἑρμηνευτές:* Ντέμπρα Γουίνγκερ, Νίκ Νόλτε.

"Ὅπως πιθανότατα θα ἔχετε καί μόνοι σας ὥς τώρα καταλάβει, ἡ *Ὀθόνη* εἶναι ἕνα ψύχραιμο περιοδικό - ὅπερ σημαίνει ὅτι προτιμάει (καί ἔχει συνηθίσει) νά βλέπει τά πράγματα λιγάκι (ἤ καί πολύ) ἀναδρομικά, νά ἐξετάζει τή θέση τους στό σινεμά ἀφοῦ ὁ ἀρχικός τους θόρυβος ἔχει καταλαγιάσει".

Αὐτά ἔγραψε στό 37ο τεῦχος τῆς *Ὀθόνης* ὁ Γιάννης Δεληολάνης, στόν πρόλογο ἑνός κειμένου μέ ἀφορμή τήν ταινία *Μπάτμαν*. Παίρνοντας λοιπόν θάρρος ἀπό αὐτή τήν ὁμολογία τοῦ συντάκτη τοῦ περιοδικοῦ σας περί ἀναδρομικῆς ἐξέτασης τῶν πραγμάτων, τολμῶ καί ἐγῶ νά ἀσχοληθῶ μέ μιά ταινία πού πέρασε μέν πολύς — πάρα πολύς — καιρός ἀπό τότε πού προβλήθηκε, θόρυβο δέ, κανέναν δέν προκάλεσε. Τό μόνο ἴσως πού βοηθᾶ νά μήν χαρακτηριστεῖ τό κείμενο "ἐκτός χρόνου", εἶναι ἡ ἐπαναπροβολή τῆς ταινίας τοῦ Κάρελ Ράιζ *Ἡ σκοτεινή πλευρά της* — ἀφοῦ γι' αὐτή τήν ταινία πρόκειται — στό πλαίσιο τοῦ ἀφιερώματος στόν εὐρωπαϊκό κινηματογράφο ἀπό μιά ἀθηναϊκή ἐφημερίδα. Μιά περσινή ταινία σ' ἕνα φετινό ἀφιέρωμα... Ἀλλοπρόσαλλες καταστάσεις. Καί ἄν φανῶ ἀνεπίκαιρος, δέν φταίω ἐγώ μά ὁ Δεληολάνης καί ὁ πρόλογός του. Ἡ μισή ντροπή δική του...

Νά μία "καταραμένη" ταινία! Κάνει τήν ἐμφάνισή της χωρίς νά προηγηθοῦν τοῦ ἐρχομοῦ της διάφορα σχόλια, κανείς δέν τῆς δίνει ἰδιαίτερη σημασία καί οἱ λίγοι κριτικοί πού ἀσχολοῦνται μαζί της τήν κατακεραυνώνουν — ἐλάχιστοι ἀνακαλύπτουν κάποιες ἀρετές, ὅταν στό τέλος τῆς χρονιᾶς κάνουν ἕναν ἀπολογισμό τῆς κινηματογραφικῆς περιόδου. Ἔτσι, ἡ ταινία δέν μπόρεσε νά συναντήσει τό κοινό της ἀφοῦ ἀκόμα καί στή διανομή ἀτύχησε. Στήν Ἀθήνα τήν παρουσία της κάλυψαν ὄχι μόνο πολυδιαφημισμένες παραγωγές μά καί ὁμαδικές ὑστερίες — *Κύκλος τῶν χαμένων ποιητῶν* —, ἐνῶ στή Θεσσαλονίκη ἐμφανίστηκε στό τέλος τῆς περιόδου, τότε πού λίγοι ἀποφασίζουν νά πᾶνε στόν κινηματογράφο.

Μᾶλλον ἡ ταινία θά 'πρεπε νά περιμένει μιά τέτοια ὑποδοχή! Τό θράσος πού τήν διακρίνει δέν τήν κάνει εὔκολα ἀποδεκτή, ἴσως γιατί μᾶς ἔχει λείψει αὐτός ὁ κινηματογράφος. Ταινίες πού τίς χαρακτηρίζει ἕνα θράσος ὄχι ἀβίαστο καί στεῖρο, ἄλλά δημιουργικό, πού κρύβει μέσα του μιά κριτική ἱκανότητα, πού θά σέ κάνει νά ἀμφισβητήσεις δοκιμασμένες συνταγές, νά ὑπονομεύσεις μά καί νά προτείνεις...

Σίγουρα ὁ Κάρελ Ράιζ δείχνει νά διαθέτει κάτι ἀνάλογο. Γιατί ἀλλοιῶς δέν ἐξηγεῖται τό ὅτι πλησίασε ἕνα φιλμικό εἶδος σάν τό φίλμ νουάρ, πού μᾶλλον ἔχει ὁλοκληρώσει τήν πορεία του, μπόρεσε νά ἀποφύγει τίς παγίδες πού ὁδηγοῦν σέ μία στεγνή ἀπομίμηση καί εἶχε τήν ψυχραιμία νά τό ἀντιμετωπίσει κριτικά καί ὄχι κινηματογραφοφιλικά ὅπως συνήθως γίνεται. Καί ἄλλοι σκηνοθέτες προσπάθησαν κάτι τέτοιο μέ ἀποτέλεσμα ἕνα πλῆθος ταινιῶν μέ ἥρωες - κακέκτυπα καί μέ πλήθη κορασίδων πού θέλουν νά πείσουν ὅτι εἶναι μοιραῖες. Ἄλλωστε εὔλογα ἀναρωτιέται κανείς: Ἕνα πραγματικό φίλμ νουάρ σήμερα; Ὅταν ὅλοι οἱ χαρακτῆρες σέ μιά ταινία εἶναι χάρτινοι, προορισμένοι νά καταναλωθοῦν σέ μιά αἴθουσα ἀπό ἕνα ἀδιάφορο κοινό, ποιός εἶναι αὐτός πού θά δημιουργήσει τόν πραγματικό παραβάτη πού πληρώνει τό τίμημα τῶν πράξεών του, τήν Μοιραία Γυναίκα πού θά ὁδηγήσει τό ἀνυποψίαστο θῦμα στήν καταστροφή ποιός τελικά θά κινηματογραφήσει σέ ὅλο του τό μεγαλεῖο τό χτύπημα τῆς Μοίρας; Τό φίλμ νουάρ χάθηκε μαζί μέ τόν Λάνγκ, τόν Σιόντμακ καί τόν Μελβίλ. Τό μόνο πού ἔμενε νά κάνουν οἱ λίγοι πού εἶχαν μείνει ἦταν νά προτείνουν μιά διαφορετική στάση ἀπέναντι στό εἶδος, ὅπως τελικά συμβαίνει μέ πρωτοπόρο ὄχι ἕνα νέο σκηνοθέτη μά ἕναν γερόλυκο, τόν Τζών Χιοῦστον πού στά 79 χρόνια του μέ τήν *Τιμή τῶν Πρίντζι* σαρκάζει καί εἰρωνεύεται μέ τέτοιον τρόπο, πού μόνο ὁ δημιουργός τοῦ *Γερακιοῦ τῆς Μάλτας* θά μποροῦσε νά σκεφτεῖ... Ἔτσι στά χνάρια τοῦ Χιοῦστον καί μέ συνοδοιπόρο τον Ἄρθουρ Μίλλερ, ὁ Κάρελ Ράιζ περιδιαβαίνει τά σκοτεινά μονοπάτια τοῦ νουάρ καί καταφέρνει νά βρεῖ τό δρόμο του.

Ἕνας ἐκπληκτικός Νίκ Νόλτε, πού θυμίζει περισσότερο ἱερέα παρά ντετέκτιβ, μπαίνει μέσα σ' ἕνα βρώμικο κόσμο, σέ μιά κοινωνία σήψης ὅπου ἁρμονικά συνυπάρχουν ἐκβιαστές, πουλημένοι πολιτικοί, δικαστές πού ἐξαγοράζονται καί γυναῖκες πού ἐκπορνεύονται. Ὅσο ἡ ἔρευνα προχωράει τόσο ὁ ντετέκτιβ Τόμ Ὀ'Τούλ καταλαβαίνει πώς μπλέκεται

ἀξεδιάλυτα τό νόμιμο μέ τό παράνομο, ή πραγματικότητα μέ τήν πλάνη. Κι ἄν κάποτε, ἔστω καί σ' αὐτό τόν κόσμο, ὑπῆρχαν κάποια προσχήματα, ἕνα "καλό πρόσωπο" πού θά ἔκρυβε τήν παρανομία καί τή βρώμικη δουλειά, τώρα κι αὐτά ἔχουν καταργηθεῖ. Ὅλα συμβαίνουν φανερά, τό ἔγκλημα γίνεται ἀπαραίτητο στοιχεῖο "κοινωνικῆς" συμπεριφορᾶς, κανείς δέν νιώθει ἐνοχές, ἀφοῦ ὅλοι, μέ τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο, ἐγκληματοῦν. "Μήν ἀνησυχεῖς, ὅλα εἶναι ἐντάξει" λέει, ὁ δικαστής στόν ντετέκτιβ πού ἀπορεῖ καί καταλαβαίνει πώς πέρασαν οἱ καιροί πού κάποιος διαμαρτυρόταν καί ἀντιδροῦσε, ἔστω καί χωρίς νά περιμένει πολλά. Ἴσως γιατί τότε ὑπῆρχε κάποια ἐλπίδα ἀνταπόκρισης. Ποιός ὅμως σήμερα θά ἀκούσει; Τί καί ἄν ὅλα δείχνουν σάπια, κανείς δέν ἐνοχλεῖται. Καί γιατί νά ἐνοχληθεῖ; Ἀφοῦ τελικά ὅλοι κερδίζουν....

Τό μόνο πού τοῦ μένει εἶναι νά ἀποχωρήσει πιό μόνος ἀπό ποτέ, σάν τόν σκηνοθέτη πού μοιάζει νά λέει πώς ὁ κόσμος τοῦ φίλμ νουάρ ἔχει γίνει πολύ "μαῦρος" γιά νά τά βγάλει κανείς πέρα μαζί του... Καί ἀκριβῶς αὐτή ἡ ἀδυναμία εὕρεσης διεξόδου εἶναι πού κάνει τήν *Σκοτεινή πλευρά της* μιά ταινία πού ὄχι μόνο μεταφέρει ὅλους τούς κώδικες καί τά θεμελιώδη χαρακτηριστικά τοῦ νουάρ, μά ἀκόμα καί αὐτό τόν τρόπο ἀφήγησης πού συναντοῦμε στά διηγήματα τοῦ Τσάντλερ καί τοῦ Χάμμετ.

Ἕνα χαρακτηριστικό τῆς "μαύρης" λογοτεχνίας — ἀπό τήν ὁποία πηγάζει τό νουάρ — εἶναι ἡ ἀφήγηση στό πρῶτο ἑνικό, κάτι πού ὁδηγεῖ τόν ἀναγνώστη στό νά ταυτιστεῖ μέ τόν ἥρωα τοῦ βιβλίου. Αὐτό τό χαρακτηριστικό προσπάθησε νά ἀποδώσει κινηματογραφικά ὁ Ρόμπερτ Μοντγκόμερυ στήν *Κυρά τῆς Λίμνης*, χρησιμοποιώντας τήν κάμερα σάν πρωταγωνιστή, προσπαθώντας νά πετύχει τήν ταύτιση ἥρωα καί θεατῆ. Τό πείραμα ἀπέτυχε, καί οἱ σκηνοθέτες πού ἐπιθυμοῦσαν κάτι ἀνάλογο περιορίστηκαν στό νά ἀκούγεται off ἡ φωνή τοῦ πρωταγωνιστῆ. Ὁ Ράιζ, ὅμως, πετυχαίνει ἐκεῖ πού ἀπέτυχε ὁ Μοντγκόμερυ. Δέν χρησιμοποιεῖ ὑποκειμενικές λήψεις, ἁπλῶς κάνει τόν ἥρωά του θεατή. Ἔτσι πραγματοποιεῖται ἡ ταύτιση. Ὁ ντέτεκτιβ Τόμ Ὀ'Τούλ προσπαθεῖ νά μπεῖ στήν ὑπόθεση, νά κατανοήσει τά ὅσα συμβαίνουν, ὅμως ἀδυνατεῖ νά προχωρήσει, καί σάν παρατηρητής πού εἶναι δέν μπορεῖ νά ἐπηρεάσει τήν ἔκβασή της. Αὐτό τό γνωρίζει καλά καί ὅταν στό τέλος τόν καλοῦν στή γιορτή, ἐκεῖνος ἀρνεῖται χαμογελώντας καί φεύγει. Οἱ μηχανισμοί διαφθορᾶς δέν ἔπαψαν νά λειτουργοῦν, τό κακό συνεχίζει νά ὑπάρχει καί ὁ Τόμ Ὀ'Τούλ ἀποχωρεῖ σάν θεατής πού μέ ἤ χωρίς αὐτόν ἡ ταινία θά συνεχίσει νά παίζεται...

Νίκος ΚΑΛΤΣΑΣ

Υ.Γ. Πέρα ἀπό τά παραπάνω, δέν μπορῶ νά διώξω ἀπό τή μνήμη μου τό πνιγηρό κλίμα τῆς ταινίας, τήν ἀμηχανία τοῦ ἐξαιρετικοῦ Νίκ Νόλτε μπροστά σέ κάθε νέα ἀποκάλυψη, μά πάνω ἀπ' ὅλα τήν ὄμορφη Ντέμπρα Γουίνγκερ, τά ἀπανωτά ψέματα πού λέει μέ τή βραχνή φωνή της, τά θλιμμένα μάτια της.

Ὁ Τσάντλερ — πού στά διηγήματά του βασίστηκαν πολλά φίλμ νουάρ — εἶχε γράψει πώς "ἡ ἰδανική ἱστορία μυστηρίου θά ἔπρεπε νά εἶναι αὐτή πού θά διαβάζεται ἀκόμη καί ἄν ἔλειπε τό τέλος της. Δέν ξέρω ἄν ἡ ταινία εἶναι "ἰδανική" πάντως "διαβάζεται" καί ἐπιπλέον μοιάζει νά μήν ἔχει τέλος. Ἴσως πάλι νά ἔχει... Κρυμμένο καλά, κάπου στή "Σκοτεινή Πλευρά" της...

Ν. Κ.

BLUE SYNDICATE L.td
Antenna
97.5 FM STEREO
ΚΟΥΣΚΟΥΡΑ 7 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 546 22 ΤΗΛ. 031/233.110-231.727 FAX 231.716

Αφράτα, νόστιμα τραγανιστά παξιμαδάκια

Είναι αυτά που περιμέναμε! Τα χρυσοψημένα, ολόφρεσκα, πρακτικά και πολύ νόστιμα παξιμαδάκια KRISPIES φτιαγμένα από τα πιο αγνά και υγειινά υλικά.

Τα KRISPIES είναι ιδανικά για κάθε στιγμή: στο σπίτι, στο γραφείο, στο ταξίδι, ή ... οπουδήποτε!

Απολαύστε τα σκέτα, ή γαρνίρετέ τα με ζαμπόν, τυρί, ή ... με οτιδήποτε!

Τα παξιμαδάκια KRISPIES είναι πιο αφράτα και τραγανά από το παξιμάδι και ασύγκριτα πιο νόστιμα από την φρυγανιά.

Δοκιμάστε και τις 3 γεύσεις.

Σίγουρα θα σας ενθουσιάσουν!

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

BSCG PALAVIDIS