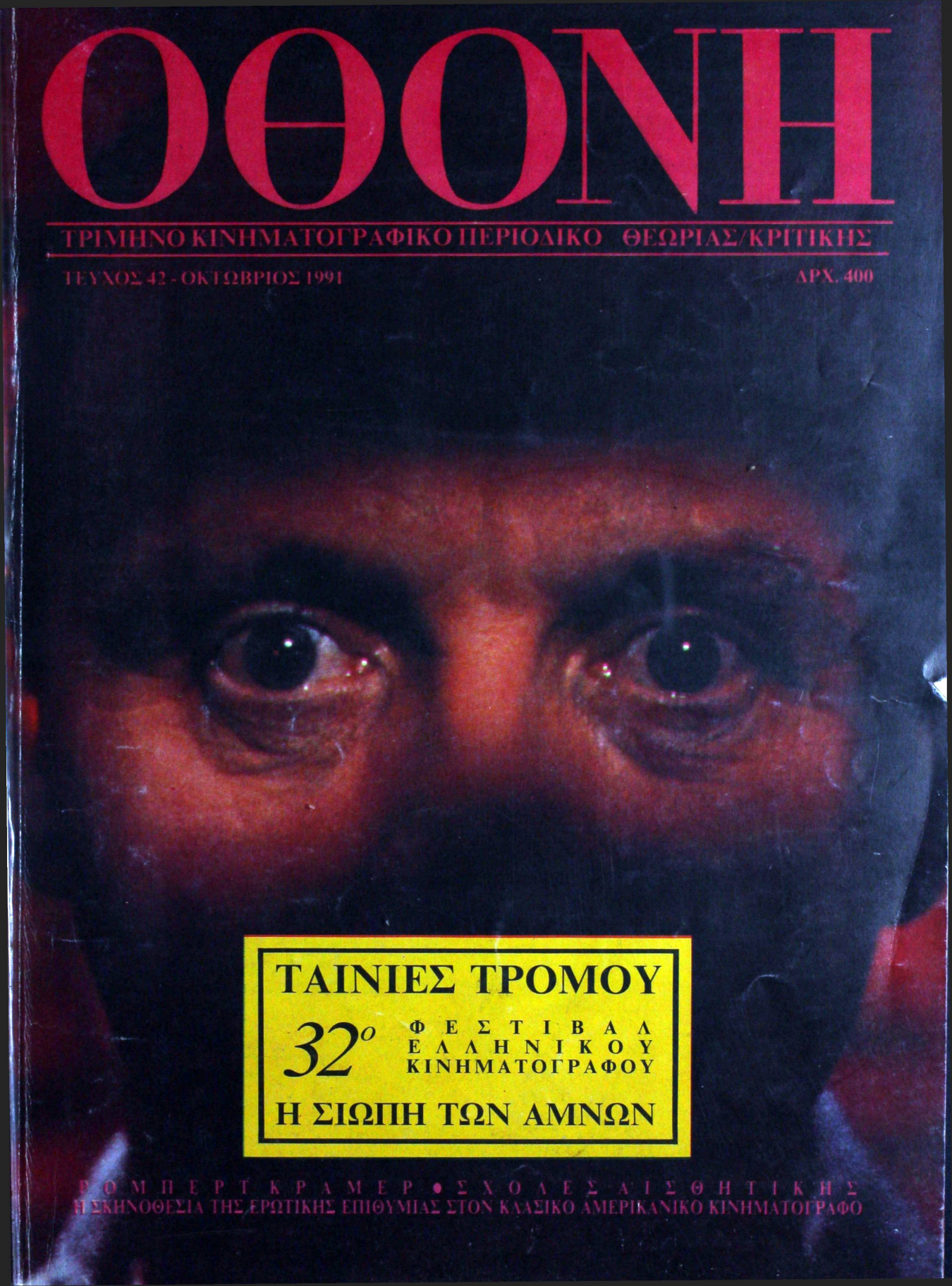
ΟΘΟΝΗ

ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 42 - ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 1991

ΔΡΧ. 400



ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΡΟΜΟΥ

32ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΑΜΝΩΝ

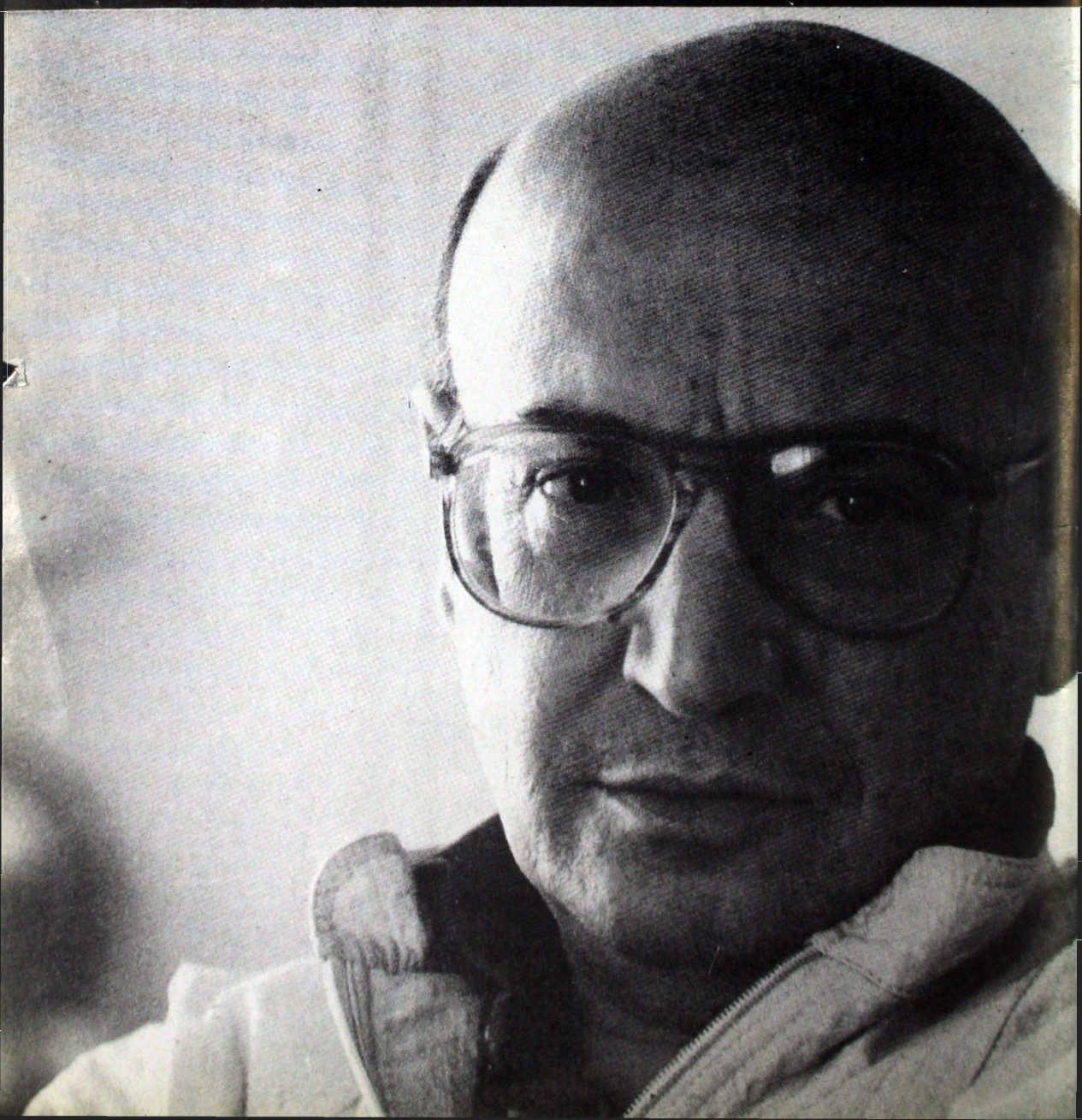
ΡΟΜΠΕΡΤ ΚΡΑΜΕΡ • ΣΧΟΛΕΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ

Η ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ ΤΗΣ ΕΡΩΤΙΚΗΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΣ ΣΤΟΝ ΚΛΑΣΙΚΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΑΠΟΚΕΝΤΡΩ/ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 103

Νίκος Κολοβός

Θόδωρος Αγγελόπουλος



II-000000004645

ΟΘΟΝΗ: ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Φωτογραφία εξωφύλλου: Ἡ σιωπή τῶν ἀμνῶν *τοῦ Τζόναθαν Ντήμ.*

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
Θράσος Καμινάκης
Τάκης Καραγιάννης
Ἑλένη Μάρα
Θόδωρος Σούμας
Τάσος Ρέτζιος

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*

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

"Τό ντοκυμανταίρ εἶναι φίλμ", τοῦ *Θράσου Καμινάκη* ... 3
ΕΙΠΑΝ, ἐπιμέλεια *Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς* ... 7
ΜΝΗΜΗ ... 9
Βιβλιοπαρουσίαση, τοῦ *Τάκη Καραγιάννη* ... 14
ΕΙΔΗΣΕΙΣ. Ἡ κίνηση τῶν ταμείων ... 14
Ταινίες πού ἔρχονται, ἐπιμέλεια *Θωμᾶς Νέος* ... 17

32ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ σελ. 18

Σύντομο ἡμερολόγιο τοῦ 32ου Φ.Ε.Κ., τοῦ *Τάσου Ρέτζιου* ... 19
Ἡ πόλη τοῦ κινηματογράφου, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 23
Ἄντε γειά, τοῦ *Ἰορδάνη Καμπᾶ* ... 25
Τό μετέωρο βῆμα τοῦ πελαργοῦ, τοῦ *Σωτήρη Ζήκου* ... 26
Ἰσημερία, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 28
Φανουρόπιττα, τοῦ *Τάσου Ρέτζιου* ... 30
Ταξιδεύοντας, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 31
Συνέντευξη μέ τόν Ρόμπερτ Κράμερ ... 33

Η ΣΙΩΠΗ ΤΩΝ ΑΜΝΩΝ σελ. 36

Quid pro quo, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 37
Μεταξύ τοῦ φίλμ νουάρ καί τοῦ ψυχολογικοῦ θρίλερ, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* ... 39
Τό φάντασμα τοῦ Χίτσκοκ, τῆς *Ἑλένης Μάρα* ... 42

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΜΟ σελ. 44

Ὁ καλός, ὁ κακός, ὁ ἀπόκληρος, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* ... 45
Τό πλοῖο τοῦ σκότους, τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* ... 49
Στό κατώφλι τοῦ τρόμου, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 59
Στήν κόψη τοῦ ξυραφιοῦ, τοῦ *Πάνου Μανασσῆ* ... 63
Ἀνεξέλεγκτες καταστάσεις, τοῦ *Θόδωρου Νάτση* ... 66

ΘΕΩΡΙΑ σελ. 68

Ἡ σκηνοθεσία τῆς ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας στόν κλασικό ἀμερικάνικο κινηματογράφο (μέρος δεύτερο) τοῦ *Θόδωρου Σούμα* ... 68

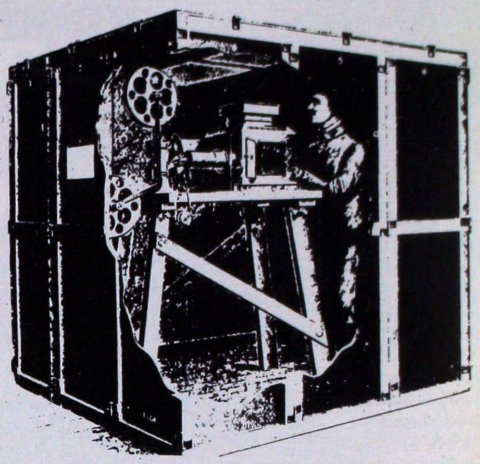
ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 71

Ραψωδία τόν Αὔγουστο, τῆς *Ἑλένης Μάρα* ... 71
Ὧρες ἀγωνίας, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 73
Ἅλις, τοῦ *Σωτήρη Ζήκου* ... 75
Σκηνές ἔρωτα καί ἀπιστίας, τοῦ *Θωμᾶ Λιναρᾶ* ... 76

ΧΡΟΝΙΚΟ σελ. 77

Τά ρίγη τῆς ἱστορίας τῆς Ἑβδομης Τέχνης, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* ... 77

Εἰδήσεις - Σχόλια



ΕΝΗΜΕΡΩΣΤΕ
ΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΣΑΣ

● **Προσφορά** ●

Παλαιά τεύχη τοῦ περιοδικοῦ

Τιμή: **250** δρχ. τό τεῦχος
(Γιά παραγγελίες γιά περισσότερα ἀπό *10* τεύχη: **200** δρχ./τεῦχος)

Ἄν ἡ παραγγελία ξεπερνᾶ τά 20 τεύχη, τά ἐπιπλέον τεύχη στέλνονται **δωρεάν.**

Ἐξαντλημένα τεύχη: *4, 5, 6, 8, 10, 12, 13.*

Γιά περισσότερες πληροφορίες τηλεφωνῆστε: *(031) 283 929, 283 850* ὧρες γραφείου.

εἰσαγωγικό σημείωμα

Ἐπειδή ἡ Ὀθόνη δέν εἶναι οὔτε μάρκα κρασιοῦ, ἀπ' αὐτά πού θαυμαστά ὡριμάζουν γιά χρόνια σέ δρύινα βαρέλια καί σκοτεινές κάβες, οὔτε τύπος τυριοῦ, ἀπό ἐκεῖνα πού ἐξαίσια μεταμορφώνονται μέσα σέ δροσερά κελλάρια μοναστηριῶν, γιαυτό καί κάθε καθυστέρηση στήν ἔκδοσή της — στήν περίπτωσή μας: περίπου ἕνα πεντάμηνο — κάνει κακό στήν ὑγεία της. Καί ἐπειδή ἁμαρτία ἐξομολογημένη... παραμένει ἁμαρτία, ἄς ποῦμε τουλάχιστον ὅτι στό μέλλον θά εἴμαστε συνεπέστεροι (ἄν καί δέν παίρνουμε καί ὅρκο).

Ἡ κεντρική ταινία αὐτοῦ τοῦ τεύχους εἶναι (ἄν δέν τό μαντέψατε) ἡ Σιωπή τῶν ἀμνῶν. Τό ἀφιέρωμα σ' αὐτό τό φίλμ προκάλεσε ἕνα... ἄλλο ἀφιέρωμα: στήν ταινία τρόμου (Καί μήν τρομάξετε ἀπό τήν ἔκταση τοῦ κεντρικοῦ κειμένου τοῦ Περικλῆ Δεληολάνη — νομίζουμε ὅτι ἀξίζει τόν κόπο).

Ὡς πρός τά δικά μας τώρα, τό ἐφετινό (καί τελευταῖο) Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἦταν ἡ ἀφορμή γιά ἕνα μικρό ἀφιέρωμα, μισό γιά τήν ἀκρίβεια, ἀφοῦ ἀφήνει ἀπ' ἔξω ταινίες πολύ σημαντικές (ὅπως οἱ Ἥσυχες μέρες τοῦ Αὐγούστου) ἤ νεανικά ἐλπιδοφόρες (ὅπως ἡ Κλειστή στροφή) γιά τίς ὁποῖες ἐπιφυλάσσει μιά συστηματικότερη διαπραγμάτευση στό ἑπόμενο τεῦχος. Στό Φ.Ε.Κ. ἐντάσσεται κατά κάποιον τρόπο καί ἡ ἀναφορά μας σ' ἕναν θρυλικό Ἀμερικανό: τόν Ρόμπερτ Κράμμερ. Ἡ ταινία του Route I / USA *παίχτηκε σ' ἕνα ξεχασμένο, ἀπό τούς θεατές καί τό... Θεό παράλληλο πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ μέ τίτλο: Κινηματογράφος καί πραγματικότητα.*

ἡ σύνταξη

«Τό ντοκυμανταίρ εἶναι φίλμ»

Ἡ δεύτερη Εὐρωπαϊκή Μπιενάλε τοῦ Ντοκυμανταίρ στή Μασσαλία τόν περασμένο Ἰούνιο ἤρθε νά ταχθεῖ στό πλευρό ὅλων ὅσοι πιστεύουν ἀκόμη στό ντοκυμανταίρ ὡς καλλιτεχνικό κινηματογραφικό εἶδος. Συγκαταλέγεται στίς ἐλάχιστες πιά ἐπίσημες διεθνεῖς ἐκδηλώσεις μέ σκοπό τόν ἀπεγκλωβισμό τοῦ ντοκυμανταίρ ἀπό "τά δίχτυα" τῆς μικρῆς ὀθόνης, τήν ἐπιστροφή του στούς κινηματογράφους, τήν οἰκονομική του ἐνίσχυση, τή μορφική καί θεματολογική του ἀνανέωση. Μέ τήν καλή της ὀργάνωση, τά ἀφιερώματα καί μερικές ἐξαίρετες ταινίες ἔκανε τούς θεατές κοινωνούς ἑνός ἄλλου — καί σπάνιου πλέον — κινηματογράφου.

«Τό ντοκυμανταίρ εἶναι φίλμ»... καί φίλμ, πάνω ἀπ' ὅλα, σημαίνει σινεμά· θά ἄξιζε νά συμπληρώσει κανείς πάνω στήν ἀφίσα πού διαφήμιζε τίς ἐκδηλώσεις ἔξω ἀπό τίς πόρτες τοῦ κινηματογράφου Κάπιτολ στό κέντρο τῆς πόλης. Ὅσο κι ἄν ὑποκρύπτει ἀμηχανία καί ἀνησυχία τούτη ἡ συνθηματική φράση, συνοψίζει λακωνικότατα πόσο ἔχει παρεξηγηθεῖ στίς μέρες μας τό ντοκυμανταίρ. Συγχρόνως ἐκφράζει δυναμικά τή ζέση καί τό θάρρος τῶν ὑπευθύνων τοῦ Φεστιβάλ νά τό ἀντιμετωπίσουν πέρα ἀπό τήν ἰδεολογία τῆς τηλεόρασης ὡς κατ' ἐξοχήν κινηματογραφικό γεγονός. Κι ἄν πρόκειται γιά στοίχημα, μοιάζει κερδισμένο.

Πρόπερσι, ἡ πρώτη κινηματογραφική Μπιενάλε στή Λυών ξάφνιασε μέ τή θερμή ἀνταπόκριση τοῦ κοινοῦ στό κάλεσμά της. Πέρσι πρωτοοργανώθηκε καί ἐγκαταστάθηκε στή Μασσαλία ἡ Διεθνής Ἀγορά Εὐρωπαϊκοῦ Ντοκυμανταίρ (Sunny Side of the Doc) μέ ἀνάλογη ἐπιτυχία πού ἀφοροῦσε κυρίως στήν προσέλευση πολλῶν ἐπαγγελματιῶν καί ἐρασιτεχνῶν ἀπό τό χῶρο τοῦ σινεμά καί τοῦ βίντεο. Φέτος στό ἴδιο γαλλικό λιμάνι Μπιενάλε καί Sunny Side σήκωσαν τήν αὐλαία τους σχεδόν ταυτόχρονα γιά τό πλατύ καί τό ἐξειδικευμένο κοινό. Τέχνη καί ἐμπόριο, τό λέει ἡ ἐμπειρία, δέν κάνουν εὔκολα χωριό μαζί.

Κρίνοντας ἀπό παρόμοιες ἀναμετρήσεις, ὅπως τοῦ Μόντε Κάρλο καί τοῦ Σάν Σεμπάστιαν, συνήθως κερδισμένα βγαίνουν τά Φόρουμ καί τά ἐμπορικά περίπτερα, ὅπου ἰσχυρά οἰκονομικά συμφέροντα κονταροχτυπιοῦνται. Ἀδικημένα μένουνε τά Φεστιβάλ μέ τά ἐπίσημα καί παράλληλα προγράμματα προβολῶν καί συζητήσεων. Ἀλλά στήν περίπτωση τῆς Μασσαλίας τά πράγματα ξεστράτισαν ἀπ' τόν γνωστό κακό δρόμο.

Ἡ Ἀγορά τοῦ Φίλμ κατασπάραξε τίς ταινίες. Μεγάλος ἀριθμός θεατῶν, πού γέμισαν ἀσφυκτικά τίς αἴθουσες τοῦ Κάπιτολ στίς ἐπαναληπτικές κυρίως προβολές τῶν συναγωνιζόμενων φίλμ, τό ἀποδεικνύει. Κι ὅπως ταχύτατα διαδόθηκαν οἱ φῆμες γιά τό ὑψηλό ἐπίπεδο τῶν ταινιῶν, τό κοινό τοῦ ντοκυμανταίρ ἦταν σάν νά ξυπνᾶ ἀπό μιά βαθειά χειμέρια νάρκη πού κράτησε πολλούς χειμῶνες καί καλοκαίρια. Γεμάτες οἱ αἴθουσες καί στίς ρετροσπεκτίβες γιά τόν Ἄρτουρ Πελεκιάν καί τόν Ἔρρολ Μόρρις, στά ἰδιαίτερα ἀφιερώματα (Πανόραμα, Γιορτή τῆς Μουσικῆς), στίς πρεμιέρες τῶν ταινιῶν ἐκτός συναγωνισμοῦ καί βέβαια στό εἰδικό διαγωνιστικό τμῆμα τοῦ cinema-investigation (κινηματογράφος-ἔρευνα) κυρίως χάρη στήν προβολή ἑνός σπαραχτικοῦ ντοκουμέντου ἀπό τίς φυλακές τῶν Μπωμέτ τῆς Νότιας Γαλλίας, τό φίλμ *Μέρα... Νύχτα (De jour... comme de nuit)* τοῦ Γάλλου Ρενώ Βικτόρ (βλ. παρακάτω). Ἄς ἀφήσουμε ὅμως γιά λίγο τό Κάπιτολ. Στό Louis de Pharo, ἤ καλύτερα στούς Κρεμαστούς Κήπους τῆς Μασσαλίας πάνω ἀπό τή Μεσόγειο, καί οἱ φιλοπερίεργοι ἀκόμη εἶχαν πολλούς λόγους νά σεριανήσουν τήν καλοκαιρινή πλήξη τους.

Τό Sunny Side συνέπεσε μέ τή Γιορτή τῆς Μουσικῆς καί ὁ καταπράσινος βράχος φιλοξένησε γιά τέσσερεις ἡμέρες κάθε εἴδους ἐμπορική καί κοσμική δραστηριότητα: τά φόρουμ, τά κιόσκια τῶν μεγάλων παραγωγῶν, τήν πλούσια βιντεοθήκη (πάνω ἀπό 400 ταινίες) πού διευκόλυνε τούς ἀναποφάσιστους ἀγοραστές καί διανομεῖς, τό κλάμπ τῶν ἀγοραστῶν, τά στρογγυλά τραπέζια, τίς καλλιτεχνικές συναντήσεις κ.λπ. Ὅλα τἄχε ὁ μπαξές. Ἡ διεθνής ἀγορά φέτος γιά δεύτερη φορά στή Μασσαλία ἐπιβεβαίωσε πώς τό ἐνδιαφέρον ὅλων γύρω ἀπό τό ντοκυμανταίρ ἔχει ἀναζωπυρωθεῖ. Ὁ σύντομος ἀπολογισμός πού ἀκολουθεῖ μᾶλλον εἶναι ἐνθαρρυντικός: 85 διεθνεῖς ἑταιρεῖες παραγωγῆς καί ἐκμετάλλευσης, 140 ἀνεξάρτητοι οἶκοι (τό 51% ἀπό τήν Γαλλία), πάνω ἀπό ἑξήντα τηλεοπτικά κανάλια κρατικά καί ἰδιωτικά ἀπό τέσσερεις ἠπείρους, πολλά ἱδρύματα καί ὀργανισμοί μέ σοβαρές προθέσεις — πανεπιστήμια, ἐπιστημονικά κέντρα, βιβλιοθῆκες καί μουσεῖα —, μεγάλος ἀριθμός βιντεοεκδοτῶν καί ὑπευθύνων ἀπό κινηματογραφικά ἰνστιτοῦτα ἔστησαν ἕνα χορό πού θύμισε τά μεγάλα διεθνή Φεστιβάλ τῆς γηραιᾶς Εὐρώπης. Κι ἀκόμη: 48 ταινίες, ἐντός καί ἐκτός συναγωνισμοῦ, ἀπό δεκαοκτώ χῶρες — ἀπούσα ἡ Ἑλλάδα —, πάνω ἀπό ἑκατό προτάσεις γιά μελλοντικές συμπαραγωγές σέ διεθνές ἐπίπεδο καί μάλιστα κάποια σενάρια ἀνάμεσά τους πού βρῆκαν ἤδη χρηματοδότες.

Ἀπό τίς 48 ταινίες ἐντός καί ἐκτός συναγωνισμοῦ κατόρθωσα νά δῶ πάνω ἀπό τίς μισές. Ἄλλες σέ 35 καί 16mm κι ἄλλες σέ βίντεο (σοῦπερ ἤ ἁπλό), πέρα ἀπό τό πόσες καί ποιές ἔφυγαν βραβευμένες, ὅλες σχεδόν οἱ ταινίες τοῦ Φεστιβάλ πείθουν ὅτι ἀρκετοί προικισμένοι σκηνοθέτες σήμερα ἐπιλέγουν τό ντοκυμανταίρ ὄχι ἀναγκαστικά ἀλλά συνειδητά ὡς καθαρή μορφή καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Ἀδύνατο νά ἀναφερθῶ σ' ὅσες ταινίες ἀληθινά ξεχώρισαν. Ἦταν πολλές καί ὅλες ἀξιόλογες. Ἀνάμεσά τους, οἱ γαλλικές ταινίες *Μέρα...Νύχτα* τοῦ Ρενώ Βικτόρ

καί... *καί ἡ ζωή* τοῦ Ντενί Σιρμπράν, ὡς διαφορετικές ὄψεις τοῦ ἴδιου νομίσματος, ἐμβαθύνουν με εἰκόνες ὑψηλῆς ἐκφραστικῆς δεινότητας στό θέμα τοῦ ἐγκλεισμοῦ καί τῆς ἔλλειψης ἐπικοινωνίας ὅπως διαμορφώνεται σέ δύο ἀληθινά δραματικές ἐκδοχές του: τή ζωή στή φυλακή καί τήν ἐπαρχία.

Χρειάστηκε πολύς καιρός γιά νά ἀποκτηθεῖ μιά στάλα ἐμπιστοσύνης ἀπ' ὅλες τίς πλευρές. Πῶς νά πείσεις αὐτούς τούς ἀνθρώπους νά μιλήσουν, νά ποῦν αὐτό πού τούς καίει; Ἡ ἀπομόνωση, ἡ αὐστηρή ἐπιτήρηση, ὁ φόβος καί ἡ καχυποψία δέν ἀφήνουν περιθώρια για ἀληθινές ἐκμυστηρεύσεις. Μιλᾶς ἐξάλλου ὅταν πιστεύεις ἀκόμη σέ κάποιον ἤ σέ κάτι, ὅταν ἐλπίζεις πώς θά ἀποδειχθεῖ ἡ δικαστική πλάνη ἤ θά μειωθεῖ ἡ ποινή σου ἤ θά σέ συγχωρέσει ὁ Θεός. Κάθε μορφή ἐπικοινωνίας χρειάζεται γερές δόσεις ἐλπίδας. Καί ἡ φυλακή δέ φυτεύει ἐλπίδες, τίς ξερριζώνει. Ὁ σκηνοθέτης Ρενώ Βικτόρ σάν ἄλλος Γκοριαντσίκωφ ζήτησε νά ζήσει πλάι σ' ἐκείνους πού ἐκτίουν βαρύτατες ποινές, πίσω ἀπό τούς καγκελόφραχτους φεγγίτες τοῦ σωφρονιστηρίου. Ἐντός τῶν τειχῶν συνάντησε μιά πανσπερμία ἐνόχων. Βαρυποινίτες ὅλοι τους, οἱ πιό πολλοί ἀπ' αὐτούς παιδιά τῶν χθεσινῶν ἀποικιῶν τῆς μητέρας Γαλλίας: Μαροκινοί, Τυνίσιοι, Ἀλγερινοί ἀλλά καί Μαρσεγιέζοι, ἄντρες κάθε ἡλικίας, βγαλμένοι ἀπό τά φτωχόσπιτα καί τίς ὕποπτες συνοικίες τῶν λιμανιῶν τῆς Μεσογείου, μαθημένοι ἀπό κούνια στό σουγιά καί στό μαχαίρι. Ὑπάρχουν οἱ βετεράνοι, σαράντα χρόνια καί βάλε, πού ἄσπρισαν τά μαλλιά τους πίσω ἀπ' τά σίδερα, πού συνήθισαν πιά: "Ὅλα τά συνηθίζεις στό τέλος... νά φυλάγεσαι ἀπ' τή συνήθεια... τό πιό βαρύ ἀπ' τά ἁμαρτήματα τοῦ ἀνθρώπου ". Κάποιοι ἀνάμεσά τους κρατοῦν στό χέρι τήν Καινή Διαθήκη, ἄλλοι δέν τό μετάνοιωσαν ποτέ. Ὑπάρχουν κι ὅσοι ξέρουν πολύ καλά γιατί. Πολλά τά μάτια πού βουρκώνουν, τά νεανικά πρόσωπα πού σπάζουν, πού δείχνουν πώς δέν ἀντέχουν ἄλλο· μιλοῦν γιά τό ρατσισμό καί τή βία, τίς πτέρυγες ἀπομόνωσης καί τίς ἄτυχες ἀπόπειρες γιά κάθε μορφῆς..."ἀπόδραση". Μιά βιντεοκάμερα καί ἕνα μικρόφωνο μπροστά τους... Ἤ μᾶλλον, μπροστά στήν ἐρημιά τοῦ χρόνου,τήν τιμωρία πού δέν λυτρώνει κανένα, μπροστά στό παρελθόν «πού βυθίστηκε σάν σαπιοκάραβο» καί πῆρε μαζί του καί τό μέλλον, στήν κακιά ὥρα πού ἔδωσε τήν ἀφορμή, στήν ἀφορμή πού γίνηκε μοίρα.

Μέρα... νύχτα

Γιά πολλούς μῆνες ὁ Βικτόρ ἔζησε κοντά τους μέρα - νύχτα, ἀλλάζοντας κελιά, ὁμόψυχος καί συνένοχός του, φίλος καί τραγωδός τους. Μέ τήν συμπαράσταση τῆς Καρολίνας Κακαβαλέ, πρώην φωτογράφου τῆς *Μόντ* καί τοῦ Ζοζέ Τσεζαρινί, ἠχολήπτη — αὐτό ἦταν ὅλο κι ὅλο τό συνεργεῖο — ἔφτιαξε ἕνα συγκλονιστικό ντοκουμέντο, γυρισμένο σέ βίντεο,ἄλλά μέ ὑποδειγματική κινηματογραφική ἀφήγηση, δουλεμένο μοντάζ καί κυρίως ἔξοχους ἑρμηνευτές τοῦ ἴδιου τους τοῦ δράματος τούς κρατούμενους νά ἀναλύονται μπροστά στό φακό, νά ξαναζοῦν τά πάθη τους καί νά παρασύρουν τίς μέρες μας σ' ἕνα μακρύ ταξίδι μέσα στή νύχτα τῆς ζωῆς τους. Στίς τρεῖς φορές πού εἶδα τήν ταινία διαρκῶς στριφογυρνοῦσε στή σκέψη μου μιά φράση τοῦ Ζάν Τζιονό: "Τοῦτος ὁ φονιάς δέν εἶναι ἕνα τέρας, εἶναι ἕνας ἄνθρωπος ὅπως ἐσεῖς καί ἐγώ". Τό *Μέρα... Νύχτα* τοῦ Βικτόρ δέν ἠθικολογεῖ, δέν ἀθωώνει κανένα, δέν ἀναζητᾶ αἰτίες-φαντάσματα καί ἄλοθι ζωῆς. Ἁπλῶς δίνει μιά σπάνια εὐκαιρία ἐπικοινωνίας μέ τόν ἔξω κόσμο σ' ἐκείνους πού ἔχασαν πιά τό παιχνίδι τῶν εὐκαιριῶν.

Τό *Μέρα...Νύχτα* ἄφησε ἄναυδους κριτικούς καί κοινό καί ἐμβρόντητη τήν κριτική ἐπιτροπή πού, προκλητικά σχεδόν, ἀρνήθηκε στήν ταινία τήν παραμικρή διάκριση.

...*Καί ἡ ζωή* λέγεται τό πιό πικρό χρονικό τῆς περιπλάνησης ἑνός μοναχικοῦ κινηματογραφιστῆ τοῦ ἴδιου τοῦ Ντ. Σιρμπράν — πού διασχίζει μέ τό αὐτοκίνητό του τούς ἀτελείωτους αὐτοκινητόδρομους καί τίς θλιβερές κωμοπόλεις τῆς περιφερειακῆς ἐργατικῆς ζῶνης τῆς Γαλλίας ἀναζητώντας — τί ἄλλο; — τήν ἀνθρώπινη ἐπαφή. Ἔργο στηριγμένο ἀπόλυτα στό ἀπρόβλεπτο, στίς ξαφνικές καί τυχαῖες συναντήσεις τοῦ σκηνοθέτη μέ λογῆς- λογῆς ἀγνώστους, κατοίκους αὐτῶν τῶν ἀπομακρυσμένων περιοχῶν πού δέχτηκαν νά κοντοσταθοῦν μία στάλα μπροστά σέ τοῦτο τόν παράξενο ἐπισκέπτη μέ τήν κάμερα στόν ὦμο. Ὁ Σιρμπράν τούς ζητᾶ νά τοῦ χαρίσουν λίγες ὧρες ἀπ' τήν καθημερινότητά τους γιά νά τίς μεταμορφώσει σέ μιά γλυκόπικρη, σκληρή καί τρυφερή, πεζότατη κι ἐκστατική μαζί — σάν τήν ἴδια τή ζωή — ἱστορία. Μιάν ἱστορία γεμάτη ἀντιφάσεις, χτισμένη μέ ἀποσπάσματα ζωῆς ἁπλοϊκῶν ἀνθρώπων πού κατοικοῦν στίς λυπημένες συνοικίες τῶν παραμεθορίων περιοχῶν, στίς ἐργατικές πολυκατοικίες τῆς βιομηχανικῆς ζώνης καί οἱ μέρες τους κυλοῦν μόνες ἤ μέ παρέα, ἥσυχες καί κουρασμένες καί τούς βαραίνουν μέ τά

... *Καί ἡ ζωή*

μικρά τους δράματα, τούς ἀλαφρώνουν μέ τίς ἀσήμαντες χαρές τους.

Ἡ κάμερα τοῦ Σιρμπράν ἀνεπιτήδευτη τριγυρνᾶ στίς γειτονιές τους καί μπαίνει στά σπίτια τους· μοιράζεται μαζί τους τίς ὧρες τοῦ δείπνου πού ἀρχίζει ὁ ἀπολογισμός τῆς μέρας καί ξεδιπλώνονται οἱ ἀναμνήσεις καί τά ὄνειρα γιά τό μέλλον τῶν παιδιῶν. Ξυπνᾶ μαζί τους χαράματα καί τούς ἀκολουθεῖ στό ἐργοστάσιο ἤ τήν ὑπηρεσία, συνοδεύει τά παιδιά στό σχολεῖο ἤ τό παιχνίδι, τούς συντροφεύει τίς ὧρες τῆς σχόλης στό καφενεῖο καί τήν μπυραρία, τά στέκια τῆς ἀνάπαυλας καί τῶν μακριῶν συζητήσεων. Καί καθώς γλυστροῦν οἱ καθημερινές καί τά σαββατοκύριακα ἀπό τή μιά μικρή πόλη στήν ἄλλη κι ἀπό τά βαριά συννεφιασμένα πρωινά στίς ἀχνοκίτρινες ἐπαρχιώτικες νύχτες, τό φίλμ φτάνει σάν γνήσιο παιδί τοῦ σινεμά ντιρέκτ νά ἀποδώσει μέ λεπτές καί τρεμάμενες πινελιές τό θάμπος τῆς ζωῆς πού σιγοκαίει πέρα ἀπό τίς πολύβοες μητροπόλεις τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης. Τό ...*καί ἡ ζωή* ἀπέσπασε τό ἕνα πέμπτο ἀπό τό Μεγάλο Βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς καί τό βραβεῖο Σκηνοθεσίας.

Τά ντοκυμανταίρ γύρω ἀπό μιάν ἀπομονωμένη καί ξεχασμένη ἀπό τό Θεό καί ἀπό τούς ἀνθρώπους ὀρεινή περιοχή τῆς Εὐρώπης, τῆς Ἀσιας ἤ τῆς Ἀφρικῆς ἦταν ἀνέκαθεν θέμα ἀγαπητό στόν κινηματογράφο. Οἱ δυσκολίες τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς καί ἡ ἐρείπωση τῶν ἠπειρωτικῶν χωριῶν λόγω τῆς μετανάστευσης καί τῆς ἀδιαφορίας τῶν κυβερνήσεων μετά τόν πόλεμο κυρίως ὁδήγησε στήν παραγωγή σπουδαίων ταινιῶν μέ ἀποκορύφωμα τή *Γῆ χωρίς ψωμί* τοῦ Μπουνουέλ. Τούτη ἡ, ὄχι a priori κακή, θεματολογική συνήθεια πολλῶν κινηματογραφιστῶν κατέληξε πρόσφατα νά πάρει διαστάσεις συνδρόμου μέσα σέ ὅ,τι μάθαμε νά ἀποκαλοῦμε ἐθνολογικό καί ἀνθρωπολογικό ντοκυμανταίρ.

Σήμερα πιά παρόμοια θέματα χαίρουν μιᾶς ἐπιστημονικίζουσας ψευδοουμανιστικῆς μεταχειρίσεως πού ἀφαιρεῖ ἀπό τούς τόπους τήν ψυχή τους καί τούς μεταφέρει στήν ὀθόνη μέσα ἀπό μιά στείρα ἀκαδημαϊκή ἀφήγηση καί μέ οἰκολογικό ἄλλοθι φυσικά. Δυστυχῶς ταινίες ὅπως τό *Ἄιπ Λασέζ* καί τό *Γκριμσέλ* πού παίχτηκαν στό ἐπίσημο πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ βηματίζουν σέ αὐτή τήν πεπατημένη. Ἐξαίρεση τό ρουμανικό *Πάνκ* τῆς Σαμπίνα Πόπ πού ξεφεύγει ἀπό τήν παγίδα τοῦ ἀνθρωπολογικοῦ ὕφους γιά νά ἀναδειχθεῖ σ' ἕνα μικρό ὀπτικό ποίημα καθώς δραματοποιεῖ τή ζωή καί τίς συνήθειες τῶν κατοίκων ἑνός ὀρεινοῦ χωριοῦ πού οἱ ἄνθρωποι μπορεῖ νά τό ξέχασαν μά ὁ Θεός τοῦ χάρισε ἕνα ἀνεκτίμητο δῶρο: τό θέατρο.

Τό Πάνκ δέν εἶναι ἁπλῶς ἕνα χωριό, εἶναι ἕνας δαίδαλος. Ψηλά στά βουνά, χαμένη μέσα στά σύννεφα, σάν σπείρα πού γυρίζει γύρω ἀπ' τόν ἑαυτό της, ἀρχίζει καί τελειώνει ἡ μέρα μέσα στόν ἴλιγγο μιᾶς προετοιμασίας. «Πῶς νά βροῦμε τή δύναμη να ξαναγίνουμε ἄνθρωποι, νά φτάσουμε στόν ἑαυτό μας», φωνάζει μιά γυναίκα πού παίζει τήν τρελή. Μιά ἄλλη τραγουδᾶ: «Δέν μπόρεσα ποτέ μου νά μισήσω...νά ζήσω...»· κι ἕνα παιδί σκαρφαλώνει στό σανίδι σάν σ' ἕνα ψήλωμα καί καλεῖ μιά γίδα πού τό 'σκασε, ὑποτίθεται, ἀπ' τό μικρό κοπάδι. Ἡ παράσταση ἀρχίζει. Μιά χούφτα χωρικοί στή ρουμανική ἐπαρχία τοῦ Τσαουσέσκου — τό φίλμ εἶναι γυρισμένο πρίν ἀπό τήν πτώση του καί ἔμενε ἀπογορευμένο ὡς σήμερα — προσπαθοῦν νά κάνουν στή ζωή τους κάτι πολύτιμο, κάτι ἀναγκαῖο, κάτι πού νά τούς χαρίζει μιάν αἰτία καί ἕνα σκοπό, ἀρχή καί τέλος.

Διαλέξανε τό θέατρο. Δέν παίζουν γιά κανένα συγκεκριμένα, δέν ψάχνουνε κοινό, τό κουβαλοῦνε μέσα τους. Παίζουν γιά τόν ἑαυτό τους, «γιά νά ἀπαλύνουμε τήν τραχειά ζωή ἐδῶ πάνω, ἀνάμεσα στούς λόφους». Ἡ μέρα εἶναι ἀβάσταχτη στά χωράφια μά γίνεται πανηγύρι σάν ξέρουν πώς τό βράδυ θά ζωντανέψουν πάλι μέσα σέ μιάν ἄλλη ζωή, σ' ἕνα ρόλο, σ' ἕνα πετσί γεμάτο ξένες καί ὑπέροχες εὐθύνες. Χωρίς συγκεκριμένο κείμενο γιά νά μήν μπερδεύουνε τά λόγια καί τά ξεχνοῦνε, ἀπόψε αὐτοσχεδιάζουνε, κι αὐτό τό "ἀπόψε" ἔρχεται κάθε βράδυ. Ὁ καμβάς, ἡ βασική ἱστορία βρίσκεται εὔκολα· ἀπό 'κεῖ καί πέρα «τό γέλιο εἶναι στά χείλη καί τό δάκρυ στά μάτια μας» καί τά βράδια στ' ἀστεῖα καί στά σοβαρά, στ' ἀλήθεια καί στά ψεύτικα κλαῖνε ἤ γελᾶνε μόνοι. Στήν ἀρχή οἱ γείτονες χωριανοί τούς κοροϊδεύουν· μά τώρα πιά δίνουν συχνά παραστάσεις σέ πλαϊνά χωριά πού τούς προσκαλοῦν ἀπό καιρό σέ καιρό.

Μπορεῖ οἱ παραστάσεις τοῦ Πάνκ νά μήν περάσουν σέ καμιά Ἐπιτομή Παγκοσμίου Θεάτρου μά οἱ φωνές τῶν ἠθοποιῶν θά ἀντηχοῦνε πάντα στίς γειτονικές πλαγιές καί τούς βραδινούς λόφους. Ἡ τέχνη ἀξίζει ὅσο καί ἡ ζωή, καί ἡ ζωή χωρίς τήν τέχνη εἶναι μιά ἔρημος.Τό ἔργο τῆς Σαμπίνα Πόπ δέν

πῆρε καμιά διάκριση, μά μέ τή συμμετοχή του καί μόνο βράβευσε ὁλόκληρο τό Φεστιβάλ.

Ὅ,τι πιό ἀπογοητευτικό στή φετεινή Μπιενάλε ἦταν τό ζήτημα τῆς ἀπομομῆς τῶν βραβείων. Ἡ ἀστήρικτη λογική τῆς Κριτικῆς Ἐπιτροπῆς νά κόψει στά πέντε τό Μεγάλο Βραβεῖο γιά νά ἀφήσει ἐνδεχομένως ὅσο γίνεται λιγότερους δυσαρεστημένους εἶχε τό ἀντίθετο ἀποτέλεσμα. Τέσσερα προβλεπόμενα βραβεῖα γιά δέκα τελικά βραβευμένες ταινίες (τόσες γίνονται ἄν ὑπολογίσει κανείς καί τίς εὔφημες μνεῖες) εἶναι ἤδη πολλά. Μερικοί σκηνοθέτες βρέθηκαν στή δύσκολη θέση νά φύγουν μέ κάποιο ἑκατοστό βραβείου, κάτι ἴσως πιό δυσάρεστο ἀπό τή θέση ἐκείνων πού τά φίλμ τους δέν διακρίθηκαν κάν. Ἡ Ἀγγλίδα Μόλυ Ντίνιν καί ἡ Βελγίδα Ἄνν Ντελίν μέ τίς ταινίες τους *Καρδιά Ἀγγέλου* καί *Σάνγκο Νίνι*, ἀνήκουν σ' αὐ'τή τήν κατηγορία "προσβεβλημένων δημιουργῶν". Ἡ *Καρδιά τοῦ Ἀγγέλου* εἶναι ἕνα φίλμ φτιαγμένο μέ πολύ χιοῦμορ γύρω ἀπ' τό πανδαιμόνιο πού ἐπικρατεῖ σ' ἕνα σταθμό τοῦ Λόντον Ἀντεργκράουντ (ὁ ὑπόγειος τοῦ Λονδίνου) τό Angel .Ἡ κακή κατάσταση τῶν σιδηρογραμμῶν πού συχνά ὁδηγεῖ σέ μικροατυχήματα, οἱ ἀπότομες διακοπές τοῦ ἠλεκτρικοῦ, τοῦ ἀσανσέρ πού παθαίνουν ξαφνικές βλάβες καί μέσα τους μένουν κλεισμένοι γιά ἀρκετές ὧρες οἱ βιαστικοί Λονδρέζοι, ἡ ἀδιαφορία τῶν ὑπαλλήλων τοῦ σταθμοῦ "πού ζοῦν στον κόσμο τους" ὁδηγοῦν σχεδόν καθημερινά σέ ὁμηρικούς καυγάδες πού διαρκοῦν ὅσο καί οἱ ὧρες τῆς ἀχμῆς: Σκηνές πού ξεσηκώνουν στήν *Καρδιά τοῦ Ἀγγέλου*, καθώς σατιρίζεται εὔστοχα καί κριτικά τό περίφημο ἀγγλικό φλέγμα ὅταν θυμώνει καί παρεκτρέπεται.

Σέ ξέφρενους ρυθμούς κινεῖται καί τό *Σάνγκο Νίνι*, πού σχολιάζει μέ σπιρτάδα τά εὐτράπελα τῆς καθημερινῆς ζωῆς μιᾶς γειτονιᾶς νέγρων ἀπό τό Ζαΐρ, μίλια ὅμως μακριά ἀπ' τό ἴδιο τό Ζαΐρ. Μιά νέγρικη συνοικία στό βορεινό κέντρο τῶν Βρυξελλῶν ἀνασαίνει μέσα στά χρώματα καί στίς μουσικές μιᾶς φυλῆς πού ζώντας στήν Εὐρώπη σατιρίζει μ' ἕνα μαῦρο χιοῦμορ τόν "πολιτισμό" πού τήν φιλοξενεῖ.

Τέλος ἕνα ἀπό τά παραγνωρισμένα φίλμ τοῦ φεστιβάλ, τό γερμανικό *Ἔλα στόν κῆπο* τῶν Χάνς Μπρίκμαν καί Γιόχαν Βιζόφσκι, ἔρχεται γιά νά παραβιάσει τά ὅρια ἀνάμεσα στό ντοκυμανταίρ καί τό σινεμά φιξιόν μέ τίς ἀφηγηματικές φόρμες πού υἱοθετεῖ. Γυρισμένο λίγες μέρες πρίν ἀπό τήν πτώση τοῦ τείχους στό Δυτικό Βερολίνο, τό φίλμ διηγεῖται τήν ἱστορία τριῶν σαραντάρηδων πού τούς ἑνώνουν ἡ ἔμφυτη κλίση τους πρός τό ποτό καί ἡ ἄπειρη ἀποστροφή τους γιά κάθε μορφῆς ἐργασία. Ἕνας δημόσιος βερολινέζικος κῆπος, πού τό πρωί γίνεται πέρασμα τῶν ἀνέμελων περιπατητῶν καί τό βράδυ μεταμορφώνεται σέ στέκι ἐρωτικῶν συναναστροφῶν, γι' αὐτούς δέν εἶναι παρά τό τσαρδί τους πού μέσα του ὀργάνωσαν κάπως τό νοικοκυριό τους. Ἔκπτωτοι ἄγγελοι τοῦ κομμουνιστικοῦ καθεστῶτος μέ παρελθόν στίς φυλακές καί τά δημόσια ψυχιατρεῖα, τοῦτοι οἱ τρεῖς σύντροφοι ζοῦνε ἀχώριστοι καί φιλοσοφοῦν ἀσταμάτητα γιά τή ζωή καί τό θάνατο, τή φιλία καί τόν ἔρωτα, τήν τέχνη, τό χρῆμα, τήν πολιτική καί — φυσικά, τί ἄλλο; — τό κρασί. Ζωγράφος ὁ ἕνας, οἰκονομολόγος ὁ ἄλλος καί ὁ τρίτος παλιός ἀρχισυντάκτης μιᾶς πολιτικῆς ἐπιθεώρησης, μέσα στήν ἀμφιθυμία τους καί τά θανατερά τους μεθύσια ὁμολογοῦν ἀπό κοινοῦ πώς ἡ τέχνη πού γνωρίζουν καλύτερα εἶναι "νά ξηλώνουν τόν παράδεισο καί νά τόν μπαλώνουνε μέ κόλαση". Γενναῖα μισανθρώπινη τούτη ἡ ταινία, ἀληθινή ὅσο καί τό ψέμα πού κατοικεῖ μέσα στίς ἀνθρώπινες σχέσεις ἔγινε τό μαῦρο πρόβατο τοῦ Φεστιβάλ. Σίγουρα οἱ καλές ταινίες δέν ἦταν λίγες φέτος στή Μασσαλία. Τό βουλγαρικό *Λέτο 1990*, τό ρωσικό *Λεονίντ Ὀμπολένσκι καί τό* ἐλβετικό *Πράσινο βουνό* μαζί μέ τό *Ρεμπώ: μιά βιογραφία* τοῦ Ντιντό μποροῦν νά μᾶς κάνουν νά μιλᾶμε χωρίς ὑπερβολή γιά ἕνα Φεστιβάλ ἀριστουργημάτων.

Αὐτό μονάχα εἶναι ἀξιοσημείωτα ἐνδεικτικό γιά τήν τύχη τοῦ ντοκυμανταίρ. Τέτοιες ταινίες μποροῦν νά γίνουν ἴσως ἡ πιό ἀπτή και συγκεκριμένη ἀπόδειξη γιά τήν πορεία πού χαράζει, ἐν μέσω ἀντιξοοτήτων, τό πιό ταλαιπωρημένο παιδί τοῦ κινηματογράφου σήμερα. Κι ἄν μόνο μέσα ἀπ' τήν εὐλογία τοῦ συγκεκριμένου — τῶν ἴδιων τῶν ταινιῶν ἐν προκειμένω — τό "εἴθε" καί τό "θά" μποροῦν νά ἔχουν κάποια ἀξία, θά ἤθελα νά πιστεύω ὅτι ἡ νέα στρατηγική τῶν καναλιῶν καί τῶν παραγωγῶν - διανομέων, τά λόγια καί τά ἔργα δηλαδή ὅσων κρατοῦν στά χέρια τους τό μέλλον τοῦ ντοκυμανταίρ, σύντομα θά συγκλίνουν πρός ὄφελος τῶν ἱκανῶν δημιουργῶν καί τοῦ ἴδιου τοῦ ντοκυμανταίρ φυσικά.

Θράσος Καμινάκης
(Μασσαλία - Παρίσι,
Ἰούνιος - Αὔγουστος 1991)

Ἔλα στόν κῆπο

** *«Ἕνας Θεός ξέρει τί προβλήματα εἶχα μέ τόν Ζάν - Λύκ· συναισθηματικά, προσωπικά, ἐπαγγελματικά. Ἕνας Θεός ξέρει πόσες φορές μέ ξέχεσε, ἀλλά ἐγώ ἤθελα νά φτάσω ὥς τά ὅρια· γιά μένα ὑπάρχει τώρα ἕνα πρό καί ἕνα μετά Γκοντάρ. Δέν θά κάνω πιά φωτογραφία μέ τόν ἴδιο τρόπο.»*

... ὁ διευθυντής φωτογραφίας (καί μετέπειτα σκηνοθέτης) **Μπρυνό Νυττέν** γιά τίς ἐμπειρίες του ἀπό τήν (ἐπεισοδιακή) συνεργασία μέ τόν Ζάν - Λύκ Γκοντάρ στά γυρίσματα τοῦ *Ντετέκτιβ*.

** *«Ἡ περιβόητη ἐλευθερία τῶν ἠθοποιῶν στίς ταινίες τοῦ Γκοντάρ εἶναι, σέ μεγάλο μέρος, μύθος. Μπορεῖ ὁ ἴδιος νά ἐπιτρέπει στόν ἑαυτό του κάθε λογῆς αὐτοσχεδιασμούς, ἀλλά, ὅταν σοῦ δίνει τούς διαλόγους, ὀφείλεις νά τούς σεβαστεῖς. Στή Χωριστή συμμορία, γυρίζαμε γιά δυό μέρες μιά καταδίωξη μέ αὐτοκίνητα. Ἦταν Νοέμβριος, ὁ οὐρανός ἦταν γκρίζος καί ἀπειλητικός ὅταν ἀρχίσαμε τή σεκάνς, ἀλλά, ἐπιστρέφοντας τήν ἄλλη μέρα γιά τή συνέχεια, βρήκαμε τό διευθυντή παραγωγῆς ἀπελπισμένο, διότι τή νύχτα εἶχε ρίξει 20 ἑκατοστά χιόνι καί τό τοπίο δέν «κολλοῦσε» μέ τό τοπίο τῆς προηγούμενης. Ὁ Ζάν - Λύκ εἶπε ὅτι αὐτό δέν εἶχε καμιά σημασία καί κάναμε τά γυρίσματα κανονικά· ἔπειτα ἔφυγε μέ τόν σκηνογράφο γιά νά κινηματογραφήσει δύο πινακίδες. Στήν πρώτη, μέ ἄσπρα γράμματα σέ μαῦρο φόντο, ἦταν γραμμένο: Νότια Ζώνη (αὐτό τό πλάνο μπῆκε στήν ἀρχή τῆς καταδίωξης). Στήν ἄλλη, διαβάζαμε: Βόρεια Ζώνη καί ὁ Ζάν - Λύκ τήν ἔβαλε στήν ἀρχή τοῦ δεύτερου μέρους τῆς καταδίωξης. Ἔπειτα, οἱ ἄνθρωποι πίστευαν στή μεγαλοφυία του, ἀλλά οἱ ἰδέες του, πού πάντα ἐξέπλησσαν, ἦταν πολύ συχνά χρήσιμες κυρίως γιά τήν ἐπίλυση πρακτικῶν προβλημάτων.»*

... ὁ ἠθοποιός **Κλώντ Μπρασέρ** σέ συνέντευξή του στά *Καγιέ ντύ σινεμά* (τεῦχος 446, Ἰούλιος - Αὔγουστος '91).

** *«Ὅταν ἤμουν βοηθός τοῦ Μάικλ Κέρτιζ ἔκανα πολλά τράβελινγκ, ὅταν ἤμουν βοηθός τοῦ Χάουαρντ Χώκς ἔκανα πολλά σταθερά πλάνα... Ἔτσι, ὅταν ἔγινε σκηνοθέτης συνειδητοποίησα ὅτι δέν εἶχα προσωπικό στύλ. Δέν ἤξερα ποιός ἤμουν. Τότε ἔκανα κάτι πολύ ἐπικίνδυνο. Ἔγινα σίγουρα ὁ σκηνοθέτης ὁ πιό ἄσχετος μέ τό ἔργο τῶν ἄλλων [...] Σταμάτησα νά πηγαίνω νά βλέπω ταινίες. Δέν ἤθελα νά ἐπηρεαστῶ ἀπό κανένα [...] Δέν ξέρω οὔτε πῶς οὔτε γιατί κάνω μιά ταινία... Ἀρχίζω τό γύρισμά μου καί λέω στό ἑαυτό μου: "Λοιπόν! Σήμερα θά ἀνακαλύψουν ὅτι δέν ξέρω τίποτε... ἀπολύτως τίποτε!".»*

... ὁ **Ντόν Σῆγκελ** σέ μιά συνέντευξή του τό 1982, λίγο μετά τό τέλος τῶν γυρισμάτων τῆς τελευταίας του ταινίας (θυμίζοντάς μας μιά δήλωση ἑνός ἄλλου ὁμοτέχνου του, τοῦ Ρίτσαρντ Ἀττένμπορω: *Τό χειρότερο πού μπορεῖς νά κάνεις πρίν ξεκινήσεις μιά ταινία εἶναι νά πᾶς νά δεῖς τήν ταινία κάποιου ἄλλου»).*

** *«Γιά μένα, τό νά εἶσαι πολιτικοποιημένο ἄτομο δέν σημαίνει νά μιλᾶς γιά πολιτική, ἀλλά μᾶλλον νά ἔχεις ἄποψη γιά ὁρισμένα πράγματα καί νά μή φοβᾶσαι νά τήν ἐκφράσεις. Θεωρῶ τόν ἑαυτό μου πολιτικοποιημένο καλλιτέχνη στό βαθμό πού προσπαθῶ νά βοηθήσω, δηλαδή νά διδάξω, στούς σύγχρονούς μου ὁρισμένα προβλήματα πρωτεύουσας σημασίας — αἴτζ, ἀντισύλληψη, φοβία τῆς ὁμοφιλοφυλίας, ἐκτρώσεις, κ.ο.κ. Δέν ἔχετε παρά νά ἀκούσετε τά κείμενα τῶν τραγουδιῶν μου, νά δεῖτε τά βίντεο κλίπ μου, νά παρακολουθήσετε τίς ἐκδηλώσεις στίς ὁποῖες συμμετέχω. Δέν φοβᾶμαι νά διακινδυνεύσω γιά πράγματα τά ὁποῖα πάρα πολλοί ἄλλοι θά ἀπέφευγαν ἀπό φόβο μήπως πληγεῖ ἡ καριέρα τους. Ἀλλά, πίσω ἀπό κάθε τι πού κάνω, ὑπάρχει ἕνα χιουμοριστικό κλείσιμο ματιοῦ στόν ἑαυτό μου ἢ ἕνα πιό σοβαρό μήνυμα στό κοινωνικό ἐπίπεδο.»*

... ἡ **Μαντόννα**, ἀπαντώντας στήν ἐρώτηση ἄν εἶναι πολιτικοποιημένη (*Première*, τεῦχος 171, Ἰούνιος '91).

** *«Ἔφτασα στό Χόλυγουντ μέ... τά πόδια. Ὅταν εἴχαμε ἐγκατασταθεῖ στήν Καλιφόρνια τό 1954 κατοικοῦσα στό Ἴνγκλγουντ* [νοτιοδυτικό προάστειο τοῦ Λός Ἀντζελες] *καί κάποιο βράδυ, ἡ ἀδερφή μου, στό σπίτι τῆς ὁποίας ἔμενα, μέ εἶχε ἀφήσει στήν πόρτα μετά*

Πολιτικοποιημένη ἡ Μαντόνα: Ἄς κρίνει ὁ καθένας μόνος του.

τό δεῖπνο· τότε ἐγώ ἐγκατέλειψα τό σπίτι. Ὕστερα ἀπό τέσσερεις μέ πέντε ὧρες πορεία, ἔφτασα τελικά σέ ἕνα ἑστιατόριο, γωνία Λά Μπρή καί Σάνσετ Μπούλβαρντ, μέ τεράστιες φουσκάλες στά πόδια. Στήν τσέπη μου εἶχα τρία δολλάρια ὥστε νά μπορέσω νά προσφέρω στόν ἑαυτό μου ἕναν καφέ, ἀλλά δέν εἶχα κανένα μέρος νά κοιμηθῶ. Ἐκείνη τή νύχτα τήν ἔβγαλα στήν παραλία.»

... ὁ **Τζάκ Νίκολσον**, ἀφηγούμενος τά πρῶτα του (πληγωμένα) βήματα πρός τόν κινηματογράφο (*Première*, τεῦχος 172, Ἰούλιος '91).

Ὁ Νίκολσον στήν ταινία Two Jakes. *Δέν θά προβληθεῖ ποτέ στήν Ἑλλάδα.*

** *«Πρέπει νά πάψουν νά δημοσιεύουν αὐτά τά νούμερα. Τό κοινό θά μποροῦσε τότε νά δεῖ καθαρότερα τίς ταινίες. Τό κόστος μιᾶς ταινίας εἶναι αὐτό πού εἶναι. Μιά μέρα γυρίσματα στοιχίζει δέκα ἑκατομμύρια δολλάρια [...] Στίς ταινίες πού δούλεψα κανείς δέν σπατάλησε χρήματα. Ὅλος ὁ κόσμος εἶναι παραζαλισμένος ἀπ' τούς μισθούς τῶν στάρ, ἐνῶ πρόκειται γιά παρεξήγηση. Τήν ἴδια τή στιγμή πού κάποιος ὑπογράφει συμβόλαιο μαζί μου κερδίζει ἤδη χρήματα. Τό ἴδιο τό γεγονός ὅτι δέχομαι νά εἶμαι στήν ταινία ἐγγυᾶται ἕνα οἰκονομικό ὄφελος. Στήν πραγματικότητα λοιπόν κανείς δέν μοῦ πληρώνει τίποτε, ἐπειδή ἐγώ εἶμαι αὐτός πού ἐξασφαλίζει τήν ἐπιτυχία τῆς ταινίας, ἡ ὁποία τελικά, ἐξ ὁρισμοῦ, θά μοῦ ἀποδώσει αὐτά πού μοῦ ὀφείλει. Ἄν αὔριο κάποιος μοῦ δώσει τρία ἑκατομμύρια δολλάρια γιά μιά ταινία, θά δεχτῶ εὐχαρίστως, ξέροντας ὅτι ἡ ταινία θά τοῦ ἀποδώσει 150.»*

... πάλι ὁ **Τζάκ Νίκολσον**, κατά τι ...πλουσιότερος ἀπό τό μεράκιο μέ τά πληγωμένα πόδια τοῦ '54 (ἀπό τήν ἴδια συνέντευξη).

** *«Ἀπεχθάνομαι τήν* Κόκκινη ἔρημο [ὅπου ἔπαιζε τόν ἐραστή τῆς Μόνικα Βίττι] *καί ἀκόμη περισσότερο τόν Ἀντονιόνι. Δέν ἔχω γνωρίσει μεγαλύτερο φευταρά ἀπ' τόν Ἀντονιόνι οὔτε πιό ἀηδιαστικό τύπο ἀπ' αὐτόν· ἀλλά κι ἐκείνη βέβαια [ἡ* Μόνικα Βίττι*], τί τσούλα! Ἐκεῖνο τόν καιρό πηδιόταν μέ τόν Κάρλο Ντί Πάλμα, τόν διευθυντή φωτογραφίας. Ἐγώ λοιπόν βρισκόμουν ἐκεῖ στριμωγμένος ἀνάμεσα σέ ἕναν μεγαλοφυή καλλιτέχνη πού ξαναδούλευε τό σενάριό του προσπαθώντας νά ξανακερδίσει τήν φιλεναδίτσα του καί σέ κείνη, πού δώστου καί τοῦ ἔκανε ὅλο καί περισσότερα σαλιαρίσματα.»*

... ὁ **Ρίτσαρντ Χάρρις** στή *Λιμπερασιόν*.

** *«Εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ κόσμος ἀντιγράφει τήν Ἀμερική· ὅ,τι χειρότερο γίνεται στήν Ἀμερική. Μέ πιάνει κατάθλιψη νά βλέπω στήν τηλεόρασή σας τά ἀθλιότερα προϊόντα τῆς τηλεοπτικῆς μας κουλτούρας. Κατάπληκτος συνειδητοποιῶ ὅτι δέν ἐξάγουμε παρά μόνο προϊόντα τέτοιου εἴδους.»*

... ὁ **Γούντυ Ἄλλεν** στή *Μόντ*.

** *«Τό* Μαγαζάκι τοῦ τρόμου *εἶναι σχεδόν μιά φάρσα. Τό ἔκανα γιά νά δῶ ἄν μπορῶ νά σκηνοθετήσω μιά ταινία σέ δυό μέρες. Ὅταν τελείωσε, ὁ Ρόμπερτ Τάουν* [σημ.: ὁ σεναριογράφος τοῦ *Τσαϊνατάουν*] *μοῦ εἶπε: Ρότζερ, δέν πρέπει ποτέ νά ξεχνᾶς ὅτι μιά ταινία δέν εἶναι ἀγώνας δρόμου.»*

... ὁ **Ρότζερ Κόρμαν** στό *7 à Paris*.

** *«Ὁ Σλάυ* [ὁ Συλβέστερ Σταλλόνε] *εἶναι βέβαια τρελός ὅπως ὅλοι οἱ μεγάλοι στάρ, ἀλλά ἦταν ὑπέροχος μαζί μου καί δέν ἔχω παρά μόνο ἐπαίνους γι' αὐτόν. Εἶναι ἕνα τέρας ἐπαγγελματισμοῦ, εἶναι πολύ ἔξυπνος καί παθιάζεται μέ τή δουλειά του. Βρίσκω ὅτι στήν ταινία εἶναι μεγαλοφυής.»*

... ὁ **Τζών Λάντις**, μιλώντας γιά τή συνεργασία του μέ τόν Συλβέστερ Σταλλόνε στήν ταινία του *Ὄσκαρ* (*Première*, τεῦχος 174, Σεπτέμβριος '91).

** *«Ἡ Ἑλλάς εἶχε κάποτε ἑπτακόσιες αἴθουσες. Σήμερα ἔχει ἐνενήντα ἕξι. Ὑπάρχουν πόλεις πού δέν ἔχουν σινεμά. Νά κάνω ταινίες γιά ποιόν; Εἶμαι κακομαθημένος: εἶμαι τρομερά ρεαλιστής καί τελείως ἐπαγγελματίας.»*

... ὁ **Γιάννης Δαλιανίδης** στό περιοδικό *SL (Society / Life)*, τεῦχος 9, καλοκαίρι '91.

** *«Μέ συγχωρεῖτε κύριε Δαμιανέ, ἀλλά μπορεῖτε νά μοῦ πεῖτε τίποτα περισσότερο γιά τό βιογραφικό σας, γιατί δέν σᾶς ξέρω;»*

... ὁ κ. **Τζαννής Τζαννετάκης**, (πρώην) ὑπουργός Πολιτισμοῦ (*Τό Βῆμα*, 7-7-91).

** *«Ἐγώ, τό σινεμά τό 'χω βαρεθεῖ... δέ μ' ἀρέσει τό σινεμά. Δέ μ' ἀρέσουν αὐτές οἱ χιλιοειπωμένες ἱστορίες πού κάποιος μπαίνει, ἀνοίγει μιά πόρτα, κλείνει μιά πόρτα, μ' ἐκεῖνα τά ἐντελῶς κοινότυπα πλάνα... Ἄν δέν ὑπάρχει κάτι διαφορετικό, μιά ἰδιαιτερότητα τέλος πάντων, βαριέμαι. Γιά μένα, ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι κάτι τυχαῖο, ἀλλά μιά ἀνεξάντλητη δυνατότητα πρός ἀνακάλυψη.»*

... ὁ **Νίκος Παναγιωτόπουλος** (*Σινεμά*, τεῦχος 16, Ἰούλιος '91).

** *«Οἱ κριτικές λειτουργοῦν δευτερευόντως. Ὅταν ἐγώ δῶ τίς φωτογραφίες μιᾶς ταινίας καί ἀποφασίσω: "Πώ! πώ! μ' ἀρέσει, θά πάω νά τή δῶ", καμιά κριτική δέν μπορεῖ νά μοῦ ἀλλάξει γνώμη.»*

... ὁ **Δημήτρης Παναγιωτάτος** (*Ἐλευθεροτυπία*, 31-10-91).

ΑΛΕΚΟΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ (1913 - 1991). Ἕνας χαρούμενος, χαμογελαστός ἄνθρωπος πού πάντα θυμόταν κάτι ἀπ' τά παλιά νά ἀφηγηθεῖ (μιά ἀνεξάντλητη δεξαμενή μνημῶν) ἔφυγε ἥσυχα ἀπ' τή ζωή. Τό πρόβλημα μέ τήν περίπτωση τοῦ Σακελλάριου εἶναι ὅτι δέν ξέρει κανείς ποῦ νά τόν κατατάξει ὅταν θέλει νά μιλήσει γι' αὐτόν: στούς θεατράνθρωπους ἤ στούς ἄνθρώπους τοῦ κινηματογράφου, στούς δημοσιογράφους ἤ στούς στιχουργούς; Ἐμεῖς θά ρίξουμε φυσικά τό βάρος στόν Σακελλάριο τοῦ κινηματογράφου, ἀναφέροντας ὅμως, ἐν συντομία, τίς ὑπόλοιπες δραστηριότητές του.

Ὁ Σακελλάριος ξεκίνησε τήν πορεία του ὡς δημοσιογράφος μέ τήν χειρόγραφη ἀρχικά (καί πολυγραφημένη, στή συνέχεια, καί πανελλήνιας κυκλοφορίας) ἐφημερίδα ὁ "Μαθητής". Ἀργότερα ἐξέδωσε δύο περιοδικά, διήυθηνε ἄλλο ἕνα καί ἀρθρογράφησε ἤ συνεργάστηκε σέ πιό μόνιμη βάση μέ δέκα περίπου περιοδικά καί ἐφημερίδες (καί τόν *Ἐλεύθερο Κόσμο* στή δεκαετία τῆς δικτατορίας, δυστυχῶς!)

Στό διάστημα ἀπό τό 1930 ὥς τό 1970 ὁ Σακελλάριος ἔγραφε περίπου 1.500 τραγούδια. Πολλά ἀπ' αὐτά γνώρισαν μεγάλη ἐπιτυχία. Ἀρκοῦν ὁρισμένοι τίτλοι ὅπως "Ἄστα τά μαλλάκια σου", "Μοναξιά εἶσαι ἡ πιό σκληρή παρέα", "Τό μονοπάτι", "Ἕνα βράδυ πού 'βρεχε", "Γαρίφαλο στ' αὐτί", "Τράβα μπρός", "Νιάου - νιάου βρέ γατούλα", "Ὑπομονή", "Σήκω χόρεψε συρτάκι".

Τό θέατρο ἀποτέλεσε ἴσως τή μεγαλύτερη ἀγάπη του. Ἀρχικά ἤθελε νά γίνει ἠθοποιός, στή συνέχεια περιορίστηκε στή συγγραφή θεατρικῶν ἔργων ἤ κειμένων γιά ἐπιθεωρήσεις καί στή σκηνοθεσία. Τό "περιορίστηκε" ἀκούγεται παράφωνο γιά κάποιον πού ἔγραψε συνολικά 185 θεατρικά ἔργα.

Φυσικά δέν μποροῦσε παρά νά ἀσχοληθεῖ καί μέ τήν τηλεόραση. Σκηνόθετησε πάνω ἀπό 40 τηλεοπτικές κωμωδίες, ἐνῶ εἶχε πετυχημένες τακτικές ἐκπομπές (χώρια οἱ ἔκτακτες, πρωτοχρονιάτικες, ἀποκριάτικες καί ἄλλες).

Ἡ Βουγιουκλάκη στό Ξύλο βγῆκε ἀπό τόν Παράδεισο. Ἀπό τίς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες τοῦ Σακελλάριου.

Ἡ κινηματογραφική θητεία τοῦ Σακελλάριου ξεκίνησε ἀμέσως μετά τόν πόλεμο, τό 1946, ὡς σεναριογράφου καί σκηνοθέτη ταυτόχρονα τῆς ταινίας *Παπούτσι ἀπ' τόν τόπο σου*. Ἡ ταινία γνωρίζει ἐπιτυχία ὅπως καί σχεδόν ὅλες οἱ ἑπόμενες. Ἔγραψε συνολικά 70 σενάρια, τά πιό πολλά ἀπ' αὐτά σέ συνεργασία μέ τόν Χρῆστο Γιαννακόπουλο. Πολλά ἀπ' αὐτά τά σενάρια ἦταν διασκευές τῶν θεατρικῶν τους ἔργων. Οἱ ταινίες πού σκηνοθέτησε φιλοξένησαν (καί τίς περισσότερες φορές ἀνέδειξαν) ὅλους τούς πρωταγωνιστές τῶν δεκαετιῶν τοῦ '50 καί τοῦ '60. Ἐνδεικτικά: Βασίλης Λογοθετίδης (*Ἕνα βότσαλο στή λίμνη, Οὔτε γάτα οὔτε ζημιά, Δεσποινίς ἐτῶν 39, Ἕνας ἥρωας μέ παντούφλες*, Τζένη Καρέζη (πρώτη της ἐμφάνιση στόν κινηματογράφο στήν ταινία *Λατέρνα, φτώχια καί φιλότιμο*), Μίμης Φωτόπουλος καί Βασίλης Αὐλωνίτης (*Λατέρνα, φτώχεια καί γαρίφαλλο*), Γεωργία Βασιλειάδου (*Ἡ καφετζοῦ, Ἡ θεία μας ἀπ' τό Σικάγο, Ἡ κυρά μας ἡ μαμή*), Δημήτρης Χόρν καί Μάρω Κοντοῦ (*Ἀλίμονο στούς νέους*), Κώστας Χατζηχρῆστος (*Ὁ Ἠλίας τοῦ 16ου, Ὁ Θύμιος τά 'κανε θάλασσα*), Νίκος Σταυρίδης (*Τά κίτρινα γάντια*), Ντίνος Ἡλιόπουλος (*Ὁ φίλος μου ὁ Λευτεράκης*), Λάμπρος Κωνσταντάρας (*Ὑπάρχει καί φιλότιμο, Ὁ σπαγγοραμένος, Ὁ στρίγγλος πού ἔγινε ἀρνάκι*), Ρένα Βλαχοπούλου (*Ἡ θεία μου ἡ χίπισσα, Ζητεῖται ἐπειγόντος γαμπρός, Ἡ κόμισσα τῆς Κέρκυρας, Ἡ Ρένα εἶναι ὀφ - σάιντ*).

Ἰδιαίτερη μνεία πιστεύουμε ὅτι ἀξίζουν οἱ ταινίες τοῦ Ἀλέκου Σακελλάριου μέ τήν Ἀλίκη Βουγιουκλάκη καί τόν Δημήτρη Παπαμιχαήλ. Οἱ ταινίες αὐτές σημάδεψαν μέ τόν δικό τους τρόπο ἐκεῖνα τά χρόνια καί διαμόρφωσαν τήν εἰκόνα τῆς Ἀλίκης. Ταινίες ὅπως *Τό ξύλο βγῆκε ἀπ' τόν παράδεισο, Ἡ Ἀλίκη στό ναυτικό, Χτυποκάρδια στά θρανία, Μοντέρνα Σταχτοπούτα, Ἡ κόρη μου ἡ σοσιαλίστρια* καταρρίπτουν καί σήμερα ρεκόρ θεαματικότητας ὅποτε προβάλονται στήν τηλεόραση.

Ὁ Ἀλέκος Σακελλάριος δέν ὑπῆρξε ποτέ του νεωτεριστής στόν κινηματογράφο. Εἶχε ἁπλῶς τήν εὐφυία νά ξεχωρίζει τά κωμικά στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας καί νά τά χρησιμοποιεῖ στίς ταινίες του. Χωρίς νά γίνεται δηκτικός ἤ νά σαρκάζει, χρησιμοποίησε τή στοιχειώδη γραμματική τοῦ κινηματογράφου γιά τή μεταφορά τῆς θεατρικῆς δομῆς κειμένων του στόν κινηματογράφο. Ἀπό κεῖ καί πέρα, τό ἴδιο τό κείμενο καί οἱ πρωταγωνιστές δημιουργοῦσαν τήν ἀπαραίτητη, γιά τούς θεατές "ἀλχημεία". Ἡ ὅλη συνταγή ἦταν συνήθως ἄκρως ἐπιτυχημένη. Ὁ κινηματογράφος τοῦ γέλιου καί τῆς ξεγνοιασιᾶς στίς καλύτερες στιγμές του.

ΦΡΑΝΚ ΚΑΠΡΑ (1897 - 1991). Ὁ τελευταῖος τῶν μεγάλων σκηνοθετῶν ἔφυγε στά 94 του χρόνια. Τό "ἔφυγε" εἶναι σχετικό. Οἱ ταινίες του, μαζί μέ τίς ταινίες τοῦ Τζών Φόρντ καί τῶν ἄλλων κλασσικῶν, ἀποτελοῦν ἀνεκτίμητο κεφάλαιο τοῦ κινηματογράφου. Κεφάλαιο ζωντανό (μέτρο τῆς ἀξίας τους, ἴσως), μιᾶς καί σήμερα συνεχίζουν νά συγκινοῦν πολύ περισσότερο ἀπό σύγχρονες κατασκευές περιτυλίγματος, καί ὄχι ἁπλῶς μέρη τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου. Ἡ πίστη του στή δυνατότητα τοῦ ἀνθρώπου γιά τό καλό μπορεῖ νά κατακρίθηκε ὡς κατ' ἐξοχήν σύμπτωμα τού ἀμερικάνικου ὀνείρου καί ἰδεώδους, ὅμως ἀρκεῖ νά παρατηρήσει κανείς τά πρόσωπα τῶν θεατῶν στή διάρκεια τῆς προβολῆς κάποιων ταινιῶν του γιά νά ἄρει τίς ὅποιες ἐπιφυλάξεις του. Ναί, μποροῦμε νά τό δηλώσουμε ἀπερίφραστα: Ἀνήκουμε σ' αὐτούς πού θά βλέπουν σέ κάθε εὐκαιρία τόν *Ἀπίθανο κύριο Ντήντς*, τόν *Κύριο Σμίθ πού πάει στήν Ουάσινγκτον*, το *Ἀρσενικό καί παλιά δαντέλα* ἤ τό *Μιά ὑπέροχη ζωή*.

Ὁ Φράνκ Κάπρα γεννήθηκε τό 1897 στό Παλέρμο τῆς Ἰταλίας. Ἡ οἰκογένεια του μετανάστευσε στίς ΗΠΑ τό 1903. Πέρασε δύσκολα παιδικά χρόνια. Μιά ὑποτροφία τοῦ ἐπέτρεψε νά σπουδάσει χημικός μηχανικός (ἀποφοίτησε τό 1918). Παρά τά προβλήματα ὑγείας πού εἶχε, ἐργάστηκε ὡς ἐκπαιδευτής στό στρατό, ὡς ἐργάτης σέ φάρμα καί ὡς ἔξτρα ὑπάλληλος σέ μικρές ἑταιρεῖες κατασκευῆς ταινιῶν στό Σάν Φραντσίσκο καί στό Λός Ἄντζελες πρίν προσληφθεῖ ὡς συγγραφέας γκάγκ ἀπό τόν Μάκ Σέννετ. Κατασκεύασε πολλά ἀπό τά γκάγκ τοῦ Χάρρυ Λάγκτον, βοηθώντας τον ἔτσι νά κατασκευάσει τόν τύπο πού τόν ἔκανε διάσημο. Τό 1926 καί 1927 σκηνοθέτησε ταινίες μέ πρωταγωνιστή Χ. Λάγκτον, ἀλλά διαφωνίες σχετικά μέ τό πῶς θά ἔπρεπε νά ἀναπτυχθεῖ ὁ χαρακτήρας του στή συνέχεια τόν ὁδήγησαν σέ ἀποχώρηση. Ἀκολουθεῖ μιά ρομαντική κωμωδία γιά τήν Κολούμπια καί τρεῖς ὁμιλοῦσες ταινίες γιά τίς ἔνοπλες δυνάμεις. Τό 1925 ὑπογράφει μέ τήν Κολούμπια συμβόλαιο γιά 25.000 δολλάρια τό χρόνο ὡς σκηνοθέτης καί ἀναπτύσσει τίς ἱκανότητές του στή σοφιστικέ κωμωδία, τομέα ὅπου διακρίνεται ἰδιαίτερα καί ἔχει ἴσως τή μεγαλύτερη καί σπουδαιότερη συνεισφορά του στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Ἀπό τίς ταινίες του σημειώνουμε τίς ἑξῆς: *Τά πικρά δάκρυα τοῦ στρατηγοῦ Γιέν* (1933) μέ τήν Μπάρμπαρα Στάνγουϊκ, *Νέα Ὑόρκη - Μαϊάμι* (1934, αὐθεντικός τίτλος: *Συνέβη μιά νύχτα*) μέ τούς Κλάρκ Γκέιμπλ καί Κλωντίτ Κολμπέρ, πού τοῦ χάρισε τό πρῶτο του Ὄσκαρ σκηνοθεσίας, ἀλλά καί πολλά ἄλλα Ὄσκαρ στίς ἐπιμέρους κατηγορίες, *Ὁ ἀπίθανος κύριος Ντήντς* (1936) μέ τούς Γκάρυ Κοῦπερ, Τζήν Ἄρθουρ (δεύτερο Ὄσκαρ σκηνοθεσίας), *Χαμένος Ὁρίζοντας* (1937), *Δέν θά τό πάρεις μαζί σου* (1938) μέ τούς Τζαίημς Στιούαρτ, Τζήν Ἄρθουρ, Λάινελ Μπάρυμορ (τρίτο Ὄσκαρ σκηνοθεσίας), *Ἀμερική, ἡ χώρα τῆς ἐλευθερίας* (1939), αὐθεντικός τίτλος: *Ὁ κύριος Σμίθ πάει στήν Ουάσινγκτον*) μέ τόν Τζαίημς Στιούαρτ, *Ἀρσενικό καί παλιά δαντέλα* (1942) μέ τόν Κάρυ Γκράντ, *Μιά ὑπεροχη ζωή* (1946) μέ τόν Τζαίημς Στιούαρτ (μετά τήν προβολή τῆς ταινίας στά πλαίσια κάποιου παλιότερου φεστιβάλ κινηματογράφου στή Θεσσαλονίκη θυμόμαστε πολλά δάκρυα, γέλια καί χειροκροτήματα). Κατά τή διάρκεια τοῦ πολέμου ὁ Φράνκ Κάπρα γύρισε ταινία προπαγάνδας (μέ τό βαθμό τοῦ συνταγματάρχη μάλιστα). Μετά τόν πόλεμο γύρισε ἀρκετές ταινίες, χωρίς ὅμως νά πετύχει τίς προηγούμενες ἐπιδόσεις του. Πάντα μιλοῦσε μέ ὑπερηφάνια γιά τήν ἐπιτυχία του νά ἔχει τόν τελικό ἔλεγχο τῶν ταινιῶν του (πράγμα σχεδόν ἀδιανόητο γιά τή δεκαετία τοῦ '30.

ΤΖΗΝ ΑΡΘΟΥΡ (1901(;) - 1991). Τό πραγματικό της ὄνομα ἦταν Γλάντυς Γκρήν. Διακρίθηκε τίς δεκαετίες τοῦ '30 καί τοῦ '40 ὡς πρωταγωνίστρια σέ ταινίες μέ κοινωνικό περιεχόμενο ἀλλά καί σέ κομεντί. Γιά κάποιο διάστημα ὑπῆρξε καί ἡ εὐνοούμενη πρωταγωνίστρια τοῦ Φράνκ Κάπρα. *Ὁ ἀπίθανος κύριος Ντήντς* τό 1936, *Ὁ κύριος Σμίθ πηγαίνει στήν Ουάσινγκτον* τό 1939 καί τό *Δέν μπορεῖς νά τό πάρεις μαζί σου* τό 1938 ἀποτελοῦν τίς καλύτερες ἴσως κινηματογραφικές της ἐμφανίσεις, ὅλες ὑπό τή διεύθυνση τοῦ Φράνκ Κάπρα ὁ ὁποῖος (εἰρωνία) τήν ἀκολούθησε στόν τάφο μετά δύο μῆνες. Ὁ συμπρωταγωνιστής της στίς δύο ἀπό αὐτές, Τζαίημς Στιούαρτ δήλωσε γιά τήν Τζήν Ἄρθουρ: " Ἡ ἐμπειρία μου δουλεύοντας μαζί της εἶναι κάτι πού δέν θά τό ξεχάσω ποτέ!." Ἡ Ἄρθουρ πέθανε στό σπίτι της στό Κάρμεν τῆς Καλιφόρνια ἀπό καρδιακή ἀνεπάρκεια στά 90 τους χρόνια, ἄν καί κατ' ἄλλους θεωρεῖται νεώτερη.

Συνέβη μιά νύχτα *καί ἡ Τζαίην Ἄρθουρ στόν* Ἀπίθανο κύριο Ντήντς *μέ τόν Γκάρυ Κοῦπερ.*

ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΘΟΡΠ (1896 - 1991). Πέθανε σέ ἡλικία 95 χρόνων ὁ Ρίτσαρντ Θόρπ, ἕνας ἀπό τούς παραγωγικότερους ἐπαγγελματίες τοῦ Χόλυγουντ. Παρόλο πού τότε δέν κατατάχθηκε ἀνάμεσα στούς κλασσικούς ἤ στούς πολύ μεγάλους, ὅπως ὁ Ραούλ Γουώλς, ὁ Κίνγκ Βίντορ ἤ ὁ Χένρυ Χάθαγουαίη, θά τόν τοποθετοῦσα στήν κατηγορία τῶν "μεγάλων ἐπαγγελματιῶν", μαζί μέ τόν Τζώρτζ Μάρσαλ, τόν Γκόρντον Ντάγκλας καί ἄλλους. Σκηνοθέτες πού τό ἔργο τους δέν ἔχει κάποιο κεντρικό σημεῖο ἤ κάποια σταθερή θεματική ὥστε νά μποροῦμε νά τούς κατατάξουμε στούς "ὠτέρ", ἀλλά πού κατάφεραν νά προσαρμόσουν τό στύλ τους, ἤ τήν ἔλλειψη στύλ (ὄχι ἀξιοκατάκριτο προτέρημα) στήν ἑκάστοτε ταινία πού γύριζαν μέ ἀποτέλεσμα ἀπό ἄριστο ἕως τουλάχιστον εὐπρόσωπο, στή χειρότερη περίπτωση. Χωρίς ἴσως νά κάνουν ποτέ τό ἀριστούργημα, οἱ σκηνοθέτες αὐτοί ἔκαναν ταινίες κάθε εἴδους, κωμωδίες, περιπέτειες, μυστήρια, δράματα, μέ τήν ἴδια πάντοτε ἐπιτυχία.

Ὁ Ρόλλο Σμόλτ Θόρπ, ὅπως ἦταν τό πραγματικό του ὄνομα, ἄρχισε τήν καριέρα του ὡς θεατρικός ἠθοποιός τό 1915 καί μεταπήδησε στόν κινηματογράφο μετά τό τέλος τοῦ Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ὡς κομπάρσος καί γκάγκμαν, ὡς βοηθός σκηνοθέτη καί κατόπιν ὡς σκηνοθέτης μικροῦ μῆκους κωμωδιῶν μέ τόν Τζόννυ Χάϊνς καί τόν Τσάρλυ Μάρραιη. Τό 1924 ἐγκαταλείπει τήν ἠθοποιΐα στρεφόμενος ἀποκλειστικά στή σκηνοθεσία μέ μιά μεγάλη σειρά φθηνῶν γουέστερν μέ τόν Μπάντυ Ροῦσβελτ, τόν Γουώλλυ Γουαίλς ἤ τόν Μπάφαλο Μπίλ τζούνιορ, ὅλους ξεχασμένους σήμερα. Μετά 4 χρόνια καί πενήντα περίπου (!) ταινίες, πηγαίνει στή Μασκότ, γνωστή γιά τά σήριαλ της, ὅπου ὡς τό 1930 γυρίζει ἔξι ἐπεισοδιακές ταινίες, γνωστότερες ἀπότίς ὁποῖες εἶναι *Ὁ βασιλιάς τοῦ Κονγκό* (1929) μέ τόν Γουώλτερ-Μίλλερ καί *Ὁ μοναχικός ὑπερασπιστής* (1930), πρώτη ὁμιλοῦσα(!) ἐμφάνιση τού διάσημου σκύλου Ρίν Τίν Τίν.

Τό 1931 μεταπηδᾶ στήν Τσέστερφηλντ, μιά ἀπό τίς πολυάριθμες μικροεταιρεῖες πού ἐμφανίζονται στίς ἀρχές τοῦ ὁμιλοῦντος καί μέσα σέ τρία χρόνια

Ἰβανόης. *Μιά ἀπό τίς πολύ καλές κινηματογραφικές μεταφορές "κλασσικῶν" ἔργων.*

σκηνοθετεῖ πάνω ἀπό εἴκοσι ταινίες, κωμωδίες, δράματα, ἀστυνομικά μυστήρια, γυρισμένα ἐξ' ὁλοκλήρου σέ λίγα ἐσωτερικά, πολλές φορές σέ ἕνα μόνο σκηνικό, καί μέ χαρακτηριστικό τήν ἔλλειψη δράσης. Εἶναι περίεργο πῶς αὐτός, ἕνας καθιερωμένος σκηνοθέτης ταινιῶν δράσης, μεταπηδᾶ στήν ἀδράνεια ὅπου ὅλη ἡ δράση τῆς ταινίας ἐξελίσσεται διαλογικά. Εἶναι ἀκόμα πιό περίεργο τό πῶς ἡ μεγάλη Μέτρο Γκόλντγουιν Μάγερ προσλαμβάνει αὐτόν τόν σκηνοθέτη γιά μιά δική της πλούσια παραγωγή. Ἐν πάση περιπτώσει, ἡ ταινία *Ὁ τελευταῖος τῶν παγανιστῶν* (1935), γυρισμένη στήν Ταϊτή, ἔχει ἐπιτυχία καί ὁ Θόρπ ἐγκαθίσταται ὁριστικάστήν MGM γιά τά ἑπόμενα τριάντα χρόνια. Ἡ ταχύτητά του στό γύρισμα, ἡ θετική ἀποφασιστικότητά του καί φυσικά τό ταλέντο του σέ συνδιασμό μέ τήν ὑψηλοῦ ἐπιπέδου τεχνική ὑποδομή καί τήν πλούσια παραγωγή τῆς Μέτρο ἔχουν γιά ἀποτέλεσμα ταινίες ὅπως οἱ τέσσερις Ταρζάν μέ τόν Τζόννυ Βαϊσμύλλερ ('36,'39,'41,'42), τό θαυμάσιο ψυχολογικό δράμα *Ἡ νύχτα πρέπει νά πέσει* ('37) μέ τόν Ρόμπερτ Μοντγκόμερυ καί τήν Ρόζαλιντ Ράσελ. *Τό πλῆθος ὠρύεται* ('38), δράμα ἀπό τόν κόσμο τῆς πυγμαχίας μέ τόν Ρόμπερτ Ταίηλορ καί τήν Μωρήν Ο' Σάλλιβαν, *Οἱ περιπέτειες τοῦ Χάκλμπερυ Φίν* ('39) μέ τόν Μίκυ Ρούνεϋ, *Ὑπεράνω ὑποψίας* ('43) μέτούς Τζόαν Κρῶφορντ καί Φρέντ Μακ Μάρραιη, *Δυό κορίτσια κι ἕνας ναύτης* ('43), μιούζικαλ μέ τήν Τζιούν Ἄλλυσον, τήν Γκλόρια Ντή Χαίηβεν καί τόν Βάν Τζόνσον. *Σ' ἕνα νησί μαζί σου* ('48), μιούζικαλ μέ τήν Ἔσθερ Γουίλλιαμς καί τόν Ρικάρντο Μονταλμπάν, *Ραντεβού μέ τήν Τζούντυ* ('48), μουσική κωμωδία μέ τόν Γουάλλας Μπήρυ, τήν Τζέην Πάουελ καί τήν Ἐλίζαμπεθ Ταίηλορ. *Ἡ μαύρη Χείρ* ('49) μέ τόν Τζήν Κέλλυ σέ μία θαυμάσια δραματική ἐμφάνιση, *Τρεῖς λεξούλες* ('50) μέ τούς Φρέντ Ἀσταίρ, Ρέντ Σκέλτον, Βέρα Ἔλλεν, *Ὁ αἰχμάλωτος τῆς Ζένδα* ('52) μέ τούς Στιούαρτ Γκρέηντζερ, Ντέμπορα Κέρ, Τζαίημς Μαίησον, *Ἰβανόης* ('52) μέ τούς Ρόμπερτ Ταίηλορ, Ἐλίζαμπεθ Ταίηλορ, *Τό ρόκ τῆς φυλακῆς* ('57) μέ τόν Ἔλβις Πρίσλεϋ καί πολλές ἄλλες. Ἀποσύρεται τό 1967 μετά τήν *Τελευταία πρόκληση*, γουέστερν μέ τόν Γκλέν Φόρντ καί τήν Ἄντζι Ντίκινσον.

ΜΠΡΑΝΤ ΝΤΑΙΗΒΙΣ (1950 - 1991). Ἔπασχε ἀπό Αἴητζ ἀπό τό 1985, ἀλλά προσπάθησε νά τό κρατήσει κρυφό. Οἱ

Ὁ Μπράντ Νταίηβις στόν Καυγατζή *τοῦ Ρ.Β. Φάασμπίντερ.*

κινηματογραφικές ἐμφανίσεις τοῦ Νταίηβις ἦταν συγκριτικά λίγες, ἀρκετές ὅμως γιά νά τόν κάνουν διάσημο. Θυμίζουμε *Τό ἐξπρές τοῦ μεσονυκτίου* τοῦ Ἄλαν Πάρκερ στό ρόλο τοῦ νεαροῦ Ἀμερικανοῦ πού φυλακίζεται στήν Τουρκία γιά διακίνηση ναρκωτικῶν, *Οἱ δρόμοι τῆς φωτιᾶς* τοῦ Χιού Χάντσον στό ρόλο τοῦ Ἀμερικανοῦ δρομέα Τζάκσον Σόλτζ, *Ὁ καυγατζής* τοῦ Ράϊνερ Βέρνερ Φασμπίντερ στόν κύριο ρόλο τοῦ ναύτη Κερέλ.

ΑΛΕΞ ΝΟΡΘ (1910 - 1991). Ἔφυγε στά 81 του χρόνια, ἀφήνοντας πίσω του ἕνα πλούσιο μουσικό ἔργο. Ὑπῆρξε 15 φορές ὑποψήφιος γιά τό Ὄσκαρ μουσικῆς, ἄν καί δέν βραβεύθηκε οὔτε μία! Θυμίζουμε μερικές ἀπό τίς ταινίες γιά τή μουσική τῶν ὁποῖων προτάθηκε γιά Ὄσκαρ: *Ὁ θάνατος τοῦ ἐμπορά-κου, Λεωφορεῖο ὁ πόθος, Βίβα Ζαπάτα, Σπάρτακος, Ποιός φοβᾶται τή Βιρτζίνια Γούλφ, Ὁ ἄνθρωπος ἀπ' τό Κρεμλίνο, Ἀγωνία καί ἔκσταση, Κάτω ἀπ' τό ἡφαί-στιο.*

ΒΙΒΙΑΝ ΡΟΜΑΝΣ (1912 - 1991). Ἴσως τό ὄνομά της νά μήν εἶναι πολύ γνωστό σήμερα, ὑπῆρξε ὅμως μιά ἀπ' τίς πιό γνωστές βάμπ τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου στά χρόνια τοῦ Μεσοπολέμου. Τό πραγματικό της ὄνομα ἦταν Πωλίνα Ὀρτάνς. Σέ ἡλικία 18 ἐτῶν ἐξελέγη "μίς Παρίσι". Στόν κινηματογράφο ἐμφανίστηκε τό 1930, σέ ρόλο κομπάρσου, στήν ταινία *Ἡ σκύλα* τοῦ Ζάν Ρενουάρ, ἡ ταινία πού τήν ἔκανε στάρ ὅμως ἦταν ἡ *Μπέλ Ἐκίπ* τοῦ Ζυλιέν Ντυβιβιέ. Ἀπό τίς ταινίες της ἀναφέρουμε τίς *Λίλιομ* τοῦ Φρίτζ Λάνγκ, *Λά Μπαντέρα* τοῦ Ζ.Ντυβιβιέ, *Ἡ Μαμζέλ Ντόκτωρ* τοῦ Β. Πάμπστ, *Ὁ παράξενος κύριος Βικτώρ* τοῦ Ζ. Γκρεμιγιόν, *Ἡ τυφλή Ἀφροδίτη* τοῦ Ἀμπελ Γκάνς, *Κάρμεν* τοῦ Κριστιάν Ζάκ, *Νάντα* τοῦ Κλ. Σαμπρόλ (τελευταῖα της ἐμφάνιση τό 1973). Ὁ θάνατός της ὀφείλονταν σέ καρκίνο.

ΛΟΥΪΤΖΙ ΤΣΑΜΠΑ (1905 - 1991). Γεννήθηκε στή Ρώμη. Σπούδασε ἀρχικά μηχανικός ἀλλά, ἀπό τά φοιτητικά του χρόνια ἀκόμη, ἐνδιαφέρθηκε γιά τό θέατρο ὡς συγγραφέας καί ἠθοποιός. Ὑπῆρξε ἀπό τούς πρώτους φοιτητές τοῦ Τσέντρο Σπεριμεντάλε τῆς Ρώμης καί ἔχει νά ἐπιδείξει σημαντικό ἔργο ὡς σεναριογράφος πρίν περάσει στή σκηνοθεσία. Μετά ἕνα ντοκυμανταίρ μικροῦ μῆκους πού γυρίστηκε τό 1993, ἡ πρώτη ταινία μεγάλου μήκους πού φέρνει τήν ὑπογραφή του ἦταν τό *Φρά Ντιάβολο* (1941). Γνώρισε τή μεγαλύτερη ἐπιτυχία στή δεκαετία τοῦ '40 καί στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50 μέ ταινίες πού ἀνῆκαν στόν, κυρίαρχο τότε, νεορεαλισμό. Στή συνέχεια γνώρισε κάμψη, ἄν καί ὁρισμένες ταινίες του, ἐλαφρές καί σατιρικιές, γνώρισαν ἐπιτυχία, τή δεκαετία τοῦ '60 κυρίως. Ἀπό τίς ταινίες του ἀναφέρουμε *Νά ζήσουμε μέ εἰρήνη* (1946), *Δύσκολα χρόνια* (1948), *Πέρα' απ' τά σύνορα* (1951) μέ τούς Τζίνα Λολομπρίτζιτα, Ράλφ Βαλόνε, *Κατηγορῶ τήν κοινωνία* (1952) ἡ πιό γνωστή του, ἴσως, ταινία, *Ἡ ὡραία τῆς Ρώμης* (1954) μέ τήν Τζίνα Λολομπρίτζιτα, *Ὁ τροχονόμος* (1960) μέ τούς Ἀλμπέρτο Σόρντι, Σύλβα Κοσίνα, Βιτόριο ντε Σίκα, *Ἡ κοινωνία μ' ἔκανε ἐγκληματία* (1966) μέ τόν Οὔγκο Τονιάτσι, *Νύφη κατά παραγγελία* (1970) μέ τούς Ἀλμπέρτο Σόρντι, Κλαούντια Καρντινάλε, *Πονηρά κρεβάτια, κατεργάρες γόησσες* (1979) μέ τίς Σύλβια Κριστέλ, Οὔρσουλα Ἄντρες, Μόνικα Βίττι, Λάουρα Ἀντονέλλι.

ΛΗ ΡΕΜΙΚ (1937 - 1991). Γεννήθηκε στό Κουίνσι τῆς Μασσαχουσέτης. Ὁ πατέρας της ἦταν ἐπιπλοποιός καί ἡ μητέρα της ἠθοποιός. Ξεκίνησε τήν καριέρα της ὡς χορεύτρια· στά 18 της χρόνια ἔκανε τό ντεμποῦτο της στό Μπρόντγουαιη καί 4 χρόνια ἀργότερα ξεκίνησε καί τήν κινηματογραφική της καριέρα, μέ πολύ πετυχημένο τρόπο μάλιστα, στήν ταινία *Ἕνα πρόσωπο μέσα στό πλῆθος* τοῦ Ἐλία Καζάν στό ρόλο μιᾶς σέξυ μαζορέτας. Ἔκτοτε μοίραζε τό χρόνο της στό θεάτρο καί στόν κινηματογράφο, ἐνῶ ἀρκετά ἀργότερα ἀσχολήθηκε καί μέ τήν τηλεόραση ὡς πρωταγωνίστρια σέ σήριαλ. Οἱ ἐμφανίσεις της στόν κινηματογράφο ἀναδυκνείουν τήν προσωπικότητα μιᾶς ἀξιοπρεποῦς, καλοαναθρεμένης γυναῖκας συνήθως σέ κρίση. Ἡ Λῆ Ρέμικ ἔζησε γιά ἀρκετά χρόνια τῆς ζωῆς της στήν Εὐρώπη, συγκεκριμένα στό Λονδίνο. Τά τελευταῖα 10 χρόνια της σημαδεύτηκαν ἀπό τή μάχη της ἐνάντια στόν καρκίνο. Ἀπό τίς κινηματογραφικές της ἐμφανίσεις θυμίζουμε αὐτές στίς ταινίες *Μακρύ, ζεστό καλοκαίρι* (1958), *Ἀνατομία ἑνός ἐγκλήματος* (1959) τοῦ Ὄττο Πρέμιγκερ, *Ἄγριο Ποτάμι* (1960), *Μέρες κρασιοῦ καί λουλουδιῶν* (1965) τοῦ Μπλέηκ Ἔντουαρτς πού τήν ἔφερε ὑποψήφια γιά τό Ὄσκαρ πρῶτου γυναικείου ρόλου, *Ὁ Ντέντεκτιβ* (1968), *Εὐρωπαῖοι* τοῦ Τζαίημς

Η Ρέμικ στό Μέρες κρασιοῦ καί λουλουδιῶν.

Ἄϊβορυ. Ἡ τελευταῖα της συμμετοχή ἦταν στήν τηλεταινία *Γέφυρα στή σιωπή* στόν ρόλο τῆς μητέρας μιᾶς κωφάλαλης κοπέλας.

ΛΙΝΟ ΜΠΡΟΚΑ (1939 - 1991). Ὁ ὄχι πολύ γνωστός στήν Ἑλλάδα, σκηνοθέτης Λίνο Μπροκά ἦταν ὁ ἄνθρωπος πού ἔκανε γνωστό τόν κινηματογράφο τῶν Φιλιππίνων. Μετά τίς πανεπιστημιακές του σπουδές γίνεται Μορμόνος καί μάλιστα ἱεροκήρυκας γιά ἕνα χρονικό διάστημα. Στήν συνέχεια ἐπισκέπτεται τό Σάν Φραντζίσκο καί τό Χόλυγουντ πού τόν μαγεύουν. Ἐπιστρέφει στή Μανίλα τό 1965 καί ἀσχολεῖται πυρετωδῶς μέ τή σκηνοθεσία στό θέατρο· ἔργα τῶν Σάρτρ καί Τέννεσι Ουίλιαμς ἐναλλάσσονται μέ πιό στρατευμένα ἔργα κοινωνικοῦ περιεχομένου ἤ διαμαρτυρίας. Τό 1970 περνάει στήν κινηματογραφική σκηνοθεσία. Ἔκτοτε γύρισε 50 περίπου ταινίες. Πολλές ἀπό αὐτές ἐντάσσονται στό καθαρά ἐμπορικό ρεῦμα τῆς χώρας του: μικρός προϋπολογισμός, διάρκεια γυρισμάτων δύο ἑβδομάδες, μελοδράματα καί περιπέτειες. Χάρις στά χρήματα πού κέρδισε ἀπό αὐτές τίς ταινίες μπόρεσε καί ἔκανε τίς ταινίες πού ἤθελε, ταινίες πού παίχτηκαν σέ διάφορα φεστιβάλ καί πέτυχαν καί κάποιοα ἐμπορική διανομή σέ χῶρες τῆς Εὐρώπης. Στίς ταινίες αὐτές διακρίνεται ὁ ἐπηρεασμός τοῦ Μπροκά ἀπό διάφορα κινηματογραφικά εἴδη (νεορεαλισμός, ποιητικός ρεαλισμός, φίλμ νουάρ, ἀκόμα καί νουβέλ βάγκ), ἀλλά ὅλες αὐτές οἱ ἐπιδράσεις ἔχουν ἀφομοιωθεῖ καί ἔτσι δημιουργοῦν τό δικό του προσωπικό στύλ πού τόν ἔκανε διάσημο. Οἱ ταινίες αὐτές καθιστοῦν τόν Μπροκά τόν πιό πετυχημένο "κινηματογραφικό δημοσιογράφο" τῆς πατρίδας του, ἀφοῦ χάρη σ' αὐτές ὑπῆρχε ἐνημέρωση στήν Εὐρώπη γιά τό τί συνέβαινε στίς Φιλιππίνες. Οἱ δραστηριότητες αὐτές τοῦ Λίνο Μπροκά δημιούργησαν ἀντιδράσεις στούς τότε δικτάτορες (τό ζεῦγοςΜάρκος) καί ὁ Μπροκά ἀντιμετώπισε πολλά προβλήματα. Τό 1984, μετά τήν προβολή μιᾶς ταινίας του στο Φεστιβάλ τῶν Καννῶν, οἱ ἀρχές τῶν Φιλιππίνων τοῦ κατάσχεσαν τό διαβατήριο του. Πολέμιος τοῦ ζεύγους Μάρκος, ὑποστήριξε τήν Κορασόν Ἀκίνο, πράγμα πού τοῦ στοίχισε ἐπιθέσεις ἀκροδεξιῶν, ὀπαδῶν τοῦ παλιοῦ καθεστῶτος. Ὅλα αὐτά ἀπογοήτευσαν τόν Μπροκά πού παρουσίασε τό 1989 μιά ἄλλη του ταινία στό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν δηλώνοντας "ἄπατρις". Οἱ πιό γνωστές ταινίες του εἶναι οἱ *Ἰνσιάνγκ, Μανίλα, Τζάγκουαρ, Μπόνα* καί *Μπαγιάν - Κό*. Σ' αὐτές ὑπάρχουν ἔντονα ἀποτυπωμένες οἱ κοινωνικές συνθῆκες τῆς χώρας του: τό πέρασμα ἀπ' τήν ἐπαρχία στίς μεγαλουπόλεις, τό γκρέμισμα τῶν ἐλπίδων, ἡ πορνεία, οἱ συμμορίες, τό ἐχθρικό καί διεφθαρμένο κράτος. Ὁ Λίνο Μπροκά πέθανε σέ αὐτοκινητιστικό δυστύχημα στίς 22 Μαΐου στή Μανίλα.

Jaguar.

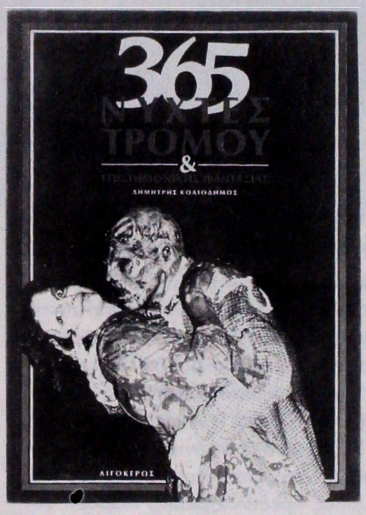
ΜΑΪΛΣ ΝΤΑΙΗΒΙΣ (1926 - 1991). Τήν προσφορά τοῦ Μάιλς Νταίηβις στή μουσική δέν τολμᾶμε κάν νά θίξουμε. Πρόκειται γιά τόν ἄνθρωπο πού ἐπηρέασε περισσότερο ἀπ' ὁποιονδήποτε ἄλλο τήν πορεία τῆς τζάζ στόν 20ο αἰώνα. Ἐδῶ ἁπλῶς θά θέλαμε νά θυμίσουμε ὅτι ἡ μουσική τοῦ Μάιλς Νταίηβις ἐπένδυσε καί κάποιες (λίγες σχετικά) κινηματογραφικές ταινίες μέ πιό γνωστή τό *Ἀσανσέρ γιά δολοφόνους* (1957) τοῦ Λουί Μάλ καί πιό πρόσφατη τήν περυσινή *Σιέστα*.

[Σύνταξη κιμένων: *Θωμᾶς Νέος*. Τό ἄρθρο γιά τόν Ρίτσαρντ Θόρπ εἶναι τοῦ *Τάκη Καραγιάννη*.]

365 ΝΥΧΤΕΣ ΤΡΟΜΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ **τοῦ Δημήτρη Κολιοδήμου (Αἰγόκερως 1991), 320 σελίδες, 17 x 24 έκ.**

Τά τελευταῖα χρόνια ἔχει ἀρχίσει νά γίνεται καί σ' ἐμᾶς ἀντιληπτό μέσα ἀπό τήν τηλεόραση καί τό βίντεο, ὅτι ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου δέν γράφεται μόνο μέσα ἀπό τά ἀριστουργήματα, τά ὁποῖα βέβαια εἶναι οἱ βασικοί σταθμοί τῆς ἐξέλιξης τῆς τέχνης, ἀλλά καί μέ ὅλη τήν ὑπόλοιπη παραγωγή: τίς κατά μεγάλο μέρος "λαϊκές", μέ τήν εὐρεία ἔννοια τοῦ ὅρου, ταινίες, οἱ ὁποῖες μπορεῖ ὡς ἐπί τό πλεῖστον νά ἐπαναλαμβάνουν, κακέκτυπα ἤ μή, ἐπιτυχημένες συνταγές, ἀλλά μπορεῖ καί κάποτε εἴτε ἀπό φιλοδοξία εἴτε ἀπό ἔλλειψη χρημάτων, ἡ ὁποία ὡς γνωστόν "τέχνας κατεργάζεται", νά δοκιμάσουν κάτι τό καινούριο ἤ μία διαφορετική ἄποψη πάνω σέ κάποιο θέμα.

Οἱ ταινίες τρόμου καί ἐπιστημονικῆς φαντασίας ἔχουν ἰδιαίτερα κατακριθεῖ, θεωρούμενες ἀπό παραμύθια γιά μεγάλους ἕως προϊόντα γιά "ἀρρωστημένα μυαλά". Ὑπάρχει ἡ τάση στήν "σοβαρή κριτική" νά μήν παίρνει στά σοβαρά αὐτά τά εἴδη, πού πολλές φορές ἀλληλοεπικαλύπτονται, ἐκτός ἐάν πρόκειται γιά τά ἀρχέτυπα, τή *Μητρόπολη*, τίς *Στενές ἐπαφές* ἤ τό *2001*. Ἀλλά πόση ἱκανοποίηση αἰσθάνεται κανένας ὅταν ἀνακαλύπτει ἕνα μικρό ἀριστούργημα ὅπως τό *Angel of Vengeance* (1980) τοῦ Ἔημπελ Φερράρα ἤ τό *Strange Invaders* (1983) τοῦ Μάικλ Λάφλιν ἤ τό *Android* (1982) τοῦ Ἄαρον Λίπσταντ. Ταινίες πού πληροῦν ὑπέρ τό δέον τό συναίσθημα τῆς κινηματογραφικῆς ἀπόλαυσης σέ κάθε ἐπίπεδο, ὀπτικό, ψυχολογικό καί νοητικό. Φυσικά κανείς δέν ὑποστηρίζει, καί ἀκόμα περισσότερο ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας, ὅτι ἡ πλειονότητα τῆς πληθώρας αὐτῶν τῶν ταινιῶν, ὅπως καί τῶν ταινιῶν τόσων ἄλλων "εἰδῶν", πέρα ἀπό ἕνα σῶμα γιά κοινωνιολογική μελέτη, δέν



εἶναι ἁπλῶς μία σαβούρα, ἕνα σύνολο κάκιστων ὑποπροϊόντων.

Ἐδῶ ὁ Δημήτρης Κολιοδῆμος ἔχει γράψει ἕνα λεξικό, ἕναν ὁδηγό γιά 365 ἀπό αὐτές τίς ταινίες, γνωστές ἀλλά κυρίως ἄγνωστες, πού βρίσκονται μόνο στά βιντεάδικα καί / ἤ παίζονται στά πολυάριθμα δευτερεύοντα τηλεοπτικά κανάλια τῆς χώρας μας. Χωρίς κόμπλεξ καί περίπλοκες δικαιολογίες γιά τήν ἀγάπη του πρός αὐτά τά εἴδη, μᾶς προσφέρει στοιχεῖα γι' αὐτές τίς ταινίες, ἀπόλυτα τεκμηριωμένα καί κριτικά σημειώματα οὐσιώδη καί βασικά χωρίς ἀμπελοφιλοσοφίες. Ὁ συγγραφέας *ἔχει δεῖ ὅλες* τίς ταινίες γιά τίς ὁποῖες γράφει, κάτι πού δέν μποροῦμε νά ποῦμε γιά πολλούς ἄλλους.

Οἱ *"365 Νύχτες"* εἶναι ἕνα σημαντικό βιβλίο γιά κάθε κινηματογραφική βιβλιοθήκη καί ὄχι μόνο γιά τούς φίλους τοῦ εἴδους.

Τάκης Καραγιάννης

ΕΙΔΗΣΕΙΣ... ΕΙΔΗΣΕΙΣ... ΕΙΔ

** ΚΛΕΨΙΕΣ. Τά τελευταῖα νέα ἀπό τό μέτωπο τῆς πειρατίας τῶν κινηματογραφικῶν ταινιῶν δείχνουν, ἄν μή τί ἄλλο, τή φαντασία πού διακρίνει τούς πειρατές. Πηγαίνουν λοιπόν στίς εἰδικές προβολές (στά πρηβιού) ἤ στίς αἴθουσες πού προβάλλουν κατ' ἀποκλειστικοτητα μιά ταινία, πρίν ἀπό τήν κανονική εὐρεία προβολή της ἔχοντας μαζί τους ἕνα φορητό μικροῦ μεγέθους βίντεο συνδεδεμένο μέ μιά μικροσκοπική κάμερα καί ἀντιγράφουν τήν ταινία ἀπ' εὐθείας ἀπ' τήν ὀθόνη. Στή συνέχεια παράγονται ἀντίγραφα πού πωλοῦνται πρός 10 ἕως 15 δολλάρια. Κύριο μειονέκτημα αὐτῶν τῶν κασετῶν: καταγράφουν καί τόν θόρυβο τῆς αἴθουσας, τίς ὁμιλίες τῶν διπλανῶν, τά πόπ κόρν, τίς καρέκλες κ.λπ.

** ΤΖΙΜ ΜΙΤΣΕΛ. Μαζί μέ τόν ἀδελφό του Ἄρτι ὀνομάσθηκαν ἀπό πολλούς οἱ βασιλιάδες τοῦ πορνό. Στίς 22 Φεβρουαρίου 1991 ὅμως ὁ Ἄρτι ἔριξε ἑπτά φυσίγγια καραμπίνας πρός τόν ἀδελφό του Τζίμ. Τρία μόνο ἀπ' αὐτά βρῆκαν τό στόχο ἀλλά ἦταν ἀρκετά γιά νά καταστήσουν τόν Ἄρτι τόν μοναδικό ἐπιζώντα τῶν διάσημων ἀδελφῶν. Τό καλοκαίρι ἄρχισε ἡ δίκη τοῦ Ἄρτι στίς Ἡνωμένες Πολιτεῖες, κλείνοντας ἔτσι ἕνα κεφάλαιο τῆς ἱστορίας τοῦ πορνό.

Οἱ ἀδελφοί Μίτσελ ἔγιναν γνωστοί καί πλούσιοι στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '60. Ἄνοιξαν ἕνα κέντρο ὅπου ἐκτός ἀπό τήν προβολή καί τήν πώληση ταινιῶν πορνό, ὑπῆρχαν ἀκόμη ζωντανά σώου (σεξουαλικές πράξεις ἐπί σκηνῆς) καί σέξ σόπ. Ἡ ἐπιτυχία πού γνώρισαν τούς ἐπέτρεψε νά στραφοῦν στήν παραγωγή ταινιῶν (πορνό πάντα) πού γνώρισαν ἀκόμη μεγαλύτερη ἐπιτυχία καί οὕτω καθεξῆς. Παρήγαγαν συνολικά 100 περίπου πορνοταινίες μέ πιό γνωστές τίς: *Πίσω ἀπό τήν πράσινη πόρτα* (1971), ταινία πού ἔγινε κάλτ, ἔκανε διάσημη τήν Μαίρυλιν Τσάμπερς καί ἔφερε συνολικά 60 ἑκατομμύρια δολλάρια κέρδη (μέ κόστος 60.000 δολλάρια, ποσό ὑπερβολικό, ἐν τούτοις, γιά τήν ἐποχή καί γιά ταινία πορνό), *Μέσα στήν Μαίρυλιν Τσάμπερς*, *Ἡ ἀνάσταση τῆς Εὔας* καί *Σόδομα καί Γόμορα*, μέ ἰδιαίτερη

ἔμφαση στό ὀθωμανικό σέξ.

Στή ζωή τους οἱ ἀδελφοί Μίτσελ συνοδεύονταν ἀπ' ὅλα ὅσα μποροῦσε νά ὑποθέσει κανείς: σέξ, ἀλκοόλ, ναρκωτικά, συνεχή προβλήματα μέ ἀστυνομικές καί δικαστικές ἀρχές. Τά τελευταῖα χρόνια, ὁ Ἄρτι εἶχε καταντήσει προβληματικός πίνοντας ὅλη μέρα καί παίζοντας μπιλιάρδο μ' ἕνα ὅπλο πάντα στό χέρι. Ὁ Τζίμ ἤθελε νά τόν στείλει σέ κέντρο ἀποτοξίνωσης καί ὁ Ἄρτι ἀντέδρασε ὁριστικά καί ἀμετάκλειτα.

** ΣΠΑΡΤΑΚΟΣ. Μιά θρυλική ταινία, ἀπ' αὐτές πού δέν γίνονται πιά. Γυρίστηκε τό 1959 μέ προϋπολογισμό 12 ἑκατομμύρια δολλάρια. Τά γυρίσματα κράτησαν 167 μέρες καί τά συμπληρωματικά γυρίσματα μερικά χρόνια, ἐνῶ χρησιμοποιήθηκαν 10.000 ἄτομα. Στή σκηνοθεσία ἦταν ὁ Στάνλεϋ Κιούμπρικ καί στούς πρωταγωνιστικούς ρόλους οἱ Κέρκ Ντάγκλας, Λῶρενς Ὀλίβιε,Τζήν Σίμονς καί Πῆτερ Οὐστίνωφ. Ἡ ταινία (σέ σενάριο Ντάλτον Τράμπο) ἀφηγεῖται τήν ἐξέγερση τοῦ Σπάρτακου καί 90.000 ἄλλων σκλάβων πού ἀπό τό 73 ἕως 71 π.Χ. κατατρόπωσαν πέντε ρωμαϊκές στρατιές πρίν ἡττηθοῦν καί ὁδηγηθεῖ ὁ Σπάρτακος στή σταύρωση ἀπό τόν στρατηγό Μάρκο Λικίνιο Κράσσο.

Ὁ λόγος πού θυμίζουμε ὅλα τά παραπάνω ἔχει να κάνει μέ τήν ἀπόφαση γιά ἀναπαλαίωση τῆς ταινίας. Ὁ Ρόμπερτ Χάρρις, ὁ ἄνθρωπος πού τό 1988 ἀναπαλαίωσε τόν *Λῶρενς τῆς Ἀραβίας*, κλήθηκε νά ἀναλάβει καί αὐτό τό ἔργο πού ἀποδείχτηκε πολύ πιό δύσκολο. Τό ἀρχικό ἀρνητικό εἶχε καταστραφεῖ ἀνεπανόρθωτα. Οἱ δοκιμές πού ἔγιναν μέ τό ἀρνητικό τῶν λήψεων ἔδειχναν γαλάζιες σκιές καί κίτρινα πρόσωπα. Τό κόκκινο χρῶμα εἶχε χαθεῖ τελείως. Ἔτσι ἡ ὁμάδα ἐργασίας ἀποφάσισε νά προχωρίσει μέ τό ὑλικό ἀσφάλειας, μαυρόασπρο ἀρνητικό σε 35 mm καί Τεχνιράμα. Μεγάλο μέρος τῆς ἠχητικῆς μπάντας χρειάστηκε νά ξαναγραφεῖ ἐξ ἀρχῆς. Τό τελικό ἀποτέλεσμα πλησιάζει τήν ἀρχική ἐκδοχή πού εἶχε ἐγκρίνει ὁ Κιούμπρικ. Σημειωτέον ὅτι ἡ ἀρχική κόπια δέν προβλήθηκε ποτέ. Ἡ λογοκρισία ἔκοψε πέντε ἀπό τά 197 λεπτά καί τό στούντιο πολύ περισσότερα. Ἰδιαίτερα χαρούμενος γιά τήν ἀναπαλαίωση αὐτή

ΣΙΝΕ - ΔΟΛΛΑΡΙΑ

Ἡ κίνηση τῶν ταμείων

Στόν Πίνακα Ι ἀναγράφονται οἱ ὀχτώ μεγαλύτερες ἐπιτυχίες γιά τό Παρίσι καί γιά τό διάστημα 1 Ὀκτωβρίου 1990 ἕως 31 Σεπτεμβρίου 1991. Οἱ ἀριθμοί ἀναφέρονται σέ εἰσιτήρια.

Στόν Πίνακα ΙΙ σημειώνονται οἱ μεγαλύτερες ἐπιτυχίες τοῦ καλοκαιριοῦ γιά τίς ΗΠΑ καί τόν Καναδά (ἕως τίς 4/8/1991). Οἱ ἀριθμοί δείχνουν τίς εἰσπράξεις σέ δολλάρια.

Πίνακας Ι

1. *Χορεύοντας μέ τούς λύκους*	1.334.000
2. *Pretty woman*	1.073.000
3. *Οὐρανός*	702.000
4. *Ἡ μικρή σειρήνα*	698.000
5. *Ὁ ἀόρατος ἐραστής*	669.000
6. *Ἡ σιωπή τῶν ἀμνῶν*	630.000
7. *Ὁ πύργος τῆς μητέρας μου*	604.000
8. *Ἄλις*	563.000

Πίνακας ΙΙ

1. *Ὁ ἐξολοθρευτής ΙΙ* τοῦ Τζαίημς Κάμερον	139.125.779
2. *Ρομπέν τῶν δασῶν* τοῦ Κέβιν Ρέυνολντς	130.671.725
3. *City slickers* τοῦ Ρόν Ἄντεργουντ	99.662.071
4. *The naked gun 2 1/2* τοῦ Νταίηβιντ Ζοῦκερ	74.647.663
5. *Backdraft* τοῦ Ρόν Χάουαρντ	71.415.180
6. *What about Bob* τοῦ Φράνκ Ὄζ	58.968.470
7. *The rocketeer* τοῦ Τζό Τζόνστον	41.833.163
8. *Θέλμα καί Λουίζ* τοῦ Ρίντλεϋ Σκότ	38.569.884
9. *Soapdish* τοῦ Μάικλ Χόφφμαν	34.771.787
10. *Boyz' n the hood* τοῦ Τζών Σίγκλετον	33.435.641

Προτιμήσεις

Πολύ συχνά διαβάζουμε γιά καταλόγους προτιμήσεων σέ θέματα κινηματογράφου. Εἰδικά στήν Ἀμερική τό φαινόμενο εἶναι πολύ συχνό. Τά ἀποτελέσματα μιᾶς τέτοιας ἔρευνας δημοσιεύουμε παρακάτω. Ἡ πρωτοτυπία της ἔγκειται στό ὅτι περιλαμβάνει καί ἄλλες χῶρες, ἔτσι ὥστε νά μπορεῖ κανείς νά δεῖ τίς διαφοροποιήσεις τῶν προτιμήσεων τοῦ κοινοῦ ὡς πρός τούς ἠθοποιούς.

	Ἄνδρες	Γυναῖκες
	Α΄ ΗΠΑ	
1.	Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ	Τζούλια Ρόμπερτς
2.	Μέλ Γκίμπσον	Μισέλ Φάιφερ
3.	Τόμ Κρούζ	Κίμ Μπάσινγκερ
4.	Σήν Κόννερυ	Μέρυλ Στρήπ
5.	Χάρισον Φόρντ	Σέρ
6.	Τζάκ Νίκολσον	Γκλέν Γκλόουζ
7.	Κέβιν Κόστνερ	Τζόντυ Φόστερ
8.	Μάικλ Ντάγκλας	Κάθλιν Τάρνερ

δήλωσε ὁ Κέρκ Ντάγκλας, πού πρόσφατα βραβεύτηκε ἀπό τό Ἀμερικανικό Ἰνστιτοῦτο Φίλμ γιά ὁλόκληρη τήν προσφορά του στόν κινηματογράφο.

** ΒΡΑΒΕΙΑ. Ὁ Ἴνγκμαρ Μπέρκμαν τιμήθηκε μέ τό Αὐτοκρατορικό Πρωτεῖο τοῦ κινηματογράφου, ἕνα βραβεῖο πού θέσπισε πρίν ἀπό τό θάνατο του (το 1967) ὁ πρίγκηπας Ναμπουχίτο Τακαμάτσου, θέλοντας νά δημιουργήσει ἕνα Νόμπελ τῶν Τεχνῶν. Πρίν ἀπό τόν Μπέργκμαν, μέ τό βραβεῖο αὐτό τιμήθηκαν ὁ Φεντερίκο Φελλίνι καί ὁ Μαρσέλ Καρνέ. Γιά τόν δεύτερο μάλιστα, τά χρήματα τοῦ βραβείου, 15 ἑκατομμύρια γιέν, δηλαδή σχεδόν δύο δισεκατομμύρια δραχμές(!), ἦταν ἡ αἰτία γιά τήν ὄψιμη ἐπιστροφή του στό χῶρο τοῦ κινηματογράφου. Λέτε νά δοῦμε καί τόν Μπέργκμαν ξανά πίσω ἀπό τήν κάμερα;

** ΑΥΤΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ. Ὁ Μάρλον Μπράντο ἔλαβε τό σεμνό ποσό τῶν πέντε ἑκατομμυρίων δολλαρίων γιά να συγγράψει τήν αὐτοβιογραφία του ἡ ὁποῖα, σύμφωνα μέ τά δικά του λόγια, θά ἔχει πολύ...αἷμα.

** ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ. Μισό ἑκατομμύριο δολλάρια ἦταν ἡ ἀμοιβή τοῦ Γούντυ Ἄλλεν γιά τή σκηνοθεσία ἑνός διαφημιστικοῦ σπότ γιά τό Καμπάρι. Λεπτομέρεια: ἡ ἑταιρεία Καμπάρι ἀπέρριψε τελικά τήν ταινία.

** ΠΟΡΝΟ. Τό μεγάλο μερίδιο τῆς ἀγορᾶς πού θά ἔχει στίς ΗΠΑ τό κύκλωμα τῶν πορνοταινιῶν σέ βίντεο (1.200 ταινίες ἐτησίως, 20% τοῦ τζίρου) ὁδηγεῖ σέ σκέψεις γιά τήν ἀναβάθμισή του. Ἔτσι, τό Χόλυγουντ σχεδιάζει μιά νέα εἴσοδο τοῦ πορνό στίς αἴθουσες, "ντυμένου στά καλά του" (χρήση νέας τεχνολογίας, ψηφιακός ἦχος κ.ο.κ.) Ἑτοιμαστεῖτε λοιπόν γιά ὀπίσθια "χάϊ ντεφινίσιον" καί "ντίτζιταλ" στεναγμούς.

** ΡΩΣΙΑ. Ἕνα σχέδιο πού προωθεῖται στήν Ρωσία τοῦ Γιέλτσιν σχετίζεται μέ τόν κινηματογράφο. Συγκεκριμένα προβλέπονται συμπαραγωγές μέ ξένους μέ τήν συμετοχή τῶν Ρώσων μέ τή μορφή τῶν ποσοστώσεων. Τό ὅλο σχέδιο σχετίζεται καί μέ θέματα φορολογικά, ἐνῶ οἱ σκηνοθέτες ἀντιδροῦν σ' αὐτό ἰσχυριζόμενοι ὅτι τέτοιες ρυθμίσεις εὐνοοῦν τελικά τούς κάθε εἴδους πειρατές.

9.	Ντάστιν Χόφφμαν	Μέλανι Γκρίφφιθ
10.	Συλβέστερ Σταλλόνε	Μπάρμπαρα Στρέιζαντ
11.	Ἄλ Πατσίνο	Ντέμι Μούρ
12.	Ἔντυ Μέρφι	Μέγκ Ράιαν
13.	Ρόμπερτ ντέ Νίρο	Μαντόννα
14.	Ντάνι ντέ Βίτο	Ἀντζέλικα Χιοῦστον
15.	Μπρούς Γουίλλις	Σιγκούρνεϋ Γουήβερ

Β΄ ΙΑΠΩΝΙΑ

1.	Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ	Τζούλια Ρόμπερτς
2.	Μάικλ Ντάγκλας	Μισέλ Φάιφερ
3.	Τόμ Κρούζ	Τζόντυ Φόστερ
4.	Χάρισον Φόρντ	Κίμ Μπάσινγκερ
5.	Σήν Κόννερυ	Σέρ

Γ΄ ΓΑΛΛΙΑ

1.	Ζεράρ Ντεπαρντιέ	Τζούλια Ρόμπερτς
2.	Τζάκ Νίκολσον	Μέρυλ Στρήπ
3.	Μέλ Γκίμπσον	Τζόντυ Φόστερ
4.	Κέβιν Κόστνερ	Ντέμι Μούρ
5.	Ντάστιν Χόφφμαν	Σίρλεϋ Μάκ Λέην

Δ΄ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

1.	Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ	Τζούλια Ρόμπερτς
2.	Πάτρικ Σουέηζ	Μισέλ Φάιφερ
3.	Τόμ Κρούζ	Τζόντυ Φόστερ
4.	Μέλ Γκίμπσον	Ντέμι Μούρ
5.	Κέβιν Κόστνερ	Ἀντζέλικα Χιοῦστον
6.	Χάρισον Φόρντ	Γιούπι Γκόλντμπεργκ
7.	Μάικλ Ντάγκλας	Κάθλιν Τάρνερ

Ε΄ ΒΡΕΤΑΝΙΑ

1.	Μέλ Γκίμπσον	Μισέλ Φάιφερ
2.	Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ	Τζόντυ Φόστερ
3.	Τζάκ Νίκολσον	Ντέμι Μούρ
4.	Κέβιν Κόστνερ	Μέλανι Γκρίφφιθ
5.	Τόμ Κρούζ	Γιούπι Γκόλντμπεργκ
6.	Χάρισον Φόρντ	Γκλέν Γκλόουζ
7.	Ρόμπιν Γουίλλιαμς	Μαντόννα

Ὁ Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ καί ἡ Τζούλια Ρόμπερτς πρῶτοι στίς προτιμήσεις.

Ταινίες πού ἔρχονται

● **Ἕνας ἥρωας καί μισός**: εἶναι ὁ τίτλος μιᾶς αἰχμηρῆς κωμωδίας πού ἔνωσε τόν Ντάστιν Χόφφμαν καί τήν Τζίνα Νταίηβις ὑπό τή σκηνοθεσία τοῦ Στῆβεν Φρήαρς.

● **Κάρλος Ντιέγκες**: ὁ Βραζιλιάνος σκηνοθέτης τοῦ *Μπάυ - Μπάυ Μπραζίλ* (τό εἴδαμε πέρυσι στήν τηλεόραση) ξεκινάει ἕνα φιλόδοξο σχέδιο: νά ξαναγυρίσει τό *Ὀρφέο Νέγκρο* τοῦ Μαρσέλ Καμύ.

● **Ἡ ἡλιόλουστη πλευρά**: ἡ Σίρλεϋ Μάκ Λέην θά συμπρωταγωνιστήσει μέ τόν Μαρτσέλο Μαστρογιάννι σέ μιά κωμικοτραγική ἱστορία ἔρωτα στό μεσαίωνα. Τή σκηνοθεσία ὑπογράφει ὁ ἄγνωστός μας Μπέμπαν Κίντον.

● **Οἱ καλύτερες τῶν προθέσεων**: τό σενάριο ὑπογράφει ὁ Ἴγκμαρ Μπέρκμαν (πρόκειται γιά τή συνέχεια τῆς ἱστορίας τῆς οἰκογένειας τοῦ *Φάννυ καί Ἀλέξανδρος*), ἐνῶ τή σκηνοθεσία ὁ Μπίλ Ὤγκαστ (*Πέλε ὁ κατακτητής*). Πρωταγωνιστής θά εἶναι ὁ Μάξ φόν Σύντωφ.

● **Ἱστορία τοῦ Μπρόνξ**: ἡ πρώτη σκηνοθετική ἀπόπειρα τοῦ Ρόμπερτ ντέ Νίρο θά γυριστεῖ μέ κεφάλαια τοῦ γαλλικοῦ Κανάλ Πλύς. Ὁ ἴδιος ὁ ντέ Νίρο θά κρατήσει γιά τόν ἑαυτό του καί ἕνα μικρό ρόλο, τοῦ πατέρα τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα.

● **Twin Peaks**: θά γυριστεῖ (ἐπιτέλους) ταινία, ἀνεξάρτητη τῆς σειρᾶς, σέ σκηνοθεσία τοῦ Νταίηβηντ Λύντς φυσικά. Ἡ υπόθεση καθυστεροῦσε ἐξαιτίας τοῦ Κάιλ Μάκ Λάχλαν, ὁ ὁποῖος τελικά δέχτηκε νά εἶναι ὁ ντέντεκτιβ Ντέηλ Κοῦπερ.

● **Stark Truth**: σκηνοθετεῖ καί πρωταγωνιστεῖ ὁ Πώλ Νιούμαν, σέ σενάριο τοῦ Τζών Γκάρ (*Ἀτλάντικ Σίτυ*).

● **Ἔντυ Μέρφυ**: ὕστερα ἀπό πολύ προβληματισμό καί σκέψη εἶναι σχεδόν σίγουρο ὅτι ὁ Ἔντυ Μέρφυ θά πρωταγωνιστήσει στό *Μπούμεραγκ*, μιά ἱστορία ἑνός Δόν Ζουάν, ὑπεύθυνου γιά τό μάρκετινγκ μιᾶς μεγάλης ἑταιρείας.

● **Noise off**: ἡ νέα ταινία τοῦ Πῆτερ Μπογκντάνοβιτς ἔχει γιά βασικούς ἑρμηνευτές τούς Μάικλ Καίην καί Ντένχολ Ἐλιοτ.

● **Folks**: ὁ Τέντ Κότσεφ στρέφεται στήν κωμωδία μέ τούς Τόμ Σέλλεκ καί Ντόν Ἀμίτσι.

● **Glengarry Glen Ross**: οἱ Ἄλ Πατσίνο, Τζάκ Λέμον καί Ἄλεκ Μπάλντουιν θά καθοδηγηθοῦν ἀπό τόν Τζαίημς Φόλεϋ, σέ σενάριο τοῦ Νταίηβιντ Μάμετ.

● **Λίστ**: Ἕνα πολύ μυστικό σχέδιο τῆς Παραμάουντ φιλοδοξεῖ νά ἑνώσει στήν ὀθόνη τούς Ἀλαίν Ντελόν καί Ἰζαμπέλ Ἀντζανί υπό τή σκηνοθεσία τοῦ Ρομάν Πολάνσκι.

● **Παράνομη εἴσοδος**: ὁ Τζόναθαν Κάπλαν διάλεξε γιά πρωταγωνιστή του τόν ἀνερχόμενο Ραίυ Λιόττα (*Ἄγριο θηλυκό, Τά καλά παιδιά*).

● **Sweet heart**: πρόκειται γιά τήν τελευταία ταινία τοῦ Μισέλ Ντεβίλ μέ τούς Ματίλντα Μαίη καί Ζάν Ντυτρόν.

● **Τό ἡμερολόγιο τῆς Λαίδης Μ**: ὁ Ἑλβετός Ἀλαίν Ταννέρ γυρίζει τή νέα του ταινία στήν Ἰσπανία.

● **The light sleeper**: ἡ καινούρια ταινία τοῦ Πώλ Σραίηντερ γυρίζεται μέ τούς Γουίλλιαμ Νταφόε καί Σούζαν Σάραντον (μέ ανεβασμένες τίς μετοχές της μετά τήν ἐπιτυχία τῆς *Θέλμα καί Λουίζ τοῦ Ρίντλεϊ Σκότ*).

● **Ὁ Μπαρμπέ Σρεντέρ** *(Τό γύρισμα τῆς τύχης)* ἑτοιμάζεται νά σκηνοθετήσει τό ἐξαιρετικό ἀστυνομικό μυθιστόρημα τοῦ Τζών Λούτζ *S.W.F.seeks the same*. Πρωταγωνίστρια ἡ αἰσθησιακή Τζέννιφερ Τζαίησον Λῆ.

● **Ἕνα πρόβλημα δικαιοδοσίας** ἀπασχολεῖ τόν Τζών Σλέσινγκερ. Πρόκειται γιά μιά πραγματική ἱστορία κατασκοπίας. (Πρωταγωνιστής ὁ Τζαίημς Φόξ).

● **Ἕνας ἐρωτευμένος πολιτοφύλακας**: εἶναι ἡ ταινία πού γυρίζει μετά τό *Ἀσθενικό σύνδρομο* ἡ Κίρα Μουράτοβα. Πρόκειται γιά γαλλοσοβιετική συμπαραγωγή.

Ὁ Πάβελ Λουνγκίν.

● **Λούνα Πάρκ**: πρόκειται γιά τή νέα ταινία τοῦ Πάβελ Λουνγκίν τοῦ σκηνοθέτη τοῦ *Τάξι μπλούζ*. Ἡ ταινία γυρίστηκε στή Μόσχα μέ γαλλικά, ἐν μέρει, κεφάλαια καί ἀσχολεῖται μέ μιά ὁμάδα ἀκροδεξιῶν νεαρῶν, ἐθνικιστῶν καί μισαλλόδοξων, χαμένων μέσα στίς προκαταλήψεις τους.

● **Πικρή σελήνη**: ἡ ταινία τοῦ Ρομάν Πολάνσκι γυρίζεται στό Παρίσι μέ τούς Πῆτερ Κογιότ καί Ἐμμανουέλ Σενιέ *(Φράντικ)*.

● **Ἡ δύναμη τοῦ ἑνός**: ἕνα ἑτερόκλητο καί διεθνές κάστ συμμετέχει στήν ταινία τοῦ Τζών Ἄβιλτσεν πού γυρίζεται στή Ζιμπάμπουε. Σημειώνουμε τήν παρουσία τοῦ Τζών Γκίλλαντ.

● **Shackew**: ὁ ἑπόμενος ρόλος τῆς Μέρυλ Στρήπ θά εἶναι αὐτός τῆς δικηγόρου Φαίη Στέντερ πού στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ '60 ὑπεράσπισε τούς Μαύρους Πάνθηρες. Ἡ Μέρυλ Στρήπ ζήτησε ἀπό τόν Κώστα Γαβρά νά διαβάσει τό σενάριο, ὥστε νά ἀναλάβει, ἐνδεχομένως, τή σκηνοθεσία.

● **Κοντά στήν Ἐδέμ**: ἡ ταινία τοῦ Σίντνεϋ Λιοῦμετ ἄρχισε νά γυρίζεται τόν Σεπτέμβριο μέ πρωταγωνίστρια τήν Μέλανι Γκρίφφιθ στό ρόλο μιᾶς δραστήριας ντετέκτιβ.

● **Lorenzo's Oil**: ἡ Σούζαν Σάραντον θά ξανασυναντήσει τόν Αὐστραλό σκηνοθέτη Τζώρτζ Μίλλερ, μετά τίς *Μάγισσες τοῦ Ἤστγουικ*. Πιθανός συμπρωταγωνιστής ὁ Νίκ Νόλτε.

● **Κλώντ Σωτέ**: ἡ καινούρια του ταινία ἄρχισε νά γυρίζεται στά μέσα Ὀκτωβρίου μέ τούς Ντανιέλ Ὠτέιγ, Ἐμμανουέλ Μπεάρ καί Ἀντρέ Ντυσολιέ.

Τό διευθυντικό τρίο κόβει τήν τούρτα τοῦ 32ου φεστιβάλ στή δεξίωση μετά τήν ἔναρξη. Ἤ μήπως γιά νά γιορτάσει τό τέ
τοῦ παλιοῦ καί τήν ἔλευση τοῦ καινούριου ἀπό τό 1992;

Σύντομο ἡμερολόγιο τοῦ 32ου Φ.Ε.Κ.

Μιά σύντομη καταγραφή τοῦ 32ου Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου ἐπιβάλλει τήν ἀποφυγή τῶν σκοπέλων, ὅπως ἡ ἀποτύπωση παρασκηνιακῶν κουτσομπολιῶν, γλαφυρῶν περιστατικῶν ἤ γραφικῶν καταστάσεων, τουλάχιστον στό βαθμό πού αὐτά δέν καθορίζουν σέ τίποτα κανένα ἀπό τά στοιχεῖα ἑνός φεστιβάλ. Ὡστόσο εἶναι ἀπορίας ἄξιο τό πῶς διάφοροι ἀρέσκονται στήν κοσμικογραφία, γράφοντας παρόλα αὐτά... "κριτικές"!

1η ΗΜΕΡΑ

Τά πάντα ἀρχίζουν ὅπως κάθε χρόνο μέσα σέ ἕνα καθεστώς σχετικῆς ἀνοργανωσιᾶς, πού — πρέπει νά ἐπισημανθεῖ — εἶναι φέτος λιγότερο ἐμφανής. Διαμαρτυρίες πανταχόθεν, τόσο γιά τή στελέχωση τοῦ φεστιβάλ ἀπό ἀνθρώπους τῆς Ἀθήνας ὅσο καί γιά τόν χαρακτήρα του, μᾶλλον φιλολογικές οἱ δεύτερες, καίρια οὐσιαστικές οἱ πρῶτες. Ὁ χῶρος διαμορφώθηκε κάπως πιό ζεστά, ἀλλά ὅπως καί νά 'χει, παραμένει ἕνα περίπτερο τῆς ΔΕΘ. Διάχυτη εἶναι ἡ ἀτμόσφαιρα ἀποχαιρετισμοῦ σ' ἕνα θεσμό. Τό περίεργο εἶναι ὅτι ὅλοι συζητᾶνε γιά τήν προοπτική τοῦ νέου — διεθνοῦς — φεστιβάλ, χωρίς ὡστόσο νά ἔχουν προσδιορίσει τό χαρακτῆρα του.

Τό βράδυ ὅμως στό θέατρο τῆς ΕΜΣ ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος μέ τό ἐκτός συναγωνισμοῦ *Μετέωρο βῆμα τοῦ πελαργοῦ* πείθει ἀρκετούς φανατικούς πολέμιους τοῦ ἔργου του. Τό χειροκρότημα στό τέλος ὅμως εἶναι χλιαρό, ὅπως καί οἱ κριτικές τῶν θεατῶν. Ὁ Ἀγγελόπουλος σέ σύγχρονο θέμα, μέ τίς γνωστές εἰκαστικές ἀρετές, φαίνεται ὅτι τράβηξε κάπως παραπάνω τίς εὐαίσθητες χορδές τῶν συναισθημάτων.

Λίγα μέτρα πιό πέρα, στήν Ἑβδομάδα Κριτικῆς πού ὀργάνωσε ἡ ΠΕΚΚ, ἡ *Ὡραία καυγατζού* τοῦ Ζάκ Ριβέτ καί τό *Κοκάλωσε, πέθανε, ἀναστήσου* τοῦ Βιτάλι Κανιέφσκι ἐντυπωσιάζουν τούς θεατές καί δίνουν παράλληλα τό στίγμα ἑνός νέου(;) ρεύματος στήν Εὐρώπη.

2η ΗΜΕΡΑ

Τό διαγωνιστικό μέρος ἀρχίζει μέ τή μικροῦ μήκους *Παράθυρο στή θάλασσα* τῆς Μαρίας Ἠλιοῦ, μιά ποιητική ἀναπόληση στήν παιδική ἡλικία καί μέ τά *Κοράκια* τοῦ Τάκη Σπετσιώτη, ὁ ὁποῖος ὀπτικοποιεῖ γλαφυρά ἀλλά καί σχηματικά τόν Ροΐδη. Εἶναι ἡ παντοτινή πολιτική ἐκμετάλλευση, πού στό βωμό της θυσιάζονται ὄνειρα, προσδοκίες καί ζωές. Τά πρῶτα μηνύματα γιά ἕνα φεστιβάλ μέ "ἀνεκτές" ταινίες δίνονται μέσα ἀπό τίς καλές κριτικές ὅλων.

Ἡ πανδαισία στήν Ἑβδομάδα Κριτικῆς συνεχίζεται μέ τήν *Κόκκινη παλομπέλλα* τοῦ Νάννι Μορέττι, μιά ἐξοντωτική σάτιρα ἐκ τῶν ἔσω καί μιά ἀπογύμνωση τῆς ἰταλικῆς ἀρι-

Ὁ Ἀγγελόπουλος στό πάρτυ τῆς ἔναρξης. Ὁ κινηματογράφος του ξεφεύγει ἀπό τά πλαίσια τοῦ 32ου Φ.Ε.Κ.

στερᾶς, καί μέ τό *Ὄχι ἤ ἡ μάταιη δόξα τῆς ἐξουσίας* τοῦ Μανουέλ ντέ Ὀλιβέιρα, ἕνα πέρασμα στήν ἱστορία τῆς Πορτογαλίας μέ τελικό σκοπό τήν κατάδειξη τῆς ὠμότητας ἀνά τούς αἰῶνες.

3η ΗΜΕΡΑ

Ἡ γραβάτα τοῦ Ἀλέξη Μπίστικα ἀρέσει σέ πολλούς γιά τήν ἁπλή καταγραφή ἑνός νέου πού ἀφήνει τόν τόπο του γιά νά πάει στό Λονδίνο. Ἀνθρώπινες σχέσεις, δοσμένες μέ εἰλικρίνεια καί εὐαισθησία, καί ταυτόχρονα καταγραφή χώρων καί συμπεριφορῶν.

Ἡ *Φανουρόπιτα* τοῦ Δημήτρη Γιατζουζάκη ξαφνιάζει τό κοινό τόσο μέ τή δύναμη τῶν εἰκόνων της ὅσο καί μέ τήν ἄγρια σάτιρα στους μύθους. Ἕνα προσωπικό ὕφος, μιά γραφή πού παραπέμπει στόν Τορνέ καί ἕνα μικρό κοριτσάκι πού ἐντυπωσιάζει. Πάντως οἱ γνῶμες γιά τό ποιές ταινίες εἶναι μικροῦ καί ποιές μεγάλου μήκους διχάζονται, ἀφοῦ καί οἱ μέν καί οἱ δέ διαρκοῦν γύρω στή μία ὥρα. Ἴσως νά πρόκειται γιά ἕνα φεστιβάλ μεσαίου μήκους.

Στήν Ἑβδομάδα Κριτικῆς, τό *Κλεῖσε μου τά μάτια* τοῦ Στῆβεν Πολιακώφ συνεχίζει τήν ἀνανέωση τοῦ ἀγγλικοῦ κινηματογράφου, μέ μιά ἱστορία παθιασμένου ἔρωτα μεταξύ δύο ἀδελφῶν, καί ὁ *Μοναδικός μάρτυρας* τοῦ Μίκαελ Παντούρσκι συνεχίζει τήν ἀντίστοιχη ἀνανέωση τοῦ κινηματογράφου τῆς ἀνατολικῆς Εὐρώπης, μέ μιά καθημερινή ἱστορία μικροσυμβιβασμῶν καί ὑπαναχωρήσεων.

4η ΗΜΕΡΑ

Τό ἀπόγευμα προβάλλονται οἱ ταινίες τοῦ πληροφοριακοῦ προγράμματος, πού δικαιώνουν αὐτούς πού ὑποστηρίζουν πώς τά τελευταῖα χρόνια αὐτό τό τμῆμα τοῦ φεστιβάλ ἔπαψε νά κρύβει ἐκπλήξεις. Οἱ ταινίες περνοῦν ἀπαρατήρητες ἀπό τό λιγοστό κοινό, χωρίς ὡστόσο νά ἀποφύγουν νά προκαλέσουν κάποτε τή θυμηδία τῶν θεατῶν, μέ ἀποκορύφωση τό *Τοῦνελ* τοῦ Ἀλέξη Τσάφα, μιά ταινία στήν παράδοση τῶν κλασικῶν βιντεοπαραγωγῶν.

Τό βράδυ προβάλλεται ἡ μικροῦ μήκους *Ἡ μυστική ἔλευσις τοῦ θέρους* τοῦ Βασίλη Δούβλη πού παρά τίς καλές ἑρμηνεῖες καί τή σωστή ἀτμόσφαιρα δέν καταφέρνει νά ἀφηγηθεῖ

τήν ἱστορία της ὁλοκληρωμένα. Ἡ *Ἰσημερία* πού ἀκολουθεῖ εἶναι μιά προσπάθεια τοῦ Νίκου Κορνήλιου νά χωρέσει σέ μιά ταινία σκέψεις καί ἰδέες πού μόνο μέ τόμους θά καταγράφονταν σαφῶς. Ἐπόμενο εἶναι ὅλα αὐτά νά χαθοῦν μέσα σέ μιά δαιδαλώδη ἀτμόσφαιρα, πού ὡστόσο διαθέτει καί ἐκπληκτικές σεκάνς καί πρωτότυπες ἰδέες καί ἄψογους ἠθοποιούς, ὄχι ὅμως ἔμπειρο σκηνοθέτη.

Ἀπό τό "διεθνές τμῆμα" τοῦ φεστιβάλ ἔχουμε τό ἀπολαυστικότατο *Delicatessen* τῶν Ζάν Πιέρ Ζενέ καί Μάρκ Καρό, μιά ἐντελῶς κόμικ-ἱστορία, μέ ἀνάλογους ἥρωες, ἀνάλογα ντεκόρ καί πολύπλευρη ἐκμετάλλευση τῶν δυνατοτήτων τοῦ κινηματογράφου.

5η ΗΜΕΡΑ

Τό κυνήγι τῆς πάπιας τοῦ Δημήτρη Ἰνδαρέ ἀρέσει στό κοινό γιατί ἀξιοποιεῖ τέλεια μιά ἁπλή ἱστορία καί κυρίως τήν ἀφηγεῖται ὁλοκληρωμένα. Ἡ μεγάλου μήκους *Ὁ Τζώνυς Κέλν κυρία μου* τοῦ Θανάση Σκρούμπελου εἶναι μιά εὐαίσθητη ματιά στό χῶρο τῶν περιθωριακῶν, τῶν "ἀγαπητικῶν" καί τῆς μοναχικῆς τους πορείας.

Μέ εἰκόνες βγαλμένες ἀπό τίς καλύτερες στιγμές τοῦ Φασμπίντερ καί μ' ἕναν ἔξοχο Χρῆστο Τσάγκα, ἡ ταινία εἶναι τό χρονικό μιᾶς σταδιακῆς ἀποσύνθεσης.

Ἡ *Τεχνητή καρδιά* τοῦ Βαγγέλη Σεϊτανίδη ἔχει ἀδικαιολόγητα μεγάλη διάρκεια, ἔστω καί γιά μικροῦ μήκους ταινία, καί σχεδόν ξεχειλώνει τό θέμα της. Στά θετικά τῆς ταινίας οἱ εἰκόνες μιᾶς Πτολεμαΐδας μέ προσωπική ματιά.

Τέλος, ἡ *Κλειστή στροφή* τοῦ Νίκου Γραμματικοῦ ἀφήνει πολλές προσδοκίες γιά τήν περαιτέρω πορεία τοῦ νεαροῦ σκηνοθέτη· μιά "μαύρη" ἱστορία (φόρος τιμῆς στόν Μελβίλ;) μέ ἀξιοποίηση τῶν χρόνων, τῶν χαρακτήρων καί κυρίως τῶν χώρων. Μιά ταινία γιά τήν πόλη, ἔστω κι ἄν αὐτό δέν εἶναι τό θέμα της. Ἡ μοίρα καί τά χαμένα παιχνίδια, οἱ χρόνοι πού δέν ἐπαρκοῦν καί ἡ ἀτμόσφαιρα πού εἶναι τόσο νουάρ ὅσο τό ἐπιτρέπει ἡ ἐκτός τῶν τειχῶν πόλη.

Ἡ ταινία-ἔκπληξη τῆς Ἑβδομάδας Κριτικῆς εἶναι πράγματι τέτοια ἀφοῦ ὁ *Τοτό ὁ ἥρωας* τοῦ Ζακό βάν Ντορμέλ ἀπό τό Βέλγιο εἶναι μία ἄκρως πρωτότυπη δημιουργία, πού κινεῖται σαφῶς πάνω στή λεπτή διαχωριστική γραμμή φανταστικοῦ - πραγματικοῦ.

Τό γεγονός τῆς ἡμέρας ὅμως εἶναι ἡ προβολή σ' ἕνα ξεχασμένο τμῆμα τοῦ φεστιβάλ, αὐτό τοῦ "Κινηματογράφου καί Πραγματικότητας", πού τό παρακολουθοῦν ἐλάχιστοι, τῆς πρόσφατης ταινίας - ποταμοῦ τοῦ Ρόμπερτ Κράμερ *Αὐτοκινητόδρομος ἕνα / ΗΠΑ*. Ἕνα ὁδοιπορικό στήν πιό παλιά ἐθνική ὁδό τῶν ΗΠΑ μέ πολλές στάσεις πάνω στό σῶμα τῶν συμπτωμάτων τῆς "χώρας τῆς ἐλευθερίας". Ἕνα ντοκυμανταίρ-φιξιόν ἤ, μ' ἄλλα λόγια, ἕνας ἰδιαίτερος κινηματογράφος μέ σπουδαῖες ἐπιδόσεις.

6η ΗΜΕΡΑ

Ἡ τελευταία ἡμέρα τοῦ διαγωνιστικοῦ τμήματος περιλαμβάνει τρεῖς μικροῦ μήκους ταινίες. Ἡ *Ἀδιόρθωτη Ἔλσα* τοῦ Μιχάλη Ἀναστασίου εἶναι μιά "μαύρη" ταινία, μέ περίεργο χιοῦμορ καί ἄμεση ἐκμετάλλευση καί κατάδειξη τῆς σχιζοφρένειας(;) τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς. *Ἡ κυρία Μίκα* τῆς Κατερίνας Εὐαγγελάκου εἶναι μιά εὔστοχη ἀναπόληση τοῦ παρελθόντος, εἰκαστικαιά εὔστοχη ἀναπόληση τοῦ παρελθόντος, εἰκαστικά ἐνδιαφέρουσα, μέ εἰκόνες εὔγλωττες καί τρυφερές. Ἡ ταινία τοῦ Γιάννη Φραγκουλάκη *Στά ψέματα* εἶναι μιά προσπάθεια ἐπιστημονικῆς φαντασίας μέ λιγοστά μέσα πού ὡστόσο μεταφέρει αὐτούσια τήν ἀτμόσφαιρα τῶν ταινιῶν ἀναλόγου εἴδους, μέ κύρια στοιχεῖα τό σασπένς καί τήν ἀνατροπή τῶν συμβάσεων.

Στίς μεγάλου μήκους ταινίες, ὁ *Δραπέτης* τοῦ Λευτέρη Ξανθόπουλου ἄφησε πολλές καλές ἐντυπώσεις μιᾶς καί πρόκειται γιά μιά πολύ εὐαίσθητη ταινία. Οἱ ἄνθρωποι στήν ταινία κινοῦνται σάν φιγοῦρες, σάν σκιές πού παίζουν τό ρόλο τους· ὄχι ὡς ὑποστατοί ἠθοποιοί, ἀλλά μᾶλλον σάν πρόσωπα τοῦ θεάτρου σκιῶν. Ἕνα ἑλληνικό *Σινεμά ὁ Παράδεισος*, μιά τέχνη πού σβύνει, ἕνα ἦθος πού κι αὐτό σβήνει, στήν καλύτερη περίπτωση σβύνουν καί οἱ ἄνθρωποι μαζί. Στά ἀρνητικά τῆς ταινίας ὁ πλατειασμός της καί στά θετικά ἡ ἔξοχη ταρκοφσκική σκηνή τοῦ ὀνείρου.

Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ Τάσου Ψαρρᾶ ἦταν ἡ πιό ἀμφιλεγόμενη ταινία τοῦ φεστιβάλ: AIDS, ἀστική τάξη, ὑποκρισία καί ἐξαπάτηση. Θέμα πού μπορεῖ εὔκολα νά σέ παρασύρει μέσα του καί νά σέ βυθίσει. Πολλοί μίλησαν γιά τήν καλύτερη ταινία τοῦ φεστιβάλ, ἄλλοι γιά μεγάλη ...πατάτα. Τό σίγουρο εἶναι πώς πρόκειται γιά μιά ταινία μέ καίρια καί σφιχτά δομημένη ἀφήγηση.

Τί νόημα ἄραγε μπορεῖ νά ἔχει σήμερα ἡ βράβευση τῶν πρωτοεμφανιζόμενων σκηνοθετῶν;

ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΕΡΑ

Τό μεσημέρι, στό θέατρο τῆς ΕΜΣ, μετά τήν προβολή ἐκτός συναγωνισμοῦ τῆς ταινίας *Ἥσυχες μέρες τοῦ Αὐγούστου* τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη, πολλά μάτια βούρκωσαν, μιά καί τό θέμα τῆς ταινίας — ἡ μοναξιά στίς μεγαλουπόλεις — προσφεροταν γιά μελό. Ὡστόσο ὁ Βούλγαρης ἀποφεύγει τίς κακοτοπιές πρόσφατων ἀποτυχημένων προσπαθειῶν καί ξαναγυρίζει στήν ἐποχή τοῦ *Προξενιοῦ τῆς Ἄννας* συγκινώντας μέ τήν εὐαίσθητη γραφή του.

Τό βράδυ, λίγο πρίν ἀπό τήν ἀπονομή, προβάλλεται καί ἡ καινούρια ταινία τοῦ Νίκου Παπατάκη *Οἱ σχοινοβάτες*, μιά "ταινία θανάτου", ὅπως δηλώνει ὁ δημιουργός της, πάνω στή σχέση ἑνός συγγραφέα καί ἑνός ἰσορροπιστῆ.

Λίγο ἀργότερα, ἡ ἀπονομή — μιμούμενη χολυγουντιανά πρότυπα — θά ἀφήσει παραπονούμενους ὅλους τούς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου λόγω τῆς μή ἀπονομῆς τῶν κυριότερων βραβείων. Ὡστόσο ἡ ἀπόφαση τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς καταχειροκροτήθηκε ἀπό τό κοινό.

Ἡ παραπάνω — λίαν σύντομη — καταγραφή παίζει τό ρόλο ἡμερολογίου μονάχα καί ὡς ἐκ τούτου εἶναι κατανοητή ἡ ἔλλειψη μιᾶς οὐσιαστικῆς κριτικῆς ἀντιμετώπισης, ἀλλά καί ἡ ἀποφυγή διαδρομιστικῶν σχολίων. Οἱ διεθνεῖς ἡμερίδες καί τά συνέδρια ἀξίζουν πιστεύουμε ξεχωριστή ἀντιμετώπιση. Ὅσο γιά τούς προβληματισμούς περί διεθνοῦς ἤ ὄχι φεστιβάλ, αὐτοί μπορεῖ καί νά ἀνάγονται στή γνωστή ρήση: "Θά τό δείξει ἡ νεκροψία"...

Τάσος ΡΕΤΖΙΟΣ

Ἡ πόλη τοῦ κινηματογράφου

Ἀπό τή *Μητρόπολη* (1926) τοῦ Φρίτς Λάνγκ καί τό *Λός Ἄντζελες* τοῦ Τζών Χιοῦστον (1941) ἤ αὐτό τοῦ Ρίντλεϋ Σκότ στό *Μπλέηντ ράννερ* (2019) ὥς τήν ... *Ἀθήνα* (1981) τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου (ἀλλά καί ὁλόκληρου τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τό ξέρατε ὅτι οἱ ἐκτός Ἀθηνῶν παραγωγές σ' ὁλόκληρη τήν ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ σινεμά μετριοῦνται στά δάχτυλα τῶν χεριῶν;) τό σινεμά προτιμάει νά προβάλλει τό χάρτη (ἤ τόν λαβύρινθο) τῆς πλοκῆς του πάνω στό ἀστικό τοπίο. Ἡ μεταβαλλόμενη εἰκόνα τῆς πόλης στόν εἰκοστό αἰώνα (συχνά, ἡ εἰκόνα ἑνός λούνα πάρκ, ἑνός πάρκου τῆς ματαιοδοξίας ἤ ἑνός ζωντανοῦ πίνακα ὅπου ὁ φιλόδοξος αἰώνας πού τελειώνει ἀποτυπώνει τίς συχνά ξιπασμένες του ἐφευρέσεις) εἶναι μιά ἀνεξάντλητη πηγή εἰκόνων καί μύθων γιά τό σινεμά: *ἡ πιό ἀγαπημένη του.* Κι ἔτσι, ὄχι ἄδικα, πρόκειται γιά μιά σχέση ἀμφίδρομη.

Ἡ ἀπομόνωση στούς χώρους παραγωγῆς, ἡ σκληρή πραγματικότητα τῆς σύλληψης, τῆς κύησης καί τῆς γέννησης μιᾶς ταινίας, ἡ μαγική σύντηξη τῶν προσωπικοτήτων τῶν ἀνθρώπων πού συμμετέχουν σ' αὐτήν τή διαδικασία, ὅλα αὐτά κρατοῦν τούς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου μακριά ἀπό τήν παγκοσμιότητα τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου. Αὐτές οἱ μικρές ἐπαρχιακές πόλεις πού δημιουργοῦνται στή διάρκεια τῆς γέννησης μιᾶς ταινίας (ἀπό τήν Γκόθαμ τοῦ Τίμ Μπάρτον μέχρι τό Μεσολλόγι τῆς Γιάλτας τοῦ Κούνδουρου) εἶναι κι αὐτές μικρές ἤ μεγάλες συνοικίες τῆς πόλης τοῦ κινηματογράφου. Ἀπό αὐτές τίς συνοικίες (πλούσιες ἤ ...φτωχές) ὅλοι συρρέουν πρός τό κέντρο τῆς πόλης, τήν κοσμοπολίτικη γιορτή ὅπου ὅλες οἱ φυλές συναντιοῦνται γιά τήν πρεμιέρα.

Ἔτσι, παρότι οἱ ἱστορίες τοῦ κινηματογράφου εἶναι συνδεδεμένες μέ τίς ἱστορίες τῶν πόλεων, οἱ πιό ἀξιομνημόνευτες πόλεις δέν εἶναι αὐτές πού φιλοξενοῦνται στόν κινηματογράφο, ἀλλά ἀντίθετα *αὐτές πού τόν φιλοξενοῦν.* Θά μπορούσαμε νά τίς ὀνομάσουμε ὅλες *Τσινετσιτά,* ὅμως ὥς τό τέλος αὐτῶν τῶν γραμμῶν ἴσως βροῦμε ἕνα καλύτερο ὄνομα. Οἱ πό-

λεις τοῦ κινηματογράφου συχνά δέν εἶναι οὔτε κάν πόλεις, εἶναι συνοικίες ἤ καί ἁπλά ψαροχώρια. Ἀπό τό Βερολίνο καί τήν Νέα Ὑόρκη ὥς τό Λονδίνο καί τή Βενετία, τίς Κάννες ἤ τό ...Λοκάρνο, ὅλα αὐτά τά τοπωνύμια λαμποκοποῦν πάνω στό χάρτη, δανειζόμενα τή λάμψη τους ἀπό τήν αἴγλη τοῦ σινεμά.

Ἴσως θά μπορούσαμε νά ὀνομάσουμε τίς πόλεις αὐτές τοῦ κινηματογράφου *Χόλυγουντ*, ὅμως ἔτσι καί ἡ Θεσσαλονίκη εἶναι ἕνα μικρό Χόλυγουντ (πύργο πάντως ἔχουμε, καί original ὄχι remake). Ὅμως, λίγη ὑπομονή ἀκόμη. Ὅλες αὐτές οἱ πόλεις παρουσιάζουν μιά ἰδιομορφία. Μέσα στό χάρτη τῆς πόλης εἶναι κρυμμένος ἕνας ἄλλος μικρότερος χάρτης. Μιά μίνι-πόλη μέσα στήν πόλη, ἡ πόλη τοῦ κινηματογράφου. Πῶς θά τήν γνωρίσετε; Μά ἀπό τούς ἴδιους τοῦς μετακινούμενους πληθυσμούς. Τήν τελευταία νομαδική φυλή (μετά τούς *τσιγγάνους*, ἄν καί ἦρθε ὁ *Καιρός* καί γι' αὐτούς νά εἰσέλθουν στό κινηματογραφικό πάνθεον) τοῦ κόσμου, τούς ἀνθρώπους τοῦ κινηματογράφου. Ψυχές σέ μετανάστευση οἱ περισσότεροι ἀπό αὐτούς, ἔτσι κι ἀλλιῶς χαράζουν μέ τούς ἐτήσιους κύκλους τους τά μυστικά ὅρια μιᾶς κρυμμένης πόλης, τῆς μίας καί μοναδικῆς τελικά καλειδοσκοπικῆς *πόλης τοῦ κινηματογράφου*.

Αὐτή ἡ ταξιδιάρα πόλη κάνει πολλούς σταθμούς κάθε χρόνο κι ἀφήνει τό ἴχνος της στίς πόλεις πού περνάει. Στήνεται καί ξεστήνεται σέ χρόνο - μηδέν, καί στό ἐλάχιστο διάστημα τῆς παρουσίας της εἶναι πάντα μιά γιορτή (: μιά ἀληθινή γιορτή, μέ συναντήσεις, ξενύχτια, μουσική καί φυσικά *καυγάδες*). Ἡ φυλή τοῦ κινηματογράφου ἔχει σταθερές προτιμήσεις γιά τό σημεῖο συνάντησης. Στή Θεσσαλονίκη ἄς ποῦμε εἶναι ἕνα τρίγωνο, πού διαγράφεται ἀνάμεσα στό Θέατρο τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν, τήν Ἔκθεση καί τό ...κέντρο τῆς Ἀθήνας. Κάθε χρόνο, βρέξει χιονίσει. Στίς Κάννες γιά χρόνια, τό κέντρο δραστηριότητας ἦταν τό Παλαί ντέ Κρουαζέτ. Ὅταν ὁ Δῆμος ἀποφάσισε νά τό γκρεμίσει γιά νά μεταφέρει τό φεστιβάλ στό Παλαί ντέ Φεστιβάλ, χάλασε ὁ κόσμος. Ἀπό τερατούργημα μέχρι γυάλινη φυλακή τό ὀνομάσανε, ὥσπου συνηθίσαμε κι αὐτή τήν ἀλλαγή καί πάει καί τελείωσε.

Ἔτσι καί στή Θεσσαλονίκη, τό 32ο ΦΕΚ εἶναι τό τελευταῖο. Τοῦ χρόνου, τό πρῶτο ΦΕΚ στήν ἱστορία τοῦ θεσμοῦ, θά μοιάζει τό ἴδιο ἀλλά δέν θά εἶναι πιά. Ὅλοι μᾶς λένε ὅτι τό 1992 τό Ἑλληνικό θά γίνει Εὐρωπαϊκό.

Κι ὅμως, ἡ οὐσία εἶναι ὅτι αὐτές οἱ περιοδικές συναντήσεις τῶν φεστιβάλ εἶναι σάν τή γιορτή τοῦ θερισμοῦ. Εἶναι πάντα μιά γιορτή ἐθνική (μέ τήν ἔννοια τοῦ χαρακτήρα τῶν ἐκδηλώσεων) ἀλλά ὄχι ἀποκλειστική. Τό Διεθνές Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης θά εἶναι λοιπόν ἕνα ἑλληνικό φεστιβάλ μέ "διεθνή προϊόντα, πού σημαίνει ἁπλῶς ὅτι τά ...ἑλληνικά προϊόντα θά ἐκτείθενται πλέον σέ ἕνα πολύγλωσσο, διεθνές φόρουμ. Ἔτσι τό ἑλληνικό σινεμά θά γίνει διαρρήκτης στό ἴδιο του τό σπίτι, γιά νά νομιμοποιηθεῖ ἡ παρουσία του ἀνάμεσα στούς πολευθνεῖς καλεσμένους του. Σχιζοφρένεια. Ἔστω. Μόνο νά μήν ξεχάσουμε ὅτι ἕνα φεστιβάλ κινηματογράφου χρειάζεται ταινίες. Ἄς ποῦμε ὅτι ὥς τά τώρα ἡ ἀπομόνωση καί ὁ ἐπαρχιωτισμός μᾶς κράτησαν ἔξω ἀπό τή διεθνή ἀγορά (πού εἶναι ψέμα: ἡ κακή ποιότητα φταίει· κατά τά ἄλλα, ταινίες βουνίσιες ἤ τελείως αὐτοσχέδιες ἔχουν κερδίσει τόν Χρυσό Φοίνικα). Ἄς φροντίσουμε τότε νά μήν ὑποδεχτοῦμε τούς καλεσμένους μας μέ τά τσαρούχια.

Ὅσες ἀλλαγές κι ἄν ἔρθουν, ἡ πόλη τοῦ κινηματογράφου εἶναι μία. Εἴτε γιά τό Χόλυγουντ ἤ τή Βενετία πρόκειται, εἴτε γιά τή Θεσσαλονίκη, μοῦ φαίνεται ὅτι ἡ πόλη τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ σύγχρονη ἀντανάκλαση τῆς ἀρχαίας Βαβυλώνας: *μιά πόλη πού βρίσκεται παντοῦ καί πουθενά, μιά οὐτοπική γιορτή πού μιλάει ὅλες τίς γλῶσσες τοῦ κόσμου, στήν οὐσία μόνο μία:* τή γλώσσα τοῦ κινηματογράφου. Ἐξοῦ καί τ' ὄνομά της: *Βαβυλώνα*.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

[Μιά πρώτη καί προχειρότερη ἐκδοχή τοῦ κειμένου δημοσιεύτηκε στά Ἐφήμερα, *τήν ἐφημερίδα πού ἐκδιδόταν στή διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ].*

Ἄντε γειά

Χωρίς ἀμφιβολία, ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος, ἄν δέν νοσεῖ σοβαρά, βρίσκεται τουλάχιστον σέ ἀδιέξοδο. Ὅλος ὁ κινηματογράφος. Καί αὐτός πού "φαίνεται" καί αὐτός πού δέν "φαίνεται".

Δέν εἶναι τυχαῖο αὐτό, οὔτε ἔρχεται ἀπό τό πουθενά. Ὡς κοινωνία βρισκόμαστε ἐγκλωβισμένοι σέ μιά στατικότητα. Ἡ παραγωγή ἰδεῶν, ἄν αὐτό εἶναι τό ζητούμενο, ἔχει σταματήσει. Ὁ ἑλληνικός χῶρος δέν προσφέρεται γιά ὁτιδήποτε ἔχει ἀνάγκη νά ἐκφρασθεῖ. Ἡ ἀποσπασματοποίηση, ἡ βιασύνη, ἡ προχειρότητα καί ἡ ἀνικανότητα κυριαρχοῦν.

Ὁ κινηματογράφος γιατί νά εἶναι ἔξω ἀπ' αὐτό τό πλαίσιο; Θά μποροῦσε νά ἦταν ἡ ἀπάντηση, καί μάλιστα νά εἶναι σωστή. Ἀνάλογη μ' αὐτή πού δίνεται γιά τήν ἐθνική ὁμάδα τοῦ ποδοσφαίρου. "Τέτοιο ποδόσφαιρο ἔχουμε, τέτοια ἐθνική μᾶς ἀξίζει". Ἴσως νά εἶναι ἔτσι. Καί νά τελειώσει ἐδῶ ἡ ἱστορία. Νά κλείσει τό κεφάλαιο τοῦ κινηματογράφου. Ἄλλωστε δουλειά ἔχουμε ὅλοι. "Τά παιχνίδια τοῦ γάτου" νά εἶναι καλά καί νά μᾶς φέρνουν διαφημίσεις.

Ὅμως δέν πρέπει νά εἶναι ἔτσι. Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι μόνον ἀντανάκλαση τῆς κοινωνίας. Δέν εἶναι ὁ καθρέφτης της. Δέν εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τῆς πραγματικότητας. Δέν εἶναι οὔτε κάν ἡ προέκτασή της. Ὁ κινηματογράφος, ὡς προσπάθεια ἀπεικόνισης τῆς πραγματικότητας ἐρήμην τῆς πραγματικότητας, ὀφείλει νά προωθεῖ, νά προκαλεῖ καί νά θέλγει. Ἔτσι ἤ ἀλλιῶς νά ἕλκει, χρησιμοποιώντας τήν πραγματικότητα πρός τό ἐξωπραγματικό, τό ξένο, ἀλλά καί ταυτόχρονα τό ἀναγνωρίσιμο καί οἰκεῖο. Ἡ ἀλήθεια τῶν εἰκόνων του ὀφείλεται στήν ἀλήθεια τῆς διάπλασης καί τῆς πλαστικότητας τοῦ μύθου του.

Συνήθως οἱ ἀντιδράσεις γιά τό ἑλληνικό σινεμά στήν περίοδο τῆς ἑβδομάδας του περιέχουν τά πάντα. Φέτος ἐκτός τῶν ἄλλων εἴχαμε καί τίς γραβάτες. Εἶναι ἴσως οἱ μόνες πού ἐπιβίωσαν μαζί μέ τούς παρακοιμώμενους πού ἐπιβιώνουν πάντα. Μόνο πού αὐτή τή φορά οἱ παρακοιμώμενοι αἰσθάνθηκαν τήν ἀπειλή ἄμεσα. Ἡ μή βράβευση τῆς μετριότητας τήν ἔφερε στό φῶς καί τήν ξεγύμνωσε.

Στίς φωνές γιά τό θάψιμο τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ἡ ἀπάντηση εἶναι: ποιός ἑλληνικός κινηματογράφος;

Φέτος δέν ὑπῆρχε οὔτε ὁ Τσιώλης στό διαγωνιστικό γιά νά σώσει τα προσχήματα. Ἀλλά ἄς ξαναγυρίσουμε στή μοναδικότητα τοῦ προϊόντος καί στήν ἐπάρκεια τοῦ εἴδους.

Τί ἔχουμε σήμερα; Ἕνα *Ἄντε γειά* τοῦ Γ. Τσεμπερόπουλου πού δέν πέρασε ἀπό τό Φεστιβάλ καί τόλμησε στίς αἴθουσες μέ διπλή ἐπιτυχία. Ἕναν Παναγιωτάτο καί μιά Λιάππα πού οἱ ταινίες τους "χρησιμοποίησαν" ἀρνητικά τό φεστιβάλ γιά νά βγοῦν στίς αἴθουσες. Καί ἀκόμη:

Τόν Ἀγγελόπουλο καί τόν Βούλγαρη. Δύο δημιουργούς πού ἄνοιξαν τούς ὁρίζοντες. Πού ἔχουν καί ἀκολουθοῦν τήν "πολιτική" τους, μέ ταινίες στό δικό τους πλαίσιο τοῦ ἔργου τους. Ἄλλοτε μέ φίλμ ὑψηλότατης ποιότητας (π.χ. *Ταξίδι στά Κύθηρα*) καί ἄλλοτε μέ ἔργα αἰσθητικῆς ἀναδίπλωσης (π.χ. *Τοπίο στήν ὁμίχλη*), ἤ, στήν περίπτωση τοῦ Βούλγαρη, μέ ἔργα ὅπως τά *Πέτρινα χρόνια* ἀπό τή μιά καί οἱ *Ἥσυχες μέρες τοῦ Αὐγούστου* ἀπό τήν ἄλλη. Τουλάχιστον καί στούς δύο τό "βλέμμα" ὑπάρχει. Ὁ κινηματογράφος τους εἶναι πλατύς καί σέ διαστάσεις καί σέ ἐμβέλεια. Ἔχει ξεφύγει καί καλά κάνει. Ὅμως αὐτό δέν φθάνει. Δέν καλύπτει τίποτα. Ἀντίθετα ἀποκαλύπτει τό μέγεθος τῆς τυφλότητας τοῦ βλέμματος τῶν ἄλλων.

Ἀλήθεια τί βλέπουν ὁ Σπετσιώτης (*Κοράκια*), ὁ Γιατζουζάκης (*Φανουρόπιτα*), ὁ Τσάφας (*Τοῦνελ*), ὁ Κορνήλιος (*Ἰσημερία*), ὁ Γραμματικός (*Κλειστή στροφή*), ὁ Ξανθόπουλος (*Δραπέτης*), ὁ Ψαρράς (*Ἡ ἄλλη ὄψη*), ὁ Σκρούμπελος (*Ὁ Τζώννυς Κέλν κυρία μου*);

Τό πρόβλημα στό σημερινό ἑλληνικό σινεμά δέν εἶναι στήν κατασκευή ἀλλά στό βλέμμα καί τή σκηνοθεσία του. Τί βλέπουν σήμερα οἱ Ἕλληνες σκηνοθέτες καί τί προβάλλουν; Τί τούς ἐνδιαφέρει, τί δέχονται γιά νά ἀναπαραστήσουν, νά κινήσουν καί νά ἐπιδείξουν; Ποιός εἶναι τελικά ὁ κόσμος τους; Ἄν εἶναι αὐτός πού δείχνουν, τότε εἴμαστε ὅλοι ἄσχημα. Διανύουμε μιά περίεργη πορεία.

Ἔστω ὁ ἐφησυχασμός. Ἡ ἀναζήτηση τῶν παθῶν, σέ παθητική σχέση. Σέ ποιά ἀπ' αὐτές τίς ταινίες μπορεῖ νά βρεθεῖ;

Δέν εἶναι καλές οἱ ταινίες. Ὅπως καί νά ἔχει ἡ κατάσταση, πρέπει νά ξεφύγουμε ἀπό τόν μικρόκοσμο τῆς χρήσης τῶν διαπιστευτηρίων. Στό κάτω - κάτω, η πρώτη ταινία τοῦ Βούλγαρη ἦταν τό *Προξενειό τῆς Ἄννας* καί τοῦ Ἀγγελόπουλου ἡ *Ἀναπαράσταση*. Δέν ἦταν οὔτε ἡ *Κλειστή στροφή* οὔτε ἡ *Φανουρόπιτα*.

Τί θά γίνει λοιπόν; Τί πρέπει νά γίνει; Νά συνεχίσουν νά κάνουν ταινίες ὁ Ἀγγελόπουλος, ὁ Βούλγαρης, ὁ Τσεμπερόπουλος, ὁ Περράκης, ὁ Βεργίτσης, ὁ Τσιώλης, ὁ Κόρρας, ὁ Πανουσόπουλος. Καί οἱ ἄλλοι νά ἀρχίσουν ἐπιτέλους νά βλέπουν γύρω τους. Νά ἀρχίσουν νά σκηνοθετοῦν τό βλέμμα τους, γιά νά σκηνοθετήσουν καί τό δικό μας.

Ἄν θά μάθει αὐτή ἡ κοινωνία νά κοιτάζει καί νά ἐρευνᾶ, θά τό μάθει ἴσως καί μέσα ἀπό τό ἑλληνικό σινεμά. Γιατί ὄχι;

Ἰορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Ἀναζητώντας τή χαμένη αὐθεντικότητα τῶν εἰκόνων

Ψυχρά χρώματα, τά βλέμματα κουρασμένα, ἀνοιχτοί ὁρίζοντες, ρημαγμένα τοπία (ἄγονη ἤ ἀπάτητη γῆ), τά λόγια βαριά, παλιές, ἐπαρχιακές, λαϊκές γειτονιές, χαμένες πόλεις, χαμένες πατρίδες, χαμένοι δρόμοι, ἄνθρωποι μόνοι (ἤ μοναχικοί), ἐξορισμένοι σέ κάποια μεθόριο σιωπῆς. Τό *Μετέωρο βῆμα* στήν πορεία ἑνός σημαντικοῦ Ἕλληνα κινηματογραφιστῆ, πού μέ πεῖσμα ἀρνεῖται νά ἐγκαταλείψει τίς δικές του ἀγαπημένες εἰκόνες καί νά βρεθεῖ στήν ἄλλη μεριά ἤ νά πάψει πιά νά κινηματογραφεῖ. Τό ρίσκο εἶναι μεγάλο, ἀνάλογο τῆς ἀξίας τῶν προηγούμενων ἔργων του.

Τά σύμβολα, τά πρόσωπα, οἱ εἰκόνες, ὅλα (χαραγμένα ἀπ' τό χρόνο (τόν κινηματογραφικό ἤ / καί τόν ἱστορικό), ἀποκαλύπτουν τή σάρκα τῶν ἔμμονων ἰδεῶν. Τά παγιδευμένα σώματα στό τέλμα τῶν ἴδιων πάντα χώρων, οἱ φθαρμένες, σχεδόν γδαρμένες ἀπ' τό καιρό ἐπιφάνειες / προσόψεις τῶν σπιτιῶν (ἤ τῶν σκηνικῶν), ἡ σκουριά τῶν ἀντικειμένων τοῦ ντεκόρ, ὁ ἀχνός τῆς παγωμένης ἀνάσας στό σκληρό φῶς τοῦ χειμώνα, οἱ παλιοκαιρίσιοι ρόλοι, οἱ ἀσύμπτωτοι κώδικες τῶν εἰκόνων, τῶν λόγων, τῶν κινήσεων, τῆς μουσικῆς καί τῆς ἴδιας τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς πού τούς ἀνασυνθέτει, κάνουν ὅλο καί πιό ἰσχυρή τήν αἴσθηση μιᾶς ἐπ' ἀόριστον ἀναβολῆς πού προσχηματικά δραματοποιεῖται στό γνωστό μοτίβο τῆς ἀναζήτησης. Ποιός ὅμως ἀναζητεῖ τί καί γιατί; Τό κοινωνικό ὅραμα πού ἔχει χαθεῖ; τήν κοινή θετική προοπτική, πού ἡ ἀπουσία της δέν εἶναι δυντόν πιά νά μετασχηματιστεῖ σέ μιά ὁλοκληρωμένη, σέ διάρκεια καί συνοχή, κινηματογραφική πρόταση; Τό *μετέωρο βῆμα τοῦ πελαργοῦ* εἶναι λοιπόν μιά ταινία, πού ἡ σκηνοθετική της μανιέρα ἐπιχειρεῖ νά μορφοποιήσει τή δύσπλαστη ὕλη μιᾶς ρευστῆς πλέον πραγματικότητας πού ἀντιστέκεται καί ξεφεύγει - καί τό ὁμολογεῖ;

Θά πρέπει ὅμως νά εἰπωθεῖ πώς ἡ περίπτωση τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου ὡς κινηματογραφιστῆ ἀποτελεῖ ἕνα σπάνιο φαινόμενο, ὄχι τόσο καί μόνο στήν

ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἀλλά ἴσως καί τοῦ παγκόσμιου. Εἶναι ὁ τελευταῖος τῶν σκηνοθετῶν - δημιουργῶν πού *μπορεῖ* (μέ ὅλες τίς σημασίες τοῦ ὅρου) νά γυρίζει τίς δικές του ταινίες σέ πεῖσμα τῶν προϋπολογισμῶν, τῶν κανόνων (ἐμπορικῆς) ἐπιτυχίας, τῆς μόδας, τῆς "αἰσθητικῆς" τῶν καιρῶν. Εἶναι ἴσως ὁ μόνος πού ἐξακολουθεῖ νά κινηματογραφεῖ μέ ὅρους γενικούς - συλλογικούς - συμβολικούς, ἐπιδιώκοντας ἕνα εἶδος αἰσθητικοῦ διεθνισμοῦ (ὄχι ἁπλῶς στό ἐπίπεδο παραγωγῆς) σ' ἕναν κόσμο θρυμματισμένο, ἐνῶ συνάμα καταγράφει (ἀποκαλύπτει - ἀλακαλύπτει) μιά Ἑλλάδα πού χάνεται ἤ πού ἀπό καιρό ἔχει χαθεῖ, πού χωρίς τό εργο του κανείς πιά δέ μπορεῖ νά τή δεῖ καί νά τήν ἀναγνωρίσει. Στίς εἰκόνες του δέν ὑπῆρξαν καί οὔτε ὑπάρχουν ἀκόμα ὅλα αὐτά πού ἔχουν γίνει πιά θέαμα τοῦ συρμοῦ: τουριστικά ἀξιοθέατα, πλαστικοποιημένα σώματα, ψευδο - ἀνατροπές καί ἀνώφελος σαρκασμός, ἀγοραῖος ἐρωτισμός, λουσμένα ἀπό ἥλιο καί θάλασσα. Ὑπάρχει ὅμως ἀκόμα ἐκεῖ ἡ ἀθέατη πλευρά τῶν πραγμάτων: ἡ μνήμη ἐνσαρκωμένη σέ χώρους, τά ὅρια τοῦ ὁρατοῦ καί τοῦ ἀόρατου, ἡ ἑλληνική ὕπαιθρος καί ἡ ἐπαρχία, τά χρώματα τοῦ φθινοπώρου καί τοῦ χειμώνα, τό λασπωμένο χιόνι, τά τραχειά πρόσωπα καί τά εὐθυτενή βλέμματα ἐκείνων πού ἀκόμα ἀγωνίζονται καί ἀναζητοῦν ἕναν τρόπο κι ἕναν τόπο νά ζοῦν, πού οἱ ἴδιοι ἔχουν διαλέξει ὡς ὅραμα ἤ εὐθύνη.

Ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος εἶναι ἴσως ὁ τελευταῖος καί ὁ μόνος Εὐρωπαῖος σκηνοθέτης - δημιουργός πού ἀναζητεῖ μέ ὑπέρογκο κόστος (οἰκονομικό, αἰσθητικό, δραματουργικό) τή χαμένη αὐθεντικότητα τῶν ἰδεῶν, τῶν εὐθυνῶν, τῶν εἰκόνων, τῶν προοπτικῶν καί τῶν νοημάτων σέ μιά ἐποχή ἐπιτήδευσης, μίμησης, στύλ, μεταμφίεσης, σ' ἕναν κόσμο πού τείνει νά ἐπιβάλει μιά πλήρη ἀποεπένδυση τοῦ παρελθόντος στό ὄνομα ἑνός μέλλοντος πρός τό ὁποῖο μετεωρίζεται συνεχῶς, γιατί ὑποψιάζεται πώς θά εἶναι ὁ χαμός του.

Γιά τό *Μετέωρο βῆμα τοῦ πελαργοῦ* δέν ὑπάρχει κάτι ἄλλο νώ πῶ: εἶναι πάλι ἡ ἴδια παλιά ἱστορία, ἡ ἐμμονη ἰδέα πού κατάντησε πρόσχημα πιά, τά φαντάσματα πού ἐπιστρέφουν νά κατευνάσουν τήν ἀγωνία γιά ὅ,τι ἔχει χαθεῖ. Ἡ μάχη, οὕτως ἤ ἄλλως, μοιάζει προδιεγραμμένη καί ὁ δημιουργός ἡττημένος ἀπό τό ἴδιο τό δημιούργημά του, τό προηγούμενο καί τό τωρινό. Νά ὅμως πού ὑπάρχουν κάποιες ἧττες, πού ἀκόμα καί ὡς ἧττες, ἀποτελοῦν ἕνα ἐπίτευγμα σημαντικό, πολύ πιό σημαντικό ἀπό χίλιες ἀ-νόητες νίκες. Κι αὐτό εἶναι κάτι πού θά τό εἴχαμε πιά ξεχάσει, καί θά εἴχαμε χάσει κάθε μέτρο σύγκρισης καί ἀξιολογικοῦ προσδιορισμοῦ ἄν δέν ὑπῆρχε τό *Μετέωρο βῆμα τοῦ πελαργοῦ*.

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

Ἀνισομέρεια

Φαίνεται ὅτι στίς μέρες μας (τώρα, σήμερα, πέρσι, φέτος), οἱ σιωπηλοί κραδασμοί τῆς δεκαετίας τοῦ '80 (προσεισμοί, στήν οὐσία), προκάλεσαν μιά ρωγμή στόν κόσμο ὅπως τόν ξέραμε. Μεγάλα γεγονότα (ἄν ὑπάρχει κάτι τέτοιο) ἀνά τόν κόσμο, ἀλλά καί μικρές ἀλλαγές, χαμηλόφωνες ἀνάσες, στήν τέχνη, τά μέσα μαζικῆς ἐπικοινωνίας καί τίς ζωές μερικῶν ἀνθρώπων.

Εἴθισται σέ ἐποχές μεταβολῶν στό ρυθμό τῆς πολιτισμικῆς ἐξέλιξης νά ἀνοίγουν κάποιες ρωγμές στίς παλιές εἰκόνες. Εἶναι τό πιό πιθανό ὅτι ἐκεῖ θά βρεῖτε τίς πηγές τῶν νέων εἰκόνων. Κάτι ἄλλο πού συμβαίνει σέ τέτοιες ἐποχές εἶναι ὅτι ἀπό τίς ἴδιες ρωγμές εἰσβάλλουν συνήθως δαιμόνια, μεταφυσικές ἀπειλές, κατακλυσμοί, ὁ Νοστράδαμος κ.λπ. Ὅλα αὐτά εἶναι γνωστά ἀπό τίς ταινίες τρόμου καί φαντασίας, μᾶς ἔχουν ἀποικίσει μέ εἰκόνες τοῦ ὑπερφυσικοῦ, καί βέβαια τό ἴδιο συμβαίνει καί σήμερα.

Ὁ Σταῦρος Τορνές (μέ τήν *Καρκαλού* κι ὄχι τόσο μέ τόν *Μπαλαμό*) ἄνοιξε μιά πόρτα γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο. Καί ὄχι μόνο μέ τίς ταινίες του, ἀλλά καί μέ τή *φυσική του παρουσία*. Ἀπό αὐτή τήν πόρτα ἔχουν περάσει πολλοί και ἤδη οἱ ταινίες τους ξεχωρίζουν ἀπό δύο στοιχεῖα: τή ζωτική σχέση μέ τή γῆ (τή φύση, τούς κύκλους τῆς γέννησης καί τοῦ θανάτου, τήν κωμωδία) καί τήν ὑπερβολική διάθεση. Αὐτό τό ρεῦμα ἔφερε μάλιστα καί μιά *ἄλλη* πιό οὐσιαστική ἐμπειρία στόν νέο ἑλληνικό κινηματογράφο: τήν κατάνυξη, τήν εὐχαριστία καί *ἐνίοτε* τή σιωπή.

Βέβαια στή ρίζα κάθε ὑπερβατικοῦ ὁράματος βρίσκεται ἡ παγκοσμιότητα (εἶναι ἐδῶ δίκαιο νά ποῦμε ὅτι ὁ χαρακτήρας τῶν διδασκαλιῶν, ἐσωτερικῶν ἤ ἐξωτερικῶν, διαφέρει μόνο σέ ὅ,τι ἀφορᾶ στό συνδυασμό τεσσάρων παραμέτρων: χρόνος, κλίμα, φυλή, γλώσσα). Ἔτσι ἡ *Ἰσημερία* ἐπιχειρεῖ νά ἐντοπίσει τό παγκόσμιο σ' ἕνα ἑλληνικό νησί ἤ, γιά νά τό ποῦμε ἁπλά, νά σταματήσει τό χρόνο. Ἔτσι ἐπιλέγει ἕνα σημεῖο στό χρόνο. Σημεῖο συνάντησης ἐπίσης μιᾶς

ὁμάδας ἀνθρώπων, ὡς ἐξῆς: α. ὁ *Δάσκαλος* (Βασίλης Διαμαντόπουλος), ὁ κάτοχος τῆς μυστικῆς συνταγῆς. Δάσκαλος, ὅπως δάσκαλος τοῦ Ζέν ἤ Δάσκαλος τοῦ Μοναστηριοῦ ἤ ἁπλῶς δάσκαλος πατριδογνωσίας. Μυστική συνταγή ἤ μᾶλλον συνταγή τοῦ μυστικοῦ. Ἐδῶ βάλτε ὅ,τι θέλετε, ἄν καί πιθανότατα μιλᾶμε γιά ἄλλη μιά φορά γιά τό μυστικό τῆς ζωῆς, τόν κανόνα δηλαδή τῆς ἰσορροπίας καί τῶν ἀντιστοιχιῶν. Ἡ Ἐαρινή Ἰσημερία, σημεῖο ἀντανάκλασης αὐτῆς τῆς ἰσορροπίας στούς ἐτήσιους κύκλους τοῦ γήινου χρόνου, εἶναι ὁ τόπος τῆς αὐτογνωσίας.

"Βλέπετε ὅ,τι δέν βλέπω, βλέπω ὅ,τι δέν βλέπετε".

Ὁ κανόνας τῆς σιωπῆς λοιπόν, ἀπαραίτητο συστατικό τῆς συνταγῆς τοῦ γλυκοῦ: 100 γρ. ἀλεύρι, ζάχαρη... Ὁ δάσκαλος ἔφτιαξε τό γλυκό, ἄς γνωρίσουμε τούς συνδιαιτημόνες. Ὁ Ἰταλός "δημοσιογράφος" μοιάζει νά εἶναι γνώστης τῆς ζαχαροπλαστικῆς, ἔτσι εἶναι αὐτός πρῶτος πού ἀναρωτιέται γιά τήν ἰδιαίτερη γεύση αὐτοῦ τοῦ γλυκοῦ καί ὁ τελευταῖος πού θά ἀνησυχήσει γιά τά συστατικά: *"χρειάζεται τά πάντα γιά νά φτιάξεις τόν κόσμο"*.

Ὁ τόπος αὐτῆς τῆς καλοκαιρινῆς συνάντησης εἶναι ἕνας παλιός τόπος, ἐγχάρακτος ἀπό τά σημάδια μιᾶς παλιότερης σοφίας. Εἶναι ἕνας τόπος ἀνασκαφῶν, ἔργο ζωῆς τοῦ ἀρχαιολόγου. Εἴκοσι χρόνια δουλειᾶς, ἡ διάρκεια ζωῆς τῆς κόρης του (ἕνα ἀγριμάκι), γόνος τοῦ πρώτου καί μοναδικοῦ ἔρωτα τῆς ζωῆς του. Ὡς τά τώρα.

Ἡ Ἀντιγόνη Ἀμανίτου εἶναι ἡ βοηθός του, μιά γυναίκα πού ξέρει νά ἀποδέχεται τά πράγματα, συμβάλλει μέ τή δική της παρουσία καί ἰδιοσυγκρασία στή γεύση τοῦ γλυκοῦ. Ὅπως καταλαβαίνετε, ἡ συνταγή γίνεται ὅλο καί πιό περίπλοκη: "100 γρ. ἀλεύρι, ζάχαρη, φῶς, νύχτα, σῶμα, ἄνδρας, γυναίκα, ἥλιος, ἀστέρια...". Καί φυσικά αὐτό δέν εἶναι παρά ὁ κατάλογος τῶν ὑλικῶν. Τό μαγείρεμα εἶναι μιά ἄλλη ἱστορία. Τό σκεῦος πάντως ἐδῶ εἶναι οἱ κινηματογραφικές εἰκόνες.

Τό βέβαιο εἶναι ὅτι τά ὑλικά μεταλλάσσονται τόσο κατά τήν ἀνάμειξη ὅσο καί ἀπό τή θερμοκρασία, πού εἶναι καλοκαιρινή. Ἡ τελική πράξη (the final touch), εἶναι μιά τελετή τῆς φωτιᾶς σέ ἕνα κυκλικό ἀρχαῖο θέατρο, μιά νύχτα μέ πανσέληνο.

Ἡ ταινία εἶναι ἐπίσης πολύγλωσση (ἀγγλικά, γαλλικά, ἑλληνικά, ἰταλικά, γιαπωνέζικα καί ὁ ἦχος μιᾶς τρομπέτας). "A new page for the new age" λοιπόν ἤ, ἄν ὄχι ἔτσι, μιά παρένθεση (μιά πόρτα πού ἀνοίγει καί μετά κλείνει) κομψή καί ἀπόλυτα ἀντικινηματογραφική.

Ἀλήθεια, τό γιαπωνέζικο ἰδεόγραμμα στό βάν τοῦ ἀρχαιολόγου τί σημαίνει;

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

[Τό κείμενο δημοσιεύτηκε σέ πρωιμότερη μορφή στά Ἐφήμερα, *τήν ἐφημερίδα τοῦ Φεστιβάλ].*

Μιά εὔγευστη πίτα

Ὁ Δημήτρης Γιατζουζάκης ἔκανε μιά ταινία πού μπορεῖ νά "καταταχτεῖ" στόν κινηματογράφο τῆς ὑπέρβασης. Κι αὐτό γιατί ἐνῶ τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τῆς δουλειᾶς του ἀντλοῦν ἀπό τίς μνῆμες τῶν μεγάλων δημιουργῶν, ὁ κορμός τῆς ταινίας φαίνεται νά διαθέτει μιά δική του δυναμική, καθ' ὅλα προσωπική καί ποιητική (μέ τήν ἔννοια τῶν ἰδιωτικῶν ὁραμάτων).

Οἱ ἀναφορές στόν Μπουνιουέλ, στόν Ντέ Σίκα ἤ στόν Παζολίνι (καθώς καί ἄλλες εἰκόνες ἀπό ἔργα διαφόρων δημιουργῶν) δέν φαίνονται νά εἶναι συνειδητά κινηματογραφικές· μᾶλλον ὁ Γιατζουζάκης ἔχει ἀφομοιώσει αὐτές τίς ἐπιρροές, τίς ἔχει προσαρμόσει στά δικά του ὁράματα καί ἰδέες, ἔτσι ὥστε νά δικαιούμαστε νά μιλᾶμε γιά ἕνα ἰδιαίτερο στύλ. Αὐτό πού εἶναι συνειδητά διάχυτο στήν ταινία, καί πού διαπερνᾶ τόν κύριο κορμό της, εἶναι τό ὕφος, τό ἦθος καί ἡ ὀπτική τοῦ Σταύρου Τορνέ. Δέν εἶναι ἡ προσωπική, ἰδιαίτερη ματιά πού κατατάσσει τόν Γιατζουζάκη στό καταραμένο εἶδος(;) τῶν "μοναχικῶν ποιητῶν τοῦ σινεμά", σ' ἕνα εἶδος πού ὑποκριτικά τοποθετήθηκε ὁ Τορνές· περισσότερο εἶναι ἡ λογική τῶν εἰκόνων τοῦ Τορνέ πού εἶναι ἐμφανής στή *Φανουρόπιτα*. Μιά λογική πού ἐπιτάσσει νά δοῦμε τήν ταινία ὡς μιά προσπάθεια καταγραφῆς ἑνός λόγου παρανοϊκοῦ, ἑνός λόγου παρεξήγησης, οὐσιαστικά ἑνός λόγου κωφαλάλων. Δέν εἶναι τυχαῖο πώς ἡ ματιά τῶν ἡρώων — ἀκόμα καί τῶν πιό ταπεινῶν, πού συνήθως ἔχουν εὐνοϊκή φιλμική μεταχείριση — εἶναι χυδαία, ποταπή, χαμερπής (ὁ τελευταῖος χαρακτηρισμός δίνεται συναρπαστικά μέ τίς εἰκόνες τῆς καταδίωξης). Μήπως ὅμως καί αὐτή ἡ κριτική ματιά πάνω στά βλέμματα τῶν ἡρώων δέν εἶναι μέ τή σειρά της χυδαία καί ἀλλοτριωμένη;

Εἶναι γνωστό πώς ὅταν φτάνεις στόν πάτο δύο τινά μπορεῖ νά συμβοῦν: ἤ νά πέσεις μαλακά καί νά παραμείνεις γιά πάντα ἐκεῖ ἤ νά τσακίσεις τά μούτρα σου πέφτοντας μέ ὁρμή, ἀλλά τουλάχιστον νά ἔχεις τήν πιθανότητα νά κάνεις γκέλα καί νά ξανανέβεις.

Ὁ Γιατζουζάκης φαίνεται νά πριμοδοτεῖ αὐτήν τή δεύτερη πτώση: μᾶς προκαλεῖ νά δοῦμε τήν πραγματική ὄψη τῶν πραγμάτων, χωρίς αὐτό νά σημαίνει πώς ἡ δική μας καί ἡ δική του ματιά εἶναι ξεκάθαρες καί ἀμόλυντες.

Πέρα ἀπ' ὅλα αὐτά ὅμως, ἡ *Φανουρόπιτα* εἶναι ἕνα ἀπρόβλεπτο φίλμ, μέ μυθοπλασία πού σέ παρασύρει στούς συνειρμούς της καί στόν κόσμο της. Σαφῶς ἡ

Φανουρόπιτα εἶναι μιά σάτιρα, μόνο πού δέν εἶναι βέβαιο τό τί ἀκριβῶς σατιρίζει· μιά βολική ἀπάντηση εἶναι: τά πάντα· καί δυστυχῶς ἔτσι εἶναι. Γιατί οἱ διάχυτοι συμβολισμοί ξεχειλώνουν τήν ἀφηγηματική ροή καί δημιουργοῦν καί προβλήματα στή φόρμα τῆς ταινίας. Ἴσως νά μήν εἶναι ἄμοιρο εὐθυνῶν τό γεγονός ὅτι ἡ ταινία μετά βίας ἀνάγεται στίς μεγάλου μήκους.

Ἡ ταινία τοῦ Γιατζουζάκη θά μποροῦσε νά ἰδωθεῖ καί ὡς μιά ἀλληγορία γύρω ἀπό τόν κύκλο τῆς γέννησης καί τοῦ θανάτου. Μιά φανουρόπιτα πού ξεκινάει μέ ἄλλο σκοπό καί καταλήγει στά χαμηλότερα σκαλοπάτια τῆς ὑπόληψης — ἄν μπορεῖ μιά πίτα νά ἔχει ὑπόληψη!

Ἡ *Φανουρόπιτα* ὅμως εἶναι καί μιά ταινία παράδοσης ἐθίμων καί τῆς προβολῆς τους στό μέλλον. Μιά κριτική ματιά πάνω σ' ἕνα ἔθιμο, ἕνα λειώσιμο τῆς φόρμας τοῦ τυπικοῦ τῶν παραδόσεων, ἕνα κέλευσμα σέ μιά καταγραφή ἀπογειωτική, μά συνάμα καί ἐκσυγχρονιστική.

Τό χιοῦμορ τοῦ Γιατζουζάκη εἶναι σκληρό, γκροτέσκο καί οἱ ἀντιδράσεις πού δημιουργεῖ δέν εἶναι πάντα προβλέψιμες, μιᾶς καί ὁ σκηνοθέτης μετασχηματίζει συνεχῶς τό πεδίο τῆς ἀφήγησής του (ρεαλιστικό - φανταστικό). Πρόκειται γιά μιά "ζωντανή" ταινία, ἀνανεωτική, μέ πολύ πάθος, μέ καίρια καί εὔστοχη σατιρική διάθεση, μέ μιά σκληράδα (κυνισμό;) πού εἶναι ὅμως ἐπιθυμητή καί τέλος μέ μιά γραφή ἀρκούντως φιλόδοξη, προσωπική καί γεμάτη ὑποσχέσεις γιά ἕναν ἀκόμη ἀταξινόμητο δημιουργό.

Ἡ *Φανουρόπιτα* εἶναι ἕνας μύθος πού ξηλώνεται ἐπιδέξια ἀπό ἕναν ἄλλο μύθο: τό μύθο τῆς ὑπέρβασης.

Τάσος ΡΕΤΖΙΟΣ

Ταξιδεύοντας

«Τό φίλμ εἶναι τό πιό μακρύ διάστημα ἀνάμεσα σέ δύο σημεῖα».
Ρόμπερτ Φλάερτυ

Ἴσως τό πιό σημαντικό γεγονός αὐτοῦ τοῦ φτωχοῦ σέ εἰκόνες καί ἰδέες 32ου Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης νά ἔλαβε χώρα μπροστά σέ λίγους θεατές στόν κινηματογράφο «Ἕσπερος», ὅπου προβλήθηκε τό ἀριστουργηματικό ντοκυμανταίρ τοῦ Ρόμπερτ Κράμερ *Route One / USA* τοῦ 1989.

Ἄς σχεδιάσουμε σχηματικά τήν ἱστορία αὐτοῦ τοῦ σημαντικοῦ σύγχρονου κινηματογραφιστῆ σέ τρεῖς περιόδους. Ἡ πρώτη ἀπό τό 1967 ἕως τό 1977 μέ τό γενικό τίτλο «Ὁ νέος κόσμος» περιλαμβάνει τίς ταινίες *In the Country, The Edge, Πάγος* καί *Mile stones.* Διαδρομή στά ταραγμένα νερά τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν, τοῦ πολέμου τοῦ Βιετνάμ, τῶν ρατσιστικῶν συγκρούσεων, τῆς ἀναζήτησης τῶν καινούριων ἐπαναστατικῶν ὑποκειμένων σέ συνδυασμό μέ τή θεωρία τῶν ἀναγκῶν καί τῆς ἀναγκαιότητας τῆς ὁλικῆς καί ριζοσπαστικῆς (ἔνοπλης) ρήξης μέ τό σύστημα. Ὁ *Πάγος* καί τό *Milestones* μᾶς ἔδωσαν εἰκόνες αὐθεντικές καί πρωτόγνωρες μιᾶς κρυφῆς, ἄγνωστης, ἐπαναστατημένης Ἀμερικῆς.

Τή δεύτερη περίοδο, ἀπό τό 1980 ὡς τό 1987, ὁ Κράμερ μετακινεῖται πέραν τοῦ Ἀτλαντικοῦ ἐξερευνώντας τό εὐρωπαϊκό τοπίο μέ τά *Guns, Naissance, A toute allure, La peur, Notre Nazi, Dirsel, Un plan d' enfer* καί *Doc's Kingdom,* μέ τό γενικό τίτλο «Τρέχοντας».

Ἡ τρίτη περίοδος ἐπιστροφῆς καί ἀπόπειρας σύλληψης τῶν χαμένων εἰκόνων τῆς μεγάλης χώρας μετά τήν εὐρωπαϊκή περιπλάνηση ἀρχίζει μέ τό

Route One / USA τοῦ 1989.

Τό νῆμα πού συνδέει αὐτή τήν ἀτέρμονη περιπλάνηση εἶναι ἡ φιγούρα τοῦ Δόκτωρα (Doc), πού ἑρμηνεύεται ἀπό τόν Πώλ Μάκ Ἄιζακ, ἕνα alter ego τοῦ Ρόμπερτ Κράμερ μπροστά ἀπό τήν κάμερα. Στόν *Πάγο* εἶναι ἀρχηγός τῆς ἐπαναστατικῆς ὀργάνωσης, στό *Doc's Kingdom* τόν συναντοῦμε ὡς γιατρό σέ κάποιο χαμένο νοσοκομεῖο, κάπου στήν Πορτογαλία (ἀκραῖο σύνορο τῆς Εὐρώπης καί ταυτόχρονα πιό κοντινό σημεῖο στήν Ἀμερική), ἐνῶ στό *Route One / USA* ἐπιστρέφει δέκα χρόνια μετά, διασχίζοντας τό ἀμερικάνικο τοπίο.

Ἡ κινηματογραφική πρακτική τοῦ Κράμερ στηρίζεται στό σεβασμό τῆς παράδοσης καί στήν προσεκτική παρατήρηση τοῦ παρόντος· μιᾶς παράδοσης ἀπωθημένης καί καταχωνιασμένης στά «χρονοντούλαπα τῆς ἱστορίας» καί ἑνός παρόντος πού ἀσφυκτιᾶ κρυμμένο στά περιθώρια τῆς ἐξουσιαστικῆς εἰκόνας τῆς Ἀμερικῆς.

Ἡ πραγματικότητα ξετυλίγεται γυμνή, ὠμή καί σκληρή χωρίς καμία διάθεση ὡραιοποίησης καί ἐξωραϊσμοῦ. Ζωές χαμένες, ἄνθρωποι ξεχασμένοι πού διασχίζουν τήν ὀθόνη ἤ κοιτοῦν ἄφοβα κατευθεῖαν στό φακό μιλώντας γιά τή ζωή τους. Καί εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωή πού μιλάει μέσα ἀπό τά λόγια τους. Ὁ Ρόμπερτ Κράμερ ἀνοίγει τό βλέμμα σέ μιά μοναδική περιπέτεια ὅπου κάθε τοπίο εἶναι ἕνα γεωγραφικό σύνορο. Ἡ κινηματογραφική μηχανή περιδιαβαίνει συνεχῶς αὐτά τά σύνορα — κατοικημένα ἀπό ἀλλόκοτες καί μοναχικές ἀνθρώπινες ὑπάρξεις —, ἀκροβατεῖ πάνω στίς διαφορές τους, σταθμεύει στίς no man's land νεκρές τους ζῶνες, ψαύοντας τούς ἄδειους χώρους, ἐκεῖ ὅπου οἱ ἐπιλογές εἶναι ἀκόμα δυνατές, ἐκεῖ ὅπου οἱ ἀπρόβλεπτες συναντήσεις μπορεῖ νά παραγάγουν τό Συμβάν καί νά ἀλλάξουν τήν τροπή τῶν πραγμάτων.

Τό *Route One* εἶναι ἕνας δρόμος πού ξεκινᾶ ἀπό τό Φόρτ Κέντ τοῦ Μαίην κοντά στά καναδικά σύνορα καί, ἀκολουθώντας τήν ἀκτή τοῦ Ἀτλαντικοῦ, καταλήγει στό Καίη Γουέστ, τό πιό νότιο σημεῖο τῆς Φλώριδας. Δρόμος μεγάλης κυκλοφορίας προπολεμικά, σήμερα διασχίζει τά περιθώρια τῶν ἀστικῶν περιοχῶν ἀλλά καί τήν ἱστορία τῆς ἀμερικανικῆς κουλτούρας. Ἡ διαδρομή τοῦ Route One, ὅπως τήν ἀντιμετωπίζει ἡ κινηματογραφική μηχανή τοῦ Ρόμπερτ Κράμερ, εἶναι διπλῆς κατεύθυνσης: στό χῶρο καί στό χρόνο. Ἡ κάμερα μπορεῖ νά ἐναλλάσσει τίς δύο διαδρομές, μετακινεῖται ἀπό τή μία στήν ἄλλη καί σταθμεύει στά σημεῖα τομῆς, ἀναζητώντας τά μονοπάτια πού ὁδηγοῦν στίς ρίζες τῆς ἀμερικανικῆς ἱστορίας.

Ὁ Κράμερ κινηματογραφεῖ τοπία καί ἀνθρώπους πέρα ἀπό τό καθιερωμένο σινεμά — μακριά ἀκόμα καί ἀπό τό σινεμά πού προτείνεται ὡς ἐναλλακτική ματιά στό ἀμερικάνικο τοπίο, ὅπως ἐκεῖνο τοῦ Βέντερς καί τοῦ Τζάρμους. Ἄν τό ταξίδι στόν κινηματογράφο τοῦ Βέντερς ἀνοίγει τήν πιθανότητα ἑνός δυνητικοῦ μετασχηματισμοῦ τῶν προσώπων πού ταξιδεύουν, ἐδῶ τό ταξίδι εἶναι ἐνάντια στό ρεῦμα τοῦ ποταμοῦ, μιά ἀντίστροφη πορεία στίς καθάριες πηγές τῆς ἀμερικανικῆς κουλτούρας. Εἶναι ἀκόμη μία ἐξερεύνηση ἑνός χαμένου περιθωριακοῦ παρόντος μέ στόχο τήν προσέγγιση καί τήν κατάκτηση τῶν ριζωμάτων αὐτῆς τῆς κουλτούρας. Μονάχα ἀκολουθώντας τά ἀδιέξοδα μονοπάτια, χαραγμένα ἀπό μοναχικούς κυνηγούς, μποροῦμε νά φτάσουμε στήν καρδιά τοῦ δάσους. Τό προσκύνημα — γεμάτο πάθος καί σεβασμό — σέ δύο ἀξεπέραστες κορυφές τῆς ἀμερικανικῆς παράδοσης, τόν Θορώ καί τόν Γουίτμαν, δέν εἶναι τυχαῖο (βλ. *Ἐπίμετρο*).

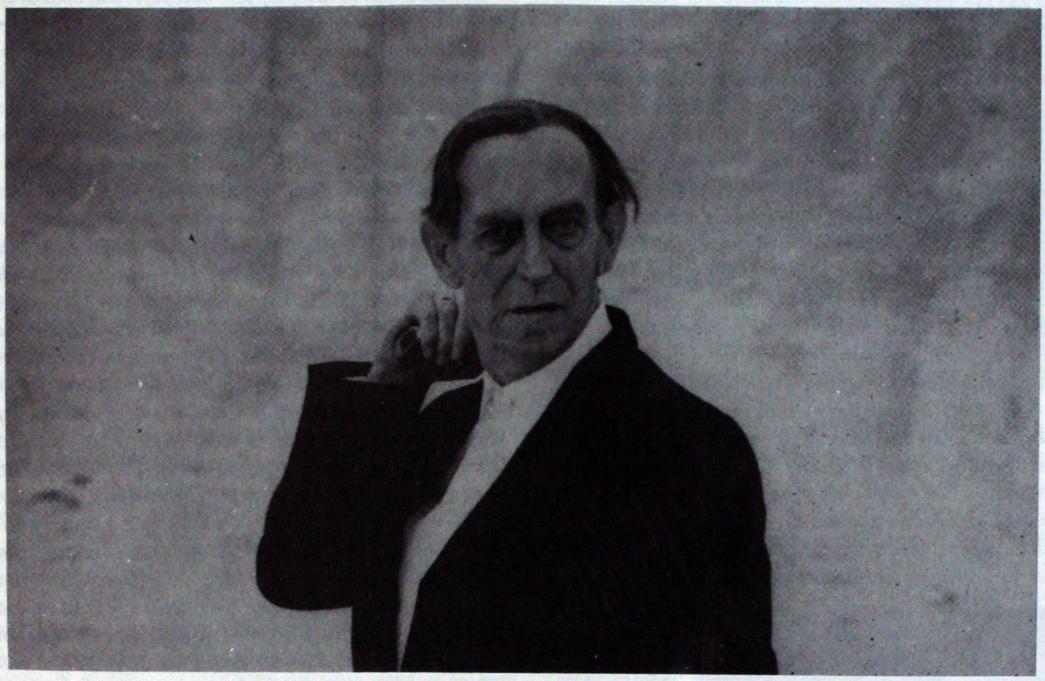
Τό σημεῖο εἰσόδου τῆς περιπλάνησης στή σφαίρα τοῦ πνευματικοῦ, ἐκεῖ ὅπου ἡ ἱστορική μνήμη τέμνεται μέ τή γεωγραφία τοῦ παρόντος καί δημιουργεῖ ὀπτικά πεδία στά ὁποῖα παγιδεύονται τά μεγάλα νοήματα εἶναι οἱ σκηνές τοῦ προσκυνήματος στούς δύο μεγάλους ἄνδρες τῶν γραμμάτων τῆς Νέας Ἀγγλίας καί τοῦ Route One.

Τό *Route One / USA* ἀναζητᾶ καί βρίσκει τά κρυφά περάσματα τῆς μνήμης, τά σημάδια τῶν πουλιῶν μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς, τόν καλπασμό τῆς ταχυδρομικῆς ἅμαξας τῆς ἄγριας Δύσης, τήν ἀλήθεια τῆς ἱστορίας στά ἁπλά λόγια τῶν ἀπρόβλεπτων συναντήσεων μέ τούς ἀνθρώπους τοῦ δρόμου. Ἑνός δρόμου πού οἱ χάρτες σημειώνουν ὡς ἐλάσσονα, ὁ ὁποῖος ὅμως διασχίζει τήν *καρδιά τῆς καρδιᾶς* τῆς ἀμερικανικῆς ἱστορίας καί κοινωνίας. Μιά διαδρομή - ράγισμα αὐτῆς τῆς καρδιᾶς, μέσα ἀπό τό ὁποῖο ἀναδύονται ἔνδοξες μνῆμες, ἀκέραια καί ἀληθινά ἀνθρώπινα καί γεωγραφικά τοπία, εἰκόνες πλούσιες, ριζοσπαστικές καί ἀνατρεπτικές, πού στέκονται ἀπέναντι στό ναρκισσιστικό χολυγουντιανό προσωπεῖο.

Οἱ γυαλιστερές καί ματαιόδοξες, διαπλανητικές τώρα πιά, χολυγουντιανές εἰκόνες, τρέχοντας στούς μεγάλους αὐτοκινητοδρόμους, κυνηγοῦν τή χίμαιρα ἑνός ξεφτισμένου ἀπό καιρό ὀνείρου καί παρακάμπτουν, ἀγνοώντας τον, τόν Route One, πού χαραγμένος βαθιά στό σῶμα τῆς Ἀμερικῆς διατηρεῖ ἀκόμα — γιά πόσο ἄραγε; — ζωντανό τό ὄνειρο καί ἀποκαλύπτει μιά ἄλλη χώρα, τήν ὁποία *"θά ἔπρεπε νά μήν τήν ἀγαπᾶς κι ὡστόσο νά τήν ἀγαπᾶς ἀκόμα"*.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Συνέντευξη μέ τόν Ρόμπερτ Κράμερ



Ὁ δικός μας Ναζί.

— *Στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '60 μερικές ἀπόπειρες στά 8 mm, μερικά σενάρια καί ἀργότερα, τό 1966, ἡ πρώτη σας ταινία, τό* In the Country. *Ποῦ ὀφείλεται ἡ ἐπιλογή σας νά ἐκφραστεῖτε μέσω τῶν εἰκόνων; Ποιά ὑπῆρξε ἡ ἀρχική σας ἔμπνευση γιά τήν πρώτη σας ταινία;*

Ὁ κινηματογράφος ἀντιπροσώπευε πάντα γιά μένα τήν περιπέτεια: νά ἀνακαλύπτεις διά μέσου τῶν εἰκόνων, οἱ ὁποῖες μεταμορφώνονται σέ ἀφήγηση, τίς δυνατές ἀναλογίες ἀνάμεσα στίς εὐαισθησίες σου καί τήν πραγματικότητα. Αὐτό σκέφτομαι ὅτι μπορεῖ νά γίνει καί μέ τή γραφή. Ὅμως οἱ εἰκόνες, πού εἶναι πιό διφορούμενες, πιό ἀφηρημένες ἀπό τίς λέξεις, σοῦ ἐπιτρέπουν νά κινηθεῖς σέ χώρους πιό ἀνοιχτούς, νά γλιστρήσεις ἀνάμεσα στά πράγματα. Μέ τήν πρώτη μου ταινία ξεκίνησα ἀκριβῶς ἀπό μιά ἐσωτερική μου ἀνάγκη: ἐκείνη τοῦ νά διηγηθῶ τήν ἱστορία ἑνός ἀκτιβιστῆ, πού ἐπιζητᾶ νά συγκεκριμενοποιήσει τήν πολιτική του δραστηριότητα καί στήν καθημερινή ζωή χωρίς νά τά καταφέρνει. Ὁ πυρήνας ἐκκίνησης, συνδεδεμένος μ' αὐτή τήν προσωπική ἀνάγκη, πῆρε σιγά σιγά κατευθύνσεις καί διαστάσεις ἄγνωστες, μέσα ἀπό μιά πορεία γοητευτική καί μυστήρια: τήν πορεία τῆς ἀνακάλυψης.

— *Στά 1967 πρωτοστατεῖτε στή δημιουργία μιᾶς ὁμάδας κινηματογραφιστῶν, τό "The Newsreel", πού πραγματοποιεῖ πολυάριθμα πολιτικά ντοκυμανταίρ. Πῶς συνδυαζόταν ἡ πολιτική εὐθύνη καί ἡ κινηματογραφική δραστηριότητα;*

Τό κίνημα μαχόταν γιά τά κοινωνικά δικαιώματα τῶν μαύρων, ἐνάντια στόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ καί γιά μιά ριζοσπαστική ἀλλαγή τῆς ἀμερικανικῆς κοινωνίας. Πίστευα σ' αὐτούς τούς ἀγῶνες ἀλλά ἀναγκάστηκα νά πάρω θέση ἀπέναντι σ' ἕνα βασανιστικό δίλημμα: νά εἶμαι μόνο μαχητής ἤ μονάχα σκηνοθέτης πού παρατηρεῖ τό κίνημα μέ προσοχή καί συμπαρατάσσεται ἀλλά ἀπό ἀπόσταση. Ἡ ἀπόφαση ἦταν νά δουλέψω πρός τήν κατεύθυνση τῆς ὀργάνωσης. Τίς ταινίες ἐκείνης τῆς περιόδου τίς πραγματοποίησα ἔξω ἀπό τό κίνημα, χωρίς νά συνηδειτοποιήσω ὅτι θά μποροῦσαν νά γίνουν ἀντικείμενο ἔντονης πολεμικῆς. Ἡ ἀπόδειξη; Ὁ *Πάγος* τοῦ 1969. Τό φίλμ ἀναλύει τή σύνθετη συλλογική καί προσωπική προβληματική ἑνός κινήματος ἐνάντια στόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ, τό ὁποῖο μετασχηματίζεται τοποθετούμενο σ' ἕνα ὑποθετικό μέλλον, σέ μιά παράνομη ἔνοπλη ὁμάδα τῶν ἀστικῶν κέντρων. Ὁ στόχος ἦταν νά συνδεθοῦν οἱ λευκοί ἐπαναστάτες μέ τούς μαύρους καί τούς καταπιεσμένους πορτορικανούς καί μεξικανούς, θύματα ὅλοι τῆς ἴδιας βίας ἀλλά χωρισμένοι ἀπό μιά ἀμοιβαία ἀκατανοησία. Ἡ ὀργάνωση τό θεώρησε ἐκρηκτικό καί διφορούμενο: ἐκεῖνοι πού τό ἑρμήνευσαν σάν μιά πρόσκληση σέ ἔνοπλο

ἀγώνα μέ κατηγόρησαν γιά ἐξτρεμισμό, οἱ ἄλλοι πού τό θεώρησαν σάν μιά κριτική σ' αὐτή τήν ἐπιλογή μοῦ κόλλησαν τό στίγμα τοῦ δεξιοῦ. Τελικά ὁ *Πάγος* ἀπορρίφθηκε ἀπό τήν ὁμάδα μου καί ὅπως ἦταν φυσικό ἀπό τό κέντρο καί τή δεξιά.

— *Καί ποιά ὑπῆρξε ἡ δική σας θέση;*

Μέ ἀπόσταση 20 χρόνων ἡ σκέψη μου δέν ἄλλαξε: τό νά πραγματοποιήσεις μιά ταινία σημαίνει πρίν ἀπ' ὅλα νά μπεῖς σέ μιά σχέση μέ τούς θεατές δημιουργώντας καταστάσεις ἀνοιχτές καί ἐρεθιστικές. Θεωρῶ ὅτι ὁ *Πάγος* εἶναι μιά ταινία τίμια, προάγγελος αὐτοῦ πού θά συνέβαινε στήν Ἰταλία μέ τίς Ἐρυθρές Ταξιαρχίες καί στή Γερμανία μέ τήν ὁμάδα Μπάαντερ - Μάινχοφ. Ὅμως πιστεύω ὅτι ἄν θέλουμε νά μιλήσουμε γιά τόν ἔνοπλο ἀγώνα θά πρέπει νά τό κάνουμε μέ ρεαλιστικούς ὅρους. Στήν ταινία παρουσιάζονται ὅλες οἱ δυνητικές ἐξελίξεις καί ἡ σκληρότητα αὐτῆς τῆς τόσο ἀκραίας ἐπιλογῆς: ὅποιος διαλέγει αὐτόν τό δρόμο θά πρέπει νά τόν πάει συνειδητά ὥς τό τέλος.

— *Ἀπό τήν ὀργή, τίς καταγγελίες, τίς ποθούμενες ἀλλαγές ἐκείνων τῶν χρόνων τί ἔμεινε;*

Οἱ ἐλπίδες ἐκείνων τῶν χρόνων κατά βάθος δέν ἄλλαξαν. Κάθε ἀνθρώπινη ὕπαρξη ἔχει μέσα της ἐλπίδες, φιλοδοξίες: τόν ἔρωτα, τήν εὐζωία, τήν εὐτυχία, τό νά μπορέσει νά ἐκφράσει καί νά ἀπελευθερώσει τό δυναμικό της. Τότε σκεφτόμασταν ὅτι ἀκολουθώντας τούς σοσιαλιστικούς δρόμους θά κατακτούσαμε αὐτούς τούς στόχους. Σήμερα αὐτό εἶναι λιγότερο διαυγές, ὅμως τό σημεῖο ἐκκίνησης παραμένει τό ἴδιο. Καί ἐάν τότε ἡ μεταφορά στήν ὁποία πίστευα ἦταν ὁ ἔνοπλος ἀγώνας, σήμερα εἶναι ἐκείνη τοῦ γιατροῦ - θεραπευτῆ, πού εἶναι τό σημεῖο ἐκκίνησης τῶν δύο τελευταίων μου ταινιῶν. Εἶναι ἀπ' αὐτό τό σημεῖο πού ἀναπτύσσεται ἡ προσωπικότητα τοῦ Doc — ἀρχηγοῦ τοῦ παράνομου τμήματος στόν *Πάγο* — καί πού γίνεται Doc, ὁ γιατρός, στό *Doc's Kingdom* καί στό *Route One /USA*.

Ὁ πάγος.

— *Διηγεῖστε πάντα ἱστορίες τῶν συνόρων, στά ὅρια ἀνάμεσα στήν πόλη καί στήν περιφέρεια, στά σύνορα Εὐρώπης καί Τρίτου κόσμου. Αὐτές τίς περιοχές, τό εἴπατε μιλώντας γιά τό* Doc's Kingdom, *ὁ πρωταγωνιστής θά μποροῦσε νά τίς ἐπενδύσει μέ νόημα καί ἔρωτα. Γιατί;*

Πιστεύω πώς ἡ ζωή εἶναι ἕνα συνεχές πείραμα: νά ριζώνεις, νά καταλαμβάνεις μιά περιοχή καί ταυτόχρονα νά μήν δένεσαι μέ κανένα χῶρο ἀλλά νά παραμένεις στό σύνορο. Τά σύνορα μποροῦν νά εἶναι ἀτελείωτα: ἡ ἐξαναγκαστική βιομηχανοποίηση καί ἡ ὑπανάπτυξη, ἡ περιφέρεια καί τό κέντρο, ἡ Δύση καί ἡ Ἀνατολή. Ὄχι μονάχα φυσικά ἀλλά καί πνευματικά. Σέ μιά κατάσταση, ὅπως ἡ σημερινή, ἑνός ἀσυνείδητου ὁλοκληρωτισμοῦ, τό μόνο διάστημα γιά ν' ἀναπνεύσεις καί νά δεῖς τά πράγματα βρίσκεται "ἀνάμεσα". Δέν μπορεῖς λοιπόν νά ἐμπιστευθεῖς μία καί μοναδική θέση, ἀλλά εἶναι ἀναγκαῖο νά ταξιδεύεις ἀνάμεσα στίς θέσεις. Δέν πρόκειται ὅμως γιά τό ἄν θά πᾶς στό Χόλυγουντ ἤ ἄν θά παραμείνεις στό ἀντεργκράουντ. Πρέπει νά προσπαθήσεις νά ἀνακαλύψεις μιά περιοχή, μιά ζώνη, πού νά δέχεται καί νά ἀπορροφᾶ στοιχεῖα καί ἀπό τίς δύο πραγματικότητες. Ὁ τόπος τοῦ Doc's Kingdom εἶναι εὔφορος χάρις σ' ὅλες τίς δυνητικές του ἀναφορές. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τούς χώρους τοῦ *Route One /USA*: ὅλοι τοποθετοῦνται σ' αὐτήν τή ζώνη τῶν συνόρων. Τό πρόβλημα εἶναι λοιπόν ἐκεῖνο τῆς γνώσης καί ἐγώ ἀκόμα μαθαίνω πῶς νά μπαίνω ὁλοκληρωτικά μέσα στά πράγματα καί τήν ἴδια στιγμή νά διατηρῶ τήν ἀπαιτούμενη ἀπόσταση, γιά νά τά βλέπω στήν ἀντικειμενικότητά τους. Τό νά μένεις ἀπόμακρος εἶναι κυνικό. Εἶναι σ' αὐτήν τή διαυγή κίνηση τοῦ πλησιάσματος καί τῆς ἀπομάκρυνσης πού διαμορφώνεται.

— *Ἕνα ἀπό τά θέματα τῆς φιλμογραφίας σας εἶναι ἀκριβῶς τό ταξίδι. Ταξίδι σάν μιά διαδρομή τῆς ψυχῆς, σάν ὄργανο ἐπανα-συμφιλίωσης μέ τόν ἑαυτό μας καί τόν κόσμο;*

Ἐάν σκεφθεῖ κανείς τή ζωή σάν ἕνα μεγάλο ταξίδι, τότε αὐτή μετασχηματίζεται σ' ἕνα συνεχές πείραμα ἀπ' τό ὁποῖο μποροῦν νά γεννηθοῦν διάφορες μελλοντικές δυνατότητες. Στή διάρκεια αὐτοῦ τοῦ ἀδιάλειπτου ταξιδιοῦ - ἀνακάλυψης, πολλά πράγματα εἶναι σχετικά: τό κυρίαρχο ὅμως παραμένει ἡ ἀναζήτηση νέων ὁριζόντων. Τό «καινούριο» πάντα μέ ἐρεθίζει. Ἡ ἴδια ἡ ζωή μου στάθηκε ἕνα συνεχές ταξίδι στολισμένο ἀπό ἀναρίθμητους σταθμούς. Ἄν καί τώρα αἰσθάνομαι ὅτι ἔφθασα στόν τελικό σταθμό: ἀναζητῶ ἕνα σπίτι ὅπου νά μπορῶ νά δουλέψω καί νά ζήσω σέ ἁρμονία μέ τόν ἑαυτό μου καί τόν κόσμο.

— *Ὕστερα ἀπό μιά μεγάλη ἀπουσία ἀποφασίσατε νά γυρίσετε στήν Ἀμερική γιά νά τήν ἐξευρενήσετε μέ τήν τελευταία σας ταινία, τό* Route One / USA. *Θέλετε νά μᾶς μιλήσετε γι' αὐτό;*

Τό Route One εἶναι ἕνας πολύ παλιός δρόμος πού πηγαίνει ἀπό τό Μαίην στή Φλόριντα περνώντας δίπλα ἀπό τίς μεγάλες πόλεις. Ἕνα τοπίο ἡμι-αστικό, ἐλεύθερο, ἀεράτο

πού ἀποτελεῖ μέρος τοῦ παρελθόντος. Ἐκείνου τῶν μεγάλων συγγραφέων ὅπως τοῦ Θορώ καί τοῦ Γουίτμαν καί τοῦ ἐμφύλιου πολέμου. Ἡ ταινία δείχνει τό ἄλλο πρόσωπο αὐτῆς τῆς χώρας, χωρισμένης ἀπό μεγάλες ἀντιθέσεις: πραγματικότητες τῶν περιθωρίων, κρυμμένες, φευγαλέες καί ἀνησυχαστικές μέσα στή βραδύτητά τους, μιά συνεχής ὀπισθοδρόμηση πού ἀντιτίθεται στήν ὑπερ-μοντέρνα καί φρενετική Ἀμερική, σύμβολο τῆς προόδου. Διαμέσου αὐτῆς τῆς διαδρομῆς, φυσικῆς καί ἀνθρώπινης, προσπάθησα νά ἀποδώσω μιά βαθειά καί ἄγνωστη εἰκόνα αὐτῆς τῆς χώρας, σέ ἀντίθεση μ' ἐκείνη πού κινηματογραφεῖται συνεχῶς, τό ἀστικό τοπίο τῆς Νέας Ὑόρκης.

— *Ἔχετε δηλώσει ὅτι δέν αἰσθάνεσθε ἄνετα ὅταν πρέπει νά διαχωρίσετε τό ντοκυμανταίρ ἀπό τήν ταινία μυθοπλασίας.*

Στήν τελευταία μου ταινία *Route One / USA* ὑπάρχει ἕνα συνεχές ἀνεπαίσθητο πέρασμα ἀπό τό ντοκυμανταίρ στό φίλμ μυθοπλασίας. Αὐτό τό γλίστρημα κάνει τήν ταινία περισσότερο ἐνδιαφέρουσα γιά τό θεατή: ἡ σχέση ἀνάμεσα στήν κινηματογραφική μηχανή καί τόν κόσμο δέν εἶναι ποτέ μονοδιάστατη, ἀλλά πάντα ζωντανή καί διαφορετική. Πιστεύω πώς τό νά διαλέξεις ἀπό πρίν τό ντοκυμανταίρ ἤ τή μυθοπλασία εἶναι μειωτικό σέ σχέση μέ τίς δυνατότητες τοῦ κινηματογράφου. Αὐτή ἡ διάκριση γιά μένα δέν ὑπάρχει καί ἡ δουλειά μου ἐναντιώνεται ξεκάθαρα σ' αὐτή τήν προσχηματική ἀντίληψη.

— *Γιά τό* Route One / USA *ὑπῆρχε ἕνα σχεδιάγραμμα, ἕνα σενάριο; Μήπως μία γενεσιουργός αἰτία στάθηκε τό μυθιστόρημα τοῦ Γουίλλιαμ Χήτ - Μούν* "Blue Highways, Strade blue";

Τό βιβλίο τό γνωρίζω, μά προτίμησα νά μήν τό διαβάσω προτοῦ γυρίσω τήν ταινία. Ὅταν ἀρχίσαμε τά γυρίσματα δέν ὑπῆρχε ἕνα πραγματικό σενάριο, εἶχα μονάχα διασχίσει ἀντίθετα τή διαδρομή: ἀπό τήν Φλόριντα στό Μαίην. Οἱ καταστάσεις, οἱ συναντήσεις, τά πρόσωπα, ὅλα ἦταν ἀπρόβλεπτα καί εὐκαιριακά. Τίποτα ἀπ' αὐτά πού δείχνει ἡ ταινία δέν ἦταν προσχεδιασμένο.

— *Εἴχατε τήν τύχη νά συναντήσετε καταστάσεις καί πρόσωπα τελείως ἰδιαίτερα.*

Στάθηκα τυχερός, ὅμως δούλεψα πολύ καί ἔδειξα ἐμπιστοσύνη στούς ἀνθρώπους. Πιστεύω ὅτι ὅλα τά ἄτομα εἶναι ἑλκυστικά, ἀρκεῖ νά βρεῖς τό σωστό τρόπο νά τά παρατηρεῖς καί νά τά ἀφήσεις νά ἐκφραστοῦν. Προσπαθήσαμε νά δημιουργήσουμε τέτοιες καταστάσεις ὥστε νά αἰσθάνονται ἄνετα. Χάρηκα πολύ κάνοντας αὐτή τήν ταινία καί σκέφτομαι ὅτι βρίσκεται στό ἀντίθετο πεδίο ἀπ' ὅλες τίς προηγούμενες δουλειές μου. Πάντα ὅμως βουτηγμένη σέ μιά ἐπαναστατημένη Ἀμερική, μακριά ἀπό τήν πολιτική, ἀνάμεσα στούς ἀνθρώπους· Γιά πρώτη φορά μπόρεσα νά ἐκφράσω τίς ἀπόψεις μου. Ὀδηγός μου στάθηκε σ' αὐτό ὁ Γουώλτ Γουίτμαν. Οἱ ταινίες μου διαβάζονται πιό σωστά στήν Εὐρώπη ἀπ' ὅ,τι στήν Ἀμερική. Καί τελικά ἀρέσουν μονάχα σ' αὐτούς πού ἀγαποῦν πραγματικά τόν κινηματογράφο.

(*Πρώτη δημοσίευση:* Cineforum, *τεῦχος 286, Ἰούλιος - Αὔγουστος '89· μετάφραση* Θωμᾶς Λιναρᾶς).

Ἐπίμετρο

Χένρυ Νταίηβιντ Θορώ καί Γουώλτ Γουίτμαν

Καί οἱ δύο, γνήσια τέκνα τῆς Νέας Ἀγγλίας καί τοῦ Route One, ὁ πρῶτος γεννημένος τό 1817 στό Κόνκορντ τῆς Μασαχουσέτης καί ὁ δεύτερος τό 1819 στό Λόγκ Ἄιλαντ, εἶναι οἱ ὁδηγοί - ἀνιχνευτές στή διαδρομή πού ἐπιχειρεῖ ὁ Ρόμπερτ Κράμερ στίς παρυφές τῆς ἀμερικανικῆς κουλτούρας. Σημαντικές μορφές στήν πολιτισμική διαμόρφωση τοῦ σκηνοθέτη καθόρισαν τίς ἰδέες του καί τήν πολιτική του δράση. Ὁ Θορώ, φυσικός ἐπιστήμονας καί δημοσιογράφος, ὑπῆρξε ὁ πατέρας τοῦ σύγχρονου πολιτικοῦ δοκιμίου, τό ὁποῖο καί καλλιέργησε μέ μιά ἐκθαμβωτικά λαμπρή πρόζα καί ἐξαιρετική διορατικότητα. Μέ τό ἱστορικό στά ἀμερικάνικα γράμματα δοκίμιό του περί τῆς «Civil Disobedience» ὑπερασπίστηκε τά κοινωνικά δικαιώματα τοῦ ἁπλοῦ πολίτη, ἀσκώντας κριτική μέ πολιτική ἄποψη καί θέση στόν αὐταρχισμό τῆς ἐξουσίας καί θεμελιώνοντας κατ' αὐτό τόν τρόπο τήν πρακτική τῆς «πολιτικῆς ἀνυπακοῆς».

Ὑπῆρξε μέλος τῆς ὁμάδας τῶν ὑπερβατολογιστῶν, ἑνός φιλοσοφικοῦ καί λογοτεχνικοῦ κινήματος τῆς Νέας Ἀγγλίας τό ὁποῖο καταφερόταν ἐνάντια στόν ἐπιστημονικό ὀρθολογισμό, θεωρώντας τή διαίσθηση τόν μοναδικό τρόπο κατανόησης τῆς πραγματικότητας. Στήν ἱστορία τῆς ἀμερικανικῆς κουλτούρας εἶναι κλασική ἡ ὑπεράσπιση τοῦ Θορώ ὑπέρ τῆς ἰσότητας, τῆς ἐλευθερίας καί τῶν δημοκρατικῶν ἀξιῶν στή δίκη τοῦ πολιτευτῆ Τζών Μπράουν, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε ἔνθερμος ὑποστηρικτής τῆς ἀπελευθέρωσης τῶν σκλάβων καί εἶχε ὀργανώσει μιά ἔνοπλη ὁμάδα, κλέβοντας ὅπλα τοῦ ἀμερικανικοῦ στρατοῦ γι' αὐτόν τό σκοπό, καί ὁ ὁποῖος δικάστηκε γιά προδοσία, καταδικάστηκε καί πέθανε στήν κρεμάλα τό 1859.

Ὁ ἄλλος, ὁ Γουώλτ Γουίτμαν, ἀπό τούς μεγαλύτερους Ἀμερικανούς ποιητές ὅλων τῶν ἐποχῶν, τυπογράφος καί δημοσιογράφος, ὑπέρμαχος τῆς ἀνακατανομῆς τῆς γῆς καί ἱδρυτής τοῦ βραχύβιου ριζοσπαστικοῦ περιοδικοῦ *Free Man,* ὑπῆρξε ἐπίσης ἔνθερμος ὑποστηρικτής τῶν δημοκρατικῶν ἰδεωδῶν καί τῆς κοινωνικῆς ἰσότητας. Ἕνας μεγάλος αἱρετικός πού ἡ ζωή του καί τά γραφτά του τάραξαν συθέμελα τήν ἄκρως συντηρητική κοινωνία τῆς Νέας Ἀγγλίας. Ἡ ποιητική του συλλογή *"Leaves of grass"* τοῦ 1855, ὅπου ὑμνεῖται ἡ ἀθανασία τῆς ψυχῆς καί ἡ ὀμορφιά τοῦ θανάτου, θεωρεῖται μιά κορυφαία στιγμή τοῦ ἀμερικανικοῦ πνεύματος. Ὁ στίχος του "O Captain my captain", ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται στό θάνατο τοῦ Ἀβραάμ Λίνκολν, πέρασε πρόσφατα ἀπ' ὅλα τά χείλη μέσα ἀπό τήν ἐμπορική ἐπιτυχία τῆς ταινίας τοῦ Πῆτερ Γουαίηρ *Ὁ κύκλος τῶν χαμένων ποιητῶν.*

Αὐτοί εἶναι οἱ πολιτιστικοί φάροι πού φωτίζουν καί καθοδηγοῦν τή διαδρομή τοῦ Ρόμπερτ Κράμερ καί πού καθορίζουν τήν πολιτική του δράση καί τήν ἰδεολογική του ματιά.

Θ.Λ.

Quid pro quo

THE SILENCE OF THE LAMBS (έλλ. τίτλος: **Ἡ σιωπή τῶν ἀμνῶν**)
σκην.: Τζόναθαν Ντήμ, *σεν.:* Τέντ Τάλλυ ἀπό τό μυθιστόρημα τοῦ Τόμας Χάρρις, *φωτ.:* Τάκ Φουτζιμότο, *μουσ.:* Χάουαρντ Σόρ, *παίζουν:* Τζόντι Φόστερ, Ἄντονυ Χόπκινς, Σκότ Γκλέν.

1. *Slaughter House Rock.* Ἀντίθετα ἀπό ὅ,τι ἡ πρόσφατη καί (ἐκτεταμένη) δημοσιοποίηση τοῦ προβλήματος τῶν ψυχαναγκαστικῶν δολοφόνων ἔχει ἀφήσει νά φανεῖ, *δέν* πρόκειται γιά μιά ἀμερικάνικη ὑπόθεση. Εἶναι ἕνα φαινόμενο πού τό συναντᾶμε παντοῦ (ἀπό τόν ἀνθρωποφάγο τῆς Μόσχας ὥς τόν δικό μας δράκο τοῦ Σέιχ-Σοῦ). Αὐτό πού ἔχει δώσει στό ὅλο θέμα ἀνησυχαστικές διαστάσεις εἶναι ἡ ἀνωνυμία τοῦ μέσου πολίτη, ἀποτέλεσμα τοῦ *συνδυασμοῦ* τῆς πληθυσμιακῆς ἔκρηξης καί τοῦ καταναλωτισμοῦ (κι ἄν αὐτό ἀκούγεται σάν γρίφος, γιά σκεφτεῖτε αὐτό: ὅλοι ὅσοι ἀγοράζουν ρολόγια Swatch εἶναι λιγότερο ἀνώνυμοι ἀπό αὐτούς πού ἀγοράζουν «κοινά» ρολόγια. Κι αὐτοί πού ἀγοράζουν ἕνα πανάκριβο Swatch ἐκτός σειρᾶς ἀκόμη λιγότερο: εἶναι τουλάχιστον... *νούμερα*). Μαντέψτε ποιό κοινωνικό σῶμα ὑποφέρει περισσότερο ἀπό αὐτόν τό συνδυασμό. Μά, τό ἀμερικάνικο, πού θυμίζει πιά τό τέρας τοῦ Φρανκεστάιν, μιά *συρραφή* παραδόσεων, φυλῶν, τάξεων καί... δερμάτων διαφόρων χρωμάτων.

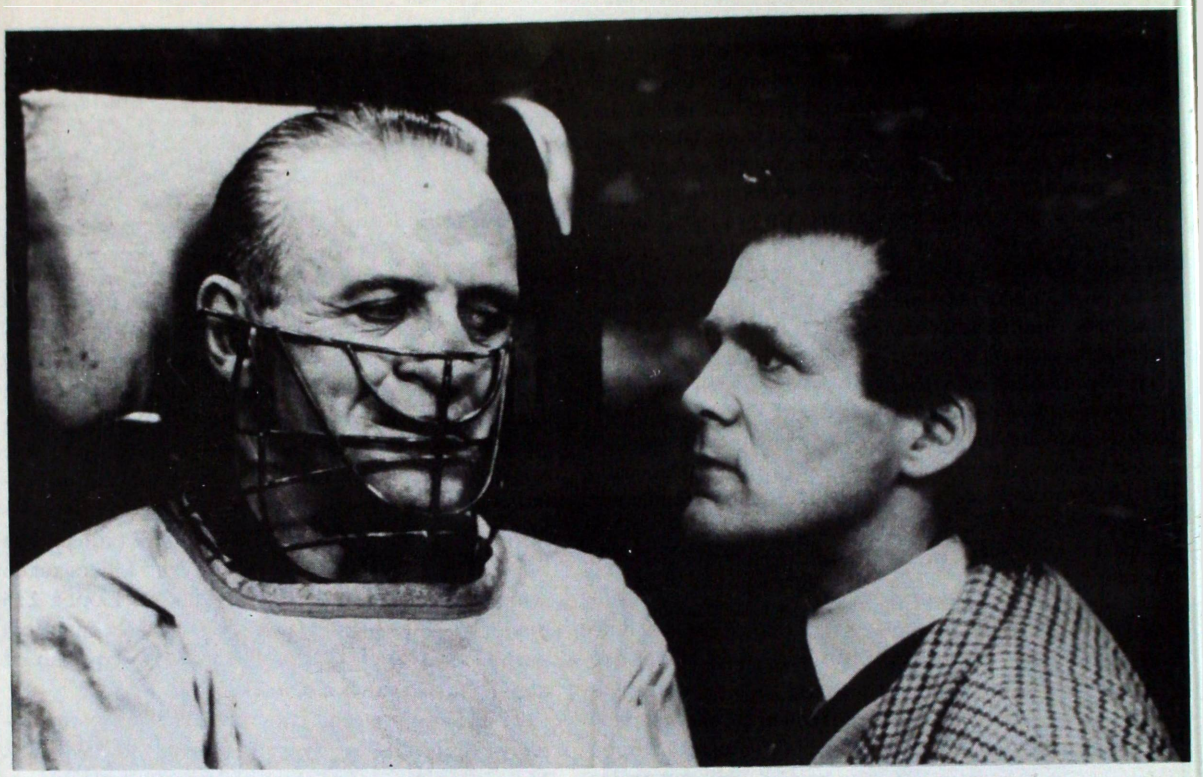
Ἐκτός ἀπό τόν ἀνθρωποφάγο τοῦ Μιλγουώκι, πρόσφατα συνελήφθη ἕνας ἄλλος σφαγέας, πού τελικά ὁμολόγησε πενήντα τέσσερεις φόνους, ἐκ τῶν ὁποίων ἔχουν ἐπιβεβαιωθεῖ ὥς τώρα καμιά δεκαριά. Κατά τά ἄλλα ἐπρόκειτο γιά φιλήσυχο ὑπάλληλο κάποιας ἰδιωτικῆς ἑταιρείας. Ἴσως τελικά ἡ πτώση μιᾶς αὐτοκρατορίας μπορεῖ νά προβλεφθεῖ ἀπό τήν βαθμιαία φθορά τῶν αἰσθητικῶν ἀξιῶν, τίς βυζαντινές μηχανορραφίες στό χῶρο τῆς ἐξουσίας καί τή σταδιακή ἐκλέπτυνση τῆς βίας πρός ὅλο καί πιό περίπλοκες καί διαστροφικές μεθόδους τρόμου. Γιά μιά τέτοια κοινωνία δέν μπορῶ νά φαντασθῶ καλύτερο σύμμαχο (χειρότερο ἐχθρό) ἀπό τήν αἰσθητικοποίηση τοῦ τρόμου.

Ὁ Τόμας Χάρρις, συγγραφέας τοῦ βιβλίου *Ἡ σιωπή τῶν ἀμνῶν* πού γνώρισε μαζική ὅσο κι ἀπροσδόκητη ἐπιτυχία τό 1988 ὅταν πρωτοεκδόθηκε, εἶναι κάτι σάν ὁ Τόμας Πύντσεον τοῦ ἀντεργκράουντ. Εἶναι κι αὐτός ἕνας συγγραφέας φάντασμα, μόνο πού ὁ ἴδιος δέν διεκδικεῖ τά σκῆπτρα τῆς ὑψηλῆς λογοτεχνίας ὅπως ὁ Πύντσεον. Ὁ Χάρρις θά μείνει στήν ἱστορία ὡς ἐφευρέτης τοῦ χαρακτήρα πού πλησιάζει ἴσως περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλον τό ἰδεῶδες τοῦ ἐνσαρκωμένου κακοῦ (τοῦ ἀπόλυτου κακοῦ): ὁ Δρ. Χάννιμπαλ «Κάννιμπαλ» Λέκτορ. Ὁ Δρ. Λέκτορ βρίσκεται τουλάχιστον μιά βαθμίδα πάνω ἀπ' ὁποιαδήποτε σύγχρονη ἐνσάρκωση τοῦ κακοῦ (καί βέβαια δέν συγκρίνεται μέ τούς design psycho killers τύπου American Psycho τοῦ Μπρέτ Ἤστον Ἔλλις). *Στή σιωπή τῶν ἀμνῶν,* ἡ ἀγωνία του κάτω ἀπό τή μάσκα μετατρέπει τό κελί του σέ Γολγοθᾶ καί τόν ἴδιο σέ παράδοξη μεσσιανική φιγούρα.

Ἡ πρώτη μεταφορά στόν κινηματογράφο τοῦ χαρακτήρα τοῦ Λέκτορ ἔγινε μέ σκηνοθέτη τόν Μάικλ Μάν τό 1986, μέ τίτλο *Ἀνθρωποκυνηγός (Manhunter,* βασισμένο στήν προηγούμενη νουβέλα τοῦ Χάρρις *Red Dragon).* Ἐκεῖ τόν Λέκτορ τόν ἔπαιζε ἀπόλυτα σεμνά (κι ἐξίσου ὑποβλητικά μέ τόν Χόπκινς, μόνο πού ἐδῶ δέν ἦταν τόσο τό δραματικό βάθος τῆς ἑρμηνείας ὅσο ἡ φειδωλή χρήση τοῦ χαρακτήρα) ὁ Μπράιαν Κόξ. Φαίνεται ὅτι αὐτός ὁ χαρακτήρας ἕλκει μεγάλες ἑρμηνεῖες. Καί εἶναι λογικό: *«τό ἀπόλυτο κακό μοιάζει πολύ μέ τήν ἁγιοσύνη»,* ἔγραφε ὁ Ἄγγλος συγγραφέας Ἄρθουρ Μάχεν πρίν ἀπό ἕνα σχεδόν αἰώνα. Μιά πρόταση τροφή γιά σκέψη, μιά πού συνήθως τό κακό μπερδεύεται μέ τό ζωῶδες καί τό ἐνστικτῶδες.

Ἀντίθετα δέν ἔχουμε κανένα λόγο νά ἀποδώσουμε στό ἀπόλυτο κακό τίς ἰδιότητες τῆς ἐκλέπτυνσης, τῆς καλλιέργειας, τῆς εὐφυίας καί τῆς ἐξιλέωσης, τῆς κατάνυξης καί τῆς σιωπῆς. Καί ἔχουμε κάθε λόγο γι' αὐτό: *τό πραγματικό κακό δέν φαίνεται· εἶναι ἀσκητικό.* Ὁ Δρ. Λέκτορ εἶναι ἕνας ἀσκητής, πρίν καί μετά τή σύλληψή του. Μήν ξεχνᾶτε τί εἶπε στήν Τζόντι Φόστερ: *«Μήν ἀναρωτιέσαι γιατί τό κάνει, μικρή μου Κλαρίς. Νά ἀναρωτηθεῖς ποιά εἶναι ἡ φύση του».* Μιά πραγματικά ἀνησυχαστική παρατήρηση. Γιατί ὅταν τό κακό δέν ἀποκαλύπτει τή φύση του, μπορεῖ νά εἰσχωρήσει ὁπουδήποτε (σέ ὁποιαδήποτε κλίμακα ἐξουσίας, ἄς ποῦμε, κοινωνικῆς ἤ θρησκευτικῆς).

Ἡ βαθιά συναίσθηση (ἄν ὄχι συνειδητοποίηση) αὐτοῦ τοῦ γεγονότος κάνει τόσο τόν *Ἀνθρωποκυνηγό*



ὅσο καί *Τή σιωπή τῶν ἀμνῶν* νά ξεχωρίζουν ἀπό τό σωρό τῶν ταινιῶν μέ μαζικούς ἤ ψυχαναγκαστικούς δολοφόνους (καλά παραδείγματα τῆς πρόσφατης παραγωγῆς, ἄν καί σαφῶς κατώτερα, εἶναι οἱ ταινίες τοῦ Φρήντκιν (*Cruising* καί *Rampage*). Ἕνας ψυχαναγκαστικός δολοφόνος θά σκοτώσει ὅπου κι ἄν βρίσκεται. Ἡ ψυχανάλυση ἐδῶ δέν μπορεῖ νά βοηθήσει, καθώς εἶναι μιά ἐπιστήμη προσαρμογῆς καί ἀποκάλυψης τῆς ἐσωτερικῆς φύσης τοῦ ὑποκειμένου. Δέν ὑπάρχει τίποτε γιά νά διορθώσει κανείς σ' ἕναν ψυχαναγκαστικό δολοφόνο, γιατί ἁπλούστατα λειτουργεῖ ἄψογα.

Τί εἶναι ὅμως αὐτό πού κάνει *Τή σιωπή τῶν ἀμνῶν* νά σπάει τά ταμεῖα, ἐνῶ ὁ *Ἀνθρωποκυνηγός* πέρασε ἀπαρατήρητος; Ὁ *Ἀνθρωποκυνηγός* δέν εἶναι μιά ἀποτυχημένη ταινία (ἀντίθετα, μέ τόν τρόπο της, εἶναι πιό πλούσια καί ἐξειδικευμένη). Ἁπλῶς ὁ Τζόναθαν Ντήμ ἀκολουθεῖ ἕναν πλάγιο δρόμο γιά νά ἀποκαλύψει τό πρόσωπο τοῦ Λέκτορ.

2. *Quid pro quo.* Ἄν θέλαμε νά δώσουμε ἕναν ἐναλλακτικό τίτλο στήν ταινία, θά τή λέγαμε ἴσως *Ἡ μύηση τῆς Κλαρίς Στάρλινγκ.* Στήν ταινία ὁ χαρακτήρας τῆς Τζόντι Φόστερ εἶναι ὁ καθρέφτης μέσα στόν ὁποῖο ὁ διευθυντής της Τζάκ Κρῶφορντ ἀντανακλᾶται ὡς Χάννιμπαλ Λέκτορ. Ἡ Κλαρίς, ἕνα πλάσμα ἐξαιρετικά προικισμένο, ὅσο καί βαθύτατα πληγωμένο, ἀναγνωρίζει στόν Τζάκ Κρῶφορντ τήν εἰκόνα τοῦ νεκροῦ της πατέρα. Ἀπό τήν ἄλλη ὁ Τζάκ Κρῶφορντ (μέ τό παρατσούκλι *«γκουρού»*, κάτι πού μένει μετέωρο στήν ταινία, ἐνῶ ἀντίθετα ἀναλύεται σέ βάθος στό βιβλίο), διαβλέπει τήν καθήλωση τῆς Κλαρίς στήν παιδική της ἀγωνία. Εἶναι φανερό ὅτι τόσο ὁ Κρῶφορντ ὅσο καί ὁ Λέκτορ διακρίνουν μιά ξεχωριστή ποιότητα στήν ἄγουρη ὅσο καί ἀνήλικη Κλαρίς. Πρίν ἀπό τό τέλος τῆς ταινίας, τό παράξενο παιχνίδι τοῦ λευκοῦ καί τοῦ μαύρου μυητῆ θά ὁλοκληρωθεῖ πάνω στό σῶμα τῆς Κλαρίς. Ναί, πρόκειται γιά μιά ἀκόμη παρτίδα σκάκι ἀνάμεσα στόν Κρῶφορντ καί τόν Λέκτορ (θυμηθεῖτε, ἡ πρώτη κουβέντα πού λέει ὁ Λέκτορ στήν Κλαρίς εἶναι: «ἄ, ὥστε εἶσαι ἄνθρωπος τοῦ Τζάκ Κρῶφορντ;»). Ὁ Μπάφαλο Μπίλ ἀντιπροσωπεύει τίς κινήσεις τῶν μαύρων καί ἡ Κλαρίς τῶν λευκῶν. Ὡς ἐδῶ ὅμως ἡ ἀνάλυση μιᾶς παρτίδας σκακιοῦ εἶναι βαρετή, σ' ἀντίθεση μέ τό ἴδιο τό παιχνίδι. Κι ὁ Τζόναθαν Ντήμ ἔχει μοντάρει τήν ταινία ὡς πραγματικός μαίτρ. Ἡ ταινία θυμίζει τά computer interactive games. Ὑπάρχει πάντα μιά ὑπόθεση δράσης πού διαφεύγει.

Προσέξατε ἕνα τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Bon Appetit* στό κελί τοῦ Λέκτορα; Κομψή χιτσκοκική κίνηση ἀπό πλευρᾶς Ντήμ. Τρώγοντας ἔρχεται ἡ ὄρεξη πού θἄλεγε καί ὁ Λέκτορ.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

Μεταξύ τοῦ φίλμ νουάρ καί τοῦ ψυχολογικοῦ θρίλερ

Εἶναι περισσότερο ἀπό φανερή ἡ μαθητεία τοῦ σκηνοθέτη σ' ἕνα ἀπ' τά δημοφιλέστερα εἴδη ταινιῶν, τό φίλμ νούαρ, καί ἡ καθοριστική ἐπιμόρφωσή του σ' ἕνα ἄλλο "εἶδος" ταινίας, πάλι τοῦ συρμοῦ, τό ψυχολογικό θρίλερ. Σέ μιά μετα-χιτσκοκική ἐποχή πλέον. Ἄν γιά τό πρῶτο ἡ τυπική αὐτοπειθαρχία εἶναι ἀρκετή, γιά τό δεύτερο ἡ γνώση καί ἡ μαεστρία στό χειρισμό τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου εἶναι ἀναγκαία. Οἱ ἔμμονες ἰδέες πού ἐμφυτεύουν αὐτές οἱ κινηματογραφοφιλικές προσηλώσεις, συνδυαζόμενες μέ κάποιο ἀφηγηματικό ταλέντο, μποροῦν νά γεννήσουν ἕνα ἀριστούργημα ἤ ἕνα ἐξάμβλωμα. Ὁ Τζόναθαν Ντήμ δέν ἔφτασε στό ἐπίπεδο τοῦ πρώτου, οὔτε ἐξέπεσε ὅμως καί στά ἐπίπεδα τοῦ δεύτερου. Ἡ διαδρομή του κινήθηκε κάπου ἀνάμεσα. Ἡ ταινία του εἶναι ἕνα σημπληρωματικό ἔργο μέ ἐξαιρετικά προσεγμένα ὁρισμένα στυλιστικά στοιχεῖα, κάποιες φανερές ἀδεξιότητες στόν ἔλεγχο τῆς ἀφήγησης, ἐπικέντρωση τοῦ σκηνοθετικοῦ ἐνδιαφέροντος στή διαγραφή τῶν κύριων χαρακτήρων καί μιά ἱκανότητα ἀνασύνθεσης ἀφομοιωμένων φιλμικῶν ἐμπειριῶν τοῦ παρελθόντος. Ἀρχίζοντας ἀπ' τόν *Δόκτωρα Μαμπούζε* καί φτάνοντας στόν *Peeping Tom*, μέ ἐνδιάμεσους ὁδηγούς τόν *Δράκουλα* τοῦ Τόντ Μπράουνιγκ καί τόν *Φρανκεστάιν* τοῦ Τζαίημς Γουαίηλ.

Καί πρῶτα ὁ τίτλος

ὁ ὁποῖος ἀναδύεται ὄχι ἀπό κάποιο ἱερό κείμενο, ὅπως π.χ. ἡ *Ἀποκάλυψη τοῦ Ἰωάννου*, ἀλλά ἀπό μιά ψυχαναλυτικοῦ χαρακτήρα συζήτηση. Ἡ Κλαρίς Καρλίν, μιά μαθητευόμενη πράκτορας τοῦ FBI, ἐκμυστηρεύεται στόν ψυχοπαθή-ψυχίατρο καί καννίβαλοδολοφόνο Χάννιμπαλ Λέκτερ, ὅτι μιά νύχτα χαμένη στά παιδικά της χρόνια τήν τρόμαξαν τά βελάσματα (κι ὄχι τά "οὐρλιαχτά" τοῦ μεταφραστῆ τῶν ὑπότιτλων) τῶν μικρῶν ἀμνῶν. Χωρίς νά μπορεῖ νά ξεχωρίσει θύματα καί θῦτες ἀνάμεσά τους. Ὁ ἀμνός στή θρησκευτική συμβολική εἶναι ὁ "ἀπολωλός" καί εὑρισκόμενος, εἶναι ὁ θυσιαζόμενος γιά τόν ἐξευμενισμό τοῦ Θεοῦ καί μή καταλυόμενος, ὁ εὐνοούμενος τοῦ Θεοῦ καί σωζόμενος διά παντός. Ποιᾶς σημασίας σύμβολο εἶναι οἱ ἀμνοί τοῦ φιλμικοῦ τίτλου, ποιά ἐπικρατεῖ ἀπ' ὅλες αὐτές τίς ἐκδοχές; Ἡ ποιητική ἀσάφεια τοῦ τίτλου ἀφήνεται νά διαρρεύσει ἀνεπαίσθητα σ' ὁλόκληρο τό φιλμικό κείμενο. Σκόπιμα ἤ ἀπό ἀνεπάρκεια τοῦ σεναρίστα Τέντ Τάλλυ, πού ἄντλησε τό ὑλικό του ἀπό τό μυθιστόρημα ἑνός "βιρτουόζου" (Λίζι Φράνκε, *Sight and Sound*, 2/91), τοῦ Τόμας Χάρρις (ἄγνωστου στόν γράφοντα).

Ἡ σχέση Καρλίν / Λέκτερ

Ὁ Χάννιμπαλ (ἤ Κάννιμπαλ) Λέκτερ (ἤ Λέκτσιουρερ;), κάτι σάν ἰδιοφυής καθηγητής τῆς σοφίας τοῦ κακοῦ καί τῆς καννιβαλικῆς, ἀντί νά "ἀνακριθεῖ" καί νά "ἀναλυθεῖ" ἀπό τή σπουδάστρια Κλαρίσα Καρλίν, τήν συναρπάζει μέ τήν ψυχρή καί ἀστραπηβόλα ὀξυδέρκειά του καί τόν ἀνατομικό του λόγο. Τῆς ὑποβάλλει τήν ἀνάγκη νά καταδυθεῖ στό ὑποσυνείδητό της γιά νά ψαύσει τά τραύματα μιᾶς ἀπορφανισμέ-

νης παιδικῆς ἡλικίας. Ἀντί νά τήν κατασπαράξει τήν σαγηνεύει. Χωρίς νά ἀποτρέψει καί ὁ ἴδιος τή διασαγήνευσή του. Μιά λανθάνουσα καί περίτρομη ἐρωτική σχέση συνδηλώνεται. Μιά μορφή ἐμπιστοσύνης καί εὐσπλαχνίας τοῦ θύτη πρός τό θύμα καί ἀντίστροφα διαγράφεται. Ὁ ψυχαναλυτικός λόγος καταδηλώνεται ὡς ἐρωτικός (Τζούλια Κρίστεβα, *"Histories d' amour"*), ἐξομολογητικός καί ἐπιβλητικός λόγος ἀκόμη μιά φορά. Αὐτή ὅμως ἡ σημαίνουσα ἀλυσίδα φιλοτεχνεῖται μόνο μέ τή συνδρομή τοῦ εἰδοποιημένου καί νοήμονα θεατῆ. Γιατί ἡ ἀδυναμία σεναριογράφου καί σκηνοθέτη νά τήν κατασκευάσουν εἶναι φανερή. Τήν ἀφήνουν ὡς ἕναν διηγηματικό ἄξονα, ἄκρως ἐνδιαφέροντα γενικά, ἀλλά στό συγκεκριμένο φιλμικό κείμενο χαλαρό, ἐλλιπή καί μή παραγωγικό στό σημειοδοτικό ἐπίπεδο. Ἡ Καρλίν "βρῆκε τόν δάσκαλό" της καί ὁ Λέκτερ τή μαθήτριά του, ἀλλά αὐτή ἡ ἐμβρυώδης "αἰσθητική τῆς σαγήνης" (Μάριο Περνιόλα, *"Ἡ κοινωνία τῶν ὁμοιομάτων"*) δέν λειτουργεῖ ὡς ἐξηγητική, ἀλλά ὡς δυναστευτική μέθοδος.

Ψυχολογικό θρίλερ καί "γοτθικό" φίλμ νουάρ

Ὁ Ρότζερ Κόρμαν, ὁ ὁποῖος παίζει τό ρόλο τοῦ διευθυντῆ τοῦ FBI στήν ταινία, συνέβαλε στήν κωδικοποίηση τῆς ταινίας τρόμου μέ ψυχολογικό ὑπόβαθρο, ἰδιαίτερα στή σειρά πού ἐμπνεύστηκε ἀπ' τίς "παράξενες ἱστορίες" τοῦ Πόε (ἔτσι καί Λίζι Φράνκε, στό ἴδιο). Ἡ gothic σκηνογραφική ὀργάνωση τῶν κλειστῶν χώρων, οἱ λαβύρινθοι τῶν θεραπευτικῶν φυλακῶν τῆς Βαλτιμόρης, τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Τζαίημς Γκάμπ ἤ Μπάφαλο Μπίλ, ὅπως καί τῶν δύο ἀπ' τά θύματά του, τοῦ Ρασπάιγ καί τῆς Φρεντερίκα, οἱ σωροί τῶν μαγνητισμένων ἀπό τρόμο ἀντικειμένων μέσα σ' αὐτούς τούς χώρους, τά μισοφωτισμένα ἐρέβη τους, τά σεξουαλικά φετιχιστικά ἐργαλεῖα, τά ὄντα καί τά σύμβολα, π.χ. οἱ κοῦκλες, οἱ φωτογραφίες, τά ἐνδύματα, τό ψαλίδι, τό πηγάδι, ἡ μεταμφίεση (τοῦ Μπάφαλο Μπίλ), ἡ σκυλίτσα του, τό χαῶδες στόμα του, ἡ γυναικεία κραυγή, ἀνασύρονται ἀπ' τούς θησαυρούς τῶν ταινιῶν τῶν ὑπο-ειδῶν ταινία τρόμου (φανταστικός κινηματογράφος) καί ψυχολογικό θρίλερ. Συγγενικά μέ τό εἶδος φίλμ νουάρ, ἀπ' τό ὁποῖο δανείζονται τά τοπία τῆς ἀστικῆς νύχτας, τίς ἀπηνεῖς διώξεις τοῦ δυναμικοῦ καί μυστηριώδους δολοφόνου, τήν κάθαρση τοῦ νόμου καί τούς ἐπίπεδους ἀνέραστους τύπους τῆς ἀστυνομικῆς γραφειοκρατίας καί τῶν ἐπιτελικῶν ἤ ἐκτελεστικῶν της ὀργάνων, τήν ἀλόγιστη καί ἔνοπλη βία, τό μαῦρο χιοῦμορ. Ἡ ἐξέλιξη τῆς αἰσθητικῆς γλώσσας τοῦ τελευταίου αὐτοῦ

εἴδους, τοῦ φίλμ νουάρ, ἐπέβαλε τήν πολυχρησία τοῦ κοντινοῦ πλάνου, τήν εὐελιξία τῆς κάμερας καί τή φόρτιση τῆς ἠχητικῆς μπάντας. Τά στοιχεῖα αὐτά εἶχαν ἀπό πρίν υἱοθετηθεῖ ἀπ' τό θρίλερ, ἀπ' τήν ἐποχή τοῦ γενήτορά του Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Ὁ Τζόναθαν Ντήμ, ἐφοδιασμένος καί μέ ὑψίστης ἀκρίβειας, ἰδιαίτερα γιά τήν κίνηση τῆς κάμερας, "διορθωτικά" ὄργανα (steadicam), ἐκστασιάζεται χρησιμοποιώντας τους ἀντίστοιχους κώδικες (π.χ. στήν πρώτη διφορούμενη ἑνότητα ὅπου ἡ Καρλίν ἀθλεῖται στό δάσος, ἐνῶ ὁ θεατής ἔχει τήν ψευδαίσθηση ἀρχικά ὅτι καταδιώκεται, τό ἴδιο στήν ἑνότητα τῆς πρώτης ἐπίσκεψής της στόν Λέκτερ μέσα στή φυλακή). Κανείς ὅμως δέν θά εἶχε ἀντίρρηση νά ἀναγνωρίσει στόν σκηνοθέτη μιά ἀξιοθαύμαστη ἀφομοιωτική ἱκανότητα. Ὄχι ὅμως καί εὑρηματικότητα σκηνοθετική ἤ πρωτοτυπία στή χρήση τοῦ φιλμικοῦ ἰδιόλεκτου τοῦ ψυχολογικοῦ θρίλερ καί τοῦ φίλμ νουάρ. Μέ τήν ἐξαίρεση ὁρισμένων ἑνοτήτων (ὅπως π.χ. ἐκείνη τῆς πρώτης συνομιλίας Καρλίν-Λέκτερ πού στήνεται κυριολεκτικά μ' ἐνδιάμεσο ἕναν συμπαγή, διαφανή καί ψυχρό ὑαλοπίνακα, ὅμοιο μ' αὐτόν πού χώριζε τούς δύο συνομιλητές, τήν ἄλλη, ὅπου ὁ Λέκτερ, ἐγκλωβισμένος σάν σαρκοβόρο καί ἀνήμερο ζῶο στό κέντρο μιᾶς αἴθουσας, συνομιλεῖ μέ τήν Καρλίν τή μία φορά, κατασπαράζει τούς φρουρούς του καί δραπετεύει τήν ἑπόμενη, τέλος ἡ ἑνότητα ὅπου ὁ Τζαίημς Γκάμπ, ὁ γδάρτης καί ράφτης, καταδιώκει μέσα στό σκοτάδι μέ τίς ὀξυδερκεῖς διόπτρες του στά μάτια, τήν Καρλίν). Οἱ ἑνότητες αὐτές, ἴσως μία ἤ δύο ἀκόμη, ἀποδείχνουν τήν ἀνασυνθετική λεκτική εὐχέρεια τοῦ σκηνοθέτη. Μέσα στή διαδικασία πάντοτε χρήσης τοῦ ἰδιόλεκτου τῶν κωδίκων τῶν δύο συγγενῶν εἰδῶν στά ὁποῖα ἀναφερθήκαμε.

Τό σενάριο καί ἡ σκηνοθεσία

Τό πρῶτο κινεῖται μέ βάση δύο κύριους ἀφηγηματικούς ἄξονες, πρῶτα τήν ἀναγνώριση τοῦ Λέκτερ, τή συνομιλία Καρλίν - Λέκτερ, τῆς ὁποίας ὁ σχολιασμός ἔγινε κιόλας καί τήν τύχη τοῦ τελευταίου, καί δεύτερο τόν ἐντοπισμό, τήν περιγραφή τῆς ἐγκληματικῆς τεχνικῆς καί τή συντριβή τοῦ Γκάμπ ἤ Μπάφαλο Μπίλ. Ἡ ἐξόγκωση τοῦ περιστατικοῦ μέ τήν Κάθριν Μάρτιν ἐξασθενίζει, νομίζω, τήν ἀφηγηματική ροή, παρ' ὅλο πού ἐμπλουτίζει τήν πλοκή. Ἡ διηγηματική ἀναφορά στίς μεθόδους ἔρευνας, κινητοποίησης καί ἀντίδρασης τῆς ἀστυνομίας δέν προσθέτει τίποτε στήν ποιότητα τῆς ἀφήγησης.

Ὁ Τζόναθαν Ντήμ, χωρίς τό ὑλικό τοῦ διαλόγου νά εἶναι ὁμοιογενές καί πλούσιο, μέ τή διαμόρφωση τῶν κύριων ρόλων μᾶλλον ἐπιδερμική, μέ τό μαῦρο χιοῦμορ ὁπωσδήποτε ἐλλιποβαρές, κατόρθωσε τελικά, πλέκοντας τήν ἀφήγηση ἀνάμεσα στούς δύο ἄξονες πού ἀναφέραμε, νά ὀργανώσει ἕναν ἀγχώδη, ταραχώδη, κάποτε ἐκρηκτικό ρυθμό. Προσέχοντας τό τάιμινγκ τῶν πλάνων, τίς ἀρθρώσεις τους, τό cutting, τά συμβολικά ἀντικείμενα, τίς ἀποσιωπήσεις, τόν θεμελιώδη κώδικα τοῦ σασπένς. Σέ μιά κρίσιμη ἑνότητα βέβαια, ἐκείνη ὅπου ἡ Καρλίν μπαίνει μόνη στό ἄντρο τοῦ Γκάμπ ἤ Μπάφαλο Μπίλ, περιφέρεται, ἀνακαλύπτει, σκοτώνει τόν ἐγκληματία, ἀπελευθερώνει τήν Κάθριν, ὁ ἔλεγχος χάνεται ἀπ' τά χέρια του καί ὁ ρυθμός ἀδυνατεῖ νά ἀποτρέψει τήν ἔκπτωση πρός τήν ἀφέλεια καί τή γελοιότητα. Ἐνῶ ἡ ἐντύπωση ἀπ' τήν τελετή ἀναγνώρισης τῶν ὑπηρεσιῶν τῆς Καρλίν, καθεαυτή κονφορμιστικῆς ἐμπνεύσεως, ἀπαλύνεται μέ τήν αἰνιγματική καί διφορούμενη τηλεφωνική συνομιλία της μέ τόν Λέκτερ.

Ὁ Χάννιμπαλ Λέκτερ ἐλεύθερος

τελικά καί μεταμφιεσμένος σέ ἀτημέλητο περιηγητή χάνεται μέσα στό ἀνθρωπολόι ἑνός ἐξωτικοῦ νησιοῦ τῆς Ἀϊτῆς. Δέν ἔχει ἐξοντωθεῖ. Ἔπαψε νά εἶναι ἔγκλειστος καί ἀκίνδυνος. Ἡ ἀνθρωποφαγική βουλιμία του θά ἐξακολουθήσει νά τόν ὁδηγεῖ στήν ἐπιλογή "φίλων" καί ἐδεσμάτων. Ἡ "καημένη" (poor) Κλαρίσα Καρλίν ἄσκοπα θά τόν ἀναζητάει γιά νά τόν ἀνακρίνει καί νά τόν ἐξομολογήσει. Ἴσως ἀκόμη γιά νά διαλευκάνει ἄν ὑπονοοῦσε κάτι ὁ Λέκτερ λέγοντας τό "ὁ κόσμος θά πεῖ ὅτι εἴμαστε ἐρωτευμένοι" ἤ τό "ὁ κόσμος εἶναι πιό ἐνδιαφέρον τόπος μέ σένα μέσα του". Ὁ ὀξύνους καί χαρισματικός δολοφόνος, ἕνα εἶδος τέρατος-ὑπερανθρώπου, θά μπορέσει νά ἐπανέλθει στά μακάβρια δεῖπνα τῆς κοινωνίας πού τόν ἐξέθρεψε καί τόν ὑπέθαλψε.

Αὐτό εἶναι τό ἰδεολογικό μήνυμα ἤ μήπως ἡ παράταση τοῦ σασπένς, δηλαδή ἡ ὑπόσχεση μιᾶς ἐπανάληψης τοῦ φιλμικοῦ παιχνιδιοῦ; Ἡ ὅλη σημαίνουσα διαδικασία καί τό σύστημα τοῦ φιλμικοῦ αὐτοῦ κειμένου κλίνει πρός τή δεύτερη, καθαρά κινηματογραφοφιλική, ἐκδοχή. Τό σύνθημα τοῦ FBI "χτύπημα, ἀγωνία, πόνος· ἀγάπησέ τα ἤ πέθανε", πού καταδηλώνεται ἀπ' τήν ἀρχή, εἶναι ἀπατηλό. Σεναρίστα καί σκηνοθέτη δέν τούς ἐνδιαφέρει ἡ ἐπιστημονική ἐγκληματολογία καί ἡ κοινωνική σωφρονιστική, ἀλλά ἡ φιλμική ἐγκληματολογία καί ἡ ψυχαναλυτική ἐρωτοτροπία. Ὁ καννίβαλος εἶναι πιό γοητευτικός ὡς ὁμιλοῦν κτῆνος παρά ὡς εἰδεχθής καί κατάδικος δολοφόνος. Οἱ ἀμνοί ποτέ δέν θά σιωπήσουν, ἀφοῦ ἀνάμεσά τους θά περιλαμβάνονται καί οἱ θῦτες τους.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Τό φάντασμα τοῦ Χίτσκοκ

Ἕνα φάντασμα πλανιέται πάνω ἀπό τόν κόσμο τοῦ θρίλλερ, τό φάντασμα τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Καί αὐτό γιατί εἶναι ἀναπόφευκτη ἡ σύγκριση τῶν κατευθύνσεων πρός τίς ὁποῖες τείνει στίς μέρες μας τό εἶδος πού χοντρικά ἀποκαλοῦμε «ψυχολογικό θρίλερ» μέ τίς βάσεις πού ἔθεσε τό ἔργο τοῦ ἀξεπέραστου σκηνοθέτη. Τό εἶδος, γενικά, ἀνέκαθεν ἀντιστρατευόταν τήν ἐπιστημονικότητα, πράγμα πού δέν μπόρεσε νά ξεπεράσει οὔτε ὁ μεγάλος Χίτσκοκ στό *Ψυχώ*. Κάποιος θά μποροῦσε νά μοῦ ἀντιτάξει ὅτι ἡ ἐπιστημονικότητα δέν ὑπεισέρχεται στήν κινηματογραφική αἰσθητική. Σέ αὐτό θά ἀπαντοῦσα ἁπλῶς ὅτι οἱ ταινίες τοῦ εἴδους προφασίζονται ὅτι ἀντλοῦν τό ὑλικό τους ἀπό τίς ἐπιστῆμες τῆς «ἀνθρώπινης ψυχῆς», ἑπομένως ἔχουμε καί ἐμεῖς τό δικαίωμα νά ἐλέγξουμε κατά πόσο τίς σέβονται.

Ἡ σιωπή τῶν ἀμνῶν δέν παραβιάζει ἁπλῶς τά στοιχειώδη πορίσματα τῆς ψυχολογίας καί ἐγκληματολογίας ἀλλά προχωρᾶ στό νά ἀναπαράγει (σάν συνέχεια μιᾶς ὁλόκληρης παράδοσης τοῦ ἀμερικανικοῦ κυρίως ψυχολογικοῦ θρίλερ) στό βλέμμα τοῦ θεατῆ τήν αὐθαίρετη καί φορτωμένη ἀπό προκαταλήψεις εἰκόνα τοῦ ἐγκληματία - ψυχασθενῆ - τέρατος. Χαρακτηριστική εἶναι ἡ σκηνή κατά τήν ὁποία ἡ Σταρλίν διασχίζει τό φριχτό διάδρομο ὅπου οἱ ἔγκλειστοι ἀναπαρίστανται σάν «ἀνώμαλα» πιθηκοειδῆ τέρατα, κλεισμένα στά κλουβιά, γιά τό χτίσιμο ἑνός φρικαλέου σόου. Τό ὅλο πράγμα εἶναι πασπαλισμένο μέ τήν κατάλληλη δόση σεξουαλικῆς «διαστροφῆς» (ὁ γδάρτης γυναικῶν εἶναι ἕνα εἶδος τραβεστί), γεγονός πού μετατρέπει τό τρίπτυχο σέ τετράπτυχο: ἐγκληματίας - ψυχασθενής - ὁμοφυλόφυλος - τέρας.

Ἡ «ἐγκληματολόγος» καί ἐκπαιδευόμενη ἀπό τό FBI Σταρλίν εἶναι ὁ «θετικός» ἥρωας τοῦ φίλμ. Ἡ ἐπιτυχία πού σημειώνει στήν καταδίωξη τοῦ ψυχοπαθῆ «γδάρτη» γυναικῶν ἐπιβραβεύεται μάλιστα ἀπό τή σχολή. Ὁ μανιχαϊσμός (πού μέ τόση εὐστροφία καί εὐελιξία καταστρατηγοῦσε ὁ Χίτσκοκ στό παρελθόν) δέν ξεπερνιέται οὔτε μέ τήν προσθήκη τοῦ «μυστικοῦ» πού κρύβει στά βάθη τῆς ψυχῆς της ἡ νεαρή ντετέκτιβ, καί πού ἐξάλλου ἀποτελεῖ, ἴσως μονοπωλεῖ, τήν περιέργεια τοῦ θεατῆ γιά τήν ἀποκάλυψή του. Καί ἐδῶ ἀκριβῶς εἶναι πού αἰσθάνεται κανείς σάν νά τοῦ παίρνουν «τή μπουκιά ἀπ' τό στόμα»: Ἡ Σταρλίν ἔχει κλίση πρός τήν ἀστυνομική καριέρα ὄχι τόσο γιατί ἔχασε πολύ γρήγορα, σέ παιδική ἡλικία, τόν ἀστυνομικό πατέρα της (πράγμα πού θά ἦταν κάπως λογικοφανές ἄν σταματοῦσε ἐκεῖ), ἀλλά γιατί ἔνιωθε ἔνοχη πού δέν κατόρθωσε νά σώσει ἕνα... προβατάκι πού προοριζόταν γιά σφαγή. Ἡ ὅλη σύλληψη φαντάζει πιό ἀστεία καί ἀπό τά ψυχαναλυτικά «ἀνέκδοτα» πού διηγεῖται — καί σατιρίζει — ὁ Γούντυ Ἄλλεν στίς ταινίες του.

Ὅσο γιά τόν ψυχοπαθή ψυχίατρο, αὐτός παρουσιάζεται σάν ἕνα εἶδος ὑπερφυσικοῦ γνώστη τοῦ ἀνθρώπινου ψυχισμοῦ καί τῶν ἀβύσσων του. Ἡ ψυχοπάθειά του δέν εἶναι ἀρρώστεια ἀλλά στάση ζωῆς ἑνός ἀνθρώπου πού ἀνακάλυψε τή φρίκη πού κρύβουν μέσα τους οἱ ἀνθρώπινες ὁρμές (χαρακτηριστικός εἶναι ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο τονίζει τή λέξη «ἐποφθαλμιῶ») καί «προτίμησε» τήν κτηνώδη ἀλήθεια τῆς σχιζοφρένειας ἀπό τήν κίβδηλη εὐπρέπεια τῆς συμβατικῆς ζωῆς. Σέ αὐτό τό σημεῖο πρέπει νά παρατηρήσω ὅτι ἡ παραπάνω ἑρμηνεία τῆς προσωπικότητας τοῦ ψυχιάτρου προκύπτει περισσότερο ἀπό τή δική μου πρόθεση νά βάλω σέ κάποια τάξη τά ὅσα εἶδα, παρά ἀπό τή σκιαγράφηση πού κάνει ὁ Τζόναθαν Ντήμ. Ἀκόμη καί ἡ λέξη σκιαγράφηση εἶναι εὐφημισμός, δεδομένου ὅτι ὁ σκηνοθέτης ἐλάχιστα σκοτίζεται γιά συνοχή καί λογικοφάνεια.

Ὅσο γιά τό ὀπτικο-σκηνοθετικό ἐπίπεδο, κάποιοι ἀπό ἐμᾶς πού ἀγαπήσαμε τόν Χίτσκοκ ἔχουμε πρό πολλοῦ ἀναστενάξει ἀναπολώντας νοσταλγικά τή φινέτσα, τή διακριτικότητα καί τήν εὑρηματικότητα τῶν εἰκόνων του, πού, ἐκτός εὐχάριστου ἀπροόπτου, δέ θά ἐπιστρέψουν ποτέ πιά. Τό σύγχρονο ψυχολογικό θρίλερ — καί ὄχι μόνο αὐτό τό εἶδος — ἔχει ἀμετάκλητα πάρει τό δρόμο τοῦ ὑπερβολικοῦ συνωστισμοῦ τῶν ἐφέ φρίκης (αἵματα, κακοποιημένα πτώματα καί πάει λέγοντας) πού λόγω ἀκριβῶς αὐτοῦ τοῦ ὑπερκορεσμοῦ χάνουν τήν ἀξία τους ὡς εφέ (ὅπως καί στίς ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ὅπου ἀπορρέουν περισσότερο ἀπό τή δουλειά τῶν «τεχνικῶν» παρά τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη).

Ἄς παρηγορηθοῦμε μέ κάποιες καλές σκηνοθετικές στιγμές: τό γκρό πλάνο τοῦ ἀποκεφαλισμένου φρικαλέου «Χριστοῦ» πού ἀνακαλύπτει ἡ Σταρλίν στήν ἀποθήκη καί ὁ «ἐσταυρωμένος» κρεμασμένος ἄνθρωπος - νυχτερίδα. Ἄς σημειωθεῖ ὅτι αὐτές οἱ «θρησκευτικές» ἀναφορές εἶναι αὐστηρά ὀπτικές - ἐξωτερικές καί δέ «δένουν» δομικά μέ τό περιεχόμενο καί τήν ὑπόθεση τοῦ φίλμ. Ἠχητικά καί ὀπτικά ἀξιόλογη, καθώς καί μέ ἀρκετό σασπένς, μπορεῖ νά θεωρηθεῖ καί ἡ σεκάνς τῆς παγίδευσης στά ἐνδότερα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Μπάφαλο Μπίλ καί ἡ παρακολούθηση τῆς Σταρλίν μέσα ἀπό τά «πράσινα» κυάλια. Ὑποβλητικό εἶναι καί τό εὕρημα τῆς πεταλούδας, σῆμα κατατεθέν τοῦ δράστη ὅταν χτυπᾶ, ἀλλά ἐξίσου δομικά ἀσύνδετο μέ τό φιλμικό περιεχόμενο.

Τέλος, ἡ ταινία ἀπογοητεύει μέ τό τετριμμένο, κοινότυπο κλείσιμό της, τοῦ τύπου «οἱ παρανοϊκοί καί οἱ δολοφόνοι κυκλοφοροῦν ἀνάμεσά μας». Ἡ γενική ἐντύπωση εἶναι πώς ὁ Τζόναθαν Ντήμ ἐνέδωσε στά κλισέ καί τήν προχειρότητα παρά τίς ἐπιμέρους ἐκλάμψεις πρωτότυπης ἔμπνευσης.

Ἑλένη ΜΑΡΑ

Ο ΚΑΛΟΣ, Ο ΚΑΚΟΣ, Ο ΑΠΟΚΛΗΡΟΣ

(Μοιράζοντας τούς ρόλους στό φανταστικό παιχνίδι)

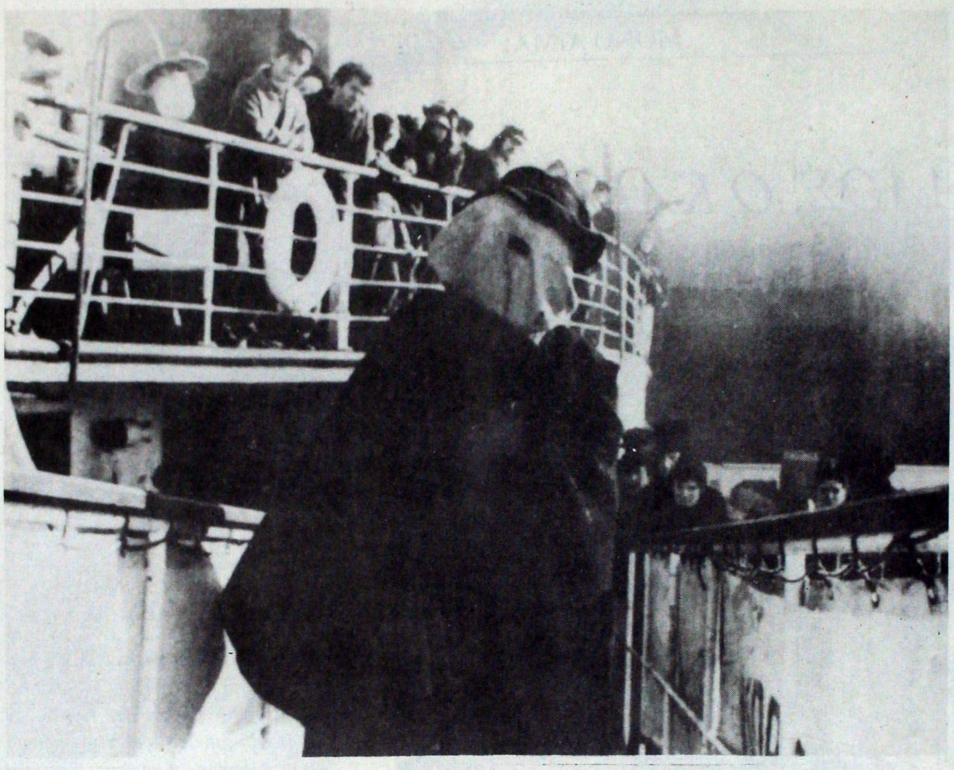
«Μέ εὐλόγησε; Θά σοῦ πῶ τί ἔκανε ὁ Θεός γιά μένα... Μοῦ 'ριξε μιά δεκαοχτάτροχη νταλίκα στό κεφάλι, μέ πέταξε στό πουθενά γιά πέντε χρόνια. Ὅταν ξύπνησα, ἡ γυναίκα μου εἶχε φύγει, ἡ δουλειά μου εἶχε χαθεῖ, καί τά πόδια μου ἦταν σχεδόν ἄχρηστα. Ὤ, ὁ Θεός μοῦ φέρθηκε πολύ ὄμορφα...»

Νεκρή ζώνη

Τά λόγια πού διαβάσατε παραπάνω ἀνήκουν σ' ἕναν "ἄγνωστο ἥρωα", ἤ μᾶλλον σ' ἕναν... γενικότερα ἄγνωστο, τόν Τζώννυ Σμίθ (τό πιό κοινό ὄνομα στίς ἀγγλόφωνες χῶρες, σχεδόν συνώνυμο τῆς ἀνωνυμίας). Ὕστερα ἀπό ἕνα ἀτύχημα (ἡ ἐν λόγω νταλίκα), ὁ Σμίθ ξυπνάει ἀπό κῶμα (τά ἐν λόγω πέντε χρόνια) γιά νά ἀνακαλύψει ὅτι, μέσα στό γενικότερο χάος τῆς ζωῆς του, ἔχει ἀποκτήσει καί τήν ἱκανότητα νά βλέπει τό *μέλλον*. Κάθε φορά ὅμως πού "βλέπει", κάνει ἕνα βῆμα πιό κοντά στό θάνατο: ἡ πρόγνωση ἀπορροφᾶ τή ζωτική του δύναμη σάν σφουγγάρι. Ὅταν ὁ σερίφης Μπάνερμαν τοῦ ζητάει νά τόν βοηθήσει στήν ἐξιχνίαση κάποιων φρικτῶν φόνων, λέγοντάς του «ἄν ὁ Θεός σ' εὐλόγησε μ' ἕνα δῶρο, πρέπει νά τό χρησιμοποιεῖς», ὁ Τζώννυ Σμίθ τοῦ ἀπαντάει πώς δέν νιώθει *καθόλου* εὐλογημένος. Εἰρωνεία: οὔτε κάν ξέρει ἀκόμα πώς ἡ ζωή του χάνεται, *πῶς* ἀκριβῶς τοῦ ἔχει φερθεῖ ὁ (ἐν λόγω) Θεός. Στό τέλος, τό μόνο πού ἔχει σημασία εἶναι ὅτι ὁ Τζώννυ, μ' ἕνα σπρώξιμο τῆς μοίρας, ἔχει περάσει μιά διαχωριστική γραμμή πού τόν ἀπομονώνει ἀπό τούς συνανθρώπους του: τά σύνορα τῆς "νεκρῆς ζώνης". Μένει, χωρίς ἐπιλογή, μέ ὅσα βλέπει κι ὅσα γνωρίζει, μιά γνώση μοναδική ὅσο καί μοναχική. Χάρισμα; κατάρα; Πεῖτε το ὅπως θέλετε. Ἐκεῖνος ἔχει γίνει ἕνας *ἀπόκληρος*.

Ὅλο τό παραπάνω δραματικό σκηνικό ἐξελίσσεται στή *Νεκρή ζώνη*, πού γύρισε στά 1983 ὁ κορυφαῖος σκηνοθέτης τοῦ φανταστικοῦ τῆς ἐποχῆς μας, ὁ Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ. Ὅλα τά παραπάνω, ἐπίσης, εἶναι ἕνα ὄμορφο (γιά μᾶς, ὄχι γιά τόν Σμίθ), σχεδόν τέλειο παράδειγμα γιά τό θέμα πού μᾶς ἀπασχολεῖ.

Τό φανταστικό, σέ κάθε εἶδος καί ἀπόχρωσή του, κάνει ἥρωά του τόν ξεχωριστό, τόν διαφορετικό, τόν ἄνθρωπο πού γιά ὁποιοδήποτε λόγο βγαίνει ἔξω ἀπό τά πλαίσια τῆς ἀνω-



νυμίας καί τοῦ πλήθους. Ὁ *Μάντ Μάξ* μήπως δέν εἶναι ἕνας ἀπόκληρος; Ἤ ὁ *Μπάτμαν*, πού ἐγκαταλείπει στά κρυφά τή ζωή τοῦ πολυεκατομμυριούχου alter-ego του, τοῦ Μπρούς Γουέην, γιά νά ρισκάρει τά πάντα μέ τή μορφή τοῦ ἀνθρώπου-νυχτερίδα;

Τά μοντέρνα παραμύθια τῆς φαντασίας δέν παραλείπουν ποτέ αὐτό τό στοιχεῖο τῆς "διαφορᾶς" ἀπό τόν κόσμο. Κι ὅμως, τύποι σάν τόν *Μπάτμαν* ἔχουν κατασκευαστεῖ ἄφθαρτοι, ἀθάνατοι, προορισμένοι γιά ἥρωες. Στίς ταινίες τρόμου τά πράγματα μοιάζουν διαφορετικά. Ἐδῶ ὁ ἀπόκληρος, "καλός" ἤ "κακός", συναντάει τόν πραγματικό του ἑαυτό.

"Πολύ συχνά πίσω ἀπό τίς ταινίες κρύβεται ἕνα δραματικό / τραγικό ὑπόβαθρο τοῦ μύθου πού δέν διαφέρει καί πολύ ἀπό τήν ἀρχαία τραγωδία." Ὁ ἄνθρωπος ἐλέφας, *τοῦ Νταίηβιντ Λύντς.*

Πολύ συχνά πίσω ἀπό τίς ταινίες τρόμου κρύβεται ἕνα δραματικό/τραγικό ὑπόβαθρο τοῦ μύθου, πού δέν διαφέρει καί πολύ ἀπό τήν ἀρχαία τραγωδία. Ἀκριβέστερα, δέν "κρύβεται", ἀλλά *μένει κρυμμένο* ἀπό τήν ἄμεση προσοχή τῶν θεατῶν, παραμελημένο δίπλα στά εἰδικά ἐφέ, τά μηχανικά ρίγη, τόν εὔκολο τρόμο. Σέ αὐτή τήν ἀστοχία συντελεῖ καί ἡ ἰδιαίτερα συντηρητική ἄποψη, ἀκόμα κυρίαρχη σέ κριτικούς (περισσότερο) καί κοινό (λιγότερο), πώς οἱ ταινίες τρόμου εἶναι, κατά κάποιον τρόπο, ἡ "παραφιλολογία" τοῦ σινεμά. Βέβαια, ἀνάλογες ἰδέες ὑπῆρχαν παλιότερα γιά τό νουάρ, καί ἀκόμη πιό παλιά γιά τήν κωμωδία· τέτοιες στενόμυαλες ἀπόψεις εἶναι ὑπερβολικά διάτρητες γιά νά ἀξίζει τόν κόπο νά ἀσχοληθοῦμε μαζί τους, ἀλλά ἡ ζημιά γίνεται ἀλλοῦ. Καθώς τό θρίλερ ἀποδέχεται τό ρόλο τῆς «ταινίας ἐκμετάλλευσης», στηρίζεται κατά πολύ στίς δοκιμασμένες συνταγές, μέ σκοπό τά σίγουρα χρήματα. Φυσικά, αὐτά τά ἔργα δέν προσφέρουν τίποτα καί δέ θά μᾶς ἀπασχολήσουν.

Ἀπόκλιση καί ἀποκλήρωση

Πίσω ἀπό κάθε ταινία πρέπει νά ὑπάρχει μιά ἱστορία. Ἀλλιῶς δέν ὑπάρχει συγκίνηση, οὔτε συναίσθημα οὔτε τίποτα. Μιά ταινία τρόμου πρέπει νά παραμένει μιά ταινία ἀνθρώπων καί γιά ἀνθρώπους. Ἡ στάνταρ σάλτσα τῆς βίας ἤ (καί) τοῦ ρίγους πάει μέ τή συνταγή... ἀλλά τό ψητό εἶναι ἡ ἱστορία, τό "αἴσθημα". Ἡ ἀπόκριση τοῦ θεατῆ; Ἁπλό: οἱ ταινίες πού εἶναι μόνο σάλτσα, δέν προκαλοῦν καμιά συγκίνηση (παρά μόνο γιά τούς "κακοφαγάδες" φανατικούς τῆς σάλτσας), τό σῶμα σου τίς ξεχνάει ἀμέσως, τό μυαλό κάνει μιά ἀκόμα καταχώριση, χωρίς νά μάθει τίποτα ἀπό αὐτήν.

"Κάθε θρίλερ ἔχει τόν ἴδιο ἥρωα. Ἕναν ἄνθρωπο πού ἀποκλίνει ἀπό τήν εὐθεία γραμμή, μέ τή θέλησή του ἤ ὄχι..." Ἕνας ἀμερικανός λυκάνθρωπος στό Λονδίνο, *τοῦ Τζών Λάντις.*

Ἀκόμα, ὅμως, καί οἱ ταινίες πού "μαϊμουδίζουν" ἀκολουθώντας μιά ἐπιτυχημένη φόρμουλα, κουβαλοῦν τό σπέρμα τῆς πρωτότυπης σύλληψης· ἀντίλαλους τοῦ κρυμμένου δράματος, τῆς ἱστορίας τοῦ ἀπόκληρου.

Κάθε θρίλερ ἔχει τόν ἴδιο ἥρωα. Ἕναν ἄνθρωπο πού ἀποκλίνει ἀπό τήν «εὐθεία γραμμή» τοῦ συνόλου, μέ τή θέλησή του ἤ ὄχι. Ἔτσι ἀλλάζει, μπαίνει σ' ἕνα δρόμο διαφορετικό, πού ὅταν ξανασυναντιέται μέ τόν ὑπόλοιπο κόσμο ἀναπόφευκτα θά προκαλέσει συγκρούσεις — βία. Τό σύνολο ἀπεχθάνεται τή διαφορά, τήν ἀντιλαμβάνεται σάν ἕνα κακοποιό μικρόβιο. "Ἀποκληρώνει" τόν παραβάτη, τόν ὀνομάζει "τρελό" ἤ "ἐγκληματία". Ἀκόμα καί ὁ δύστυχος Τζώννυ Σμίθ στή *Νεκρή Ζώνη,* πού προσπαθεῖ νά κάνει τό καλό, γίνεται ἀντιληπτός ἀπό τούς συνανθρώπους του σάν ἕνας δολοφόνος, πιθανῶς παράφρονας, σάν ἕνα τέρας. Ἁπλός νόμος τῶν πολλῶν...

Ἡ μοίρα προκαλεῖ τήν ἀπόκλιση καί μέσα στή διαφορά βλασταίνει ἤδη ὁ σπόρος τῆς τραγωδίας. Ἀκριβῶς ὅπως καί στά ἀρχαῖα ἑλληνικά δράματα, οἱ ἥρωες τῶν "συνειδητῶν" θρίλερ εἶναι οἱ δυστυχέστεροι τῶν ἀνθρώπων, οἱ ἀποδιοπομπαῖοι τράγοι τοῦ μηχανισμοῦ τῆς κάθαρσης.

Ὁ ἀπόκληρος γίνεται ταυτόχρονα ὁ μοχλός, ὁ καταλύτης καί τό θύμα τοῦ σχεδίου τῆς κάθαρσης. Δέν ἐπιλέγει· τόν ὁδηγεῖ ἡ μοίρα μέσα στά ἀνθρώπινα κανάλια, μιά ζωντανή σχεδία - ἔρμαιο τῶν ρευμάτων.

Καλοί ἐναντίον κακῶν: τά ὅρια τῶν ρόλων

Εἴτε φορέσει τή μάσκα τοῦ καλοῦ εἴτε τοῦ κακοῦ (ὅπως συμβαίνει συνήθως στίς ταινίες τρόμου), ὁ ἀπόκληρος ποτέ δέν ἐγκαταλείπει τό ρόλο τοῦ καταλύτη. Ἄς θυμηθοῦμε ἕναν σπουδαῖο ἐκπρόσωπο τῶν "κακῶν", τόν Μάικλ Μάγιερς ἀπό τή θρυλική *Νύχτα μέ τίς μάσκες (Halloween,* 1978), πού σκηνοθέτησε ὁ Τζών Κάρπεντερ. Ἕνα πλάσμα πού ξεκινάει ὡς ἀνθρώπινο παιδί, δολοφονεῖ τή μεγάλη του ἀδελφή σέ ἡλικία ἕξι χρόνων (ἀπό μικρός στή βιοπάλη), μέ ἀποτέλεσμα νά τόν κλείσουν σέ ἕνα ἵδρυμα γιά ἀνίατους ψυχοπαθεῖς. Δε-

καπέντε χρόνια ἀργότερα, ὁ Μάικλ δραπετεύει. Ἔχει μόλις ἐνηλικιωθεῖ κι ἐπιστρέφει στή γενέτειρά του γιά νά συνεχίσει τό ἔργο του.

Τό πρόσωπο τοῦ Μάικλ παρουσιάζεται πάντα καλυμμένο μέ μιά ἀπρόσωπη μάσκα. Καθώς τριγυρνάει δολοφονώντας τηνέιτζερ, γρήγορα μᾶς ὁδηγεῖ νά καταλάβουμε πώς δέν μπορεῖ νά σκοτωθεῖ, ἁπλῶς γιατί δέν εἶναι ἄνθρωπος. Ὁ Μάγιερς — ἤ, μᾶλλον, ἡ μάσκα του — εἶναι ὁ κινηματογραφικός ἀπόκληρος στήν ὁριακή, πιό φρικτή μορφή του. Τό μίσος, ὁ φόβος, ἡ σκοτεινή ἱεροεξεταστική πλευρά τῆς ἠθικῆς, πού οἱ κάτοικοι τῆς κωμόπολης ἀπώθησαν γιά χάρη ἑνός προσωπείου εὐπρέπειας καί γαλήνης, ξαναγύρισαν ἐνσαρκωμένα στήν κενή ὄψη τοῦ Μάικλ. Πραγματικά, ἡ πόλη εἶναι ἡ μητέρα του, τόν ἔκανε τέρας καί τόν ξέχασε. Τί ἄλλο θά θέλει παρά τυφλή ἐκδίκηση;

Νικώντας τόν Μάικλ, ἡ νεαρή, συντηρητική ἡρωίδα τῆς *Νύχτας μέ τίς μάσκες,* κερδίζει μιά νέα ζωή. Ξέρει πώς ὅλα δέν εἶναι εἰδυλλιακά, τό παλιό προσωπεῖο τοῦ "ὅλα-ὡραῖα" καρρέει. Μιά νέα γνώση ἔρχεται στή θέση τῶν ἐρειπίων, καθώς ἡ τάξη πασχίζει νά ἀποκατασταθεῖ μέ μιά πιό ἀνθρώπινη, πιό συνειδητή μορφή. Τό φανερό πρόσωπο τοῦ Μάικλ δείχνει τόν μπαμπούλα, ἀλλά τό ἄλλο, τό κρυφό, δείχνει τόν *ἀφυπνιστή,* αὐτόν πού ξυπνάει διά τῆς βίας τήν πόλη ἀπό τόν ὕπνο τῆς πλαστῆς μακαριότητας.

Στήν *Ὁμίχλη* (1980), τήν ἑπόμενη ταινία τοῦ Τζών Κάρπεντερ, ὁ σκηνοθέτης δέν διστάζει νά πεῖ τά πράγματα μέ τό ὄνομά τους. Ἡ ὁμίχλη εἶναι μιά κατάρα πού ξανασηκώνει ἀπό τό βυθισμένο τους ναυάγιο τά σώματα μιᾶς στρατιᾶς λεπρῶν, πού εἶχαν δολοφονηθεῖ ἀπό τούς κατοίκους μιᾶς μικρῆς παραθαλάσσιας πόλης γιά τά χρήματά τους. Ἡ ἀπώθηση μᾶλλον παρά ἡ κατάρα τῆς ἀρρώστειας, μαζί μέ τήν κακόβουλη ἀπληστία, προκαλεῖ τήν ἐκδίκηση. Ἡ μάχη μέ τούς νεκρούς "πού δέν πέθαναν ὁριστικά" ἑρμηνεύεται πολύ ἁπλά μέ τούς ψυχολογικούς μηχανισμούς τῆς συνείδησης καί τῆς ἀπώθησης. Ὅταν οἱ θησαυροί ἀποδοθοῦν πίσω στούς ἰδιοκτῆτες τους (ὅταν ἡ κλοπή ἔρθει στό συνειδητό φῶς κι ἐξαγνιστεῖ), ἡ ἀπειλή θά ἐξαφανιστεῖ.

"Εἴμαστε οἱ ἴδιοι ὑπεύθυνοι γιά τό κακό πού μᾶς ἐπισκέπτεται", μοιάζει νά λέει ὁ τότε ἠθικολόγος Κάρπεντερ. Μέ ἄλλα λόγια, ἐμεῖς μόνοι εἴμαστε ἐπίσης ἱκανοί νά δημιουργοῦμε τούς ἀπόκληρους μέ τή μορφή τεράτων. Κι ἐκεῖνοι παραμένουν στίς σκιές, ὥσπου ἡ πίεση τῆς συσσωρευμένης, ἐπιτηδευμένης λήθης νά τούς βγάλει ἀπό ἐκεῖ, εἴδωλα ὁλοένα πιό τρομερά. Μέσα ἀπό τήν ὑποκρισία, τό κακό γίνεται ἀναγκαιότητα, ὥστε νά ἐπανέλθει ἡ ἰσορροπία καί ἡ γνώση.

Ὁ ψυχολογικός μηχανισμός τῆς "κάθαρσης" ἔχει δύο ὄψεις. Στή μιά ὁ ἀπόκληρος εἶναι τό ὑπέρτατο τέρας, τό Κακό, στήν ἄλλη εἶναι μιά μορφή ἐπιβαρυμένη ἀπό τή μοίρα μέ τόν καθῆκον νά μᾶς κάνει νά σκεφτοῦμε ποῦ πατᾶμε, νά δοῦμε μέ εἰλικρίνεια τόν ἑαυτό μας στόν καθρέφτη. Τότε, τελικά, ὁ ἀπόκληρος ἐξαφανίζεται, ἔχοντας ἀφήσει χῶρο γιά νά ἀποκατασταθεῖ ἡ τάξη σέ πιό γερά θεμέλια.

Οἱ ρόλοι τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ ἔχουν ρευστά ὅρια. Ὁ "καλός" ἀπόκληρος μοιάζει νά κάνει κοινωνικό κακό, κι ἄς κάνει τό καλό. Ὁ "κακός" ἀπόκληρος, πάλι, δίνει τήν ὤθηση γιά τή νέα ζωή τοῦ καλοῦ. Τό κοινό τους σημεῖο: εἶναι καί οἱ δύο καταδικασμένοι.

Μιλούσαμε γιά ἀρχαίους Ἕλληνες... λοιπόν, οἱ ἀναλογίες τοῦ κινηματογραφικοῦ ἀπόκληρου μέ τούς ἀντίστοιχους ἥρωες τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, πού παραβαίνουν τούς νόμους τῶν ἀνθρώπων καί τιμωροῦνται γι' αὐτό (γιά χάρη, οὐσιαστικά τῶν θεατῶν), δέν ἐξαντλοῦνται στήν ἐπιφάνεια. Καθώς ὁ κόσμος μεταμορφώνεται ἀπό τόν ἀπόκληρο, καί βρίσκει νέες ἰσορροπίες, δέν μπορεῖ παρά νά μᾶς θυμίσει μία ἔξυπνη παροιμία: "Οὐδέν κακόν ἀμιγές καλοῦ".

Μπορεῖ λοιπόν, ἐν γνώσει της ἤ ὄχι, μιά ταινία "τρόμου" νά ἔχει πιό ἀγαθά ἀποτελέσματα ἀπό ὅ,τι δείχνει σέ πρώτη ὄψη. Μήν ξεχνᾶτε, ἐξάλλου, ὅτι ἡ βία εἶναι προτιμότερη στήν ὀθόνη (ἤ στή σκηνή τοῦ θεάτρου). Ἀπό τόν Σαίξπηρ ὥς... τόν Τόμπ Χοῦπερ, οἱ εἰκονογράφοι τῆς βίας καταφέρνουν, ψιθυριστά, νά δίνουν μαθήματα ἠθικῆς πολύ πιό βαθειά ἀπό τίς ἐπιφανειακές κραυγές φανταστικῶν τεράτων.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

ΤΟ ΠΛΟΙΟ ΤΟΥ ΣΚΟΤΟΥΣ

Μιά τρομακτική, μακρόσυρτη κατάδυση στά βάθη τῆς κόλασης!

Ὁ Χάουαρντ Φ. Λάβκραφτ

«Νομίζω ὅτι τό πιό σημαντικό πράγμα στόν κόσμο εἶναι ἡ ἀδυναμία τοῦ ἀνθρώπινου νοῦ νά συσχετίσει ὅλα ὅσα περιέχει. Ζοῦμε σέ μιά γαλήνια νησίδα ἄγνοιας στή μέση τῶν μαύρων θαλασσῶν τοῦ ἀπείρου καί δέν εἴμαστε προορισμένοι νά ταξιδέψουμε μακριά. Οἱ ἐπιστῆμες, πού ἡ κάθεμιά τους κοπιάζει στή δική της κατεύθυνση, ἔχουν ὡς τώρα κάνει μικρό κακό. Θἄρθει ὅμως ἡ μέρα πού ἡ συναρμογή τῆς ἀποσπασματικῆς γνώσης θά ἀποκαλύψει τόσο τρομακτικά πεδία πραγματικότητας, καθώς καί τή φρικτή μας θέση ἀνάμεσά τους, ὥστε εἴτε θά τρελαθοῦμε ἀπό τήν ἀποκάλυψη εἴτε θά τραποῦμε σέ φυγή, μακριά ἀπό τό θανάσιμο φῶς της, πρός τήν εἰρήνη καί τήν ἀσφάλεια ἑνός νέου μεσαίωνα.»

The Call of Cthulhu, *H.P. Lovecraft, 1926.*

Στήν Ε.Τ. 1 παίχτηκε στή μεταμεσονύχτια ζώνη, σέ τέσσερα ἐπεισόδια, τό ἄψογο ἡμιντοκυμανταίρ τοῦ Ρόμπερτ Κράμερ *Route 1 - USA*. Πρόκειται γιά τή συνέχεια τῆς περιπλάνησης τοῦ Ντόκ πού ἐπιστρέφει στήν Ἀμερική ἀπό τήν Πορτογαλία (*Doc's Island*, 1987) καί ἀναζητᾶ οἰκείους τόπους καί πρόσωπα σέ μιά χώρα ὅπου τίποτε δέν μένει τό ἴδιο. Κάποτε τά βήματά του τόν ὁδηγοῦν στό μνημεῖο πεσόντων τοῦ Βιετνάμ. Πρόκειται γιά ἕνα πέτρινο Βιβλίο τῶν Νεκρῶν τοῦ πολέμου, ὅπου σέ χρονολογική σειρά ἀναφέρονται ὅλα τά ὀνόματα τῶν Ἀμερικανῶν στρατιωτῶν πού σκοτώθηκαν στόν βρώμικο πόλεμο. Μαζί του βρίσκεται ἕνας πληβεῖος Πορτορικανός πού τόν συνοδεύει στίς περιπλανήσεις του ἐδῶ καί μερικές μέρες. Μετανάστης στήν Οὐάσιγκτον ὁ ἴδιος, ἔχει γρήγορα ἀποκτήσει μιά κυνική ματιά στή λογική τῆς Αὐτοκρατορίας. Ὁ Ντόκ ἀποχαιρετᾶ τούς φίλους του ἕναν - ἕναν· λέει: «Γειά σου Τζόζεφ, Κλάιντ, Λέστερ καί Ρόνι», ἡ Οὐάσιγκτον μπροστά στό Λίνκολν Μεμόριαλ εἶναι σκεπασμένη μέ χιόνι, πού ὁ παγωμένος ἀέρας ἔχει μετατρέψει σέ πάγο. «Τότε», συνεχίζει, «δέν ἦταν ἔτσι ψυχρά τά πράγματα... δέν ἦταν ἔτσι... ἦταν πολύ ἀληθινά. Αὐτό ἐδῶ τό μνημεῖο εἶναι τώρα τό μόνο πού τούς ἔχει ἀπομείνει. Μία ἀπό τίς λίγες «ὁμιλοῦσες» πέτρες πού ἔχουμε. Δέν μιλῶ ἄσχημα ἀπό περιφρόνηση, ἀλλά νά — ἔτσι, ἡ Ἱστορία εἶναι στ' ἀλήθεια Παγωμένη γι' αὐτούς πού δέν ἔχουν θέση σ' αὐτή». «Καιρός νά φεύγουμε».

Ποία Ἱστορία;

A. "Is all that we see or seem but a dream within a dream?"

Ζοῦμε σ' ἕναν κόσμο γλυκιᾶς ἰσορροπίας καί σκοτεινῶν μυστικῶν κι *ὁ τρόμος εἶναι προσωπική ὑπόθεση.* Ὅπως ὁ ἔρωτας καί ἡ ἀναζήτηση, κατασκευάζεται ἀπό «ἀτμόσφαιρες» καί ἔρχεται σέ δόσεις (γιά τούς ἔχοντες τήν ἕξιν, ὅλο καί μεγαλύτερες). Καθώς λοιπόν ἔχουμε τόσο λίγο χῶρο γιά μιά προσωπική ὑπόθεση δέν μπορῶ παρά νά σᾶς κλείσω τήν πόρτα καί νά ὑποδεχτῶ τούς διαρρῆκτες. Ὑπόθεση προσωπική, ὄχι ὅμως ἰδιωτική, ἄρα μπορεῖ ἡ πόρτα (οἱ γραμμές τοῦ κειμένου, οἱ λέξεις) νά εἶναι κλειστή, ὅμως τά παράθυρα εἶναι ἀνοιχτά.

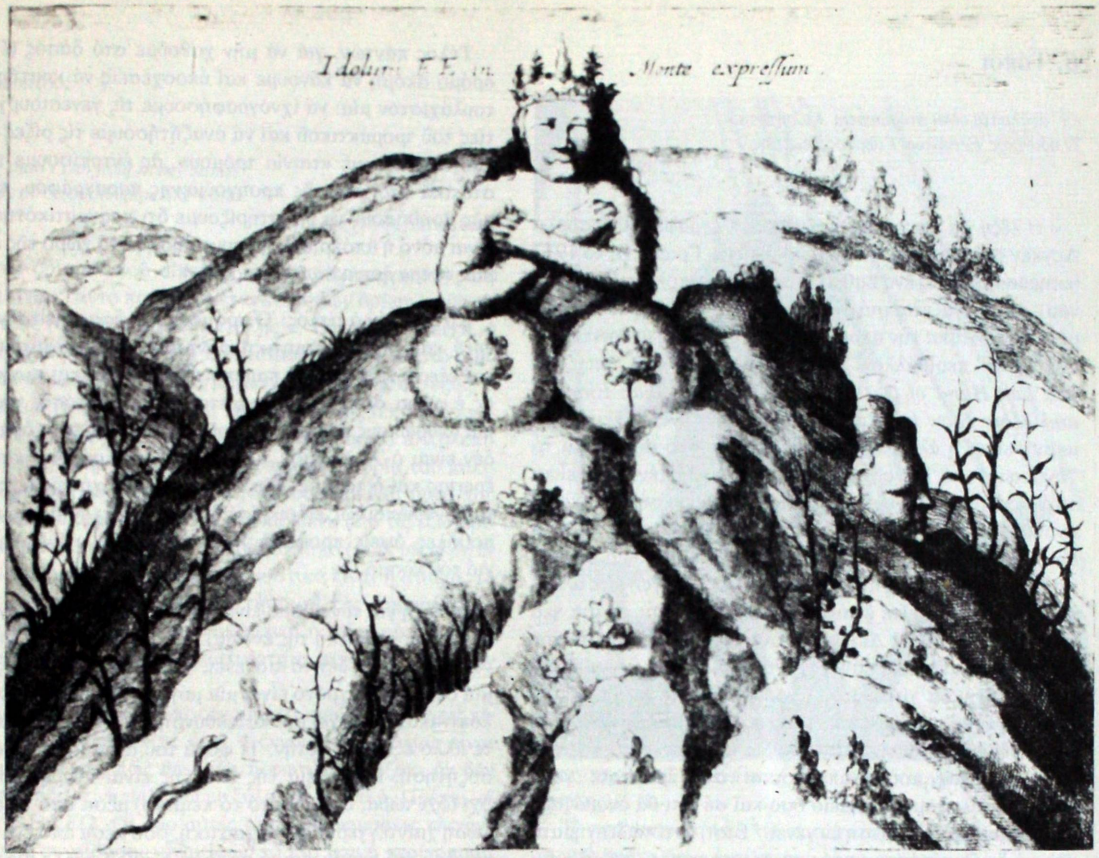
Φυσικά, δέν θά μιλήσουμε γιά τίς φοβίες. Ἄν κάποιος τρώει τά νύχια του ἐπειδή κάποιο μίνι-σύμπλεγμα διεκδικεῖ ἕνα κομμάτι τῆς πραγματικότητάς του, ξεφυτρώνοντας ἐκεῖ πού δέν τό σπέρνουν, αὐτό εἶναι δουλειά τῆς ψυχανάλυσης, ὄχι τῆς λογοτεχνίας ἤ τοῦ κινηματογράφου (ἐλᾶτε μή διαμαρτύρεστε, ὁ Χίτσκοκ εἶχε προχωρήσει πολύ μακρύτερα κι ἄς μή φαίνεται μέ τή μία, ἐξάλλου ἐδῶ μιλᾶμε γιά λέξεις καί εἰκόνες πού μποροῦν νά στερήσουν τόν ὕπνο ἀπό ἕνα ἀπόλυτα ὑγιές καί εὐδαιμονικό ἄτομο). Αὐτό πού μᾶς ἀπασχολεῖ εἶναι μιά ἀρχέγονη πνοή πού διαπερνᾶ τόσο τήν συμβολική τάξη (οἱ θεσμοί, ἡ ἠθική, ὁ λόγος) ὅσο καί τό φαντασιακό (τήν ἄρθρωση τοῦ ὑποκειμένου, ἐκεῖ ὅπου ἑδράζεται τό ἐγώ καί παράγει αὐτοσυνείδηση, «πραγματικότητα»). Εἶναι φανερό ὅτι μιλᾶμε γιά μιά περιοχή πού βρίσκεται out of focus: *ἡ ζώνη τοῦ Λυκόφωτος.*

Τό νά ἑστιάζεις, νά καδράρεις, σημαίνει νά μετριάζεις, νά ὁρίζεις τήν περιοχή ὅπου κάτι, μία εἰκόνα, μπορεῖ νά ὑπάρξει. Εὐτυχῶς πού ὑπάρχει τό μοντάζ. Ἄραγε τί εἶναι αὐτό πού στέλνει κύματα ρίγους κατά μῆκος τῆς σπονδυλικῆς στήλης στό *Don't Look Now* (ἑλλ. τίτλος: *Λίγο μετά τά μεσάνυχτα,* 1973) τοῦ Νίκολας Ρέγκ; Τό μοντάζ. Ἡ ἄρθρωση αὐτῶν τῶν ἰδιωτικῶν χωροχρόνων τοῦ ἥρωα παράγει μιά εἰκόνα πού δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει, τήν εἰκόνα ἑνός πάζλ, πού στό τέλος ὅλα τά κομμάτια του μπαίνουν στή θέση τους, ὅμως τά ὅριά του εἶναι πλέον δυσδιάκριτα, ἄν ὄχι ἀνύπαρκτα: τό κάδρο νικήθηκε, ὁ τρόμος εἰσέβαλε.

Τά *Μάτια χωρίς πρόσωπο* (1960) τοῦ Ζώρζ Φρανζύ εἶναι μιά κατά τά ἄλλα κλασική ἱστορία γοτθικοῦ τρόμου. Ἄραγε τί εἶναι αὐτό πού παράγει τήν θαυμαστή ἰσορροπία τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, αὐτή τήν οἰκεία πληρότητα πού ἀναγνωρίζουμε στόν καθρέφτη καί ἐρωτευόμαστε στή ζωή; Τό πρόσωπο εἶναι γυμνό, παραδομένο στό βλέμμα, εἶναι πραγματικά ἕνας κῆπος φτιαγμένος γιά τά μάτια. Λίγο πιό πέρα; Εἶναι ὁ κόσμος σέ τάξη ὅπου τό βλέμμα εἶναι ἡ πατρίδα, τό σπίτι. Ἡ ἡρωίδα τῆς ταινίας εἶναι ἕνα βουβό πλάσμα, πού ἕνα τερατῶδες ἀτύχημα τῆς ἔκλεψε τό πρόσωπο ἀφήνοντας τό βλέμμα *ἄστεγο.* Ὁλόκληρη ἡ ταινία εἶναι ἡ ἀγωνιώδης ἀναζήτηση ἑνός νέου προσώπου. Μιά ἀναζήτηση πού ἀποτυχαίνει. Ἀντίθετα ὁ Φρανζύ πετυχαίνει, ὅπως καί ὁ Ρέγκ, νά κινηματογραφήσει ἕνα κενό. Ἕνα κενό στήν πραγματικότητα.

Ἤδη ἀκραγγίζουμε ἕναν πρώιμο ὁρισμό τοῦ τρόμου: τρομακτικό εἶναι αὐτό πού δέν μετέχει στήν πραγματικότη-

Ἡ Ὡραία καί τά Κτήνη



Genius loci, τό ἰδιότυπο τῆς ἐνέργειας τοῦ τόπου. Ἐδῶ, ἕνας Κινέζος βασιλιᾶς τοῦ βουνοῦ. Ἡ Κινέζικη γεωμαντική ἐπιστήμη Φούνγκ Σούι ἀγωνίζεται νά ἐναρμονίσει ὅλες τίς δραστηριότητες μεγάλης κλίμακας τοῦ ἀνθρώπου μέ τό πνεύμα καί τά ρεύματα τοῦ τόπου.

τα· στήν κοινή πραγματικότητα, πού ὁρίζεται ἀπό τήν λογική. Ὅμως ἡ λογική δέν εἶναι συνείδηση. Ἡ συνείδηση ἔχει δύο σπίτια. Τό ἐξοχικό της βρίσκεται στή μαγευτική περιοχή τοῦ ὀνείρου.

Ὁ βασιλιάς τοῦ gore Χέρσελ Γκόρντον Λιούις γύρισε τό 1970 τό *The Wizard of Gore* (ὅπως ἤδη ὁ τίτλος ὑπαινίσσεται, παίζει μέ τό θέμα τοῦ *Wizard of Oz*) ὅπου, γιά πρώτη φορά, ἐπιτίθεται κατά μέτωπο στήν πραγματικότητα καί ἀποδεικνύεται ταῦρος σέ ὑαλοπωλεῖο. Κάποια στιγμή ἕνας ὑπνωτιστής συστήνεται στό κοινό ἑνός θεάτρου καί, προφανῶς, στό κοινό τῆς αἴθουσας:

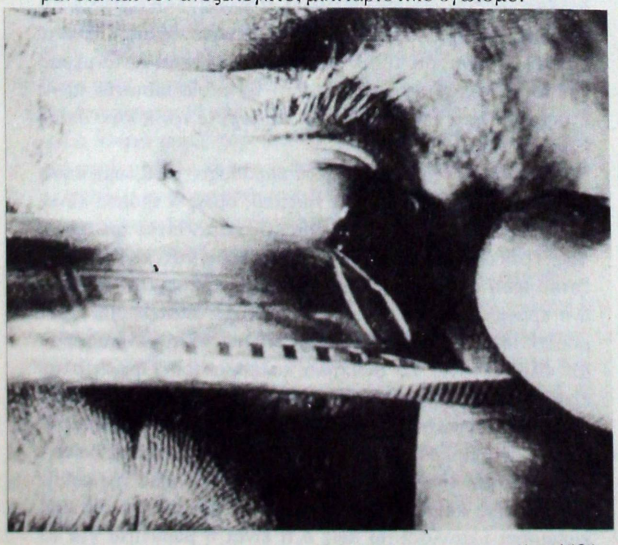
«Εἶμαι ὁ Μόνταγκ, ὁ κύριος τῆς ψευδαίσθησης... ὁ ἀμφισβητίας τῶν νόμων τῆς Λογικῆς. Ἕνας μάγος, ἄν θέλετε... ὅμως, τί εἶναι ἕνας μάγος; Ἕνα πρόσωπο πού ἀκρωτηριάζει τούς κανόνες σας τῆς Λογικῆς; Πού γκρεμίζει τόν κόσμο σας τῆς Πραγματικότητας; Ὥστε νά πᾶτε στό σπίτι σας καί νά πεῖτε: «Μά τί ἔξυπνος ἀπατεώνας πού εἶναι! τί πονηρός συνομώτης!» — Καί νά πέσετε γιά ὕπνο στήν ἀσφάλεια τοῦ "πραγματικοῦ σας" κόσμου... Τί εἶναι πραγματικό; Εἴστε σίγουροι ὅτι *γνωρίζετε* τί εἶναι πραγματικότητα; Πώς γνωρίζετε ὅτι τούτη ἐδῶ τή στιγμή δέν κοιμᾶστε στό κρεβάτι σας, ὀνειρευόμενοι ὅτι εἶστε ἐδῶ σ' αὐτή τήν αἴθουσα; Ναί, ξέρω... φαίνονται ὅλα τόσο πραγματικά... δέν ἔχετε δεῖ λοιπόν ποτέ ἕνα ὄνειρο πού ἔμοιαζε τόσο πραγματικό... ὥσπου ξυπνήσατε; Καί πῶς τό ξέρετε ὅτι πράγματι ξυπνήσατε; Τή στιγμή πού θά μπορούσατε νά νομίζετε ὅτι ξυπνᾶτε ἐνῶ στήν πραγματικότητα εἴχατε μόλις ἀρχίσει νά ὀνειρεύεστε; Βλέπετε τί ἐννοῶ, *ἔτσι δέν εἶναι...*;; Ὅλη σας ἡ ζωή, τό παρελθόν σας, οἱ κανόνες σας γιά τό τί *μπορεῖ* νά *εἶναι* καί τί *δέν μπορεῖ* ... μπορεῖ νά εἶναι μέρος τοῦ ἴδιου γιγάντιου ὀνείρου, ἀπό τό ὁποῖο εἴσαστε τώρα ἕτοιμοι νά ξυπνήσετε καί νά ἀνακαλύψετε τόν κόσμο *ὅπως πράγματι εἶναι*...!!»

Βρισκόμαστε μπροστά σ' ἕνα παράδοξο. Ὁρίζουμε πηγή τοῦ τρομακτικοῦ τό ἐξωπραγματικό, ὅμως ὁ τρόμος λύνει τά γόνατα καί κλέβει τήν ἀνάσα μόνο ὅταν εἶναι πραγματικός. Τότε ὀφείλουμε νά παραδεχτοῦμε ὅτι κάτι πού δέν ὁρίζεται μέσα στήν πραγματικότητα («δέν ὑπάρχει») παράγει ἕνα πραγματικό, καί μάλιστα σωματικό, ἀποτέλεσμα: τρέμουλο, ἱδρώτας, ἀναγούλα καί, βέβαια, τό πιό ἐνδιαφέρον ἀπ' ὅλα: ἀϋπνία. Τό σιωπηλό κάλεσμα τοῦ Ὀρφέα στήν ἐλαφράδα τῆς ὀνειρικῆς πλευρᾶς γίνεται σκοτεινό πέρασμα πρός τό Ἄγνωστο, μιά ἀνοιχτή πόρτα ἀπ' ὅπου ὁτιδήποτε μπορεῖ νά μπεῖ. Ἡ εἰδοποιός διαφορά ἀνάμεσα στά φωτεινά πετάγματα τῆς φαντασίας ἤ τά φλύαρα ὄνειρα τῆς καθημερινότητας καί τόν *ἐφιάλτη* εἶναι ἡ βαρύτητα. Κάτι πού ἐμπειρικά ὑπαινίσσεται πώς ὅ,τι εἶναι ἡ βαρύτητα γιά τό πραγματικό σῶμα εἶναι ἡ φαντασία γιά τό ὀνειρικό.

Β. Τόποι

«Τ' ἀγάλματα εἶναι στό μουσεῖο. Καληνύχτα.»
Ὁ ἡδονικός Ἐλπήνωρ, Γιῶργος Σεφέρης.

«Ἡ λέξη γιά τόν κόσμο εἶναι δάσος», ἔγραφε ἡ Οὔρσουλα Λεγκέν στή θρυλική πλέον νουβέλα της. Γραμμένη τό 1972 (ἐπηρεασμένη ὥς ἕνα βαθμό ἴσως ἀπό τόν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ), ἐπεξεργάζεται γιά ἄλλη μιά φορά ἕνα ἀπό τά ἀγαπημένα της μοτίβα: τήν ἀπομόνωση μιᾶς ὁμάδας ἀνθρώπων σ' ἕνα "ξένο" περιβάλλον. Τό πιό ἐνδιαφέρον ἐδῶ, ὅπως καί στά *Left Hand of Darkness* (1969), *Faster than Empires and More Slow* (πού ἀνήκουν στό ἴδιο ἐναλλακτικό σύμπαν), εἶναι ἡ ἀλληλεπίδραση ἀνάμεσα στό οἰκεῖο καί τό "ἀνοίκειο", τό "ξένο". Προφανῶς τό οἰκεῖο (ἐν οἴκω) εἶναι τό ἀνθρώπινο στοιχεῖο, ὅπως τό γνωρίζουμε σήμερα καί τό ἀνοίκειο εἶναι τό Ἄλλο, εἴτε ἐκφράζεται μέ μιά «ξένη» σεξουαλικότητα εἴτε μέ τήν ἐξορία, τόν τόπο ὅπου ὁ ἄνθρωπος εἴτε πεθαίνει (ὡς ἀτομικό ἤ «ὁμαδικό» Ἐγώ) εἴτε ἀλλάζει. Στήν οὐσία, εἴτε ἔτσι εἴτε ἀλλιῶς, μυεῖται σέ μιά νέα πραγματικότητα. Ἡ Λεγκέν, ἔχοντας ζήσει ἀπό μικρή τήν ἀλήθεια τῆς περιπλάνησης, ἔχοντας κάνει τόν γύρο τοῦ κόσμου ὥσπου νά γίνει δεκάξι χρόνων (ὁπότε κι ἄρχισε νά γράφει), ἔχει πολλά νά πεῖ, τόσο σχετικά μέ τήν ἄρθρωση τῶν ἀνθρώπινων κοινοτήτων γύρω ἀπό τόν τύπο τῆς σεξουαλικότητας πού ἀναπτύσσεται στό ἑκάστοτε γεωκλιματο-πολιτισμικό σημεῖο ὅσο καί σέ ὅ,τι θά ὀνομάζαμε πολιτισμική ἀλλοτρίωση ἐν γένει. Ἔτσι, ἀντί τά διηγήματά της νά ξεγλυστρήσουν πρός τό *«τρομακτικό»*, στρέφονται ἀντίθετα πρός ἕνα εἶδος τελετουργικῆς ἕνωσης, ὅπου τό ἀνθρώπινο ἀνακαλύπτει ἕνα πέρασμα πρός τό Ἄλλο καί παραδίδεται στό ἀλλότριο. Μιά ἀμφίδρομη διαδικασία. Ἀντίθετα, ὅ,τι θά περιγραφόταν ὡς «τρομακτικό», ἀποδίδεται ὡς ἀλλοτρίωση πού ἐκδηλώνεται μέ τή βία, τήν παράνοια καί τόν ἀνεξέλεγκτο, μιλιταριστικό ἐγωισμό.



Ἕνας Ἀνδαλουσιανός σκύλος, 1929

Τέλος πάντων, γιά νά μήν χαθοῦμε στό δάσος (ἔχουμε δρόμο ἀκόμη νά κάνουμε καί ὑποσχέσεις νά κρατήσουμε, τουλάχιστον μία: νά ἰχνογραφήσουμε τίς γενεσιουργές αἰτίες τοῦ τρομακτικοῦ καί νά ἀναζητήσουμε τίς ρίζες αὐτοῦ πού ὀνομάζουμε «ταινία τρόμου», ἄς ἐντοπίσουμε τά συστατικά στοιχεῖα τῆς προηγούμενης παραγράφου, πού θά μᾶς βοηθήσουν να ὑποστηρίξουμε ὅτι πραγματικότητα δέν εἶναι μόνο ἡ ἀπόκριση τῆς συνείδησης στό χῶρο τῆς ἐμπειρίας («πραγματικό» ἤ «ὀνειρικό»).

Κατ' ἀρχήν ὁ τίτλος: Ὁ κόσμος εἶναι δάσος γιά τόν *ἐρευνητή* καί γιά τήν ποιητική φαντασία μιᾶς ψυχαναλύτριας καί ἐξερευνήτριας πού παρεπιπτόντως εἶναι καί συγγραφέας ἐ.φ. (κι ὅλα αὐτά... ἐρασιτεχνικά!). Ὡστόσο, γνωρίζω καί ἀνθρώπους πού τό ὅριο τοῦ ἐρευνητικοῦ τους ὁράματος δέν εἶναι ὁ Ἀμαζόνιος, ἀλλά τό... Σέιχ-Σού. Καί καθώς ὁ ἔρωτας καί ὁ τρόμος ἀνήκουν στήν περιοχή τῆς ἐμπειρίας τοῦ ἀνθρώπου ὡς εἴδους (σέ διαφορετικές ἐντάσεις καί μέ ποικίλες ὄψεις προφανῶς), χρειαζόμαστε μιά ἄλλη λέξη γιά τόν κόσμο.

Ἡ λέξη γιά τόν κόσμο εἶναι *μεταβολή* (μέ τή βιολογική κι ὄχι τή στρατιωτική της ἔννοια). Τίποτε *δέν εἶναι. Ὅλα γίνονται.* Κι ὅποιος δέν τό πιστεύει, θά ὄφειλε νά μᾶς πείσει ὅτι μιά στιγμή στό χρόνο εἶναι μία μύγα σταθμευμένη στόν ὑαλοπίνακα. Ὑπάρχει μιά κατεύθυνση στήν ἐξέλιξη καί τίποτε ἄλλο ἔξω ἀπό αὐτήν. Ἡ φορά τοῦ ἀνύσματος εἶναι ὑπό συζήτηση, ἡ ἀλήθεια τῆς ὕπαρξης εἶναι ἀναμφισβήτητη, ὄχι (ὄχι τώρα, ὄχι σ' αὐτό τό κείμενο) μέσα ἀπό τή δαιδαλώδη χαϊντεγγεριανή στοχαστική, ὅσο μέσα ἀπό ἕναν κομψό ὅσο καί περιθωριακό ἀφορισμό τοῦ Τσάρλς Φόρτ στό *Βιβλίο τῶν καταραμένων: «Αὐτό πού μέ τόση εὐκολία καί παιδιάστικη ἀφέλεια οἱ ἄνθρωποι ὀνομάζουν ὕπαρξη δέν εἶναι παρά ἕνα ρεῦμα ἀνάμεσα σ' αὐτό πού δέν εἶναι καί σ' αὐτό πού δέν μπορεῖ νά Εἶναι».* Ὁ λόγος πού ἀναφέρομαι στόν γενναῖο Φόρτ, μέ τή σαιξπηρική κόψη στή γλώσσα, εἶναι γιατί τρόμος νοητός ὡς σωματική ἐμπειρία ("πραγματικός") εἶναι ὁ ὑπαρξιακός τρόμος· ἐν ὀλίγοις, μιά συνάντηση εἴτε μέ αὐτό πού *δέν Εἶναι* εἴτε μέ αὐτό πού *δέν μπορεῖ νά Εἶναι.* Ἕνα σημεῖο συνάντησης: ἕνας Τόπος.

Ἕνα δεύτερο στοιχεῖο πού διαπερνᾶ τό ἔργο τῆς Λεγκέν εἶναι ἡ ἀλληλεπίδραση τοῦ οἰκείου μέ τό ἀνοίκειο καί ἡ ἔκφρασή της μέσα ἀπό τούς διαφορετικούς τύπους τῆς σεξουαλικότητας. Τό δεύτερο κομμάτι δέν θά μᾶς ἀπασχολήσει (ὄχι τώρα, ὄχι σ' αὐτό τό κείμενο).

Εἶχε πεῖ ὁ Βέντερς: *«νά δημιουργεῖς εἶναι νά ἐπιθυμεῖς κάτι νά ὑπάρξει». Κάτι,* ὄχι ὁτιδήποτε. Κάτι πού παράγεται μέσα καί ἐκφράζεται πρός τά ἔξω. Ἐδῶ εἶναι εὔκολο νά ὁρίσουμε τό *ἄνυσμα τοῦ ἀνθρώπινου πολιτισμοῦ.*: «ἀπό μέσα πρός τά ἔξω». Ἀπό τό οἰκεῖο πρός τό ἐκτός οἴκου. Τό θέμα εἶναι πῶς παράγεται αὐτό τό Κάτι πού ὁ Δημιουργός θέλει νά ὑπάρξει. Ἁπλό: ἀπό τήν ἐμπειρία. Ἡ ἐμπειρία τοῦ μή οἰκείου, ἡ θέση τοῦ παρατηρητῆ διεγείρει τό αἴσθημα, τή θέληση, τό νοῦ. Κι αὐτά τά τρία μέ τή σειρά τους, ἀντλώντας ἀπό τήν ὕλη, ἀποδίδουν ἔργο. Ἔτσι ἡ πραγματικότητα εἶναι τό πεδίο τῆς ἀλληλεπίδρασης καί ἡ εἰκόνα τους εἶναι *ἡ Τέχνη τῆς ἐπίδρασης*: ἡ Ποίηση, κι ὥς ἐδῶ ὅλα καλά.

1. Μυστικά

"More than I can hold in my hands
running through the gaps like water..."

This Big Hush, Shriekback

Ἕνας ὁρισμός τοῦ οἰκείου, τοῦ ἐσωτερικοῦ (μέσα στό σπίτι) εἶναι: "αὐτό πού βρίσκεται ἐντός τῶν ὁρίων"· τῆς οἰκογένειας (ἡ κατοικία), τῆς Πόλης - Ἔθνους (τά τείχη, ἡ γλώσσα), τοῦ ἀνθρώπου (ὁ πολιτισμός). Στόν εἰκοστό αἰώνα, ὅλα αὐτά σύν τά media μετασχηματίζονται ὡς ἑξῆς: ἡ οἰκογένεια (ἡ τηλεόραση), ἡ Πόλη - Ἔθνος (ἐπίπεδο ἐπεξεργασίας εἰσερχόμενης πληροφορίας - δίκτυο ἀλληλεπίδρασης τῆς πληροφορίας), ὁ ἄνθρωπος (Ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ, μεταγλῶσσες). Ἐν ὀλίγοις, οἰκεῖο εἶναι αὐτό πού βρίσκεται σέ τάξη κι ὄντας προφυλαγμένο ἀπό τίς ἐξωτερικές ἐπιδράσεις εἶναι ὡς πρός αὐτό μυστικό (*τά ἐν οἴκω μή ἐν δήμω)*. Σ' ἕναν κόσμο τάξης, τό μυστικό εἶναι ἡ ἀταξία, τό ἄφατο, αὐτό πού θά ἀνέτρεπε τήν ροή τῆς σημασίας. Σ' ἕναν κόσμο ἀταξίας, τό μυστικό εἶναι ἡ τάξη, αὐτό πού θά ἀνέτρεπε τήν ἀπόλυτη ἐκφραστικότητα, περι-ορίζοντάς την σέ ἐπίπεδα σημασίας.

Φαίνεται ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἔχουν καταγωγή, ἐν ὀλίγοις εἴμαστε παιδιά ἀπό σπίτι, ἔτσι ἡ ἔννοια τῆς ἀταξίας εἶναι ἀνάθεμα. Ὅμως, πῶς θά καίει ἡ φωτιά στό τζάκι ἄν δέν πᾶμε στό δάσος νά μαζέψουμε ξύλα; Εἶναι ἁπλό. Πρέπει νά ΒΓΟΥΜΕ ΕΞΩ. Οἱ δύο αὐτές ἀπόλυτες κινήσεις τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης εἶναι ἴσως τό πιό ἱκανό περίγραμμα τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης. Ὅσο ἡ ἱστορία ἔχτιζε πολιτισμό σ' ἕνα ἐχθρικό περιβάλλον, τό δάσος ἔβριθε ἀπό στοιχειά, φαντάσματα, πλάσματα, τό Ἄγνωστο εἶχε περίγραμμα, ὁ τρόμος εἶχε σχῆμα κι ὁ μάγος τῆς φυλῆς τό μαγαζί γεμάτο.

Τώρα πού οἱ λευκές κηλίδες πάνω στό χάρτη μειώνονται (σέ μέγεθος, ὄχι σέ ἐρευνητικό βάθος), ὁ πολιτισμός διευρύνει τά ὅριά του πρός τόν οὐρανό, ὅμως, καθώς τά μέσα μας δέν εἶναι ἱκανά γιά νά μᾶς δώσουν μιά φυσική ἐμπειρία τῶν ἄστρων, προτιμοῦμε νά χτίζουμε οὐτοπίες κι οὐτοπική τέχνη. Στόν εἰκοστό αἰώνα (κι ἴσως μόνο σ' αὐτόν, ἄν κρίνουμε ἀπό τή *διεύρυνση* τῆς ἠλεκτρονικῆς εἰκόνας), ἡ κορυφαία οὐτοπική τέχνη εἶναι ὁ κινηματογράφος. Ὁ κινηματογράφος κατασκεύασε δύο ἀστερισμούς μέ λαμπερή γοητεία: τόν ἀστερισμό τῶν εἰδώλων (it's full of Stars!) καί τόν ἀστερισμό τοῦ τρόμου. Στήν πρώτη περίπτωση ἔχουμε νά κάνουμε μέ τήν εὐδαιμονική ἀντανάκλαση τῆς ἀπωθημένης ἐπιθυμίας, στή δεύτερη μέ τήν ἐνδημική ἐπιστροφή τοῦ ἀγνώστου χωρίς περίγραμμα, τοῦ τρόμου χωρίς σχῆμα, μέ μιά σειρά ἐκλείψεων τῶν ἀστέρων· γι' αὐτό καί τό 90% τῶν ταινιῶν τρόμου ἀνήκουν στό κύκλωμα τῆς φτηνῆς (αὐτοσχέδιας) παραγωγῆς.

Δύο τάσεις διαγράφονται στίς "ταινίες τρόμου". Ἡ μία εἶναι ἡ "ἔξοδος ἀπό τό σπίτι" στήν κατεύθυνση μιᾶς γοητευτικῆς (γητευτικῆς σωστότερα) συνάντησης καί ἡ ἄλλη εἶναι ὁ Ἐπισκέπτης, μιά διαταραχή τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου. Καί στίς δύο περιπτώσεις ὁ τόπος (στίς ταινίες τρόμου περισσότερο μιά ambiance) εἶναι τόπος συνάντησης. Συνάντησης μέ τί;

Ἡ πραγματικότητα, σέ κατάσταση ἐγρήγορσης καί σέ συνηθισμένα ὅρια ἀντίληψης, εἶναι συνεχής. Παρουσιάζει μιά λειτουργική συνέπεια καί στό βαθμό πού διαμορφώνει μιά ὀρθολογική κοινή πραγματικότητα εἶναι στεγανή καί ἐκφράζει τό οἰκεῖο. Μιά διαταραχή τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου ἔρχεται ἀπ' ἔξω καί φανερώνεται σάν ρῆγμα. Θυμᾶστε τή σκηνή μέ τή σταγόνα στό *Δεκάλογο ΙΙ* τοῦ Κισλόφσκι; Ὁ ἑτοιμοθάνατος καρκινοπαθής ἀπομονώνεται σύν τῷ χρόνῳ σέ μία σταγόνα πού στάζει ἀπό τό ταβάνι. Σύντομα ἀνακαλύπτει ἕνα ρῆγμα στόν τοῖχο, κι ἀργότερα μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπό ρήγματα καί ραγίσματα, ἀπ' ὅπου ὅλο καί περισσότερο νερό εἰσβάλλει στό δωμάτιο. Μιά εἰκόνα τοῦ ἀναμενόμενου θανάτου, ὁ ὁποῖος ἔρχεται τελικά γιά νά παραλάβει τόν ἀνυποψίαστο συγκάτοικό του.

Μιά διαταραχή, πού γίνεται ρῆγμα καί στή συνέχεια ὅραμα, εἶναι ἡ πιό ἤπια μορφή συνάντησης μέ τό ἄγνωστο (ἐξάλλου ὁ Κισλόφσκι εἶναι ἕνας ἤπια μεταφυσικός σκηνοθέτης). Ὅταν ὅμως τό ρῆγμα ἐμφανιστεῖ στόν τοῖχο τῆς «ψυχικῆς πραγματικότητας», τότε ἀρχίζουμε νά συζητοῦμε γιά αὐτό πού μᾶς ἐνδιαφέρει.

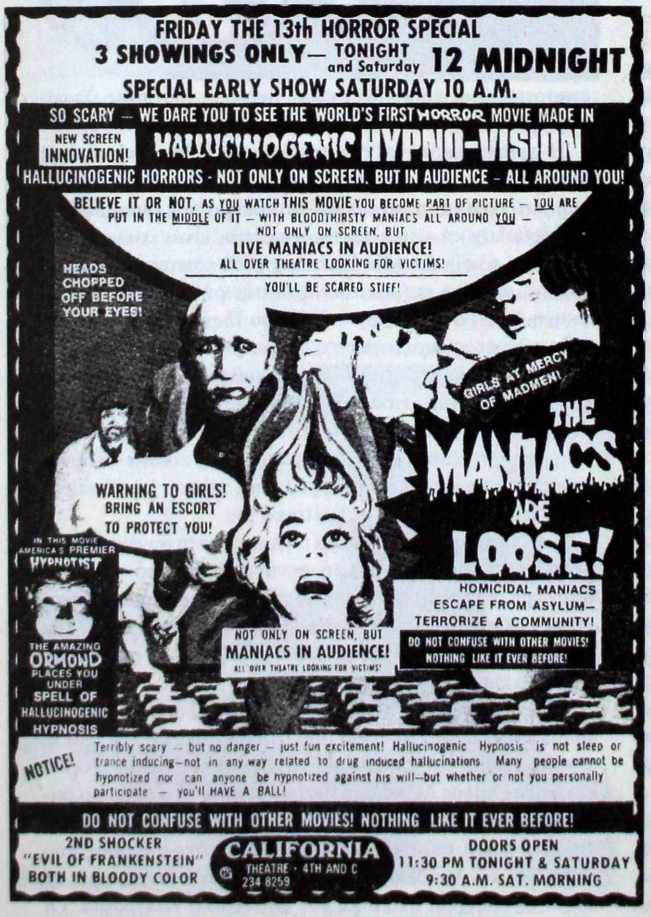
Σ' ἀντίθεση μέ τίς ταινίες περιπλάνησης, ὅπου ἡ βαρύτητα ἀπουσιάζει ἀπό τό σῶμα (καί στρέφεται πρός τήν ἠθική, τήν ὀργάνωση τοῦ βλέμματος), ὁ τόπος στίς ταινίες τρόμου εἶναι ἕνας πόλος ἕλξης, μιά θετική μεταβολή στό πεδίο βαρύτητας, μιά μαγνητική ἀστάθεια, ξένη καί γοητευτική. Εἶναι τό σημεῖο τοῦ ἀναπόφευκτου, ἕνας τόπος κρυφός πού περιμένει τόν κατάλληλο ἄνθρωπο: αὐτόν πού περιέχει τά ἀνάλογα στοιχεῖα στή δική του ἐσωτερική γεωγραφία. Οἱ Τόποι στίς ταινίες τρόμου εἶναι μυστικοί γιά αὐτόν ἀκρι-

βῶς τό λόγο: *ἀνήκουν σέ ἕναν ἀρχέγονο ὑπερχῶρο, ὅπου ἡ πραγματικότητα δέν διαιρεῖται σέ ἐσωτερική καί ἐξωτερική, ἀλλά εἶναι συνεχής ἀνάμεσα στά δύο πεδία.* Γιά τή σημασία αὐτοῦ τοῦ πεδίου ἐμπειρίας δέν χρειάζεται νά εἰπωθοῦν πολλά, ὁ νοῶν νοείτω. Οἱ ἀντανακλάσεις αὐτῆς τῆς ὑπερπραγματικότητας (ὅπου ἐν ὀλίγοις παρατηρητής καί ἀντικείμενο καταλαμβάνουν τό ἴδιο σημεῖο στό χῶρο) στήν κοινή πραγματικότητα παράγει ρήγματα, πού συχνά γίνονται ἀνοίγματα καί τότε ὁ ἥρωας εἴτε γίνεται ἐξερευνητής εἴτε δέχεται... ἐπισκέψεις. Αὐτές οἱ λευκές κηλίδες στήν πραγματικότητα παράγουν ἀσυνέχειες.[1] Αὐτοί οἱ μή-τόποι, εἶναι οἱ τόποι τοῦ φανταστικοῦ, περιοχές ἄπειρης πιθανότητας, θετικῆς (οὐτοπίες) καί ἀρνητικῆς (δυστοπίες). Ἡ τέχνη τοῦ τρόμου ἀνήκει στή δεύτερη κατηγορία καί *σέ μερικούς* ἀπό αὐτούς τούς μή-τόπους θά ἀναζητήσουμε τίς καταβολές τῆς ταινίας τρόμου.[2]

2. *Ἐνέργεια καί φύλο*

Τίποτε δέν εἶναι τυχαῖο, πόσο μᾶλλον ἡ βαρβαρική κραυγή «αἷμα, σπέρμα», πού ἀκούγεται μεταξύ ἄλλων (*«Πίσω σου»*, ἐκεῖ πού δέν μπορεῖς νά δεῖς), στίς μεσονύχτιες προβολές (ἄν κι αὐτές οἱ ἡρωϊκές ἐποχές ἔχουν παρέλθει· τώρα τά Ζόμπι κατέβηκαν στήν Πλατεία). Ὅλες οἱ πράξεις ἤ δραστηριότητες πού περιεῖχαν τή συμμετοχή αὐτῶν τῶν δύο ζωτικῶν οὐσιῶν ἦταν ταμπού γιά τίς ἀρχέγονες κοινωνίες. Σέ μιά ἐποχή πού ἡ ὀνειρική συνείδηση δέν εἶχε ὑποχωρήσει στήν περιοχή τοῦ ὕπνου, ἀλλά μετεῖχε στήν κοινή πραγματικότητα τῆς κοινότητας, οἱ ροές τῆς ζωτικῆς ἐνέργειας δέν καθορίζονταν ἀπό τό φράγμα τοῦ δέρματος ἀλλά ἀπό τόν τύπο ὀργάνωσης τῆς κοινωνίας, ἐν ὀλίγοις ἀπό τόν τόπο. Αὐτό τούς ἀπέδωσε ἀναμφισβήτητη σημασία στήν ὀργάνωση τῆς τελετουργικῆς ζωῆς τῆς κοινότητας. Σέ "ἐξευμενισμένη" μορφή μετεῖχαν καί στά Μυστήρια πιό ἐξελιγμένων πολιτισμῶν, ὅμως καθώς ἡ σιωπηλή κατανόηση ἐξορίζεται ἀπό τόν Λόγο καί ἀναδύεται ἡ "θετική" συνείδηση, ἡ σημασία τῆς τελετουργίας περιορίζεται στούς Μύστες (μύστης, ὁ γνώστης τοῦ μυστηρίου), οἱ ὁποῖοι ἀναλαμβάνουν μέσα ἀπό εὐχολόγια καί ἐξορκισμούς, νά προστατεύσουν τίς νέες κοινωνίες.

Γιά λόγους ἀκατανόητους, αὐτή ἡ ἀρχέγονη συνείδηση δέν θέλει νά ὑποχωρήσει, ἁπλῶς ἔχει περιοριστεῖ στό Ἀπαγορευμένο. Ἀπό ἐκεῖ παράγει παρενέργειες πού ἐγγράφονται στό χῶρο τοῦ μύθου. Ζωομορφισμός, μεταμορφώσεις καί βαμπιρισμός εἶναι γνωστές ἐκδηλώσεις σ' ὅλες τίς μυθολογίες ὅλων τῶν παραδόσεων.



3. *Ἡ σωματική ἀπειλή*

Εἴτε πρόκειται γιά τομή στό δέρμα τοῦ σώματος εἴτε γιά τομή στό δέρμα τῆς κοινωνίας, ἡ ἀπειλή τοῦ ἀκρωτηριασμοῦ φαίνεται ὅτι μεταφέρει στή σύγχρονη κοινωνία τά ἀρχέγονα ταμπού τῶν φονικῶν ὀργάνων καί τῶν ἀποκομμένων μελῶν. Ἄν ἡ προηγούμενη κατηγορία μᾶς ἔδωσε τέτοια ἀγαπημένα τέρατα ὅπως τόν Λυκάνθρωπο ἤ τόν Δράκουλα, φτάνοντας ὥς τό Cabal τοῦ Κλάιβ Μπάρκερ, αὐτή εἶναι ὑπεύθυνη γιά τή γόνιμη παράδοση τοῦ splatter καί πιό συγκεκριμένα τῶν slasher movies. Ἡ σειρά *Παρασκευή καί 13*, ἄς ποῦμε, δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά μία ἔκθεση τῶν ἀνεξάντλητων τρόπων ἀκρωτηριασμοῦ καί φόνου πού περιέχεται στήν ἰδιοσύσταση ἀθώων κατά τά ἄλλα ἀντικειμένων τῆς καθημερινότητας.

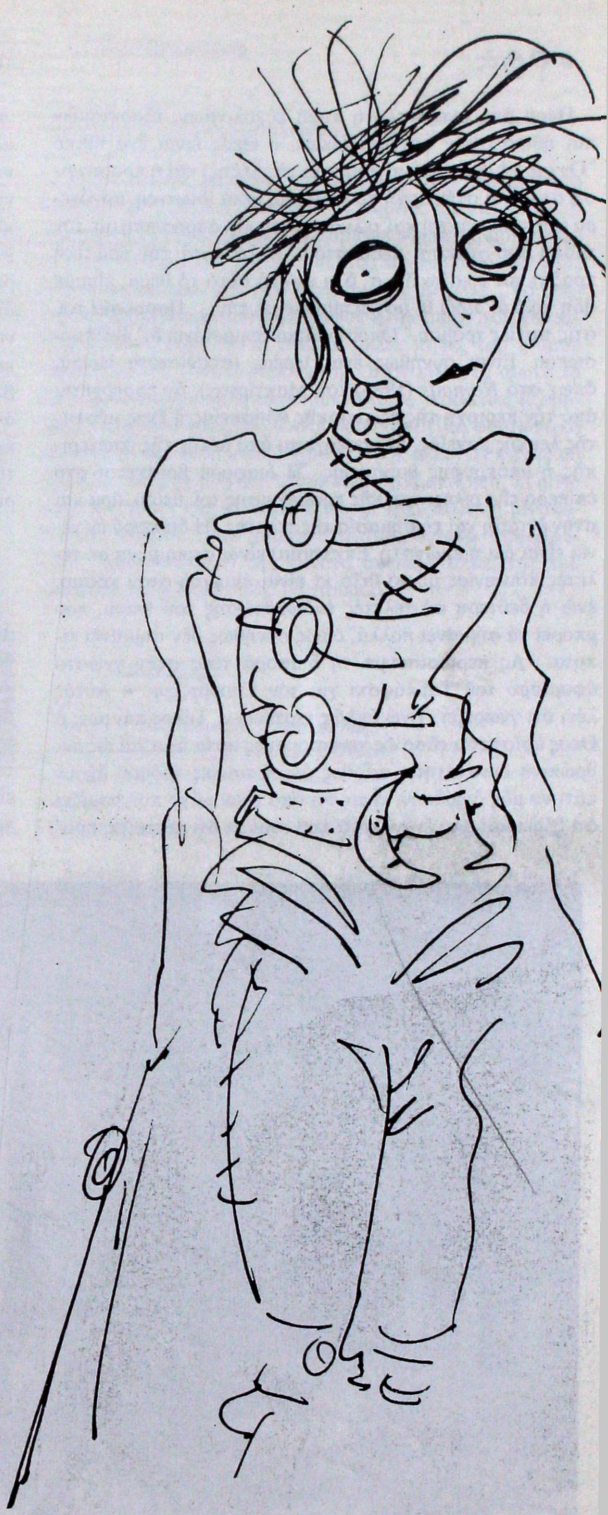
4. *Πλάσματα*

Ἀπό τόν Γιέτι ἕως τόν Σάσκουωτς ἤ τό τέρας τοῦ Λόχ-Νές, γεννιέται μιά ἄλλη κατηγορία "φρίκης", πού μᾶς ἔδωσε ἀξιαγάπητα τέρατα ἀπό τόν Γκοντζίλα καί τόν Κίνγκ Κόνγκ μέχρι τό *Creature from the Black Lagoon*. Ὅ,τι εἶναι γνωστό ὡς κρυπτοζωολογία (ἐπιστημονικά μιά περιοχή ἀνάμεσα στή ζωολογία καί τήν παλαιοντολογία) δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό μιά ἀκόμη ἀπάτητη περιοχή γιά τούς κυνηγούς τοῦ Ἀγνώστου. Ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι ὁ πολιτισμός εἶναι γνώση καί ἀφομοίωση τοῦ ἀγνώστου, ἀλλά καί κατανόηση τῆς καταγωγῆς τῆς ζῴης καί τοῦ ἀνθρώπου. Δέν

ξέρω γιατί, ὅμως ὅλα τά *Creatures* ἔχουν μιά παράξενη, γλυκιά γοητεία, μιά ἰσορροπία ἀνάμεσα στή μοναξιά, τήν ἀπομόνωση καί τή σιωπή, πού μοῦ φέρνει στό μυαλό τήν ἀνέκφραστη ὀργή τῆς ἐφηβείας. Ὁ *Ψαλιδοχέρης* τοῦ Τίμ Μπάρτον, ἄς ποῦμε, δέν εἶναι ἕνας *teenage werewolf*, πού ζεῖ σ' ἕναν κόσμο ἀνάμεσα στή φαντασία καί τήν καθημερινότητα, καλλιεργώντας τή δική του εὐγένεια, ἐκφράζοντας στόν κόσμο μιά πραγματικότητα σιωπηλῶν ὅσο καί *ξένων* συναισθημάτων;

5. *Shock Value*

Δανείζομαι τόν ὅρο *σημασία τοῦ σόκ* κατευθεῖαν ἀπό τόν Τζών Γουῶτερς, ἄν κι αὐτός τοῦ προσδίδει, ἐκτός τῶν ἄλλων, τό δικό του σεξο-απεκκριτικό περιεχόμενο. Στήν οὐσία τό σόκ δέν εἶναι παρά ἡ βίαιη μετάθεση τῆς συνείδησης ἀπό τή συνηθισμένη ὑπνηλέα της διάχυση πρός ἕνα σημεῖο ἑστίασης. Ἐπιστρέφοντας στήν ἔννοια τοῦ τόπου καί τῆς ἀλληλεπίδρασης τοῦ οἰκείου μέ τόν ἀνοίκειο, ἄς μεταφέρουμε αὐτήν τή σχέση στό ἐπίπεδο τῆς σχέσης τοῦ σώματος μέ τόν κόσμο. Ἡ συσπάνς ὅσο καί τό knee-jerk, γνώριμες σωματικές ἀντιδράσεις ἀπέναντι σ' αὐτές τίς ἐξειδικευμένες τεχνικές τοῦ σασπένς, δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό μιά ἐπίφαση τοῦ τρομακτικοῦ, ἕνας τύπος παγίδευσης τῆς προσοχῆς. Στήν οὐσία εἶναι ἕνας τύπος διέγερσης πού χρησιμεύει γιά νά ἐγκαταστήσει μιά σχέση ἀνάμεσα στούς ἐσωτερικούς τόπους (σῶμα) καί στούς ἐξωτερικούς (κόσμος). Ὅ,τι ἀλλοῦ θά ὀνομάζαμε ἁπλῶς: *Μπού!* Ἐπειδή εἶναι μιά τεχνική διέγερσης ἐπισύρει καί τήν πιθανότητα τῆς ἐκμετάλλευσης τῆς ἀποστροφῆς γιά λόγους πού θά ὀνομάζαμε διαστροφικούς. Πρόκειται φυσικά γιά τά sexploitation movies (ἀπό τά φίλμ τῆς σειρᾶς *Mondo* ὡς τίς ταινίες καννιβαλισμοῦ καί τά σεξοσπλάττερ). Ἐδῶ ἡ διέγερση ἐπιδιώκεται γιά λόγους καθαρά ἐμπορικούς καί δέν μπορῶ παρά νά θυμηθῶ τόν Frank Henenlotter *(Braindamage, Basketcase)* πού εἶχε δηλώσει παλιότερα: *«Ὁτιδήποτε σέ κάνει νά σκεφτεῖς τά ὅρια τῆς ἐμπειρίας δέν μπορεῖ νά εἶναι κακό. Ἄν παρακολουθήσεις τό διαμελισμό μιᾶς γάτας κι ἀντιδράσεις, θά ἀναρωτηθεῖς γιατί ἀντέδρασες καί πῶς. Ἄν τό βρεῖς διεγερτικό σεξουαλικά, εἶσαι πιθανότατα ἕνας ἄρρωστος μαλάκας, ἔτσι δέν ἔχει σημασία ἄν κάποιος τό κινηματογράφησε ἤ ὄχι, εἶσαι μαλάκας ἔτσι κι ἀλλιῶς. Ἄν, ἀντίθετα, σ' ἐνοχλεῖ, τότε θά ἀναρωτηθεῖς γιατί συμβαίνει αὐτό κι ἴσως τότε ἀναζητήσεις τή σημασία τῆς παρουσίας τῆς βίας στήν καθημερινή ζωή».* Στό χῶρο τῶν ταινιῶν αὐτῶν ἄς προσθέσουμε καί τά *snuff movies*, ρεαλιστικές καταγραφές *πραγματικῶν* φόνων, ἀνθρωποθυσιῶν, σέ συνδυασμό μέ σαδομαζοχιστικές πρακτικές, τελετουργικούς διαμελισμούς παιδιῶν, ἀνδρῶν καί γυναικῶν πού ἕπονται βιασμῶν καί ψυχικῆς ὅσο καί σωματικῆς βίας. Μερικά ἀπό αὐτά συνδυάζονται μέ σατανιστικές τελετουργίες, ἄν καί τά περισσότερα εἶναι *straight*. Τσόντες δηλαδή, χωρίς ἀναστολές. Διακινοῦνται ἀπό τό κύκλωμα πού διανέμει τά "high" drugs, πρέζα καί κόκα καί, σέ συνδυασμό μέ ὅ,τι δέν μπορεῖ νά βάλει ὁ νοῦς σας, ἀπευθύνονται σέ *πραγματικά πολύ ἄρρωστους μαλάκες*. Τύφλα νἄχει ὁ Ντρέξτερ, ὁ καννίβαλος τοῦ Μιλγουώκι.



Σκίτσο τοῦ Τίμ Μπάρτον γιά τόν Edward Scissorhands

6. Ὁ Θεός

Πέρα ἀπό ἀνεξάντλητη πηγή εὐχολογίων, ἐξορκισμῶν καί ἠθικόλογων φαντασιώσεων, ὁ Θεός ἶναι ἕνα ἠθικό Ὄν (μέ τήν ὑπαρξιακή σημασία τῆς λέξης) καί ἡ προσέγγισή του εἶναι στήν ἀρχή προσωπική, μετά ἰδιωτική, ἀργότερα ἐξατομικευμένη καί τελικά ἄφατη καί ἀπρόσωπη (μέ τόν τρόπο πού χάνεσαι μέσα στόν Ἄλλο κατά τήν ἐρωτική πράξη) καί νομίζω ὅτι σ' ὅ,τι ἀφορᾶ αὐτό τό θέμα, εἴπαμε ἤδη πολλά. Ἐδῶ θ' ἀσχοληθοῦμε μέ τήν ... Παρουσία του στίς ταινίες τρόμου. Ὅπου φυσικά συμμετέχει δι' ἀντιπροσώπου. Εἶναι συνήθως ἕνας ἱερέας (σπανιότατα ἱέρεια, ὅπως στό *Nomads* (1985) τοῦ Μακτίρναν), ἄν προέρχεται ἀπό τήν περιοχή τῆς ἐξωτερικῆς θρησκείας ἤ ἕνας μύστης τῆς λευκῆς μαγείας, ἄν προέρχεται ἀπό αὐτήν τῆς ἐσωτερικῆς ἤ ἀπόκρυφης θρησκείας. Ἡ διαφορά βρίσκεται στό ἐπίπεδο τῆς τελετουργικῆς προσέγγισης τοῦ θείου, ἄρα καί στήν ἔνταση καί τή σημασία τῆς τελετῆς. Ἡ διαφορά ἐν γένει εἶναι ὅτι ἡ πρώτη (ἡ Ἐκκλησία) εἶναι στραμμένη σέ τελετές κοινωνίας μέ τό θεῖο κι εἶναι ἀνοιχτή στόν κόσμο, ἐνῶ ἡ δεύτερη σέ τελετές ἐνσωμάτωσης τοῦ θείου, πού μπορεῖ νά σημαίνει πολλά, ὅμως συνήθως δέν σημαίνει τίποτα. Ἄς περιορίσουμε τή διαφορά τους στόν γνωστό ἀφορισμό τοῦ Ταρκόφσκι γιά τόν Γκουρτζίεφ: « Αὐτός λέει ὅτι γνωρίζει. Ἐγώ ἁπλῶς πιστεύω ». Τέλος πάντων, ὁ Θεός ὑφίσταται τόσο ὡς γενεσιουργός αἰτία ὅσο καί ὡς ἀνθρώπινη δυνατότητα, πάντως ἄν οἱ ταινίες τρόμου ἔχουν κάτι να μᾶς διδάξουν, εἶναι ὅτι ἀπό ἕναν μάγο πού νομίζει ὅτι ξέρει καί ἀπό ἕναν ἱερέα πού νομίζει ὅτι πιστεύει, προτιμότερος εἶναι ὁ δεύτερος. Κι ὁ θεός βοηθός.

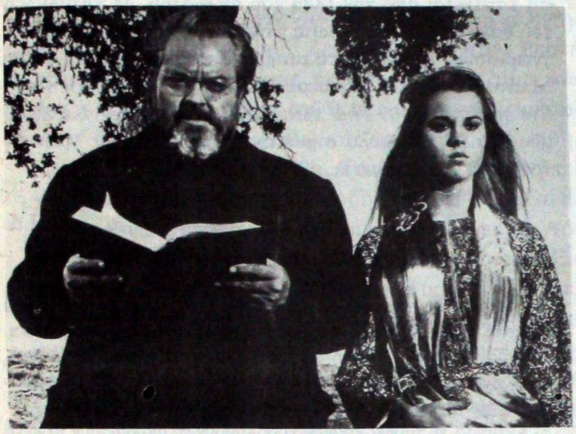
Αὐτοί οἱ δύο δρόμοι, τῆς «πίστης» καί τῆς «γνώσης» εἶναι χαρακτηριστικά καθορισμένοι ὡς πρός το εἶδος τῆς πλοκῆς πού παράγουν. Στήν πρώτη περίπτωση ἔχουμε, συνήθως, μιά ὁμάδα ἀπροστάτευτων ἀνθρώπων πού ἀπειλοῦνται ἀπό μιά ἐξωτερική εἰσβολή, ὑπερφυσικῆς ἤ μεταφυσικῆς προέλευσης (π.χ. δαιμονισμός). Στήν δεύτερη ἔχουμε ἕναν ἥρωα ἀντιμέτωπο μέ τό ἄγνωστο, πού εἶναι ἀπροσδιόριστης προέλευσης. Ἐδῶ ὁ ἥρωας (εἴτε ξεκινᾶ για ἕνα ταξίδι εἴτε προσπαθεῖ να σώσει τήν «πριγκίπισσα» πού κινδυνεύει), στρέφεται πρός τά μέσα καί ἀναζητεῖ τίς δυνάμεις καί τίς «συσκευές» πού θά τόν βοηθήσουν, βῆμα πρός βῆμα, νά ξεπεράσει τίς δοκιμασίες ὥς τήν ἔκλειψη (κι ὄχι ἀναγκαστικά τήν καταστροφή τῆς ἀπειλῆς). Καί στίς δύο περιπτώσεις δέν εἶναι σπάνια ἡ θυσία τῆς ζωῆς γιά χάρη τοῦ «ὡραίου» ἤ τοῦ «ὑψηλοῦ», κάτι πού συνήθως προσδιορίζει τή πλευρά τοῦ καλοῦ[3].

7. Ἱστορία

Ἕλκοντας τήν παρατήρηση ἀπό τίς ἀνησυχαστικές ἐμμονοληψίες τοῦ Λόβκραφτ, δέν μπορεῖ παρά νά ἀναρωτηθοῦμε: *πόση Ἱστορία ξέρουμε;* Τό γεγονός ὅτι τό μεγαλύτερο κομμάτι τῆς Γῆς εἶναι ἀνεξερεύνητο (τό 70% τῆς γῆς εἶναι σκεπασμένο ἀπό θάλασσα, ἔτσι δέν γνωρίζουμε στό ἐλάχιστο τί ὑπῆρχε καί τί χάθηκε, ὅταν γιγάντιες γεωλογικές μεταβολές ὁδήγησαν στή σημερινή εἰκόνα τοῦ φλοιοῦ· ἀκόμη εἶναι ἄγνωστο τί κρύβεται κάτω ἀπό τίς κίτρινες (ἔρημος), πράσινες (ἀπάτητα δάση) καί λευκές (πάγοι) θάλασσες τοῦ

Κρατείστε ἕνα κομμάτι γι' ἀργότερα

πλανήτη) μᾶς ἀποκλείει ἀπό τή δυνατότητα νά κατασκευάσουμε ἕνα, ἔστω καί κακότεχνο, ἐνσταντανέ τοῦ πλανήτη ὅπως εἶναι σήμερα. Πόσο μᾶλλον νά ἀναζητήσουμε σ' αὐτό το ὁμιχλῶδες τοπίο τά ἴχνη αὐτοῦ πού ἦταν (καί δέν χάθηκε ἀναγκαστικά, ἁπλῶς *δέν φαίνεται)* καί αὐτῶν πού εἶναι πιθανό να ἐπηρεάζουν ἀκόμη τόν πολιτισμό μας σ' ὅλα τά μήκη κύματος. Μία ξεχασμένη σπηλιά στά Οὐράλια ὄρη, μέ ὑπολείμματα μηχανισμῶν ἄγνωστης προέλευσης· μιά τέλεια διατηρημένη οἰκογένεια ἄνθρώπων, μέ ἐξαιρετικά ἐπιμήκη πρόσωπα καί μέλη, ἀγκαλιασμένων σέ ἕνα τελικό γκροτέσκο κράτημα, μέσα σέ μιά ρωγμή σκεπασμένη, ἐδῶ



Ὁ Orson Welles στό Necromancy (1972). Εἶναι γνωστές οἱ φῆμες γιά τήν μύηση τοῦ Welles στίς τελετές τῆς Μακούμπα τό 1944 στό Ρίο Ντέ Τζανέιρο.

καί ενάμιση έκατομμύριο χρόνια, ἀπό πάγο, μερικά χιλιόμετρα ἀνατολικά τοῦ ποταμοῦ Ἰντιγκίρκα, κοντά στίς ἐκβολές του μέσα στά ὅρια τοῦ Ἀρκτικοῦ κύκλου. Ἤ ἴσως μία φυλή ὑπανθρώπων πού ζοῦν σέ μιά κολοσσιαία γεωλογική κοιλότητα, δεκαπέντε χιλιόμετρα κάτω ἀπό τήν N.Y. καί ἐπηρεάζουν τήν κοινωνικο - οἰκονομική ζωή τῆς πόλης, ἐνῶ τρέφονται μέ ἀνθρώπινη σάρκα. (Κλάιβ Μπάρκερ The Midnight Meat Train). Ψέμματα ἤ ἀλήθεια, ἡ διαφορά ὁρίζεται καί μόνο ἀπό αὐτό: *Πρόκειται γιά τόπους χωρίς ἱστορία ἤ ἁπλῶς γιά ἱστορικούς μή-τόπους, ἕνα ἀκόμη σημεῖο συνάντησης μέ τό ἄγνωστο;* Το πρόβλημα μέ τήν γελοία ὑπεροψία τῶν ἀνθρώπων εἶναι ὅτι γράφουν μιά ἱστορία τῆς νοημοσύνης. Τί χρειάζεται λοιπόν γιά νά γίνει κατανοητό ὅτι ἡ ἱστορία τοῦ ἀνθρωπομορφισμοῦ δέν εἶναι (ἤ τουλάχιστον δέν εἶναι ὁλόκληρη) ἡ Ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ;

Στόν κύκλο τῶν χαμένων ποιητῶν (γιατί ὁ τρόμος δέν εἶναι εἶδος ,ἡ «ταινία τρόμου» εἶναι κινηματογραφικό εἶδος, ὁ τρόμος συχνά εἶναι ὑγρασία πού ἐμφανίζεται στό ταβάνι), ὁ Ἀντερσον, ὁ πιό ντροπαλός ἀπό τούς μαθητές τοῦ Κάπταιν Κήτινγκ, ἀπαγγέλλει *(καταγγέλλει): «Ἡ ἀλήθεια εἶναι μιά κουβέρτα πού ἀφήνει τά πόδια σου παγωμένα. Τήν σπρώχνεις, τήν τραβᾶς, ποτέ δέν φτάνει. Τήν κλωτσᾶς τήν χτυπᾶς, ποτέ δέν φτάνει γιά κανένα ἀπό μᾶς. Ἀπό τή στιγμή πού εἰσερχόμαστε κλαίγοντας, ὥς τήν στιγμή πού ἐξερχόμαστε πεθαίνοντας, καλύπτει ἁπλῶς τό πρόσωπό μας καθώς κλαῖμε, φωνάζουμε, οὐρλιάζουμε».*

Γ. Τό Ἐπέκεινα

«I believe in joy»
Ὁ Φίσερ στό Στοιχεῖο τοῦ ἐγκλήματος

Ἄν οἱ λευκές περιοχές τῆς ἱστορίας εἶναι ἀνεξάντλητη περιοχή «μή τόπων», (Ἀτλαντίδα, χαμένες πόλεις, ὁλόκληρες περιοχές τῆς ἐξέλιξης ἐγκλωβισμένες σέ ἀπρόσιτες περιοχές), ὑπάρχει ἕνα γιγάντιο «ἐκτός τόπου», πού συνήθως στίς «ταινίες τρόμου» τό συναντᾶμε ὡς *Beyond*....Τό ἐπέκεινα βέβαια ἀνήκει στό ὑπέδαφος ὁλόκληρου τοῦ *φανταστικοῦ*, ὅπως ἐξάλλου κι ὅλες οἱ ἄλλες πηγές τοῦ τρόμου (πρόκειται γιά συνεκμετάλλευση). Στόν εἰκοστό αἰώνα,τά ἅλματα τῆς ἐπιστήμης ἀπαιτοῦν τέτοιες τεράστιες ἐξορύξεις ὑλικοῦ ἀπό τόν μύθο, ὥστε φαίνεται ὅτι τό φανταστικό κινδυνεύει ἀπό ἐνεργειακή κρίση. Κάθε ἄλλο. Ἡ πηγή πού ἀποδίδει ὕπαρξη στή φαντασία εἶναι ἀνεξάντλητη, κι αὐτό γιατί ἡ βασική της ἰδιότητα εἶναι νά ἀποκαλύπτει (ἀνακαλύπτει) κόσμους στό ἐλαχιστότατο κβάντουμ πληροφορίας. Ἔχει τόν δικό της κανόνα συνεκμετάλλευσης πού λείπει ἀπό τήν Ἐπιστήμη. Τό χιοῦμορ.

1. Τό Παράδοξο

"Κοίταξε τό φῶς Μπράιαν. Νιῶσε τή χαρά, μόνο κοίταξε στό φῶς. Δέν χρειάζεται τίποτε ἄλλο, θά σκέφτομαι ἐγώ γιά σένα, θά ζῶ ἐγώ γιά σένα"
Braindamage, Frank Henenlotter (1987).

Δυστυχῶς μοῦ διαφεύγει τό ὄνομα. Κι ὅμως ἀνάμεσα στήν πολύχρωμη μάζα ἀπό ἱδρώτα καί ἀντιηλιακό πού εἰσβάλλει στά ἑλληνικά νησιά τά καλοκαίρια,εἶχαμε φέτος ἕναν ὑψηλό φιλοξενούμενο. Ἕνας νομπελίστας μαθηματικός ἀπό τή Ρωσία (στή δύση τῆς ζωῆς του ζεῖ καί ἐργάζεται στή Νέα Ὑόρκη) πέρασε τό καλοκαίρι τουστήν Αἴγινα, μαζί μέ τόν Ἕλληνα βοηθό του. Γιά ὅσους τέλος πάντων ἐνδιαφέρονται περισσότερο, ἡ δημοσίευση βρίσκεται σέ

Ἐκρηκτική φαντασία

μιά ἀπό τίς *Κυριακάτικες Ἐλευθεροτυπίες* τοῦ δεύτερου δεκαπενθημέρου τοῦ Αὐγούστου. Μιά μικρή παράγραφος καί μιά φωτογραφία.

Τό ἐπιστέγασμα τοῦ ἔργου ζωῆς αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι μιά ἀπόπειρα χάραξης τῆς ἐξισώσεως τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης. Μή μέ ρωτᾶτε γιά τό εἶδος τῶν μαθηματικῶν πού χρησιμοποιεῖ. Δέν ἔχω ἰδέα. Ὁ λόγος πού περιμένω μέ ἀγωνία τήν ἔκδοση αὐτῆς τῆς ἐργασίας εἶναι μιά ἁπλή ὑποψία: ὅτι αὐτή ἡ (πρώτη) μαθηματική ἐγγραφή τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης δέν θά εἶναι νευτώνια ἀλλά κβαντική. Ἴσως ἀκόμη ἡ περίφημη θεωρία τῶν ἑνοποιημένων πεδίων (ἡ σύντηξη τῆς κβαντομηχανικῆς καί τῆς σχετικότητας) ἀνακαλύψει πρόσφορο ἔδαφος στό ἴδιο τό συμβάν τῆς ἀνθρώπινης συνείδησης. Κι ὁ λόγος εἶναι ἁπλός: ἡ ἀνθρώπινη συνείδηση εἶναι ἕνα σημεῖο συνάντησης· ἕνας τόπος. Ἤ μᾶλλον ἕνας Τόπος τοῦ ὁποίου τη σημασία δέν μποροῦμε να ἐκτιμήσουμε παρά μόνο ἀπό δύο παρενέργειες. Τήν ἀσθένεια καί τό χιοῦμορ. Καί τά δύο σημεῖα εἶναι στήν οὐσία «μή τόποι». Τό πρῶτο, σημεῖο ἀπόρριψης καί τό δεύτερο, σημεῖο ἀποδοχῆς τοῦ παραδόξου.

Ἀπέναντι στόν Γολιάθ τοῦ συντηρητισμοῦ καί τοῦ κλασικοῦ ὀρθολογισμοῦ, ὁ σύγχρονος κινηματογράφος ἔχει νά ἀντιτάξει τουλάχιστον δύο Δαυίδ. Τόν Ντέηβιντ Κρόνενμπεργκ καί τόν Ντέηβιντ Λύντς (σέ σειρά προτίμησης). Στό ἔργο τους τό παράδοξο διατηρεῖ καί τίς δύο ζωτικές του ἀξίες (τήν ἀρρώστια καί τό χιοῦμορ, συχνά ἀρρωστημένο χιοῦμορ), ἀναδεικνύοντας ὄχι ἕνα θεραπευτικό μέσο ἀλλά ἕνα νέο σημεῖο συνάντησης. Ἕναν "τόπο" στό κέντρο τοῦ "μή-τόπου" πού εἶναι ἡ ἀνθρώπινη συνείδηση.

2. Ἄλλοι κόσμοι, ἐπίλογος

«These moments, they are just passing
They are not real, they happen
We pass through time as it happens»
Throbbing Gristle, Distant Dreams
(1981).

Ἀνάμεσα στίς δύο (προ-, ἐπί-) ἰδιότητες τοῦ Λόγου, θά ἐπιλέξουμε τώρα μιά δυνατότητα: τό τέλος. Εἴμαστε Ἕλληνες κι ἀγνοοῦμε τήν εὐδαιμονική σημασία τοῦ γεγονότος. Ὑπάρχει τό τέλος τῆς διαδρομῆς, ὅμως ἐκεῖ πού ὁποιοσδήποτε βάρβαρος συνειδητοποιεῖ τό ὅριο τῆς ἐμπειρίας, ἐμεῖς ἔχουμε τή δυνατότητα νά ἀνακαλύψουμε (αὐτή ἡ γῆ μᾶς προσφέρει ἐπίσης τήν ἐνέργεια γιά νά τό πετύχουμε) μιά ἀγνοημένη σημασία τῆς λέξης. Ἴσως ἐπειδή εἶναι ἀρχαϊκή. *Πάπυρος Λαρούς:* (ἀρχ.) *ἡ ἐπίτευξις· /// ἡ οὐσία, ὁ κύριος σκοπός πράγματος τινός· /// τό ἄκρον ἄωτον, τό ἰδανικόν· /// τό πρώτιστον ἀγαθόν· /// ἡ τελεία ἡλικία· /// ἡ τελική ἀπόφασις· /// βραβεῖον ἀγώνων· ///.* — Ἐπίσης:

τέλη (τά)· αἱ ἱεραί τελεταί· /// ὁ γάμος·. Ἀκόμη (...)

ταχυδρομικό τέλος: Ὑφίσταται πλῆθος τελῶν μεταβαλλομένων κατά τάς ἀνάγκας καί τάς περιστάσεις. Οὕτω (Δημ. Οἰκ.) *π.χ. τά διαπύλια τέλη κατηργήθησαν.*

— Ἐλπίζω νά μή μοῦ ξέφυγε τίποτε. Κι ἄν ξέφυγε δηλαδή, κάτω ἀπό τό κρεβάτι σας βρίσκεται, ὁπότε ἀργά ἤ γρήγορα θά τό ἀνακαλύψετε. Ἤ θά σᾶς ἀνακαλύψει ἐκεῖνο.

Ἐξάλλου περιορισμένοι καθώς εἴμαστε στό πρό- τοῦ προλόγου (στίς κηδεῖες οἱ κουρτίνες σκεπάζουν καί τόν καθρέφτη ἐκτός ἀπό τά παράθυρα), ὀφείλουμε νά ἐπιστρέψουμε στή διαφορά.

Ἡ διαφορά ἀνάμεσα στόν ὕπνο καί τόν ξύπνιο εἶναι ἴσως ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα σ' ἕνα ὄνειρο καί τήν πραγματικότητα.

Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στόν τρόμο καί τόν Ἔρωτα.

Δίδυμοι ἀνακριτές.

Καιρός λοιπόν νά κλείσουμε τά παράθυρα. Ἡ περιπλάνηση κατάγεται ἀπό τήν ἔλξη τοῦ ἀγνώστου. Ἡ καταδίωξη τοῦ θανάτου καί τοῦ ἔρωτα γίνεται ἀναζήτηση. Ἀρκεῖ νά γνωρίσουμε τό τέλος (: τό τίμημα). Στό *Blade runner,* ὁ Ρόυ Μπάτυ (Ρούντγκερ Χάουερ), λέει: *«Quite an experience to live in fear, isn't it? That's what it is to be a slave».* Κάτι πού μᾶς θυμίζει ἕνα πολύ σημαντικό κεφάλαιο τῶν "ταινιῶν τρόμου". *Τά ὁμοιώματα.*

Π.Δ.

[1] Αὐτές τίς ἀσυνέχειες μετέτρεψαν οἱ ταινίες τρόμου σέ γλώσσα. Εἶναι γνωστή ἡ αἰσθητική σημασία τῆς ἑνότητας χώρου καί χρόνου στήν κλασική ἀφήγηση. Ἔτσι τό ὀρθόδοξο μοντάζ ἀκολουθεῖ κατά γράμμα τόν ἀφηγηματικό κανόνα γιά νά ἐξαφανίσει τίς ἀσυνέχειες.

Ἀντίθετα, οἱ ταινίες τρόμου προσπαθοῦν νά ἀποδώσουν τά κενά στήν πραγματικότητα κι ἔτσι νά εἰσάγουν τήν ἀσυνέχεια χωρίς νά ἀπορρίψουν τήν ἀφήγηση. Ἐξ οὗ καί οἱ παράξενες γωνίες, οἱ ἀνορθόδοξοι χρόνοι, ἡ καλλιέργεια τῆς κενόσχημης ἀναμονῆς (συσπάνς), τά ἀκατανόητα περάσματα κ.λπ. Ἕνα παράδειγμα λειτουργικῆς κομψότητας τέτοιου τύπου πού μοῦρχεται τώρα στό μυαλό εἶναι τό *Deep Red* τοῦ Ντάριο Ἀρζέντα. Ξαναδέστε το (ἤ ξαναλύστε το!).

Προσεκτικά.

[2] Μή-τόποι, ἐνίοτε ὀνομασμένοι: Καρπάθια (βαμπιρισμός), Τζαμάικα ἤ Αἴγυπτος (ζόμπι, νεκρομαντεία), Τό «τμῆμα 13» ἤ ἡ Ἀνταρκτική (*The thing*) τοῦ Κάρπεντερ, ὅπου τό ἄγνωστο παραμένει... ἄγνωστο. Κάθε τόπος ἐκφράζεται ἄς ποῦμε ἀπό τό Genius loci (τό δαιμόνιο τοῦ τόπου, τό ἰδιότυπο τῆς ἐνέργειας πού τόν χαρακτηρίζει). Τέτοια ἄμεση καταγραφή του μπορῶ νά θυμηθῶ στό *Haunting* (1963) τοῦ Ρόμπερτ Γουάιζ καί στή *Λάμψη* (1980) τοῦ Κιούμπρικ, δύο ἀπό τίς πιό τρομακτικές ταινίες πού ἔχω δεῖ ποτέ.

[3] «Ὅ,τι εἶναι ἀληθινό εἶναι ὄμορφο, ὅ,τι εἶναι ὄμορφο ἀληθινό», θἄλεγαν οἱ ρομαντικοί. «Ἡ ὀμορφιά βρίσκεται στήν ἀρχή τοῦ ἀπόλυτου τρόμου. Ὁ τρόμος εἶναι ἡ ἀδυναμία τοῦ νά ἀφομοιώσεις τό ὡραῖο», θἄλεγε ὁ Γκοντάρ, ἀθεράπευτος ρομαντικός ὁ ἴδιος. Ἐγώ δέν μπορῶ νά ξεχάσω τήν ἐναρκτήρια σενάνς ἀπό τό *Insignificance* τοῦ Νίκολας Ραίγκ. Δύο τύποι σ' ἕναν ὑπόνομο προσπαθοῦν ἀπεγνωσμένα νά διορθώσουν τά ἠλεκτρολογικά ἑνός χαλασμένου ἀνεμιστήρα. Πάνω ἀπό τή σχάρα στέκεται ἡ Μαίριλυν Μονρόε. Ὅταν τελικά ὁ ἀνεμιστήρας δουλεύει, τό συνεργεῖο μπορεῖ ἐπιτέλους νά κινηματογραφήσει τήν πιό διάσημη σκηνή στήν καριέρα της. Στόν ὑπόνομο ὁ ἠλεκτρολόγος ρωτάει τόν ἄλλο, πού ἔχει ἄπλετη θέα τοῦ συμβάντος, «Λοιπόν, λοιπόν;» καί ἡ ἀπάντηση: «I saw the face of God!»

[4] Ὁ φόρος τῆς εἰσόδου (ἤ ἐξόδου) ἐμπορευμάτων, ὀχημάτων καί ὑποζυγίων.

Στό κατώφλι τοῦ τρόμου

"Εἶμαι μιά ἀρρώστεια πού ὀνειρεύεται."

Κλάιβ Μπάρκερ

Κανένα ἄλλο εἶδος ὅσο αὐτό πού στό ρεῦμα τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου ἔχει ἀποκληθεῖ κινηματογράφος τοῦ τρόμου, δέν προκαλεῖ στόν θεατή πολιτισμικό σόκ τέτοιας ἔντασης. Τό βλέμμα καί κατ' ἐπέκταση τό σῶμα τοῦ θεατῆ ἔρχεται ἀντιμέτωπο μ' ἕνα ἀπό τά πιό βαθιά καί ἀρχέγονα συναισθήματα τῆς ὕπαρξης: τό φόβο. Τό ἀπωθητικό, τό ἀπεχθές καί τό ἀποτρόπαιο μᾶς ὁδηγοῦν καί μᾶς ἐξαναγκάζουν νά κοιτάξουμε ἐκεῖ ὅπου σταθμεύει τό Ἀόρατο. Τό σημεῖο ἐκκίνησης εἶναι ἁπλό καί ἄμεσο. Εἶναι ἡ ἀναμονή καί ἡ ἀνάγκη τῆς εἰκόνας νά μᾶς δείξει κάτι πού δέν ὑπάρχει. Τό βλέμμα περιμένει νά ἀντιμετωπίσει κάτι πού δέν εἶναι δυνατόν νά δεῖ. Ὁ κινηματογράφος τοῦ τρόμου μᾶς ὑποχρεώνει ν' ἀνοίξουμε τό φαντασιακό μας πεδίο στό χῶρο τοῦ ἀνοίκειου. Αὐτή ἡ ἀντίφαση — νά δεῖς κάτι πού δέν μπορεῖ νά ὑπάρχει — εἶναι ἡ βασική προϋπόθεση - συνθήκη ὕπαρξης τοῦ εἴδους.

Ἡ καρδιά τοῦ τρόμου εἶναι ἡ ἀναζήτηση μιᾶς εἰκόνας ἱκανῆς νά προκαλέσει φόβο, νά ὀνομάσει τό ἀκατανόμαστο, νά κατασκοπεύσει ἕνα φιλμικό σῶμα κινηματογραφικά ὑπαρκτό καί ταυτόχρονα ἀνύπαρκτο στήν πραγματικότητα. Ἐδῶ ἔγκειται ἡ μαγεία τοῦ κινηματογραφικοῦ συμβάντος: τό μοναδικό πεδίο κατασκευῆς αὐτοῦ τοῦ ἀόρατου εἶναι τό ἴδιο τό ὁρατό.

Ἡ φιλοσοφία τοῦ σώματος, τῶν παραμορφώσεων, τῶν μεταλλάξεων, τῶν ἀναπαραστάσεων τοῦ Ἄλλου καί τῶν βιολογικῶν του διαστροφῶν παραμένει κεντρικός ἄξονας τοῦ εἴδους. Ἔτσι ὁ Φρανκενστάιν εἶναι τό ἀρχέτυπο, τό ἀφηρημένο - θεωρητικό σῶμα πού ἐνσαρκώνει ὁλόκληρη τή δραματουργία τοῦ εἴδους. Ἡ ἄγνοια τοῦ μέσου ἀνθρώπου γι' αὐτό πού κρύβεται, πού ἐλλοχεύει, γι' αὐτό πού μπορεῖ νά συμβεῖ μέσα στό ἴδιο του τό σῶμα εἶναι τό θεμελιῶδες στίς ταινίες τρόμου. Ἡ κατοχή τοῦ σώματος ἀπό τό Ἀλλότριο (δαίμονας, διάβολος κ.λπ.) ἔδωσε μερικές ἐξαιρετικά τρομακτικές ταινίες μέ κορυφαῖες *Τό μωρό τῆς Ρόζμαρι* τοῦ Ρομάν Πολάνσκι καί τόν *Ἐξορκιστή* τοῦ Γουίλλιαμ Φρῆντκιν, ἀλλά δυστυχῶς καί ἕνα σωρό ἀπό ἄθλια κακέκτυπα, ὅπως συμβαίνει πάντα μέ τίς ταινίες πού δημιουργοῦν σχολή.

Ὁ φόβος παράγεται ἀπό τόν τρόμο τῆς συνείδησης μπροστά σ' ἕνα σῶμα πού ὑπερβαίνει τά ὅριά του καί ἀπελευθερώνεται ἀπό τά φυσιολογικά του δεσμά. Αὐτή ἡ ἐξέγερση τοῦ σώματος, τῆς ὁποίας ἡ συνείδηση εἶναι ἀδύναμος μάρτυρας, εἶναι ἀνεξέλεγκτη, ἀκριβῶς γιατί δέν ὑπάρχουν πιά οὔτε κανόνες οὔτε λογικές αἰτιάσεις. Τό ἴδιο τό σῶμα αὐτονομεῖται ὡς

Τό μωρό τῆς Ροζμαρί *τοῦ Πολάνσκι* καί Ἡ νύχτα μέ τίς μάσκες *τοῦ Κάρπεντερ. Ἀπό τίς καλύτερες ταινίες τοῦ εἴδους.*

ὑλική ἐνέργεια καί κατακρεουργεῖ ἑαυτούς καί ἀλλήλους.

Τό σῶμα ὡς φορέας κακοῦ ἢ μολυνσης εἶναι τό ὄχημα τοῦ τρόμου σέ δύο κορυφαῖες ταινίες τοῦ εἴδους τῆς δεκαετίας τοῦ ἑβδομήντα: *Ἀνατριχίλες* (1975), ἡ πρώτη ταινία μεγάλου μήκους τοῦ Καναδοῦ μαίτρ Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ καί ἡ *Νύχτα μέ τίς μάσκες* (1978), ἡ καλύτερη ταινία τοῦ Τζών Κάρπεντερ.

Ἡ φιλοσοφία τοῦ σώματος στίς ταινίες αὐτές παρουσιάζεται μέ δύο τελείως διαφορετικές ἀλλά ταυτόχρονα συμπληρωματικές ἐκφάνσεις. Στήν πρώτη, ἡ σάρκα, μετά μιά ἀποτυχημένη ἐπιστημονική παρέμβαση, ἐξεγείρεται καί ἐκδικεῖται, παράγοντας ἕναν ἰό, φορέα μόλυνσης καί ἐπιδημίας μέσω τῆς πιό ἁπλῆς καί πρωταρχικῆς ἐρωτικῆς ἐπαφῆς: τοῦ φιλιοῦ. Στήν δεύτερη, τό σῶμα, ὁ μπαμπούλας, εἶναι μιά τέλεια ὅσο καί τρομακτική ἐκπροσώπηση τοῦ ἀπόλυτου Κακοῦ. Γεννημένος ἀπό τήν ἔνοχη μικροαστική συνείδηση τοῦ μέσου Ἀμερικανοῦ, ὁ μπαμπούλας τρομοκρατεῖ τήν κοινή λογική καί κομματιάζει τά κορμιά τῶν πρωταγωνιστῶν, παίζοντας μαζί τους σ' ἕνα χορό μεταμφιεσμένων τό γνωστό παιδικό παιχνιδάκι: "Ἐδῶ μπαμπούλας, ἐκεῖ μπαμπούλας, ποῦ εἶναι ὁ μπαμπούλας;" Παντοῦ καί πουθενά, γιατί αὐτό τό ὄν - μή ὄν ἀναδύεται ἀπό τά βάθη τοῦ ἀσυνείδητου, δραπέτης ἀπό κάποιο εὐνουχισμένο παιδικό ὄνειρο πού ἐπιστρέφει ὡς ἐφιάλτης.

Ἡ νύχτα μέ τίς μάσκες παραμένει ἕνα ἰδιοφυές κινηματογραφικό θεώρημα, μιά πλήρης συστηματοποίηση τῶν μεθόδων καί τῶν κανόνων πού διέπουν τά εἴδη τοῦ φανταστικοῦ. Χρησιμοποιώντας τά διδάγματα τοῦ κλασικοῦ θρίλερ, γίνεται ὑποδειγματική γιά τή σοφή χρήση τοῦ ἐκτός πεδίου, μέσω τοῦ ὁποίου ἀνοιγοκλείνουν οἱ χαραμάδες, ὄχι γιά νά δοῦμε ἀλλά γιά νά νιώσουμε τήν παγωμένη ἀνατριχίλα τοῦ φόβου. Αὐτή τήν ἀπαράμιλλη ὀργάνωση τοῦ ἐκτός πεδίου, τό ἀβάσταχτο βάρος τῶν κενῶν χώρων καί τῶν νεκρῶν χρόνων, αὐτήν τή μοναδική διάσταση ἀτμοσφαιρικοῦ τρόμου ἴσως νά τήν συναντᾶμε μονάχα στίς κλασικές ταινίες τοῦ μάστορα τοῦ σπασίματος τῶν νεύρων, τοῦ Ζάκ Τουρνέρ (βασικά στόν *Δαίμονα τῆς φωτιᾶς* καί στό *Περπάτησα μ' ἕναν νεκροζώντανο*). Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ Κακοῦ στή *Νύχτα μέ τίς μάσκες* δέν χρειάζεται μαίηκ-άπ καί εἰδικά ἐφέ, τά ὁποῖα ἔχουν βρωμίσει τά τελευταῖα εἴκοσι χρόνια τίς ὀθόνες καί τίς βιντεοθῆκες μέ ἀξιολύπητα καί ἄθλια τερατοειδῆ πού ἀντί γιά φόβο προκαλοῦν οἶκτο. Ὁ ὑπαινιγμός καί τό διφορούμενο, τό φῶς καί ἡ σκιά αὐτῆς τῆς κατ' οὐσία ἀσπρόμαυρης καί μόνον τύποις

Ὁ Κρόνενμπεργκ μέ τόν Τζαίημς Γούντς στό Videodrome.

Ἀνατριχίλες.

ἔγχρωμης ταινίας, ἡ ἀβέβαιη καί εὔθραστη πραγματικότητά της ἡ ὁποία δονεῖται ἀπό τά κτυπήματα τοῦ φανταστικοῦ, τήν καθιστοῦν ἕνα μοναδικό καί λαμπρό ἀστέρι τῆς δεκαετίας τοῦ ἑβδομήντα.

Ὅμως τί εἶναι ὁ μπαμπούλας, ὁ Bogey Man; Ἕνας ἐφιάλτης πού γύρισε ἀπό τό παρελθόν, ἕνα κακό στοιχειό τῶν παραμυθιῶν τῆς λαϊκῆς μυθολογίας ἤ μιά ἄρρωστη ἐνοχή πού ἔρχεται ἀπό τά βάθη τοῦ ἀσυνείδητου; Δύσκολο νά κατανοήσουμε (καί ἴσως ἀνώφελο) τήν ἀληθινή φύση τοῦ τέρατος. Στήν τηλεόραση τά παιδιά βλέπουν, ἐνῶ ὁ μπαμπούλας γυροφέρνει τό σπίτι, τήν ταινία τοῦ Χάουαρντ Χώκς *Τό πράγμα,* μιά ἀπό τίς πρῶτες ταινίες πού προσπάθησαν νά προσεγγίσουν τό θέμα τοῦ Ἄλλου. (Ταινία τῆς ὁποίας τό ρημαίηκ θά κάνει ὁ Κάρπεντερ λίγα χρόνια ἀργότερα, ἀποτυγχάνοντας πνιγμένος μέσα στήν ὑπερβολή τῶν εἰδικῶν ἐφέ.) Αὐτή ἡ συνεχής ἀναφορά στόν εἰσβολέα τοῦ μυαλοῦ πού ἔρχεται ἀπό τήν ἐπαρχία τοῦ Ἄγνωστου ἤ ἀπό μιά ἄγνωστη ἐπαρχία τοῦ ἑαυτοῦ μας ἴσως νά εἶναι μιά κάποια ὑπόθεση γιά τή φύση τοῦ πράγματος. Ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι στό λογοτεχνικό ὑπέδαφος ἔσκαψαν στό χῶρο τοῦ Ἀλλότριου ὀνόματα ὅπως ὁ Πόε, ὁ Λόβκραφτ (οἱ γενάρχες) καί οἱ νεώτεροι Στῆβεν Κίνγκ καί Κλάιβ Μπάρκερ. Πάντως σίγουρο εἶναι ὅτι ὁ μπαμπούλας, ἀπ' ὅποια φυλακή τοῦ χρόνου κι ἄν δραπέτευσε, μᾶς δείχνει τό καταστροφικό πρόσωπο τῆς σεξουαλικῆς πράξης. Ἡ σεξουαλική καταπίεση βρίσκεται στά θεμέλια τοῦ τρόμου πού ἐκλύει ἡ ταινία, γι' αὐτό καί ἡ "παρθένα" Τζαίημυ Λῆ Κέρτις εἶναι ἡ μόνη πού σώζεται(;). Ὁ Κάρπεντερ δέν παίζει σ' αὐτή τήν ταινία μέ τό ὄνειρο (βασικός κόμβος τῶν ταινιῶν τρόμου) ἀλλά μέ μιά ἐξαιρετικά διαυγή, λιτή καί νυχτερινή κινηματογραφική γραφή, ἡ ὁποία ταυτίζει τό σινεμά (τήν πραγματικότητα) μέ τόν τρόμο, δημιουργώντας ἕνα οἰκουμενικό καί ἀξέχαστο ἀρχέτυπο του φόβου.

Ἡ περίπτωση τοῦ Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ εἶναι μιά ἰδιαίτερη τρομακτική περίπτωση. Τά τέρατά του δέν προέρχονται ἀπό τίς ἀβύσσους τοῦ ἀσυνείδητου, δέν ἔρχονται οὔτε ἀπό τό παρελθόν οὔτε ἀπό τό μέλλον, δέν ἐνεδρεύουν στίς σκοτεινιές γωνιές τῆς ὕπαρξης. Σαλεύουν μέσα στό ἀπόλυτο παρόν, εἶναι μιά συνεχής παρουσία. Τά τέρατα τοῦ Κρόνενμπεργκ εἶναι κακοήθεις ὄγκοι μέσα στό ἴδιο μας τό σῶμα.

Οἱ ἐμμονές τῶν ταινιῶν τοῦ Κρόνενμπεργκ συνδέονται μέ τήν ἐπιδημία, τή μόλυνση καί τή διαστροφή τῆς σάρκας. Τό Πράγμα δέν εἶναι οὔτε ὑπερφυσικό ὄν οὔτε κάποιο ἐκτρωματικό ναυάγιο στή θάλασσα τοῦ ἀσυνείδητου, ἀλλά κάποιος ἰός πού κυκλοφορεῖ

κάτω ἀπό τήν ἐπιδερμίδα μας. Εἶναι ἕνας κινηματογράφος τῆς ἐνοχῆς τοῦ σώματος καί ὄχι τῆς συνείδησης.

Ἡ πρώτη του ταινία, οἱ *Ἀνατριχίλες*, γυρισμένη ἀπό μιά ἑταιρεία παραγωγῆς πορνό στό Τορόντο καί μέ κόστος 185.000 δολλάρια, γίνεται ἀμέσως χίτ μέ τεράστια ἐμπορική ἐπιτυχία, συστήνοντας μέ εὐστοχία καί πληρότητα τήν "διεστραμμένη" — γιά πολλούς ἀκόμα καί σήμερα — προβληματική τοῦ τριαντάχρονου σκηνοθέτη της.

Ὁ κινηματογράφος τοῦ Κρόνενμπεργκ εἶναι γοητευμένος ἀπό τήν ἰδέα τῆς μόλυνσης, τῆς ἐπιδημίας καί τῆς ἐξαπλωσης τῆς ἀρρώστειας μέσα ἀπό τήν παρακμή καί τήν ἀλλαγή τῆς σάρκας. Οἱ ταινίες του εἶναι ξυράφια πού σκίζουν τό δέρμα καθώς κινηματογραφοῦν τή βιολογική ἀντίδραση τοῦ σώματος στίς παρυφές τῆς διαστροφῆς. Ὁ Κρόνενμπεργκ παίζει μέ τίς ἀμφιβολίες καί τίς ὑποψίες μας γιά τήν ἰατρική ἐπιστήμη καί τή δυνατότητα τῆς βιολογίας νά ἐρευνήσει τά μυστικά τοῦ σώματος. Ἐνῶ ὅμως στήν κλασική παράδοση τοῦ τρόμου ὁ δόκτωρ Φρανκενστάιν εἶναι μιά οἰκουμενική ὀντότητα πού ἐνσαρκώνει τή θέληση τῆς ἀνθρώπινης μεγαλοφυίας νά κατακτήσει τό ἀπόλυτο δημιουργώντας ζωή — καί γι' αὐτό εἶναι τραγικός στήν πτώση του —, στόν Κρόνενμπεργκ ὁ γιατρός εἶναι μιά φιγούρα τῆς πλοκῆς ἡ ὁποία ἁπλῶς κινεῖ τή μυθοπλασία. Στίς *Ἀνατριχίλες*, ὁ βιολόγος ἐπιστήμονας, ἀφοῦ ἀπελευθερώσει τόν ἰό ἐξαφανίζεται (αὐτοκτονεῖ) ἤδη ἀπό τά πρῶτα πλάνα, δείχνοντας τήν ἀδυναμία καί τήν ἀποτυχία τῆς ἐπιστήμης μπροστά στό Διαφορετικό. Σ' αὐτή τήν πρώτη ταινία τοῦ σκηνοθέτη, ἕνα ἀποτυχημένο ἰατρικό πείραμα εἶναι αὐτό πού ἀφήνει τόν ἰό ἐλεύθερο νά ξεχυθεῖ κατακλύζοντας τά κορμιά πού τρέχουν ξέφρενα γιά νά μή μολυνθοῦν ἤ γιά νά μολύνουν. Ταινία ὠμή, ξερή στήν κινηματογράφησή της, μ' ἕναν φωτισμό αἴθουσας χειρουργείου ὅπου ὁ Κρόνενμπεργκ μεταχειρίζεται τήν κάμερα ὅπως ὁ χειροῦργος τό νυστέρι του.

Ἐνῶ στή *Νύχτα μέ τίς μάσκες* ἡ σεξουαλική καταπίεση βρίσκεται στά θεμέλια τοῦ τρόμου, ἐδῶ τό σέξ *εἶναι* ὁ τρόμος. Ὁ ἰός προκαλεῖ μιά ἄκρατη ἐπιθυμία γιά βία καί σεξουαλική ἐπαφή ἡ ὁποία εἶναι ὁ τρόπος μετάδοσης τῆς ἐπιδημίας. Σέ καμμία ταινία πρίν ἀπ' αὐτή τό σέξ δέν εἶναι τόσο θανατηφόρο. Τό αἷμα καί τό σπέρμα εἶναι ἡ τροφή αὐτοῦ τοῦ πρωτότυπου ἰοῦ, παράγωγου μιᾶς βαθειά κρυμμένης στό κοινωνικό σῶμα (καί στό κάθε σῶμα) ἀρρώστειας. Ὁ Κρόνενμπεργκ μέ ἰδιοφυή τρόπο ἀπελευθερώνει τίς δυνάμεις τοῦ κακοῦ πού βρίσκονται μέσα στή σάρκα τῆς κοινωνίας καί κινηματογραφεῖ διαβαίνοντας μέσα ἀπό τή χαλασμένη ἀσφαλιστική δικλείδα τῆς ἐπιστήμης.

Ὁ κινηματογράφος του, παρ' ὅλη τήν κλινική του ὠμότητα πού μᾶς δίνει γροθιές στό στομάχι, δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τό σπλάτερ καί τίς βρωμιές τοῦ gore. Εἶναι πολύ πιό ἀπειλητικός, σκοτεινός καί ἀνησυχαστικός γιατί κινηματογραφεῖ τή μεταλλαγή σέ κάτι ἄλλο, γιατί ἀνοίγει (δέν εἶναι σχῆμα λόγου) μονοπάτια μέσα στό σῶμα, ἀποκαλύπτοντας μιά ἄλλη ἐκδοχή γιά τή "δύναμη τῆς σάρκας". (Δεῖτε ἄν ἀντέχει τό σῶμα καί τό μυαλό σας τήν καλύτερη ταινία του — κυκλοφορεῖ σέ ἀγγλόφωνη κόπια στό βίντεο — τό *Videodrome*, "ἀλλόκοτο ἀριστούργημα" ὅπως ἔχει σημειώσει στήν *Ὀθόνη* - τεῦχος δεκαετίας - ὁ Γιάννης Δεληολάνης).

Μ' αὐτή τήν πρώτη του ταινία, ἡ ὁποία στά ἰταλικά μεταφράστηκε μέ τόν ἐκπληκτικό γιά τήν ἀκρίβειά του τίτλο *Ὁ δαίμονας κάτω ἀπό τό δέρμα*, ὁ Κρόνενμπεργκ ἀνανεώνει μέ μιά κριτική καί ἄκρως ἀνατρεπτική στάση σέ σχέση μέ τά κλισέ καί τίς μεθόδους του τό σινεμά τοῦ τρόμου, ἑπτά χρόνια μετά τό σόκ τῆς *Νύχτας τῶν ζωντανῶν νεκρῶν* τοῦ Τζώρτζ Ρομέρο. Στίς *Ἀνατριχίλες* ἀνατρέπεται κατευθεῖαν ἡ λογική τῆς ἔντασης, τοῦ σασπένς, τοῦ διφορούμενου καί τῶν παλλόμενων ἀναμονῶν τῆς *Νύχτας μέ τίς μάσκες* σέ διαρκή καί διαυγή τρόμο. Τό Διαφορετικό παρουσιάζεται χωρίς εἰσαγωγές και προλόγους, πετώντας ἀπ' τήν ἀρχή πάνω στό ἀνυποψίαστο κοινό τό σίχαμα τοῦ ἰοῦ. Ὁ θεατής νιώθει ἀνήμπορος νά ἀντιδράσει καί βρίσκεται ἀπαρχῆς στή μέση ἑνός τρομακτικοῦ καί παροξυστικοῦ ἐφιάλτη. Ἡ τελική σκηνή ὅπου οἱ μολυσμένες ὑπάρξεις τρελές γιά βία, σέξ καί θάνατο ξεχύνονται ἀπό τό Starliner Tower γιά νά μολύνουν ὁλόκληρη τήν πόλη εἶναι ἡ ὥρα τῆς φρικτῆς πληρωμῆς γι' αὐτή τήν κοινωνία πού ἔσπειρε αὐτά τά "ἄνθη τοῦ κακοῦ".

Μέ τή μεταλλαγή τῆς σάρκας καί μέ τή μέθοδο τοῦ νά πηγαίνει κάτω ἀπό τήν ἐπιφάνεια, ὁ Νταίηβιντ Κρόνενμπεργκ, ἀπό τίς σχισμές καί τίς χαραμάδες τῆς σάρκας, *κοιτάζει μέσα* στό ἀνθρώπινο σῶμα, τό ὁποῖο ὅπως ὁ ἴδιος εἶπε, εἶναι τό καλύτερο καί πιό πρόσφορο πεδίο κινηματογράφησης.

Μήπως ὑπάρχει ἀλήθεια ἀποτελεσματικότερος καί πιό σίγουρος τρόπος γιά νά μάθουμε τά μυστικά στήν ἐσχατιά τῆς ὕπαρξής μας ἀπό τό νά κοιτάξουμε μέσα μας μέ τή μέθοδο πού μᾶς προτείνει ὁ Καναδός μαίτρ; Ἡ ἀπάντηση βρίσκεται στά τελευταῖα λόγια τοῦ ἐμπορικοῦ ἀντιπροσώπου (κατά Τζόζεφ Κόνραντ) ἤ συνταγματάρχη (κατά Κόππολα) Κούρτζ, γιά τό τί θά ἀντικρύσουμε.

Ἡ φρίκη, ἡ φρίκη...

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Στή κόψη τοῦ ξυραφιοῦ

Ὁ Ρομέρο διευθύνει τόν ἠθοποιό Τζέησον Μπέγκ στήν ταινία Monkey shines.

Τό 1968 ἦταν μιά χρονιά ὁρόσημο γιά τόν τρόμο στόν κινηματογράφο: αὐτός ὁ τρόμος ἔπαιρνε σάρκα καί ὀστά στίς εἰκόνες μιᾶς ἀσπρόμαυρης, μικροῦ κόστους ταινίας πού γυρίστηκε ἀπό ἕνα σκηνοθέτη διαφημιστικῶν στό Πίτσμπουργκ. Ἡ ταινία κόστισε 114.000 δολλάρια καί στά ἑπόμενα χρόνια *Ἡ νύχτα τῶν ζωντανῶν νεκρῶν* ἔγινε μία ἀπ' τίς πιό διάσημες ταινίες πού γυρίστηκαν ποτέ καί παιζόταν κυρίως σέ μεταμεσονύχτιες προβολές σ' ἕνα κοινό φοιτητῶν καί περιθωριακῶν. Οἱ κριτικοί θεώρησαν ὅτι ἡ ταινία εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τῆς παρακμῆς τῆς Δύσης καί οἱ ἑταιρεῖες διανομῆς δέν τήν διένειμαν ζητώντας ἀπό τόν σκηνοθέτη της νά γυρίσει ἕνα εὐχάριστο τέλος. Αὐτός ὅμως ἀρνήθηκε.

Ἡ ἱστορία ἦταν πολύ ἁπλή. Νεκροί σηκώνονται ἀπό τούς τάφους τους καί ἐπιτίθενται στούς ζωντανούς. Μιά Ἀμερική πού καταβροχθίζει τόν ἑαυτό της. Μιά κοπέλα καί ὁ ἀδελφός της βάζουν λουλούδια στόν τάφο του πατέρα τους. Ὁ ἀδελφός ἀστειεύεται, "They 're coming to get you, Barbara, they 're coming to get you", ὡστόσο καταλήγει νά εἶναι τό πρῶτο θύμα. Ἡ κοπέλα καταφεύγει σ' ἕνα ἀγροτόσπιτο στό ὁποῖο βρίσκονται ἕνας νέγρος μαζί μέ κάποιους ἄλλους. Ὕστερα ἀπό μιά ἀτέλειωτη νύχτα καί ἀρκετούς θανάτους, τό σπίτι καταλαμβάνεται ἀπό τά ζόμπι. Ὁ μοναδικός ἐπιζῶν, ὁ μαῦρος, ὁρμάει τό ἑπόμενο πρωΐ ἔξω ἀπ' τήν πόρτα γιά νά ξεφύγει. Σοκαρισμένος ὅμως ἀπό τήν ἐμπειρία του μοιάζει περισσότερο μέ ζόμπι κι ἔτσι σκοτώνεται ἀπό ἕνα ντόπιο ἀπόσπασμα.

Σ' αὐτή τήν ταινία ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά ἀποκαλυπτική ἱστορία τῆς καθημερινῆς Ἀμερικῆς στό χεῖλος τῆς ἀβύσσου. Οἱ διανοούμενοι τῆς ἐποχῆς διέκριναν στήν ταινία πολιτικά μηνύματα: 1968, ταραχές στίς πόλεις τῆς Ἀμερικῆς, δολοφονία τοῦ Κέννεντυ, μιά κοινωνία σέ ἀναβρασμό. Αὐτή ἡ ἀκατέργαστη ταινία ἔμοιαζε νά ἔρχεται ἀπό ἕνα γνωστό πεδίο μάχης. Κακόμοιρες, παρακμιακές ἀντανακλάσεις τοῦ ἑαυτοῦ μας μέ μία μόνο σκέψη: πῶς νά μᾶς καταβροχθίσουν. Ἕνα πλούσιο ὑλικό γιά τούς ἱστορικούς πού θά θελήσουν νά μελετήσουν τόν Δυτικό κόσμο μέσα ἀπ' τίς ταινίες του. Ἡ ἀνησυχία κορυφώνεται μέ τό διφορούμενο τέλος: ἡ κοινωνία πού δημιουργεῖ τά ζόμπι (γιά τά ὁποῖα δέν δίνεται καμιά ὀρθολογική ἐξήγηση) δημιουργεῖ ἐπίσης καί τούς φύλακές μας πού σκοτώνουν στό τέλος ἐν ψυχρῷ τόν μοναδικό ἐπιζώντα. Ποιοί εἶναι στ' ἀλήθεια οἱ ζωντανοί - νεκροί; Τά ζόμπι; Τά παθητικά θύματά τους; Ἤ αὐτοί πού ὑποτίθεται ὅτι τά κυνηγοῦν; Ἕνα πράγμα ὡστόσο εἶναι σίγουρο: ἔχει διαταραχτεῖ πλέον γιά τά καλά τό status quo τοῦ τρόμου. Ἔχει ἀρχίσει ταυτόχρονα ἡ καριέρα τοῦ Τζώρτζ Ρομέρο. Σέ ἀντίθεση ὅμως μέ τούς ἄλλους συναδέλφους του πού ἄρχισαν ἀπό μικρές παραγωγές γιά νά καταλήξουν σέ μεγάλες, ὁ Ρομέρο συνεχίζει νά ἐργάζεται γιά χρόνια στό "περιθώριο" τῶν ταινιῶν μικροῦ κόστους. Ὁ ἑπόμενος σημαντικός σταθμός τοῦ Ρομέρο εἶναι τό *The Crazies*, 1973 (*Κωδικό ὄνομα: Τρίξις*), μιά ταινία πού καταγράφει τή μεταμόρφωση ἁπλῶν ἀνθρώπων σέ μανιακούς δολοφόνους κάτω ἀπ' τήν ἐπήρρεια ἑνός μυστικοῦ βιολογικοῦ ὅπλου. Στήν ἀρχή βλέπουμε ἀνθρώπους νά δολοφονοῦν ὁ ἕνας τόν ἄλλο, κι ἔπειτα ἐπεμβαίνει ὁ στρατός γιά νά ἐπιβάλει τήν τάξη. Ἡ ταινία ἑστιάζεται στήν προσπάθεια μιᾶς μικρῆς ὁμάδας ἐπιζώντων νά ξεφύγουν ἀπ' τά στρατιωτικά μπλόκα. Ἀθῶοι ἄνθρωποι πού βυθίζονται στή δίνη μιᾶς ἀποκάλυψης.

Ὁ ἑπόμενος σταθμός ἦταν τό *Μάρτιν*, 1976, μιά ἀπό τίς καλύτερες στιγμές τοῦ Ρομέρο. Ἀρχίζει μέ

μία ἐξαιρετικά τρομακτική σεκάνς, ὅπου ἕνας νεαρός, ὁ Μάρτιν, ἐπιτίθεται σέ μιά γυναίκα στό κουπέ ἑνός τραίνου, χαράζει τό χέρι της καί πίνει τό αἷμα της. Ὁ μεγαλύτερος ἐξάδελφος τοῦ νεαροῦ πιστεύει ὅτι ὁ Μάρτιν ἔχει κληρονομήσει τήν οἰκογενειακή κατάρα: τόν βαμπιρισμό. Ὁ Μάρτιν ἔχει παραισθήσεις (ἀσπρόμαυρες σκηνές σέ ἔγχρωμη ταινία) στίς ὁποῖες ὁραματίζεται ρομαντικά τή βαμπιρική συμπεριφορά του. Αὐτές οἱ σκηνές ἔρχονται σέ ἔντονη ἀντίθεση μέ τό βιομηχανικό Πίτσμπουργκ στό ὁποῖο ὁ Μάρτιν ζεῖ καί ἐργάζεται. Ἀφήνονται κάποια ὑπονοούμενα ὅτι ἡ πνευματική διαταραχή του ἔχει σχέση μέ σεξουαλική ἀνικανότητα, τό τέλος ὅμως ἐξανεμίζει κάθε ἐλπίδα σωτηρίας. Ἡ ταινία φιλοδοξεῖ νά εἶναι πολλά πράγματα μαζί: μιά ἄλλη ὀπτική στό στερεότυπο τοῦ βαμπίρ, στίς λαϊκές προλήψεις, στά προβλήματα τῆς ἐνηλικίωσης καί στήν πίεση τῆς οἰκογένειας, δέν ἀποφεύγει ὡστόσο κάποιο μελοδραματικό τόνο.

Τό 1977 ἐμφανίστηκε ἡ ταινία πού ἀπό χρόνια ὅλοι περίμεναν, τό δεύτερο μέρος τῆς τριλογίας τῶν ζόμπι, *Dawn of the Dead*. Σ' αὐτή τήν ταινία ὑπάρχει μιά μεταστροφή καί ἡ ἔμφαση δίνεται στά ζόμπι, πού παρουσιάζονται τώρα σάν θύματα κι ὄχι σάν αἱμοβόρα πλάσματα. Ἡ βία ἀγγίζει πάλι τά ὅρια τῆς ὑπερβολῆς, ὅμως στρέφεται κυρίως ἐνάντια στά ζόμπι πού περιφέρονται ἀργά καί τελετουργικά ἐδῶ κι ἐκεῖ. Εἶναι αὐτές ἀκριβῶς οἱ ὑπερβολές πού ἐνεργοποιοῦν κάποια ἴχνη παρωδίας. Τό *Down of the Dead* εἶναι μιά σατιρική ἀλληγορία τῆς καταναλωτικῆς κοινωνίας. Οἱ ἐπιζῶντες πού μάχονται τά ζόμπι ἔχουν μία καί μοναδική ἐπιθυμία: νά καταναλώνουν ὅσο τό δυνατόν περισσότερο ἐνῶ ὁ κόσμος γύρω τους διαλύεται. Ἡ ἐρώτηση πού ξαναέρχεται στό προσκήνιο ἀφορᾶ στό ποιοί ἀπό μᾶς εἶναι στ' ἀλήθεια τά ζόμπι. Ἐρώτημα πού τίθεται μέ ἀφελή πολλές φορές τρόπο, ἀλλά πού διατηρεῖ, παρ' ὅλα αὐτά, μιά τρομακτική ἔνταση ἐξαιτίας τῆς ὀργάνωσης τοῦ ὑλικοῦ. Τό τρίτο μέρος τῆς τριλογίας εἶναι πολύ πιό ἀπαισιόδοξο. Τά ζόμπι ἔχουν κυριαρχήσει σχεδόν σ' ὅλο τόν κόσμο καί οἱ ἐπιζῶντες ἔχουν ὀργανωθεῖ σέ μιά ὑπόγεια στρατιωτική βάση. Δέν φαίνεται νά ὑπάρχει ἐλπίδα γιά ἕνα καλύτερο αὔριο, μιά πού οἱ ζωντανοί, ἀκόμη καί σ' αὐτές τίς τραγικές ὧρες, ἀναπαράγουν ὅλο τό φάσμα τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς. Ἡ τριλογία τῶν ζόμπι κλείνει μέ μιά μαύρη τρύπα κι ἕναν μακάβριο πεσιμισμό.

Τό *Creepshow*, 1982, εἶναι μιά ἀνθολογία μέ πέντε ἱστορίες πού γράφτηκαν ἀπό τόν μαίτρ τοῦ εἴδους Στῆβεν Κίνγκ. Εἶναι ἕνας συνειδητός φόρος τιμῆς στά κόμικ τρόμου τῆς δεκετίας τοῦ '50. Τό τελικό ἀποτέλεσμα προδίδεται ἀπό μία πληθωρική νοσταλ-

Ἡ νύχτα τῶν ζωντανῶν νεκρῶν

Monkey shines.

γία πρός τό πρωτότυπο, ἔτσι ὥστε ἡ ἀπομίμηση τοῦ καρτουνίστικου ὕφους πού ἐπιχειρεῖται νά καταλήγει σέ μιά ἀβάσταχτη ἐλαφρότητα.

Τό 1989 ὁ Ρομέρο "ξαναχτύπησε" μέ τό *Monkey Shines.* Κάτω ἀπ' τήν ἐπιφάνεια αὐτοῦ τοῦ τρομακτικοῦ σώου κρύβεται ἕνα ἠθικό δίδαγμα γιά τό κακό πού φωλιάζει μέσα μας. Ὁ Ἄλαν εἶναι τετραπληγικός, σπουδάζει νομικά, προδίδεται ἀπ' τό κορίτσι του καί τό γιατρό του καί ταπεινώνεται ἀπ' τή μητέρα του καί τή νοσοκόμα του. Τότε ἔρχεται ἡ Ἔλλα. Εἶναι μιά γλυκιά, ἐκπαιδευμένη μαϊμού καί δίνεται ὡς δῶρο στόν Ἄλαν ἀπό ἕναν ἐπιστήμονα φίλο του. Στήν πραγματικότητα ὅμως ἡ Ἔλλα εἶναι μιά μαϊμού - πειραματόζωο μέ ὑπερφυσική εὐφυία. Τό πείραμα ξεφεύγει ἀπ' τόν ἔλεγχο καί ἡ Ἔλλα ἀρχίζει νά πραγματοποιεῖ τίς δολοφονικές φαντασιώσεις τοῦ Ἄλαν, προσθέτοντας καί ἡ ἴδια μερικές σατανικές ἰδέες. Ἡ κινηματογραφική δεξιοτεχνία συνδυάζεται μέ τό ρυθμό ὥς τό συγκλονιστικό τέλος πού θυμίζει ἀρχαία τραγωδία.

Μέσα στό 1990 ὁ Τζώρτζ Ρομέρο συνεργάστηκε μέ τόν Ντάριο Ἀρτζέντο στό *Two Evil Eyes,* ἐνῶ πρόσφατα ὁλοκλήρωσε τά γυρίσματα τῆς τελευταίας του ταινίας, *The Dark Half,* πού βασίζεται σ' ἕνα βιβλίο τοῦ Στῆβεν Κίνγκ, μέ πρωταγωνιστές τούς Τίμοθυ Χάττον καί Ἔιμυ Μάντιγκαν. Ἡ ταινία εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός συγγραφέα πού γράφει μέ ψευδώνυμο, κι αὐτά πού γράφει μέ ψευδώνυμο εἶναι πιό σκοτεινά καί πιό μακάβρια ἀπό τά συνηθισμένα του. Αὐτό ἀκριβῶς τό σκοτεινό του μέρος, ἡ ἄλλη του πλευρά, παίρνει σάρκα καί ὀστά, γίνεται ὀντότητα καί ἀρνεῖται νά πεθάνει.

Ἡ ἐτυμηγορία γιά τόν Τζώρτζ Ρομέρο δέν μπορεῖ νά εἶναι ἀκόμη ὁριστική. Ἔχει ἐπηρεάσει καταλυτικά τό εἶδος τοῦ τρόμου, ἀποτυπώνοντας ἐφιαλτικές εἰκόνες στό συλλογικό μας ἀσυνείδητο. Στίς καλύτερές του στιγμές τρυπώνει στίς σιωπηλές περιοχές τῆς ζωῆς, στήν καρδιά τῆς πλειοψηφίας, προσπαθώντας νά ἐπεξεργαστεῖ ἕνα αὐθεντικό ὅραμα, ἐνῶ σέ στιγμές ἀδυναμίας καταφεύγει σέ ἐπαναλήψεις καί συνειδητές ὑπερβολές πού χαρακτηρίζονται ἀπό ἄσχημο γοῦστο. Ἰσορροπώντας στήν κόψη τοῦ ξυραφιοῦ καί μπαίνοντας στό κύκλωμα τῆς μεγάλης παραγωγῆς, ὁ Τζώρτζ Ρομέρο μέ τό *The Dark Half* ἀπομένει ν' ἀποδείξει ὅτι δέν ἔχει χάσει τόν γνήσιο προσανατολισμό της καριέρας του, πού ἑστιάζεται στά προβλήματα μοναχικῶν ἀνθρώπων καθώς προσπαθοῦν νά ἀντιμετωπίσουν τό τέρας πού ξύπνησε μέσα τους.

Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

Ἀνεξέλεγκτες καταστάσεις

Ἀπό τίς πρῶτες μου ἐπαφές μέ τόν κινηματογράφο ἀντιπάθησα τήν ἰδέα νά παρακολουθήσω τρομακτική ταινία. Δέν ἤθελα κάν νά δῶ σκηνές ταινιῶν τρόμου στά προσεχῶς. Ἐντούτοις, τόσα καί τόσα λέγονταν γι' αὐτό τό εἶδος, καί ὡς γνήσιος καταναγκαστικός κινηματογραφόφιλος κάποια στιγμή ἔπρεπε νά "σχηματίσω προσωπική ἄποψη" ἐπί τοῦ θέματος. Ἡ πρώτη μου ἐπαφή ἦταν μέ τίς παλιές ταινίες τρόμου, τίς ὁποῖες βρῆκα πολύ λιγότερο τρομακτικές ἀπό ὅ,τι περίμενα, σχεδόν ἀστεῖες. Στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70, ὅμως, ἄρχισαν νά ἔρχονται μηνύματα γιά ἕναν καινούριο τρόμο, μία καινούρια φρίκη. Γιά μένα ἡ ἐξέλιξη αὐτή — ὅπως τήν παρακολουθοῦσα νά πλησιάζει ἀπό τά ἄρθρα στόν τύπο καί τά προγράμματα τῆς τηλεόρασης — ἦταν μιά πραγματική ἀπειλή. Ὁ *Ἐξορκιστής* τοῦ Φρήντκιν ἀποτέλεσε τήν κρίσιμη στιγμή. Ἦταν ἡ πρώτη ταινία τοῦ νέου τρόμου πού κάποιος *ἔπρεπε* νά δεῖ. Στή διάρκεια τῆς ψυχικῆς προετοιμασίας πού χρειαζόμουν γιά νά βρῶ τό κουράγιο νά πάω νά τή δῶ διάβαζα καί παρακολουθοῦσα ὁτιδήποτε εἶχε σχέση μέ τήν ταινία. Ἡ γνώση λεπτομερειῶν πάντα ἀμβλύνει τήν ἔνταση πού δημιουργοῦν αὐτές οἱ ταινίες. Ἀπό τήν προετοιμασία αὐτή δέν ἔχω ξεχάσει τήν εἰκόνα μιᾶς συνέντευξης ἑνός θεατῆ ὁ ὁποῖος μόλις εἶχε βγεῖ ἀπό μιά προβολή τῆς ταινίας σέ κινηματογράφο τοῦ Λονδίνου. Ἡ ἄποψή του ἦταν μᾶλλον ἀρνητική, δηλαδή ὅτι ἡ ταινία ἦταν ἁπλῶς ἐφετζίδικη, χωρίς ἐνδιαφέρον. Ἐνῶ τά ἔλεγε αὐτά, ὅμως, ἔτρεμε φανερά καί ὁ δημοσιογράφος τόν ρώτησε σχετικά. Ἡ ἀπάντηση ἦταν ὅτι ἡ ταινία σίγουρα βάζει μπρός τήν παραγωγή ἀδρεναλίνης.

Καμιά δεκαριά χρόνια ἀργότερα ὁ Φίλιπ Μπρόφυ περιγράφει τόν *Ἐξορκιστή* ὡς *«τό ἄκρον ἄωτον τῶν ταινιῶν τῶν ντράιβ ἴν: ἕνα ὀπιοῦχο* [sic] *φάρμακο ἀδρεναλίνης».*[1]

Ἡ ἀδρεναλίνη εἶναι μιά ὁρμόνη πού παράγει ὁ ὀργανισμός καί ἡ ὁποία δημιουργεῖ ἔνταση, ἐπιταχύνει π.χ. τόν καρδιακό ρυθμό, διαστέλλει τήν κόρη τοῦ ματιοῦ, αὐξάνει τήν ἐφίδρωση κ.ο.κ. Ἔχει παρόμοιες ἐπιδράσεις μέ τά χάπια "ταχύτητας" (speed), τήν κα-

Ὁ ἐξορκιστής

φεῖνη κ.λπ. Ἡ διαφορά μέ τά φάρμακα εἶναι ὅτι ἡ παραγωγή της γίνεται μέσα μας χωρίς τήν ἀνάγκη λήψης ἄλλης οὐσίας. Ἀρκεῖ νά τρομάξουμε. Ὅπως λέει πάλι ὁ Μπρόφυ: *«Ἡ εὐχαρίστηση τοῦ τρομακτικοῦ βρίσκεται στό νά τά κάνεις ἐπάνω σου ἀπό τό φόβο καί ταυτόχρονα νά τό γουστάρεις — εἶναι μιά ἀνταλλαγή μέ τήν ἀδρεναλίνη ὡς μεσάζοντα»*.

Ἡ εὐχαρίστηση τῆς ταινίας τρόμου, σύμφωνα μ' αὐτά, δέν βρίσκεται ἀποκλειστικά στό φόβο ἀλλά καί στήν ἔνταση, στήν ὄξυνση τοῦ συναισθήματος ὅτι ζεῖς, πού σοῦ δημιουργεῖ ὁ φόβος δευτερευόντως ἀλλά καί ἀναγκαστικά.

Ἡ διεγερτική ἐνέργεια τῆς ἀδρεναλίνης ἀρχίζει τή στιγμή τῆς ἔκκρισής της καί συνεχίζεται ὥς τόν πλήρη καταβολισμό της στόν ὀργανισμό. Ὁ θεατής τῆς συνέντευξης προσπάθησε νά ἐλέγξει τήν ψυχραιμία του μετά τήν ἔξοδό του ἀπό τήν αἴθουσα καί μπροστά στήν κάμερα τῆς τηλεόρασης, ἀλλά δέν τά κατάφερνε. Τό σῶμα του ἦταν ἐκτός (πλήρους) ἐλέγχου. Ἀπώλεια πού δημιούργησε τό ἴδιο του τό σῶμα, ὁ ἑαυτός του μέσα στόν κινηματογράφο. Οἱ ταινίες πού δημιουργοῦν ἔνταση τέτοιου εἴδους (μέ τίς ταινίες τρόμου στήν κορυφή) ἴσως εἶναι οἱ μόνες πού ἔχουν τέτοια σωματική ἐπίδραση στό θεατή. Καί τά μελό βέβαια προκαλοῦν δάκρυα, οἱ κωμωδίες γέλιο ἀλλά ὁ θεατής θέτει δύο ὅρους: ἄν τό ἐπιθυμεῖ καί γιά ὅσο τό ἐπιθυμεῖ. Ἡ ἀδρεναλίνη ὅμως συνεχίζει τήν ἐπίδρασή της γιά ἀρκετή ὥρα μετά τό τέλος τῆς ταινίας καί οὔτε οἱ πιό ψυχροί Ἐγγλέζοι δέν μποροῦν νά ἀντισταθοῦν στήν παραγωγή της.

Τό ἐκτός ἐλέγχου σῶμα τοῦ θεατῆ ταυτίζεται πλέον μέ τό ἐκτός ἐλέγχου σῶμα τῆς μυθοπλασίας. Ἡ ἀπώλεια ἐλέγχου εἶναι ἕνα ἀπό τά κυριότερα θέματα τῆς ταινίας τρόμου· ταυτόχρονα καί ἡ σύγχυση τῶν ὁρίων. Δύο χαρακτηριστικά πού εἶναι καί οἱ κυριότεροι λόγοι γιά τούς ὁποίους ἀντιπαθῶ τό εἶδος. Τά ὅρια συγχέονται, ὁ ἔλεγχος χάνεται ὄχι μόνο στήν ἀφήγηση ἀλλά καί στόν θεατή — στήν πραγματικότητα.

Ὁ ἔλεγχος καί τά ὅρια μέσα στά ὁποῖα ὁ ἄνθρωπος ζεῖ καί ἰσορροπεῖ εἶναι οἱ κύριοι στόχοι τῆς ταινίας τρόμου ἀλλά καί ἡ κύρια πηγή εὐχαρίστησης γιά τόν θεατή. Ἡ ταινία τρόμου ὑπόκειται καί αὐτή σέ διάφορους ἐλέγχους καί ὅρια. Τά παρακάτω εἶναι μιά πρώτη ἱεράρχηση:

ΕΛΕΓΧΟΣ ΤΟΥ ΜΥΑΛΟΥ ΜΑΣ. Τόν ἔλεγχο αὐτό μπορεῖ νά τόν χάσουμε στά ὄνειρά μας ἤ στήν τρέλα. Μπορεῖ ὅμως καί νά μᾶς τόν ἀφαιρέσει ἡ εἴσοδος μέσα μας μιᾶς ἄλλης προσωπικότητας.

ΕΛΕΓΧΟΣ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ. Οἱ δράκουλες, οἱ βρυκόλακες, τά ζόμπι φτιάχνουν σχέσεις μέ τίς ἀρρώστειες καί τό θάνατο.

ΕΛΕΓΧΟΣ ΤΜΗΜΑΤΟΣ (-ΤΩΝ) ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ. Τό παιχνίδι γίνεται μέ τήν ἰδέα τοῦ τεμαχισμοῦ τοῦ σώματος καί παράλληλα τῆς προσωπικότητας. Ἐάν κόψεις ἕνα χέρι, διατηρεῖ τό ἄκρο αὐτό κανένα στοιχεῖο τοῦ ὁλόκληρου Ἐγώ;

ΕΛΕΓΧΟΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΩΝ. Ἡ διαμάχη τοῦ νέου καί τοῦ παλιοῦ ταυτίζεται μέ τή διαμάχη τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ (*Ἐφιάλτες στό δρόμο μέ τίς λεῦκες*) ἤ τοῦ κακοῦ καί τοῦ καλοῦ (*Ζοῦν ἀνάμεσά μας*).

ΕΛΕΓΧΟΣ ΤΗΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ. Ἐχθροί κρυφοί μπαίνουν καί διαβρώνουν τήν κοινωνία πού νομίζουμε ὅτι ξέρουμε καί ἀγαποῦμε ἤ ἐσωτερικοί νόμοι, ἠθικοί ἤ μή, παραβιάζονται ἀσύστολα ἀπό στοιχεῖα τῆς ἴδιας τῆς κοινωνίας.

ΕΛΕΓΧΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ. Ἀπειλές ἀπό τό διάστημα, τό παρελθόν, τό μέλλον, τό ἐσωτερικό τῆς γῆς φροντίζουν οὕτως ὥστε νά μή μείνει γωνιά πού νά θεωρεῖται ἀσφαλής καί σίγουρη.

Ἕνας φόβος οὐσιαστικά χαρακτηρίζει ὅλους αὐτούς καί εἶναι ὁ φόβος τῆς ἀλλαγῆς (κοινωνικῆς, φυσιολογικῆς, ἀνθρώπινης) καί τοῦ τέλους (ἀποχωρισμός, παράδοση, θάνατος). Ὁ κύριος ἐχθρός τῆς ἠρεμίας μας εἶναι ὅτι ἀναγκαστικά κάποτε θά βρεθοῦμε ἀντιμέτωποι μέ κάτι τι τό διαφορετικό, καί ὅσο ἄν θέλουμε νά τό ἐλέγξουμε, νά τό προβλέψουμε, νά τό προκαθορίσουμε, ὅσα καί ἄν ἔχουμε διαβάσει, μελετήσει, μάθει, ποτέ καί τίποτα δέν μπορεῖ νά μᾶς κάνει οὔτε νά ἐπιθυμήσουμε τήν ἀλλαγή, τό τέλος, οὔτε νά μᾶς προετοιμάσει γιά τό πῶς καί τί θά αἰσθανθοῦμε τότε. Ἡ (φυσική) ἀδράνεια πάντα θά δέχεται κλωτσιές ἀπό τή (φυσική) ἐξέλιξη. Καί ἐνῶ θέλουμε νά ἀράξουμε κάπου, πάντα κάτι θά μᾶς κάνει νά χύσουμε λίγη ἤ πολλή ἀδρεναλίνη — καί ἡ πλάκα εἶναι ὅτι τότε αἰσθανόμαστε πιό καλά, πιό ζωντανοί καί μᾶς ἀρέσει.

Τό τέλειο φίλμ τρόμου, φρίκης, φόβου, ζωῆς εἶναι ἐκεῖνο στό ὁποῖο ἡ ἀπειλή, ὁ ἐχθρός, ἡ ἀλλαγή, τά ἴδια αὐτά δέν εἶναι σταθερά. Εἶναι ὁ *Ἄλιεν* πού δέν χτυπάει μόνο ἀπροσδόκητα ἀλλά καί χωρίς μορφή. Εἶναι τό φίλμ πού προτείνει δύο λύσεις: εἴτε δέν τό νικοῦμε, εἴμαστε συνέχεια ἐν ἐγρηγόρσει, ἀλλά μπορεῖ καί νά μᾶς φάει· εἴτε τό νικοῦμε καί μπαίνουμε σέ μιά θερμοκοιτίδα καί κοιμόμαστε μερικές δεκαετίες.

Οἱ ταινίες τρόμου δέν μοῦ ἀρέσουν.

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

[1] Philip Brophy: Horrality — the Textuality of Contemporary Horror Films στό *Screen* (1986), vol 27, n°1, p. 6.

[2] op. cit., p. 5.

Ἡ σκηνοθεσία τῆς ἐρωτικῆς ἐπιθυμίας στόν κλασικό ἀμερικάνικο κινηματογράφο

(μέρος δεύτερο)

τοῦ Θόδωρου Σούμα

Ἡ Μάρλεν Ντήτριχ στό Ὁ Διάβολος εἶναι γυναίκα *(1935) τοῦ Στέρνμπεργκ.*

Ὁ Στέρνμπεργκ σκηνοθετεῖ τήν Ντήτριχ

Ὁ πιό ἐρωτικός σκηνοθέτης στήν ἱστορία τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, ὁ Στέρνμπεργκ, ἔγινε πασίγνωστος κυρίως γιατί συνεργάστηκε μέ τήν Μάρλεν Ντήτριχ σέ ἕξι ταινίες του. Αὐτός ἔπλασε τόν γεμάτο ἀκτινοβολία, ἀγέραστο μύθο της. Ἔφτιαξε μαζί της μιά σχέση πού θυμίζει ἐκείνη τοῦ Πυγμαλίωνα μέ τό δημιούργημά του πού τόν εἶχε ἐρωτευτεῖ. Μήπως ὅμως τό θηλυκό ἔργο πού ἔπλασε ἀποκτᾶ τέτοια ἐπάρκεια καί λαμπρότητα ὥστε φτάνει στό σημεῖο νά τόν κυβερνᾶ; Δύσκολα μπορεῖς νά ξεχωρίσεις ποιός καθορίζει περισσότερο ποιόν.

Ὁ ἴδιος ὁ Στέρνμπεργκ δηλώνει κατηγορηματικά πώς ἡ Ντήτριχ δέν κατακλύζει, δέν δυναστεύει καί δέν ἐξαντλεῖ τό ἔργο του. Λέει: *«Ἡ Μάρλεν στίς ταινίες μου δέν εἶναι ἡ Μάρλεν. Ἡ Μάρλεν στίς ταινίες μου εἶναι ἐγώ»*. Αὐτή ὅμως ἡ ἀπόλυτη βεβαίωση δέν δείχνει ἀκριβῶς πώς πρόκειται γιά ἕνα δημιούργημα πού ἔχει καταβροχθίσει τό δημιουργό του ἀπό τά μέσα; Πώς ἐνῶ ὁ Στέρνμπεργκ ἔχει πλάσει τήν Ντήτριχ, παράλληλα ἔχει ταυτιστεῖ ἐντελῶς μαζί της;

Στίς ταινίες τοῦ Στέρνμπεργκ, ἡ Ντήτριχ εἶναι ἀντικείμενο ἐπιθυμίας τόσο τῶν ἄλλων ἀντρῶν, ὅσο καί τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη. Τά ἀντρικά πρόσωπα πολύ συχνά περιορίζονται στήν παθητικότητα ἐκείνου πού παρατηρεῖ τούς ἔρωτες τῆς θεᾶς πού λατρεύει. Ξοδεύονται, μαζοχιστικά, στήν ἀδράνεια καί τήν ἀδυναμία τους ἀπέναντι σέ μιά γυναίκα πού τούς μάγεψε. Μένουν ἀνικανοποίητοι, ἀπατημένοι ἤ εὐνουχισμένοι. Τοῦτος ὁ ἀντρικός τύπος κατά κάποιον τρόπο ἀντιπροσωπεύει τόν Στέρνμπεργκ, πού προγραμματίζει καί σκηνοθετεῖ ὁ ἴδιος τίς ἐρωτικές ἐπαφές τῆς ἀγαπημένης του γυναίκας μέ τούς ἄλλους ἄντρες, συγκεκριμένα τούς ἠθοποιούς. Αὐτή ἀκριβῶς εἶναι ἡ συμπεριφορά τοῦ τυπικοῦ μαζοχιστῆ.

Ἡ ἔνταση καί ὁ μαγνητισμός πού ἀσκεῖ τό ἐρώτημα: "ποιός κυβερνᾶ ποιόν;" προσδίνει τρομερή ἐρωτική φόρτιση στά φίλμ τοῦ ζευγαριοῦ. Οἱ ταινίες αὐτές συγκροτοῦν τό Ναό τόν ὁποῖο ὁ Στέρνμπεργκ ἔχτισε στή θεά του.

Ὁ Στέρνμπεργκ πιστεύει στήν ἀπολυτότητα τοῦ ἔρωτα καί οἱ γυναῖκες πού ὑποδύεται ἡ Ντήτριχ νιώθουν αὐτάρκεις στήν ἀπολυτότητα τοῦ δικοῦ τους ἔρωτα. Ἡ ἐπιθυμία καί ὁ ἔρωτας ἀρκοῦν ἀπό μόνοι τους γιά νά γεμίσουν τήν ἀνθρώπινη ὕπαρξη καί γιά νά δώσουν νόημα στή ζωή. Ἡ ἀγάπη δέν χαρίζει δικαιώματα καί προνόμια, εἶναι αὐτοσκοπός. Προσφέρει λύτρωση, παρ' ὅλο πού συνήθως ταυτίζεται μέ τόν πόλεμο, τό βάσανο ἤ τήν τρέλα.

Στό ἔργο τοῦ Στέρνμπεργκ, μέσα ἀπό τίς ἀντρικές φαντασιώσεις, ἡ γυναίκα μεταβάλλεται σέ ἀπλησίαστο, ρευστό, χαμένο στήν ὀμίχλη ἀντικείμενο τῆς ἐπιθυμίας. Ἡ Ντήτριχ γίνεται ἀφηρημένο εἴδωλο, ἡ γυναίκα πού ὀνειρεύτηκαν οἱ σουρεαλιστές, ἕνας μύθος ἀπροσπέλαστος. Μαγνητίζει μέ τά ἐπιτηδευμένα ροῦχα, τό σταδιακό ξεγύμνωμα, τή σκοτεινή συμπεριφορά τῆς σφίγγας· τή βραχνή φωνή, τό μακρινό βλέμμα, τά ἐλαφρά κατεβασμένα βλέφαρα, τήν ἐκτυφλωτική θέρμη καί τή βασανιστική σκληρότητα, τή λεπτή ἰσορροπία ἀνάμεσα στόν ἀτίθασο αἰσθησιασμό καί τή σαδιστική ψυχρότητα. Μ' αὐτό τόν τρόπο πυροβολεῖ τίς καρδιές τῶν ἰσχυρῶν καί τῶν ἑκατομμυριούχων ἀλλά καί προσφέρει τήν ἀγάπη της στούς ἄντρες πού πιστεύει πώς τήν ἀξίζουν πραγματικά. Δέν εἶναι κακιά, ἁπλῶς κάποιες φορές γίνεται καταστρεπτική καί σκληρή, ἔτσι ἀκριβῶς ὅπως μπορεῖ νά συμβεῖ μέ τή μοίρα τῶν ἀνθρώπων. Μιά γυναίκα πού θυμίζει ἀνεξέλεγκτη φυσική δύναμη, ἐρωτική θύελλα.

Ἡ αἰσθηματική κομεντί

Ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅμως τήν ἀνάλαφρη καί σκαμπρόζικη πλευρά τοῦ ἔρωτα πού ζωγράφισε μέ μπρίο τό Χόλυγουντ στίς περίφημες ἐρωτικές κομεντί του, αὐτές τοῦ Γουάιλντερ, τοῦ Χώκς ἤ τοῦ Κιοῦκορ.

Ὁ σκηνοθέτης πού ἔστρεψε τό ἐνδιαφέρον του στήν ἐρωτική ἐπιθυμία, στό τρελό ἐρωτικό παιχνίδι τῶν δύο φύλων, ἦταν ὁ Γερμανοεβραῖος Ἔρνστ Λιούμπιτς. Σκηνοθέτησε μέ σπιρτάδα, ἀνυπέρβλητη χάρη καί ἀκρίβεια τό γαϊτανάκι τοῦ ἔρωτα: τίς συγκρούσεις ἀγάπης τοῦ ἄντρα καί τῆς γυναίκας, τίς μάχες τῶν ζευγαριῶν πού δυσκολεύονται νά τά βροῦν μεταξύ τους καί τά αἰώνια τρίγωνα. Ὁ Λιούμπιτς βλέπει τή ζωή μέ κέφι· εἶναι ὁ εὐδαιμονιστής σκηνοθέτης πού οἱ ἥρωές του ἀναζητοῦν τήν εὐτυχία στίς πολλές μικρές χαρές τῆς καλοπέρασης καί τοῦ ἔρωτα, στίς ἡδονές πού μποροῦν νά δρέψουν ἐλεύθερα δεξιά κι ἀριστερά, ὅπου τύχει νά τίς συναντήσουν: στήν ἀνέμελη ζωή, στά ὑλικά ἀγαθά καί τό χρῆμα, καί κυρίως στίς αἰσθησιακές περιπέτειες.

Τό στύλ του, φινετσάτο, σπινθηροβόλο καί εὔθυμο, εἶναι ἐλλειπτικό καί ὑπαινικτικό στό ἔπακρο, παρ' ὅλο πού διαποτίζεται ἀσταμάτητα ἀπ' τούς ἐρωτικούς πόθους τῶν ἡρώων του, χωρίς ὅμως ποτέ αὐτοί νά βρίσκουν ἄμεση ὀπτική ἔκφραση. Ὁ κυνικός καί σαρκαστής Λιούμπιτς θά παραμείνει πάντα μεταφορικός καί διακριτικός, μακριά ἀπό τήν ἀναπαράσταση τοῦ σέξ πού τό κρατᾶ μισοκρυμμένο πίσω ἀπό κλειστές πόρτες, στίς κρεβατοκάμαρες, στό ἐκτός κάδρου γενικά, ἄν καί ἡ ἐπιθυμία τοῦ ἔρωτα εἶναι τό κίνητρο ὅλων τῶν ἱστοριῶν πού ἀφηγεῖται.

Οἱ ζοφεροί ἔρωτες

Ὁ ἔρωτας ὑπῆρξε πολλές φορές μία ἀπό τίς κινητήριες δυνάμεις τῆς μυθοπλαστικῆς ἀναπτυξης τῶν *φίλμ νουάρ*. Τά ἐγκλήματα πάθους, οἱ ἐρωτικές ἀντεκδικήσεις, ἡ ζήλεια, οἱ φόνοι γιά τήν κατάκτηση τοῦ ἔρωτα καί τό ἐρωτικό μίσος ἔγιναν ἐλατήρια τῆς ἀφήγησης καί εὐκαιρίες γιά ἕναν καλυμμένο ἐρωτισμό πού ἄναβε κρυφά τά σώματα καί τά αἰσθήματα. Αὐτός ὁ ἔμμεσος, μεταμφιεσμένος ἐρωτισμός ἀντλεῖ τή δύναμή του καί παίρνει φωτιά ἀπό τίς *μοιραῖες γυναῖκες* τῶν φίλμ νουάρ, πάντα μυστηριώδεις καί συχνά διπρόσωπες. Ὑποδηλώνεται στά βλέμματα καί στίς πόζες τους, στίς πτυχές τῶν ἐπιτηδευμένων ρούχων πού τίς ντύνουν, στίς φωτοσκιάσεις πού παίζουν μέ τήν ὀμορφιά τους.

Ὁ ἐρωτισμός πού σιγοβράζει καί ἡ θηλυκή σαγήνη συμβαδίζουν μέ τό κακό, τό ἔγκλημα καί τό μίσος. Ἀποτελοῦν μέρη τοῦ ἴδιου ζοφεροῦ καί σκληροῦ σύμπαντος. Γι' αὐτό ὁ ἔρωτας στό φίλμ νουάρ κατ' οὐσία εἶναι περισσότερο καταστρεπτικός καί σκοτεινός παρά λυτρωτικός (ὅπως εἶναι στόν Στέρνμπεργκ). Τά παραδείγματα τῆς ἐρωτικῆς ματιᾶς στό νουάρ εἶναι πολλά: Ἡ *Τζίλντα* τοῦ Τσάρλς Βίντορ, τό *Μακάο* τοῦ Στέρνμπεργκ, *Ὁ μεγάλος ὕπνος* τοῦ Χώκς, τό *Out of the past* τοῦ Τουρνέρ, *Οἱ δολοφόνοι* τοῦ Σιόντμακ ἤ ἀκόμη καί τό πιό προσωπικό καί ἰδιόμορφο: *Ἡ κυρία τῆς Σαγκάης* τοῦ Ὄρσον Γουέλς.

Ἡ Κυρία τῆς Σαγκάης.

Τά καταραμένα ἐρωτικά πάθη καί οἱ κολασμένοι σφοδροί πόθοι ὑπερφορτίζουν μέ ἐντάσεις καί κορυφώσεις τά ψυχολογικά ἐρωτικά δράματα τοῦ Φρίτς Λάνγκ. Ὁ Λάνγκ ἐνορχηστρώνει μέ ἀξεπέραστη μαεστρία, δύναμη καί πάθος ὅλες τίς λεπτομέρειες τῆς ἀφήγησης τῶν ταινιῶν του, τελειοποιώντας τό δραματουργικό του σύστημα. Στά *Scarlet street, Clash by night (Σύγκρουση ἐραστῶν)* καί *Human desire* σκύβει μέ ψυχολογική γνώση καί ἀγάπη πάνω ἀπό τά βίαια ἐρωτικά ἔνστικτα τῶν ὥριμων ἀνδρῶν ἀλλά καί τῶν ταραγμένων συναισθηματικά καί παθιασμένων γυναικείων προσώπων του.

Τό 1956 καί τό 1962, ὁ Καζάν καί ὁ Κιούμπρικ ἀντίστοιχα, ἀσχολήθηκαν μέ τό ζοφερό καί δυστυχισμένο ἔρωτα τοῦ ὥριμου ἄντρα γιά τά νεαρά παρθενικά κορίτσια, τά προκλητικά "νυμφίδια". Ἔρωτας πού ὁδηγεῖ κατ' εὐθείαν στήν ἀποτυχία. Τό *Baby doll* καί ἡ *Λολίτα*, φίλμ αἰσθησιακά, μάλλον διαστροφικά μά καί σαρκαστικά, σημάδεψαν τήν ἐποχή τους.

Ἰδιαίτερη θέση στό τοπίο τῆς σεξουαλικότητας ἔχει ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Ἐπηρεασμένος ἀπό τήν ψυχανάλυση πού τή μετέτρεψε μέ περιπαιχτική πονηριά σέ ἀφετηρία γιά τό πλάσιμο κινηματογραφικῶν ἱστοριῶν, πέρασε στίς ταινίες του ἰσχυρές δόσεις διεστραμμένου σεξουαλισμοῦ. Φετιχιστική νεκροφιλία στό *Vertigo*, ἡδονοβλεψία σ' ὅλο τό ἐπικίνδυνο μεγαλεῖο της στόν *Αὐτόπτη μάρτυρα*. Στό *Μάρνι* ἀνατέμνει τή γυναικεία ψυχρότητα ὡς συνέπεια τῶν παιδικῶν τραυμάτων καί στή *Φρενίτιδα* τήν ἀνδρική ἀνικανότητα πού ἐξελίσσεται σέ μισογυνικό σαδισμό. Ὁ μισογυνικός σαδισμός τοῦ νεαροῦ τραβεστί ὑπάρχει καί στό *Ψυχώ*, συνδυασμένος μέ τή νεκροφιλική καθήλωση στό οἰδιπόδειο σύμπλεγμα πρός τή μητέρα, ἐνῶ στή *Θηλειά* νιώθουμε νά ὑπονοεῖται μία ἀδιόρατη ἀντρική ὁμοφυλοφιλία. Τέλος, στό *North by northwest (Στή σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων)* σκιαγραφεῖται τό πέρασμα τοῦ ἥρωα ἀπό τόν παιδισμό στή σεξουαλική ὡριμότητα.

Στίς ταινίες του ὁ Χίτσκοκ, χρησιμοποιώντας σάν καμβά σοβαρά ζητήματα σεξουαλικότητας, παίζει καί διασκεδάζει μέ τό ὑπόγειο διεστραμμένο σεξουαλικό ὑλικό του καί τήν ψυχανάλυσή του, χαμογελαστός καί εἴρων, στήν ἐπιθυμία του νά διασκεδάσει τό θεατή, προσφέροντάς του ἕνα κομμάτι γλυκό πού μερικές φορές τοῦ καίει τή γλώσσα.

Θ.Σ.

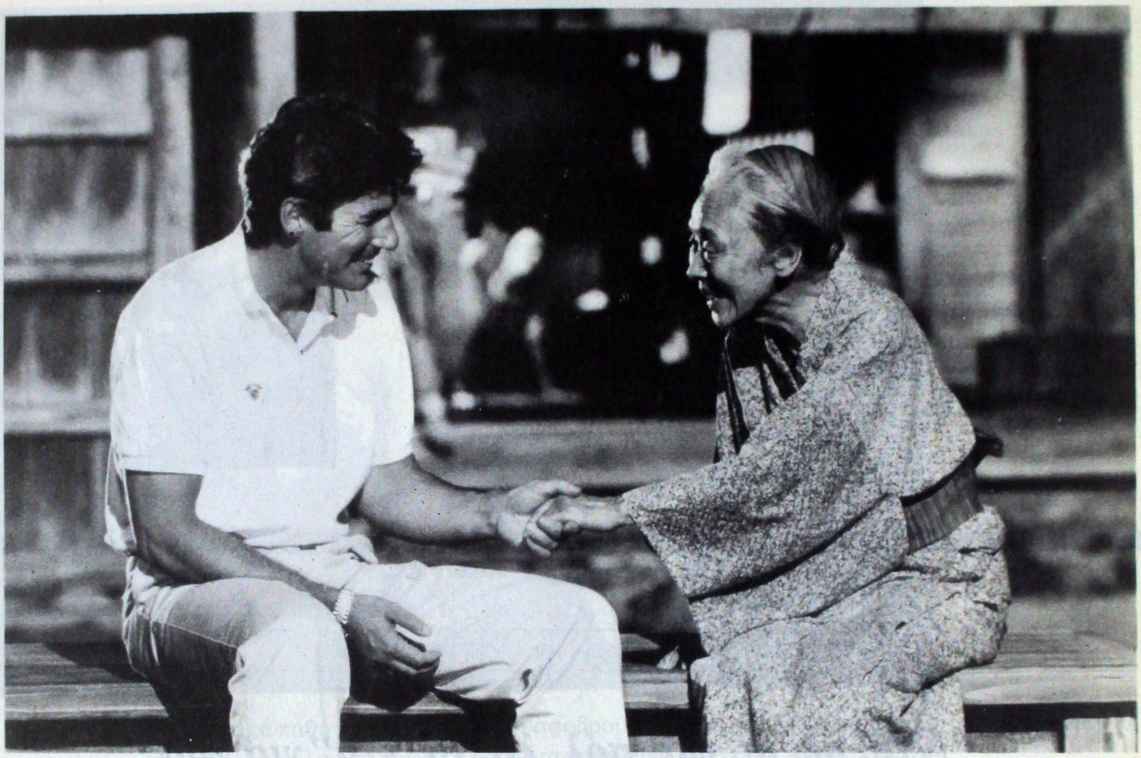
ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΡΑΨΩΔΙΑ ΤΟΝ ΑΥΓΟΥΣΤΟ

"Ντό, ρέ, μί, φά, σόλ, λά, σί, ντό" γιά τούς ἀνθρώπους ὅλης τῆς γῆς

ΡΑΨΩΔΙΑ ΤΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ
σεν. - σκην.: Ἀκίρα Κουροσάουα, *φωτ.:* Τακάο Σαίτο, Μασαχάρου Οὐέντα, *μουσ.:* Σινιτσίρο Ἰκέμπε, *παίζουν:* Ρίτσαρντ Γκήρ, Σακίκο Μουράσε, Τομόκο Ὀταχάρα.

Μία ταινία ἁπλή, μέ ἁπλή ἱστορία καί ἁπλούς ἀνθρώπους, πρόσωπο μέ πρόσωπο μέ τή μνήμη τοῦ πιό φρικιαστικοῦ καί ἀπάνθρωπου γεγονότος πού τραυμάτισε τήν Ἱστορία. Σέ αὐτό, μέ λίγα λόγια, συνίσταται ἡ *Ραψωδία τόν Αὔγουστο* τοῦ Ἀκίρα Κουροσάουα. «Γιατί νά ἀρνηθοῦμε τήν ὁλοφάνερη ἀναγκαιότητα τῆς μνήμης...»: ἡ Ἐμμανουέλ Ριβά, ἀπήγγειλε μέ σπαραγμό τό κείμενο τῆς Μαργκερίτ Ντυράς ἐπενδυμένο ἀπό τή σκηνοθεσία τοῦ Ἀλαίν Ρεναί στό *Χιροσίμα, ἀγάπη μου.* Ὁ Κουροσάουα, ἀντίθετα, ἀναφερόμενος στήν ἀτομική βόμβα πού ἔπληξε τό Ναγκασάκι, σκηνοθετεῖ γαλήνια, ἀνάλαφρα, διακριτικά. Ὄχι γιατί ἔχει ξεχάσει, ὄχι γιατί ἔχουν περάσει ἀπό τότε ὁλόκληρα σαρανταέξι χρόνια. Ἀλλά γιατί τό κολοσσιαῖο τραγικό ἱστορικό γεγονός εἶναι ἡ ἀφορμή γιά τήν ἀνάδειξη τῆς ἁπλῆς καί φυσικῆς χαρᾶς καί ὀμορφιᾶς πού ὁ σύγχρονος πολιτισμός, ὅπου εἰσβάλλει, τείνει νά ξεθωριάζει καί νά ὑποβαθμίζει: Τά καταπράσινα λειβάδια, τό βαθύ πρασινογάλαζο τῶν νερῶν τῆς λίμνης πού σχηματίζει ὁ καταρράχτης, τό λαμπερό κόκκινο τριαντάφυλλο ἀποικισμένο ἀπό στρατιές μυρμηγκιῶν, ἡ μπόρα, ἡ ἀστραπή, ὁ ἄνεμος καί κυρίως οἱ νύχτες μέ φεγγαρόφωτο. Ὁ Κουροσάουα ἀξιοποιεῖ στό ἔπακρο τή χρωματική ἀλλά καί ἀκουστική (τζιτζίκια, τριζόνια κ.λπ.) γκάμα πού τοῦ προσφέρει ἡ φύση. Πρόκειται γιά τόν κόσμο τῆς γιαγιᾶς, κατοικημένο ἀπό ἀρχέγονους μύθους καί παράξενα ξωτικά, τόν πλοῦτο τῆς λαϊκῆς φαντασίας πού μποροῦμε νά ξετρυπώσουμε σέ κάθε γωνιά τῆς γῆς. Ἀπέναντι σέ αὐτό τόν κόσμο στέκονται τά τέσσερα ἐγγόνια, τά τυπικά μοντέρνα νεαρά παιδιά πού μπορεῖ κανείς νά συναντήσει στά τέσσερα σημεῖα τοῦ πλανήτη (χαρακτηριστικές εἶναι οἱ μπλοῦζες μέ τίς ἀμερικάνικες ρεκλάμες πού φοροῦν). Δυσανασχετοῦν μέ τό φαγητό της, τρομάζουν μέ τίς ἱστορίες της ἤ τίς ἀποκαλοῦν «παραμύθια», ἀντιδροῦν ἀλλά καί συμμετέχουν στή μυσταγωγία. Ρίχνουν ἄφθονο νερό στό μνημεῖο - ἐπιγραφή τῶν «διψασμένων» τῆς πυρηνικῆς κατα-



στροφῆς, στέκονται μέ δέος μπροστά στά αἰώνια δέντρα - ἐραστές, ντύνονται «ξωτικά», μαγεύονται ἀπ' τό σεληνόφως. Μέσα ἀπό τήν προσπάθεια τοῦ ἀγοριοῦ νά φέρει στή σωστή τονικότητα τό ὄργανο τοῦ παπποῦ, ὁ ὁποῖος χάθηκε στήν πυρηνική καταστροφή, τό λάιτ μοτίβ τῆς κλίμακας τοῦ ντό ἀποκαλύπτει τήν παγκοσμιότητα τῆς γλώσσας τῆς μουσικῆς. Τό φράγμα τῆς γλωσσικῆς βαβέλ καταρρίπτεται μέσα ἀπό τή σιωπή τῶν δύο, ὁμόγλωσσων ὡστόσο, ὑπέργηρων γυναικῶν, πού δέν καταφεύγουν στίς λέξεις γιά νά ἐπικοινωνήσουν σέ βάθος, ἀλλά στά κοινά βιώματα καί ἐμπειρίες. Ὁ Κουροσάουα οἰκοδομεῖ μέ ζεστασιά τήν ἐπαφή ἀνάμεσα στό παλιό καί στό νέο, τή γιαγιά καί τά ἐγγόνια, ἀφήνοντας εἰρωνικά ἔξω ἀπό αὐτή τή γέφυρα πού τούς ἑνώνει τή «μεσαία» γενιά, τούς γονιούς. «Βολεμένοι», θαμπωμένοι ἀπό τά πλούτη τοῦ Ἀμερικανοῦ ἀνηψιοῦ, προσπαθοῦν νά ξεχάσουν, νά ἀποσιωπήσουν τήν Ἱστορία, γιά νά διατηρήσουν καλές σχέσεις μαζί του, γιά νά μή θίξουν τόν ἄνθρωπο πού προέρχεται ἀπό τή χώρα τῆς Μεγάλης Εὐθύνης. Ὁ ἴδιος διαψεύδει τούς ἀνόητους φόβους τους, συμμετέχει στίς ἐκδηλώσεις τῆς ὀδυνηρῆς ἐπετείου, ἡ ὁποία, μετά τόσα χρόνια, δέν ξεπέφτει, τουλάχιστον μέσα στήν ταινία τοῦ Κουροσάουα, σέ πομπώδη, τυπολατρική καί κενή «παράτα». Καί αὐτό ὄχι μόνο ἐξαιτίας τῆς βαρύτητας τοῦ γεγονότος, ἀλλά κυρίως χάρη στίς πένθιμες γιαπωνέζικες παραδοσιακές τελετουργίες πού δέν ἀφήνουν τή φλόγα νά σβήσει. Ἡ παρουσία τοῦ Ἀμερικανοῦ κρατιέται εὔστοχα στή «γωνία» τοῦ φίλμ, καί ὁ Κουροσάουα προλαβαίνει — ἔγκαιρα καί εὐτυχῶς — νά κρατήσει ὑπό ἔλεγχο τήν παρουσία τοῦ «στάρ» Ρίτσαρντ Γκήρ, ὥστε νά μή χαθεῖ ἀπό τόν εἰρμό τοῦ θεατῆ τό ἁπλό, σχεδόν ἁπλοϊκό ἀλλά εἰλικρινές «μήνυμα». Ὁ πόλεμος εἶναι πηγή συμφορῶν. Οἱ ἄνθρωποι δέν πρέπει νά ξεχνοῦν, ἀφοῦ ἡ μνήμη εἶναι ἡ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά τή φιλία τῶν λαῶν, ἐνῶ μέ τή λήθη μποροῦμε νά κατρακυλήσουμε ξανά στόν ὄλεθρο τοῦ παγκοσμίου πολέμου. Τό τεράστιο Μάτι πού Εἶδε δέν πρέπει νά κλείσει. Στηριζόμαστε στά παιδιά. Αὐτά εἶναι ἡ ἐλπίδα μας.

Προτοῦ βιαστοῦμε νά κολλήσουμε στόν Κουροσάουα τήν ἐτικέττα τοῦ «δυτικότροπου», ἄς συλλογιστοῦμε γιά λίγο μήπως ὁ κινηματογράφος του εἶναι τόσο προσιτός στό Δυτικό θεατή, ἀκριβῶς γιατί οἱ ἥρωες τοῦ Ἰάπωνα σκηνοθέτη, αὐτοί οἱ μακρινοί ἄνθρωποι τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς, εἶναι, στό κάτω κάτω τῆς γραφῆς, τόσο ἴδιοι μέ ἐμᾶς.

Ἑλένη ΜΑΡΑ

Ὧρες ἀνοησίας

DESPERATE HOURS (ἑλλ. τίτλος: **Ὧρες ἀγωνίας**) *σκην.:* Μάικλ Τσιμίνο, *σεν.:* Λώρενς Κόννερ, Τζότζεφ Χαίης, Μάρκ Ρόζενταλ, *φωτ.:* Ντάγκ Μίλσομ, *μουσ.:* Νταίηβιντ Μάνσφηλντ, *παίζουν:* Μίκυ Ρούρκ, Ἄντονι Χόπκινς, Μίμι Ρότζερς.

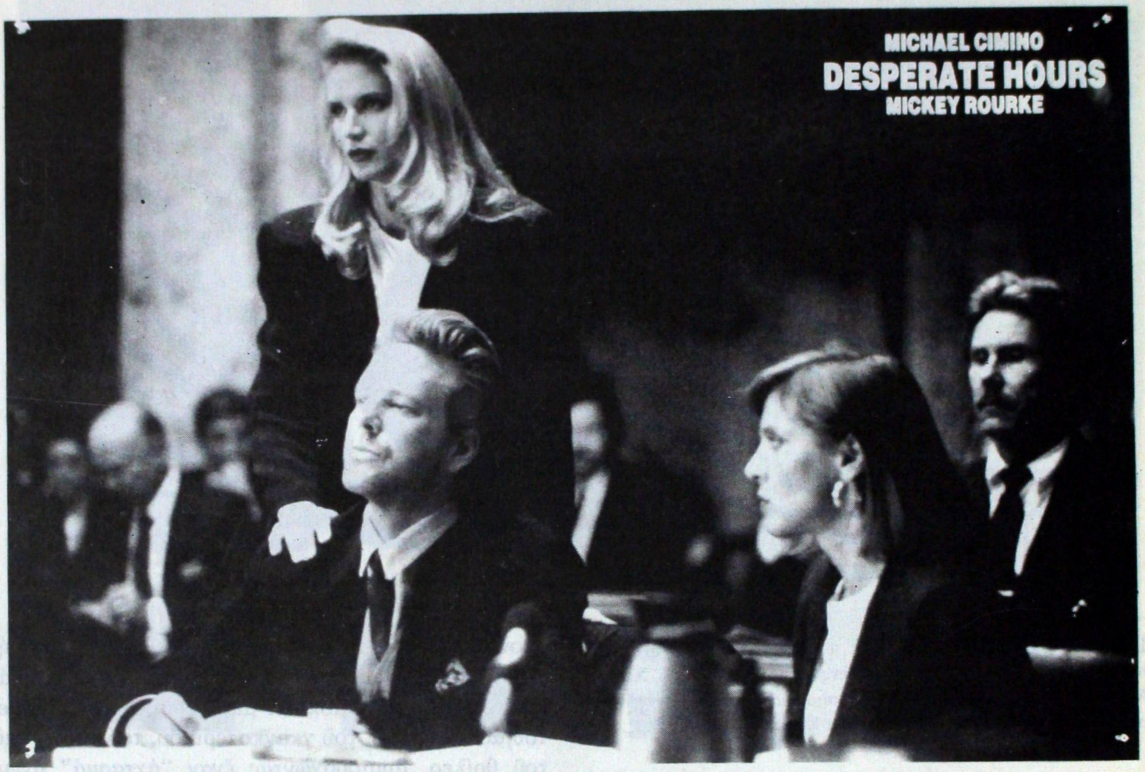
Ἔχουμε καί λέμε: *Σικελός, Χρονιά τοῦ δράκου* καί τώρα *Ὧρες ἀγωνίας*. Τό μεγαλύτερο (γιά πολλούς) ταλέντο τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου τῆς περασμένης δεκαετίας φαίνεται νά ἔχει χάσει ἐντελῶς τήν ἔμπνευση καί τό δημιουργικό ταλέντο, τό ὁποῖο μᾶς ἔδωσε σημαντικές ταινίες, ὅπως ὁ *Ἐλαφοκυνηγός* καί ἡ *Πύλη τῆς Δύσης*. Δύσκολα πιστεύουμε πώς θά βρεῖ ὁ Μάικλ Τσιμίνο μιά ἄλλη εὐκαιρία γιά νά ξεφύγει ἀπό τό τέλμα τῆς μετριότητας στό ὁποῖο ἔχει περιπέσει.

Ἡ ἐπιλογή τοῦ ρημαίηκ εἶναι μιά κίνηση στήν κόψη τοῦ ξυραφιοῦ. Ἀφ' ἑνός διότι σπάνια στήν ἱστορία τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου τό ρημαίηκ ὑπερτερεῖ ἤ εἶναι ἰσάξιο τοῦ πρωτότυπου (ἰδιαίτερα ξεχωριστή περίπτωση εἶναι αὐτή τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ, ὁ ὁποῖος ξαναγύρισε εἴκοσι χρόνια μετά, μέ ἐμπνευσμένο τρόπο, μιά δική του ταινία τόν *Ἄνθρωπο πού γνώριζε πολλά*) καί ἀφ' ἑτέρου, ἡ ἴδια ἡ ἐπιλογή τοῦ ρημαίηκ θά μποροῦσε νά ὑποδηλώνει τό θάρρος τῆς σύγκρισης, ἀλλά καί τήν ἔλλειψη πρωτότυπης ἔμπνευσης, στοιχεῖο πού ὑπονομεύει τό ἐγχείρημα καί τό καθιστᾶ ριψοκίνδυνο.

Η καινούρια ματιά λοιπόν, συγκρινόμενη ἀναπόφευκτα μέ τήν προηγούμενη τοῦ Γουίλλιαμ Γουάιλερ τοῦ 1955, θά πρέπει βεβαίως νά κερδίσει τουλάχιστον "στά σημεῖα" ἤ νά προσθέσει μιά νέα ὀπτική γωνία στό μύθο. Ὁ Μάικλ Τσιμίνο, χωρίς καμιά πρωτοτυπία, χρησιμοποιεῖ μιά συρραφή ἀπό κλισέ τοῦ ἀστυνομικοῦ, τοῦ γκαγκστερικοῦ, τοῦ νουάρ καί τοῦ θρίλερ, δημιουργώντας ἕναν "ἀχταρμά" ἄνευ προηγουμένου. Ὁ ρυθμός τῆς ταινίας δέν ὑπακούει σέ ὁποιαδήποτε ἀφηγηματική λογική, γι' αὐτό καί οἱ ὅποιες ἐκρήξεις ἀναλώνονται σέ ἰλλιγγιώδεις ταχύτητες αὐτοκινήτων πού τρέχουν σέ ἐρημικούς δρόμους πρός τό πουθενά, ὅπως καί ἡ ταινία.

Αὐτό τό φίλμ θά ἤθελε νά εἶναι ἕνα κριτικό σχόλιο γιά τόν ἐκφυλισμό τῆς ἀμερικανικῆς οἰκογένειας, ὁ ὁποῖος συμβολίζει καί τήν παρακμή τῆς κοινωνίας της. Ἡ εἰσβολή τοῦ ἀλλότριου μέ τή μορφή τῶν τριῶν κακοποιῶν, πού ἐπιδροῦν καταλυτικά ἐπιταχύνοντας τήν διαδικασία ἀποσύνθεσης τῆς οἰκογενειακῆς δομῆς, εἶναι τό ἴδιο ἕνα θέμα κλισέ, μιά συνταγή χιλιοχρησιμοποιημένη καί ἐξαντλημένη μέ ποικίλες μορφές ἀπό τό ἀμερικάνικο σινεμά. Ἐδῶ χρειαζόταν μιά πρωτότυπη σκηνοθετική καί ἰδεολογική ματιά, κάτι περισσότερο ἀπό τήν μίζερη ἀσφάλεια μιᾶς ἐπανακατασκευῆς.

Τό μόνο πού καταφέρνει ὁ Τσιμίνο εἶναι νά δημιουργήσει — ὅπως πάντα ἄλλωστε — τήν αἴσθηση μιᾶς ὑπερβολικῆς σκηνοθεσίας, μέ εἰκόνες πού ἐπιτίθενται ἄτσαλα στόν θεατή, χωρίς αἴσθηση τοῦ μέτρου, χωρίς τίς ἀνάσες τῶν ἀναμονῶν καί τῶν νεκρῶν χρόνων, χωρίς τά μεσοδιαστήματα ὅπου ἡ ἔνταση κλιμακώνεται. Οἱ εἰκόνες αὐτῆς τῆς ταινίας δέν περιέχουν ὧρες ἀγωνίας, ἀλλά προκαλοῦν δυ-



σφορία καί ἀνία στό θεατή.

Τά πρόσωπα τῆς οἰκογένειας (μικρογραφία τῆς ἀμερικανικῆς κοινωνίας), ἀπό τόν πατέρα (ἁπλῶς προσπαθεῖ ὁ Ἄντονυ Χόπκινς) ὥς τό μικρό γιό καί τήν ἀνεκδιήγητη κόρη, μοιάζουν μέ ζωντανά πτώματα πού περιφέρονται ξένα μέσα στό ἴδιο τους τό σπίτι. Ἡ μόνη πού διατηρεῖ μιά ἰσορροπία μέσα σ' αὐτές τίς δῆθεν παρανοϊκές εἰκόνες καί παίζει τό ρόλο της μέ ἐπάρκεια εἶναι ἡ Μίμυ Ρότζερς. Σέ ὅ,τι ἀφορᾶ βέβαια στό ἐντελῶς ἀπαράδεκτο φωτομοντέλο ἐξωφύλλων τῶν περιοδικῶν γιά τηνέητζερς ἤ γιά μεσόκοπες κυρίες ἁπανταχοῦ τῆς γῆς, τόν Μίκυ Ρούρκ, ὁ ὁποῖος ἐμφανίζεται ὡς ἄγγελος ἐξολοθρευτής (μέ φανελάκι), καταγγέλοντας τό ψεῦδος μέσα στό ὁποῖο ζεῖ βουτηγμένη ἡ ἀμερικάνικη κοινωνία... τί νά πεῖ κανείς; Ἄς μᾶς ἀπαλλάξει κάποιος φιλάνθρωπος ἀπό τήν παρουσία αὐτοῦ τοῦ ζωντανοῦ ψεύδους ἀπό τίς ὀθόνες τοῦ κινηματογράφου.

Τί μένει λοιπόν; Σχεδόν τίποτα. Μερικές στιγμές μόνο τοῦ τελευταίου εἰκοσάλεπτου, ὅπου ἡ ἐναλλαγή ἐσωτερικοῦ καί ἐξωτερικοῦ χώρου παράγει, τυχαῖα ἴσως, κάποια πλάνα ἐνδιαφέροντα ἀπό μόνα τους, ὅπως ἐκεῖνο ὅπου ὁ τρίτος ληστής ἐμφανίζεται γεμάτος αἵματα ἀπό τό ρεῖθρο τοῦ δρόμου, σάν νά ξεπήδησε ἀπό κάποια ἱστορία τρόμου, μιᾶς ἄλλης ὅμως ταινίας. Θά πρέπει ἐπίσης νά ἀναφέρουμε τήν ἀκατανόητη ἐμμονή τοῦ Τσιμίνο νά κινηματογραφεῖ τήν ἐξωτερική δράση καί τά τοπία μέ τίς συμβάσεις τοῦ γουέστερν, ὅπως π.χ. τόν θάνατο τοῦ τρίτου ληστῆ ἤ τά αὐτοκίνητα σάν ἅμαξες τοῦ Γουέστ πού καλπάζουν μέσα στή σκόνη, δημιουργώντας μιά ἄτυχη καί ἄστοχη ἀναφορά σ' ἕνα εἶδος πού ὁ ἴδιος τίμησε δέκα χρόνια πρίν, μέ τήν ἀριστουργηματική καί ρηξικέλευθη *Πύλη τῆς Δύσης*.

Ἡ τελική σκηνή τῆς ἐπίθεσης (μετά τήν ἀπίθανη ἁρπαγή ἀπό τόν νεαρό ἀγαπητικό — μέ τζίπ παρακαλῶ — τῆς ἀπίθανης κόρης) κατευθυνόμενη ἀπό μιά ἀγνώριστη καί ἐκτός κλίματος Λίντσαιν Κρούζ (τήν θυμᾶστε στήν ἐξαίρετη *Λέσχη τῆς ἀπάτης*;) καί μέ τό φωτομοντέλο νά πεθαίνει ἀλύτρωτο σέ στάση προσευχῆς, ἐνῶ ἡ οἰκογένεια ἀποσύρεται ἐπανενωμένη στά κατατρυπημένα ἀπό τίς σφαῖρες ἰδιαίτερα διαμερίσματά της, εἶναι τό θλιβερό ἀποκορύφωμα αὐτῆς τῆς ἀχαρακτήριστης ταινίας.

Θά ξαναδῶ γιά πολλοστή φορά στό βίντεο τόν *Ἄνθρωπο ἀπό τό Λός Ἄντζελες* τοῦ Γουίλλιαμ Φρῆντκιν γιά νά ξαναβρῶ τήν αἴγλη τοῦ ἀστυνομικοῦ θρίλερ καί τίς χαμένες ὧρες ἀγωνίας.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Ἄλλη μιά παραλλαγή στό ἴδιο θέμα

ALICE (ἑλλ. τίτλος: Ἄλις)

σεν. - σκην.: Γούντυ Ἄλλεν, *φωτ.:* Κάρλο ντί Πάλμα, *μουσ.:* Φίλιπ Μπράχαμ, Ντάγκλας Φάρμπερ, *παίζουν:* Ἄλεκ Μπόλντουϊν, Μπλάιθ Ντάννερ, Μία Φάρροου.

Ἄλις δέν εἶναι παρά ἕνα γυναικεῖο ὄνομα ἤ/καί ὁ τίτλος μιᾶς ἀκόμη ταινίας τοῦ Γούντυ Ἄλλεν πού προεκτείνει τά δραματουργικά ὅρια τοῦ προηγούμενου ἔργου του, δημιουργώντας ἕνα νέο κέντρο ἀναφορᾶς γύρω ἀπό τό ὁποῖο ἀναπτύσσεται πάλι ἡ ἴδια ἱστορία τῶν σύγχρονων "ἐσωτερικῶν σχέσεων" εὐθύνης, ἀγάπης, σύμβασης, συμφέροντος, φιλοδοξίας, ἀπιστίας και ἁμαρτίας.

Ἄλις εἶναι ἴσως τό ὄνομα μιᾶς σημερινῆς μαντάμ Μποβαρύ, πού μετεωρίζεται πάνω ἀπό τό ἴδιο κενό, ὅπως κι ἐκείνη, χωρίς ὅμως νά βαρύνεται ἀπό τήν τραγική ὑπόσταση, πού ὅριζε ἄλλοτε τήν ἀναπόδραστη μοίρα της πρός τήν καταστροφή.

Ἡ ταινία αὐτή, χωρίς καμιά αἰσθητική ἐκζήτηση ἤ ὑπερβολή, ἀκόμα κι ὅταν καταπατεῖ τίς σκηνοθετικές συμβάσεις μιᾶς "ρεαλιστικῆς ἀφήγησης" (κάνοντας χρήση τῶν πιό ἁπλῶν κινηματογραφικῶν ἐφέ), καί μέσα ἀπό μιά (ἤ ἄλλη μιά) ἱστορία *κρίσης*, ἁπλή καί καθημερινή (πού στόν καθένα κάθε στιγμή θά μποροῦσε νά συμβεῖ), βυθομετρεῖ τήν ἐσωτερική κατάσταση τοῦ πιό μοντέρνου ἀνθρώπου, πού ὅλα τά μπορεῖ καί ὅλα τά κατέχει, ἀλλά ἔχει ἀπωλέσει τήν αἴσθηση τοῦ ποιός - εἶναι - μέσα - στόν κόσμο - πού ζεῖ. Κατάσταση μιᾶς ἀγωνίας, πού ἀδυνατεῖ νά ἐκφρασθεῖ καί ἀναζητεῖ, χωρίς κραυγές, βίαιες συγκρούσεις και ἀντιδράσεις αὐτοκαταστροφῆς, μιά νέα ἀφετηρία αὐτοπροσδιορισμοῦ, πού θά τοῦ ἐπιτρέψει νά ἀνανεωθεῖ καί νά συνεχίζει νά ζεῖ. Ὅπως κάνει καί ὁ Γούντυ Ἄλλεν, μέσα ἀπό κάθε καινούρια του ταινία: ἀναζητεῖ μιά ἀκόμη ὀπτική γωνία κατανόησης τοῦ ἄμεσου περιγύρου του, τῶν ἄλλων καί τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του, καί τή μεταπλάθει δημιουργικά, μέ χιοῦμορ καί σοφία, σ' ἕνα ἀκόμη ἐπεισόδιο - ἱστορία τῆς σύγχρονης ἀνθρώπινης κωμωδίας.

Οἱ παραμένοντες καθορισμοί, πού συνέχουν καί χαρακτηρίζουν τό ἔργο του, τουλάχιστον τῆς πιό ὥριμης τελευταίας του περιόδου, τά πρόσωπα καί οἱ ρόλοι, τό περιβάλλον καί οἱ χῶροι, οἱ καταστάσεις καί οἱ χρόνοι συν-βίωσης, βρίσκονται πάντοτε ἐκεῖ καί στοιχειοθετοῦν τόν καμβά τῶν σχέσεων κάθε ταινίας, πού ἀναγνωρίζεται ἔτσι σάν μιά ἄλλη καί συνάμα ἡ ἴδια ἱστορία.

Ἡ ταινία *Ἄλις*, λοιπόν, εἶναι μιά ἀκόμη "παραλλαγή στό ἴδιο θέμα", μιά ἀκόμη ἱστορία μετάβασης ἑνός προσώπου σέ μιά "ἄλλη" ζωή, ὅπου δοκιμάζονται διαδοχικά ἡ εὔθραστη συμπληρωματικότητα τῶν οἰκογενειακῶν ρόλων, τά πρότυπα ἐπιτυχίας καί εὐτυχίας, τά ὅρια τῆς ματαιοδοξίας, οἱ σχέσεις ἔρωτα καί φιλίας, ἡ ἀσφάλεια τοῦ καταναλωτικοῦ παραδείσου, ἡ ὁλοκλήρωση πού μπορεῖ νά προσφέρει μιά ἐπαγγελματική καριέρα, ἡ πίστη στίς συμβάσεις μιᾶς ἠθικῆς ἀμοιβαίου συμφέροντος, που χαρακτηρίζουν τόν σύγχρονο τρόπο ζωῆς. Οἱ κρίσεις / δοκιμασίες αὐτές δραματοποιοῦνται καί σ' αὐτή τήν ταινία μέ τήν ἀφηγηματική μορφή μιᾶς ὁμαλῆς ἀλληλουχίας, χωρίς ἰδιαίτερα ἀπρόοπτα, κορυφώσεις καί ἐξάρσεις, προσδίδοντας ἔτσι στό σύνολο τοῦ ἔργου ἕνα μοναδικό χαρακτήρα ἀνεπιτήδευτου, θαρρεῖς καί ἡ ἴδια ἡ ζωή αὐτῶν τῶν προσώπων "παίζει τό ρόλο" της ἀνύποπτη καί ὁ Γούντυ Ἄλλεν ἁπλῶς τήν κινηματογραφεῖ, μέ τήν ἴδια ἀπόλυτη ἀμεσότητα πού ἐμεῖς τή βλέπουμε στήν ὀθόνη. Ὅλα ξεκινοῦν μ' ἕνα συνηθισμένο κι ἁπλό περιστατικό, μιά τυχαία συνάντηση, πού δημιουργεῖ τήν πρώτη ρωγμή στήν εἰκόνα τῆς ἡρωΐδας γιά τόν ἴδιο τόν ἑαυτό της καί ἀπό ἐκεῖ καί μετά κάθε προσπάθεια πού κάνει νά ἐπικαλύψει αὐτήν τή ρωγμή ἁπλῶς βαθαίνει τήν κρίση καί τήν ὁδηγεῖ σέ ρήξη μέ τούς ἄλλους, τό περιβάλλον της, τήν ἠθική της, τίς ζωτικές αὐταπάτες της, τό παρελθόν της ὥς τήν τελική ἀλλαγή προοπτικῆς τῆς ζωῆς της, πού λειτουργεῖ ὡς μιά διαδικασία "ἐνηλικίωσης" ἀλλά καί συμφιλίωσης μέ τόν ἑαυτό της. Καί τότε ἡ Ἄλις γίνεται πιά μιά "ἄλλη γυναίκα", οὔτε "ἄπιστη" οὔτε "ἁμαρτωλή", οὔτε ὑποταγμένη οὔτε κυρίαρχη σ' ἕνα γυάλινο κόσμο, ἀλλά ἕνα πρόσωπο πού ἀναγνωρίζει τά ὅριά του καί τό δικό του τρόπο νά ζεῖ τή δική του ζωή.

Κι ὅσον ἀφορᾶ στόν ἴδιο τόν Γούντυ Ἄλλεν, εἶναι στ' ἀλήθεια ν' ἀπορεῖ καί νά θαυμάζει κανείς, πῶς, μέσα σ' αὐτή τήν τρελή κούρσα ἀνταγωνισμοῦ τοῦ σύγχρονου ἀμερικάνικου κινηματογραφικοῦ θεάματος, μπορεῖ ἀκόμα καί κινηματογραφεῖ τίς δικές του ἱστορίες, μέ τούς δικούς του ὅρους, τούς δικούς του ἀνθρώπους, τό δικό του ρυθμό καί μέ τόν μοναδικά δικό του ἀνεπιτήδευτο τρόπο.

Σωτήρης ΖΗΚΟΣ

Κρουαζιέρα στό Μάτσου - Πίτσου

SCENES FROM A MALL (ἑλλ. τίτλος: **Σκηνές ἔρωτα καί ἀπιστίας**)

σεν. - σκην.: Πώλ Μαζούρσκι, *σεν.:* Ρότζερ Σάιμον, *μουσ.:* Μάρκ Σάιμον, *φωτ.:* Φρέντ Μέρφυ, *παίζουν:* Γούντυ Ἄλλεν, Μπέττυ Μίλντρετ.

Ἡ προηγούμενη ταινία τοῦ Πώλ Μαζούρσκι, *Ἐχθροί: μιά ἐρωτική ἱστορία*, δέν ἦταν ἄσχημη. Μιά συμπαθητική ἐρωτική κωμωδία, ὅπου ἡ ψυχολογία τῶν χαρακτήρων ἀναδυόταν ἀνάγλυφη μέσα ἀπό χιουμοριστικές καταστάσεις. Δυστυχῶς δέν μποροῦμε νά ποῦμε τό ἴδιο γιά τήν τελευταία του, τίς *Σκηνές ἔρωτα καί ἀπιστίας*, στήν ὁποία πρωταγωνιστοῦν δύο ὀνόματα μαγνῆτες, πού τελικά δέν σώζουν τήν ταινία· ἁπλῶς κατορθώνουν in extremis νά διαφυλάξουν τήν αἴγλη τῶν ὀνομάτων τους: Γούντυ Ἄλεν καί Μπέττι Μίντλερ.

Αὐτές οἱ "σκηνές γάμου" ἀλά ἀμερικανικά γλιστροῦν πολύ γρήγορα σέ μιά ρουτινιέρικη ἐπανάληψη καί μιά ἰσοπεδωτική ὁμοιομορφία ρυθμοῦ, ὅπου ἡ κάθε σκηνή μοιάζει ἀπελπιστικά μέ τήν προηγούμενη καί προαναγγέλλει τήν ἑπόμενη, ἐξισώνοντας τήν ταινία μέ τίς εἰκόνες πού "πιάνουν" οἱ κάμερες παρακολούθησης τοῦ ἐμπορικοῦ κέντρου ὅπου οἱ ἥρωες περιφέρονται. Οἱ ψυχολογικές μεταπτώσεις καί οἱ συναισθηματικές ἐναλλαγές τῶν ἡρώων φαντάζουν ἕνα στημένο παιχνίδι, ὅπου τά γεγονότα ἀλληλοδιαδέχονται τό ἕνα τό ἄλλο χωρίς ἐκπλήξεις καί κυρίως χωρίς καμιά φυσικότητα καί φρεσκάδα.

Τό εὕρημα τῆς ταινίας, νά γυριστεῖ ὁλόκληρη σ' ἕνα Mall — μινιατούρα τῆς Ἀμερικῆς —, εἰσάγοντας (καί κριτικάροντας ταυτόχρονα) τήν καταναλωτική μανία τοῦ Ἀμερικανοῦ, τελικά στρέφεται ἐναντίον τῆς ἴδιας τῆς ταινίας. Ἡ περιδιάβαση τῶν ἡρώων σ' ἕνα ντεκόρ πού "ἀλλάζει" μέ τήν συνεχή μετακίνηση τῶν πρωταγωνιστῶν στό ἐσωτερικό του, ἀλλά πού στήν οὐσία μένει ἴδιο κι ἀπαράλλαχτο, ἀντί νά φέρει σέ πρῶτο πλάνο τίς συναισθηματικές συγκρούσεις τῶν ἡρώων, τίς κατευνάζει, δίνοντάς τους μιά διέξοδο μέσα ἀπό τόν καταναλωτικό πυρετό. Ἡ κατανάλωση, ἀπό ἀσφαλιστική δικλείδα τῶν ἡρώων καταντᾶ δικλείδα ἀσφαλείας τῆς ταινίας, ἡ ὁποία γίνεται ἕνα προϊόν πού δύσκολα θά προβληθεῖ στίς αἴθουσες τοῦ Mall, ὅπως γιά παράδειγμα τό *Σαλάμ Βομβάη* — τό ὁποῖο ἐξάλλου οὔτε οἱ ἥρωες βλέπουν.

Ὅλα χάνονται γιά νά ξανακερδηθοῦν τήν ἀμέσως ἑπόμενη στιγμή. Ἕνας γάμος πού χάνεται στό καφέ τοῦ πέμπτου ὀρόφου ξαναβρίσκεται κερδισμένος στά σκαλιά τοῦ ἰσογείου, ξαναχάνεται μέσα στό ἀσανσέρ γιά νά ξαναβρεθεῖ στήν προβολή τῆς ἰνδικῆς ταινίας πού προαναφέραμε καί τανάπαλιν. Οἱ ἥρωες χάνουν καί ξαναβρίσκουν τήν ἱστιοσανίδα τῆς ὕπαρξής τους, σ' ἕνα χῶρο πού τίποτα δέν μπορεῖ νά χαθεῖ ἀφοῦ ὅλα μποροῦν νά ἀγοραστοῦν.

Δέν πειράζει ἄν ὁ γάμος κατεβάζει καμιά φορά τά ρολά στή ζωή. Αὐτό πού μετράει εἶναι νά παραμένουν ἀνεβασμένα τά ρολά τοῦ Mall. Οἱ προαναγγελθεῖσες ἐπαναλήψεις τῶν ψυχικῶν συγκρούσεων καί τῶν ἐναλλασσόμενων ἀποκαλύψεων, ὅλα γραμμένα μέ τή σειρά τους, ὅπως στό χαρτάκι γιά τά ψώνια τοῦ σοῦπερ μάρκετ, ἀποδυναμώνουν τίς ὅποιες δραματικές κορυφώσεις καί ἐλαχιστοποιοῦν τή χαρά τοῦ νά ξαναβρίσκεις τόν Γούντυ Ἄλεν στίς ὀθόνες τοῦ σινεμά.

Ἡ πιό δυνατή ἀτάκα τῆς ταινίας εἶναι τυπική τοῦ Ἑβραίου διοπτροφόρου: "Πάρε αὐτήν τή μαστίχα. Ἄν δέν ἀλλάξει χρῶμα, ὅλα θά πᾶνε καλά. Ἄν γίνει πράσινη, τότε πᾶς κατευθεῖαν γιά ἐντατική παρακολούθηση". Τελικά ἔγινε μαύρη. Τή γλιτώσαμε παρά τρίχα.

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

ΧΡΟΝΙΚΟ

ΤΑ ΡΙΓΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

(ἤ οἱ μεγάλες "σχολές" τῆς αἰσθητικῆς της)

τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

Ἡ αἰσθητική διακρίνεται ἀπ' τή θεωρία, τήν ἱστορία, τήν κοινωνιολογία καί τήν κριτική τοῦ κινηματογράφου. Ἡ διάκριση δέν εἶναι αὐτονόητη. Ὅταν ἀκόμη καί ὁ ἐξαιρετικά σαφής καί μεθοδικός Τζ. Ντάντλεϋ Ἄντριου (στό βιβλίο του *Οἱ μείζονες κινηματογραφικές θεωρίες*), ἀπό εὐτυχή ἀμέλεια, συγχέει αὐτές τίς διάφορες μεταξύ τους μεταφιλμικές (καί μεταγλωσσικές) ἐπιστημονικές, ἐμπειρικές ἤ ἁπλῶς ἐρωτικές ἐνασχολήσεις μέ τόν κινηματογράφο. Ἐκλαμβάνοντας ὡς θεωρία π.χ. τήν αἰσθητική ἄποψη τοῦ Ζάν Μιτρύ, τήν μεθοδολογική πρόταση κριτικῆς καί ἀνάλυσης τοῦ Κριστιάν Μέτς, τίς πρωτότυπες θεωρητικές παρενθέσεις ἤ παρεκβάσεις τοῦ Ἀντρέ Μπαζέν, γιά νά μείνουμε στή Γαλλία. Ἡ αἰσθητική ἀντλεῖ γενικές ἔννοιες ἀπ' τήν πρώτη (θεωρία), παραδείγματα καί στοιχεῖα ἀπ' τή δεύτερη (ἱστορία), ἐπιχειρήματα ἀπό τήν τρίτη (κοινωνιολογία), χρησιμοποιεῖ τίς μεθόδους τῆς τέταρτης (κριτική) — δέν ταυτίζεται ὅμως μαζί τους. Τό περίεργο εἶναι ὅτι μόλις στή δεκαετία τοῦ '60 ἐπιχείρησε ὁ Ζάν Μιτρύ νά συνθέσει ἕνα σύστημα "αἰσθητικῆς" τοῦ κινηματογράφου. Σέ δύο τόμους μέ τίτλο "Αἰσθητική και ψυχολογία" τοῦ κινηματογράφου, ἔμπλεους ἀπό κινηματογραφική σοφία. Ὄχι μεμονωμένα πάλι, ἀλλά σέ τολμηρό (γιά νά μήν ποῦμε αὐθαίρετο) συνδυασμό μέ μία "ψυχολογία" τοῦ κινηματογράφου. Ὁ Μιτρύ, προερχόμενος ἀπ' τούς συναρπαστικούς λαβυρίνθους τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου, ἐξοπλισμένος ὅμως μέ πλῆθος ἀπό γνώσεις φιλοσοφίας, λογοτεχνίας, ἀκόμη καί γενικῆς τεχνολογίας, ἦταν ἀδύνατο νά ἀποστεῖ ἀπό τό κλίμα τοῦ ψυχολογισμοῦ πού κατεῖχε, νομίζω, τόν θεωρητικό λόγο τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ αἰώνα μας. Ἡ ψυχολογία τῆς θρησκείας, τῆς ἐργασίας, τῆς οἰκογένειας, τῆς μουσικῆς, τῆς λογοτεχνίας κ.λπ. ἐπέβαλε καί μιά ψυχολογία τοῦ κινηματογράφου. Ἔτσι, τό σύστημα αἰσθητικῆς τοῦ Ζάν Μιτρύ, βεβαρημένο ἀπό ἕναν ἐγγενή ἐμπειρισμό (μεθοδολογικό κατάλοιπο τῆς ἐμπλοκῆς τοῦ συγγραφέα μέ τήν ἱστορία), συνειδητά προσηλωμένο στή φορμαλιστική καί φαινομενολογική ἄποψη, συμπλέχτηκε καί μέ μιά ἄλλη ἐπίσταση (instance), τήν ψυχολογική. Σέ σημεῖο μάλιστα πού ὁ μελετητής νά δυσκολεύεται νά τήν ἀπομονώσει ἀπ' τήν αἰσθητική.

Γιά τήν αἰσθητική τοῦ κινηματογράφου ἔχουν γραφεῖ θεμελιώδη κείμενα, π.χ. ἀπ' τόν Σεργκέι Ἀιζενστάιν, τόν Ζάν Ἐπστάιν καί τόν Βζέβολοντ Πουντόβκιν ὥς τούς Νοέλ Μπέρς καί Ἀνρί Ἀζέλ. Μένει ὅμως ἐκκρεμής ἡ συγγραφή ἑνός συστήματος αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου. Τό βιβλίο τῶν J. Aumont, M. Marie, A. Bergala (μέ τίτλο *Αἰσθητική τοῦ κινηματογράφου*) ἀποτελεῖ ἕναν καλό οἰωνό. Ἐνῶ ἡ *Αἰσθητική τοῦ κινηματογράφου* τοῦ Ἀνρί Ἀζέλ ἐξακολουθεῖ νά ἔχει τό κύρος ἑνός μικροῦ ἐγχειριδίου γιά τή μύηση στό ἀντικείμενο αὐτό. Κατά καιρούς ἔχουν γίνει ἀπόπειρες νά καταγραφοῦν οἱ αἰσθητικές τάσεις πού ἀναφάνηκαν μέσα στόν πρῶτο αἰώνα τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου ὡς μορφῆς τέχνης. Κυρίως μέ κείμενα δοκιμιακοῦ χαρακτήρα, πανεπιστημιακές μελέτες, ἀρθογραφία στόν περιοδικό

Ἡ Μπέργκμαν στό Στρόμπολι τοῦ Ροσσελίνι. Ὄψιμο δείγμα νεορεαλισμοῦ.

Ἡ ἴδια ἱστορική καί αἰσθητική παρατήρηση ἰσχύει γιά τή σχέση "ἐθνικοῦ κινηματογράφου" καί "σχολῆς". Τά αἰσθητικά χαρακτηριστικά π.χ. τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, ἰδιαίτερα καί πάλι τά στυλιστικά, πέρασαν τά ἐθνικά ὅρια τῆς Γερμανίας τοῦ μεσοπολέμου. Ἀναπροσαρμοσμένα, ἁπλοποιημένα, καί ἐκχυδαϊσμένα κάποτε, ἀξιοποιήθηκαν ἀπ' τούς φυγάδες κινηματογραφιστές, ἀκόμη καί στό αὐστηρό πλαίσιο τοῦ χολυγουντιανοῦ μοντέλου καλλιτεχνικῆς καί οἰκονομικῆς παραγωγῆς. Ἐνῶ γενικεύτηκε ἡ χρήση τους στό εἶδος ταινιῶν τρόμου καί φανταστικοῦ κινηματογράφου. Ἕναν ἐθνικό κινηματογράφο χαρακτηρίζει κυρίως ἡ θεματική τῶν ταινιῶν καί τό σκηνογραφικό ὑλικό τῆς διήγησης, ἡ γλώσσα τῶν διαλόγων καί τῶν γραπτῶν κειμένων του, ἐπίσης ἡ μουσική τους. Στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ὅμως ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι μιά "σχολή" μπορεῖ νά ἔχει ἀπήχηση καί ἔξω ἀπ' τά σύνορα τῆς γενέτειράς της. Ὁ ἰταλικός νεορεαλισμός ἐγκλιματίστηκε εὔκολα π.χ. στήν Ἰνδία ἢ σέ ὁρισμένες χῶρες τῆς Ἀφρικῆς καί τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς. Ἀκόμη καί στήν Ἑλλάδα. Κυρίως ἀπό λόγους πενιχρῶν μέσων παραγωγῆς καί ἐρεθισμούς τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν ἐξαθλίωσης. Ἕνας ἐθνικός κινηματογράφος ὅμως δέν εἶναι δυνατόν νά εὐδοκιμήσει ἔξω ἀπ' τό γλωσσικό γενικά σύστημα ἔκφρασης τῆς χώρας καταγωγῆς· οὔτε μακρυά ἀπ' τήν ἀνθρωπολογική θερμοκρασία τοῦ κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ στόν ὁποῖο ἀναφέρεται. Ὁ Ἀκίρα Κουροσάουα, π.χ., ἐπικρίθηκε ὅτι ἔπαψε νά σέβεται τήν ἰαπωνικότητα, ἐκδυτικίζοντας ὑπερβολικά τήν ἑρμηνευτική τῶν ἠθοποιῶν καί τή μουσική ἔκφραση τῶν ταινιῶν του. Οἱ ταινίες τῶν Βάιντα καί Φόρμαν πού γυρίστηκαν στή Δύση δέν ἔχουν, ἀντίστοιχα, καμιά σχέση οὔτε μέ τόν πολωνικό κινηματογράφο τῆς πολιτιστικῆς ἀπελευθέρωσης στή δεκαετία τοῦ '50 οὔτε μέ τόν τσεχοσλοβάκικο κινηματογράφο τῆς Ἄνοιξης τῆς Πράγας στή δεκαετία τοῦ '60.

Μιά "σχολή" αἰσθητικῆς εἶναι ἐνδεχόμενο νά τή διασχίζει ἕνα γενικότερο "ρεῦμα" αἰσθητικό ἢ νά τήν ἐμψυχώνει ἕνα εὐρύτερο "κίνημα" πολιτιστικό. Ἂν πρόκειται για ὁρισμένες ἀπόψεις πού γεννήθηκαν ἐξαιτίας ἢ μαζί μ' αὐτήν και ἡ δοκιμασία τους περιορίστηκε σ' αὐτό, δέν προσήκει νά μιλοῦμε γιά χωριστό "κίνημα" ἢ "ρεῦμα". Ἡ ἀφομοίωσή τους ἀπ' τήν οἰκεῖα "σχολή" εἶναι ἀναπόφευκτη. Ἔτσι οἱ θεωρητικές καί κριτικές κατευθύνσεις μέ τίς ὁποῖες ἡ ὁμάδα τῶν *Καγιέ ντύ σινεμά* τροφοδότησε τούς κινηματογραφιστές τῆς γαλλικῆς νουβέλ βάγκ δέν συνιστοῦσαν χωριστό ρεῦμα ἢ κίνημα, ἀλλά προφιλμι-

τύπο. Στόν ἀνοιχτό (ἀκόμη) κύκλο αὐτῶν τῶν ἀναζητήσεων ἐντάσσεται καί τό σχετικά πρόσφατο (Ἀπρίλιος 1990) τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Cinémaction no (55)*. Ἕνα ντοσιέ ἐξαιρετικά πλούσιο μέ τίτλο ἀκριβῶς: «Οἱ μεγάλες "σχολές" αἰσθητικῆς» (ἐννοεῖται τοῦ κινηματογράφου).

Τί εἶναι ἀλήθεια μιά "σχολή" αἰσθητικῆς; Ποιά σχέση ἔχει μέ τά εἴδη, τά κινήματα, τά ρεύματα, τούς ἐθνικούς κινηματογράφους; Ἐκπηγάζει αὐθόρμητα ἤ διαμορφώνεται προγραμματισμένα ἀπό ἕνα συγκεκριμένο κέντρο παραγωγῆς ταινιῶν; Κατευθύνεται ἐξαρχῆς ἀπό μία ὀργανωμένη ὁμάδα θεωρητικῶν ἤ/καί κριτικῶν, ἐπιδιώκεται ἡ σύστασή της συνειδητά ἀπό ἕναν ἀπροσδιόριστο ἀριθμό κινηματογραφιστῶν ἤ μήπως εἶναι ἕνα πλάσμα ἤ κατασκεύασμα ἐκ τῶν ὑστέρων; Ἡ ἀπάντηση ἀποφυγῆς θά ἦταν ὅτι ἀπορρέει ἀπό περισσότερους παράγοντες καί προϋποθέτει σέ συνδυασμό ὁρισμένες τουλάχιστον ἀπ' τίς συνθῆκες πού ἀπορητικά ὑπαινιχθήκαμε. Μιά ἀναλυτική ἀπάντηση θά διαφώτιζε ἴσως χωριστά τό κάθε ἐρώτημα, δέν θα ἔκλεινε ὅμως ὁριστικά τό σύνθετο θεωρητικό, κοινωνιολογικό καί ἱστορικό (ἄρα ὄχι μόνο αἰσθητικό) αὐτό ζήτημα. Τό ἄκρως ἐνδιαφέρον, ἄν καί ἐλάχιστα ἐπίκαιρο. Ἀφοῦ διαβαίνουμε, ὅπως θά δοῦμε, μιά περίοδο τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου μέ κλειστές, ἔρημες ἤ σέ ἀναστολή λειτουργίας "σχολές", τουλάχιστον αὐτό τό τελευταῖο.

Οἱ Ἀλαίν καί Ὀντέτ Βιρμώ, σ' ἕνα εἰσαγωγικό ἄρθρο τους στό παραπάνω τεῦχος τοῦ *Cinémaction*, ἀμφισβητοῦν τή λέξη καί τό ὁρισμένο ἤ ἀναμφισβήτητο περιεχόμενο τῆς ἔννοιας "σχολή". Ὀρθά, κατά κύριο λόγο, γιατί κανένας ἀπ' τούς δημιουργούς πού φέρονται νά ἐργάστηκαν ἀργόσχολα ἤ πυρετικά σ' αὐτές δέν εἶχε ἰδέα ὅτι στεγαζόταν σέ κάποιον συγκεκριμένο χῶρο, ὅτι συνδεόταν θεσμικά μέ ἄλλους, ὅτι ἀκολουθοῦσε ὁρισμένες ἀρχές ἤ κάποιους θεσπισμένους κανόνες καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Πρακτική, ἄλλωστε, ἡ ὁποία θά δυσχέραινε τήν ἴδια τήν πνοή τῆς δημιουργικότητάς του. Ἡ ὀνομασία "νεορεαλισμός", π.χ., ἀποκρούστηκε ἀμέσως ἀπ' τούς Ἰταλούς σκηνοθέτες τοῦ μεσοπολέμου θεωρούμενη γελοία (Α. καί Ο. Βιρμώ, στό ἴδιο). Ὁ ἴδιος νεορεαλισμός ὅπως καί ὁ γερμανικός ἐξπρεσιονισμός δέν ἀποκλήθηκαν ἀπό ὅλους τούς ἱστορικούς ἤ τούς κοινωνιολόγους "σχολές", ἀλλά ὁρισμένοι τούς χαρακτήρισαν "αἰσθητικό κίνημα" (Πάμ Κούκ, Τζ. Ντάντλεϋ Ἄντριου). Θά μποροῦσαν καί τά δύο γεγονότα νά θεωρηθοῦν "αἰσθητικά ρεύματα" καί ὄχι "σχολές" ἤ "κινήματα". Ἀκόμη νά ἐκληφθοῦν ὡς χαρακτηριστικά "ἐθνικῶν κινηματογράφων". Οἱ λέξεις δέν εἶναι συνώνυμες ὁπωσδήποτε, ἡ εὐχέρεια ὅμως ὑποκατάστασης τῆς μίας ("σχολῆς") ἀπ' τίς ἄλλες τρεῖς δηλώνει ἀκριβῶς τή χαλαρότητά τους ὡς σημαινόντων καί συγχρόνως τήν ἀσάφειά τους ὡς ἀναφερομένων.

Ἡ "σχολή" προϋποθέτει, ὡς θεσμός ὑποκείμενος σέ μελέτη, μιά συνοχή στήν ὀργάνωση καί τή λειτουργία τῆς παραγωγῆς ταινιῶν. Ἐπίσης μιά σειρά κανόνων αἰσθητικῶν, καί ἰδεολογικῶν ἀρχῶν ἐνδεχόμενα, τά ὁποῖα θά ἀπορρέουν ἀπό μιά προφορική ἤ γραφτή παράδοση ἤ διδακτική καί τά ὁποῖα ὑποχρεωτικά, κατά κάποιον τρόπο, θά ἀκολουθοῦν οἱ κινηματογραφιστές. Κάτι τό ὁποῖο μέ ἐλάχιστη ἐπιτυχία ὑπαγόρευε π.χ. ὁ σουρεαλισμός στά μέλη τῆς γαλλικῆς του ὁμάδας, ὅταν ἐπεκτάθηκαν ἀπ' τή λογοτεχνία στόν κινηματογράφο. Μιά πολιτική ἀκόμη ἀπέναντι στόν κυρίαρχο κινηματογράφο καί τό μεγάλο κοινό. Ἐπίσης μιά στενή σχέση μέ τίς κοινωνικές καί ἱστορικές συνθῆκες τῆς κοινωνίας ὅπου ἐμφανίζεται. Ἕναν σύνδεσμο μεταξύ τῶν ἐργαζομένων, κυρίως στίς καλλιτεχνικές εἰδικότητες, ὁ ὁποῖος ἐξασφαλίζει ὥς ἕνα βαθμό μιάν ἑνιαία στάση ἀπέναντι στό ἔργο - τό κείμενο - τό προϊόν πού ὀνομάζεται ταινία.

Μ' αὐτά τά στοιχεῖα, μιά "σχολή" δέν συμπίπτει μέ κάποιο εἶδος ταινιῶν, γιατί εἶναι δυνατό νά ἐργαστεῖ σέ περισσότερα εἴδη. Ἡ γαλλική νουβέλ βάγκ π.χ., ἄν θεωρηθεῖ "σχολή", παρήγαγε φίλμ νουάρ (Ζάν Πιέρ Μελβίλ, Κλώντ Σαμπρόλ), ντοκυμανταίρ (Ζάν Ρούς), μελόδραμα (Ζάκ Ντεμύ). Ὁ ἰταλικός νεορεαλισμός ἐπίσης, ντοκυμανταίρ ἤ κινηματογράφο-ἀλήθεια (Ρομπέρτο Ροσελλίνι, Λουκίνο Βισκόντι), μελόδραμα (Ἄλντο Βεργκάνο, Βιττόριο ντέ Σίκα, Τζιουζέππε ντέ Σάντις). Μιά "σχολή", μέ ἄλλα λόγια, μπορεῖ νά υἱοθετήσει τούς κώδικες ἔκφρασης, τή δομή τῆς ἀφήγησης, τή θεματική πολλῶν εἰδῶν, διαφορετικῶν, σφραγίζοντας τήν κάθε ταινία μέ τά ἰδιαίτερά της αἰσθητικά, κυρίως στυλιστικά, χαρακτηριστικά. Ὁ ἰταλικός νεορεαλισμός π.χ., ἀνεξάρτητα ἀπ' τό εἶδος ταινίας, περιόρισε στό μηδέν σχεδόν τά ὀπτικά ἐφέ καί ἐκεῖνα τοῦ μοντάζ, ἔγδυσε τό εἰκονικό ὑλικό ἔκφρασης ἀπ' τά στυλιστικά ψιμμύθια, ἐγκατέλειψε τά στούντιο, ἁπλοποίησε τούς διαλόγους. Ὁ γαλλικός ποιητικός ρεαλισμός, ὁ ὁποῖος ἔχει πλουτιστεῖ ἐπίσης μέ ταινίες διαφόρων εἰδῶν, μελόδραμα (Ζάν Ρενουάρ, Μάξ Ὀφύλς), φίλμ νουάρ (Ζυλιέν Ντυβιβιέ) διατήρησε γιά πολλά χρόνια ἕνα στύλ σκηνογραφικό-εἰκονικό καί μιά θεματολογία ὁμοιογενή. «Μέ τήν ἔκφραση μιᾶς ἀθυμίας καί ἑνός ποιητικοῦ συναισθήματος συγκινησιακῆς ἀπογοήτευσης, πρόωρου πόνου καί στροφῆς πρός μιά κάθαρση» (Ρότζερ Μάνβελ). Στοιχεῖα ἐμφανῆ π.χ. τόσο σέ πολλές ταινίες τοῦ Ζάν Ρενουάρ (*Ἡ σκύλα, Ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ, Τό ἀνθρώπινο κτῆνος*) ὅσο καί σέ ταινίες τοῦ Μαρσέλ Καρνέ (*Ἀποβάθρες ὁμίχλης, Τά παιδιά τοῦ παραδείσου*).

Μιά "σχολή" συνεπῶς δέν προσδένεται σ' ἕνα εἶδος ταινιῶν, οὔτε κάποιο ἀπ' τά εἴδη ταινιῶν ἀνήκει ἀποκλειστικά σέ μιά "σχολή".

κά κίνητρα ἤ μεταφιλμικά ἐπιχειρήματα ἐπιβεβαίωσης καί κατοχύρωσης ἑνός ἄλλου τρόπου καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς. Τό ἴδιο θά λέγαμε γία τήν "αἰσθητική τῆς πείνας" καί τά μανιφέστα τῆς ἀγωνιστικότητας πού συνόδεψαν τό βραζιλιάνικο τσίνεμα νόβο. Ἀντίθετα, ἕνα "ρεῦμα" ἤ "κίνημα" πού ἀναπήδησε ἀπό κάποιον κοινωνικό ἱστορικό χῶρο, κατακλύζοντας μείζονες τομεῖς τῆς πολιτιστικῆς του παραγωγῆς, εἰσρέει καί ἀρδεύει μία "σχολή". Χωρίς νά ταυτίζεται βέβαια μ' αὐτήν. Ὅλες οἱ ἀβάν - γκάρντ, ἀπ' τό σουρεαλισμό ὥς τό σιτουασιονισμό, ἐξώθησαν βίαια, θά ἔλεγε κανείς, τούς φανατικούς, ἀτίθασους, προκλητικούς κι ἐλεύθερους δημιουργούς πού τίς ἐπάνδρωσαν στόν κινηματογράφο. Οἱ ταινίες πού παρήγαγαν, καί τίς ἄφησαν πάντα στό περιθώριο, εἶχαν ἔντονα τά ἴχνη τοῦ πάθους καί τίς ἀδυναμίες τῶν παραληρηματικῶν ἤ ἀνέφικτων θεωρημάτων τους. Εἶναι ἀδύνατο να ὑποστηρίξει κανείς ὅτι πρόλαβαν νά συγκροτήσουν καί κάποια "σχολή". Ἔμειναν "ρεύματα" ἤ "κινήματα", τουλάχιστον στόν κινηματογράφο. Ἡ πολωνική καί ἡ τσεχοσλαβάκικη "σχολή" θά ἦταν ἀδιανόητες ὡς ἱστορικά γεγονότα, χωρίς τήν κατάσταση πολιτιστικῆς εὐφορίας πού επικράτησε στίς δύο ἀντίστοιχες κοινωνίες, ἐνῶ ἔλειωνε ἀργά ὁ σταλινικός πάγος κι ἕνας χλιαρός κι ἀσθενικός ἀέρας ἐλεύθερης δημιουργικότητας ἄρχιζε νά πνέει σέ πολλά πεδία καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς.

Μιά "σχολή" αἰσθητικῆς τοῦ κινηματογράφου δέν εἶναι θεωρητικό ἤ ἐπιστημονικό ἤ ἰδεολογικό γεγονός. Ἀποτελεῖ κατά κανόνα ἕνα ἡμιτελές, συχνά σαθρό, μεταφιλμικό καί μετακινηματογραφικό ἀποτέλεσμα. Συνέπεια μιᾶς συγκεκριμένης καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς ἡ ὁποία ἄρχισε νά λειτουργεῖ ἀνυποψίαστη κι ἔδωσε ἡ ἴδια μεταγενέστερα τά στοιχεῖα γιά μία θεωρητική ἤ ἐμπειρική γενίκευση. Ἡ ὀνοματοδοσία της μάλιστα σέ πολλές περιπτώσεις ἔγινε «ἀπό ἔξω, κυρίως ἀπ' τόν τύπο (περίπτωση πασίγνωστη τῆς νουβέλ βάγκ» (Α. καί Ο. Βιρμώ, στό ἴδιο). Συχνά ἐπίσης δέν ὑπάρχει κάν συγγένεια στό εἶδος γραφῆς, τή θεματική, τή δομή τῶν φιλμικῶν κειμένων καί τή θυμική διάθεση ἤ καί τήν ἰδεολογική στάση μεταξύ τῶν δασκάλων - δημιουργῶν - λειτουργῶν τῆς κάθε "σχολῆς". Τό πολυπρόσωπο μωσαϊκό τῶν κινηματογραφιστῶν - κριτικῶν τῆς νουβέλ βάγκ ἀποτελεῖ ἀμάχητη ἀπόδειξη. Μπορεῖ κανείς νά φανταστεῖ κάποια σχέση μεταξύ Γκοντάρ - Ριβέτ; Οἱ critics - turned - film - makers (Ἄλαν Λόβελ) τοῦ ἀγγλικοῦ φρή σίνεμα φαίνονται νά ἔχουν στενότερο σύνδεσμο. Ἡ "σχολή" τους, βασισμένη κυρίως στήν "γκρηρσόνια ἠθική τοῦ ντοκυμανταίρ" (Πάμ Κούκ) καί σέ μιά ἀπορριπτική στάση ἀπέναντι στό κυρίαρχο βρετανικό σύστημα κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, παρουσιάζει συνοχή. Σέ ποιά καί σέ πόσα ἐπίπεδα ὅμως μπορεῖ νά συγκριθοῦν οἱ ταινίες *Γεύση ἀπό μέλι* τοῦ Τόνυ Ρίτσαρντσον, ὁ *Μόργκαν* τοῦ Κάρελ Ράιζ καί τό *Ἐάν* τοῦ Λίντσεϋ Ἄντερσον; Τό συμπέρασμα ἔτσι εἶναι ὅτι ἡ "σχολή" δέν προϋπάρχει ἀλλά ἐπανακολουθεῖ πάντοτε ὡς ἱστορικό γεγονός. Ἀνεξάρτητα ἀπ' τό ἄν συνέβαλαν οἱ κινηματογραφιστές - κριτικοί - καλλιτέχνες (γιά νά περιλάβουμε καί τίς ἱστορικές πρωτοπορίες) στή διαμόρφωσή της. Ἀποτελεῖ συνήθως τή θυμώδη συνέπεια μιᾶς ἀντίδρασης ἐναντίον κάποιας κατεστημένης κατάστασης στό χῶρο τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς μιᾶς κοινωνίας (π.χ. σοβιετικός ἐπαναστατικός κινηματογράφος, τσίνεμα νόβο, πολωνική και τσεχοσλαβάκικη "σχολή"). Μιά "σχολή" μπορεῖ νά ἔχει ἐρείσματα καί νά βρίσκει αἰτιολογία σέ μιά συγκεκριμένη πραγματικότητα, κοινωνική καί πολιτιστική. Εἶναι ἐνδεχόμενο ὅμως νά διαπλάθεται κιόλας μέσω τῆς εὑρηματικότητας ἑνός ἱκανοῦ θεωρητικοῦ (π.χ. ὁ γερμανικός ἐξπρεσιονισμός σέ σχέση μέ τόν Ζίγκφρητ Κρακάουερ καί τή Λόττε Ἄισνερ) ἤ τῆς ὑπερβολικῆς γενίκευσης καί θεωρητικῆς ἐπιείκειας κάποιου ἄλλου (π.χ. ἀπόπειρας τῶν Ρενέ Πρεντάλ νά ἀναδείξει μιά "σχολή" τοῦ "ἐλεύθερου Κεμπέκ", τοῦ Φρέντυ Μπουάς νά προβάλει τό ἐλβετικό "γκρούπ τῶν πέντε", καί, ἀκοῦστε, τοῦ Κριστιάν Βιβιανί νά ὀνομαστοῦν οἱ ποταμοί ταινιῶν τῶν χολλυγουντιανῶν στούντιο "σχολή" — ὅλα τα δοκίμια στό *Cinémation* No 55).

Ὁ χῶρος πού διαθέτει ἡ *Ὀθόνη* γιά τό "χρονικό" μας δέν ἐπιτρέπει νά ἐπεκτείνουμε αὐτόν τό διάλογο. Ἡ τελευταία "πλασματική" "σχολή" πού καταγράφεται στό ντοσιέ τοῦ *Cinémaction* No 55, πού ἀναφέραμε, εἶναι ἡ σχολή τῆς Βουδαπέστης. Χρονολογεῖται ὥς τό 1985. Ἔκτοτε δέν ἔχει ἀνακύψει ἐρώτημα οὔτε διατυπώθηκε ἄποψη γιά κάποια νεώτερη. Ἴσως νά σημειωθεῖ καί νά περιγραφεῖ ἀργότερα μιά ἀμερικάνικη "σχολή" τῆς ψηφιακῆς τεχνολογίας ἤ τῶν ἠλεκτρονικῶν ὁμοιωμάτων. Μιά ἄλλη τῆς αἰλουροειδοῦς κίνησης καί τοῦ εἰκονικοῦ πρωτογονισμοῦ ἀπ' τό Χόνγκ-Κόνγκ. Καί οἱ δύο ὅμως δέν θά ἔχουν κανένα θεωρητικό ἀντιστήριγμα καί καμιά μαχητική κριτική κάλυψη. Θά εἶναι μᾶλλον τά βουβά μορφώματα μιᾶς νέας κατάστασης στά μέσα παραγωγῆς καί συγχρόνως μιᾶς ὀπισθοδρόμησης σέ ἀφηγηματικά καί ἐμπορευματικά πρότυπα τοῦ παρελθόντος. Δέν θά ἀποτελοῦν "σχολές" μέ τήν παραδοσιακή τους ἔννοια. Γιατί ὅμως νά ἐντάξουμε κι αὐτά τά εἴδη κινηματογραφικῶν προϊόντων σέ "σχολές" ὅταν δέν εἶναι καθόλου βέβαιο ἄν ὑπῆρξε ποτέ ὁποιαδήποτε "σχολή" στήν ἱστορία ἑνός αἰώνα κινηματογράφου; Ὅταν ὅλα ὅσα ὀνομάστηκαν ἔτσι δέν ἦταν παρά γονομοποιά "ρίγη" (Γκύ Ἐννεμπέλ) τῆς ἱστορίας αὐτῆς;

Ν.Κ.

365 ΝΥΧΤΕΣ ΤΡΟΜΟΥ & ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ