ΟΘΟΝΗ

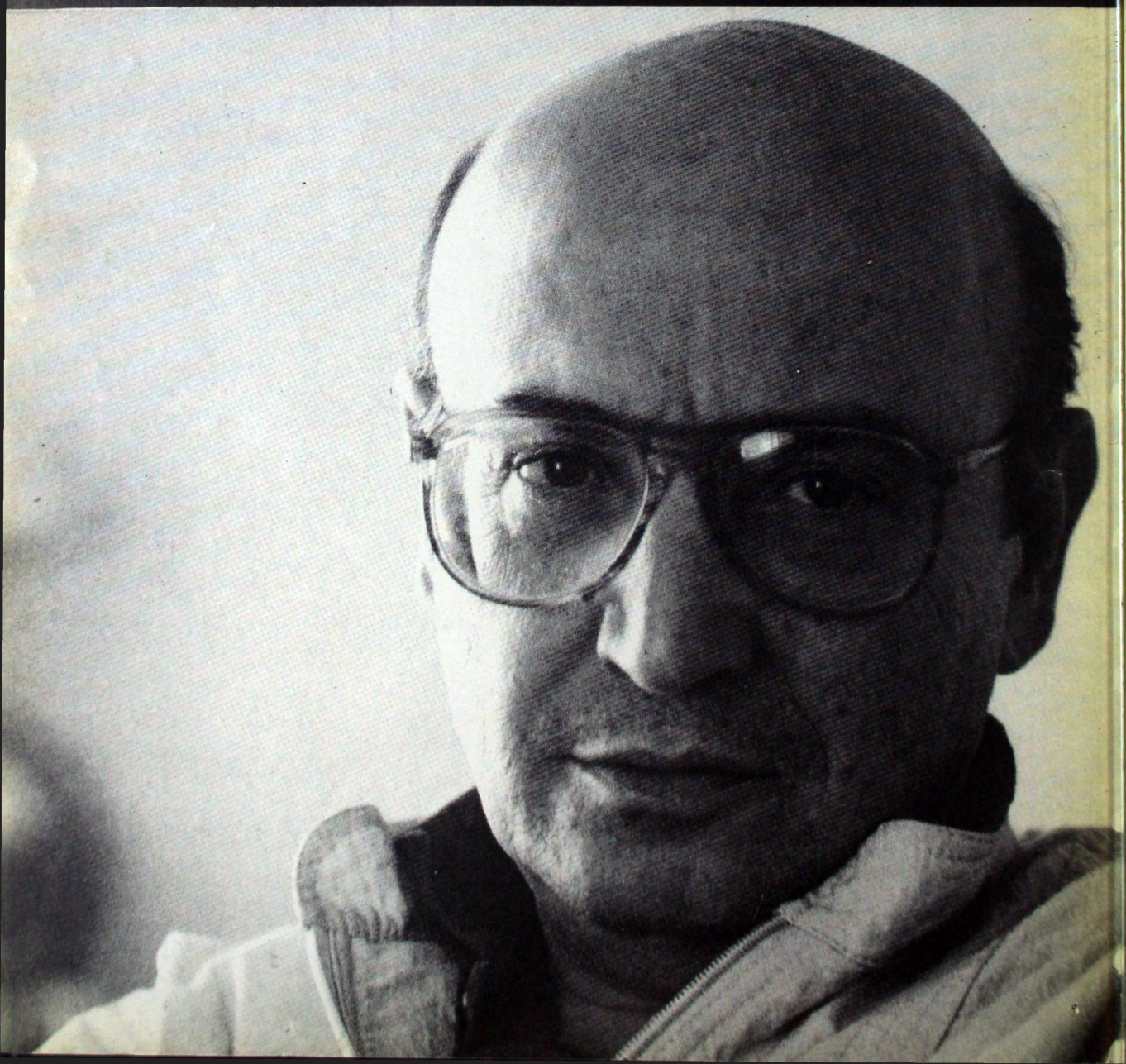
ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ
ΤΕΥΧΟΣ 43 • ΜΑΡΤΙΟΣ 1992
ΔΡΧ. 400

ΒΕΝΤΕΡΣ ΚΙΣΛΟΦΣΚΙ
Η διπλή ζωή των εικόνων

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ/ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 103

Νίκος Κολοβός

Θόδωρος Αγγελόπουλος



ΟΘΟΝΗ - ΜΑΡΤΙΟΣ 1992
ΤΕΥΧΟΣ 43

ΟΘΟΝΗ: ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ

Εξώφυλλο: Μέχρι το τέλος του κόσμου, του Βιμ Βέντερς.
Οπισθόφυλλο:
Κριστόφ Κισλόφσκι.

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ:
Αλέξανδρος Μουμτζής

ΣΥΝΤΑΞΗ:
Γιάννης Δελπολάνης
Περικλής Δελπολάνης
Σωτήρης Ζήκος
Ιορδάνης Καμπάς
Βασίλης Κεχαγιάς
Νίκος Κολοβός
Αχιλλέας Κυριακίδης
Θωμάς Λιναράς
Πάνος Μανασσής
Χρήστος Μήτσης
Θόδωρος Νάτσης
Θωμάς Νέος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ:
Θράσος Καμινάκης
Πάνος Κοκκαλένιος
Κώστας Κωνσταντινίδης
Γιώργος Τούλας
Τάσος Ρέτζιος

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ:
Νότης Φόρσος

ΕΚΔΟΤΗΣ:
Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου "Οθόνη"

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ:
Αγγελος Βεζυρόπουλος,
Τ.Θ. 10 868, 541 10 Θεσσαλονίκη,
τηλ.: 215 828
Συνδρομή τεσσάρων τευχών:
1.500 δρχ.

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ - ΦΙΛΜ - ΜΟΝΤΑΖ - ΕΚΤΥΠΩΣΗ:
TYPE Shop, Ορέστου 28,
τηλ.: 834 936, Θεσσαλονίκη

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

OTHONI: Quarterly film magazine / revue trimestrielle du cinéma

II-000000004646

ΕΙΔΗΣΕΙΣ - ΣΧΟΛΙΑ σελ. 2

Εκδοτικά 1991, του *Θωμά Νέου* ... 3
Η οικογένεια του Χόλλυγουντ, του *Θόδωρου Νάτση* ... 5
Όσο πιο μεγάλη, τόσο πιο καλά, του *Θωμά Νέου* ... 7
Τα παιδιά, η "καρδιά" τους και ο Κομεντσίνι, της *Ελένης Μάρα* ... 9
Γκρίζο, του *Θωμά Νέου* ... 11
Λίφτινγκ, του *Θωμά Νέου* ... 12
Η μουσική των ταινιών της Hammer, του *Πάνου Κοκκαλένιου* ... 13
Ελληνική μουσική για τον κινηματογράφο, του *Κώστα Κωνσταντινίδη* ... 14
Συνέντευξη με το συνθέτη Κλιφ Έντελμαν ... 16
ΕΙΠΑΝ ... 18
ΜΝΗΜΗ ... 20
ΕΙΔΗΣΕΙΣ ... 24
Ταινίες που έρχονται ... 26

ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ: ΩΣ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ σελ. 28

Στον αστερισμό της εμμονής, του *Θωμά Λιναρά* ... 29
Nick 's movie ... 30
Η κατάσταση των πραγμάτων ... 31
Ο ουρανός πάνω από το Βερολίνο ... 32
Tokyo - Ga ... 35
Ως το τέλος του κόσμου ... 36
Γράμματα σε μας τους ζωντανούς ... 37
Επανόρθωση ... 38
Ως το τέλος του ονείρου, του *Θωμά Νέου* ... 39
Dream movie ... 41

Η ΔΙΠΛΗ ΖΩΗ ΤΗΣ ΒΕΡΟΝΙΚΑΣ σελ. 44

La vera icona, του *Θωμά Λιναρά* ... 44
Αναζητώντας τον άλλο μας εαυτό, της *Ελένης Μάρα* ... 48

ΣΥΖΗΤΗΣΗ σελ. 50

Το μετέωρο βήμα του πελαργού ... 50

ΚΡΙΤΙΚΕΣ σελ. 54

Φίσερκινγκ, ο βασιλιάς της μοναξιάς, του *Νίκου Κολοβού* ... 54
J. F. K., του *Πάνου Μανασσή* ... 57
Θέλμα και Λουίζ, του *Γιώργου Τούλα* ... 60
Μπάρτον Φινκ, του *Γιάννη Δελπολάνη* ... 62
Το ακρωτήρι του φόβου, του *Σωτήρη Ζήκου* ... 64
Πυρετός της ζούγκλας, του *Τάσου Ρέτζιου* ... 66
Οι ροκάδες του Δουβλίνου, του *Ιορδάνη Καμπά* ... 68
Μπίλλυ Μπαθγκέιτ, του *Θόδωρου Νάτσινα* ... 70
Ούργκα, η γη του έρωτα, της *Ελένης Μάρα* ... 71
Ζενερίκ ... 72

ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ σελ. 73

Οικογένεια Άνταμς, του *Τ.Π.*, Εξολοθρευτής Νο 2, του *Ι.Κ.*, Διάφανο δέρμα, του *Θ.Λ.*

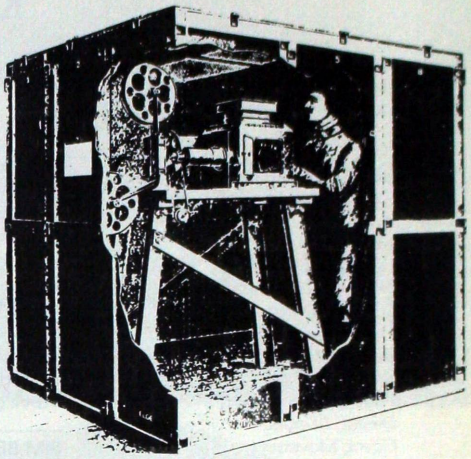
ΧΡΟΝΙΚΟ σελ. 76

Μια νόμιμη γυναικεία διαμαρτυρία, του *Νίκου Κολοβού*

ΔΙΑΛΟΓΟΣ σελ. 78

Ο κινηματογράφος, "Τέχνη" της εύκολης συντόμευσης, του Νίκου Κουρεμένου ... 78

Ειδήσεις - Σχόλια



Ταξιδιώτες, φυγάδες, πολίτες του κόσμου

Αν κάτι συνδέει τις τελευταίες ταινίες του Βέντερς και του Κισλόφσκι είναι που οι δύο Ευρωπαίοι αγωνίζονται ... εκτός έδρας· πράγμα που αποτελεί σημαντικό μειονέκτημα και στον καλλιτεχνικό στίβο, έστω και αν εισπράττεται διαφορετικά στην κάθε περίπτωση.

Στην περίπτωση του Πολωνού δημιουργού η μετακίνηση δεν ξεπερνά τα σύνορα της Ευρώπης. Στην πραγματικότητα πρόκειται για ... μισό ταξίδι, αφού ο Κισλόφσκι παραμένει με το ένα πόδι στο χώμα της πατρίδας του (από την οποία αντλεί και την ενέργεια που του χρειάζεται), ενώ με το άλλο δρασκελίζει τα σύνορα της Γαλλίας υπηρετώντας το φιλόδοξο όραμα μιας διπλής ταινίας. Το ... μετέωρο αυτό βήμα του Πολωνού, αν δεν φτάνει τις κορυφαίες στιγμές του Δεκαλόγου (κυρίως λόγω Γαλλίας), αρκεί για να δώσει γέννηση σε μια από τις γοητευτικότερες ταινίες της φετεινής περιόδου (κυρίως ελέω ... Πολωνίας).

Στην περίπτωση του "Αμερικανού φίλου" η μετακίνηση και η φιλοδοξία που την εμπνέει δεν γνωρίζουν όρια, αφού τον πηγαίνουν στην άκρη του κόσμου και ακόμη πιο πέρα (στο διάστημα). Αποτέλεσμα: η πιο ασπόνδυλη, μεγαλομανής, ανερμάτιστη και εντέλει (παρά τα φαινόμενα) η πιο κονφορμιστική ταινία του Βιμ.

Επειδή παντως "ασθενής οδοιπόρος αμαρτίαν ουκ έχει", στήσαμε στην Οθόνη ένα αφιέρωμα στον Γερμανό δημιουργό (υπεσχημένο άλλωστε από καιρό), έστω και αρκετά αλλαγμένο από την αρχική του σύλληψη (η αποτυχία της ταινίας γαρ) και ένα μικρότερο για την ταινία του Κισλόφσκι.

Οσο για τα δικά μας, σχεδιάσαμε ξανά την ύλη και τη μελλοντική εμφάνιση του περιοδικού, ελπίζοντας ότι από το επόμενο τεύχος θα πετύχουμε τους στόχους που έχουμε θέσει: τακτική έκδοση, άρτια εμφάνιση, καλύτερη διανομή. Αν θα το καταφέρουμε, θα το δείξει το επόμενο τεύχος - αν υπάρξει.

α.μ.

ΕΝΗΜΕΡΩΣΤΕ ΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΣΑΣ

Προσφορά

Παλαιά τεύχη του περιοδικού

Τιμή: **250** δρχ. το τεύχος (Για παραγγελίες για περισσότερα από *10* τεύχη: **200** δρχ./τεύχος)

Αν η παραγγελία ξεπερνά τα *20* τεύχη, τα επιπλέον τεύχη στέλνονται **δωρεάν**.

Εξαντλημένα τεύχη: *1, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 32.*

Για περισσότερες πληροφορίες τηλεφωνήστε: *031/283 929, 283 850* ώρες γραφείου.

Εκδοτικά 1991

Πριν από ένα περίπου χρόνο, στο τεύχος 40 της *Οθόνης*, είχαμε επιχειρήσει να καταγράψουμε την εκδοτική παραγωγή της χώρας σε θέματα σχετικά με τον κινηματογράφο. Το κείμενο εκείνο φιλοδοξούσε να συμπεριλάβει όλα τα κινηματογραφικά βιβλία και περιοδικά που είχαν εκδοθεί το 1990. Εκ των υστέρων ανακαλύψαμε αρκετούς τίτλους του 1990, οι οποίοι πρωτοπαρουσιάστηκαν στα βιβλιοπωλεία στη διάρκεια της περυσινής χρονιάς. Γι' αυτό το λόγο, στην τωρινή παρουσίαση θα συμπεριλάβουμε όλα τα βιβλία που πρωτοεμφανίστηκαν στα βιβλιοπωλεία το 1991, ανεξάρτητα από την αναγραφόμενη χρονολογία εκδόσεως. Δεν καταλογίζονται βιβλία που έχουν έμμεση, και πάντως όχι καίρια, σχέση με τον κινηματογράφο όπως: α) βιβλία στα οποία στηρίχτηκε το σενάριο κάποιας ταινίας (*"Η σιωπή των αμνών"*, *"Ο Τζώνυ πήρε τ' όπλο του"*, *"Το φεγγάρι στον υπόνομο"*, *"Ο θαυμάσιος μάγος του Οζ"*, *"Η ανταρσία του Μπάουντυ"*, *"Εκστρατείες και φανταστικές περιπέτειες του Βαρώνου Μυνχάουζεν"*, *"Οι περιπέτειες του Τομ Σώγιερ"*, *"Πινόκιο"*, *"Riders on the storm: η ζωή μου με τον Jim Morrison και τους Doors"*, *"Χένρυ και Τζουν"*, *"Χορεύοντας με τους λύκους"*), β) σενάρια ταινιών (*"Στέλλα"*, *"Ο μπαμπάς τρελαινόταν για Καρούζο"*, και γ) βιβλία που προέκυψαν από κάποια ταινία (*"Εραστές στη μηχανή του χρόνου"*).

Ως προς τα περιοδικά, το *Σινεμά* εξέδωσε δώδεκα τεύχη, το *Ciné 7*, 6 και η *Οθόνη*, 3. Η *Αρχαιολογία* παρουσίασε το αφιέρωμα "Η αρχαιότητα στον κινηματογράφο" (τεύχος 37, Δεκέμβριος '90) και το *Διαβάζω* το αφιέρωμα "Κινηματογράφος και Ιστορία" (26-6-1991).

Η καταχώριση των βιβλίων έγινε σε αλφαβητική σειρά με βαση το επώνυμο του συγγραφέα.

1. ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ *Η κινητή εικόνα*, Αθήνα, Αιγόκερως 1990 (125 σελ. μεσαίου μεγέθους, 1.040 δρχ.).

22 κείμενα-κεφάλαια χωρισμένα σε πέντε ενότητες. Η πρώτη ενότητα έχει τον τίτλο "Τρόποι προσέγγισης" (έξι κείμενα), η δεύτερη "Αφορμές, ασκήσεις" (έξι κείμενα), η τρίτη "Η περίπτωση του γιαπωνέζικου κινηματογράφου (τέσσερα κείμενα), η τέταρτη "Καταθέσεις" (τρία κείμενα) και η πέμπτη "Μετατοπίσεις" (τρία κείμενα). Τις ενότητες πλαισιώνει ένας πρόλογος ("Ορόσημα και ενδείξεις") και ένας επίλογος ("Σταυροδρόμι").

2. ΜΠΑΡΤΕΛΕΜΥ ΑΜΕΝΓΚΟΥΑΛ: *Αντονέν Αρτώ, ένας απρόσμενος μαθητής του Αιζενστάιν*, Αθήνα, Αιγόκερως 1991 (64 σελ. μικρού μεγέθους, 416 δρχ.).

Πρόκειται για το ν. 5 της σειράς "Κινηματογραφική θεωρία". Πρώτη δημοσίευση: *Cinema Nuovo*, n° 222, Μάρτιος-Απρίλιος 1973. Η μετάφραση έγινε από τον Μπάμπη Ακτσόγλου από τα γαλλικά. (Το κείμενο αναδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Écran*).

3. ΒΙΜ ΒΕΝΤΕΡΣ: Η λογική των εικόνων, Αθήνα, Σέλας 1991 (192 σελ. μεσαίου μεγάθους, 1.560 δρχ.).

18 κομμάτια προφορικού ή γραπτού λόγου από διαφορετικές εποχές και με ποικίλες αφορμές. Περιέχονται συνεντεύξεις, συζητήσεις, ομιλίες, γράμματα, σημειώσεις και άρθρα του σκηνοθέτη. Τη μετάφραση των γερμανικών κειμένων έκανε ο Παύλος Μανιάτης και των γαλλικών ο Γιάννης Περδικογιάννης.

4. ΖΑΝ ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ: *Γένεση μιας κάμερας*, Αθήνα, Αιγόκερως 1991 (96 σελ. μικρού μεγέθους, 624 δρχ.).

Πρόκειται για το ν. 6 της σειράς "Κινηματογραφική θεωρία". Τη μετάφραση έκανε η Θάλεια Σκανδάμη. Αποτελείται από μια συζήτηση του Ζαν Λυκ Γκοντάρ με τον Ζαν Πιέρ Μπωβιαλά που κατασκεύαζε κάμερες, οργανωμένη σε επτά κεφάλαια. Η συζήτηση εμφανίστηκε σε δύο μέρη στα τεύχη 348-349 και 350 (Ιούνιος-Ιούλιος και Αύγουστος 1983) του περιοδικού *Cahiers du Cinéma* σε επιμέλεια Αλαίν Μπεργκαλά. Στη συζήτηση είχαν μικρή συμμετοχή και οι Αλαίν Μπεργκαλά, Ζαν Μπερνάρ Μενού (βοηθός του Γκοντάρ στις τελευταίες του ταινίες), Ρομαίν Γκουπίλ, Βανσέν Μπλανσέ (κινηματογραφιστής), Ρενάτο Μπερτά (οπερατέρ) και ο Σερζ Τουμπιανά.

5. ΑΝΤΟΝΙ ΓΚΡΟΝΟΒΙΤΖ: Γκάρμπο, η ζωή της, Αθήνα, Λίμπρο (440 σελ. μεσαίου μεγέθους, 2.912 δρχ.).

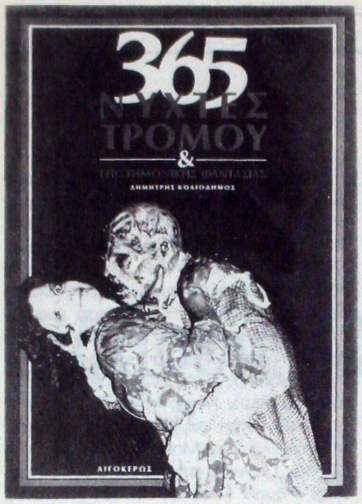
Σε μετάφραση της Κατερίνας Αγγελάκη-Ρουκ, το βιβλίο αποτελείται από τον Πρόλογο, το Πρώτο Βιβλίο, οργανωμένο σε τέσερα μέρη (το Α' μέρος με τίτλο Κέτα περιέχει επτά κεφάλαια, το Β' Μόγε τρία, το Γ' Αμερική έξι, το Δ' Χόλλυγουντ 12), το Δεύτερο Βιβλίο, οργανωμένο σε τρία μέρη (το Ε' μέρος έχει τίτλο Γκάρμπο και περιέχει τέσσερα κεφάλαια, το Στ' Η απειλή, οκτώ και το Ζ' Σιωπή, τέσσερα) και τον Επίλογο, ενώ στο Παράρτημα υπάρχει το ελληνικό καθώς και το λατινικό ευρετήριο.

6. ΓΙΩΡΓΗΣ ΕΞΑΡΧΟΣ: *Αδελφοί Μανάκια, πρωτοπόροι του κινηματογραφου στα Βαλκάνια και το "Βλαχικόν ζήτημα"*, Αθήνα, Γαβριηλίδης 1991 (264 σελ. μεγάλου μεγέθους).

Το όλο έργο οργανώνεται σε 31 ενότητες, συνυπολογίζοντας Εισαγωγή, Σημειώματα, Πίνακες, Βιβλιογραφία, Ευρετήρια και Μαρτυρίες. Υπάρχουν, όπως αναμενόταν άλλωστε, πολλές και ενδιαφέρουσες φωτογραφίες.

7. ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΑΚΟΓΙΑΝΝΗΣ: *Δηλαδή...* Αθήνα, Καστανιώτης 1990 (136 σελ. μεσαίου μεγέθους, 1560 δρχ.).

Πρόκειται για 16 κείμενα που γράφτηκαν σε διαφορετικές εποχές (υπάρχει κείμενο του 1957 καθώς και του 1989). Τα



κείμενα αυτά διακρίνονται για την ανομοιογενειά τους, αφορούν το θέατρο και τον κινηματογράφο, άλλα είναι μεταφρασμένα από θεατρικά προγράμματα ή περιοδικά, άλλα έχουν γραφεί απ' ευθείας στα ελληνικά, ενώ υπάρχουν και τρεις τουλάχιστον συζητήσεις-συνομιλίες.

8. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ: 365 νύχτες τρόμου και επιστημονικής φαντασίας. Αθήνα, Αιγόκερως 1991 (320 σελ. μεσαίου-μεγάλου μεγέθους, 2.288 δρχ.).

Ο Δημήτρης Κολιοδήμος γράφει για 365 ταινίες τρόμου και επιστημονικής φαντασίας. Τα κείμενα είναι είτε προτότυπα είτε έχουν εμφανιστεί σε διάφορα κινηματογραφικά και μη περιοδικά. Η κατάταξη των κειμένων έγινε αλφαβητικά ως προς τον ελληνικό τίτλο τῶν ταινιών. Υπάρχει επίσης εισαγωγή και δύο χρήσιμοι πίνακες περιεχομένων.

9. SHIRLEY MAC LAINE: Χόρεψε όσο μπορείς, Αθήνα, Κάκτος 1991 (315 σελ. μεσαίου μεγέθους, 1872 δρχ.).

Πρόκειται για το 7ο βιβλίο της Σίρλεϋ Μακ Λέην σε μετάφραση Χριστίνας Σακελαροπούλου. Είναι οργανωμένο σε δύο μέρη, εκ των οποίων το πρώτο μέρος χωρίζεται σε έξι κεφάλαια και το δεύτερο μέρος σε τέσσερα. Αν στα προηγούμενα βιβλία της η Σ. Μακ Λέην αναφερόταν στον κινηματογραφο δευτερευόντως (μια και άλλα θέματα απασχολούσαν τη συγγραφέα), δεν συμβαίνει το ίδιο και σε αυτό, αφού όλες σχεδόν οι αναφερόμενες αναμνήσεις είναι από το χώρο του κινηματογράφου.

10. DIANA MAYCHICK: *Μέριλ Στριπ*, Αθήνα, Σμυρνιωτάκης χχε. (224 σελ. μεσαίου μεγέθους, 1560 δρχ.).

27 κεφάλαια (συμπεριλαμβανομένων της εισαγωγής, του προλόγου και του επιλόγου) σε μετάφραση της (ή των;) Ζωρζέτ-Δουλκιά-Μαντζουράνη (η στίξη όπως στο βιβλίο).

14. ΤΖΑΚ ΜΠΑΜΠΟΥΣΙΟ - ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΝΤΑΙΕΡ - ΚΑΡΟΛΑΪΝ ΣΕΛΝΤΟΝ: *Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία*. Αθήνα, Αιγόκερως χχε. (112 σελ. μεσαίου μεγέθους και 16 σελ. φωτογραφίες, 1.040 δρχ.).

Πρόκειται για τρία μεγάλα άρθρα των παραπάνω συγγραφέων (με την απαραίτητη εισαγωγή στην αρχή φυσικά) σε μετάφραση-επιμέλεια του Δημήτρη Κολιοδήμου. Τα άρθρα είναι: "Λεσβίες και κινηματογράφος" της Καρολάιν Σέλντον, "Η Στερεοτυπία" του Ρίτσαρντ Ντάιερ και το "Camp και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία" του Τζάκ Μπαμπούσιο.

12. ANTOINE DE BAECQE: *Αντρέι Ταρκόφσκι, μια ξενάγηση στο έργο του*, Αθήνα, Γκοβόστης 1992 (192 σελ. μεσαίου-μεγάλου μεγέθους, 2.392 δρχ.).

Η Δώρα Δημητρούλια μετέφρασε το βιβλίο που πρωτοκυκλοφόρησε το 1989 από τις εκδόσεις Étoile/Cahers du Cinéma. Το όλο έργο οργανώνεται σε επτά κεφάλαια. Υπάρχει επίσης πρόλογος, φιλμογραφία και βιβλιογραφία.

13. ΑΛΕΚΟΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΣ: *Λες και ήταν χθες* (γ' έκδοση), Αθήνα, Σμυρνιωτάκης χχε. (54 σελ. μεσαίου μεγέθους, 2.600 δρχ.).

Πρόλογος και 116 μικρά κεφάλαια, πλημμυρισμένα με αναμνήσεις, στιγμιότυπα, ανέκδοτα για το θεάτρο και τον κινηματογράφο και κυρίως τους ανθρώπους τους.

14. ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ: *Ιστορία του Ελληνικού κινηματογράφου* (Δ' τόμος της Ε' αναθεωρημένης έκδοσης), Αθήνα, Αιγόκερως 1991 (288 σελ. μεσαίου μεγέθους, 1.560 δρχ.).

15. ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΟΛΔΑΤΟΣ: *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* (Ε' τόμος της Ε' αναθεωρημένη έκδοση), Αθήνα, Αιγόκερως 1991 (288 σελ. μεσαίου μεγέθους, 1.560 δρχ.).

Ο τέταρτος τόμος της εν λόγω ιστορίας ασχολείται με τον ελληνικό κινηματογράφο από το 1967 έως το 1975, ενώ ο πέμπτος από το 1976 έως το 1984. Αναμένεται ο Στ' τόμος (από το 1984 έως το τέλος της δεκαετίας του '80) και το συμπλήρωμα, (σύμφωνα με τις προαναγγελίες του εκδότη - συγγραφέα).

Αφήσαμε για το τέλος τα βιβλία του εκδοτικού οίκου Οδός Πανός. Τα βιβλία αυτά αποτελούν λίγο ξεχωριστή περίπτωση μιας και είναι των ίδιων διαστάσεων και μεγέθους (πάχους) και χαρακτηρίζονται από την ίδια αισθητική αντίληψη (όπου οι πολλές και προσεγμένες ασπρόμαυρες φωτογραφίες παίζουν σημαντικό ρόλο). Δεν αναφέρεται συγγραφέας στα εξώφυλλα ή εσώφυλλα των βιβλίων αυτών, μόνο στα περιεχόμενα φαίνεται ότι το κύριο άρθρο έχει γραφεί από κάποιον Έλληνα (δεν πρόκειται δηλαδή για μετάφραση) και ακολουθούν λίγα (τρία έως τέσσερα) σχετικώς μικρά κείμενα ανυπόγραφα (ή και όχι) ή μεταφράσεις.

16. *Μπριζίτ Μπαρντό*. Αθήνα, Οδός Πανός 1991 (96 σελ. μεσαίου-μεγάλου μεγέθους, 1.040 δρχ.).

17. *Ρόμπερτ ντε Νίρο*. Αθήνα, Οδός Πανός 1991 (96 σελ. μεσαίου-μεγάλου μεγέθους, 1.040 δρχ.).

18. *Ελίζαμπεθ Ταίηλορ*. Αθήνα, Οδός Πανός 1991 (96 σελ. μεσαίου-μεγάλου μεγέθους, 1.040 δρχ.).

19. *Ρίτα Χαίηγουορθ*. Αθήνα, Οδός Πανός 1991 (96 σελ. μεσαίου-μεγάλου μεγέθους, 1.040 δρχ.).

20. Ελένη Ζαφειρίου: *Τι να σου πρωτοθυμηθώ βρε μάνα*. Αθήνα, Οδός Πανός 1991 (96 σελ. μεσαίου-μεγάλου μεγέθους, 1.040 δρχ.).

Το βιβλίο αυτό διαφοροποιείται από τα προηγούμενα, μιας και εδώ υπάρχει αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο.

Θωμάς ΝΕΟΣ

Η οικογένεια στο Χόλλυγουντ

Η οικογένεια είχε πάντα μια ιδιαίτερη θέση στις αφηγηματικές τέχνες και φυσικά στον κινηματογράφο. Οι σχέσεις που αναπτύσσόνται μέσα στους κόλπους της, η πάλη που διεξάγεται εκεί, συχνά μυθικού χαρακτήρα,όλα αυτά μπαίνουν στις αφηγήσεις (και στις ταινίες) όλων των ειδών, αλλά εχουν και ένα "δικό" τους είδος: το μελόδραμα. Το μελόδραμα που, ύστερα από ένδοξη κινηματογραφική και μη καριέρα, κατέληξε στην τηλεόραση με τη μορφή της σαπουνόπερας. Η οικογένεια, με τις σχέσεις της, είναι μια κοινή γραμμή που ενώνει τον Οιδίποδα από τη μια μεριά και την Καρολάιν από την άλλη.

Το τι έχει ο αμερικάνικος κινηματογράφος να μας πει για την οικογένεια αλλάζει με τις εποχές. Η οικογένεια άλλοτε ήταν η βάση της κοινωνικής τάξης και ασφάλειας άλλοτε μια χύτρα (κατα)πίεσης. Στα κλασικά μελοδράματα της δεκαετίας του '50, η γενική άποψη ήταν ότι επρόκειτο για ένα δεσμό γεμάτο προβλήματα. Στα μελοδράματα αυτά η οικογένεια παρουσιαζόταν σαν ένα πεδίο μάχης εμφυλίου πολέμου, χωρίς έλεος για τους αιχμαλώτους και τους τραυματίες. Οι ταινίες των επόμενων δεκαετιών ασπάσθηκαν την αρνητική άποψη για το θεσμό. Έτσι, τα φιλμ της αμφισβήτησης της δεκαετίας του '60 έδειξαν την οικογένεια διαλυμένη, με τις νέες γενιές να τραβούν ένα μοναχικό δικό τους δρόμο. Το νέο γκαγκστερικό φιλμ ταύτισε τους δεσμούς της ευρύτερης οικογένειας με αυτούς του οργανωμένου εγκλήματος, ενώ τα φιλμ τρόμου την έδειξαν ως εκκολαπτήριο τεράτων και δαιμόνων.

Τρεις ταινίες αυτής της σαιζόν όμως δείχνουν σαν να αλλάζει κάτι. Οι τρεις αυτές ταινίες, το *Δικαστική πλάνη* του Μάικλ Άπτεντ, το *1003 μίλια αναμνήσεις* του Τζο Ροθ και οι *Γοργόνες* του Ρίτσαρντ Μπέντζαμιν, ταινίες που ανήκουν σε τρία διαφορετικά είδη, ξαφνικά παρουσιάζουν την οικογένεια με διαφορετικό μάτι, με πολύ θετική άποψη. Εδώ η οικογένεια γίνεται το κλειδί για την ευτυχή ολοκλήρωση των ανθρώπων. Μάλιστα δεν είναι μόνο ένα κλειδί, είναι το μόνο κλειδί που οδηγεί στον ένα και μοναδικό δρόμο για την ολοκλήρωση αυτή. Δρόμος και διαδικασία, που φαίνεται να απαιτεί την κατανόηση της αξίας των οικογενειακών σχέσεων, τη συμμετοχή στην αλληλοπαροχή (στο πάρε-δώσε) αγάπης, τρυφερότητας και υποστήριξης και, τέλος, την αναγνώριση, το "ευχαριστώ". Η ολοκλήρωση αυτή φέρνει την ευτυχία, οδηγεί σε ένα τέλος της αφήγησης, σ' ένα σημείο όπου σίγουρα "ζήσαν αυτοί καλά...", καιρός να ζήσετε και εσείς καλύτερα.

Δικαστική πλάνη

Έτσι, *στο Δικαστική πλάνη (Class Action)*, ο πατέρας (Τζην Χάκμαν) και η κόρη του (Μαίρη Ελίζαμπεθ Μαστραντόνιο) έχουν χρόνια να μιλήσουν παρόλο που οι δυο δικηγορούν στην ίδια πόλη. Το χάσμα των γενεών βρίσκεται σε όλο του το μεγαλείο, στο τελικό του σημείο. Και οι δύο είναι δυστυχισμένοι χωρίς να ξέρουν γιατί. Εκτονώνουν όλη τους την ένταση σε επιθετικότητα αριστερά και δεξιά χωρίς να καταλαβαίνουν τίποτε. Θύμα αυτής της κατάστασης η μητέρα, ο μόνος συνδετικός κρίκος της οικογένειας, η οποία πεθαίνει σε κάποια έντονη στιγμή διαμάχης. Μετά τον καταλυτικό θάνατό της οι εναπομείναντες δύο καταλαβαίνουν ότι τα πράγματα πρέπει να αλλάξουν, αποφασίζουν να παραδεχθούν τα συναισθήματα που έχει ο ένας για τον άλλο και να μιλήσουν. Τότε, γεφυρώνοντας το χάσμα, πατέρας και κόρη μπορούν να αντιμετωπισθούν ως άνθρωποι πλέον, και όχι σαν πληρωμένοι δολοφόνοι, και να συνεχίσουν τη ζωή τους έστω και μετά από τις απώλειες.

Στο *1003 μίλια αναμνήσεις (Coupe de ville)*, ένα rock 'n' roll road movie, ο πατέρας (Άλαν Άρκιν), άρρωστος από καρκίνο, στέλνει τους τρεις μαλωμένους γιους του σε μια αποστολή που τους αναγκάζει να διασχίσουν μεγάλο μέρος της Αμερικής. Φυσικά στην Οδύσσεια αυτή αναγνωρίζουν την αξία της αδελφικής αγάπης και σύνδεσης και η οικογένεια τα βρίσκει λίγο πριν από το θάνατο του πατέρα. Εδώ σταματάει η πάλη των ατόμων της ίδιας γενιάς για την εξου-

σία όταν κατ' ανάγκη οι αδελφοί ενώνονται απέναντι σε ξένους, εχθρούς και τυράννους. Έτσι αναγνωρίζεται η αναγκαιότητα και η σημασία της αδελφικής σχέσης και της οικογένειας.

Τέλος, στις *Γοργόνες (Mermaids)*, η μητέρα (Σερ) διαλύει αργά αλλά σίγουρα την οικογένειά της με τις συνεχείς μετακινήσεις της μπρος στο φόβο κάποιας ουσιαστικής δέσμευσης και σχέσης. Έτσι τα δύο κορίτσια υποφέρουν μέχρι που μια πατρική φιγούρα (Μπομπ Χόσκινς), η τελευταία σχέση της μητέρα, βγάζει με το ζόρι σχεδόν τα συναισθήματα που τα παιδιά έχουν, και είναι αναγκαίο να έχουν μέσα στην οικογένεια. Βέβαια, πάλι ο θάνατος (το σχεδόν θανατηφόρο ατύχημα της μικρής κόρης) δρα καταλυτικά και αφυπνίζει τα πραγματικά συναισθήματα της μητέρας. Εδώ έχουμε ειρήνη στη διαμάχη για εξουσία μεταξύ των γονιών. Η οικογένεια ολοκληρώνεται όταν υπάρξουν δύο γονείς σε αρμονία, με κατανόηση και αγάπη μεταξύ τους, και μόνο τότε.

Η επιστροφή και δικαίωση της οικογένειας σε αυτές τις ταινίες ακολουθεί λογικά την "επικράτηση" του μονογαμικού ζευγαριού των τελευταίων ετών (AIDS βοηθούντος). Δεν είναι τυχαίο που η επιστροφή επιτυγχάνεται κάτω από τη σκιά του θανάτου. Ο θάνατος λειτουργεί σαν σημάδι ότι τα πράγματα έχουν φτάσει σε κάποιο όριο, δείχνει τη σοβαρότητα της όλης υπόθεσης. Αλλά ταυτόχρονα το ξεπέρασμα των προβλημάτων, καθώς γίνεται κάτω από τη συναισθηματική πίεσή του, είναι ένα ξόρκισμα μάλλον παρά λύση.

Στις τρεις αυτές ταινίες έχουμε το θρίαμβο της πυρηνικής οικογένειας. Ξεχάστηκαν τα τέρατα, οι δολοφόνοι και οι δαίμονες. Η επόμενη κίνηση θα αφορά την ευρύτερη οικογένεια. Θα ξεχαστεί η ταύτισή της με ιταλικές και κινέζικες μαφίες και θα αναγνωριστεί η σημασία (ως θαύμα) της υποστήριξης και της ευρύτητας των εμπειριών που προσφέρει. Ίσως να μην έχουν απόλυτο άδικο αυτές οι ταινίες, όσον αφορά τα θετικά στοιχεία της οικογένειας. Οι μύθοι που πλάθουν, με τη συχνά συγκινητική επίκληση στην αγάπη που δένει τα μέλη μιας οικογένειας, δίνουν το μέτρο ορισμένων πλευρών του ρόλου της οικογένειας, η σημασία των οποίων είχε αγνοηθεί την περίοδο της κριτικής. Είναι βέβαια πάλι μια μονόπλευρη διάσταση του θέματος.

Η αφήγησή τους απλώς σταματάει, παγώνει στο μέσο τους αγώνες εξουσίας που για δεκαετίας είχαν διαλύσει τις οικογένειες (του κινηματογράφου τουλάχιστον). Επιστρέφει σε αξίας που είχαν κτυπηθεί αλύπητα στο κοντινό παρελθόν, αγνοώντας τους λόγους που είχαν οδηγήσει στην κριτική. Η επίκληση στην οικογενειακή αγάπη, τέλος, γίνεται ξεχνώντας το μεγάλο πρόβλημά της, που είναι το θολό της όριο με τον έρωτα και τη σωματική επιθυμία. Για τις ταινίες αυτές δεν υπάρχουν οι παράνομοι έρωτες που συνήθως υποσκάπτουν την εσωοικογενειακή ειρήνη.

Όσο κι αν είναι λειψή, η νέα αυτή άποψη ωστόσο λειτουργεί σαν αντίβαρο στους μύθους που είχαν πλάσει οι ταινίες που βασίστηκαν στην κριτική. Ο κινηματογράφος του Χόλλυγουντ δυσκολεύεται φαίνεται να προσέξει ότι οι δύο πλευρές της οικογένειας μάλλον υπάρχουν ταυτόχρονα και η παραδοχή της μίας δεν αναιρεί την άλλη. Η αντίπαλη σχέση υπάρχει παρά την αγάπη, ταυτόχρονα με την αγάπη. Όπως γίνεται συνήθως, οι ταινίες του απλώς πότε προσέχουν τη μια πλευρά και πότε την άλλη.

Γοργόνες

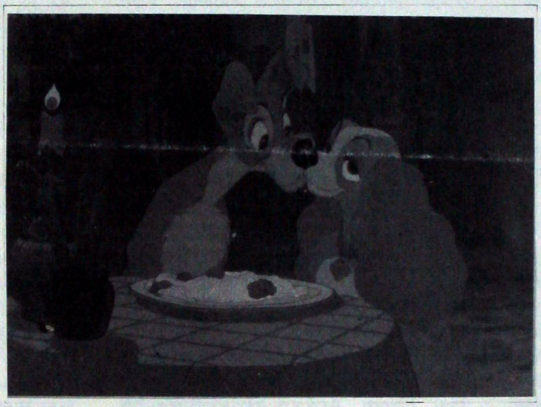
Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

Όσο πιό μεγάλη, τόσο πιό καλά

Αυτή ή όχι τόσο αθώα φράση φαίνεται να συνοψίζει το κυρίαρχο πιστεύω των ανθρώπων του κινηματογράφου στη μάχη τους ενάντια στο μόνιμο πλέον εχθρό τους: την τηλεόραση. Αναφέρεται φυσικά στην κινηματογραφική οθόνη που σχεδόν μόνη της (με την υποστήριξη του ήχου ίσως) δίνει τη μάχη για την επιβίωση της κινηματογραφικής αίθουσας. Σήμερα που ο πόλεμος αίθουσας-τηλεόρασης εμφανίζει ιδιαίτερη έξαρση (με την προσθήκη της δορυφορικής και καλωδιακής τηλεόρασης στο οπλοστάσιο του αντίπαλου) αξίζει ίσως να δούμε πώς υλοποιήθηκε η φράση αυτή από την εμφάνιση της τηλεόρασης έως σήμερα. Κύρια πηγή πληροφοριών υπήρξε ένα άρθρο του Ρίτσαρντ Χόλις σε ειδική έκδοση του Βρετανικού Ινστιτούτου Φιλμ.

Η πρώτη απόπειρα αύξησης της κινηματογραφικ΄ς οθόνης εντοπίζεται στη δεκαετία του '20. Κάποιο σύστημα (*Μεγάλο Φορμά* το όνομά του) χρησιμοποιήθηκε από το στούντιο του Γουίλλιαμ Φοξ. Στα 1930 εμφανίζεται το σύστημα 70mm *Αληθινή Ζωή*. Κόπια της ταινίας *Μπίλυ δε κινγ* που γυρίστηκε σ' αυτό το σύστημα σώζεται ώς σήμερα. Τα συστήματα αυτά ατύχησαν και μήκαν στο ράφι για έναν πολύ απλό λόγο: δεν υπήρχε απολύτως καμμία θέση για την τοποθέτησή τους (η τηλεόραση δεν είχε εμφανιστεί). Ο κινηματογράφος ήταν η κότα που γεννούσε τα χρυσά αβγά και συνεπώς δεν υπήρχε λόγος για να ξοδευτούν τεράστια ποσά για τη μετατροπή των αιθουσών ώστε να μπορούν να προβάλουν ταινίες γυρισμένες σε καινούρια συστήματα. Οι τεχνολογικές επιτεύξεις όμως αυτών των συστημάτων αποτέλεσαν τη βάση για τη δημιουργία αυτού που θα ερχόταν αργότερα στη δεκαετία του '50, μετά την εμφάνιση της τηλεόρασης.

Και το πρώτο σοβαρό όπλο ήρθε το 1952. Το όνομά του ήταν *Σινέραμα* και το επιλεγμένο ακροατήριο του Μπρόντγουαίη Θήατερ της Νέας Υόρκης ούρλιαζε και αρπαζόταν από τις καρέκλες καθώς έβλεπε ένα ταξίδι και πολλά άλλα συναρπαστικά που υπήρχαν στην ταινία *Αυτό είναι το Σινέραμα*. Η ταινία ξεκινούσε με συμβατικό φορμά, μέσω του οποίου ο εφευρέτης του συστήματος Λόουελ Τόμας προετοίμαζε το κοινό για το τι θα επακολουθούσε. Για να εμφανιστεί το *Σινέραμα* έπρεπε να λυθούν αρκετά τεχνικά προβλήματα. Χρησιμοποιήθηκαν τρεις μηχανές λήψεως, οι οποίες μάλιστα κινηματογραφούσαν αντίθετα, δηλαδή η αριστερή μηχανή έπαιρνε την εικόνα που θα εμφανιζόταν στα δεξιά της οθόνης και η δεξιά την αριστερή εικόνα. Η προβολή γινόταν από τρεις μηχανές προβολής, "κλειδωμένες" μεταξύ τους. Υπήρχε όμως κάποιο πρόβλημα στις άκρες, εκεί όπου οι δύο εικόνες έπεφταν η μια πάνω στην άλλη. Το πρόβλημα αυτό βρήκε την πιο απλή λύση του: οι σκηνοθέτες κινηματογραφούσαν έχοντας στα άκρα κάποιο κάθετο αντικείμενο, ένα δοκάρι ή ένα δένδρο. Η αρχική ταινία *Αυτό είναι το Σινέραμα* υπήρξε μεγάλη επιτυχία (απέφερε κέρδος πέντε εκατομμυρίων δολλαρίων, δηλαδή ένα αρκούντως αξιοσέβαστο ποσό για την εποχή εκείνη) παρά το αξεπέραστο εμπόδιο που συνάντησε, το ότι δηλαδή λίγες αίθουσες είχαν τεχνική υποδομή για την προβολή μιας ταινίας γυρισμένης σε *Σινέραμα*. Άλλες ταινίες που γυρίστηκαν σε *Σινέραμα* ήταν *Ο υπέροχος κόσμος των αδελφών Γκριμ*, *Η κατάκτηση της Δύσεως*, *Σινέραμα διακοπές*, *Τα καλύτερα από το Σινέραμα*. Η τελευταία ταινία εμφανίστηκε το 1963 και χρησιμοποιούσε (υποτίθεται) μια βελτιωμένη έκδοση του *Σινέραμα* που ονομαζόταν *Σούπερ Σινέραμα* και απαιτούσε ακόμη πιο μεγάλη οθόνη.



Η Λαίδη και ο αλήτης, Σινεμασκόπ, κινούμενο σχέδιο

Το *Σινέραμα*, παρά τις πολύ θεαματικές του επιδόσεις, ήταν καταδικασμένο σε παροπλισμό. Τρεις κάμερες, τρεις μηχανές προβολής, τριπλάσιο συνεργείο, τριπλάσιο φιλμ είναι πράγματα οικονομικώς ασύμφορα. Τα συστήματα που ακολουθούν έχουν δύο κοινά στοιχεία: α) όλα σχεδόν χρησιμοποιούν τη λεγόμενη αναμορφωτική διαδικασία, β) αποτελούν συστήματα που ανέπτυξε μια συγκεκριμένη εταιρεία, χωρίς ποτέ να γίνουν ευρύτερα αποδεκτά. Η αναμορφωτική διαδικασία στηρίζεται ουσιαστικά στην ύπαρξη κατάλληλων φακών που συμπιέζουν το μεγάλο μέγεθος σε κοινό φορμά (35mm) και το αποσυμπιέζουν στη συνέχεια κατά την προβολή (άρα χρειάζεται απλώς ο μηχανικός να αλλάξει το φακό της μηχανής προβολής και πρόβλημα έτερον ουδέν). Η μονομερής ανάπτυξη των λοιπών συστημάτων από μία και μόνο εταιρεία λειτούργησε τελικά μάλλον αρνητικά στην όλη υπόθεση (δεν μπορεί ο κάθε αξιωματούχος μιας παράταξης σε πόλεμο να κάνει του κεφαλιού του χωρίς κόστος). Θετικό στοιχείο ήταν μόνο η συνεχής βελτίωση των συστημάτων λόγω του ανταγωνισμού (πολλά συστήματα έγιναν όχι ενάντια στην τηλεόραση, αλλά κόντρα στο σύστημα της ανταγωνίστριας εταιρείας), αλλά τελικά τα περισσότερα (αν όχι όλα) από τα συστήματα αυτά αναγκάστηκαν να παροπλισθούν. Κανένα δεν έγινε αποδεκτό.

Αρχικά η Φοξ παρουσίασε σχεδόν μαζί με το *Σινέραμα* το γνωστό μας *Σινεμασκόπ*. Οι πρώτες ταινίες *Σινεμασκόπ* ήταν το *Πώς να παντρευτείτε έναν εκατομμυριούχο* και

Λωρένς της Αραβίας, *μια πετυχημένη απόπειρα στα 70 mm.*

Ο χιτών. Το *Σινεμασκόπ* μπόρεσε να υπάρξει χάρη στην υποστήριξη του τότε διευθυντή του στούντιο, του Ντάρελ Φ. Ζανούκ και ήταν το σύστημα που είχε τις μεγαλύτερες πιθανότητες να γίνει αποδεκτό από όλους, αφού νοικιαζόταν από τη Φοξ σε όποιον το ήθελε. Ο Γουώλτ Ντίσνεϋ, λόγου χάρη, το χρησιμοποίησε σε ένα καρτούν του 1953 και στις ταινίες *20.000 λεύγες κάτω από τη θάλασσα* και *Η κυρία και ο αλήτης*.

Ακολουθεί το *Τοντ Α.Ο.*, ένα σύστημα που ονομάστηκε έτσι προς τιμή του βετεράνου Μάικλ Τοντ και της κατασκευάστριας, πρωτοπόρου στον τομέα της, εταιρείας Αμερικανική Οπτική. Στη Θεσσαλονίκη υπήρξε αίθουσα εφοδιασμένη με σύστημα *Τοντ Α.Ο.*, ο γράφων μάλιστα παρακολούθησε και το σχετικό διαφημιστικό φιλμάκι που ήταν, ομολογουμένως, εντυπωσιακό. Πρώτη και μεγάλη επιτυχία γυρισμένη στο νέο σύστημα η ταινία *Οκλαχόμα* (1955).

Ως απάντηση στο *Τοντ Α.Ο.*, η Φοξ λανσάρει στην αγορά το *Σινεμασκόπ 55*, που χρησιμοποιεί μεγαλύτερο φορμά (55 mm αντί για 35 mm). Η ταινία *Καρουσέλ* που διαφημίστηκε εντατικά γίνεται επιτυχία, αλλά το σύστημα είναι θνησιγενές.

Η Παραμάουντ προωθεί το *Βισταβίζιον*, που έχει το πλεονέκτημα μιας πολύ μεγάλης οθόνης, αλλά είναι πολύ βολικό και για ειδικά εφέ. *Οι δέκα εντολές* (1956) του Σ. Μιλ εκμεταλλεύονται πλήρως τις δυνατότητες του συστήματος (θυμηθείτε το χωρισμό της Ερυθράς θάλασσας). Το *Βισταβίζιον* επιζεί και σήμερα χάρη στην μεγάλη ευκολία ειδικών εφέ που προσφέρει.

Η R.K.O. είχε το δικό της σύστημα, το *Σούπερσκοπ*, που ήταν μάλιστα και πολύ φτηνό. Οι ταινίες γυρίζονταν κανονικά (35 mm) με κανονικό φακό και μετά μεγάλωναν και συμπιέζονταν, δίνοντας την εντύπωση της μεγάλης οθόνης. Το σύστημα αυτό έδωσε τη δυνατότητα στις ταινίες που είχαν ήδη γυριστεί να μεταμορφωθούν στο εργαστήριο. Η *Φαντασία* έπεσε θύμα τέτοιας μεταχείρισης.

Η δεκαετία του '70 είναι η κατ' εξοχήν δεκαετία χρήσης του φορμά των 70mm. Αρχικά επινοήθηκε το Σούπερ Τεχνίραμα. Αυτό ενώνει δύο τριανταπεντάρια φιλμ φτιάχοντας ένα εβδομηντάρι. Το φιλμ κινείται στη μηχανή λήψης οριζόντια κι όχι κάθετα, πράγμα που σημαίνει διπλάσια ποσότητα φιλμ, άρα οικονομικό πρόβλημα. Μόνο 27 ταινίες γυρίστηκαν συνολικά στο σύστημα αυτό (η τελευταία το 1985), με κυριότερες τις *Κοιμωμένη καλονή* (1959), *Ελ Σιντ* (1961), *Βασιλιάς των βασιλέων* (1961) και *Ζουλού* (1964).

Εμφανίστηκαν κι άλλα συστήματα στα 70mm, χωρίς όμως να γίνουν ευρύτερα γνωστά. Αναφέρουμε τα *Ούλτρα Παναβίζιον* (*Γουέστ Σάιντ στόρυ* - 1961), *Σούπερ Παναβίζιον* (*Λώρενς της Αραβίας* - 1962), *Σούπερ Σινέραμα 70mm* (*2001 Οδύσσεια του διαστήματος* - 1968).

Σήμερα, λίγες κινηματογραφικές αίθουσες είναι κατάλληλα εξοπλισμένες για να προβάλουν τέτοιες ταινίες. Έτσι, οι ταινίες που γυρίστηκαν σε κάποιο από τα συστήματα αυτά συνήθως έχουν πρόβλημα να προβληθούν. αλλά το βασικότερο πρόβλημα βρίσκεται στην από την τηλεόραση μετάδοσή τους. Εκεί έχουμε να κάνουμε συνήθως με τραγελαφικές καταστάσεις. Κομμένα κεφάλια ή κομμένοι ηθοποιοί στις άκρες είναι τα αμέσως ορατά αποτελέσματα. Υπάρχουν όμως κι άλλες πιο συγκινητικές περιπτώσεις. Στην από τηλεοράσεως προβολή της ταινίας *Στάση λεωφορείου* (1956), με πρωταγωνίστρια τη Μέριλυν Μονρόε, οι τενικοί του σταθμού της τηλεόρασης έκαναν ουσιαστικά καινούριο μοντάζ στην ταινία. Συγκεκριμένα υπήρχε μια σεκάνς όπου οι δύο πρωταγωνιστές βρίσκονταν στις δύο άκρες του πλάνου. Τα μέρη αυτά χάνονται στην τηλεόραση συνήθως, οπότε οι τεχνικοί έδειχναν διαδοχικά το άκρο εκείνο που βρισκόταν ο ηθοποιός που μιλούσε εκείνη τη στιγμή. Έτσι εμείς βλέπουμε τον έναν πρωταγωνιστή να μιλάει μόνο του στο κάδρο και μετά ύστερα από αλλαγή του πλάνου, τον άλλο πρωταγωνιστή να μιλάει, μόνο του πάλι στο κάδρο κ.ο.κ., ενώ φυσικά στην κανονική σινεμασκόπ εκδοχή εμφανίζονταν και οι δύο ταυτόχρονα. Πάντως δεν υπάρχει λόγος ανησυχίας. Οι ανάγκες της παμφάγου τηλεόρασης επιβάλλουν τη χρησιμοποίηση όλων των διαθέσιμων υλικών, άρα και των ταινιών που γυρίστηκαν σε κάποιο σύστημα. Ήδη εργαστήρια τηλεοπτικά αλλά και κινηματογραφικά των μεγάλων στούντιο (τα οικονομικά οφέλη από την πώληση αυτών των ειδικών ταινιών στην τηλεόραση είναι επαρκές κίνητρο) εργάζονται εντατικά ψάχνοντας λύση στο πρόβλημα του πώς θα προβάλλεται μια ταινία γυρισμένη με κάποιο ειδικό σύστημα στην τηλεόραση. Η απάντηση στο πρόβλημα αναμένεται συντόμως. Κάποια προκρούστεια μέθοδος θα βρεθεί. Τι διάολο, εδώ βρέθηκε μέθοδος εγχρωμάτωσης των παλιών ασπρόμαυρων ταινιών, οι ταινίες που γυρίστηκαν με ειδικά συστήματα θα ξεφύγουν;

Θωμάς ΝΕΟΣ

Τα παιδιά, η "καρδιά" τους και ο Κομεντσίνι

Δε θα μιλήσω για φόρμα, φιλμικό χρόνο, σεκάνς, τράβελινγκ, πλονζέ και κόντρ-πλονζέ. Δε θα μιλήσω για σημειολογία ή ψυχανάλυση, μετωνυμία και γλώσσα, Λακάν, Μπαρτ, Φουκώ ή Φρόυντ. Ούτε για Μαρξ (όχι γιατί έχει γίνει "ντεμοντέ", αλλά γιατί, πολύ απλά, δε χρειάζεται). Στο κείμενο αυτό, δε θα βρείτε νύξεις για μοντέρνο και μεταμοντέρνο, για την υπαρξιακή αγωνία σε σχέση με το φτύσιμο, τον εμετό ή το περίττωμα. Και φυσικά, δεν έχω τα οικονομικά μέσα που θα μου επέτρεπαν να διοχετεύσω την αγάπη μου για την ταινία, που πριν από κάμποσο καιρό επαναπροβλήθηκε από την ΕΤ1 υπό την μορφή τηλεοπτικής σειράς, μέσα σε πολυδάπανες διαφημιστικές φανφάρες που τελευταία κανονιοβολούν το κοινό σε τέτοιο βαθμό ώστε να γνωρίζει εκ των προτέρων με το νι και με το σίγμα αυτό που πρόκειται να δει ή, καλύτερα, αυτό που υποτίθεται πως πρόκειται να δει. Η *Καρδιά* του Κομεντσίνι, βασισμένη στό ομώνυμο βιβλίο του Ντε Αμίτσις, είτε ως κινηματογραφική ταινία είτε ως τηλεοπτική σειρά, δεν είναι "το γεγονός", δεν είναι χάπενινγκ. Γιατί ο Κομεντσίνι, δεν είναι "ιερό τέρας", "τρομερό παιδί" ή "μαιτρ". Είναι, πολύ απλά, ένας μεγάλος σκηνοθέτης, ένας από τους σημαντικότερους εκφραστές του ιταλικού - και όχι μόνο - κινηματογράφου.

Θεώρησα απαραίτητο τον πρόλογο σχετικά με το τι *δεν είναι* η *Καρδιά* και ο Λουίτζι Κομεντσίνι ακριβώς για να μπορέσω να κατοχυρώσω και να καταδείξω την ετερότητα: την "άλλη" ματιά, τον "άλλο" τρόπο του συναισθάνεσθαι, τη "άλλη" αισθητική, την "άλλη" κοσμοθεωρία. Ετερότητα που δε δομείται πάνω στο αλλόκοτο αλλά πάνω στο καθημερινό. Καθημερινό αλλά ποτέ πεζό. Ποια είναι η μαγική συνταγή του σκηνοθέτη για το μπόλιασμα της καθημερινότητας με την ποίηση; Η υπέρμετρη αγάπη του για τα παιδιά. Ποιες είναι οι αξίες που αναδύονται από την ταινία; Η τρυφερότητα, η αλληλεγγύη, ο ουμανισμός, η σπαραχτική αθωότητα των απλών και φτωχών ανθρώπων, η ζεστή και ταυτόχρονα ανελέητα απογυμνωτική και ανατρεπτική ματιά του παιδικού βλέμματος, από όπου πηγάζει και η πίστη στη δυνατότητα του χτισίματος μιας κοινωνίας πιο ανθρώπινης και δίκαιης.

Το σχολείο και τα παιδιά

Τα παιδιά και το σχολείο που ευλογεί τη φτώχεια και προετοιμάζει το δρόμο για τον πόλεμο. Το "σχολείο-σκατά", όπως το αποκαλεί σε μια άλλη του ταινία, τον *Χαρτοπαίκτη με το στανιό*. Το σχολείο της αστυνόμευσης της παιδικής "μανίας" να θέτει ερωτήματα. Το σχολείο του διδακτισμού και της παπαγαλίας. Πριν από λίγο καιρό η RAI πρόβαλε ένα αφιέρωμα στο έργο του Κομεντσίνι μέσα στο οποίο υπήρχαν και τμήματα ενός ντοκυμανταίρ, γυρισμένου από τον ίδιο, κατά το οποίο ο Ιταλός σκηνοθέτης κινηματογραφούσε τα παιδιά παίρνοντάς τους συνεντεύξεις, ξετρυπώνοντάς τα από τις φτωχογειτονιές ή από τα σχολεία. "Τι είναι η ποίηση;" ρωτά δύο μικρούς μαθητές. Ο πρώτος διστάζει, ο δεύτερος δειλά απαντά: "Είναι κάτι... που μαθαίνουμε απ' έξω." Το ερώτημα που ακολουθεί είναι: "Και η ιστορία τι είναι;" Ο μικρός επιμένει: "Είναι κι αυτό κάτι ... που μαθαίνουμε απ' έξω." "Δηλαδή", είναι αυτή τη φορά το ερώτημα, η ποίηση και η ιστορία είναι το ίδιο πράγμα;" Η απάντηση του πιτσιρίκου δεν πρωτοτυπεί, αλλά είναι κραυγαλέα ενδεικτική: "Είναι... είναι πράγματα που μαθαίνουμε απ' έξω!"

Στο ίδιο πάντα ντοκυμανταίρ, εύκολα αναγνωρίζεις στα "παιδιά του δρόμου" τους φιλμικούς του μικρούς ήρωες. Η κάμερα του Κομεντσίνι μπαίνει μέσα στα φτωχόσπιτα των πολυμελών οικογενειών και ανάμεσα στους πρωταγωνιστές της καρδιάς του, τα φτωχά λαϊκά στρώματα, διαλέγει τους μικρούς πρωταγωνιστές των ταινιών του. Παιδιά που είναι αναγκασμένα να δουλεύουν από πολύ μικρή ηλικία και που το σχολείο - φυσικά - τα έχει απορρίψει ως "ανεπίδεκτα μαθήσεως", μετατρέπονται κάτω από την καθοδήγησή του σε μεγάλους καλλιτέχνες. Το μυστικό της μαγικής επαφής του σκηνοθέτη με τον παιδικό κόσμο: Η απόλυτη ελευθερία που ξαφνικά αποκτά το παιδί-ηθοποιός *να είναι ο εαυτός του*. Σκανδαλιάρης, ζωηρός, ατίθασος, τρυφερός, αρνητικός και ενστικτωδώς αντιδρών στον ευνουχισμό που επιχειρεί να επιφέρει στην ψυχή του η εξουσία. Ο Κομεντσίνι, γνώστης του μυστικού της ανάπτυξης της παιδικής προσωπικότητας και της πορείας προς την ολοκλήρωσή της, δεν παράγει απλώς τον "άλλο" κινηματογράφο, αλλά και την "άλλη" παιδεία.

Τα παιδιά και η φτώχεια

Ο Χριστός σταμάτησε στο Έμπολι σύμφωνα με τον Φραντσέσκο Ρόζι (αλλά και το συγγραφέα του ομότιτλου βιβλίου Καρλ Λέβι), αλλά ο Κομεντσίνι ενδιαφέρεται ακριβώς για τον ανεξερεύνητο χώρο *πέρα* από το Έμπολι, πέρα από το σημείο που σταμάτησε ο Χριστός, το σημείο όπου τελειώνει ο Πολιτισμός και η Ιστορία και αρχίζει η ανείπωτη μιζέρια. Παρ' όλα αυτά, τα παιδιά στην *Καρδιά* είναι, υπό μια έννοια, υπερταξικές φιγούρες αφού, είτε ευκατάστατα είτε παιδιά εργατών, μετά τη "συνάντησή" τους στο "δημόσιο" σχολείο, εγκαθιστούν μεταξύ τους σχέσεις αλληλεγγύης που προσδιορίζεται όχι από την κοινωνική τάξη από την οποία προέρχονται, αλλά από την κοινή τους ηλικία. Με άλλα λόγια, ένα είναι το κριτήριο της "συμμαχίας" τους: η κοινή παιδική "καρδιά".

Τα παιδιά και ο κινηματογράφος ως φορέας του ονείρου

Τα παιδιά και τα όνειρά τους στο έργο του σκηνοθέτη προβάλλουν την ετερότητα του ονείρου στον κινηματογράφο (σαφώς όχι τη "μόνη" ετερότητα, αλλά μία βασική συνιστώσα της): το όνειρο σαν σολιψιστικό φάντασμα, σαν εφιαλτική ονείρωξη, σε αντιδιαστολή με το "άλλο" όνειρο, το όνειρο του παιδιού που πεινασμένο και κουρασμένο αποκοιμιέται την ώρα του μαθήματος και ονειρεύεται την οικογένειά του καθισμένη γύρω από το τραπέζι να περιμένει από τον πατέρα το μοίρασμα της επαρκούς μακαρονάδας. Το φετίχ σαν μεταφυσικό σύμβολο - αντικείμενο σε αντιδιαστολή με το πραγματικό αντικείμενο - πορτοκάλι που ένας από τους "πιτσιρικάδες" στην αρχή κρατά για

τον εαυτό του και έπειτα προσφέρει στον άρρωστο από πνευμονία συμμαθητή του μαζί με τα άλλα δύο που έτσι κι αλλιώς η παρέα έχει αγοράσει για τον τελευταίο.

Αναρωτιέμαι κατά πόσο όλα όσα έχουν ώς τώρα αναφερθεί φαντάζουν "εκτός τόπου και χρόνου" σε μια εποχή όπου κατά γενική ομολογία επικρατεί ο πεσσιμισμός και η αλλοτρίωση. Είναι όμως και βαθειά μου πεποίθηση ότι υπάρχει ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στη διαπίστωση, κατανόηση και καταγραφή των σύγχρονων αλλοτριωτικών συνθηκών ζωής και στη μετατροπή της διάβρωσης των ανθρωπίνων σχέσεων και αξιών σε "σημαία" μας. Είναι άλλο πράγμα να διαπιστώνεις ή ακόμη και να βιώνεις μια παρακμή και άλλο να την υιοθετείς. Γιατί όταν κάποιος φλερτάρει με το δεύτερο, ταυτόχρονα ερωτοτροπεί και με τους κήρυκες του "τέλους των ιδεολογιών", των οραμάτων, των συναισθημάτων, οι οποίοι μας παροτρύνουν να "ξεχνάμε" την εγγραφόμενη στο κομεντσινικό έργο πραγματικότητα, που υφίσταται σήμερα περισσότερο από ποτέ άλλοτε.

Ο Κομεντσίνι και η κινηματογραφική κριτική

Στο παλιότερο κινηματογραφικό περιοδικό *Σύγχρονος κινηματογράφος*, αξίζει να σημειωθεί ότι εκδιδόταν σε μια περίοδο κατά την οποία ευνοείτο ένας "σκληροπυρηνικά ελιτίστικος" γραπτός κινηματογραφικός λόγος, υιοθετούμενος και από το προαναφερθέν περιοδικό, οι κινηματογραφικοί κριτικοί συνέτασσαν καταλόγους με τις ταινίες της εκάστοτε περιόδου και τις βαθμολογούσαν με "αστέρια". Η σχηματικότητα τέτοιων πινάκων έδινε τη δυνατότητα στον αναγνώστη να εντοπίζει και να αντιλαμβάνεται συγχρόνως την απόκλιση ανάμεσα στις γνώμες των κριτικών για την ίδια ταινία αλλά και την ιεραρχική αξιολόγηση των ταινιών από τον ίδιο κριτικό. Στην περίπτωση δύο ταινιών του Λουίτζι Κομεντσίνι (*Έγκλημα αγάπης* και *θεέ μου, πόσο χαμηλά έπεσα*) που παρατίθενται σε έναν τέτοιο πίνακα (βλ. *Σύγχρονο Κινηματογράφο* '76, τεύχος 9/10), η κριτική (συντακτική επιτροπή του περιοδικού και κριτικοί κινηματογράφου των εφημερίδων) δίνει στον Ιταλό δημιουργό "καλή βαθμολογία" και βρίσκει τις ταινίες γενικά ενδιαφέρουσες. Αλλά μόνο σε επίπεδο "σχηματικό". Γιατί σε επίπεδο αναλυτικών θεωρητικών κειμένων, αφιερωμάτων, συνεντεύξεων, εκτενών κριτικών και άλλων "κατασκευασμάτων", ο σκηνοθέτης είναι απών. Πράγμα το οποίο αναπόφευκτα επιβάλλει την αναζήτηση μιας εξήγησης. Το πρώτο πράγμα που γίνεται ολοφάνερο είναι ότι ο Ιταλός δημιουργός, λόγω του προσωπικού του "στίγματος", δεν μπορεί να ενταχθεί στο θεωρητικό και γλωστικό πλαίσιο και ύφος του εν λόγω περιοδικού. Την ίδια στιγμή, όμως, εξαναγκάζει *με την αξία του έργου του* στην καλή (αλλά σχηματική) του βαθμολόγηση από τους κριτικούς.

Και για να εμβαθύνουμε λίγο περισσότερο τα παραπάνω: Η *Καρδιά* (αλλά και οι άλλες ταινίες του Κομεντσίνι) δεν έχει την ανάγκη μεσάζοντος γραπτού κινηματογραφικού λόγου, ενώ ευνοεί μια *άμεση επαφή και συμμετοχή του θεατή*. Ο κομεντσινικός λόγος αναιρεί τους "θεωρητικούς", "αναλυτές", "ειδικούς", "επεξηγητές" που παρεμβάλλονται ανάμεσα στο κοινό και την τέχνη του κινηματογράφου για να το "διαφωτίσουν" και να το "καθοδηγήσουν". Οι ταινίες του Κομεντσίνι τα λένε "όλα έτσι ώστε να τα καταλαβαίνουν όλοι" και συγχρόνως αποτελούν τέχνη υψηλών προδιαγραφών.

Ο Κομεντσίνι είναι εξίσου απών και στα μετέπειτα του *Σύγχρονου Κινηματογράφου* κινηματογραφικά έντυπα που φτάνουν ώς τις μέρες μας. Ο σύγχρονος γραπτός κινηματογραφικός λόγος έχει "μετατοπισθεί" προς την κατεύθυνση των "παραχωρήσεων" στη δυνατότητα κατανόησης του "μέσου" θεατή αλλά - δυστυχώς - συχνά αναπτύσσεται ένας κατ' ουσία *σύγχρονος ελιτίστικος γραπτός* κινηματογραφικός λόγος, διανθιζόμενος με *μοντερνισμούς, λαϊκισμούς*, αλλά και επικίνδυνες παραχωρήσεις στο *κινηματογραφικό μάρκετινγκ* και τον διαφημιστικά ενορχηστρωμένο χορό των εντυπώσεων. Όπως γίνεται εύκολα κατανοητό, σκηνοθέτες σαν τον Λουίτζι Κομεντσίνι "δε χωρούν ούτε εδώ". Και όπως έχει γίνει πια αντιληπτό, ο Κομεντσίνι στο παρόν κείμενο έχει γίνει πλέον *αφορμή, πρόσκληση και πρόκληση* στο να μιλήσουμε επιτέλους, με διάλογο και εκτενώς, όχι πλέον για την κρίση του κινηματογράφου, αλλά *για την κρίση του ίδιου του γραπτού κινηματογραφικού λόγου*.

Ο Λουίτζι Κομεντσίνι, ένας από τους μεγαλύτερους κινηματογραφικούς τροβαδούρους του λυρισμού, της συγκίνησης, της ευαισθησίας και της ανθρωπιάς, καθώς και των ανατρεπτικών δυνάμεων που τα παραπάνω κλείνουν μέσα τους (στο σημείο αυτό ας αποτίσουμε φόρο τιμής στο μεγάλο "δάσκαλο" Τσάπλιν) επιμένει, πεισματικά και αμετάκλητα, πως η "καρδιά" των ανθρώπων, και κυρίως των παιδιών, είναι κάτι πολύ περισσότερο από φυσιολογία, βιολογία και ανατομία. Εμείς;

Ελένη ΜΑΡΑ

Γκρίζο

Αν σε κάποια παλιά αμερικανική ταινία εμφανιζόταν κάποιο συγκεκριμένο επώνυμο προϊόν, αυτό ήταν συνήθως αποτέλεσμα τύχης ή αναγκαιότητας. Ο πρωταγωνιστής, λόγου χάριν, αγοράζοντας ένα πακέτο τσιγάρα αποκάλυπτε τη μάρκα τους ή καθώς στεκόταν μπροστά σ' έναν πάγκο εφημερίδων και περιοδικών, μας επέτρεπε να διαβάσουμε κάποιους τίτλους. Σήμερα βέβαια τα πράγματα έχουν ριζικά αλλάξει και τίποτε πλέον δεν είναι τυχαίο. Έτσι, η Λόις Λέην (Μαργκό Κίντερ) κάπνιζε Μάλμπορο στο *Σούπερμαν 2* (1980) επειδή οι παραγωγοί πληρώθηκαν 42.500 δολλάρια για να εμφανιστεί η συγκεκριμένη μάρκα τσιγάρων στην οθόνη. Ο Ε.Τ. προτιμούσε περισσότερο κάποια σοκολατάκια από κάποια άλλα. Η δεύτερη εταιρεία αρνήθηκε να διαφημιστεί με αποτέλεσμα η πρώτη (που πλήρωσε τη διαφήμιση) να δει τις πωλήσεις της να αυξάνονται κατά 65% τη χρονιά μετά την προβολή της ταινίας. Στην τελευταία του ταινία ο Τζέημς Μποντ δεν οδηγούσε την περιβόητη Άστον Μάρτιν αλλά μια Λίνκολν Κοντινένταλ Μαρκ ΙΙ, διότι πλήρωσε το αναγκαίο ποσό η Φορντ. Τα χελωνονιτζάκια διατρέφονταν αποκλειστικά με πίτσα Ντόμινο (μια γνωστή στις ΗΠΑ εταιρεία κατασκευής πίτσας). Θα μπορούσαμε να αναφερουμε πολλά τέτοια παραδείγματα ενδεικτικά της κυριαρχίας της έμμεσης (γκρίζας) διαφήμισης. Υπάρχουν ακόμη και παραδείγματα υπερβολής όπως το μπουκάλι της κόκα κόλα στην ταινία *Και οι θεοί τρελάθηκαν* του Ζαμί Υς, που γίνεται στοιχείο της μυθοπλασίας ή τα 350.000 δολλάρια που πλήρωσε η Φίλιπ Μόρρις ώστε τα τσιγάρα της να χρησιμοποιούνται στον τελευταίο Τζέημς Μποντ.

Σήμερα ένας αριθμός 20 διαφημιζομένων προϊόντων θεωρείται λογικός για μια ταινία. Στην ταινία *Γκοστ* (ελλ. τίτλος: Ο αόρατος εραστής), λόγου χάρη, 16 προϊόντα, εμφανίζονταν ή αναφερόνταν 23 φορές, ενώ στη μεγάλη εμπορική επιτυχία του καλοκαιριού στις ΗΠΑ, *Μαμά, συρρίκνωσα το αεροπλάνο*, του Κρις Κολόμπους 31 προϊόντα χρησιμοποιούνταν ή αναφέρονταν 42 φορές. Τα στούντιο Ντίσνεϋ, μάλιστα, έχουν και τη δική τους ταρίφα για τις γκρίζες διαφημίσεις: 20.000 δολλάρια για να εμφανιστεί ένα προϊόν σε μια ταινία, 40.000 δολλάρια για να αναφερθεί το όνομα του προϊόντος στους διαλόγους μιας ταινίας και 60.000 για να εμφανιστεί το προϊόν στα χέρια ενός εκ των βασικών πρωταγωνιστών. Οι μεγάλες εταιρείες από την πλευρά τους απευθύνονται σε ειδικευμένα γραφεία για να τους συμβουλεύουν σε ποια ταινία αξίζει να διαφημιστούν. "Συμβουλεύομαι όλα τα στοιχεία για μια ταινία, τους παραγωγούς της, το σκηνοθέτη της, το σεναριογράφο της τους πρωταγωνιστές της, τον προϋπολογισμό της και καταλήγω σε μια απόφαση θετική ή αρνητική για τη διαφήμιση ενός συγκεκριμένου προϊόντος σε μια συγκεκριμένη ταινία", δηλώνει ένα στέλεχος ενός τέτοιου γραφείου.

Η τοποθέτηση προϊόντος (ή πλασάρισμα προϊόντος, αν προτιμάτε), όπως ονομάζεται στις ΗΠΑ η γκρίζα διαφήμιση, αποτελεί ένα υπολογίσιμο μέρος των εσόδων μιας ταινίας που πολλές φορές αναφέρεται στον προϋπολογισμό της ταινίας.

Βέβαια, υπάρχουν και κάποιοι περιορισμοί. Με τη γκρίζα διαφήμιση οι εταιρίες τσιγάρων παραβαίνουν π.χ. απαγορεύσεις διαφήμισης τσιγάρων. Οι σεναριογράφοι αναγκάζονται σε ακροβατικά γυμνάσματα για να τροποποιήσουν το σενάριο ώστε να μπορεί να αναφερθεί ένα συγκεκριμένο προϊόν. Οι ταινίες εποχής πάλι (ιστορικές κι όχι μόνο) βλέπουν τις πιθανότητες πραγματοποίησής τους να μειώνονται. Δεν μπορεί ο Καίσαρας ή ο Λουδοβίκος ο 14ος να καπνίζουν Μάλμπορο, να οδηγούν Κάντιλακ ή να πίνουν Μπακάρντι.

Θ.Ν.

Κινηματογραφική παραγωγή

Το ξέρετε ότι οι Ινδίες παράγουν πολύ περισσότερες ταινίες από τις ΗΠΑ; Αυτό προκύπτει από τον πίνακα που δημοσιεύουμε παρακάτω με βάση τα πρόσφατα στοιχεία της Ουνέσκο. Χαρακτηριστική είναι η πτώση της κινηματογραφικής βιομηχανίας της Ιαπωνίας, ενώ για την Ελλάδα τα πράγματα είναι γνωστά.

Χώρα	*Αριθμός ταινιών (1987)*	*Αριθμός ταινιών (1965)*
Ινδία	806	325
ΗΠΑ	578	191
Ιαπωνία	286	490
ΕΣΣΔ	156	167
Κίνα	140	-
Ταϋλάνδη	134	(1975) 55
Γαλλία	166	142
Χονκ-Κονγκ	130	325
Ιταλία	116	188
Τουρκία	96	(1975) 160
Κορέα	89	193
Βραζιλία	86	(1970) 72
Μεξικό	82	52
Αίγυπτος	75	47
Ισπανία	69	135
Γερμανία	65	72
Βρετανία	51	69
Πολωνία	39	26
Γιουγκοσλαβία	30	19
Ουγγαρία	26	23
Σουηδία	26	21
Ελλάδα	22	112
Ολλανδία	18	1
Φιλλανδία	15	9
Βέλγιο	12	1
Αυστρία	12	21
Πορτογαλία	5	6

Λίφτινγκ

Ο Σταλλόνε και η Φαιφερ, πριν και μετα τις "επιδιορθωσεις"

Το όνομα του Στήβεν Χέφφλιν ίσως δεν λέει σε μας τίποτε, λέει όμως πολλά σε όλους τους μεγάλους σταρ του Χόλλυγουντ σήμερα. Πρόκειται για τον πλέον περιζήτητο πλαστικό χειρούργο. Σε αυτόν εμπιστεύτηκαν το πρόσωπό τους ο Μάικλ και η ΛαΤόγια Τζάκσον, η Ελίζαμπεθ Ταίηλορ, ο Συλβέστερ Σταλλόνε, η Μισέλ Φάιφφερ. Το περίεργο είναι ότι οι περισσότεροι σταρ αποφεύγουν στη συνέχεια να πουν το παραμικρό για τις πλαστικές τους επεμβάσεις. Στην πόλη που όλα λέγονται (η αισθηματική ζωή, τα διαζύγια, ο εθισμός στο αλκοόλ ή τα ναρκωτικά, ακόμη και οι σεξουαλικές συνήθειες) οι πλαστικές επεμβάσεις φαίνεται να αποτελούν το υπέρτατο μυστικό. Μόνο η Σερ εμφανίστηκε να μην καταλαβαίνει τίποτε και μίλησε ανοιχτά για μια πλαστική επέμβαση σε μια συνέντευξή της. Κι αν κανείς πιστεύει ότι το λίφτινγκ είναι κυρίως γυναικεία υπόθεση, αρκεί να αναφερθούν τα ονόματα των Μπαρτ Ρέυνολντς, Κερκ Ντάγκλας, Μπαρτ Λάνγκαστερ, Ρότζερ Μουρ και Πωλ Νιούμαν δίπλα σε αυτά των Τζόαν Κόλλινς, Γκόλντι Χόουν, Τζένν Φόντα, Ράκελ Γουέλς για να πεισθεί για την ισοκατανομή, τουλάχιστον, ανάμεσα στα δύο φύλα.

Τι είναι όμως αυτό που οδηγεί τους σταρ στις πλαστικές επεμβάσεις; Τέσσερεις κυρίως λόγοι: α) Η επιθυμία να αρθούν οι συνέπειες της φυσικής γήρανσης. Εδώ αρκεί να αναφερθεί και μόνο η περίπτωση της Τζόαν Κόλλινς. β) Η επιθυμία να τροποποιηθούν τα χαρακτηριστικά του προσώπου που θεωρούνται άσχημα. Συνήθως πρόκειται για κάποια ακαλαίσθητη μύτη. Σ' αυτούς που πρόσφατα... άλλαξαν τη μύτη τους προστέθηκαν οι Νίκολας Κέπτζ, Πάολα Αμπτούλ και Κάρρι Φίσερ. Πλην της μύτης όμως γίνονται και πιο πολύπλοκες επεμβάσεις, όπως αυτές που υπέστησαν οι Κάρολ Μπάρνετ (για τη μείωση του προγναθισμού) και ο Συλβέστερ Σταλλόνε. Πολύ της μόδας θεωρείται τον τελευταίο καιρό μια επέμβαση που ονομάζεται στην αργκό του κυκλώματος "παρισινά χείλη". Χάρη σε μια συνθετική ουσία είναι δυνατόν τα αδύνατα χείλη να γίνουν σαρκώδη. Τέτοια επέμβαση έκαναν πρόσφατα η Μπάρμπαρα Χέρσεϋ και η Μισέλ Φάιφφερ. γ) Η επιθυμία να αλλαχθούν τα μέρη του σώματος που θεωρούνται άσχημα. Εδώ κυριαρχεί η σιλικόνη για τη δημιουργία επαρκούς στήθους στις γυναίκες (Μπριγκίττε Νίλσεν, Μπο Ντέρεκ, Μελανί Γκρίφφιθ). Η χρήση της σιλικόνης δεν περιορίζεται πάντως μόνο στο στήθος αλλά επεκτείνεται και σε άλλα μέρη του σώματος (επεμβάσεις για την αφαίρεση του επιπλέον λίπους κυρίως στην κοιλιακή χώρα). δ) Η επιθυμία για ένα πρόσωπο ή σώμα εντελώς διαφορετικό. Ο Μάικλ Τζάκσον και η αδελφή του ΛαΤόγια έρχονται αμέσως στο νου ως προφανή παραδείγματα ανθρώπων που δεν αισθάνονταν άνετα στο χρώμα και στη σωματική τους διάπλαση και προσπάθησαν να τ' αλλάξουν.

Εννοείται βέβαια ότι όλες αυτές οι επεμβάσεις στοιχίζουν πανάκριβα. Μια επέμβαση που στην Ατλάντα στοιχίζει 3.000 δολλάρια, στο Χόλυγουντ στοιχίζει 10.000 ή 12.000 δολλάρια και στην κλινική του Στήβεν Χέφφιλιν 20.000 δολλάρια. Αλλά όπως δήλωσε και η Σύμπιλ Σέπερντ "ένας σταρ δεν είναι ποτέ αρκετά νέος, όμορφος ή λεπτός".

Θ.Ν.

13ο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Κινηματογράφου και Βίντεο

Λάβαμε και δημοσιεύουμε την παρακάτω ανακοίνωση της Ομάδας Δημιουργών κινηματογράφου και βίντεο:

Η Ομάδα δημιουργών Κινηματογράφου και βίντεο (πρώην ομάδα Super 8) προκηρύσσει το 13ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟ το οποίο θα διεξαχθεί στις 9 και 10 Μαΐου στη Θεσσαλονίκη. Δικαίωμα συμμετοχής έχουν ταινίες γυρισμένες σε 16mm, Super 8 ή σε βίντεο. Πληροφορίες - δηλώσεις συμμετοχής στο τηλέφωνο (031) 511.501 - Γιώργο Ζερβόπουλο, ώρες γραφείου ή στη διεύθυνση:

ΟΜΑΔΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟ, Τ.Θ. 11344, 541 10 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ.

Η μουσική των ταινιών της Hammer

Οι ταινίες τρόμου της ειδικευμένης αγγλικής εταιρείας γνώρισαν τη δόξα όχι μόνον από την πλευρά του κοινού, αλλά και από την πλευρά των κριτικών. Ειδικότερα στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές της επόμενης, τότε που ο τρόμος άρχιζε να ανθίζει κάτω από το βάρος του Κρίστοφερ Λη, του Πήτερ Κάσιγκ και της παρέας τους. Ένα μεγάλο όμως μέρος της επιτυχίας και της διακρισης των ταινιών αναμφισβήτητα οφειλόταν και στην εξαιρετική δύναμη της μουσικής τους, που κυρίως συνέθεσαν Άγγλοι συνθέτες της εποχής.

Πολλούς από αυτούς βέβαια τους βλέπουμε και τα μετέπειτα χρόνια να πρωτοστατούν και να αναδεικνύουν τη μουσική τους στο πάλκο της ευρωπαϊκής σκηνής - ονόματα όπως ο Τζέημς Μπέρναρντ ή ο Ντον Μπαγκς ή και ο Ντέιβιντ Γουιτάκερ. Πάντως μέσα από αυτούς τους συνθέτες οι ταινίες της Χάμμερ ευτύχησαν να έχουν στο ενεργητικό τους μερικά από τα σημαντικότερα θέματα που έχουν γραφτεί ποτέ στην ιστορία του κινηματογράφου. Δυστυχώς όμως από αυτά τα θέματα ελάχιστα έχουν καταγραφεί σε βινύλιο ή σε κάτι άλλο και μόνο μερικά βρίσκονται διάσπαρτα σε διάφορες συλλογές συνθετών. Υπάρχει λοιπόν ένα μεγάλο και κυρίως ανεξερεύνητο μουσικό πεδίο το οποίο δεν άργησε να εξερευνήσει η αγγλική δισκογραφική εταιρεία Σίλβα, η οποία κατά τα τελευταία επτά χρόνια έχει εκδόσει περί τους 100 δίσκους με περιεχόμενο μόνον κινηματογραφική μουσική, άλλες φορές σε συλλογές και άλλες φορές ανεκτίμητα και σπάνιας ομορφιάς ολόκληρα σάουντρακτ.

Ο δίσκος λοιπόν που εκδόθηκε από την εταιρεία αυτή με τον γενικό τίτλο "Μουσική από εταιρείες της Χάμμερ" μας δίνει την ευκαιρία να γνωρίσουμε μερικά πράγματα από αυτά τα πραγματικά διαμάντια της "μουσικής τρόμου". Χωρίς να είναι οι αυθεντικές εκτελέσεις, οι ηχογραφήσεις που έγιναν με τα πιο σύγχρονα μηχανήματα (από άποψη ηχητικής) είχαν ως επιμελητές τους ίδιους τους συνθέτες οι οποίοι τα έγραψαν.

Ο δράκουλας

Βασικός κορμός της συλλογής αυτής είναι ο Τζέημς Μπέρναρντ. Η επιλογή αυτή ήταν σημαντική καθώς ο *Δράκουλας* ήταν από τις πρώτες ταινίες που γνώρισαν αμέσως την εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία. Δεν μπορούμε όμως να μην παραδεχτούμε ότι και το θέμα του Δράκουλα ήταν το χαρακτηριστικότερο της εποχής κυρίως λόγω του δυναμισμού της μουσικής και της λειτουργίας της μέσα στις ταινίες αυτού του είδους, μουσική που τονίζει ακριβώς το διαβολικό τόνο του χαρακτήρα των ταινιών. Ο Τζέημς ο Μπέρναρντ έγραψε για το *Δράκουλα* συθέσεις τεράστιου δυναμισμού με κυρίαρχα στοιχεία τα έγχορδα και τα πνευστά καθώς τα μοτίβα χτίζονται νότα νότα γύρω από τις συλλαβές του ονόματος του βρυκόλακα. Και βέβαια μόλις τοποθετήσεις το δίσκο στο πλατώ και αρχίσει η διαδικασία της ακρόασης, καταλαβαίνεις αμέσως την αντίθεση που στήνει ο συνθέτης ανάμεσα στο βασικό θέμα και ένα άλλο το οποίο βασισμένο σε πέντε μόνον νότες, επιτρέπει το καλό να κυριαρχήσει καθώς αντιτάσσεται μαχόμενο με το Δράκουλα. Πραγματικά είναι αξιομνημόνευτο το πώς ο συνθέτης καταφέρνει να συνδυάσει αυτά τα αντίθετα αλλά όχι και απαραίτητα ίσα θέματα με την παρεμβολή ενός τρίτου με τον τίτλο *"το κυνηγητό"*, το οποίο είναι γραμμένο για βιολί και κρουστά.

Παρόλο που τα υπόλοιπα θέματα όλο και περισσότερο μοιάζουν μεταξύ τους, διακρίνεται έντονα μια ποικιλία όσον αφορά το στυλ. Έτσι κάθε φιλμ έχει το δικό του μουσικό χαρακτήρα. Για παράδειγμα στο θέμα "κυνηγητό στη στέγη", έχουμε μια λυσσαλέα μουσική που γίνεται όλο και πιο γρήγορη όλο και πιο δυνατή για να κορυφωθεί στο τέλος σε μια πραγματική έκρηξη των οργάνων όλης της ορχήστρας. Αμέσως μετά την αντίθεση μας ξεναγεί σε ρομαντικά μονοπάτια με συνθέσεις μελωδικές που περισσότερο θυμίζουν τραγούδια του μεσαίωνα.

Ο Ντέιβιντ Γουιτάκερ, πολύ νεότερος του προηγούμενου συνθέτη, έχει γράψει μουσική μόνον σε δύο ταινίες της Χάμμερ, αρκετά γνωστές και στη χώρα μας, που ανήκουν στις τελευταίες παραγωγές κατά την περίοδο της μεγάλης παρακμής αυτού του είδους. Ο *Δόκτωρ Τζέκυλ και η*

αδελφή Χάυντ και το *Τσίρκο των Βρυκολάκων*. Το δεύτερο εκπροσωπείται με ένα θέμα με τον τίτλο *Πρόλογος*, το οποίο κατά την εννιάλεπτη διάρκειά του καταφέρνει να μεταφέρει τον ακροατή μέσα στο κλίμα της ίδιας της ταινίας. Ένα ανακάτεμα σκοτεινής καρναβαλίστικης ατμόσφαιρας χαμηλότονων συγχορδιών πλαισιωμένων από μυστήρια και αρκετά (έντεχνα) παράφωνα φωνητικά. Ο Γουιτάκερ με εξαιρετικό τρόπο αποτυπώνει στην παρτιτούρα του το εξωτικό μυστήριο και τη θανάσιμη εχθρότητα του βαμπιρικού τσίρκου. Ακόμη και το όργανο σε συνδυασμό με τη συμφωνική ορχήστρα, και παρ' όλο τον πειραματισμό του, καταφέρνει να δώσει έναν ασυνήθιστο για τα τότε δεδομένα, "στοιχειωμένο" ήχο, αρκετά δυναμικό και περισσότερο υποβλητικό.

Τέλος περιλαμβάνει μια δεκάλεπτη σουίτα του Κρίστοφερ Γκάννινγκ από την ταινία *Hands of the ripper* του 1971, που είναι και η μοναδική του συνεργασία σε ταινία της Χάμμερ. Το θέμα είναι ίσως από τα ομορφότερα και ρομαντικότερα που έχουν γραφτεί στη δεκαετία του '70 και που αποτέλεσαν επένδυση για ταινία τρόμου.

Πρέπει να σημειώσουμε ότι η μουσική που επένδυσε ταινίες της Hammer δεν είναι αυτή που θα περίμενε ο ακροατής, δηλαδή ακατάληπτοι παγεροί και στοιχειωμένοι ήχοι. Αντίθετα είναι γεμάτη από μια πρωτοφανή γοτθική μαγεία, δυναμισμό και ρευστότητα. Ο αισθησιασμός πλημμυρίζει τα μοτίβα και δίνει στην ταινία ένα ιδιαίτερο πάθος. Παράλληλα οι ρυθμοί της μουσικής επένδυσης άλλαξαν και ο τομέας ανανεώθηκε, αν υπολογίσουμε τη στασιμότητα που παρατηρήθηκε στις δύο προηγούμενες δεκαετίες κυρίως στη σχολή της Γιουνεβέρσαλ, όπου επικρατούσε το "παγερό" αρμόνιο με τον απειλητικό του ήχο ο οποίος τελικά όμως σήμερα θα πρέπει να θεωρηθεί αρκετά ξεπερασμένος.

Τις συνθέσεις του δίσκου εκτελεί η ορχήστρα Φιλαρμόνια με διευθυντή το Νηλ Ρίτσαρσον και ελπίζουμε ότι η Σίλβα θα μας παρουσιάσει και άλλα δείγματα από την πραγματικά μεγάλη γκάμα της Χάμμερ.

Πάνος ΚΟΚΚΑΛΕΝΙΟΣ

Ελληνική μουσική για τον κινηματογράφο

Μέσα στο μεγάλο διάστημα που μεσολάβησε ώσπου να επικοινωνήσουμε και πάλι κυκλοφόρησαν αρκετά πράγματα, άλλα ενδιαφέροντα και άλλα όχι και τόσο, από το χώρο του ελληνικού κινηματογραφου. Κυκλοφόρησαν διάφορα σάουντρακ τα οποία τα είχαμε έτσι κι αλλιώς ξεγραμμένα, μερικά από τα οποία δεν τα θυμούνταν ακόμα και οι ίδιοι οι συντελεστές τους. Η "επιχείρηση-ξέθαμα" λοιπόν από όλες ανεξαιρέτως τις ελληνικες εταιρειες συνεχιζεται και μάλιστα με πιο γοργό ρυθμό από ό,τι θα περίνενε κάποιος. Δυστυχώς από τον νέο ελληνικό κινηματογράφο τα δείγματα όσο πάνε και ελαττώνονται και ίσως σε ένα ή δύο χρόνια δε θα κυκλοφορεί τίποτε γιατί απλούστατα δεν θα υπάρχει.

Τα μόνα ολοκληρωμένα σάουντρακ λοιπόν που κυκλοφόρησαν και μας θυμίζουν ακόμη την ύπαρξη αυτής της συνάντησης που συνηθίζεται να λέγεται Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης ήταν ο *Δραπέτης* του Νίκου Κυπουργού και *Το μετέωρο βήμα του πελαργού* της Ελένης Καραΐνδρου. Και τα δύο αυτά άλμπουμ εκδόθηκαν από τη Μίνος σε μια ύστατη προσπάθεια για επικοινωνία με τη μουσική από αυτόν το χώρο.

Ο Νίκος Κυπουργός δεν χρειάζεται συστάσεις όσον αφορά τη δουλειά του, όμως εκείνο που χρειάζεται συστάσεις είναι το σάουντρακ που κατασκευασε για την ταινία του Λευτέρη Ξανθόπουλου. Ο *Δραπέτης* είναι μια σπουδή θα λέγαμε στους ηθοποιούς που συμμετέχουν στην ταινία, είναι μια μουσική που εξακολουθεί να μας θυμίζει την καταγωγή μας αφού οι ρίζες της βρίσκονται πίσω από το λαϊκό θέατρο και μέσα στις φιγούρες του καραγκιόζη. Η μουσική που έγραψε ο Νίκος Κυπουργός περιλαμβάνει δεκαοκτώ συνθέσεις, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι είμαστε σε θέση να ξεχωρίζουμε κάποια ως κα-

κάποια ως καλύτερη. Η άποψη του συνθέτη είναι ξεκάθαρη και περισσότερο αφηγηματική από κάθε άλλη φορά. Ακούγοντας το δίσκο δεν είναι δυνατόν να μην υποκλιθούμε μπροστά στο υποκριτικό ταλέντο (ακόμη και όταν ερμηνεύουν τραγούδια) μιας επίλεκτης κάστας ηθοποιών με ονόματα σαν του Κώστα Καζάκου, του Στράτου Τζώρτζογλου ή του Γιώργου Νινιού, οι οποίοι αυτή τη φορά δεν αφήνουν τη σφραγίδα τους μόνο πάνω στο λευκό πανί, αλλά και χαραγμένη πάνω σε μια στρώση βινυλίου. Δικαιολογημένα η μουσική του συνθέτη απέσπασε το πρώτο βραβείο από την κριτική επιτροπή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και το σπουδαίο είναι ότι ο Νίκος Κυπουργός είναι ο πρώτος συνθέτης που βραβεύεται για δεύτερη συνεχή χρονιά.

Στην ίδια εταιρεία εκδόθηκε και μουσική που έγραψε η Ελένη Καραϊνδρου για την πολύκροτη ταινία του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Το μετέωρο βήμα του πελαργού*. Είναι αναμφισβήτητο το γεγονός ότι οι γυναίκες που γράφουν μουσική για τον κινηματογράφο σε ολόκληρο τον κόσμο είναι ελάχιστες. Η Ελένη Καραϊνδρου ξεφεύγοντας από τα γνωστά κλισέ, κατάφερε να περάσει τα σύνορά μας στέλνοντας μουσικά μηνύματα σε διάφορα μέρη κυρίως στην Ευρώπη. Η δουλειά στον κινηματογράφο είναι σαφώς συλλογική. Αυτό δεν πρέπει να το ξεχνάμε ούτε για μια στιγμή, καθώς αποδεικνύεται περίτρανα στην περίπτωση των ταινιών του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Από την εποχή που οι δυο τους γνωρίστηκαν δεν σταμάτησαν να συνεργάζονται σε καμιά περίπτωση. Με αρκετές ταινίες στην ιστορία τους πλέον, έχουν μάθει πολύ καλά τις απαιτήσεις ο ένας του άλλου και νομίζουμε ότι μπορούν πλέον να καταχωριστούν ως κινηματογραφικό ζευγάρι. Όταν ακούσαμε για πρώτη φορά το δίσκο ειλικρινά ξαφνιαστήκαμε από τη συμμετοχή της Χαρούλας Αλεξίου, η οποία ερμηνεύει με εκπληκτικό τρόπο το "Πανσέληνος ο έρωτας", ένα τραγούδι της συνθέτριας που σε άλλους καιρούς θα είμασταν σίγουροι ότι θα το ερμήνευε ο Γιώργος Νταλάρας. Η συνθέτρια έκανε την παραγωγή και την ενορχήστρωση του δίσκου, ενώ από το πάλκο παρέλασε για ακόμη μια φορά όλη η αφρόκρεμα των Ελλήνων μουσικών και το σαξόφωνο του Ντάιιβηντ Λυντς, ο οποίος φαίνεται ότι τελικά κατάφερε να αποκτήσει την πράσινη κάρτα.

Μια δυναμική λοιπόν παρουσία της δισκογραφικής εταιρείας Μίνος, η οποία μπορεί να μη μας έχει συνηθίσει σε πολλές εκδόσεις αλλά αυτή τη φορά η προσφορά της ήταν σπουδαία.

Μια άλλη εταιρεία που ασχολείται

εδώ και χρόνια με την κυκλοφορία ελληνικών σάουντρακ είναι και η Λύρα. Τα τελευταία δύο χρόνια, με τη βοήθεια του παραγωγού Μάκη Δελαπόρτα, πραγματικά διαμάντια του "αρχαίου" ελληνικού σινεμά βγήκαν στην επικαιρότητα φρεσκάροντας τη μνήμη μας. Από τις τελευταίες κυκλοφορίες λοιπόν της Λύρας ήταν και το *Δόλωμα* του Αλέκου Σακελλάριου από το 1964, τη μουσική του οποίου έκανε ο Κώστας Καπνίσης. Μέσα στο σάουντρακ υπάρχουν τραγούδια που ερμηνεύονται πρώτα από την Αλίκη Βουγιουκλάκη και μετά από τους Κλειώ Δενάρδου, Τρίο Ατενέ και μια πολύ μα πάρα πολύ καλή στιγμή των Μουζά-Λιγνού (αλήθεια, τους θυμάστε;) στο τραγουδάκι "Άστο το χεράκι σου". Η *Παριζιάνα* ήταν η δεύτερη κυκλοφορία από την ίδια εταιρεία. Μια ταινία του Γιάννη Δαλιανίδη με μουσική του πληθωρικού για την εποχή εκείνη Μίμη Πλέσσα. Από το 1969 θυμόμαστε τις φωνές της Μαρινέλλας, του Πουλόπουλου και βέβαια της ίδιας της πρωταγωνίστριας και τραγουδίστριας, της Ρένας Βλαχοπούλου.

Όμως, ακόμη μια εταιρεία, και με παραγωγό και πάλι τον παραγωγό της Λύρας, τον Μάκη Δελαπόρτα, μπήκε στο χορό των ελληνικών παλαιών σάουντρακ, η Μιούζικ Μποξ Ιντερνάσιοναλ, με τρεις μάλιστα παραγωγές. Και στις τρεις παραγωγές συνδετικός κρίκος είναι ο Γιάννης Σπανός, ο οποίος έγραψε τη μουσική. Κατά χρονολογική σειρά ξεθάφτηκαν: από το 1969 το *Νυφοπάζαρο* του Κώστα Ασημακόπουλου, γεμάτο τραγούδια από το άλλοθι της ελληνικής μουσικής, το περιβόητο νέο κύμα, από το 1972 η *Ερωτική συμφωνία*, μια οικογενειακή ταινία αφού τη σκηνοθεσία έκανε ο Κώστας Καζάκος, επεξεργαζόμενος ένα σενάριο της Ζένης Καρέζη και η *Αναζήτηση* του Ερρίκου Ανδρέου, με σπάνιο γεγονός τη δισκογραφική παρουσία της Μαρίας Δημητριάδη και της Αφροδίτης Μάνου με τα αρκετά όμορφα φωνητικά τους.

Εκτός από αυτά τα τρία σάουντρακ, από την ίδια εταιρεία εκδόθηκαν και δύο ακόμη διπλά άλμπουμ με τον έξυπνο τίτλο: Όταν οι ηθοποιοί τραγουδούν.

Πραγματικά στολίδια στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού, τη δισκογραφική εμφάνιση των οποίων χρωστάμε στον παραγωγό τους, το Δημήτρη Ράνιο. Ηθοποιοί που πέρασαν προσθέτοντας τη δική τους ιστορία πλάι σε αυτή του σινεμά τραγουδούν μοναδικές και αξεπέραστες στιγμές από το θέατρο και τη μεγάλη οθόνη της εποχής. Δύο δίσκοι που αν είχαν εκτιμηθεί σωστά, ίσως να έσπαγαν και το ρεκόρ των πωλήσεων, φρενάροντας την καταναλωτική μανία για άλλα απαράδεκτα ακούσματα που ποζάρουν στις βιτρίνες των δισκοπωλείων.

Πάντως πριν κλείσουμε και αυτήν τη φορά τη στήλη, δεν θα έπρεπε να μας αφήσει απροβλημάτιστους το γεγονός ότι εκτός από τα δύο καινούρια σάουντρακ που αναφέραμε δεν εκδόθηκαν άλλα. Διαιολογημένα όμως θα αναρωτιόσασταν, καινούρια; ... μα από ποιες ταινίες;...

Κώστας ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

Συνέντευξη με το συνθέτη Κλιφ Έιντελμαν

Χωρίς να είναι η πρώτη επένδυση του Κλιφ Έιντελμαν, η πρόσφατη κυκλοφορία του δίσκου "Η δύναμη της θέλησης", από την εταιρεία που ασχολείται αποκλειστικά με τα σάουντρακ, την Βαρέζε, μας αποκαλύπτει έναν συνθέτη πρώτου μεγέθους.

Η δύναμη της θέλησης *(ξένος τίτλος: Triumph of the Spirit) είναι μια ακόμη ταινία που αναφέρεται στο ολοκαύτωμα των Εβραίων κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Παρ΄ όλα αυτά όμως η ταινία κατέχει μια διαφορετική θέση από όλες τις προηγούμενες γιατί είναι η μόνη που γυρίστηκε στους φυσικούς χώρους του στρατοπέδου συγκεντρώσεως του Άουσβιτς. Η μουσική που έγραψε ο συνθέτης, αν αποχωριστεί από τις εικόνες που συνοδεύει, "ξεσκεπάζεται" και ξαφνικά μας αποκαλύπτεται ένα προσωπικό "ρέκβιεμ" για έξι εκατομμύρια άτομα. "Ως τώρα ο Κλιφ Έιντελμαν έχει γράψει μουσική σε έξι ταινίες και τρία τηλεοπτικά, ενώ η τελευταία του δουλειά είναι η μουσική για το έκτο μέχρι στιγμής μέρος του ιστορικού πλέον* Σταρ Τρεκ.

Ο Κλιφ Έιντελμαν είναι ένας ενδιαφέρων συνθέτης, με ξεκάθαρες απόψεις όσον αφορά τη λειτουργία της μουσικής μέσα στις ταινίες και σίγουρα δεν βρίσκεται σε αυτό το επάγγελμα μόνο και μόνο για να περιλαμβάνεται το όνομά του στα ζενερίκ. Η συνομιλία που ακολουθεί έγινε τηλεφωνικά από τον Ντάνιελ Σβάιτζερ στο προσωπικό στούντιο του συνθέτη στο Λος Άντζελες.

Μετάφραση: *Κ. Κοκκαλένιος, Κ. Κωνσταντινίδης.*

ΕΡ: Πριν γράψετε την πρώτη σας επένδυση, ενδιαφερόσασταν για τις ταινίες και γενικότερα για τη μουσική τους;

ΑΠ: Όταν ήμουν οκτώ χρονών άρχισα να μαθαίνω βιολί. Όταν πήγα στο γυμνάσιο συμμετείχα σε πάρα πολλά ροκ συγκροτήματα, παίζοντας κιθάρα και τραγουδώντας. Τελειώνοντας το γυμνάσιο και πηγαίνοντας στο πανεπιστήμιο ξαναγύρισα στην κλασική μουσική και συνέχισα στα πρώτα μου ακούσματα, δηλαδή Στραβίνσκυ, Προκόφιεφ, Ραχμάνινωφ και βέβαια πολλούς άλλους. Τότε ήταν που άρχισα να γράφω συμφωνική μουσική. Εκείνη την περίοδο θυμάμαι ότι είχα γράψει ένα μπαλέτο, μία συμφωνία, μια ουβερτούρα καθώς και αρκετές άλλες συνθέσεις για λιγότερα όμως όργανα. Ο Τζων Γουίλλιαμς και ο Τζέρρυ Γκόλντσμιθ ήταν για μένα η αφορμή της συμμετοχής μου στον κινηματογράφο. Ακούγοντας δουλειές των δύο μεγάλων αυτών συνθετών μελέτησα τον κινηματογράφο και μυήθηκα στην τέχνη της επένδυσης έχοντάς τους για δασκάλους.

ΕΡ: Η πρώτη σας δουλειά ήταν η μουσική που γράψατε για την ταινία Μανταλένα. *Παρά το γεγονός ότι πέρασαν αρκετά χρόνια το φιλμ δεν έχει διανεμηθεί ακόμη. Δε νομίζετε ότι θα ήταν κρίμα η κακή τύχη της ταινίας να αφήσει στην αφάνεια τη μουσική που τη συνόδευε;*

ΑΠ: Απ΄ ό,τι ξέρω, τώρα τελευταία η εταιρεία Μιραμάξ έχει αγοράσει την ταινία με σκοπό τη διανομή της στις αίθουσες. Όντως ήταν η πρώτη μου δουλειά.. Τι μου θυμίζετε!... Είχα γράψει εβδομήντα λεπτά επικορομαντικής μουσικής και η ορχήστρα που χρησιμοποίησα ήταν η Συμφωνική του Μονάχου. Ενενήντα μουσικοί και μία εξηνταμελής χορωδία. Αρκετές εταιρείες είχαν ενδιαφερθεί τότε για την έκδοση του σάουντρακ αλλά δεν έτυχε να βγει. Πάντως, κι αν ακόμη τελικά η ταινία δε διανεμηθεί, μάλλον θα συμπεριλάβω κάποια θέματα σε μια προσεχή ανθολογία με παλιά μουσικά μου έργα.

ΕΡ: Πρόβλημα με τα δικαιώματα των μουσικών δεν θα υπάρξει;

ΑΠ: Όχι, κανένα. Στην Ευρώπη, όπως ίσως ξέρετε, οι μουσικοί δε ζητούν λεφτά όταν η δουλειά στην οποία έπαιξαν κυκλοφόρησε σε δίσκο. Αυτό το κάνουν μόνο οι Αμερικανοί και οι Εγγλέζοι. Γι΄ αυτό και αν έχετε παρατηρήσει, στο 99% των σάουντρακ με συμφωνική μουσική παίζουν ορχήστρες με ευρωπαϊκή προέλευση. Η προτελευταία μου δουλειά *"Τρελοί άνθρωποι"* ηχογραφήθηκε στο Λος Άντζελες με μια ενενηντα-μελή ορχήστρα. Αν θα κυκλοφορήσει σε δίσκο, χρειάζονται εννέα εκατομμύρια μόνο για τους μουσικούς. Βλέπετε ότι τα νούμερα από μόνα τους είναι ήδη απαγορευτικά και όχι μόνο για μένα.

ΕΡ: Μετά τη Μανταλένα;

ΑΠ: Ακολούθησε μια περίοδος τεσσάρων μηνών αναζήτησης δουλειάς για να καταλήξω σε ένα θρίλερ με βρυκόλακες με τον τίτλο *Για να πεθάνεις*. Μία πραγματική κακή ταινία, αλλά το θέμα ήταν τέτοιο που μου άφηνε πολά περιθώρια πειραματισμού. Έγραψα μια γοτθική επένδυση, αρκετά καλή πιστεύω. Ακολούθησε μια τηλεταινία με τίτλο *Ντεντ μεν άουτ*, σε σκηνοθεσία του Ρίτσαρντ Πιρς, ο οποίος ήταν εξαιρετικός συνεργάτης. Μαζί ξαναδουλέψαμε και στο σήριαλ *Τελευταίες μέρες* που αναφερόταν στη ζωή του Νίξον. Ακολούθησε το *Άνιιμαλ Μπιχέηβερ* με τη Χόλλυ Χάντερ, δύο ταινίες με τη Μόλυ Ρίνγκουαλντ και έτσι φτάσαμε στη *Δύναμη της θέλησής*, την πρώτη μου ταινία για λογαριασμό μεγάλου στούντιο, μια συνεργασία που έχει ανοίξει το δρόμο για καλύτερες παραγωγές με γνωστούς σκηνοθέτες.

ΕΡ: Να μείνουμε για λίγο στη Δύναμη της θέλησης. *Είναι αλήθεια ότι γυρίστηκε σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως;*

ΑΠ: Γυρίστηκε στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως του Άουσβιτς, στους ίδιους θαλάμους αερίων που γίνονταν οι ομαδικές εκτελέσεις. Η ταινία δεν πήγε καθόλου καλά στην Αμερική, γιατί το θέμα της και ο τρόπος που παρουσιάζεται δεν είναι για ευαίσθητα στομάχια. Στην Ευρώπη πήγε καλύτερα. Η μουσική που έγραψα πιστεύω ότι είναι η κατάλληλη για να αναδείξει το δράμα και την τραγικότητα αυτών των ανθρώπων. Τη θεωρώ την καλύτερη δουλειά που έχω κάνει και γι΄ αυτό είναι και πολύ σημαντική για μένα. Όμως είναι σημαντική και για έναν ακόμη λόγο για τον οποίο τη θεωρώ προσωπική δου-

λειά. Δύο εβδομάδες πριν αρχίσω να γράφω πεθαίνει η μητέρα μου από καρκίνο. Ήταν μόνο πενήντα έξι χρόνων. Ήμουν μαζί της τους τελευταίους τραγικούς μήνες πριν από το θάνατό της. Ήταν μια τραγωδία. Αμέσως μετά άρχισα να γράφω τη μουσική. Δεν χρειάστηκε να μπω στο πνεύμα της ταινίας, κατανοούσα απόλυτα αυτούς τους ανθρώπους που οδηγούνταν στο θάνατο χωρίς να έχουν άλλη επιλογή. Όπως στη μητέρα μου, δεν υπήρχε τρόπος σωτηρίας. Η μουσική της ταινίας είναι πολύ κοντά σε μένα και την αφιερώνω στη μνήμη της μητέρα μου.

ΕΡ: Η ηχογράφηση έγινε στη Ρώμη;

ΑΠ: Ναι, είχα την ορχήστρα και χορωδία της Ένωσης Μουσικών της Ρώμης. Ήταν πολύ δύσκολη η ολοκλήρωση του έργου. Όταν τελείωσα ένιωθα πως ο χρόνος και η πνευματική κόπωση ήταν ίση σαν να είχα κάνει τρεις επενδύσεις. Η πρώτη ήταν να βρω τα κείμενα. Χρησιμοποίησα τα λατινικά τα οποία μιλούσαν τότε οι Εβραίοι της Ανατολικής Ευρώπης, της Ελλάδας και της Ισπανίας και έτσι αναγκάστηκα να μάθω λατινικά, συνεργαζόμενος με έναν Ραβί για να βρούμε τα κείμενα και να τα προσαρμόσουμε στα θέματα που θέλαμε. Π.χ. στα πλάνα που τους μεταφέρανε στους θαλάμους αερίων ήθελα να τονίσω την αθωότητα αυτών των ανθρώπων. Ουρλιάζουν respondamus γιατί δεν ξέρουν πού οδηγούνται. Respondamus στα λαταινικά σημαίνει "απάντησέ μου". Αφού λοιπόν έμαθα τα λατινικά και βρέθηκαν τα κείμενα, τότε άρχισα να γράφω μουσική για την ταινία. Ίσως *η Δύναμη της θέλησης* να είναι ό,τι πιο σημαντικό θα κάνω ποτέ στη ζωή μου. Πιστεύω ότι ύστερα από εκατό χρόνια αυτή η συγκεκριμένη μουσική θα ακούγεται με την ίδια ευκολία που ακούγεται και τώρα. Στο δίσκο τα θέματα δεν ακούγονται με τη σειρά που είναι στο φιλμ, αλλά είναι τοποθετημένα έτσι ώστε ο ακροατής να είναι αντιμέτωπος με ένα συμφωνικό έργο. Είμαι σίγουρος ότι μπορεί να παιχθεί σε συναυλίες αυτούσιο.

ΕΡ: Οι Τρελοί άνθρωποι *είναι κάτι εντελώς διαφορετικό. Υπάρχει κάποιος αντίκτυπος μετά τη* Δύναμη της Θέλησης;

ΑΠ: Είμαι και πάλι εγώ. Δεν μπορώ να δουλεύω σε δραματικές ταινίες. Παρόλο που σ' αυτή την περίπτωση πρόκειται για κωμωδία, η μουσική παίζει σημαντικό ρόλο και χαρακτηρίζει την ταινία. Αυτή ήταν η επιλογή του παραγωγού και του σκηνοθέτη αλλά και η δική μου άποψη, γιατί πιστεύω ότι έτσι πρέπει να γίνεται, γιατί υπάρχουν κάποιοι κριτικοί που πιστεύουν ότι η κινηματογραφική μουσική είναι κάτι το οποίο δεν πρέπει να ακούγεται. Φυσικά υπάρχουν τα σημεία που χρειάζεται μια απλή υπόκρουση αλλά υπάρχουν και πλάνα που η μουσική κυριαρχεί. Όπως και να το κάνουμε δε γίνεται να υπάρξει ταινία που ο λόγος να κυριαχεί από την αρχή ώς το τέλος. Εγώ, ως συνθέτης, γράφω μουσική και όχι υπόκρουση. Όλοι οι μεγάλοι συνθέτες του Χόλλυγουντ, ο Μπέρναρντ Χέρμαν, ο Έριχ Κόρνγκολντ, ο Τζων Γουίλλιαμς και πολλοί άλλοι έγραψαν πραγματική μουσική και μάλιστα ήξεραν πολύ καλά γιατί το κάνανε.

ΕΡ: Θα γράφατε ποτέ μουσική για ένα φιλμ που δε θα σας άρεζε;

ΑΠ: Ποτέ. Δεν δέχομαι αν δεν διαβάσω το σενάριο ή δε δω την ταινία. Μετά αποφασίζω ότι αξίζει τον κόπο και ότι κάτι καλό και αυθεντικό μπορεί να βγει, αλλοιώς δεν υπάρχει λόγος να γίνεται. Εξάλλου πόσες επενδύσεις μπορεί να γράψει κάποιος; Ο αριθμός είναι περιορισμένος και γι' αυτό η κάθε μία θα πρέπει να αξίζει. Για να γίνει αυτό πρέπει να αφιερώσεις χρόνο. Σ' αυτή την πόλη υπάρχουν συνθέτες που δέχονται όποια πρόταση τους γίνεται, γράφουν μουσική ταυτόχρονα για επτά ή οκτώ ταινίες. Ακόμη κλείνουν δουλειές χωρίς ακόμη να έχει γραφεί το σενάριο. Παίρνουν το κάθε τι...

ΕΡ: ... μόνον και μόνο για να κλείσουν τη δουλειά;

ΑΠ: Έτσι είναι. Νομίζω ότι η πλειοψηφία αυτό κάνει. Γι' αυτό και τρέφω μεγάλο σεβασμό στον Τζων Γουίλλιαμς. Ξέρω ότι θα κάνει δύο ή τρεις ταινίες το χρόνο, αλλά αυτές είναι ταινίες που του αρέσουν και θα δώσει τον εαυτό του για τη μουσική τους. Πάρτε για παράδειγμα τις εκατό συμφωνίες του Χάυντν, δεν συγκρίνονται με τις εννέα του Μπετόβεν...

ΕΡ: Ποια είναι τα επόμενα σχέδιά σας;

ΑΠ: Συζητώ με την Παραμάουντ για ένα φιλμ με προσωρινό τίτλο *Νιου Γιορκ Τάιμς* σε σκηνοθεσία του Λέοναρντ Νιμόυ. Μια άλλη παραγωγή λέγεται *Ντελίριους* με πρωταγωνιστή τον Τζων Κάντυ. Όπως καταλαβαίνετε πρόκειται για κωμωδία η οποία απ' ό,τι δείχνουν τα πράγματα θα είναι φοβερή. Παράλληλα γράφω μαζί με την αδελφή μου ένα μιούζικαλ το οποίο θα παιχθεί στο θέατρο και μετά θα γυριστεί και σε ταινία.

Ο θρίαμβος της θέλησης

Είπαν... Είπαν... Είπαν... Είπαν... Είπαν... Είπαν...

** *"Ήταν τόσο ωραίος ο κινηματογράφος κάποτε, γυρίζαμε μια ταινία τη βδομάδα. Κι έπειτα ήρθε εκείνος ο τύπος, εκείνος ο Γκρίφφιθ και τίποτε δεν έμεινε όπως πριν, όλα έγιναν περίπλοκα, σού 'παιρνε ένα χρόνο για να κάνεις μια ταινία, δεν θα μπορούσα ποτέ να κάνω αυτό το πράγμα."*

... ο **Άλλαν Ντουάν** στον Βιμ Βέντερς. Το αναφέρει ο δεύτερος, σε συνέντευξή του στα *Καγιέ ντυ σινεμά* (τεύχος 448, Οκτώβριος '91).

** *"Στην Ιαπωνία μου έδειξαν πολλά προγράμματα γυρισμένα σε βίντεο υψηλής ευκρίνειας. Ήμουν περίεργος να δω τι μπορούσαν να κάνουν μ' αυτό. Και ήταν εντυπωσιακό. Αυτή η νέα τεχνολογία είναι τόσο εκθαμβωτική - η εικόνα είναι βαθύτερη, ευρύτερη, διαυγέστερη σε σχέση με οτιδήποτε έχει γίνει για τριάντα χρόνια στο βίντεο - αλλά και τόσο άδεια [...]. Πασχίζεις να δεις επιτέλους κάτι, αλλά τίποτε δεν υπάρχει, ούτε ένα δευτερόλεπτο που να είναι στοιχειωδώς ενδιαφέρον [...] Σαν να έχουν αφαιρέσει από αυτή την εντούτοις μαγική τεχνική κάθε δυνατότητα για να εκφράσει οτιδήποτε."*

... ο **Β. Βέντερς** στην ίδια συνέντευξη.

** *"Η ταινία είναι ανόητη και χωρίς βάθος. Είναι η πρώτη φορά στην καριέρα μου που αποδέχομαι να συμμετάσχω σε μια παραγωγή στην οποία δεν πιστεύω καθόλου και για την οποία αισθάνομαι ντροπή [...]. Δέχτηκα να πάρω μέρος για τα χρήματα. Θέλω να τελειώσω το σπίτι που κτίζω και οι αμοιβές που έπαιρνα δεν αρκούσαν. Ήθελα να αποδείξω με αυτό τον τρόπο ότι δεν κάνω το κέφι μου αλλά είμαι επαγγελματίας."*

Ο **Μίκυ Ρουρκ,** ο οποίος ποντάρει στην τελευταία του ταινία *Χάρλεϋ Νταίηβιντσον και ο άνδρας με τις καουμπόικες μπότες* για να βάλει επιτέλους ένα κεραμίδι πάνω από το κεφάλι του (στο γαλλικό *Premiere*, no 176, Νοέμβριος '91).

** *"Στον κινηματογράφο η επιτυχία είναι αυταπάτη. Αυτό που μετράει είναι να είσαι καλός επιχειρηματίας. Όπως για παράδειγμα ο Γουώρρεν Μπήττυ. Ένας άθλιος ηθοποιός, ο οποίος όμως είναι πολύ καλός επιχειρηματίας. Το να είσαι σήμερα ηθοποιός δεν έχει καμιά σχέση με το αν έχεις ή όχι ταλέντο. Οι πιο μεγάλοι Αμερικανοί σταρ, όπως ο Τομ Κρουζ, ο Έντυ Μέρφυ, ο Σταλλόνε, ο Σβαρτσενέγκερ, ο Κέβιν Κόστνερ, είναι κατασκευασμένοι [...]. Δεν πηγαίνω πλέον στον κινηματογράφο. Πρώτα πήγαινα να δω μόνο τον ντε Νίρο. Είδα όμως μια από τις τελευταίες ταινίες του και κατάλαβα. Παίζει πάντα τους σκληρούς."*

... ο (άστεγος του προηγούμενου λήμματος) **Μίκυ Ρουρκ** στην ίδια συνέντευξη.

** *"Σταματήστε να πιστεύετε πως εμείς οι Ρώσοι έχουμε καμπούρα ή ξύλινο πόδι [...]. Δεν είμαστε ανάπηροι. Ανήκουμε στην Ευρώπη, ακολουθούμε την ίδια πολιτιστική πορεία με τη δική σας. Προσωπικά, αισθάνομαι πιο κοντά στο Φελλίνι παρά στον Αϊζενστάιν. Λατρεύω τις αμερικάνικες ταινίες, αλλά δεν ξεπουλώ την ψυχή μου στην κόκα-κόλα."*

... ο σκηνοθέτης του *Τάξι Μπλουζ* **Πάβελ Λουνγκίν** (αναδημοσίευση: *Καθημερινή* 28-12-91).

"Στο σύγχρονο κινηματογράφο κανείς δε νοιάζεται να καταλάβει γιατί σκοτώνουν. Το σημαντικό σήμερα είναι το πώς σκοτώνουν! Αν αυτό γίνεται με τον χυδαιότερο δυνατό τρόπο, με αίματα, έντερα και μυαλά στον τοίχο, ο θεατής σκέφτεται: "αυτό είναι ωραία γυρισμένο. Είναι όπως στη ζωή."

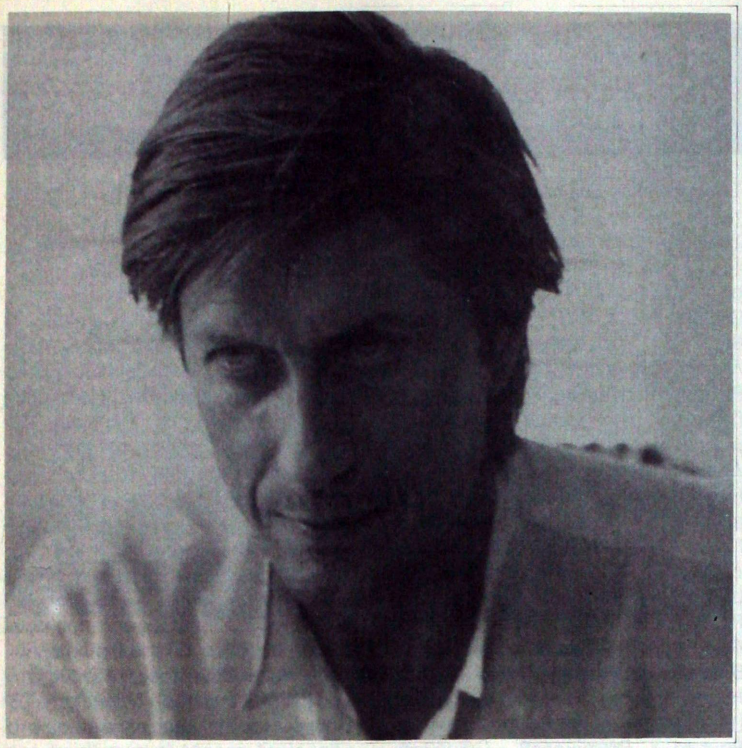
... ο **Νικήτα Μιχαλκώφ** στα *Καγιέ ντυ σινεμά* (No 448, Οκτώβριος '91).

** *"Θα έπρεπε οι Γάλλοι κινηματογραφιστές να έκαναν περισσότερες καλές ταινίες. Αλλά έχουν προφυλακτικό στον εγκέφαλο που τους μπλοκάρει τη δημιουργία."*

... ο ηθοποιός **Ζακ Ντυτρόν** στη *Φρανς-Σουάρ.*

** *"Απεχθάνομαι την Αμερική και πιστεύω πως οι Αμερικανοί σκηνοθέτες είναι απολύτως ηλίθιοι. Είναι σαν τους πρώτους μαθητές που φτάνουν στην κορυφή με την πολλή μελέτη. Δεν έχουν ευστροφία. Οι αδελφοί*

Ο Πάβελ Λουνγκίν στα γυρίσματα του Λούνα Παρκ



Ο Ζακ Ντυτρόν

Κοέν είναι ένα τέλειο παράδειγμα. Επαινούν τη σκηνοθεσία τους. Αλλά ποια σκηνοθεσία; Για να σκηνοθετήσεις καλά πρέπει μέσα σε μια εικόνα να λανθάνουν πέντε εικόνες. Στους Κοέν μια εικόνα είναι μια εικόνα και τίποτε περισσότερο. Υπάρχει μια μόνη δυνατή ανάγνωση. Η ταπετσαρία του δωματίου του Μπάρτον Φινκ ξεκολλάει, είναι μια πολύ ωραία ιδέα. Αλλά έτσι όπως την ξαναχρησιμοποιούν αδιάκοπα χάνει όλη της τη δύναμη. Οι Κοέν έχουν λίγιες ιδέες και τις εκμεταλλεύονται στο μέγιστο βαθμό. Είναι ακριβώς το αντίθετο από αυτό που κάνω στις ταινίες μου: έχω πολλές ιδέες και τις εκμεταλλεύομαι στο ελάχιστο. Αυτό είναι η σκηνοθεσία."

... ο **Μάρκο Φερρέρι** στα *Καγιέ ντυ σινεμά* (τεύχος 451, Ιανουάριος '92).

** *"Βρίσκω πως οι μόνες ταινίες που μπόρεσαν πραγματικά να μιλήσουν για τη γυναίκα και τον έρωτα είναι εκείνες που έγιναν από ζευγάρια. Για παράδειγμα, ο Κασσαβέτης, που έκανε όλες τις ταινίες του με τη γυναίκα του, τη Τζίνα Ρόουλαντς. Σκέφτομαι επίσης τον Γούντυ Άλλεν. Είναι προτιμότερο να υπάρχει μια βιωμένη σχέση παρά διάφορες επινοήσεις."*

...ο **Βιμ Βέντερς** στο *Les Inrockuptibles.*

** *"Η δουλειά μου είναι να είμαι ένας βοηθός. Παραστέκομαι σε κάποιον που θέλει να αφηγηθεί μια ιστορία. Όπως ένας βοηθός πυροσβέστη βοηθάει τον πυροσβέστη. Με τη διαφορά ότι εγώ έχω να εξυπηρετήσω εκατομμύρια πελάτες."*

... ο **Χάρισον Φορντ** στο *Marie France.*

** *"Θέλω να κάνω Ράμπο και Γκρηναγουαίη συγχρόνως."*

... ο **Πάβελ Λουγκίν** στο *Σινεμά* (τεύχος 22, Ιανουάριος '92).

** *"Στην Αγνή του λιμανιού, ο Τζαβέλλας μου είπε να κάνω την πουτάνα που κάνει η Κυριακού. Ήταν ο Φίνος, ο Τζαβέλλας κι εγώ. Όχι', του λέω. Μου έδωσε το σενάριο ο κ. Φίνος και θα κάνω τη μάνα του Αλεξανδράκη.' Όχι αδελφέ, τη μια πουτάνα θα κάνει η Χατζηαργύρη και συ θα κάνεις την πιο έμπειρη, που τη συμβουλεύεις.' Δε θέλω να κάνω την πουτάνα.' Μα γιατί;' Να σου πω γιατί. Οι πουτάνες είναι μια, δυο, τρεις, πέντε. Μανάδες, θειάδες, κουμπάρες θα υπάρχουν πάντα. Εγώ θέλω να φάω καλό ψωμί από τον κινηματογράφο, δε θέλω για μια σαιζόν'. Ο συγχωρεμένος ο Φίνος λέει: Άσ' τη Γιώργο, δε θα την πείσεις. Άμα σου αρέσει ο άλλος ρόλος, Ελένη, παίξ' τον.' Κι έτσι έκανα τη μάνα του Αλέκου."*

... η **Ελένη Ζαφειρίου** (*Ελευθεροτυπία*, 13-1-91).

** "Η ασυναρτησία είναι επεκτατικό πράγμα".

... ο **Διονύσης Σαββόπουλος**, στην πολυσυζητημένη συζήτηση με αφορμή την επίμαχη σκηνή της ταινίας της Φρίντας Λιάππα, συνοψίζοντας με εξαιρετική λιτότητα, έστω κι άθελά του, όλο τον παράγωγο θόρυβο του "σκανδάλου". ("Προφιλ", ΕΤ-1, 6/2/92).

** *"Είναι τραγικό, αλλά, αν δεις δίπλα δίπλα μια παλιά ταινία της Λαμπέτη και του Χορν, ή έστω του Φίνου, και τις αντιπαραθέσεις με τη φωνητική ποιότητα, τη γλώσσα και την άρθρωση των σημερινών ηθοποιών, σου έρχεται απελπισία από τη διαφορά της ελληνικής φυλής από τότε μέχρι σήμερα. Οι ηθοποιοί - και κατ' επέκταση οι άνθρωποι - μιλούσαν σωστά ελληνικά, ενώ οι σύγχρονοι ψευδοηθοποιοί που ανέδειξε η τηλεόραση μασάνε τις λέξεις και εμφανίζουν έντονα τσιγγάνικα κατάλοιπα. Ντρέπομαι που βλέπω μερικές σειρές του ΑΝΤΕΝΝΑ, χωρίς να παραγνωρίζω την αναγκαιότητά τους. Αυτό είναι το καλλιτεχνικό δυναμικό της χώρας, αυτό προβάλλουμε."*

... ο **Νίκος Μαστοράκης** στο *Σινεμά* (τεύχος 23, Φεβρουάριος '92).

• ΤΟΝΥ ΡΙΤΣΑΡΤΣΟΝ (1928-1991). Γεννήθηκε στο Σίπλεϋ του Γιόρκσαϊρ, στην Αγγλία. Ύστερα από σπουδές στην Οξφόρδη ασχολήθηκε με τη σκηνοθεσία θεατρικών έργων καθώς και με την τηλεόραση, προτού περάσει στον κινηματογράφο. Οι πρώτες του ταινίες τον έκαναν διάσημο ως έναν από τους κυρίους εκπροσώπους του φρη-σίνεμα. Την εποχή αυτή διακρίθηκε για τη ρεαλιστικότητα της προσέγγισης ορισμένων θεμάτων του, την πυκνότητα της έντασης και την προτίμησή του για κινηματογράφηση εκτός στούντιο. Στη συνέχεια ο Τόνυ Ρίτσαρτσον ασχολήθηκε με ακριβότερες χολλυγουντιανές κυρίως, παραγωγές, όχι με ανάλογη επιτυχία. Υπήρξε, για ένα διάστημα, σύζυγος της Βανέσα Ρεντγκρέηβ. Η συμβολή του στο φρη-σίνεμα είναι ακόμη μεγαλύτερη, αν αναλογιστεί κανείς ότι η εταιρεία παραγωγής που ίδρυσε μαζί με το θεατρικό συγγραφέα (και σεναριογράφο μερικών ταινιών του) Τζων Όσμπορν υπήρξε χρηματοδότης σημαντικών ταινιών όπως π.χ. το *Σάββατο βράδυ, Κυριακή πρωί* (1960) του Κάρελ Ράιζ. Από τις ταινίες του σημειώνουμε τις *Η μαμά δεν αφήνει* (1955), μικρού μήκους με συνσκηνοθέτη τον Κάρελ Ράιζ, *Οργισμένα Νιάτα* (1959) με τους Κλαιρ Μπλουμ, Ρίτσαρντ Μπάρτον, *Ο γελωτοποιός* (1960) με τον Λώρενς Ολίβιε, *Οι αμαρτωλοί* (1961) με τους Υβ Μοντάν, Λη Ρέμικ, *Γεύση από μέλι* (1962) με τη Ρίτα Τάσινγκαμ, *Τομ Τζόουνς* (1963) με τους Άλμπερτ Φίννεϋ, Σουζάννα Γιορκ, Χιου Γκρίφφιθ, *Η μοναξιά του δρομέα μεγάλων αποστάσεων* (1964) με τους Τομ Κώρτνεϋ, Μάικ Ρεντγκρέηβ, *Ο ναύτης του Γιβραλτάρ* (1967) με τους Ζαν Μορώ, Βανέσα Ρεντγκρέηβ, Όρσον Γουέλς, *Η επέλαση της ελαφράς ταξιαρχίας* (1968) με τους Νταίηβιντ Χέμμινγς, Βανέσα Ρέντγκρέηβ, Τρέβορ Χάουαρντ, Τζων Γκίλγουντ, *Νεντ Κέλλυ* (1970) με τον Μικ Τζάγκερ, *Εύθραστη ισορροπία* (1973) με τους Κάθριν Χέπμπορν, Λη Ρέμικ, Τζόζεφ Κόττεν, *Ο άνθρωπος των συνόρων* (1981) με τους Τζακ Νίκολσον, Χάρβεϋ Κάιτελ, Γουώρεν Ούοτς.

Ο Άλμπερτ Φίννεϋ και η Τζόυς Ρέντμαν στο Τομ Τζόουνς

• ΚΛΑΟΥΣ ΚΙΝΣΚΙ (1926-1991). Ο διάσημος "κακός" Κλάους Κίνσκι γεννήθηκε στην Πολωνία. Το πραγματικό του όνομα ήταν Νικολάους Γκύντερ Νακαζίνσκυ. Τα παιδικά του χρόνια ήταν ιδιαίτερα δύσκολα. Όπως δήλωσε ο ίδιος, στα πέντε του χρόνια ήξερε να κλέβει γρήγορα και αποτελεσματικά. Παράλληλα πουλούσε κάρβουνο από πόρτα σε πόρτα, λουκάνικα και καραμέλες, τίναζε χαλιά, συνόδευε ανάπηρους, έπλενε ψάρια, μάζευε αποτσίγαρα που πουλούσε σε άνεργους και συνταξιούχους, και έγδυνε τους νεκρούς στα γραφεία τελετών! Στη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου υπηρέτησε στο γερμανικό στρατό (η οικογένειά του είχε μεταναστεύσει μετά τη γέννησή του στη Γερμανία) για δύο μόνο μέρες, καθόσον τη δεύτερη συνελήφθη από τους συμμάχους και έμεινε αιχμάλωτος ώς το τέλος του πολέμου. Στρέφεται νωρίς στον κινηματογραφο αλλά η αναγνώρισή του θα αργήσει αρκετά. Η πρώτη του αξέχαστη ερμηνεία ήταν στη *Μονομαχία στο Ελ Πάσο* (1965) του Σέρζιο Λεόνε. Το τρελό του βλέμμα τον χαρακτηρίζει και τα ίχνη του θα υπάρχουν και στις ταινίες που θα γυρίσει στη συνέχεια. Ο επόμενος μεγάλος του σταθμός είναι ο Βέρνερ Χέρτζογκ. Πρωταγωνίστησε σε πέντε ταινίες του, τις *Αγκίρρε, η μάστιγα του Θεού* (1972), *Νοσφεράτου* (1978), *Βόιτσεκ* (1979), *Φιτζκαράλντο* (1982), *Κόμπρα Βέρντε* (1987) και μπόρεσε σ' αυτές να αναπτύξει όλο του πλούσιο ταλέντο του με ισχυρές δόσεις παράνοιας και μεγαλείου.

Παντρεύτηκε τρεις φορές. Από τη δεύτερη γυναίκα του απέκτησε τη Ναστάζια. Από τις 170 περίπου ταινίες στις οποίες συμμετείχε σημειώνουμε επίσης τις *Δόκτωρ Ζιβάγκο* του Ντέηβιντ Λην, *Σημασία έχει ν' αγαπάς* του Αντρέι Ζουλάφκι, *Τα φρούτα του πάθους* του Σούζι Τεραγιάμα. Ο

" Ο Κίνσκυ είναι μια όλως εξαιρετική περίπτωση, ένα αφηνιασμένο άλογο κούρσας που εύκολα κατακυριεύεται από πανικό και ξαφνικά γίνεται ανεξέλεγκτο. Είναι ένα ιερό τέρας, μια ιδιοφυία." Βέρνερ Χέρτζογκ

Κλάους Κίνσκι που ζούσε τα τελευταία χρόνια στο Σαν Φραντζίσκο υπήρξε αφορμή για πολλά σχόλια και φήμες που πολλές φορές τροφοδοτούσε ο ίδιος με τη ζωή του και τις δηλώσεις τους. Από τις πιο χαρακτηριστικές περιπτώσεις ή "ομολογία του" για σεξουαλικές σχέσεις με τη μητέρα του και την αδελφή του. Υπήρξε και σκηνοθέτης μιας μοναδικής ταινίας, του *Παγκανίνι*, όπου συμπρωταγωνιστούσε με το γιο του Νίκολας.

● ΤΖΗΝ ΤΙΡΝΕΥ (1920-1991). Γεννήθηκε στο Μπρούκλιν. Σπούδασε στο Κοννέκτικατ και στην Ελβετία και με την ενθάρρυνση του γοητευμένου Άνατολ Λίτβακ δοκίμασε την τύχη της στον κινηματογραφο στα 20 χρόνια της στην *Επιστροφή του Φρανκ Τζέημς* (1940) του Φριτζ Λανγκ. Σε διάστημα λίγων χρόνων πέτυχε να γίνει η αγαπημένη του κοινού (αν και όχι των κριτικών) και να σημειώσει τις καλύτερες κινηματογραφικές εμφανίσεις της σε ταινίες όπως *Καπνοτόπια* (1940) του Τζων Φορντ, *Αμαρτωλές αγάπες* (1940) (πρόκειται για το *Shanghai gesture*) του Γιόζεφ φον Στέρνμπεργκ, *ο Ουρανός ας περιμένει* (1943) του Έρνστ Λιούμπιτς με αποκορύφωμα ίσως τη *Λώρα* (1944) του Όττο Πρέμινγκερ. Η συνέχεια δυστυχώς δεν υπήρξε ανάλογη κάτω ίσως από το βάρος των προσωπικών της προβλημάτων. Η Τζην Τίρνεϋ είχε ένα δεσμό με τον Χάουαρντ Χιουζ, παντρεύτηκε και αργότερα χώρισε τον Όλεγκ Κασίνι, σχεδιαστή μόδας, με τον οποίο απέκτησε ένα καθυστερημένο παιδί, είχε μια σχέση με τον πρίγκηπα Αλή Χαν, οδηγήθηκε αρκετές φορές σε κλινικές για θεραπεία από βαρβιτουρικά και κατάθλιψη, παντρεύτηκε έναν εκατομμυριούχο από το Τέξας και εργάστηκε εθελοντικά ως νοσοκόμα σε ίδρυμα για καθυστερημένα παιδιά. Από τις υπόλοιπες ταινίες της αναφέρουμε τις: *Στην κόψη του ξυραφιού* (1946) του Έντμουντ Γκούλντιγκ με τον Τάυρον Πάουερ, *Ψυχές στην ομίχλη* (1947) του Τζόζεφ Μάνκιεβιτς με τους Ρεξ Χάρισσον και Τζωρτζ Σάντερς και το *Αριστερό χέρι του Θεού* (1954) του Έντουαρντ Ντμήτρικ, με τον Χάμφρεϋ Μπόγκαρντ. Οι τελευταίες της εμφανίσεις μετά τα μέσα της δεκαετίας του '60 ήταν τηλεοπτικές στις σειρές *Κόρες του πνεύματος* (1960) και *Scruples* (περίπου μια δεκαετία αργότερα).

● ΜΑΪΚ ΦΡΑΝΚΟΒΙΤΣ (1911-1992). Ο Αμερικανός παραγωγός Μάικ Φράνκοβιτς υπήρξε επικεφαλής παραγωγής της εταιρείας Κολούμπια στη δεκαετία του '60. Στο ενεργητικό του καταλέγονται ταινίες όπως *Η λησταρχίνα, Μάντεψε ποιος θα ΄ρθει απόψε για δείπνο, Μπομπ, Κάρολ, Τεντ* και *Άλις*.

● ΑΝΤΟΝΙΟ ΡΑΪΣ. Ο Πορτογάλος σκηνοθέτης Αντόνιο Ράις είχε ένα δικό του προσωπικό

Η Τζην Τίρνεϋ στον καλύτερο ίσως, ρόλο της καριέρας της ως Λόρα

τρόπο κινηματογράφησης. Πριμιτίφ εικόνες, αργός ρυθμός, αντιθέσεις φωτεινών και σκοτεινών μερών. Στις περισσότερες ταινίες του συνεργάστηκε με τη γυναίκα του Μαργκαρίτα Κορντέιρο, όπως στις *Trous-os-Montes* (1977), *Άννα* (1983) και *Ροζ της ερήμου* (1983).

Ο Χοσέ Φερρέρ σε φωτογραφία του 1954

● ΧΟΣΕ ΦΕΡΡΕΡ (1912-1992). Τιμημένος με ένα Όσκαρ, δύο βραβεία Τόνι ερμηνείας και ένα σκηνοθεσίας και με δύο ακόμη υποψηφιότητες για Όσκαρ (*Ζαν ντ' Αρκ* 1948, *Μουλέν Ρουζ* 1952), ο Χοσέ Φερρέρ, πληθωρικός ηθοποιός (αλλά και σκηνοθέτης και παραγωγός), με πλούσια σταδιοδρομία που κράτησε περίπου μισόν αιώνα, θα μας μείνει στη μνήμη κυρίως από την ερμηνεία του στο *Μουλέν Ρουζ*, στο ρόλο του ζωγράφου Τουλούζ Λωτρέκ.

● ΤΖΟΥΝΤΙΘ ΑΝΤΕΡΣΟΝ (1899-1992).Η Τζούντιθ Άντερσον γεννήθηκε στην Αυστραλία. Μετά την ενηλικίωσή της όμως, την εγκατέλειψε για τη Βρετανία αρχικά και την Αμερική στη συνέχεια, όπου ζούσε μόνιμα από το 1950. Το 1960 χρίσθηκε Ντέημ από τη βασίλισσα Ελισάβετ. Υπήρξε πρωταγωνίστρια σε 25 περίπου ταινίες. Κορυφαία της ερμηνεία θεωρείται αυτή στην ταινία *Ρεβέκα* (1940) του Άλφρεντ Χίτσκοκ. Τον τελευταίο καιρό ασχολήθηκε αποκλειστικά με τηλεοπτικά σήριαλ, όπως το γνωστό κατασκεύασμα *Σάντα Μπάρμπαρα*.

● ΤΖΗΝ ΡΟΤΕΝΜΠΕΡΙ. Ο δημιουργός του *Σταρ Τρεκ* διακρίθηκε αρχικά ως πιλότος. Πραγματοποίησε 89 πτήσεις με βομβαρδιστικό B17 στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, πήρε δύο παράσημα ανδρείας και είχε και ένα ατύχημα στην έρημο της Συρίας, όπου σώθηκε από νομάδες. Το *Σταρ Τρεκ* θεωρήθηκε η πιο πετυχημένη σειρά επιστημονικής φαντασίας που παίχτηκε στην αμερικανική τηλεόραση. Προβλήθηκε σε περισσότερες από 50 χώρες, ενώ παιχνίδια, φαγητά σε εστιατόρια και περιοδικά δανείστηκαν τον τίτλο του. Η σειρά *Σταρ Τρεκ* οδήγησε, ως γνωστόν, και σε τέσσερεις ομότιτλες κινηματογραφικές ταινίες.

● ΒΑΛΤΕΡ ΚΙΑΡΙ (1924-1991). Ο Ιταλός κωμικός ηθοποιός Βάλτερ Κιάρι γεννήθηκε στη Βερόνα. Πρωτοεμφανίστηκε στον κινηματογράφο το 1947 αλλά ουσιαστικά γνώρισε επιτυχία τη δεκαετία του '50, σε ρόλους συνήθως γοητευτικών αεριτζήδων. Από τις ιταλικές ταινίες του σημειώνουμε τις *Ο.Κ. Νέρων* (1951) του Μάριο Σολντάτι, *Εγώ, εγώ, εγώ κι οι άλλοι* (1966) του Αλεσάντρο Μπλαζέτι, *Μπελίσιμα* του Λουκίνο Βισκόντι, *Ντονατέλο* του Μάριο Μονιτσέλλι, *Πέμπτη* του Ντίνο Ρίζι, *Αν επιτρέπεται να μιλήσουμε για τις γυναίκες* του Έττορε Σκόλα. Παράλληλα εμφανίστηκε και σε διεθνείς παραγωγές γυρισμένες κυρίως στην Τσινετσιττά, όπως *Η μικρή καλύβα* (1957) του Μαρκ Ρόμπσον (στη διάρκεια των γυρισμάτων το ειδύλλιό του με την Άβα Γκάρντνερ τροφοδότησε τον τύπο της εποχής), *Καλημέρα θλίψη* (1957) του Όττο Πρέμινγκερ, *Φάλσταφ* (1966) του Όρσον Γουέλς, *Κόζα Νόστρα* (1972) του Τέρενς Γιανγκ. Στη συνέχεια ασχολήθηκε με επιτυχία με την τηλεόραση και δευτερευόντως με το θέατρο. Στα μέσα της δεκαετίας του '80 ενεπλάκη σε υπόθεση ναρκωτικών, για την οποία τελικά αθωώθηκε.

● ΝΤΑΝΙΕΛ ΜΑΝ (1912-1991). Γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη και υπήρξε αρχικά μουσικός της τζαζ και ηθοποιός πριν σπουδάσει στο Άκτορς Στούντιο δίπλα στον Ηλία Καζάν. Στη συνέχεια στράφηκε στη θεατρική σκηνοθεσία στο Μπροντγουαίη και στην τηλεόραση. Στον κινηματογράφο βρέθηκε σκηνοθετώντας μια θεατρική του επιτυχία. Χωρίς να διακρίνεται ιδιαίτερα για την πρωτοτυπία του, κατάφερνε στις ταινίες του να αναδεικνύει τις γυναίκες πρωταγωνίστριες, πολλές από τις οποίες κέρδισαν Όσκαρ για τους ρόλους που υποδύθηκαν σε ταινίες του (Σίρλεϊ Μπουθ, Άννα Μανιάνι, Ελίζαμπεθ

Γύρνα πίσω μικρή μου Σίμπα, *ένα Όσκαρ για τη Σ'ρλε' 'υ Μπουθ*

Ταίηλορ). Από τις πολλές ταινίες του σημειώνουμε τις: *Γύρνα πίσω μικρή μου Σίμπα* (1952) με τους Μπαρτ Λάγκαστερ, Σίρλεϋ Μπουζ (Όσκαρ ηθοποιίας), *Το στιγματισμένο ρόδο* (1955)με τους Μπαρτ Λάνγκαστερ, Άννα Μανιάνι (Όσκαρ ηθοποιίας), *Αυγουστιάτικο φεγγάρι* (1956) με τους Μάρλον Μπράντο Γκλεν Φορντ, *Ζήσαμε την αμαρτία* (1960) με τους Ελίζαμπεθ Ταίηλορ (Όσκαρ ηθοποιίας), Λώρενς Χάρβεϋ, *Στη σκιά των όπλων* (1966) με τους Σοφία Λώρεν, Πήτερ Φιντς, *Πράκτωρ Φλιντ καλεί Ουάσινγκτον* (1966) με τον Τζάιμς Κόμπερν, *Οι εφτά εκδικητές* (1972) με τους Γούλλιαμ Χόλντεν, Σούζαν Χαίηγουωρθ, Έρνεστ Μποργκάιν,

• ΤΑΝΤΑΣΙ ΙΜΑΪ (1912-1991). Ο Γιαπωνέζος σκηνοθέτης Ταντάσι Ιμάι γεννήθηκε στο Τόκιο. Υπήρξε μέλος του Κομμουνιστικού Κόμματος της Ιαπωνίας και θεωρούσε τον εαυτό του στρατευμένο καλλιτέχνη. Ταινίες του διακρίθηκαν σε ευρωπαϊκά φεστιβάλ. Το 1948 πρωτοστάτησε σε απεργίες που έγιναν ενάντια στις μεγάλες εταιρείες παραγωγής με αποτέλεσμα να αναγκατεί να ιδρύσει μια δική του μικρή εταιρεία παραγωγής. Από τις ταινίες του σημειώνουμε τις: *Είμαστε ζωντανοί* (1951) που γυρίστηκε με έρανο, *Τα θολά νερά* (1953), *Η πηγή* (1955), *Σκοτάδι το μεσημέρι* (1956) που προβλήθηκε στο φεστιβάλ του Κάρλοβι Βάρι, *Ιστορία ενός αγνού έρωτα* (1957), *Μπουσίντο* (1963) που κέρδισε τη χρυσή άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου, *Τακίτζι Κομπαγιάσι* (1975) που πήρε το πρώτο βραβείο στο φεστιβάλ του Σαν Ρέμο. Στην αρχή της καριέρας του επηρεάστηκε από τον ιταλικό νεορεαλισμό, ενώ τη δεκαετία του '50 είχε ιδιαίτερα καλή φήμη ανάμεσα στους κριτικούς της χώρας του.

• ΤΖΑΚ ΚΙΝΕΪ (1910-1992). Ένας από τους παλαίμαχους σχεδιαστές και σκηνοθέτες ταινιών κινουμένων σχεδίων της Γουώλ Ντίσνεϋ Πίκτσερς πέθανε στην Καλιφόρνια σε ηλικία 82 ετών. Ο Κίνεϋ πρόσφερε το ταλέντο του σε κλασικές ταινίες όπως ο *Πινόκιο* και ο *Ντάμπο*. Το 1959 σύστησε δική του εταιρεία και επέβλεψε περισσότερες από 100 παραγωγές του Ποπάϋ στην τηλεόραση.

• ΦΡΕΝΤΥ ΜΠΑΡΘΟΛΟΜΙΟΥ (1925-1992). Από καρδιακό εμφύσημα πέθανε ο Φρέντυ Μπαρθόλομιου, ένα από τα πιο γνωστά "παιδιά-σταρ" της δεκαετίας του '30. Ο μικρός Άγγλος τζέντλεμαν με τις μπούκλες, σύμφωνα με τη στερότυπη κινηματογραφική του εικόνα, πρωτοεμφανίστηκε στο *Δαυίδ Κόπερφηλντ* του Τζωρτζ Κιούκορ. Θα ακολουθήσουν *Ο μικρός λόρδος Φονλτερόυ* και η *Άννα Καρένινα* (πλάι στην Γκρέτα Γκάρμπο). Η σύντομη σταδιοδρομία αυτού του "δεύτερου πιο ακριβοπληωμένου παιδιού του Χόλλυγουντ μετά τη Σίρλεϋ Τεμπλ" θα τελειώσει ουσιαστικά στο τέλος της δεκαετίας του '30, όταν το δεκαπεντάχρονο πλέον "παιδί-σταρ" αποφασίζει να κόψει τις διάσημες μπούκλες του.

... και ελληνική

• ΑΝΤΩΝΗΣ ΒΟΓΙΑΖΟΣ (1930-1992). Ο Αντώνης Βογιάζος υπήρξε ιδιαίτερα σεμνός στη ζωή του. Μικρός ακόμη απέδρασε υπό μυθιστορηματικές συνθήκες για να καταταγεί στο λαϊκό στρατό. (Στην απόδραση εκείνη μιας ομάδας νεαρών στηρίχτηκε η ταινία *Κλοιός* του Κώστα Κουτσομύτη). Στη συνέχεια ο Αντώνης Βογιάζος βρήκε πολιτικό άσυλο στη Ρουμανία, πριν καταλήξει στη Ρωσία, όπου σπούδασε κινηματογράφο. Στη Ρωσία διασκεύασε και γύρισε τους *Ρομαντικούς* του Ναζίμ Χικμέτ και στη συνέχεια ασχολήθηκε με την τηλεόραση και τη συγγραφή κειμένων για τον κινηματογράφο. Επαναπατρίστηκε το 1978. Το 1979 εκδόθηκε από τις εκδόσεις Θεμέλιο το δίτομο έργο του "Σοσιαλισμός και Κουλτούρα". Στην ελληνική τηλεόραση σκηνοθέτησε τα σήριαλ *Ο φωτογράφος του χωριού* και *Αργώ* που διακρίθηκαν, ιδιαίτερα το πρώτο. Παράλληλα ασχολήθηκε και με το θέατρο. Τελευταία του δουλειά για την τηλεόρασα ήταν 18 ημίωρα επεισόδια με θέμα την εθνική αντίσταση. Την εργασία αυτή ολοκλήρωσε το 1989. Στην ΕΤ προβλήθηκαν μόνο τα πέντε πρώτα και έκτοτε η σειρά παραμένει στο αρχείο. Με την αφορμή του θανάτου του 34 άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών, με κοινή δήλωσή τους, ζητούν την μετάδοσή της.

• ΣΤΡΑΤΗΣ ΚΑΡΡΑΣ (1934-1991). Ο γνωστός και σημαντικός θεατρικός συγγραφέας (*Παλαιστές* το 1968, *Συνοδός* το 1969, *Μπουλουκτσήδες* το 1972) γεννήθηκε στο Πλωμάρι της Λέσβου. Η σχέση του με τον κινηματογράφο έχει να κάνει με το σενάριο. Ο Στρατής Καρράς δούλεψε την τελική διαμόρφωση των σεναρίων ταινιών του Θόδωρου Άγγελόπουλου (*Αναπαράσταση, Μέρες του '36, Κυνηγοί*).

Ο Φάνης Χηνάς

• ΦΑΝΗΣ ΧΗΝΑΣ (1940-1992). Πέθανε στα μέσα Φεβρουαρίου από εγκεφαλίτιδα ο ηθοποιός του θεάτρου, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης Φάνης Χηνάς.

Απόφοιτος της δραματικής σχολής του Πέλλου Κατσέλη, ο Χηνάς έκανε τα πρώτα του βήματα στο Θέατρο Τέχνης, ενώ συνεργάστηκε με σκηνοθέτες όπως ο Μίνως Βολανάκις και ηθοποιούς όπως η Έλλη Λαμπέτη και ο Μάνος Κατράκης.

Στον κινηματογράφο είχε παίξει, μεταξύ άλλων στο *Νοκ άουτ* του Παύλου Τάσιου, στο *Μπορντέλο* και το *Βόρτεξ* του Νίκου Κούνδουρου.

Ειδήσεις... Ειδήσεις... Ειδήσεις... Ειδήσεις... Ειδήσεις..

xx ΦΕΛΙΞ. Για τα ευρωπαϊκά βραβεία κινηματογράφου, τα Φελίξ και για τις τυμπανοκρουσίες με τις οποίες ξεκίνησε ο θεσμός πριν από μερικά χρόνια για να ξεχαστεί σχεδόν εντελώς στη συνέχεια, γράψαμε σε προηγούμενο τεύχος της *Οθόνης*. Έτσι, και για την προηγούμενη χρονιά, το 1991, έπρεπε να προσέχουμε τις μικρές στήλες των εφημερίδων για να μάθουμε το τι συνέβη. Η τελετή έγινε στο Μπάμπελσμπεργκ κοντά στο Πότσδαμ στη Γερμανία. Στο χώρο όπου βρίσκονται ίσως τα μεγαλύτερα σε έκταση στούντιο της Ευρώπης (εκεί γύρισε ο Φριτς Λανγκ τη *Μητρόπολη*) οι Γερμανοί οργανωτές προσπάθησαν για ένα εντυπωσιακό αποτέλεσμα χωρίς όμως να το πετύχουν παρά τις σημαντικές παρουσίες (Μπερνάντο Μπερτολούτσι, Βιμ Βέντερς, Θόδωρος Αγγελόπουλος και Μαρσέλ Καρνέ παρά τα χρόνια του). Το μεγάλο βραβείο δόθηκε στον Βρετανό Κεν Λόουτς για την ταινία του *Ριφ-Ραφ*, ενώ ο Θόδωρος Αγγελόπουλος έδωσε το τιμητικό βραβείο στον Ανρί Ντελόρ για την προσφορά του στο γαλλικό, αλλά και στον ευρωπαϊκό γενικότερα κινηματογράφο. Από την όλη τελετή σημειώνουμε την αναγγελία που έκανε ο Βιμ Βέντερς για την ίδρυση της Ευρωπαϊκής Ακαδημίας Κινηματογράφου που θα διοικείται από 57 στην αρχή και 100 στη συνέχεια άτομα από 20 ευρωπαϊκές χώρες, με πρώτο πρόεδρο τον Ίγκμαρ Μπέργκμαν.

xx ΜΠΛΕΗΝΤ ΡΑΝΝΕΡ. Η ταινία του Ρίντλεϋ Σκοτ έχει αφήσει έντονα ίχνη. Τόσο έντονα ώστε να επιχειρηθεί η αποκατάστασή της στην αρχική της μορφή, καθόσον και αυτή η ταινία κόπηκε πριν από την τελική της έξοδο στις αίθουσες σύμφωνα με τις υποδείξεις των θεατών των πρηβιού προβολών. Έτσι επιστρατεύτηκε ο Ρίντλεϋ Σκοτ ξανά, αλλά και ο Χάρισον Φορντ που η φωνή του είχε χαθεί από μερικές σκηνές, ενώ η μουσική του Βαγγέλη Παπαθανασίου χρησιμοποιήθηκε κάπως διαφορετικά. Το αποτέλεσμα είναι μάλλον θετικό, αν πιστέψουμε ό,τι διαβάζουμε, καθόσον η νέα εκδοχή της ταινίας προβάλλεται ήδη σε μια αίθουσα του Λος Άντζελες.

Ριφ Ραφ *Βραβείο Φέλιξ 1991*

xx ΧΟΥΚ. Η καινούρια ταινία του Στήβεν Σπήλμπεργκ με τους Ρόμπιν Γουίλλιαμς, Ντάστιν Χόφφμαν και Τζούλια Ρόμπερτς που άρχισε ήδη να προβάλλεται στοίχισε συνολικά περίπου 50 εκατομμύρια δολλάρια. Όμως για να θεωρηθεί κερδοφόρα πρέπει να ξεπεράσει σε εισπάξεις το φραγμα των 160 εκατομμυρίων δολλαρίων. Θα τα καταφέρει ο κάπταιν Χουκ άραγε;

xx ΤΖΑΙΜΣ ΜΠΟΝΤ. Ο δημοφιλέστερος των πρακτόρων δεν εμφανίστηκε καθόλου το 1991. Πρόκειται για την πρώτη του αποτυχία, μιας και από το 1977 εμφανιζόταν κανονικά κάθε χρόνο στις οθόνες για 14 χρόνια. Τώρα όμως φαίνεται πως τα πράγματα αλλάζουν. Όχι μόνο δεν υπήρξε ταινία Τζαίημς Μποντ για το 1991 αλλά ούτε και προβλέπεται, στο εγγύς μέλλον τουλάχιστον. Αναφέρθηκαν αρκετοί λόγοι, όπως η σχετική εμπορική αποτυχία των τελευταίων ταινιών, ο προβληματισμός για την καταλληλότητα ή όχι του Τίμοθυ Ντάλτον ως Τζαίημς Μποντ και τέλος, η διαμάχη στα δικαστήρια του μόνιμου πια παραγωγού του Τζαίημς Μποντ (από το *Δόκτωρα Νο*, το 1962) Άλμπερτ Μπρόκολι και της MGM, της εταιρείας που είχε τα δικαιώματα διανομής της τελευταίας ταινίας για τις Η.Π.Α.

xx ΙΑΠΩΝΙΑ. Η εμφάνιση των μεγάλων σταρ σε διαφημιστικά μηνύματα διαπιστώθηκε ότι δρα αρνητικά για τους ίδιους τους σταρ τελικά. Έτσι όλοι οι διάσημοι του θεάματος αποφεύγουν σήμερα τις διαφημίσεις. Αυτά όλα όμως ισχύουν για τις Η.Π.Α. Διότι για την Ιαπωνία διαπιστώθηκε το ακριβώς αντίθετο. Έτσι, οι τελευταίες ταινίες του Μίκυ Ρουρκ δεν γνώρισαν εμπορική επιτυχία στις Η.Π.Α., ενώ γνώρισαν στην Ιαπωνία, διότι ο Ρουρκ εμφανιζόταν εκεί σε διαφημίσεις για αλκοολούχα ποτά και για αυτοκίνητα. Το ίδιο συνέβη και με τον Μπρους Γουίλλις. Η εμφάνισή του στις διαφημίσεις των Σουμπαρού έκανε επιτυχία το *Χάντσον Χωκ* στην Ιαπωνία, αντίθετα από ό,τι συνέβη στις Η.Π.Α. Στα χνάρια λοιπόν των προαναφερθέντων ο Άρνολντ Σβαρτσενέγκερ γύρισε μια διαφήμιση για το Αλιναμίν V, ένα ποτό πρωτεϊνούχο, η Σιγκούρνεϋ Γουήβερ για την Σάντορυ Μαλτ και ο Κέβιν Κόστνερ για τη Νιπόν Στηλ. Εννοείται βέβαια ότι αυτές οι διαφημίσεις θα μεταδοθούν μόνο στην Ιαπωνία.

xx ΔΙΕΘΝΗΣ ΑΜΝΗΣΤΙΑ. Για να γιορτάσει τα 30 χρόνια της οργάνωσης, το γαλλικό τμήμα της είχε μια

πρωτότυπη και πετυχημένη, όπως αποδείχτηκε, ιδέα: ζήτησε από 30 σκηνοθέτες να συνεργαστούν με 30 επώνυμους και να γυρίσουν μικρές ταινίες όπου θα υιοθετούσαν 30 αγνοούμενους. Η ιδέα άρεσε και μάλιστα πολύ σε όλους όσοι συνεργάστηκαν. Το αποτέλεσμα υπήρξε τόσο ενδιαφέρον ώστε, εκτός από την τηλεόραση, η ενιαία πλέον ταινία, αποτελούμενη από τις 30 μικρές, προβλήθηκε και σε αίθουσες του Παρισιού.

xx ΑΙΘΟΥΣΕΣ. Ένας ιστορικός κινηματογράφος, το Τσίνεμα Νουόβο, σβήστηκε από τον κατάλογο των θεαμάτων της Ρώμης για να προστεθεί ένας καινούργιος: το Νουόβο Ζάχερ, που προέκυψε από τη ριζική ανακαίνιση του πρώτου. Το γεγονός δεν θα είχε ιδιαίτερη σημασία αν το εγχείρημα δεν υπογραφόταν από ένα σκηνοθέτη: τον Νάννι Μορέττι. Το τρομερό παιδί του ιταλικού κινηματογράφου έστησε (ή μήπως "σκηνοθέτησε";) κοντά στην Πόρτα Πορτέζε, το "μαγαζί των ονείρων του". Η αίθουσα έχει κάτι από το κλίμα των ταινιών του και κάτι από την ατμόσφαιρα του κινηματογράφου τέχνης της δεκαετίας του '70. Το περιβάλλον είναι κάπως αυστηρό και αποπνέει ένα άρωμα νοσταλγίας μέσα από μια μινιμαλιστική διακόσμηση που περιορίζεται σε 13 γιγαντιαίες φωτογραφίες από ισάριθμες ταινίες που ο Μορέττι θεωρεί αριστουργήματα του ιταλικού κινηματογράφου (ανάμεσά τους το *Ταξίδι στην Ιταλία* του Ροσελλίνι, το *Σένσο* του Βισκόντι, το *Μάμα Ρόμα* του Παζολίνι, *Τα χέρια πάνω απ' την πόλη* του Ρόζι, *Οι Βιτελλόνι* του Φελλίνι). Τα φιλμ προβάλλονται χωρίς διάλειμμα και οι πρώτες ταινίες που παίχτηκαν ήταν το *Ριφ-Ραφ* του Κεν Λόουτς και το *Μισισίπι Μασάλα* της Μίρα Ναΐρ.

xx ΔΙΑΦΗΜΙΣΗ. Η μπύρα φέρνει χρήμα. Η διαφήμισή της στα αμερικάνικα κανάλια απέφερε το σεβαστό ποσό του ενός εκατομμυρίου δολλαρίων στον καθένα από τους: Τζακ Νίκολσον, Μαντόννα, Τσάρλτον Ήστον και Κιμ Μπάσινγκερ. Σε καλή μεριά!

ΣΙΝΕ ΔΟΛΛΑΡΙΑ

Η κίνηση των ταμείων

Στον Πίνακα Ι αναφέρονται οι επτά εμπορικότερες ταινίες στις ΗΠΑ και τον Καναδά (σε εισπράξεις σε δολλάρια) και στον Πίνακα ΙΙ οι πέντε μεγαλύτερες επιτυχίες στο Παρίσι (σε αριθμό εισιτηρίων) ώς τις αρχές του Δεκεμβρίου.

ΠΙΝΑΚΑΣ Ι

1. *Εξολοθρευτής ΙΙ* του Τζέιμς Κάμερον	203.347.436
2. *Οικογένεια Άνταμς* του Μπάρρυ Σόννενφελντ	55.526.137
3. *Ντοκ Χόλιγουντ* του Μ.Κ. Τζόουνς	54.523.785
4. *Ακρωτήριο του φόβου* του Μάρτιν Σκορσέζε	39.156.382
5. *Φίσερ Κίνγκ, ο βασιλιάς της μοναξιάς* του Τέρρυ Γκίλλιαμ	38.960.489
6. *Curly Sue* του Τζων Χιουζ	28.176.306
7. *Η ωραία και το κτήνος* των στούντιο Ντίσνεϋ	26.476.215

Χορεύοντας με τους λύκους, *πρώτη στα εισιτήρια και στην Ελλάδα.*

ΠΙΝΑΚΑΣ ΙΙ

1. *Χορεύοντας με τους λύκους* του Κέβιν Κόστνερ	1.404.181
2. *Εξολοθρευτής ΙΙ* του Τζ. Κάμεραν	1.112.571
3. *Ρομπέν των Δάσων* του Κέβιν Ρέυνολντς	912.671
4. *Η σιωπή των αμνών* του Τζόναθαν Ντέμ	656.794
5. *Αλίς* του Γούντυ Άλλεν	565.147

Στην όγδοη θέση βρίσκουμε την *Πράσινη Κάρτα* του Πήτερ Γουαίηρ (409.401 εισιτήρια), στη δέκατη το *Θέλμα και Λουίζ* του Ρίντλεϋ Σκοτ (405.767 εισιτήρια) στην 13η το *Ντελικατέσεν* των Ζενέ-Καρό (360.164 εισιτήρια), στην 23η τους *Ντορς* του Ολιβερ Στόουν (287.050 εισιτήρια) και στην 29η το *Φίσερ Κίνγκ* του Τ. Γκίλλιαμ (259.143).

Οι ταινίες που έρχονται

Α΄ ΣΧΕΔΙΑ

● Ο **Ζαν Λυκ Γκοντάρ** προετοιμάζεται για την καινούρια του ταινία, τα γυρίσματα της οποίας τοποθετούνται στο φθινόπωρο. Πρωταγωνίστρια θα είναι (αν όλα πάνε καλά) η Μπεατρίς Νταλλ.

● **Βλάβη** θα τιτλοφορείται η νέα ταινία του Λουί Μαλλ. Τα γυρίσματά της θα γίνουν στο Λονδίνο με πρωταγωνιστές τους Τζέρεμυ Άιρονς και Ζυλιέτ Μπινός. Ενας πολιτικός εμπλέκεται σε μια έντονη και παράλογη σχέση με τη κοπέλα του γιού του με αποτέλεσμα την καταστροφή της καριέρας του.

● Ο **Αλαίν Ντελόν** ανακοίνωσε ότι θα είναι παραγωγός, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής μιας ταινίας της οποίας δεν ανακοίνωσε ούτε τίτλο ούτε υπόθεση ούτε ημερομηνία ενάρξεως των γυρισμάτων. Απλώς διευκρίνισε ότι "θα γυριστεί περίπου σε όλο τον κόσμο".

● **Blessing in Lisguise**. Ο Γουώρεν Μπήτυ θα είναι παραγωγός και πρωταγωνιστής με συμπρωταγωνίστρια τη Μαντόννα.

● **Νικίτα**. Στα γνωστά πλέον μονοπάτια (μια επιτυχία στη Γαλλία, γυρίζεται αμέσως μετά στο Χόλυγουντ) η ταινία του Λυκ Μπεσόν θα γυριστεί με τίτλο *Η γυναίκα Νικίτα*, από τον Τζων Μπάνταμ και πρωταγωνίστρια την Κιμ Μπάσιγκερ.

Β΄ ΠΡΟΕΤΟΙΜΑΣΙΑ

● Ο **Κριστόφ Λαμπέρ** θα ξαναβρεθεί σε γαλλικά στούντιο πέντε χρόνια μετά το *Σ' αγαπώ* του Μάρκο Φερρέρι, στην ταινία *ο Μαξ και η Τζέρεμυ* που θα σκηνοθετήσει η Κλαίρ Ντεβέρ. Συμπρωταγωνιστές οι Φιλίπ Νουαρέ και Μισέλ Πικολί.

● **Αντιγόνη**. Ο Ζαν Μαρί Στρασύμπ και η Ντανιέλ Υγιέ, ιερά τέρατα της παλαιάς ποτέ πρωτοπορίας του ευρωπαϊκού κινηματογράφου, ξεκίνησαν τα γυρίσματα ενός νέου φιλόδοξου εγχειρήματος. Θα σκηνοθετήσουν την *Αντιγόνη* του Σοφοκλέους στη μετάφραση των Μπρεχτ-Χαϊλντερλιν. Τόπος γυρισμάτων η Σικελία.

● **Ζερμινάλ**. Ο Ζεράρ Ντεπαρντιέ θα πρωταγωνιστήσει για πέμπτη φορά με τη Μιου-Μιου υπό το σκηνοθετικό βλέμμα (για τέταρτη φορά) του Κλωντ Μπερρί.

● **Αθώο αίμα**. Μια δρακουλίστικη ιστορία σε σκηνοθεσία Τζων Λάντις.

● **Χόφφα**. Τελικώς υπέγραψαν και ο Ντάννυ ντε Βίτο, σε διπλό ρόλο πρωταγωνιστή και σκηνοθέτη, και ο Τζακ Νικολσόν.

● **Η ζωή αυτού του αγοριού**. Ο Μάικλ Κεϊτον - Τζόουνς θα σκηνοθετήσει τον Ρομπερτ ντε Νίρο και την Ελεν Μπάρκιν.

● **Χόλυγουντ Ζεν**. Η νέα ταινία του Ναγκίσα Όσιμα με τους Ρουίσι Σακαμότο και Αντόνιο Μπαντέρας, ύστερα από κάποιες αναβολές, παίρνει το δρόμο των γυρισμάτων.

Γ΄ ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ

● Ο **Κέβιν Κόστνερ** φαίνεται πως

Ο Ζεράρ Ντεπαρτιέ στον Χριστόφορο Κολόμβο του Ρίντλεϋ Σκοτ

πήρε φόρα και δεν σταματά. Έτσι, αμέσως μετά το *JFK* άρχισε να γυρίζει το *Σωματοφύλακα* σε σενάριο και παραγωγή του Λώρενς Κάσνταν, σκηνοθεσία του Μικ Τζάκσον, με συμπρωταγωνίστρια τη Γουίτνεϋ Χιούστον.

● ***Ο Δράκουλας του Μπραμ Στόκερ*** γυρίζεται από τον Φρανσις Φορντ Κόππολα με τους Γουιόνα Ραιντερ, Γκάρυ Όλντμαν, Αντονυ Χόπκινς και Τομ Γουέιτς.

● **Χριστόφορος Κολόμβος.** Απέπλευσε επιτέλους η νέα ταινία του Ρίντλεϋ Σκοτ με πλήρωμα τους Ζεράρ Ντεπαρντιέ, Αντζελα Μολίνα, Φερνάντο Ρέυ. Τα γυρίσματα άρχισαν στην Ισπανία και θα συνεχιστούν στην Κόστα Ρίκα.

● **Τσάρλι.** Για τις ανάγκες της νέας ταινίας του Ρίτσαρντ Αττέμπορω κατασκευάστηκαν ξανά τα παλιά στούντιο του Τσάρλι Τσάπλιν, σύμφωνα με παλιές φωτογραφίες.

● **Ο θάνατος της ταιριάζει** ισχυρίζεται ο Ρόμπερτ Ζεμέκις για τους Μέρυλ Στρίπ, Γκόλντι Χόουν, Κέβιν Κλάιν, Ιζαμπέλα Ροσελλίνι.

● **Hell camp.** Μετά πολύ καιρό ο Μίλος Φόρμαν επιστρέφει με μια ταινία που γυρίζεται στην Ιαπωνία, με Ιαπωνέζους πρωταγωνιστές και με θέμα τους παλαιστές του Σούμο.

● **Χριστόφορος Κολόμβος: Η ανακάλυψη,** η άλλη ταινία για το Χριστόφορο Κολόμβο από τους Ίλια και Αλέξαντερ Σαλκίντ στην παραγωγή, Μάριο Πούτζο στο σενάριο και τον Μάρλον Μπράντο μεταξύ των πρωταγωνιστών.

● **Ήρωας** θα γίνει ο Ντάστιν Χόφφμαν υπό την επίβλεψη του Στήβεν Φρήαρς. Δίπλα του οι Αντυ Γκαρσία, Τζίνα Ντέηβις (Η Θέλμα του *θέλμα και Λουίζ*).

● **Μόνος στο σπίτι II.** Ένα από τα ίδια, με τον Κρις Κολόμπους στη σκηνοθεσία να διευθύνει τους Μακώλεϋ Κάλκιν και Τζόε Πέσι.

● **Φονικό όπλο III.** Κι εδώ ένα από τα ίδια με τον Ρίτσαρντ Ντόννερ στη σκηνοθεσία και πρωταγωνιστές τους Μελ Γκίμπσον, Ντάνυ Γκλόβερ και Τζόε Πέσι.

● **Άρωμα γυναίκας.** Η αμερικάνικη έκδοση της ταινίας του Ντίνο Ρίζι με τον Βιττόριο Γκάσμαν γυρίζεται από το Μάρτιν Μπρεστ με τον Αλ Πατσίνο.

● **Η νύχτα και η πόλη.** Μετά το

Κ

Cape Fear του Μ. Σκορσέζε ο Ρόμπερ ντε Νίρο και η Τζέσικα Λανγκ ξαναβρίσκονται μαζί στο ρημέικ της ταινίας του Ζυλ Ντασέν.

● **Άνθρωποι και ποντίκια.** Βασισμένη στο γνωστό βιβλίο του Τζων Στάινμπεγκ, η ταινία διαθέτει στο καστ της τους Τζων Μάλκοβιτς και Σέρυλιν Φεν (του *Τουίν Πικς*).

● **Ο Γούντυ Άλλεν** μπορεί να μην ανακοινώνει τους τίτλους των προσεχών ταινιών του ή το θέμα τους όπως συνέβη τώρα), αλλά είναι γνωστοί τουλάχιστον οι πρωταγωνιστές, δηλαδή, ο ίδιος, η Μία Φάρροου,η Εμιλυ Λόυντ (*Θα ήθελα να σ'σουν εδώ*) και ο Σίντνεϋ Πόλλακ (ο γνωστός σκηνοθέτης).

● **Μακ.** Ο Τζων Τορτούρο στην πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα. Πρωταγωνιστεί ο ίδιος και η Έλεν Μπάρκιν.

● **Λίγοι καλοί άνθρωποι** είναι οι Τομ Κρουζ, Τζακ Νίκολσον, Ντέμυ Μουρ ισχυρίζεται ο Ρομπ Ράινερ (*Μίζερι*).

● **Ο Μπάτμαν επιστρέφει.** Πάλι υπό την επίβλεψη του Τιμ Μπάρτον με τους Μάικλ Κήτον, Ντάννυ ντε Βίτο, Μισέλ Φάιφφερ.

● **Μάλκομ Χ.** Ο Σπάικ Λη καθοδηγεί τον Ντένζελ Γουάσινγκτον.

● **Λούνα Παρκ.** Ο Πάβελ Λουνγκίν σε μια διεθνή παραγωγή. Τα γυρίσματα στη Μόσχα.

● **Ο κύριος Τζόουνς** απασχολεί τον Μάικ Φιτζίς και τους Ρίτσαρντ Γκηρ, Λένα Ολίν.

● **Raising Cain·** στην νέα ταινία του Μπράιαν ντε Πάλμα πρωταγωνιστεί η Λολίτα Ντάβιντοβιτς.

Δ. ΜΕΤΑ ΤΑ ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ

Τελείωσαν τα γυρίσματά τους και ολοκληρώνονται (ή ολοκληρώθηκαν) οι ταινίες που ακολουθούν. Για κάποιες από αυτές αναφερθήκαμε και σε προηγούμενα τεύχη, ενώ είναι πιθανόν μερικές να έχουν ήδη αρχίσει να προβάλλονται όταν θα διαβάζετε αυτές τις γραμμές.

● **Κοντά στην Εδέμ.** Ο Σίντνεϋ Λιούμετ σκηνοθέτησε τη Μελανί Γκρίφφιθ.

● **Lorenzo's oil.** Ο Τζωρτζ Μίλλερ υπογράφει με τους Νικ Νόλτε, Σούζαν Σάραντον.

● **Ασυγχρώρητος.** Η νέα ταινία του Κλιντ Ήστγουντ έχει πρωταγωνιστές τον ίδιο, τον Τζην Χάνκμαν και τον Ρίτσαρντ Χάρρις.

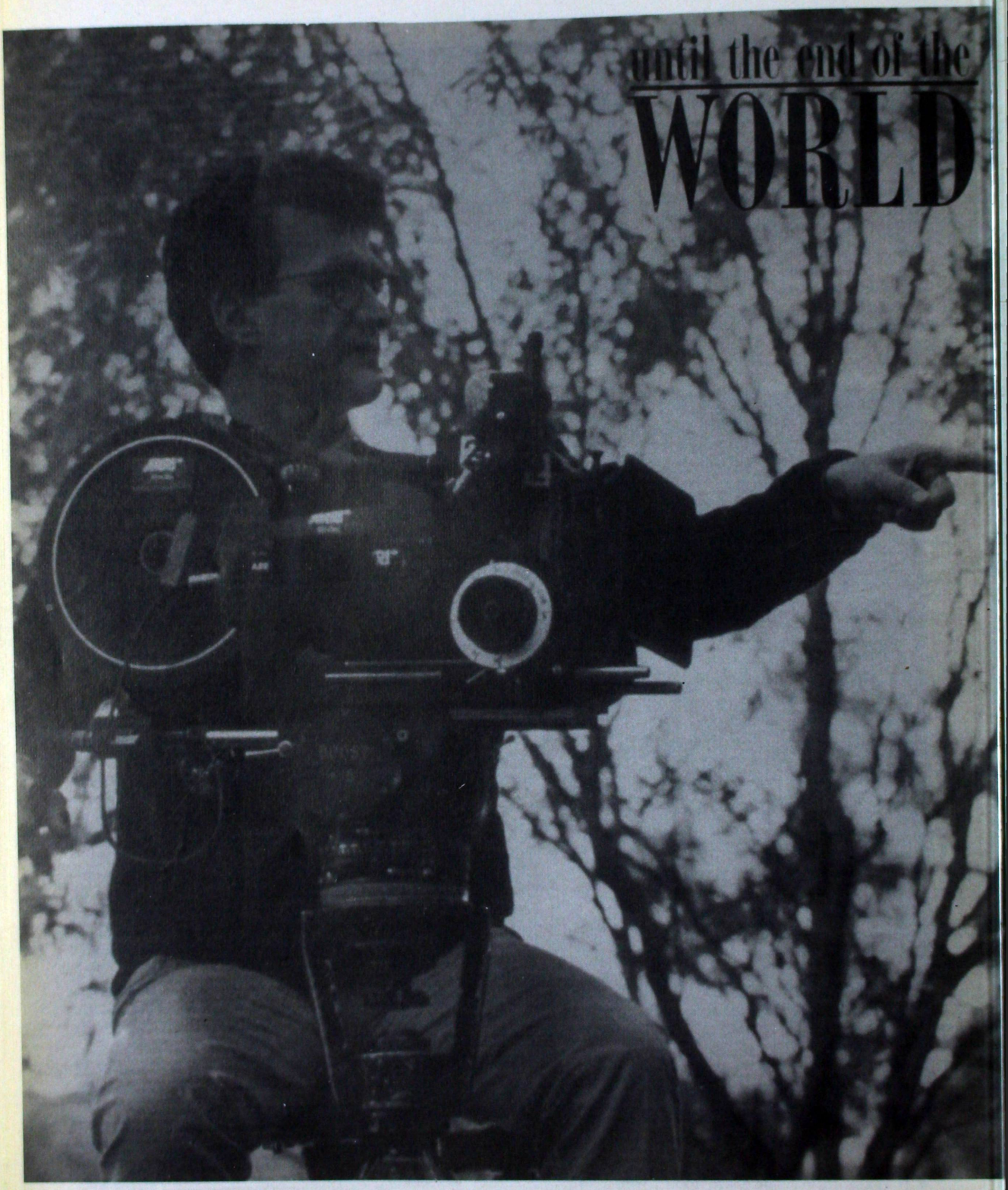
● **Μπέττυ.** Ο Κλωντ Σαμπρόλ σκηνοθέτησε τις Μαρί Τρεντινιάν και Στεφάν Ωντράν.

● **Lunes de Miel.** Η νέα ταινία του Ρομάν Πολάνσκι, με την (απαραίτητη) Εμμανουέλ Σενιέ και τον Πήτερ Κογιότ.

● **Ο τρόμος της μεσημβρίας.** Πρόκειται για την καινούργια ταινία του Ραούλ Ρουίζ με τον Τζων Χαρτ.

● **Η επαφή** του Κριστόφ Ζανούσι γυρίστηκε στη Βρετανία και είναι κωμωδία (!). Με τους Μαξ φον Σύντωφ, Σάρα Μάιλς.

● **Ανεμοδαρμένα ύψη.** Η Σίνεντ Ο' Κόννορ στο ρόλο της Έμιλυ Μπροντέ. Με τη Ζυλιέτ Μπινός.


until the end of the
WORLD

Ἀνέκδοτα κείμενα τοῦ Βίμ Βέντερς

Μιά ἀπό τίς πιό σταθερές ἀξίες τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου καί μιά ἀπό τίς μονιμότερες ἀγάπες αὐτοῦ τοῦ περιοδικοῦ εἶναι ὁ Γερμανός σκηνοθέτης Βίμ Βέντερς. Σταθερή ἀξία ὄχι μόνο γιατί ὁ κινηματογράφος του ἀποτελεῖ σημεῖο ἀναφορᾶς μιᾶς ἀποστράπτουσας παράδοσης εἰκόνων καί μιᾶς μοναδικῆς "σχολῆς" χωρίς ἐπιγόνους, ἀλλά κυρίως γιατί οἱ ταινίες του εἶναι μιά μέθοδος *διείσδυσης* στήν πραγματικότητα.

Ὁ κινηματογράφος του "ἐξέφρασε τή συνείδηση μιᾶς ὁλόκληρης γενιᾶς", μιᾶς γενιᾶς πού "ἔχει ἐρείπια μπροστά της, πίσω της ἤ βαθειά μέσα της". Αὐτή ἀκριβῶς ἡ γενιά εἶδε μέσα ἀπό τίς ταινίες του τή ζωή της, ὄχι σάν ἀντανάκλαση σέ καθρέφτη, οὔτε μέσα ἀπό μεγεθυντικό φακό, ἀλλά σάν μιά *δυνατότητα*, πού περιέχει τό σπέρμα τῆς ἀλλαγῆς.

Οἱ ταινίες του, ποτισμένες μ' ἕνα μοναδικό τρόπο ἀπ' τήν "πραγματικότητα", δέν βυθίζονται μέσα της, δέν ἀναζητοῦν τήν ἀλήθεια της, οὔτε θέλουν νά τήν ξεπεράσουν, ἀλλά ἀνιχνεύουν τήν ἐπιφάνεια τῶν πραγμάτων, πίσω ἀπό τήν ὁποία μπορεῖ καί νά λανθάνει κάποιο νόημα. Τήν ἀγγίζουν, ψάχνοντας τά ἴχνη, μέσα ἀπό τά ὁποῖα ὁτιδήποτε μπορεῖ νά μετασχηματιστεῖ: μιά ταυτότητα νά ἀποκτήσει ἕνα ὄνομα ἤ νά τό χάσει, μιά κορνίζα νά γείρει, κάποιος "νά μήν μπορεῖ νά γυρίσει στό σπίτι", μιά εἰκόνα νά δραπετεύσει ἀπό τήν ἱστορία, μιά στιγμή νά παγιδευτεῖ σ' ἕνα κάδρο.

Μέσα ἀπό τήν κίνηση καί τή συνεχή μεταφορά τοῦ ἑαυτοῦ τους, οἱ ἥρωές του πραγματικά ταξιδεύουν — καί μεῖς μαζί τους. Αἰώνιοι ἐραστές τῶν συνόρων, τρέφονται ἀπό τήν κίνηση. Ὅμως πρόκειται ταυτόχρονα καί γιά ἕνα ἐσωτερικό ταξίδι. Δέν ταξιδεύουν γιά κάποιον συγκεκριμένο λόγο, παρά γιά κάποιο τηλέφωνο πού δέν ἔγινε, γιά κάποιο γράμμα πού δέν ἔφτασε. Περιπλανοῦνται ψάχνοντας τόν ἑαυτό τους, χωρίς νά τό ξέρουν. Καί εἶναι ἱκανοί, ἀπό καμιονίστες τῶν ἐπαρχιακῶν δρόμων νά καταλήξουν, μέσα ἀπό περίεργες διαδρομές, σέ ἀγγέλους, πού διασχίζουν ἄνετοι τό τεῖχος τοῦ Βερολίνου.

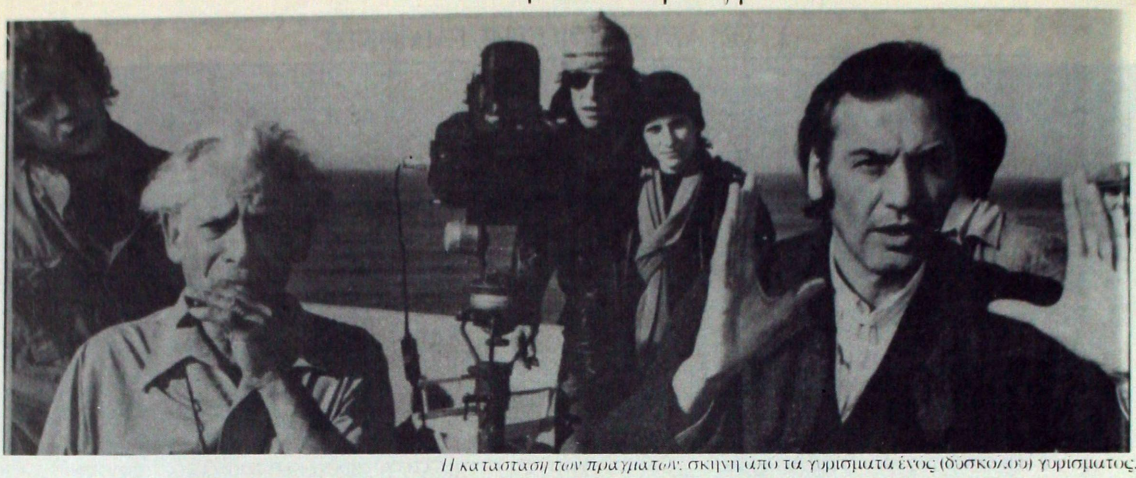
Τό σημείωμα τοῦ Καμικάζι στόν Μπροῦνο στό τέλος τῆς ταινίας *Τό πέρασμα τοῦ χρόνου:* "ΟΛΑ ΠΡΕΠΕΙ Ν' ΑΛΛΑΞΟΥΝ" θά μποροῦσε νά ὁρίζει τή *μέθοδο* Βέντερς.

Τά κείμενα πού ἀκολουθοῦν (ὅλα μετά τό 1980 γιά νά εἴμαστε μέσα στήν προβληματική τῆς δεκαετίας), ἀδημοσίευτα τά περισσότερα ἄν ἐξαιρέσουμε κάποια ἀποσπάσματα στήν *Ὀθόνη* no 32, ξεφεύγουν ἀπό τήν παγίδα τοῦ ἀνεπίκαιρου, γιατί τό σινεμά τοῦ Βέντερς ἔδωσε πάντα μάχη ἀπό τίς παρυφές τοῦ παρόντος, διεκδικώντας μέ ἐμμονή τή σύλληψη τοῦ attimo fuggente (τῆς στιγμῆς πού φεύγει).

Ἡ μετάφραση ἔγινε ἀπό τήν ἰταλική ἔκδοση τοῦ *Emotion pictures: Αὐτή τή νύχτα θά ἤθελα νά μιλήσω μέ τόν ἄγγελο (Sta notte vorrei parlare con l' angelo,* ed. Umbaldini, 1987).

Θωμᾶς ΛΙΝΑΡΑΣ

Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων



Ἡ κατάσταση τῶν πραγμάτων: σκηνή ἀπό τά γυρίσματα ἑνός (δύσκολου) γυρίσματος.

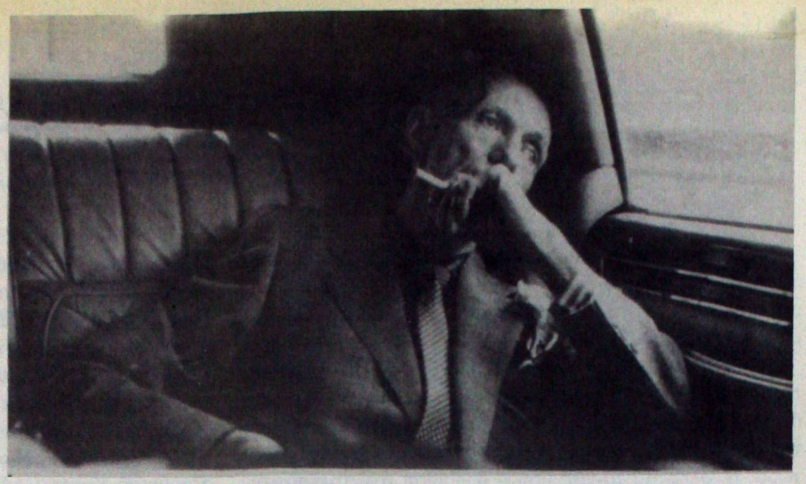
Γιά νά καταλάβει κανείς τή γένεση αὐτῆς τῆς ταινίας θά πρέπει νά μιλήσω γιά ἕνα σχέδιο πού ἄρχισα νά γράφω, ἀλλά δέν πραγματοποίησα ποτέ, στό μεσοδιάστημα ἀνάμεσα στά γυρίσματα τοῦ *Χάμμετ*. Πρόκειται γιά τό *Στίλλερ*, ἀπό τό ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Μάξ Φρίς. Ὁ Φράνσις Κόπολα γύριζε τό *Μιά μέρα, ἕνας ἔρωτας* μέ τόν Φρέντερικ Φόρεστ. Ἐγώ ἤμουν στή Ζυρίχη γιά νά γνωρίσω ἀπό κοντά τό περιβάλλον τοῦ *Στίλλερ* καί ν' ἀρχίσω νά γράφω. Εἶχα συναντήσει τόν Μάξ Φρίς στή Νέα Ὑόρκη καί εἶχα συνεννοηθεῖ μέ τόν Μπροῦνο Γκάνζ, τόν μοναδικό ἠθοποιό πού θά μποροῦσα νά σκεφτῶ γι' αὐτόν τό ρόλο. Ἦταν χειμώνας τοῦ 1980. Ἀγαποῦσα ἐκεῖνο τό μυθιστόρημα, ὅμως ὑπῆρχαν δυσκολίες: πρῶτα ἀπ' ὅλα δέν αἰσθανόμουν καλά στή Ζυρίχη καί μετά κατάλαβα πώς θά δημιουργοῦνταν προβλήματα σέ σχέση μέ τά δικαιώματα. Αὐτά ἀνῆκαν σέ κάποια Ἀμερικάνικα, πού σ' ἀντάλλαγμα ἤθελε νά ἐπεμβεῖ στό κάστ. Ἔτσι τά παράτησα.

Ἡ Ἰσαβέλλα Βαϊνγκάρντεν, ἡ ὁποία γύριζε στήν Πορτογαλία μέ τόν Ράουλ Ρουίζ τό *Λά τεριτουάρ*, μοῦ διηγήθηκε τά οἰκονομικά τους προβλήματα: δέν εἴχανε πιά φίλμ καί ὑπῆρχε κίνδυνος νά σταματήσουν τά γυρίσματα. Εἶχα λίγο φίλμ στό ψυγεῖο στό Βερολίνο καί ἔτσι, ἀντί νά γυρίσω ἀμέσως στή Νέα Ὑόρκη, πῆγα στή Λισαβώνα γιά νά δῶ τήν Ἰσαβέλλα καί νά τῆς πάω τό ὑλικό. Στά περίχωρα τῆς Λισαβώνας, στή Σίντρα, συνάντησα τό συνεργεῖο πού δούλευε ἤρεμα. Δέν ἔμοιαζε καθόλου μέ ἐπεξεργασία ταινίας ἀλλά μέ παραδεισιακό πίκ-νίκ σέ ὀνειρικά πλαίσια. Ἦταν ἐκεῖ ὁ Ἀνρί Ἀλεκάν πού τόν γνώριζα μονάχα ἀπό τή φήμη του. Παρακολούθησα γιά λίγο τά γυρίσματα: ἦταν μαγευτικά. Στό σέτ τοῦ *Χάμμετ*, μέ τουλάχιστον διακόσιους τεχνικούς, παρουσιάζονταν τά πιό ἀπίθανα δυνατά προβλήματα συνεργασίας, σεναρίου, ἐλέγχου κ.τ.λ. Ἀντίθετα, στό δάσος τῆς Σίντρα δούλευαν μακριά ἀπό κάθε τύπο πιέσης, ἐκτός ἀπό τήν ἔλλειψη χρημάτων. Γιά μένα ἦταν ὁ "χαμένος παράδεισος". Ἀποφάσισα νά μένω ἐκεῖ ἀκόμα λίγο καί, γυρνώντας στήν περιοχή, ἀνακάλυψα ἐκεῖνο τό ἀπίστευτο ξενοδοχεῖο, κατεστραμμένο ἀπό μιά φοβερή τρικυμία τοῦ περασμένου χειμώνα. Ἔμοιαζε σάν μιά φάλαινα πού εἶχε ἐξοκείλει στήν παραλία.

Ὑπῆρχαν — εἶπα στόν ἑαυτό μου — ὅλα τά στοιχεῖα γιά νά κάνω μιά ταινία: Ὁ ὠκεανός, οἱ ὑποβλητικοί χῶροι, τό γεγονός ὅτι βρισκόμουν στό πιό δυτικό σημεῖο τῆς Εὐρώπης καί γι' αὐτό "κοντά" στήν Ἀμερική... Σκεφτόμουν ὅτι ἡ ταινία θά ἔπρεπε νά ξεκινήσει ἀπό τή διχασμένη προσωπική μου κατάσταση ἀνάμεσα σέ δύο ἠπείρους, δείχνοντας τήν ἀγωνία πού προκαλεῖ τό νά κάνεις μιά ταινία στίς ΗΠΑ. Ρώτησα τόν Ἀνρί, τούς τεχνικούς καί τούς ἠθοποιούς, ἄν ἦταν διατεθειμένοι νά γυρίσουν μιά ταινία μαζί μου, ἀμέσως μόλις τελείωναν τήν ταινία τοῦ Ρουίζ. Ὅλοι ἀπάντησαν θετικά, ὅμως δέν μέ πῆραν καί πολύ στά σοβαρά. Πῆγα στή Νέα Ὑόρκη καί ζήτησα ἀπό τόν Κρίς Σιέβερνιτς νά βρεῖ ὅσο γινόταν πιό γρήγορα χρηματοδότηση. Ἕνα μήνα ἀργότερα, ἀρχίσαμε τά γυρίσματα.

Εἶμαι εὐχαριστημένος μ' αὐτή τήν "ταινία μέσα στήν ταινία", μιά ἱστορία ἐπιστημονικῆς φαντασίας πού γυρίσαμε μέ τόν Ἀνρί σέ "ἀμερικάνικη νύχτα". Γι' αὐτό τόν πρόλογο εἴχαμε προβλέψει δύο μέρες γυρισμάτων: καθυστερήσαμε, γιατί δέν ὑπῆρχε ἀρκετό φῶς. Μετά μιά ἑβδομάδα γυρισμάτων τοῦ προλόγου μέ τίτλο *Οἱ Ἐπιζήσαντες*, οἱ ἠθοποιοί ἄρχισαν νά αἰσθάνονται ἄνετα στούς ρόλους τους καί ἤθελαν νά συνεχίσουμε ἐκείνη τήν ταινία: ἕνα B-movie ἐμπνευσμένο ἀπό *Τόν πιό ἐπικίνδυνο ζωντανό ἄνθρωπο*, μιά ταινία τοῦ 1961, τοῦ Ἄλαν Ντουάν. Τό εἴχαμε δεῖ μέ τό συνεργεῖο στή Σίντρα καί ἡ ἀτμόσφαιρά του ἐπηρέασε τήν *Κατάσταση τῶν πραγμάτων*, καί ὄχι μονάχα στόν πρόλογο. Ἔκανα ἐκεῖνο τό πανοραμικό πλάνο, ὅπου γίνεται τό πέρασμα ἀπό τήν ἱστορία ἐπιστημονικῆς φαντασίας στίς εἰκόνες τοῦ γυρίσματος, μέσα σέ μιά γενική δυσαρέσκεια. Ὅλα αὐτά ἔμοιαζαν μέ ἀποτυχία. Θυσίαζα τή μυθοπλασία στό βωμό μιᾶς ἰδέας προκατασκευασμένης, μιᾶς ταινίας πού μιλοῦσε γιά τήν ἀδυναμία νά διηγηθεῖς ἱστορίες στό σινεμά. Μονάχα στό τέλος αὐτῆς τῆς "ταινίας - μέ - θέση", μέ τό ἀμερικάνικο ἐπεισόδιο, τό ὁποῖο εἶναι κάπως μυθοπλαστικό, σώζεται αὐτό τό "ἀντιμυθοπλαστικό" ἔργο. Ὁ Ἄλαν Ντουάν τελικά νίκησε.

Nick's Movie



Ὁ Νίκ Ραίη.

Ὅταν ἀποφασίστηκε νά φωνάξουν τόν Ὁ Φλάερτυ γιά νά ξαναγράψει τό σενάριο τοῦ *Χάμμετ*, τηλεφώνησα στόν Νίκολας Ραίη στή Νέα Ὑόρκη, γιά νά τοῦ ἀνακοινώσω πώς ἤμουν διαθέσιμος γιά μιά-δυό ἑβδομάδες. Μετά τόν *Ἀμερικανό φίλο* εἴμασταν σέ ἐπαφή. Ὁ Νίκ, ἄρρωστος ἀπό καρκίνο, εἶχε ὑποστεῖ τήν τρίτη ἐγχείρηση λίγο πρίν. Εἶχε βγεῖ ἀπό τό νοσοκομεῖο, ἀλλά συνέχιζε τή θεραπεία μέ ἀκτινοβολίες. Κάθε φορά πού βρισκόμουν στή Νέα Ὑόρκη πήγαινα νά τόν βρῶ καί αὐτός μού ἔλεγε πάντα: "Ἄχ καί νά μποροῦσα νά δουλέψω λίγο μόνο γιά νά κάνω ἕνα μικρό φίλμ μέ ἐλάχιστο προϋπολογισμό".

Στό τηλέφωνο τοῦ εἶπα πώς ὑπῆρχε ἡ δυνατότητα νά βρεθοῦν τά ἀπαραίτητα γιά νά κάνουμε κάτι μαζί. Αὐτός ἀπάντησε: "Σ' αὐτή τήν περίπτωση θά πρέπει νά ρθεῖς στή Νέα Ὑόρκη, γιά νά κάνουμε ἕνα φίλμ". Νά ξεκινήσουμε ἀπό κάποιο σενάριο πού εἶχε ἤδη γράψει ἦταν ἀδύνατο, γιατί θά χρειαζόταν πολύς χρόνος. Γι' αὐτό ὁ Νίκ ἄρχισε νά γράφει κάτι πού βασιζόταν στόν ἥρωα πού ἐρμήνευσε στόν *Ἀμερικανό φίλο:* κάποιος πού εἶναι καρκινοπαθής ἔχει ἕναν φίλο Κινέζο, πού διαχειρίζεται ἕνα πλυντήριο στό σπίτι τοῦ ζωγράφου. Κάποια στιγμή ἀρχίζει νά ζωγραφίζει "ἀναπαραγωγές" τῶν ἴδιων του τῶν πινάκων, πού βρίσκονται σ' ἕνα Μουσεῖο. Μετά ἀποφασίζει νά κλέψει τά πρωτότυπα καί νά τά ἀντικαταστήσει ἀπό τά "ψεύτικα". Μέ τά λεφτά πού βγάζει ἀπ' τήν ὑπόθεση, ἀγοράζει μαζί μέ τόν παλιό του φίλο ἕνα πλοιάριο καί ξεκινοῦν γιά τήν Κίνα. Στήν Ἀμερική, γιά νά πεῖς ὅτι κάποιος πεθαίνει ὑπάρχει μιά ἰδιωματική ἔκφραση: "To take a slow boat to China". Αὐτή ἦταν ἡ ἰδέα τοῦ Νίκ. Φαίνεται στό φίλμ ἐνῶ μιλᾶμε μαζί. Σκεφτήκαμε, γιατί νά μήν ἀντικαταστήσουμε τόν ζωγράφο μέ ἕναν σκηνοθέτη δηλαδή αὐτόν τόν ἴδιο, πού μπαίνει κρυφά σ' ἕνα ἐργαστήριο, γιά νά πάρει πίσω τά ἀρνητικά τῆς ταινίας του; Πράγματι, τό *We can't go home again (Δέν μποροῦμε νά γυρίσουμε στό σπίτι,* 1971 - 73) ἦταν ὄντως μπλοκαρισμένο σέ κάποια γραφειοκρατικά συρτάρια καί δέν τοῦ ἀνῆκει πιά. Ὅταν πρότεινα στόν Νίκ νά ἐρμηνεύσει τόν ἑαυτό του, μοῦ εἶπε:"Ἐντάξει, ὅμως μέ τόν ὅρο ὅτι θά παίξεις καί ἐσύ. Θά πρέπει νά ἐκθέσεις τόν ἑαυτό σου".

Αὐτό ἦταν ἡ ἀρχή τῆς ταινίας: ἐγώ φθάνω στοῦ Νίκ γιά νά ἀποφασίσουμε τί θά κάνουμε μαζί. Μετά ἔγινε πιό δύσκολο, γιατί τό σημεῖο ἐκκίνησης τῆς μυθοπλασίας ἄντεξε μόνο λίγες μέρες. Ὁ Νίκ ἦταν συχνά πίσω ἀπό τή μηχανή λήψης, ὅμως μποροῦσε νά γυρίσει πολύ λίγο, γιατί τόν ἐγκατέλειπαν οἱ δυνάμεις του. Πήγαινε καθημερινά στό νοσοκομεῖο καί πρός τό τέλος ἔμενε ἐκεῖ καί τή νύχτα. Συνεχίσαμε ὥς τό τέλος γυρίζοντας μέ βίντεο ἀκόμα καί στό νοσοκομεῖο καί μετά ἀνάμεσα σέ μένα καί στόν Τόμ Φάρελ ὅταν ὁ Νίκ εἶχε ἤδη πεθάνει.

Δέν εἶχα παίξει σέ ταινία. Αὐτοσχεδιάσαμε τίς πρῶτες σκηνές ἀνάμεσά μας, μαγνητοφωνώντας τό διάλογο. Κατόπιν τό ἀκούσαμε, τό διορθώσαμε καί αὐτό ἔγινε τό σημεῖο ἐκκίνησης τοῦ σεναρίου. Ὁ Νίκ μέ κατηύθυνε, γυρνούσαμε τήν ἴδια σκηνή πέντε ἤ ἕξι φορές καί ἐγώ, ὕστερα ἀπό δύο-τρία γυρίσματα, δέν αἰσθανόμουν καθόλου ἄνετα. Μέσα ἀπό τή συνεχή ἐπανάληψη, ἐρμήνευα ὅλο καί πιό ψεύτικα. Ὁ Νίκ μέ βοήθησε πολύ νά ξαναβρῶ τή συγκίνηση μιᾶς σκηνῆς, ἀκόμη καί μετά ἀπό περισσότερα "κλάκ". Τά προβλήματά μου ὡς ἠθοποιός τόν διασκέδαζαν ἀλλά ἐγώ αἰσθανόμουν στ' ἀλήθεια χαμένος χωρίς μέσα. Τόν ρωτοῦσα: "Πῶς διαμορφώνεις τούς ἠθοποιούς;" Αὐτός θά ἔπρεπε νά τό ξέρει τή στιγμή πού εἶχε διδάξει γιά χρόνια στό Ἄκτορς στούντιο...

To take a slow boat to China...

Ὁ οὐρανός πάνω ἀπ' τό Βερολίνο (Τά φτερά τοῦ ἔρωτα)

Τά τελευταῖα χρόνια μετά τό *Παρίσι, Τέξας*, τό Βερολίνο εἶχε γίνει τό δικό μου "pied-à-terre".[1] Ἄρχιζα νά αἰσθάνομαι σάν στό σπίτι μου σ' αὐτή τήν πόλη, σάν νά τήν ἔβλεπα μέ τά μάτια κάποιου πού ἦταν ἀλλοῦ γιά πάρα πολύ καιρό.

Ἡ ἰδέα τοῦ νά κάνω μιά ταινία, πρίν ἀπό τό *Ὡς τήν ἄκρη τοῦ κόσμου*, συνδέθηκε ἀμέσως μέ τό Βερολίνο. Λίγες μέρες ἀφοῦ πῆρα τήν ἀπόφαση, ἔγραψα ἕνα πρῶτο κείμενο μέ τόν τίτλο "Περιγραφή μιᾶς ἀπερίγραπτης ταινίας". Ὡς τώρα, σ' ὅλες τίς ταινίες μου ἡ ἀφήγηση ἀναπτυσσόταν ἀπό τήν ὀπτική γωνία τοῦ πρωταγωνιστῆ. Αὐτήν τή φορά ἤθελα ν' ἀλλάξω: ἀρνιόμουνα τήν ἰδέα ἑνός κεντρικοῦ προσώπου πού ἐπέστρεφε γιά νά ἀνακαλύψει ξανά τό Βερολίνο καί τή Γερμανία, ὅμως δέν μποροῦσα νά φανταστῶ μιά ἄλλη φιγούρα, μέσα ἀπό τήν ὁποία θά ἔβλεπε κανείς τήν πόλη. Ἐπιπλέον, μέ τόν Τράβις εἶχα ἤδη δείξει ἕναν ἄντρα νά ἐπιστρέφει στό ἀστικό τοπίο. Νά παρουσιάσω μιά ἀνάλογη κατάσταση δέν θά ἦταν τίποτα ἄλλο ἀπό μιά ἐπανάληψη τῆς θέσης μου.

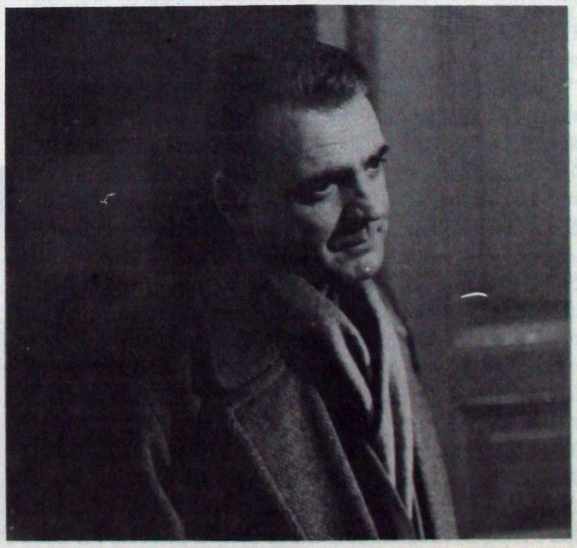
Δέν ξέρω ἀκριβῶς πῶς ἔφτασα στούς ἀγγέλους. Κάποια μέρα σημείωσα αὐτή τήν ἰδέα, στήν ὁποία ξαφνικά συγκεκριμενοποιήθηκε ἡ ταινία πάνω στό Βερολίνο: "Ἄγγελοι" στόν πληθυντικό, καί τήν ἄλλη μέρα: "Ἄνεργοι". Ἴσως μοῦ εἶχε ὑποβληθεῖ ἀπό τόν Ρίλκε, πού τόν ξαναδιάβαζα στά γερμανικά, χωρίς παρ' ὅλα αὐτά νά σκέφτομαι τήν ταινία, γιατί ἀντιλήφθηκα ὅτι ὅλα του τά γραπτά ἦταν γεμάτα ἀπό ἀγγέλους καί διαβάζοντάς τα κάθε βράδυ ἤμουν ἐξοικειωμένος μέ τήν παρουσία τους.

Μετά λίγο καιρό ἄρχισα νά ἀμφιβάλλω, ἄν αὐτές οἱ προαισθήσεις μου θά μποροῦσαν νά μέ ὁδηγήσουν στήν ταινία. Προσπάθησα νά ξαναπιάσω τήν ἰδέα, ἀλλά χωρίς ἐπιτυχία. Τότε γέμισα τό τετράδιό μου μέ σημειώσεις: ἀκόμα καί ἔτσι, ὅμως, δέν εἶχα ἱκανά στοιχεῖα γιά νά κατασκευάσω μιά ταινία.

Γενικά διαμορφώνεται σχεδόν ἀμέσως μιά "γραμμή ὁδηγός", ἀπ' ὅπου ρυθμίζονται οἱ σχέσεις καί οἱ συναντήσεις ἀνάμεσα στά πρόσωπα. Οἱ ἄγγελοι ἀντίθετα ἐπέτρεπαν νά συλλάβεις ὅλες τίς εὐκαιρίες, τίς γραμμές σύνδεσης, μποροῦσαν νά εἶναι παντοῦ. Νά πᾶνε σ' ὅποιο σημεῖο τῆς πόλης ἤθελαν, ἀκόμα καί τυχαῖα. Μποροῦσαν νά διασχίσουν τό Τεῖχος, νά μποῦνε στά σπίτια ἀπό τά παράθυρα, νά κοιτάζουν τόν κόσμο στό μετρό. Ἕνας τυχαῖος διαβάτης μποροῦσε να γίνει ξαφνικά ὁ πρωταγωνιστής μιᾶς πιθανῆς ταινίας. Ὅλα αὐτά ἦταν πολύ ἀγχωτικά: ὑπῆρχε πολύς χῶρος γιά τή φαντασία. Δεδομένου πώς οἱ ἄγγελοι ἔπρεπε νά εἶναι πολλοί, σκεφτόμουν νά βάλω στή σκηνή ἕναν Ἀμερικανό, ἕναν Ἄγγλο, ἕνα Γάλλο καί ἕνα Ρῶσο, ὅπως οἱ τέσσερις δυνάμεις πού διοικοῦσαν τό Βερολίνο. Ὅμως ἔτσι θά γινόταν ὑπερβολικά ἀνεκδοτικό. Ἔπειτα γιά μιά ὁρισμένη περίοδο οἱ ἄγγελοι ἦταν πρώην ἀεροπόροι, θαμῶνες ἑνός κλάμπ, ὅπως στήν ταινία τοῦ Χάουαρντ Χώκς *Μόνον οἱ ἄγγελοι ἔχουν φτερά* τοῦ 1935. Σταδιακά συμπύκνωσα τό ὅλο πράγμα, ὁδηγώντας το στό οὐσιαστικό σημεῖο: τό βλέμμα. Ἔπρεπε νά ἀφηγηθῶ τήν ἱστορία ἀπό τήν ὀπτική γωνία τῶν ἀγγέλων - ὅμως πῶς μπορεῖ νά δείξει κανείς αὐτό πού βλέπουν οἱ ἄγγελοι;

Ὁ οὐρανός πάνω ἀπ' τό Βερολίνο ἔχει καί μιά ἄλλη "ἰδέα ἐκκίνησης", ἤδη παροῦσα σέ μιά ἀπό τίς σκηνές τοῦ *Παρίσι, Τέξας*, ὅταν ἡ Ναστάζια ξαναβρίσκει στό ξενοδοχεῖο τόν μικρό Χάντερ. Αὐτός τρέχει νά τήν συναντήσει καί ἡ μητέρα τόν παίρνει στήν ἀγκαλιά της. Αὐτή ἡ στιγμή εἶχε ἐπάνω μου ἕνα ἀπελευθερωτικό ἀποτέλεσμα: ἔνιωσα μιά συγκίνηση τῆς ὁποίας (συνειδητά) θά αἰσθανόμουν τίς συνέπειες στό ἐπόμενο φίλμ, ὁποιοδήποτε κι ἄν ἦταν αὐτό. Τό τελευταῖο πλάνο ὅπου ὁ Τράβις ἀπομακρύνεται ὑπῆρξε ὁ δικός μου τρόπος νά ἐξαφανιστῶ: μαζί του χάνονται ὅλες οἱ προηγούμενες ἀντρικές φιγοῦρες τῶν ταινιῶν μου. Τώρα ζοῦν σ' ἕναν οἶκο ἀνάπαυσης στήν περιφέρεια τοῦ *Παρίσι, Τέξας*.

Εἶχα λοιπόν μιά δυνατή ἐπιθυμία νά διαλέξω μιά γυναίκα γιά τόν κεντρικό ρόλο. Δίστασα γιά μεγάλο διάστημα στό ἐάν ἔπρεπε νά διαλέξω μιά γυναίκα γιά τόν ἄγγελό μου. Ὅμως ἐπειδή ἤθελα ὁ ἄγγελος νά μεταμορφωθεῖ σέ ἀνθρώπινο ὄν, ἔβρισκα περισσότερο ἐνδιαφέρον νά ἀναπαραστήσω ἕναν ἄγγελο-ἄνθρωπο πού πληρώνει τό κόστος τῆς θνησιμότητας, γιά νά μπορέσει νά ἑνωθεῖ μέ μιά γυναίκα. Ἤθελα νά τό γυρίσω τό φθινόπωρο, ὅμως τόν Αὔγουστο δέν εἶχα ἀκόμα οὔτε τό σενάριο. Ὑπάρχει πάντα ἕνας τοῖχος ἀνάμεσα σέ μένα καί τή γραφή. Σχεδόν φοβᾶμαι νά γράψω ὁτιδήποτε πού θά πρέπει νά μετατραπεῖ σέ σκηνή,



Οἱ ἄγγελοι: ὁ Μπροῦνο Γκάνζ...

γιατί εἶναι πεπεισμένος ὅτι σ' ἐκεῖνο τό σημεῖο τήν ἔχω ἤδη καταστρέψει: δέν ὑπάρχει πιά τίποτα νά ἐφεύρεις. Μέ τούς ἀγγέλους ἡ γλώσσα ἀποκτᾶ μιά ἰδιαίτερη σπουδαιότητα: πρέπει νά ἐκφραστοῦν ποιητικά. Ἀφοῦ εἶχα ἤδη γυρίσει τέσσερις ταινίες στά ἀγγλικά, ἔνιωθα τήν ἀνάγκη νά ἐπιστρέψω στή μητρική μου γλώσσα, ἡ ὁποία στούς διαλόγους ἔπρεπε νά εἶναι ἰδιαίτερα προσεγμένη. Τότε ἐπικαλέστηκα τόν ἀρχάγγελό μου, τόν Πῆτερ Χάντκε. Ὅταν τόν φώναξα, εἶχε μόλις τελειώσει ἕνα μυθιστόρημα καί μοῦ εἶπε: "Θά ἤθελα νά κάνουμε κάτι πάλι μαζί, ἀλλά εἶμαι ὁλοκληρωτικά ἄδειος: δέν ἔχω πιά λέξεις μέσα μου, ὅλα αὐτά πού εἶχα τά ἔβαλα στό χαρτί". Ὅμως μετά πρόσθεσε: "Ἴσως ἐάν ἔρθεις ἐδῶ καί μοῦ διηγηθεῖς τήν ἱστορία, θά μποροῦσα νά σέ βοηθήσω νά γράψεις μερικούς διαλόγους, ἀλλά τίποτα περισσότερο. Οὔτε δραματουργική δομή, οὔτε τό σενάριο". Πῆγα καί τόν βρῆκα στό Σάλτσμπουργκ καί τοῦ διηγήθηκα ὅλα ὅσα ἤξερα γιά τούς ἀγγέλους μου. Περάσαμε μιά ἑβδομάδα μαζί, προσπαθώντας νά φανταστοῦμε μερικά ἐπεισόδια-κλειδιά, στό ἐσωτερικό μιᾶς δυνατῆς ἱστορίας καί πάνω σ' αὐτές τίς βάσεις ὁ Πῆτερ ἄρχισε νά γράφει. Γιά ὅλο τό μήνα τοῦ Σεπτεμβρίου δεχόμουνα κάθε ἑβδομάδα ἕναν φάκελλο ποῦ περιεῖχε διαλόγους, χωρίς καμιά ἔνδειξη ὅπως στά θεατρικά κείμενα. Δέν εἶχα καμιά ἐπαφή. Αὐτός ἔγραψε ξεκινώντας ἀπό τίς συζητήσεις μας, ἐνῶ ἐγώ ἑτοίμαζα τήν ταινία. Ὅλο καί περισσότερο μεγάλωνε ἡ διαφορά ἀνάμεσα στή δουλειά τοῦ Πῆτερ καί στήν ταινία πού ἄρχιζε νά διαμορφώνεται, στίς συζητήσεις μέ τούς ἠθοποιούς καί στήν πρακτική προετοιμασία, στό Βερολίνο. Οἱ διάλογοι — πολύ ὄμορφοι καί ποιητικοί — ἔμοιαζαν μέ μετεωρῖτες πού ἔπεσαν ἀπό τόν οὐρανό. Ὅμως τά διαφορετικά στοιχεῖα δέν ἔδεναν καλά μεταξύ τους: ἀνάμεσα στό κείμενο, τίς σκηνές καί τούς χώρους τῶν γυρισμάτων, βασίλευε ἕνα τέλειο χάος.

Δέν εἴχαμε ἀκόμη τελειώσει μέ τήν παραγωγή. Ἡ σκηνογραφία δέν ἦταν ἀκόμη ἕτοιμη· οὔτε οἱ ἄγγελοι. Ἔλειπαν τά πάντα. Ἀρχίσαμε νά γυρίζουμε μέ τά παιδιά στήν ἀρχή τῆς ταινίας. Ἔλεγα στόν ἑαυτό μου: "Ἐάν συνεχίσω μέ τήν προετοιμασία, ὅλα θά πᾶνε χαμένα. Θά ξέρουμε ἀκριβῶς τί πρέπει νά κάνουμε, ὅμως τό ἀποτέλεσμα θά εἶναι προβλεπόμενο. Αὐτή ἡ σύγχυση, ἀντίθετα, θά μᾶς βοηθήσει νά ἀνακαλύψουμε ἴσως κάτι ἄλλο γιά τούς ἀγγέλους". Στήν ἰδέα τῆς ταινίας συνδέθηκε ἀμέσως καί τό ἀσπρόμαυρο γιά τά χαρακτηριστικά τῆς πόλης καί φυσικά καί γιά τούς ἴδιους τούς ἀγγέλους: αὐτοί δέν μποροῦν νά ἀγγίξουν στ' ἀλήθεια τά ἀντικείμενα, δέν γνωρίζουν τή φυσική ὄψη τοῦ κόσμου καί λογικά οὔτε τά χρώματα.

Ἐπιπλέον τό ἀσπρόμαυρο εἶναι συνδεδεμένο μέ τή διάσταση τοῦ ὀνείρου καί ἦταν ἐρεθιστικό νά φανταστεῖς, ὅτι τό χρῶμα θά ἐμφανιζόταν κάποια στιγμή στήν ταινία ὡς ἀξία μιᾶς καινούριας ἐμπειρίας. Ἐπιθυμοῦσα νά ξαναδουλέψω μέ τόν Ἀνρί Ἀλεκάν γιατί ἤξερα ὅτι δέν γνώριζε τό Βερολίνο καί γι' αὐτό τό λόγο θά μοῦ ἀποκάλυπτε ἕνα καινούριο βλέμμα. Κατάφερε νά δημιουργήσει διά μέσου τῶν φωτισμῶν ἄυλες φόρμες σάν νά εἶχε, μέ τό μυστικό τοῦ φωτός, διεισδύσει στό παραμυθένιο βασίλειο τῶν ἀγγέλων. Σέ μιά πρώτη στιγμή ὁ Ἀνρί ἤθελε τούς ἀγγέλους διαφανεῖς. Στάθηκε δύσκολο νά τόν πείσουμε ὅτι θά ἦταν ἀδύνατο νά διηγηθοῦμε τήν ἱστορία ξεκινώντας ἀπ' αὐτή τήν ἀρχή. Ἡ ἰδέα τῆς διαφάνειας ἔμεινε σέ δύο πλάνα, ἐκεῖ ὅπου ὁ Ντάμιελ "κλέβει" ἀντικείμενα — πρῶτα μιά πέτρα, κατόπιν μιά πένα. Αὐτά δέν μετακινοῦνται ἀλλά μένουν στό τραπέζι. Ὁ Ντάμιελ ἰδιοποιεῖται μονάχα τήν οὐσία τους. Βρῆκα τά ὀνόματα τοῦ Ντάμιελ καί τοῦ Κάσιελ σ' ἕνα λεξικό γιά ἀγγέλους. Στή διάρκεια τῆς προετοιμασίας, ὅταν γέμιζα τό τετράδιο μέ σημειώσεις, δέν ἔθεσα ποτέ στόν ἑαυτό μου τό πρόβλημα τοῦ κάστ: οἱ τρεῖς φωτογραφίες τῆς Σολβέιγ, τοῦ Μπροῦνο Γκάνζ καί τοῦ Ὄττο Σάντερς, κρεμασμένες στόν τοῖχο ἀπέναντί μου, μέ ἐνέπνευσαν ἀπ' τήν ἀρχή.

Αἰσθανόμουν πώς ἡ Σολβέιγ, ὅπως καί στό *Ὡς τήν ἄκρη τοῦ κόσμου*, ἦταν στήν ἀρχή αὐτῆς τῆς ταινίας. Ἦταν βέβαιο ὅτι θά ἔπαιζε. Εἶχε δουλέψει μέ τό σχοινί σέ μιά σχολή τσίρκων στό Παρίσι, ἀλλά μονάχα ὡς ἐρασιτέχνης. Ἡ ἰδέα, ἡ γυναίκα νά εἶναι μία ἀκροβάτιδα, δέν ἦταν τραβηγμένη ἀπό τά μαλλιά: στό Βερολίνο, στούς πολλούς του ἐγκαταλειμμένους χώρους, ὑπάρχει πάντα κάποιο τσίρκο καί ἔπειτα αὐτός ὁ χῶρος χάρις στήν παρουσία τῶν παιδιῶν, εἶναι ἕνας χῶρος προνομιοῦχος. Ἐπιπλέον ἤθελα ἡ γυναίκα νά κάνει ἕνα ἐπάγγελμα ἐπικίνδυνο — ἐπίσης καί μ' αὐτό τόν τρόπο σαγηνεύει τόν Ντάμιελ πού δέν γνώριζε ποτέ τόν κίνδυνο τῆς πτώσης. Φαντάστηκα αὐτήν τή νεαρή ἀκροβάτιδα νά πετάει κάτω ἀπό τήν τέντα μέ τά φτερά της. Ἐάν ὁ ἄγγελος τήν ἔβλεπε ἔτσι, χωρίς ἀμφιβολία θά γελοῦσε. Θά μποροῦσε ἀκόμα καί νά τήν ἐρωτευθεῖ....

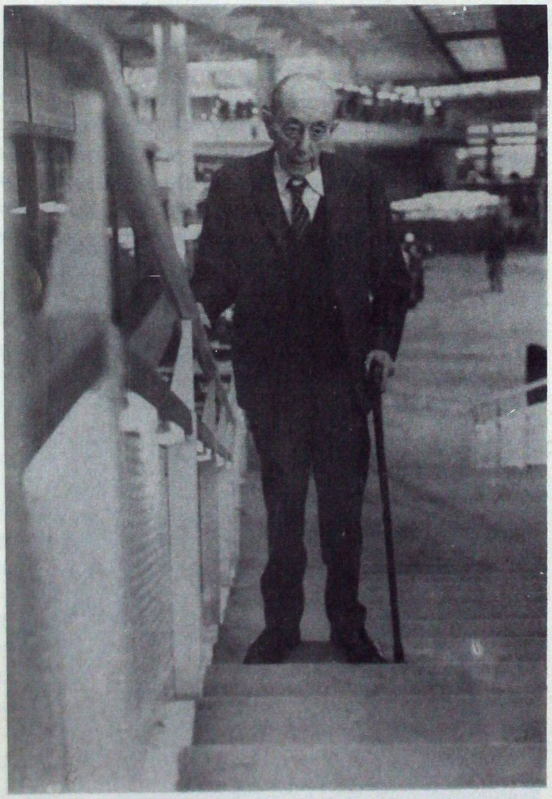
Ὅταν τά διηγήθηκα στήν Σολβέιγ, δέν ἦταν καθόλου σίγουρη ὅτι σκεφτόμουν σοβαρά. Ὅμως τήν ἐπομένη ξανάρχισε τά μαθήματα ἀκροβασίας στό Παρίσι μέ τόν Πιέρ Μπέργκμαν. Ἀρνήθηκε ἀμέσως τή δυνατότητα νά χρησιμο-

... καί ὁ Ὄττο Σάντερ (ἐδῶ μέ τήν Σολβέιγ Ντομμαρτέν).

ποιηθεῖ μιά ἄλλη φιγούρα στίς δύσκολες σκηνές. Ἤθελε νά ἐκτελέσει ἡ ἴδια τά νούμερα ἀκροβασίας σάν ἐπαγγελματίας.

Μιά ἑβδομάδα μετά, ἄρχισα τήν προετοιμασία τῆς ταινίας στό Βερολίνο. Βρῆκα ἕνα τσίρκο καί ἕναν παλιό ἐκπαιδευτή Οὐγγαρέζο πού παλιότερα εἶχε ἕνα τσίρκο. Εἶχε δουλέψει μέ τόν Ὄττο καί τόν Μπροῦνο στό Schaubühne,[2] σέ μιά κωμωδία τοῦ Σαίξπηρ καί ἔμαθε στόν Ὄττο πῶς νά περπατάει πάνω στό σχοινί. Ὀνομαζόταν Κόβατς, ὅπως ὅλοι οἱ Οὐγγροι. Ἔκανε πρόβες μέ τήν Σολβέιγ σ' ἕνα ἀληθινό τσίρκο κάθε μέρα γιά πέντες ὧρες. Μοῦ εἶπε: "Μπορεῖ νά τά καταφέρει. Δῶσε μου ἕξι ἑβδομάδες καί θά τήν κάνω ἀκροβάτιδα". Μιά φορά ἔπεσε μέ τήν πλάτη ἀπό ὕψος πέντε μέτρων καί ὁ Κόβατς τήν ἔστειλε ξανά ἐπάνω. Ἔλεγξε ἄν εἶχε πληγωθεῖ καί εἶπε: "'Εάν δέν τό ξανακάνει ἀμέσως, δέν θά τό κάνει ποτέ πιά". Αὐτή συνέχισε τό νούμερό της σέ μιά κατάσταση σόκ. Δύο μέρες μετά γυρίσαμε τή σκηνή.

Οἱ ρόλοι τοῦ Κούρτ Μπουά καί τοῦ Πῆτερ Φώλκ προστέθηκαν ἀργότερα, ὅταν ἡ ἐπεξεργασία εἶχε ἤδη ἀρχίσει. Συνάντησα τόν Κέρτ Μπουά διαμέσου τοῦ Μπροῦνο καί τοῦ Ὄττο καί στά 1983 εἴχαμε γυρίσει ἕνα ντοκυμανταίρ γι' αὐτόν καί γιά τόν Μπέρνχαρντ Μινέτι, ἕναν ἄλλο ἡλικιωμένο Βερολινέζο ἠθοποιό. Σέ μιά ἀπό τίς πρῶτες μου διηγήσεις



"Ὁ Κούρτ Μπουά δέν ἦταν οὔτε ἄγγελος οὔτε ἄνθρωπος, ἀλλά καί τά δυό ταυτόχρονα, γιατί εἶχε τήν ἴδια τήν ἡλικία τοῦ κινηματογράφου."

στόν Πῆτερ Χάντκε ὑπῆρχε ἡ φιγούρα ἑνός γέρου ἀρχάγγελου ποῦ ζεῖ στή βιβλιοθήκη. Ὁ Πῆτερ δέν ἤξερε πῶς νά χρησιμοποιήσει αὐτή τήν ἰδέα, ἀλλά στόν τοῖχο ἀπέναντι ἀπό τή γραφομηχανή του ἦταν κρεμασμένη μιά ἀναπαραγωγή τοῦ "'Ὁμήρου" τοῦ Ρέμπραντ: ἕνας γέρος καθισμένος μιλάει —σέ ποιόν; Ἀρχικά στόν πίνακα ὁ Ὅμηρος ἀπευθυνόταν σ' ἕναν μαθητή του, ὅμως ὁ πίνακας εἶχε χωριστεῖ σέ δύο μέρη καί ὁ ἀφηγητής, χωρισμένος ἀπό τόν ἀκροατή του, τώρα μιλοῦσε μόνος. Ὁ Πῆτερ ἀγαποῦσε πάρα πολύ αὐτό τόν πίνακα καί ἔτσι μεταμόρφωσε τήν ἰδέα μου τοῦ ἀρχάγγελου σ' ἐκείνη τοῦ αἰώνιου ραψωδοῦ. Δέν ἤξερα πῶς νά βάλω τόν Ὅμηρο στό σενάριο. Μέ τήν Κλαίρ Ντενίς, τή βοηθό μου, πέρασα νύχτες ὁλόκληρες ἄγρυπνος γιά νά καταφέρουμε νά τοῦ βροῦμε κάποια θέση. Στό τέλος φτάσαμε στήν ἐξῆς λύση: ὁ Ὅμηρος θά ζοῦσε στή βιβλιοθήκη καί οἱ διάλογοι τοῦ Πῆτερ θά ἦταν ἡ ἐσωτερική του φωνή. Ὁ Κούρτ Μπουά δέν ἦταν οὔτε ἄγγελος οὔτε ἄνθρωπος, ἀλλά καί τά δύο ταυτόχρονα, γιατί εἶχε τήν ἴδια τήν ἡλικία τοῦ κινηματογράφου.

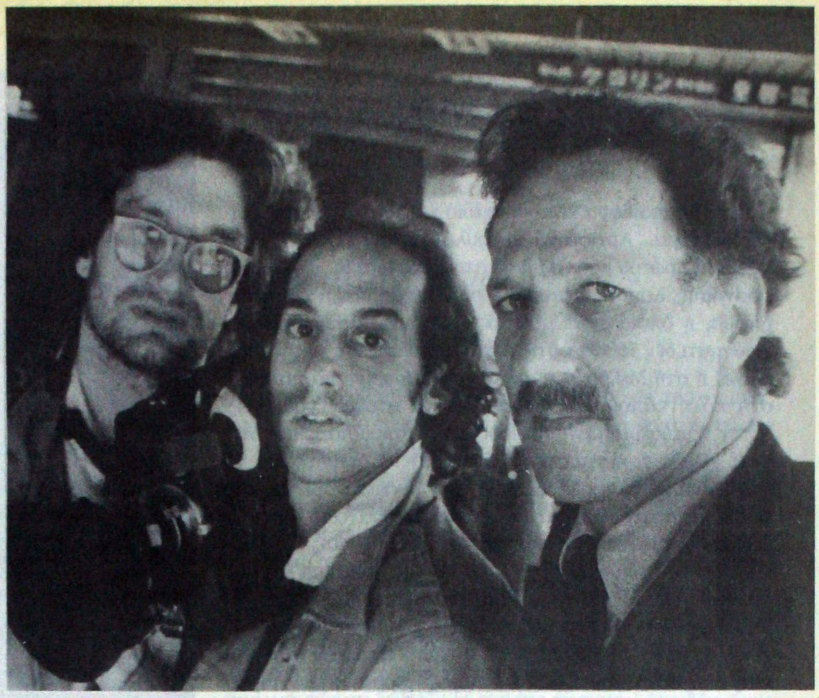
Ὁ Πῆτερ Φώλκ ἦταν ὁ τελευταῖος πού ἐνώθηκε στήν ὁμάδα. Ὁ ρόλος του ἦταν σχεδόν μιά ἰδέα ἀπό κωμωδία. Ἔπρεπε νά ἦταν ἕνα πρόσωπο διάσημο τοῦ ὁποίου ἔπρεπε νά ἀποκαλυφθεῖ σιγά - σιγά τό παρελθόν στό ὁποῖο ὑπῆρξε ἄγγελος. Ἀρχικά εἶχα σκεφθεῖ ζωγράφους, συγγραφεῖς, ἀκόμα καί πολιτικές προσωπικότητες, ὅπως ὁ Βίλυ Μπράντ. Ὅμως δέν γινόταν νά γυρίσουμε μέ ἄτομα τόσο πολύ ἀπασχολημένα. Ἐπιπλέον ἔπρεπε νά εἶναι κάποιος τόσο πολύ γνωστός, ὥστε νά ἀναγνωρίζεται ἀμέσως: "'Α, καί αὐτός ἦταν ἄγγελος..." Ἔτσι ἐπιβλήθηκε ἡ λύση τοῦ ἠθοποιοῦ, ὁπωσδήποτε Ἀμερικανοῦ. Μονάχα αὐτοί πράγματι εἶναι διάσημοι σ' ὅλο τόν κόσμο. Ἕνα βράδυ τηλεφώνησα στόν Πῆτερ Φώλκ καί τοῦ διηγήθηκα τήν ἱστορία, μπερδεμένα, γιά ἀγγέλους φύλακες, γιά ἕνα τσίρκο καί γιά ἕναν ἠθοποιό Ἀμερικανό ὁ ὁποῖος δελεάζει τούς πρώην συναδέλφους του. Μετά μιά παύση, μοῦ ζήτησε ἐάν μποροῦσα νά τοῦ στείλω τό σενάριο. Τοῦ ἀπάντησα: "Δέν εἶναι δυνατόν. Δέν μπορῶ νά σᾶς στείλω οὔτε μία σελίδα πού νά ἀφορᾶ τόν πρώην ἄγγελο, γιατί ὁ ρόλος δέν γράφτηκε ἀκόμα. Εἶναι μονάχα μιά ἰδέα". Φαίνεται παράξενο, ἀλλά πιστεύω πῶς ἄν εἶχε διαβάσει τό σενάριο, δέν θά δεχόταν. Ἀντίθετα ὅταν εἶδε ὅτι δέν ὑπῆρχε τίποτα, εἶπε: "'Α, ἔχω δουλέψει ἔτσι μέ τόν Κασσαβέτη καί γιά νά πῶ τήν ἀλήθεια προτιμῶ νά δουλεύω χωρίς σενάριο".

Μιλήσαμε στό τηλέφωνο μονάχα δύο φορές. Μιά Παρασκευή βράδυ ἔφθασε στό Βερολίνο, ἀναπτύξαμε τίς σκηνές του στό τέλος τῆς ἑβδομάδας καί τίς γυρίσαμε τήν ἐπόμενη. Τό συνεργεῖο καί τά γυρίσματα τοῦ ἄρεσαν τόσο, πού στό τέλος ἔμεινε ἀκόμα μιά ἑβδομάδα. Ἔλπιζε ὅτι θά γύριζε ἀκόμα κάτι. Δέν γνώριζε τό Βερολίνο καί γυρνοῦσε συνέχεια, ὅλη τή μέρα. Ἔμοιαζε λίγο μέ τή φιγούρα του στήν ταινία: τόν ψάχναμε συνέχεια ἐνῶ ἐκεῖνος βολτάριζε.

(Ὀκτώβριος 1987)

1. Γαλλικά στό κείμενο· μεταφορικά: κατάλυμα, τόπος διαμονῆς.
2. Θεατρική σκηνή τοῦ Βερολίνου ὅπου δούλευε ὁ Πέτερ Στάιν.

Tokyo-Ga



Ὁ Β.Β., ὁ Βέρνερ Χέρτζογκ καί ὁ ὀπερατέρ τοῦ *Tokyo - Ga* Ἔντυ Λάχμαν.

Τό σχέδιο γεννήθηκε αὐθόρμητα μερικούς μῆνες πρίν ἀπό τό *Παρίσι, Τέξας*. Τό σενάριο ἦταν σέ καλό σημεῖο, οἱ χῶροι εἶχαν ἐντοπισθεῖ καί ἡ προετοιμασία εἶχε τελειώσει. Περίμενα τόν Κρίς Σιέβερνιτς γιά νά κλείσει καί οἰκονομικά ἡ ἱστορία, ἐνῶ ὁ Σάμ ἀντίθετα δέν ἦταν διαθέσιμος. Μέ εἶχανε καλέσει στό Τόκιο γιά νά συμμετάσχω σέ μιά ἑβδομάδα ἀφιερωμένη στό γερμανικό σινεμά. Τόν προηγούμενο χρόνο εἶχα κάνει στή Νέα Ὑόρκη μιά ταινία μικροῦ μήκους, μέ τή μορφή ἡμερολογίου, μέ τόν τίτλο *Reverse Angle*, πού μοῦ εἶχε ἀνατεθεῖ ἀπό τό πρόγραμμα "Cinéma Cinémas". Ἔτσι θέλησα νά συνεχίσω τήν ἐμπειρία τοῦ ρεπορτάζ, ἀκόμα καί ἄν δέν μποροῦσα νά βρῶ κάποιον ἀνάδοχο. Γιατί ὄχι λοιπόν τό Τόκιο, ὅπου εἶχα ἤδη βρεθεῖ δύο φορές;

Τηλεφώνησα στόν Ἔντ Λάχμαν πού εἶχε κάνει τή φωτογραφία στό *Nick's movie*. Αὐτός μέ τή μηχανή του Ἄατον καί ἐγώ μέ τό γουώκμαν εἴμασταν φανταστικό ντουέτο. Παρουσίασα τίς ταινίες γιά δύο συνεχή ἀπογεύματα. Ἦταν καί ὁ Χέρτζογκ ἐκεῖ καί γι' αὐτό μπόρεσα νά τόν ἔχω στό *Tokyo-Ga*.

Σκεφτόμασταν πώς θά τό γυρίζαμε σέ μισή ἑβδομάδα, ἀλλά μείναμε δεκαπέντε μέρες. Δέν θέλαμε νά κάνουμε μιά ταινία πάνω στό Τόκυο, ἀλλά ν' ἀναζητήσουμε τά χνάρια τοῦ Ὄτζου. Δυσκολευτήκαμε λίγο νά βροῦμε τόν Ρούι Σίσιου, τόν ἠθοποιό τοῦ Ὄτζου, τόν ὁποῖο συναντήσαμε χάρις στήν κυρία Καβακίτα, ἡ ὁποία καί μᾶς διέθεσε τό σπίτι της γιά τά γυρίσματα. Ἐν τῷ μεταξύ ἀρχίσαμε νά γυρίζουμε δεξιά καί ἀριστερά, γύρω ἀπό τό ξενοδοχεῖο μας στίς αἴθουσες "πατσίνκο", στό μετρό, στά στάδια τοῦ μπαίηζμπώλ... θέλαμε ὅμως νά μείνουμε πιστοί στά σταθερά μας σημεῖα: τίς συνεντεύξεις μέ τόν Ρούι Σίσιου καί τόν Γιουάρου Ἀτσούτα, τόν ὀπερατέρ τοῦ Ὄτζου.

Μπόρεσα νά δῶ τό ὑλικό τοῦ *Tokyo-Ga* πολύ ἀργότερα, στό τέλος τῶν γυρισμάτων τοῦ *Παρίσι, Τέξας*. Προσπάθησα νά μοντάρω τίς δύο ταινίες ταυτόχρονα, μά τά παράτησα σχεδόν ἀμέσως. Ἔτσι τό μοντάζ τοῦ *Tokyo-Ga* ἔγινε δύο χρόνια μετά τό τέλος τῶν γυρισμάτων. Σ' ἐκείνη τήν περίπτωση κατάλαβα πώς τό μοντάζ ἑνός ντοκυμανταίρ εἶναι πολύ πιό σύνθετο σέ σχέση μέ μιά ταινία μυθοπλασίας. Τό νά ξαναβρεῖ κανείς τή λογική τῶν εἰκόνων, νά προσδώσει στό σύνολο μιά συνεπή μορφή, εἶναι πράγματι πολύ πιό δύσκολο.

Χρειάστηκαν ἀρκετοί μῆνες. Ἦταν σάν νά μήν μπορούσαμε νά σταθεροποιήσουμε τίς ἀναλογίες στό "μονταρισμένο" καί στό "γυρισμένο". Αὐτό πού πάνω ἀπ' ὅλα ἦταν δύσκολο ἦταν νά βρεθεῖ τό νόημα σκηνῶν γυρισμένων δύο χρόνια πρίν: εἶχα χάσει τήν ἐπαφή μαζί τους, σάν νά ἐπρόκειτο γιά εἰκόνες γυρισμένες ἀπό κάποιον ἄλλο. Ἐπιπλέον, στή διάρκεια τῶν γυρισμάτων εἶχα ἀσχοληθεῖ ἀποκλειστικά μέ τόν ἦχο, ἤμουν πάντα μέ τά ἀκουστικά στ' αὐτιά καί μ' ἕνα μικρόφωνο στό χέρι. Τό γεγονός ὅτι ἤμουν τόσο ἀπορροφημένος ἀπό τά ἠχητικά προβλήματα μ' ἔκανε νά χάσω τόν ἔλεγχο τῶν εἰκόνων. Ἔτσι κατάλαβα γιατί οἱ τεχνικοί ἤχου, φαίνονται τόσο ἐκτός τόπου καί χρόνου ὅταν βγάζουν τά ἀκουστικά. Μόνταρα τό φίλμ μέ τή βοήθεια τῆς Σολβέιγ, ὅμως αἰσθάνθηκα πώς ἔκανα ἁπλῶς μιά τεχνική ἐργασία. Τό νά μοντάρω εἰκόνες πού δέν εἶχα γυρίσει ἐγώ ὁ ἴδιος στάθηκε πολύ κοπιαστικό. Δέν ἔβρισκα τήν ὑποκειμενικότητά μου. Ἔτσι κατέληξα πώς τήν ἑπόμενη φορά πού θά γύριζα ἕνα "κινηματογραφικό τετράδιο" θά ἤμουν πάντα πίσω ἀπό τή μηχανή λήψης, γιατί κουράστηκα πολύ γιά νά ξαναβρῶ τό "συγκινησιακό μάτι" τῆς ταινίας.

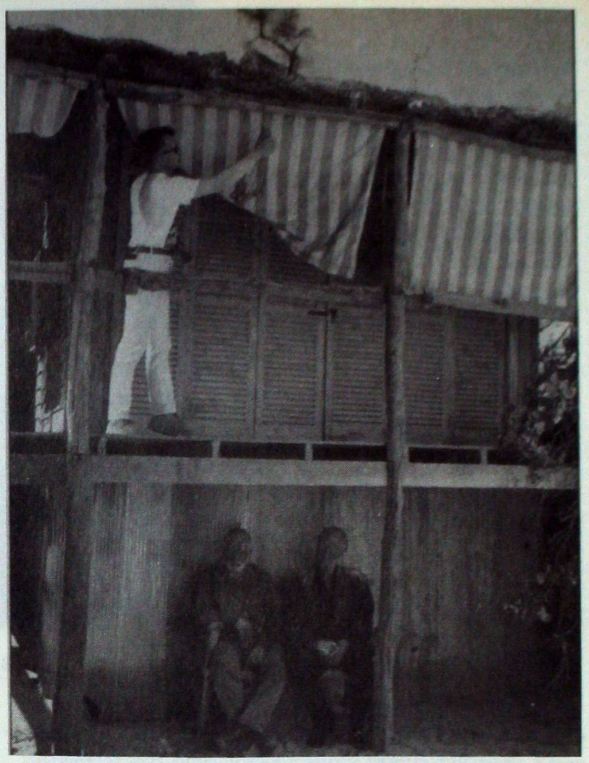
Κατάλαβα ἐπίσης τί σημαίνει γιά τόν μοντέρ νά ἀναμετρηθεῖ μέ τίς εἰκόνες κάποιου ἄλλου: χρειάζεται μιά μεγάλη ἱκανότητα ἀπόστασης, σχεδόν ἕνας διχασμός τοῦ βλέμματος.

Ὡς τήν ἄκρη τοῦ κόσμου

Ποτέ δέν παίδεψα κάποιο σχέδιο γιά τόσο μεγάλο χρονικό διάστημα. Ἄρχισα νά τό δουλεύω στά 1977, στή διάρκεια τοῦ πρώτου μου ταξιδιοῦ στήν Αὐστραλία. Τό σημεῖο ἐκκίνησης, λοιπόν, στάθηκε ἡ συνάντησή μου μ' αὐτή τήν ἤπειρο, ἡ ὁποία ἔγινε μέσα ἀπό δρόμους ἀσυνήθιστους. Πράγματι δέν ἔφθασα στίς μεγάλες πόλεις τῆς ἀκτῆς, στό Σίδνεϋ ἤ στή Μελβούρνη, ἀλλά στό Ντάρβιν, μιά πολύ ζεστή πόλη κάπου στά Βόρεια, κοντά στούς Τροπικούς. Ἔτσι ἡ αὐστραλιανή ἤπειρος μοῦ παρουσιάστηκε σάν ἕνας χῶρος τεράστιος καί ἄδειος. Μετά ἀνακάλυψα τό ἐσωτερικό μέ τό κόκκινο χῶμα του. Ἔνιωσα ἀμέσως τήν ἐπιθυμία νά κάνω μιά ταινία. Ἦταν σάν ἐκεῖνο τό τοπίο νά ἀπαιτοῦσε μιά ἱστορία ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Εἶχα ἀρχίσει νά τήν γράφω, ὅταν ἔλαβα τό τηλεγράφημα ἀπό τό Σάν Φραντσίσκο, μέ τήν πρόταση νά γυρίσω τό *Χάμμετ*.

Ξαναγύρισα ἑπτά χρόνια μετά στά ἴδια μέρη, μαζί μέ τήν Σολβέιγ. Δέν εἶχε ἀλλάξει τίποτα: ἔμενε ἀκόμα ἡ αἴσθηση πώς ὅλα αὐτά πού εἶχα γύρω μου ζητοῦσαν μιά ἱστορία. Στό ἀρχικό ὑλικό τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας προστέθηκαν μιά ἐρωτική ἱστορία καί ἕνα ταξίδι σ' ὅλο τόν κόσμο πρίν ἀπό τήν ἄφιξη στήν Αὐστραλία. (Μία ταινία πού εἶχα θεωρήσει σημαντική, ὅταν τήν εἶχα δεῖ δέκα χρόνια πρίν, μοῦ ξαναπαρουσιάστηκε μ' ἕνα ἄλλο τρόπο: πρόκειται γιά τό *On the beach* τοῦ Στάνλεϋ Κράμερ, ἕνα ἔργο πάρα πολύ ὄμορφο, ἐλάχιστα γνωστό, γυρισμένο στήν Αὐστραλία στά 1959). Στήν ταινία μου θά μιλοῦνται διαφορετικές γλῶσσες: ἀγγλικά, γαλλικά, ρωσικά, γερμανικά, κινέζικα, γιαπωνέζικα, ἱσπανικά καί πορτογαλικά. Ἠθοποιοί θά εἶναι ἡ Σολβέιγ καί ἐλπίζω ὁ Ζάκ Ντυτρόν: ἐπιθυμοῦσα νά δουλέψω μαζί του ἀπό καιρό, ἀλλά δέ μοῦ εἶχε παρουσιαστεῖ ἡ εὐκαιρία. Θά ὑπάρχει ἀκόμα ὁ Ροῦντγκερ Βόγκλερ, μέ τόν ὁποῖο δέν δουλεύω ἐδῶ καί ἀρκετά χρόνια. Συχνά μιά ταινία ξεκινάει ἀπό τήν ἐπιθυμία γιά κάποιους συγκεκριμένους ἠθοποιούς. Σ' αὐτή τήν περίπτωση ὑπάρχει μιά ἀπαίτηση συνδεδεμένη μέ τίς εἰκόνες: πράγματι γιά πρώτη φορά ὁ Ρόμπυ καί ἐγώ θά δουλέψουμε σέ σινεμασκόπ.

Ἕνας φίλος στόν ὁποῖο διηγήθηκα τήν ἱστορία μοῦ εἶπε: "Ξέρω τί θέλεις νά κάνεις. Πάντα ἔχεις διηγηθεῖ τήν ἱστορία τοῦ Ὀδυσσέα πού περιπλανιέται στόν κόσμο καί δέν τά καταφέρνει νά γυρίσει στό σπίτι. Τώρα διηγεῖσαι τήν ἱστορία τῆς Πηνελόπης, πού καταδιώκει τόν Ὀδυσσέα στά ταξίδια του". Ἡ πρωταγωνίστρια εἶναι μιά νεαρή γυναίκα, πού ἀκολουθεῖ τόν ἄντρα μέ τόν ὁποῖο εἶναι ἐρωτευμένη καί ὁ ὁποῖος φαινομενικά τῆς ξεφεύγει. Ὅσο περισσότερο ἡ γυναίκα τόν καταδιώκει, τόσο περισσότερο αὐτός ξεφεύγει — μονάχα πού ἐκείνη δέν ξέρει τό γιατί, δεδομένου ὅτι ὁ ἄντρας φοβᾶται πώς ἡ γυναίκα δέν τόν ἀκολουθεῖ ἀπό ἔρωτα. Αὐτός ἐκτελεῖ μιά ἀποστολή γιά τήν ὁποία δέν ἔχει ἀνάγκη κανένα. Ἀπό δῶ προέρχεται ὁ φόβος πώς αὐτή μπορεῖ νά θέλει κάτι ἄλλο. Ἡ γυναίκα τόν ἀκολουθεῖ παντοῦ σ' ὅλο τόν κόσμο, ἀκολουθούμενη κι αὐτή μέ τή σειρά της, ἀπό ἕνα τρίτο πρόσωπο, τό ὁποῖο δέν θέλει νά τήν ἀποχωριστεῖ.



Ὡς τήν ἄκρη τοῦ κόσμου: ἀπό τίς περιπέτειες ἑνός γυρίσματος

Ἀρχικά ἡ ταινία θά ἔπρεπε νά ἐξελίσσεται στό 2000. Τό κωμικοτραγικό στήν ὑπόθεση εἶναι πώς εἴμαστε ἤδη στά 1987, στά δώδεκα χρόνια ἀπό τό ἀρχικό ὅριο. Τήν πρώτη φορά πού σκέφτηκα αὐτό τό ὅριο εἶπα: "Ὅλα θά ἐξελιχθοῦν σέ εἰκοσιτρία χρόνια". Ἀντίθετα, τώρα, ὅταν ἡ ταινία θά εἶναι ἕτοιμη, δέν θά λείπουν παρά δέκα χρόνια ἀπό τό 2000. Ὅταν σήμερα διαβάζω τίς σημειώσεις μου τοῦ 1977, μένω κατάπληκτος: δέν ἔχουν καμιά σχέση μέ ἐπιστημονική φαντασία. Οἱ τεχνικές καινοτομίες, ἡ περιγραφή τῆς καθημερινῆς "φουτουριστικῆς" ζωῆς, ὅλα αὐτά μοῦ φαίνονται σχεδόν κοινότοπα, σάν ἡ πραγματικότητα νά ἔφτασε τή φαντασία. Εἶναι ἀπίστευτο πόσο εὔκολα μπορεῖ νά ἀναλωθεῖ ἡ ἐπιστημονική φαντασία. Ἔπρεπε λοιπόν νά ξαναγραφοῦν τά πάντα. Ἐάν συνεχίσουμε ἔτσι, ἡ ταινία δέν θά εἶναι πιά μιά ἱστορία ἐπιστημονικῆς φαντασίας καί θά μπορῶ νά θεωρήσω τόν ἑαυτό μου τυχερό, ἐάν τά καταφέρω ἔτσι ὥστε νά βγεῖ ἡ ταινία τήν πρώτη τοῦ Γενάρη τοῦ 2.000.

Μοῦ πῆρε δύο χρόνια γιά νά γράψω τό σενάριο, κάνοντας δύο φορές τό γύρο τοῦ κόσμου. Δούλεψα ἐπίσης καί μέ τόν Ἀμερικανό σεναριογράφο Μάικλ Ἀλμερέιντα καί ὅταν ἡ τελική κόπια ἦταν ἕτοιμη, καταλάβαμε πώς τό νά τήν γυρίσουμε θά μᾶς ἔπαιρνε τουλάχιστο ἕνα χρόνο. Τό σχέδιο ἔγινε πανάκριβο καί πολυσύνθετο γιατί προέβλεπε γυρίσματα σέ δεκαπέντε χῶρες. Ἤδη ἡ προετοιμασία ἔγινε μιά ἀληθινή ὀδύσσεια. Δέν εἶχα κανει τίποτα ἐδῶ καί τρία χρόνια καί αὐτό ἀποτελοῦσε ἕναν κίνδυνο γιά τήν ἑταιρεία παραγωγῆς. Πράγματι ἐάν δέν ἔκανα ἀμέσως μιά ταινία, δέν θά μποροῦσα πιά νά πληρώσω τούς συνεργάτες μου.

Γράμματα σέ μᾶς τούς ζωντανούς

Τά γράμματα ἑνός νεκροῦ ἀνθρώπου εἶναι ἡ πρώτη ταινία τοῦ Ρώσου σκηνοθέτη Κονσταντίν Λοπουσάνσκι. Γυρίστηκε τό 1986 πρίν ἀπό τά γεγονότα πού ξανάφεραν ὁλόκληρη τήν ἀνθρωπότητα ἀντιμέτωπη μέ τήν πιθανότητα μιᾶς πυρηνικῆς καταστροφῆς. Ἡ ταινία κυκλοφορεῖ στή Σοβιετική Ἕνωση ἀπό τό περασμένο φθινόπωρο μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Καί αὐτό εἶναι ἀκόμα ἕνα σημεῖο τῶν καιρῶν στή νέα πορεία τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου. Τά *Γράμματα ἑνός νεκροῦ ἀνθρώπου* εἶναι ἕνα μεγάλο ὁραματικό φίλμ.

Στίς μεγάλες αἴθουσες ἑνός μουσείου, κάποτε φημισμένου, βρῆκε καταφύγιο μιά ὁμάδα ἐπιστημόνων καί ἱστορικῶν. Ἀνάμεσά τους ὁ "καθηγητής", βραβεῖο Νόμπελ, μαζί μέ τήν ἐτοιμοθάνατη γυναίκα του. Ὑπάρχει πολλή ἀπελπισία, κυνισμός, ἀποθάρρυνση, ἀκόμη καί τρέλα. Τό μεγαλύτερο μέρος αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων δέν τρέφει πιά ἐλπίδες γιά τήν ἐπιβίωση τοῦ ἀνθρώπινου γένους. Μονάχα ὁ καθηγητής ὑπερασπίζεται μέ πεποίθηση τήν ἰδέα ὅτι αὐτό δέν θά εἶναι τό τέλος. Ἡ δύναμη πού τόν κρατάει ζωντανό προέρχεται ἀπό τά γράμματα πού γράφει στόν γιό του Ἔρικ, πού εἶναι ἀγνοούμενος (καί σίγουρα νεκρός ἀπό καιρό). Εἶναι τά γράμματα ἑνός ζωντανοῦ νεκροῦ, σ' ἕναν ζωντανό πού εἶναι νεκρός.

Στή διάρκεια τῶν ἐξόδων του στήν ἐπιφάνεια, ἐκεῖ ὅπου πρῶτα ὑπῆρχε ἡ πόλη καί τώρα εἶναι ἕνα κατεστραμμένο σεληνιακό τοπίο, καμένο καί, ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, παγωμένο γιά πάντα, ὁ καθηγητής συναντᾶ μιά γυναίκα πού προστατεύει μιά ὁμάδα παιδιῶν. Στά μικρά ὀρφανά μέ τόν τρόμο στά μάτια ἀπαγορεύεται ἡ εἴσοδος στό "κεντρικό καταφύγιο". Σ' ἐκεῖνο τό μποῦνκερ πρέπει νά θεμελιωθεῖ ἕνας καινούριος ὑπόγειος πολιτισμός, ἀποτελούμενος ἀποκλειστικά ἀπό ἄτομα ὑγιή καί ἱκανά νά ἐπιβιώσουν. Ἔχει ἤδη προγραμματιστεῖ ἡ ἐκκένωση ὅταν θά ἔχουν περάσει τουλάχιστον πενήντα χρόνια. Καί ἤδη σχεδιάζονται πειράματα πάνω στήν ἱκανότητα προσαρμογῆς τῶν ἀνθρώπων.

Ἡ γυναίκα τοῦ καθηγητῆ πεθαίνει. Ἄλλοι αὐτοκτονοῦν. Οἱ ἐναπομείναντες ἀποσύρονται στό "κεντρικό καταφύγιο". Μονάχα ὁ καθηγητής παραμένει στίς αἴθουσες τοῦ μουσείου, μαζί μέ τά παιδιά πού δέν θέλει νά τά ἐγκαταλείψει στή θανατερή τους μοίρα.

Δέν θέλω νά ἀφηγηθῶ τήν ἱστορία τῆς ταινίας. Ἡ ταινία μᾶς μιλᾶ μέ τή δύναμη τῶν διαλόγων, προσπαθεῖ νά καθορίσει τό νόημα, νά μᾶς ἀνοίξει μιά προοπτική διαίσθησης ἑνός γεγονότος τόσο τρομακτικοῦ ὅπως τό "τέλος τῆς ἀνθρωπότητας".

Δέν εἶναι καινούρια ἡ ἰδέα ὅτι ὁ πλανήτης μας γίνεται σιγά - σιγά ἀκατοίκητος, αὐτό εἶναι ὁ συλλογικός *ἐφιάλτης* τῶν τελευταίων πενήντα χρόνων. Ὁ Λοπουσάνσκι ὅμως μᾶς λέει ὅτι εἶναι καθῆκον μας νά κοιτάξουμε κατάματα αὐτόν τόν ἐφιάλτη, γιά τήν ἀγάπη τῶν παιδιῶν τοῦ σήμερα, πού μέ τόν δικό τους διαισθητικό τρόπο ζοῦν καί ἀντιλαμβάνονται αὐτή τήν τρομερή ἀπειλή.

Τά γράμματα ἑνός νεκροῦ ἀνθρώπου μιλοῦν γι' αὐτή τήν ἀδιανόητη φρίκη τῆς ἐξαφάνισης τῆς ἀνθρωπότητας λόγω τῆς πυρηνικῆς καταστροφῆς, ὅμως μᾶς μιλοῦν χωρίς ν' "ἀδειάζουν" πάνω μας αυτή τήν πραγματικότητα, χωρίς νά ἐκμεταλλεύονται τίς συλλογικές μας φοβίες καί τίς εἰκόνες τοῦ τρόμου. Ἀλλά μᾶς τά δείχνουν μέ μέτρο, σάν προειδοποίηση. "Νά αὐτός εἶναι ὁ ἐφιάλτης μου. Τό ὀνειρεύτηκα καί μέ γέμισε τρόμο. Θέλω νά τό μοιραστῶ μαζί σας, νά σᾶς τό δείξω". Ἡ ταινίας προχωρεῖ ἀκριβῶς ἔτσι: μᾶς δείχνει τούς φόβους μας καί μᾶς τούς δείχνει σχεδόν μέ γλυκύτητα. Δέν ἔχει στόχο νά μᾶς τρομοκρατήσει, νά ἐμπνεύσει φρίκη, ἀλλά θέλει νά μιλήσει γιά τό φόβο, νά μᾶς κάνει νά τόν μοιραστοῦμε, νά ἐπικοινωνήσουμε, ν' ἀπελευθερωθεῖ ἡ ψυχή μας. Εἶναι πολύ σπάνιο καί πολύ δύσκολο νά κάνεις σινεμά μ' αὐτό τόν τρόπο: μιλώντας γιά τή φρίκη καί ἀποφεύγοντας ταυτόχρονα τήν τεχνική τῆς φρίκης, δηλαδή τήν κινηματογραφική γλώσσα τοῦ εἴδους. Αὐτή ἡ ταινία δέν μᾶς μετατρέπει σέ θύματα, δέν μᾶς κάνει νά "ζήσουμε" τό τέλος τῆς ἀνθρωπότητας: κυρίως μᾶς ἐπιτρέπει νά τό φανταστοῦμε!

Στό σενάριο συνεργάστηκε ὁ Μπόρις Στρουγκάτσι, ἕνας ἀπό τά δύο ἀδέρφια Στρουγκάτσι πού μᾶς ἔδωσαν τό μυθιστόρημα *"Στάλκερ"*. Τό μυθιστόρημα εἶναι ἀκόμα πιό ὡραῖο ἀπ' τό ἤδη ὑπέροχο φίλμ τοῦ Ταρκόφσκι. *Τά γράμματα*.... συνεχίζουν στό ἔδαφος αὐτῆς τῆς παράδοσης. Δέν εἶναι τυχαῖο πού ὁ Λοπουσάνσκι ὑπῆρξε μαθητής τοῦ Ταρκόφσκι στήν κινηματογραφική σχολή καί ὅτι ἔκανε τήν πρακτική του ὡς βοηθός στό *Στάλκερ. Τά γράμματα*... προδίδουν τόν δάσκαλο καί τήν αἰσθητική του. Καί γι' αὐτόν τό λόγο μοῦ ἄρεσαν ἀκόμα πιό πολύ: γιατί δέν εἶναι καθόλου ἀπαγορευμένο "τό νά μαθαίνεις", ὅπως ὑποστηρίζουν ὁρισμένοι. Ἐάν μαθαίνεις τόσα πολλά ὅσα καί ὁ Λοπουσάνσκι, καί ἀπό ἕναν τόσο μεγάλο δάσκαλο, μπορεῖς καί πρέπει νά δουλέψεις καί νά διαμορφώσεις ἐλεύθερα ὅλα ὅσα ἔμαθες.

Σχεδόν ὅλες οἱ ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας εἶναι προβολές στό μέλλον, τοῦ παρόντος. *Τά γράμματα ἑνός νεκροῦ ἀνθρώπου* προβάλλουν στό παρόν μας ἕνα συγκεκριμένο μέλλον. Αὐτά τά γράμματα ἀπευθύνονται σέ ἐμᾶς, τούς ζωντανούς.

P.S.: Ὑπάρχει καί μία ἄλλη ταινία πού ἀφορᾶ τό ἴδιο θέμα, ἕνα φίλμ ἐντυπωσιακό γιά τή ριζοσπαστικότητά του. *Ἡ τελευταία ἀκτή* τοῦ Στάνλεϋ Κράμερ τοῦ 1959. Ἴσως νά βρεθεῖ κάποιος διανομέας γιά νά τό ξεθάψει.

(Ἀπρίλιος 1987)

Γιά τή συνάντηση τοῦ Γερμανοῦ ποιητῆ Ράινερ Μαρία Ρίλκε καί τῆς ζωγράφου Λούλου Ἀλμπέρ Λαζάρ στήν ταινία τοῦ Βίμ Βέντερς Τά φτερά τοῦ ἔρωτα.

Στό ἀφιέρωμα τῆς *Ὀθόνης* νο 32 γιά τόν Βέντερς ὑπάρχει ἕνα ποίημα τοῦ Ρίλκε πού μιλάει γιά τόν ἄγγελο. Ὁ σκηνοθέτης τό εἶχε ἐπισημάνει στή διάρκεια τῆς προετοιμασίας τοῦ σεναρίου τῆς ταινίας. Ἡ ἐπανόρθωση (δαίμων τοῦ τυπογραφείου ἴσως) ἔγκειται σ' ἕνα ἄρθρο πού ἀλλάζει φύλο. Ὄχι γιά *"τόν"* ἀλλά γιά *"τήν"* Λούλου Ἀλμπέρ Λαζάρ· τή ζωγράφο πού ἔκανε τό μοναδικό πορτραῖτο τοῦ καθήμενου ποιητῆ. Ἡ ἱστορία ἔχει ὡς ἑξῆς.

Μιά σύντομη ἱστορία[1]

Τόν Αὔγουστο τοῦ 1902, ὁ Ρίλκε, ἀφήνοντας τή γυναίκα του στό Βερολίνο, μετοικεῖ στό Παρίσι. Ταξιδεύει καί γράφει συνεχῶς. Τόν Ἰούλιο τοῦ 1914, σέ μιά ἀπό τίς μετακινήσεις του, τόν βρίσκει στό Μόναχο τό ξέσπασμα τοῦ πολέμου. Ὅλα του τά ὑπάρχοντα ἔχουν μείνει στό Παρίσι (σημειώσεις, βιβλία, γράμματα, ροῦχα, πίνακες) καί χάνονται — σώζεται μονάχα ἕνα μικρό μέρος χειρογράφων του ἀπό τόν Ζίντ. Στό Μόναχο γνωρίζεται μέ τήν ζωγράφο Λούλου Ἀλμπέρ Λαζάρ καί συζεῖ μαζί της. Τόν Νοέμβριο τοῦ 1915 τόν καλεῖ ὁ αὐστριακός στρατός λόγω γενικῆς ἐπιστράτευσης. Προσπαθεῖ πολύ, χρησιμοποιώντας τίς γνωριμίες του, νά πετύχει ἀνάκληση τῆς ἀπόφασης ἀλλά δέν τά καταφέρνει. Τόν Δεκέμβριο τοῦ 1915 ὁ ἐλβετός ζωγράφος Φρίτς Χούφ ζωγραφίζει τό πρῶτο πορτραῖτο τοῦ ποιητῆ.

Τούς τελευταίους πέντε μῆνες τῆς ἐπιστράτευσής του (Ἰανουάριος - Ἰούνιος 1916) ἐξαντλημένος καί βαθειά ταραγμένος ἀπό τόν πόλεμο τούς περνᾶ ἐργαζόμενος στά στρατιωτικά ἀρχεῖα τῆς Βιέννης. Ἐκεῖ συνδέεται ἰδιαίτερα μέ τόν Οὔγκο φόν Χόφμανσταλ καί ἐκεῖ ζωγραφίζει ἡ Λούλου τό μοναδικό πορτραῖτο τοῦ ποιητῆ, καθιστοῦ. Τή φορά αὐτή δέχεται τελικά νά ποζάρει γιά νά μήν ἀθετήσει τήν ὑπόσχεσή του στήν Λούλου — ἔχει προηγηθεῖ τό 1906 τό ἐπεισόδιο στό Παρίσι, ὅπου τήν τελευταία στιγμή ἀρνήθηκε στήν ζωγράφο Πάουλα Μόντερσον Μπέκερ νά τοῦ ζωγραφίσει τό πορτραῖτο. Στά τέλη τοῦ καλοκαιριοῦ τοῦ 1916 ὁ Ρίλκε ἐπιστρέφει στό Μόναχο. Ἐδῶ χάνονται τά ἴχνη τῆς Λούλου ἀπό τή ζωή τοῦ ποιητῆ.

Τή δεκαετία 1955-1965 ἐκδίδεται ἀπό τόν Ἴνζελ Φέρλαγκ, τόν ἐκδοτικό οἶκο μέ τόν ὁποῖο συνεργαζόταν μόνιμα ὁ Ρίλκε, ἡ ὁριστική ἔκδοση τῶν Ἁπάντων του σέ ἕξι τόμους. Στόν δεύτερο τόμο, σέ μία ἐνότητα μέ γενικό τίτλο "Ἀφιερώσεις", βρίσκονται καί τά ποιήματα πρός τήν Λούλου, μιά σειρά ἀπό 15 περίπου ἄτιτλα σονέτα μέ προμετωπίδα "Στήν Λούλου Ἀλμπέρ Λαζάρ". Ἕνα ἀπό αὐτά εἶναι καί τό ποίημα τοῦ Βέντερς.

Τό ποίημα σέ μιά ἄλλη μετάφραση:

Τίς νύχτες θά ἤθελα νά μιλήσω μέ τόν ἄγγελο·
ἴσως ἀναγνωρίσει τά μάτια μου.
Ἄν ξαφνικά μέ ρωτοῦσε: βλέπεις τήν Ἐδέμ;
Θα ἔπρεπε νά πῶ: ἡ Ἐδέμ καίγεται.

Τά χειλη στόν ἄγγελο θέλω νά σηκώσω
σκληρός, σάν κάποιος γυμνός ἀπό πόθο.
Καί ἄν ὁ ἄγγελος ἔλεγε: νιώθεις τή ζωή;
Θά ἔπρεπε νά πῶ: ἡ ζωή φθείρει.

Ἄν σέ μένα ἔβρισκε ἐκείνη τή χαρά,
πού αἰώνια ἐκφράζει τό πνεῦμα του,
κι ἄν ἤθελε νά τήν ὑψώσει μέσα στά χέρια του,
ἔπρεπε νά πῶ: ἡ χαρά πλανᾶται.

Ράινερ Μαρία Ρίλκε

1 Θερμά εὐχαριστῶ τή φίλη Ἑλένη Σωτηρίου γιά τήν σύντομη ἱστορία, πού αὐτή ἔγραψε, καί γιά τή βοήθεια στή μετάφραση τοῦ ποιήματος.

Ως το τέλος των ονείρων

"Εμείς ξέρουμε ότι κάτω από την εικόνα που αποκαλύπτουμε υπάρχει μια άλλη εικόνα πιο πιστή στην πραγματικότητα και κάτω από αυτήν άλλη μια κι άλλη μια ακόμα.Ως την αληθινή εικόνα εκείνης της απόλυτης μυστηριώδους πραγματικότητας που κανείς δε θα δει ποτέ. Η ίσως μόνον όταν αποσυντεθεί κάθε εικόνα, κάθε πραγματικότητα. Ο αφηρημένος κινηματογράφος θα 'χε τότε ένα λόγο ύπαρξης"

Μικαλάντζελο Αντονιόνι

Το αξεπέραστο σύνορο, πάνω στο οποίο προσφεύγουν οι εικόνες του μεγάλου Γερμανού δημιουργού όταν φθάνουν στο τέλος του κόσμου, είναι η χώρα των ονείρων . Μιά χώρα που κρατά κλειστές τις πύλες της στα τεχνολογικά κλειδιά που χρησιμοποιεί ο Βέντερς για να τις ανοίξει. Η χώρα των ονείρων είναι κατά κύριο λόγο μια χώρα θαυμάτων, που υποχωρεί μανάχα (ο Ταρκόφσκι μας το έχει δείξει) σε κλειδιά πνευματικά.

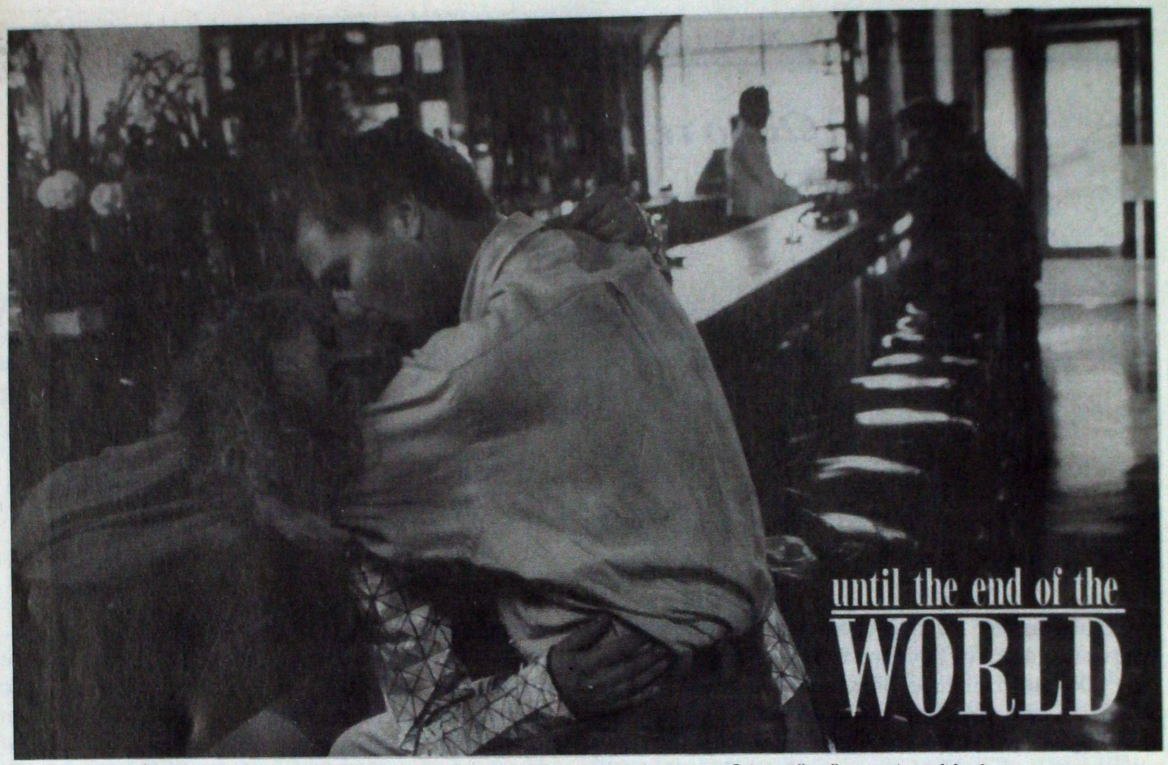
Στις προηγούμενες ταινίες τα τηλεπικοινωνιακά μέσα σχολιάζονται σε μια διττή διάσταση: απ' τη μια μεριά ως αναπόφευκτο σύμπτωμα του σύγχρονου τεχνικού πολιτισμού, ως φορείς των αναγκών μιας νέας σαρκοβόρας εξουσίας, εκείνης της διαφημιστικής εικόνας, και από την άλλη ως εκφυλιστικά στοιχεία στο χώρο του νοήματος, ως καρκινώματα στο σώμα του Λόγου.

Στις παλιές αγαπημένες ταινίες η εμβληματική σκηνή της πανταχού παρούσας, ανοιχτής , αλλά χωρίς εικόνα τηλεόρασης που κανείς δεν κοιτάζει, περικλείει αυτή την προβληματική. Τότε τα όνειρα κυκλοφορούσαν ακόμα ελεύθερα, μακριά από τον κίνδυνο της τηλεοπτικής τους αναμετάδοσης, ενώ στο *Μέχρι το τέλος του κόσμου* φυλακίζονται, βιντεοσκοπούνται, αναπαράγονται και εκπέμπονται από τηλεοράσεις τσέπης. Αυτά τα σκλαβωμένα όνειρα δεν είναι παρά η ναρκωτική ουσία στην οποία εθίζεται η Όραση την εποχή της τύφλωσης του βλέμματος.

Η περιπλάνηση, η οριοθέτηση και ενίοτε ο θάνατος του βλέμματος μέσα στην αντικειμενικότητα του κόσμου και η σχέση της τεχνικής της εικόνας με την ίδια την είκόνα ως αναπαράσταση του κόσμου (που υπήρξε μια σταθερή προβληματική του Γερμανού δημιουργού με εξαίρετο δείγμα γραφής την *Κατάσταση των πραγμάτων*) εδώ παίρνει μια επικίνδυνη και τελικά αποτυχημένη στροφή. Το βεντερσιανό αξίωμα "όσο περισσότερο κοιτάζουμε τόσο λιγότερο βλέπουμε" που θέτει το βασικό ερώτημα της μεθόδου της όρασης, του *πώς* και του *τί* πρέπει να βλέπει κανείς αντί απλώς να κοιτά, στο *Μέχρι το τέλος του κόσμου* υπονομεύεται και αναιρείται. Η τεχνική της εικόνας τυφλώνει το βλέμμα, το χρησιμοποιεί νομιμοποιώντας της εξουσία της. (Ο Γουίλλιαμ Χαρτ σώζεται από τα βότανα του ζωντανού μνημείου Σίσιου Ρίου, πρωταγωνιστή των ταινιών του Γιασουχίρου Οτζου). Οι καλές προθέσεις δεν αρκούν πάντα. Η ηλεκτρονική κάμερα τυφλώνει σταδιακά τον κάτοχό της, καταγράφοντας εικόνες που θα δει μια γυναίκα χωρίς βλέμμα (εκθαμβωτική παντού και πάντα η Ζαν Μορώ) στην άλλη άκρη του κόσμου.

Αλλά ποιές εικόνες καταγράφονται; Είναι οι εικόνες που ο Γουίλλιαμ Χαρτ (προσπαθεί φιλότιμα μέσα στο χάος) βλέπει πραγματικά χάνοντας το φως του ή είναι η κάμερα που καταγράφει τις δικές της εικόνες υποκαθιστώντας το βλέμμα; Που βρίσκεται η αυθεντικότητα των εικόνων αυτής της ταινίας, ποιά είναι η οπτική γωνία από την οποία βλέπει τον κόσμο, μέσα σε ποιά τεχνική κατασκευή έχει χαθεί η απλή και πρωταρχική ιδιότητα του βλέμματος; Ο θεατής χάνει συνεχώς την αντικειμενικότητα του πραγματικού κόσμου μέσα σ' αυτήν τη χαοτική εικονολαγνεία και τη σύγχιση που αφήνουν πίσω τους (όπως οι σουπιές) οι μηχανές των εικόνων, μαυρίζοντας το κινηματογραφικό τοπίο.

Ενας άνθρωπος βλέπει, μια ηλεκτρονική κάμερα που καταγράφει, ένα νεκρό βλέμμα ζωντανεύει, ένας σκηνοθέτης που κινηματογραφεί κάποιον, ή κάτι,



νοντας και πλημμυρίζοντας τα πλάνα, μια ναρκιοοιστική αποθέωση της εξουσίας της εικόνας, ένα σενάριο που θέλει να μιλήσει για τα πάντα (κυριολεκτικά για τα πάντα), χωρίς συνεκτικό ιστό, με χαρακτήρες αυθαίρετους (πρόωρα γερασμένος ο Γερμανός φίλος μας Ρούντιγκερ Βόγκλερ), χωρίς πνοή (λόγιος και εκτός κλίματος ο Σαμ Νηλ) με μια ανεκδιήγητη ηρωίδα (απαράδεκτη ως ηθοποιός η κάκιστη Σολβέιγ Ντομαρτέν), που (μετα)κινούνται, σε μια παιδαριώδη και κλισαρισμένη αστυνομική πλοκή, στη χειρότερη (άνευρη και άρυθμη) περιπλάνηση που κινηματογράφησε ποτέ ο μαιτρ της περιπλάνησης.

Ο Βέντερς βάζει ένα στοίχημα με τον εαυτό του και την κινηματογραφική του ιστορία παίζοντας ένα επικίνδυνο παιχνίδι, το χάνει, αλλά το παίζει ως το τέλος του κόσμου. Η ταινία βρίσκει μια ισορροπία στο κομμάτι της Αυστραλίας, γιατί επιτέλους καταφέρνει να αγγίξει το πραγματικό της θέμα. Οι εικόνες βρίσκουν τις υποδοχές τους αλλά και το ύστατο όριό τους καθώς καταγράφουν, αναπαράγουν και καθιστούν ορατά τα όνειρα, χωρίς όμως να γίνονται αυτές οι ίδιες ονειρικές.

Τα πολύπλοκα ηλεκτρονικά παιχνίδια που κατακλύζουν τις εικόνες οπτικοποιούν τα εγκεφαλικά κύματα, καθιστώντας το αόρατο ορατό μέσα από τις βιντεοθόνες του σύγχρονου αλχημιστή Μαξ φον Σύντωφ (μαγνητικός ως ηθοποιός). Αυτές οι διαμεσολαβητικές ανάμεσα στον εγκέφαλο, στο βλέμμα και στα όνειρα, οθόνες διαδοχικών αλληλοκατοπτρισμών απορροφούν και συρρικνώνουν την πιο απλή και βασική ιδιότητα του βλέμματος: να οράται τον κόσμο. Ο άνθρωπος βλέπει τα άνειρά του με το ίδιο του το βλέμμα που δε θέλει ούτε μπορεί πιά να βλέπει τίποτε άλλο παρά μόνο τα όνειρα. Μετατρέπεται έτσι σιγά - σιγά σ' έναν ναρκομανή των ονείρων (άλλο ένα επίτευγμα της τεχνολογίας) και βυθίζεται ολοκληρωτικά σ' έναν κόσμο, στα σύνορα του οποίου υψώνεται ένα εφιαλτικό φράγμα ονείρων, αδιαπέραστο από το ανίκανο και άχρηστο πια βλέμμα. Η τύφλωση (ως εθισμός) είναι η τιμωρία για την ύβρη.

Το μεγαλείο της αποτυχίας του οράματος αυτής της ταινίας βρίσκεται ακριβώς εδώ. Ο Βέντερς θέλησε να καταγράψει και να κατακτήσει τα όνειρα ως την τελική εικόνα στην οποία χύνονται όλες οι άλλες, να επανακτήσει το αθώο και γι' αυτό παρθένο βλέμμα της παιδικής ηλικίας της ανθρωπότητας, να αντιστρέψει την πορεία εκμηδένισης του βλέμματος από την αδηφάγα εξουσία αναλώσιμης διαφημιστικής εικόνας του σύγχρονου πολιτισμού, χρησιμοποιώντας το όνειρο ως σανίδα σωτηρίας. Στις διαδρομές του όμως μέσα στους δαιδαλώδεις λαβυρίνθους των μηχανών που έπρεπε να παγιδεύσουν το όνειρα (ύστατη ύβρις) και να τα αποδώσουν στο βλέμμα, χάθηκε η πρωταρχική ιδιότητα της όρασης: το ίδιο το βλέμμα.

Τα όνειρα πήραν την έκδικησή τους.

Θωμάς ΛΙΝΑΡΑΣ

Dream movie

Ολοι θα ποθούσαμε να φτάσουμε "Μέχρι το τέλος του κόσμου" *με το Βέντερς. Πόθος εκπληρωμένος: η ταινία προσφέρει την ευκαιρία να επισκεφθούμε όμορφες πόλεις. Αντίλογος: ο κίνδυνος που αναφαίνεται από μία εξαιρετικά στυλιζαρισμένη άσκηση, που ανήκει στο είδος της σοφτ επιστημονικής φαντασίας. Αν το πρώτο μέρος της ταινίας φανερώνει μια προτίμηση στα οργανωμένα ταξίδια πολυτελείας, με αναφορές στις ταινίες - Β, το δεύτερο, στην καρδιά της ερήμου της Αυστραλίας, εισάγει το οικογενειακό μελόδραμα. Κι αν, γι' αυτή την ταινία, την τόσο ελαφριά - την τόσο βαριά, ο Βέντερς πήγε πολύ μακριά ώστε να μπορέσει να διατηρήσει την επικίνδυνη ισορροπία του ποδηλατιστή; Το* Μέχρι το τέλος του κόσμου *είναι ο κινηματογράφος που κλυδωνίζεται ανάμεσα στο παρελθόν και το μέλλον. Κρυφτό με έναν διαπλανητικό κινηματογραφιστή.*

Το *Μέχρι το τέλος του κόσμου* είναι μια παγκόσμια ταινία. Οχι μόνον επειδή οι εικόνες της ξετυλίγονται διά μέσου τουλάχιστον δώδεκα πόλεων και χωρών - από τη Παρίσι στη Μόσχα, από το Βερολίνο στο Τόκυο, περνώντας από τη Λισσαβώνα, την Αμερική, την Αυστραλία. Αλλά επειδή έχει ως στόχο μια απλοποιημένη και καθολική αναπαράσταση του κόσμου, όπως στην επιστημονική φαντασία, προ ή μετά - κατακλυσμιαία.

Είμαστε στο 1999: αξίωμα του σεναρίου. Ο κόσμος έχει γίνει ολκληρωτικά ψηφιακός, η επικοινωνία βασιλεύει μαζί με την αντίστοιχη εικόνα της: Τη διαφάνεια. Τα πρόσωπα έχουν όλον το χρόνο δικό τους για να κάνουν μια καινούρια αρχή, να ξανασυναντηθούν μεταξύ τους στις τέσσερεις γωνιές του κόσμου, χρησιμοποιώντας με ευχέρεια τηλεφωνικές κάρτες, εκλεπτυσμένες ηλεκτρονικές μηχανές επικοινωνίας, οθόνες αναμετάδοσης συνδεδεμένες με τηλεφωνικές συσκευές οι οποίες αναμεταδίδουν άμεσα την εικόνα του συνομιλητή.

Ομως, είναι αδύνατο να διανοηθεί κανείς να παίξει κρυφτό, όλος ο κόσμος βλέπει όλο τον κόσμο: αυτή είναι η βεντερσιανή ιδέα για το μέλλον. Εάν το "βλέπω" βρίσκεται παντού, είναι αδύνατο σ' οποιονδήποτε να ζει κρυμμένος. Στο *Μέχρι το τέλος του κόσμου* μόνο δύο πρόσωπα δεν έχουν βλέμμα. Ο Τρέβορ (Γουίλλιαμ Χαρτ) υποφέρει από πόνους στα μάτια λόγω της επανειλημμένης χρήσης μιας περίεργης κάμερας, η οποία συλλαμβάνει εικόνες, η χρήση των οποίων δε σταματά αμέσως (αυτό είναι το μυστήριο της ταινίας). Επιπλέον, δε βλέπει τίποτε, δεν θέλει να δει ότι η Κλαιρ - η ωραία γυναίκα που βρίσκεται στα ίχνη του από πόλη σε πόλη - του ανοίγεται συναισθηματικά. Αυτή είναι η διάσταση *North by Northwest* του πρώτου μέρους της ταινίας. Το άλλο πρόσωπο που δε βλέπει είναι η μητέρα του Τρέβορ, τυφλή από την παιδική της ηλικία (δεν εμφανίζεται παρά στο δεύτερο μέρος της ταινίας). Το οιδιπόδειο σενάριο, που αρχικά λανθάνει, θα καταλήξει σε μια αποκάλυψη - εξομολόγηση στο τέλος μιας ταινίας που διαρκεί τρεις ώρες.

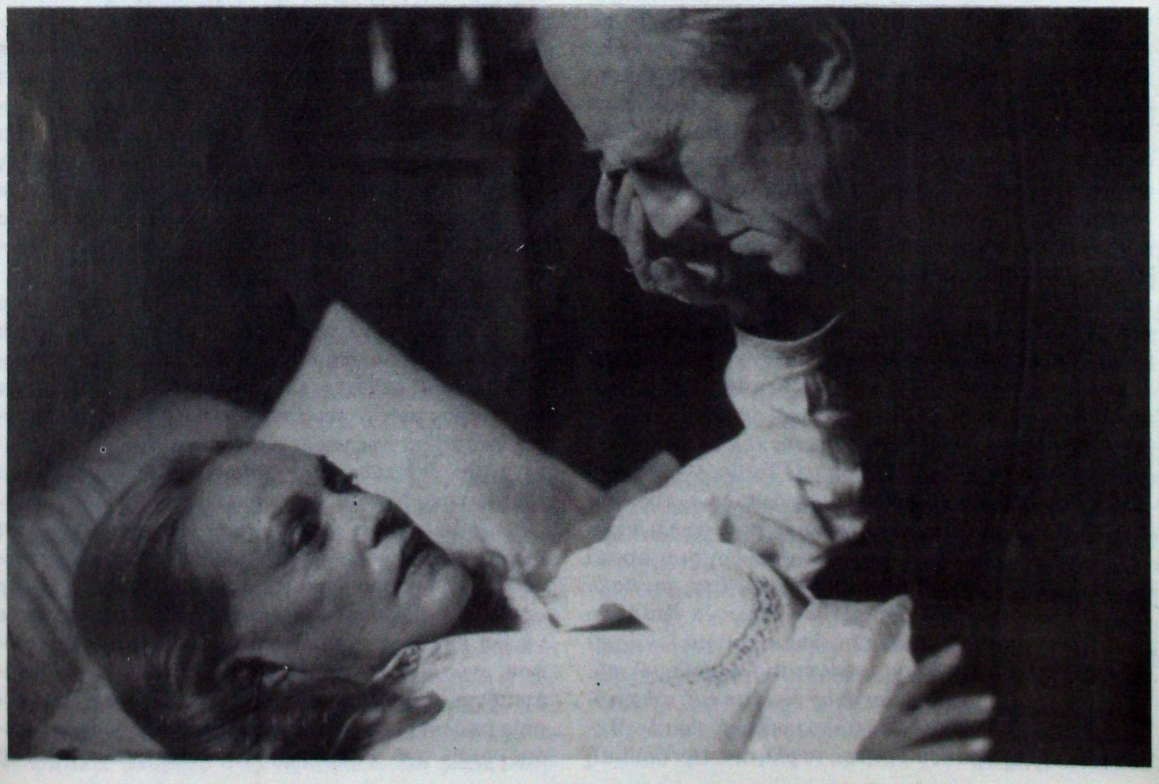
Ολα αυτά τα ωραία φουτουριστικά εργαλεία, αυτά τα σκηνικά μιας αρκετά σοφτ επιστημονικής φαντασίας, αυτά τα ταξίδια ως το τέλος του κόσμου που μοιάζουν τόσο εύκολα, τόσο αέρινα, αυτές οι οικιακές συσκευές που ραδιογραφούν ή "βιντεογραφούν" με έναν τρόπο στιγμιαίο το πεδίο του βλέμματος, σχεδιάζουν το πρώτο επίπεδο της ταινίας. Αλλά η διάσταση αυτή δεν είναι παρά επιφανειακή, παρ' όλο ότι διαρκεί περίπου ως τη μέση της ταινίας: το πραγματικό παιχνίδι βρίσκεται αλλού. Δεν είναι αθώο το γεγονός ότι η ηρωίδα την οποία ενσαρκώνει η Σολβέιγ Ντομμαρτέν ονομάζεται Κλαιρ Τουρνέρ. Ο Ζακ Τουρνέρ αναμφίβολα θα αναγνωριζόταν πίσω από μία ταινία - Β, σεμνή και ευρηματική, παιχνιδιάρα και οραματική, με ένα λόγο: χειροτεχνική.

Αλλά το *Μέχρι το τέλος του κόσμου* δεν είναι μια ταινία - Β. Για την ακρίβεια, η ταινία είναι Μπι- μούβι κατά τη διάρκεια όλου του πρώτου μέρους (σε μια πολύ πολυτελή εκδοχή), εκεί όπου η Κλαιρ καταδιώκει τον Τρέβορ με την περιέργεια του έρωτά της και ακόμη, επειδή εκείνος της έχει κλέψει τα χρήματα που είχε η ίδια εισπράξει από κάποιους που έκλεψαν μια τράπεζα στη Νίκαια και οι οποίοι την χρησιμοποιούσαν ως μεταφορέα χρημάτων. Το σενάριο λειτουργεί πάνω σ' αυτή την αρχή της αλυσίδωτής σύνδεσης επεισοδίων. Υπαρχουν επίσης τα συναισθήματα: η Κλαιρ αισθάνεται έλξη απέναντι στον Τρέβορ, την οποία δε νιώθει πια προς την πλευρά του παλιού της συντρόφου, ενός συγγραφέα (Σαμ Νηλ). Η ίδια αρχή της αλυσιδωτής σύνδεσης: αυτός ακολουθεί την Κλαιρ η οποία ακολουθεί την Κλαιρ η οποία ακολουθείται επίσης από την Γκούντερ, τον ιδιωτικό ντετέκτιβ

Ρούντιγκερ Βόγκλερ), τον οποίο η ίδια έχει βάλει στα ίχνη του Τρέβορ.

Από τη στιγμή που αυτή η πορεία κατά μήκος του κόσμου εξαντλείται (σε κάθε πόλη μια τοιχογραφία εικόνων: αυτή της Λισσαβώνας κινηματογραφημένη εξαιρετικά, αυ΄τη του Τόκυο αρκετά παρανοϊκή παρά την ύπαρξη ενός προσκυνήματος που στηρίζεται στον Οτζου), η ταινία αλλάζει τόνο, ξεχνά κανείς την ταινία - Β πολυτελείας και πραγματοποιεί την αυστραλέζικη στροφή της. Είνια το άλλο σενάριο το οποίο εμφανίζεται. Σαν το *Μέχρι το τέλος του κόσμου* να είχε αρχίσει θέλοντας να διηγηθεί την ιστορία ενός ανθρώπου που χάνεται, που μπερδεύει ο ίδιος τα ίχνη του για να εμποδίσει την Κλαιρ Τουρνέρ και τους άλλους που τον ακολουθούν να μπουν στον κόσμο του. Και στο τέλος αυτής της κάπως μάταιης καταδίωξης ενός ανθρώπου, η ταινία να γίνεται μια ιστορία αρκετά ευσεβής (το μελόδραμα) ενός ανθρώπου που ξαναβρίσκει τις ρίζες του και ξανασμίγει με την οικογένειά του.

Η κίνηση της ταινίας πραγματοποιεί μια αλλαγή του επίκεντρου ύστερα από αυτό το πρώτο μέρος διά μέσου των άγνωστων πόλεων και σημείων, ανακαταλάμβάνοντας κάποιο μέρος της Αυστραλίας, στην καρδιά της ερήμου, γύρω από μία οικογενειακή τριάδα: ο πατέρας, η μητέρα, ο γιός. Αυτή η αλλαγή κέντρου μοιάζει να αφήνει απολιθωμένα τα άλλα πρόσωπα - τον ντετέκτιβ, τον ζηλιάρη συγγραφέα χωρίς έμπνευση ... σα να μην ήξερε ο Βέντερς τι να τους κάνει. Το πραγματικά Βεντερσιανό σενάριο γίνεται λοιπόν σαφές: είναι εκείνο του γιου που διατρέχει τον κόσμο (το διάσημο θέμα της περιπλάνησης) ένα είδος δοκιμασίας που βρίσκει τη λύση μέσα στον κύκλο της οικογένειας. Ο Τρέβορ δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να εκπληρώνει την επιθυμία ενός οραματιστή πατέρα, φυλακισμένου μέσα σε μια έμμονη ιδέα. Αυτή είναι μια αναμετάδοση εικόνων, η οποία πρέπει να επιτρέψει στην τυφλή μητέρα (Ζαν Μορώ) να δει τελικά, να συλλάβει σχήματα και χρώματα πρόσωπα των συγγενών, διασκορπισμένων κάτω στον κόσμο: Αυτές τις εικόνες τις οποίες ο Τρέβορ έχει κινηματογραφήσει στις πόλεις με αυτή την απίθανη μηχανή του. Μπορεί κανείς να το πει και με άλλα λόγια, πρόκειται ο γιός (παρ' όλο ότι επαναστατεί) να βοηθήσει τον πατέρα να δει τελικά τη γυναίκα που αγαπά και την οποία δε βλέπει πια παρά μέσω ενός τρελού επιστημονικού ονείρου. Δεν είναι το γεγονός ότι η μητέρα είναι τυφλή που προκαλεί προβλήματα, αλλά το ότι έπρεπε να τραφεί η επιθυμία του πατέρα, μία μηχανική επιθυμία για αδύνατες εικόνες. Ολο το προηγούμενο σενάριο, αυτή η διαρκής περιπλάνηση *"Μέχρι το τέλος του κόσμου"* δεν ήταν για τον Τρέβορ παρά μία αναζήτηση εικόνων, οι οποίες, περασμένες λαθραία μέσα από τη μηχανή του πατέρα θα εμφυτευτούν στον εγκέφαλο της

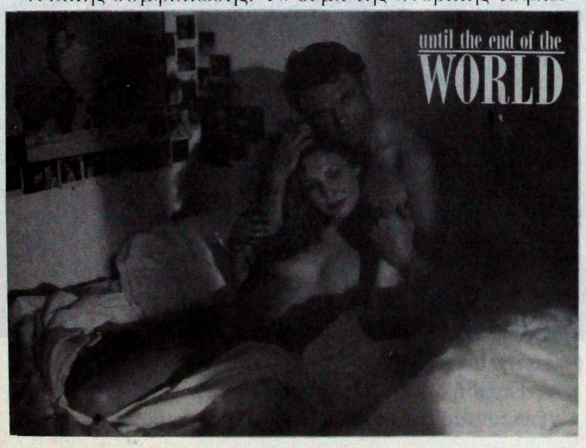


μητέρας για να συνθέσουν ένα ονειρικό "home movie", δίνοντας την όραση σε μια τυφλή και επανενώνοντας όλη την Αγία Οικογένεια. Το βεντερσιανό θέμα βρίσκεται εκεί με την βιογραφική πλευρά του: "πατέρα δε βλέπεις ότι κινηματογραφώ;" μοιάζει να λέει ο Τρέβορ στον πατέρα του, αποκλεισμένο στην επιστήμη του, μέσα στο τεχνολογικό και απατηλό του όνειρο.

Ο Βέντερς ξαναπιάνει τη γερμανική θεματογραφία ενός κινηματογράφου που παραπαίει, όπου η επιστήμη, που κανονικά υπηρετεί μια δύναμη υπερφυσική και μαγική (όπως στα *Χίλια μάτια του δόκτωρα Μαμπούζε*) θα έμπαινε εδώ, στην υπηρεσία ενός σεναρίου οικογενειακού και υπερρεαλιστικού, το οποίο θα συνίστατο στη σύλληψη των ονείρων του ανθρώπου, για να διασκορπίσει τις εικόνες, κοινοποιήσει τα μυστικά. Αυτή η γερμανική διάσταση, πρέπει να το σημειώσουμε, αναφαίνεται και πάλι σε μια ταινία εμφανώς διεθνή: εκεί βρίσκεται η αντανάκλαση της κατάστασης που ταιριάζει στο Βιμ Βέντερς, ο οποίος μοιάζει να δραπετεύει από την ίδια του τη χώρα για να φθάσει ώς το τέλος του κόσμου, αποσυνθέτοντας και ανασυνθέτοντας την κληρονομιά του.

Εχει κατηγορηθεί συχνά αυτός ο σκηνοθέτης ότι δεν κινηματογραφεί τις γυναίκες παρά μόνον σαν δεύτερους βοηθητικούς ρόλους μέσα σ' έναν κόσμο όπου ο άντρας θα καταλάμβανε όλο το χώρο, εκείνον της αναζήτησης της ταυτότητας του. Η παρουσία της Κλαιρ Τουρνέρ σ' όλες σχεδόν τις σκηνές στο *Μέχρι το τέλος του κόσμου* είναι σημάδι ότι ο Βέντερς έχει αλλάξει γνώμη. Στο πρώτο μέρος, η Κλαιρ είναι ένα κύριο πρόσωπο, είναι αυτή που μας χρησιμεύει ως οδηγός διά μέσου του κόσμου ακολουθώντας τον Τρέβορ.

Αλλά η Κλαιρ δεν έχει πραγματικά σενάριο. Δεν έχει παρά να προσφέρει στον Τρέβορ τον έρωτά της, ο οποίος ακριβώς αποφεύγει τον έρωτα γιατί είναι φυλακισμένος μέσα στη βασανιστική επιθυμία μιας οικογενειακής συμφιλίωσης. Το θέμα της ανδρικής τύφλω-



ας επανέρχεται. Ο πατέρας δεν βλέπει μια τη γυναίκα του παρά μόνο μέσω της έμμονης επιστημονικής ιδέας (η επιθυμία για το βραβείο Νόμπελ σε ανταπόδοση). Οσο για το γιο, δε θέλει να ξέρει τίποτε, κατά βάθος, για τα συναισθήματα αυτής που τον ακολουθεί από πόλη σε πόλη. Πρόκειται για το ότι ο Τρέβορ δεν είναι, κατά βάθος, παρά ένας *κινηματογραφόφιλος*. Σκέπτεται εικόνες (η ομορφιά θα ήταν η μόνη απάντηση που θα είχε να δώσει ο Βέντερς για να αντικρούσει το επιστημονικό ντελίριο, και για το λόγο αυτό οι βιντεοσκοπημένες εικόνες του, έγχρωμες γραμμωτές, είναι εξαιρετικές) και ο έρωτάς του για την Κλαιρ θα γεννηθεί αφού εκείνη κινηματογραφήσει η ίδια με την περίεργη κάμερα, αφού ακόμη αφιερωθεί στο έργο του πατέρα να μεταμοσχεύσει τις εικόνες του από τον ένα εγκέφαλο στον άλλο, από το δικό του σ' εκείνον της Ζαν Μορώ.

Τελειώνοντας, θα μπορούσε να πει κανείς ότι το *Μέχρι το τέλος του κόσμου* είναι οπωσδήποτε μια μηχανή λίγο βαρειά, αρκετά ιδιόρρυθμη σαν να χάθηκε λίγο στο δρόμο ο Βέντερς, ή σαν αυτός ο περίπλοκος, δαιδαλώδης δρόμος που ακολούθησε να τον εμπόδισε να βρει τη *μορφή* της ταινίας. Πολύ μεγάλο, με παράξενα μοιρασμένη ισορροπία, το *Μέχρι το τέλος του κόσμου* τελειώνει σαν "home movie", συμφιλιώνοντας την οικογένεια.

Λοιπόν, γιατί αυτή η κινητοποίηση τέτοιων μέσων, γιατί αυτή η κούρσα σ' όλο τον κόσμο, γιατί αυτό το κρυφτούλι με τον κινηματογράφο, όταν πρόκειται απλώς να πεις "σας αγαπώ" στους γονείς σου;

Serge TOUBIANA

(*Πρώτη δημοσίευση:* Cahiers du Cinema, n° 448, *Οκτώβριος '91 - μετάφραση:* Ελένη Σωτηρίου)

La vera icona

"Η αλήθεια είναι πάντοτε μια άβυσσος. Είναι όπως όταν μαθαίνουμε να κολυμπάμε. Βρισκόμαστε πάνω στη στενή κι όλο αστάθεια σανίδα της καθημερινής εμπειρίας και πρέπει να τολμάμε να πηδάμε και να χανόμαστε στους βυθούς για να μπορούμε στη συνέχεια να ξαναβγαίνουμε στην επιφάνεια των πραγμάτων που τώρα πια είναι διπλά λουσμένα στο φως".

Φραντς Κάφκα

Όλες οι ταινίες του Κισλόφσκι διατρέχονται από ηθικά διλήμματα που αναγκάζουν τους ήρωές τους να αγωνιούν για την ύπαρξή τους, να θέλουν να κατακτήσουν την εσώτερη αλήθεια για τον εαυτό τους, να επιδιώκουν να "γίνουν αυτό που είναι". Αν η ψυχή είναι αυτή η άπιαστη ουσία που αναμένει στο Καθαρτήριο (όπως ο καφκικός ήρωας μπροστά στην πόρτα του Νόμου), ο Κισλόφσκι προσπαθεί να κινηματογραφήσει ακριβώς αυτό το πεδίο, βομβαρδίζοντάς το με ηθικά διλήμματα, που υποχρεώνουν τους ήρωες να πάρουν αποφάσεις ηθικής τάξης και να *σκεφτούν* (κάτι σπάνιο στο σύγχρονο κινηματογράφο), *για* και *γύρω* από τον εαυτό τους και την ζωή τους. Ο Κριστόφ Κισλόφσκι κινηματογραφεί ταυτόχρονα την άβυσσο της ύπαρξης και το αδύναμο φτερούγισμα της ψυχής μέσα σ' αυτή.

Δύο ή μία;

Στη *Διπλή ζωή της Βερόνικα* ο Κριστόφ Κισλόφσκι, ξεκινώντας από το αξίωμα της αθανασίας της ψυχής, κινηματογραφεί τη διαδρομή της ανάμεσα σε δύο γυναικείες υπάρξεις, διαφορετικές αλλά και ταυτόσημες, ανάμεσα σε δύο τόπους της ύπαρξης, μεταξύ των οποίων ο Πολωνός δημιουργός εγκαθιστά μια μυστική δίοδο μεταφυσικής επικοινωνίας. Ο Κισλόφσκι ανάγει τη σχέση των δύο ηρωίδων του (ή αλλιώς της ηρωίδας με τον εαυτό της) στο πλατωνικό μοντέλο των ιδεών και της αντανάκλασής τους στον "πραγματικό" κόσμο. Η Πολωνίδα ονομάζεται Βερόνικα, δηλαδή αληθινή εικόνα και αναπαριστά το καθαρό πρότυπο της πνευματικής ζωής. Σπάνια έχουμε δει στο σύγχρονο κινηματογράφο μια τόσο ουσιαστική, διαυγή και λιτή κινηματογραφική καταγραφή της ανθρώπινης εσωτερικότητας. (Στο νου μας έρχονται οι αξεπέραστοι μαέστροι του είδους: ο Μπέργκμαν της *Περσόνα* και της *Σιωπής*, ο Καρλ Ντραγιέρ της *Γερτρούδης* και του *Λόγου*, ο Μπρεσόν του *Πορτοφολά* και του *Καταδικασμένου σε θάνατο*... και ο Ζανούσι της *Επιφώτισης*, ο οποίος και έχει την καλλιτεχνική επιμέλεια της ταινίας).

Τα εσωτερικά και εξωτερικά τοπία "τήκονται" σε τέτοιο σημείο ώστε να μας αποκαλύπτουν το μεδούλι της ύπαρξης, την ψυχή ως "φλεγόμενη βάτο". Όλα βρίσκονται εκεί, αναγμένα στην ουσία τους: ο έρωτας, η αρρώστεια (της καρδιάς φυσικά), ο φόβος του θανάτου, η σχέση με τον πατέρα (σημειώστε την απουσία της μητέρας), ο θανατος ιδωμένος ακόμη και καταπρόσωπο (υποκειμενική λήψη στη διάρκεια της ταφής) και φυσικά η "πρώτη" ανάμεσα στις τέχνες, η Μουσική.

Η Μουσική είναι η δίοδος από την οποία η ψυχή ταξιδεύει ανάμεσα στις δύο γυναίκες, στήνοντας μια γέφυρα στρωμένη με παρτιτούρες.

Η βασική ιδέα του διττού που κυριαρχεί στην ταινία, ξεφεύγει από το σχήμα του σωσία ή του alter ego, όπως έχει χρησιμοποιηθεί από το ψυχολογικό θρίλλερ και από τον κινηματογράφο του φανταστικού.

Γι' αυτό και ο Κισλόφσκι χρησιμοποιεί έντεχνα το διφορούμενο και τον υπαινιγμό: αφενός για να στηρίξει το δισυπόστατο χαρακτήρα της ανθρώπινης ψυχής και αφετέρου για να σχολιάσει τις άπειρες δυνατότητες της ύπαρξης.

Επειδή όμως πολλοί έχουν αναφερθεί στην ταινία χωρίζοντάς την σε δύο μέρη, το πολωνικό και το γαλ-

λικό, σαν να επρόκειτο για δύο ταινίες, για δύο ηρωίδες που χωρίζουν αντί να γεφυρώνουν τις εικόνες, ας προσπαθήσουμε να διασχίσουμε αυτή τη γέφυρα.

Η ενδεκάτη εντολή

Το πρώτο ημίωρο της ταινίας θα μπορούσε να είναι ένα τελικό σχόλιο στο *Δεκάλογο* ή ίσως η ενδέκατη εντολή και η μοναδική χωρίς προστακτικό ή απαγορευτικό χαρακτήρα, με πιθανό τίτλο: *Το πάθος για το απόλυτο* ή *η ομορφιά του θανάτου* ή *το πέταγμα της ψυχής προς την αθανασία* ή ...

Στο κομμάτι της Πολωνίας, ο Κισλόφσκι κινηματογραφεί σ' ένα επίπεδο αντάξιο του Καρλ Ντράγιερ, την ψυχή της ηρωίδας του από τα μέσα. Η κάμερα δεν διεισδύει αργά και βασανιστικά, όπως στις ταινίες του Μπέργκμαν.Μ' ένα μαγικό άγγιγμα βρίσκεται ήδη εκεί, καταγράφοντας με εξαιρετική απλότητα και διαύγεια την καθημερινότητα της Βερόνικα (πραγματική αποκάλυψη η Ιρέν Ζακόμπ), σε μια διάσταση όπου τα ψυχικά τοπία χύνονται στην εξωτερική πραγματικότητα, το φαινόμενο και η ουσία λειώνουν, παράγοντας ένα πεδίο - θα τολμούσαμε να πούμε - ταρκοφσκικής πνευματικότητας.

Τα επεισόδια του πρώτου μέρος δεν είναι ούτε γεγονότα ούτε εμπειρίες, αλλά συμβάντα της ψυχής. Με το τραγούδι η ψυχή της Βερόνικα μέσω της φωνής (αμεσότητα των αισθήσεων) στήνει αυτήν τη μεταφυσική γέφυρα επικοινωνίας με το Άλλο και το Αλλού. Η άλλη ύπαρξη διαφαίνεται σαν κάτι που αιωρείται, που φανερώνεται όντας κρυμμένη, που αχνοφαίνεται στη μικρή κρυστάλλινη σφαίρα ως μια δυνητική πιθανότητα της ύπαρξης.

Η σκηνή-κλειδί του πρώτου μέρους και μια από τις ωραιότερες της ταινίας είαι η συνάντηση της ηρωίδας με τον άλλο της εαυτό (για άλλους) ή με το αντανακλαστικό της είδωλο (κατά τον γραφοντα) στην πλατεία της Κρακοβίας. Η Βερόνικα βλέπει καταπρόσωπο τον άλλο της ευατό ή το είδωλό της. Η Βερονίκ καδράρει τυχαία με τη φωτογραφική της μηχανή την αρχέτυπη μορφή της. Σκηνή ουσιαστική, διφορούμενη και υπαινικτική, υπέροχα κινηματογραφημένη, που ανοίγεται στο προαιώνιο παιχνίδι ανάμεσα στο Ον και το Είναι, ανάμεσα στην πραγματική εικόνα και στην αντανάκλασή της. Υπάρχει μήπως ένας αόρατος καθρέφτης στη μέση της πλατείας ή μήπως υπάρχουν

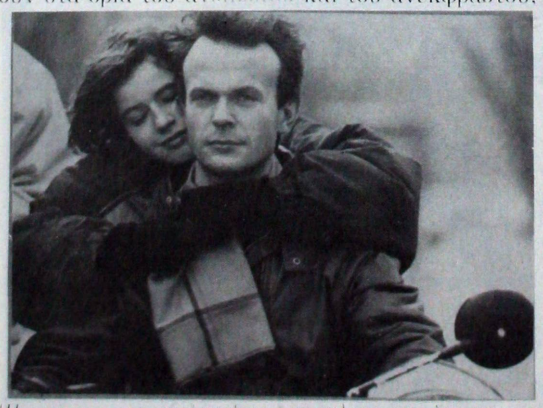
"Ο Κισλόφσκι αντιλαμβάνεται την ερωτική πράξη σαν την απαρχή της δημιουργίας, την πιο αποκρυφή και οριακή ανθρώπινη εμπειρία, που με την ορμή της αίρει το θάνατο."

δύο κόσμοι, ο ιδεατός και ο αισθητός που τέμνονται στο γλυκό πρόσωπο της Ιρέν Ζακόμπ; Ο Κισλόφσκι - το έχουμε ήδη ξαναγράψει - είναι ο αδιαφιλονίκητος μαέστρος του διφορούμενου.

Η Βερονίκ θα νοιώσει την φευγαλέα πνοή του απόλυτου, η Βερόνικα θα αγγίξει το απόλυτο (μόνο η τέχνη μπορείνα μας φέρει κοντά στο Θεό και την αθανασία είπε ο Αντρέι Ταρκόφσκι) με την ύψιστη έκφραση του ανθρωπίνου σώματος, με το τραγούδι, και θα περάσει στην αθανασία με οδηγό την ίδια της τη φωνή. Η σκηνή (διαρκεί κλάσματα του δευτερολέπτου) του θανάτου της πάνω στη σκηνή,όπου η ψυχή της με τη μορφή του τραγουδιού βγαίνει από το σώμα της και υπερίπταται στην αίθουσα, φτερουγίζοντας πάνω από τους ακροατές του μοναδικού κονσέρτου της Βερόνικα, είναι στιγμή υπέρβασης της ζωής και του θανάτου μέσω της τέχνης. Το φτερούγισμα της ψυχής της Βερόνικα είναι ένα ποιητικό τραγούδι που τρυπώνει στα όνειρα της Βερονίκ.

Από την άλλη πλευρά

Το κομμάτι της Γαλλίας είναι πολύσημο, γεμάτο από εικασίες, ίχνη και αντανακλάσεις συμβάντων. Η μετακίνηση στο χώρο μετατρέπει τα συμβάντα της ψυχής σε επεισόδια, σε κώδικες συμπεριφοράς, που πρέπει να ανιχνευτούν, να αποκωδικοποιηθούν, να αποκαλύψουν την αλήθεια του αρχέτυπου μοντέλου. Η κρυστάλλινη σφαίρα, γεμάτη από περίεργους οιωνούς και μυστηριώδη μηνύματα που υπαινίσσονται το Άλλο και το Αλλού, είναι θολή στα μάτια της Βερονίκ. Η Βερονίκ γίνεται ένα είδος υπαρξιακού ντέτεκτιβ που ψάχνει στα εσώψυχα του εαυτού της την αποκρυπτογράφηση των σημάτων. Αναζητά (η άλλη το κατέχει) το μυστικό κανάλι επικοινωνίας ανάμεσα στο μεταφυσικό και το φυσικό, θέτει ερωτήσεις που σταματούν στα όρια του ανεξήγητου και του ανέκφραστου,



[Η κάμερα καταγράφει] με εξαιρετική αιλοιεμα και διαυγεια την καθημερινοτητα της Βερόνικα [...], παράγοντας ένα πεδίο - θα τολμούσαμε να πούμε - ταρκοφσκικής πνευματικότητας".

οκοντάφτοντας συνεχώς στο μυστήριο της βαθύτερης αλήθειας της ύπαρξής της. Η Βερονίκ διαισθάνεται απ' αρχής (δήλωση στον πατέρα) την έλλειψη του Άλλου, αντιστρέφοντας τα λόγια της Βερόνικα (πάλι στον πατέρα: "αισθάνομαι ότι δεν είμαι μόνη στον κόσμο"). Όσα αφορούν - όπως είπαμε - τη Βερόνικα προσλαμβάνονται ως τυχαία, διφορούμενα και αταξινόμητα επεισοδια από τη Βερονίκ, με μια περίεργη και γοητευτική συμμετρία. Σήματα, των οποίων η διαύγεια χάνεται και η σημασία τους αντιστρέφεται στην διάρκεια του ταξιδιού τους από την Πολωνία στη Γαλλία: ένα κορδόνι που κόβεται σε στιγμή μουσικής ανάτασης φτάνει στα χέρια της Βερονίκ απρόσωπα και ανεξήγητα με το ταχυδρομείο, ένα βλέμμα πάνω σε μια γηραιά κυρία που με κόπο κουβαλά την ύπαρξή της στο δρόμο (η Βερόνικα θέλει να τη βοηθήσει, ενώ η Βερονίκ απλώς την παρατηρεί), ένα κασκόλ που σέρνεται στο διάδρομο ενός νοσοκομείου, ένα δαχτυλίδι που χαϊδεύει τα ματόκλαδα, μια κρυστάλλινη σφαίρα (αναφορά στον *Πολίτη Καίην*) που κρατά κρυμμένα τα μυστικά της από τη Βερονίκ (ενώ η Βερόνικα σπάζοντάς την "λούζεται" στο χιόνι της), μια καρδιοπάθεια που υποδηλώνει το εύθραυστο και εφήμερο χαρακτήρα της ύπαρξης. Η Βερόνικα αντικρύζει με το ίδιο της το βλέμμα τη Βερονίκ, ενώ η δεύτερη αποτυπώνει την αντανάκλαση της εικόνας της στο φωτογραφικό φιλμ.

Η μουσική: μια τρόμπα που φουσκώνει την ψυχή

(Μίλαν Κούντερα)

Η μουσική υποδηλώνει τη σχέση ανάμεσα στις δύο υπάρξεις, αφού είναι η μεταφυσική γέφυρα που τις ενώνει, αλλά ταυτόχρονα τις διαφοροποιεί επί της ουσίας. Η Βερόνικα είναι τραγουδίστρια, βιώνει τη μουσική με την αμεσότητα των αισθήσεων και είναι ταγμένη στο απόλυτο ιδανικό της τέχνης, πληρώνοντας με τη ζωή της γι' αυτό.

Είναι περιοριστικό όμως να μιλήσει κανείς για θάνατο. Είναι περισσότερο μια απελευθέρωση της πνευματικής ουσίας, μια τελετουργία στο βωμό της αθανασίας της ψυχής, μια υπέρβαση των φυσικών ορίων της ζωής μέσω της τέχνης. Η Βερονίκ, αντεστραμμένο αντανακλούμενο είδωλο, βρίσκεται στον προθάλαμο της μουσικής. Κατέχει μια μέθοδο διδασκαλίας της Μουσικής, δεν κατέχεται όμως από την ίδια τη Μουσική. Δε ζει στο κέντρο του πάθους αλλά στα περίχωρα. Διαισθητά προσπαθεί να κατανοήσει την ανεξήγητη αίσθηση της μοναξιάς της. Πενθεί για τη μοναξιά της χωρίς το βάρος της λύπης. Είναι ένα "χαρούμενο πένθος" γεμάτο από αναστάτωση, ανησυχία, απόγνωση ίσως, αλλά καθόλου λύπη. Κανένας κισλοφσκικός ήρωας - και ο πλέον απελπισμένος - δε λυπάται

"Η Βερονίκ γίνεται ένα είδος υπαρξιακού ντετεκτιβ που ψάχνει στα εσώψυχα του εαυτού της την αποκρυπτογράφηση των σημάτων".

ούτε αυτοοικτίρεται, γιατί όλοι έχουν το ηθικό ανάστημα να στέκονται όρθιοι απέναντι στον εαυτό τους, ακόμη κι όταν η μοίρα και το τυχαίο τους παίζουν άσχημα παιχνίδια.

Η ταινία ανοίγεται σε ένα πλέγμα επεισοδίων γύρω από τη Βερονίκ, χάνοντας προς στιγμήν το κέντρο βάρους της και την ισορροπία των εικόνων της. Ο Πολωνός δημιουργός, κινηματογραφώντας για πρώτη φορά έξω από τη χώρα του, φαίνεται να υποκύπτει στις απαιτήσεις της ευρωπαϊκής παραγωγής για μια στοιχειώδη πλοκή, για τη φυσιολογική αφήγηση μιας ιστορίας (έστω ερωτικής), σύμφωνα με κάποιες κινηματογραφικές συμβάσεις αποδεκτές και κυρίως κατανοητές και αναγνωρίσιμες από το κοινό: πιο γρήγορο ρυθμό, δημιουργία περιφερειακών προσώπων, δηλαδή δράση διανθισμένη με γεγονότα. Λιγότερο "πνεύμα" και περισσότερη "ζωή". Η πνευματική διάσταση της ταινίας φαίνεται να υποχωρεί. Οι αντανακλάσεις δεν είναι απόλυτα επιτυχημένες και η υπερβολή ελλοχεύει (η σκηνή με τους καθρέπτες που θαμπώνουν τη Βερονίκ και τα άστοχα και παράταιρα επεισόδια με τη συγκατάθεση της Βερονίκ να καταθέσει στο δικαστήριο για χάρη κάποιας άσχετης γνωστής και του νεαρού άνδρα που καθισμένος στις σκάλες "παραδίνεται" - σε ποιον;)

Η Βερονίκ μοιάζει χαμένη, σαν κάτι να περιμένει χωρίς να ξέρει τι ακριβώς, αποπροσανατολισμένη ανάμεσα στα ανεξήγητα σήματα που παραπέμπουν σε μια άλλη διάσταση ζωής ή στη διάσταση της ζωής μιας Άλλης και στη δική της καθημερινή πραγματικότητα, που φαίνεται να υποχωρεί, κάτω από το βάρος αυτών των ανερμήνευτων οιωνών. Ο Κισλόφσκι σίγουρα γνωρίζει καλύτερα τη Βερόνικα από ό,τι τη Βερονίκ, με τον ίδιο τρόπο που η Βερονίκ γνωρίζει όλο και λιγότερο τον εαυτό της καθώς θαμπώνεται σιγά-σιγά από τις λάμψεις του αρχέτυπου.

Η ιστορία με τις μαριονέτες που υποδηλώνει το ευθραυστότητα και ταυτόχρονα τη φθορά (γι' αυτό και δύο κούκλες) της ψυχής, είναι ευαίσθητη αλλά μοιάζει απλοποιητική σε συμβολικό επίπεδο και υπερβολικά επεξηγηματική, καθώς χάνει την υπαινικτική δύναμη του διφορούμενου. Όμως όχι. Ανάμεσά τους υπάρχει ένα σύνορο που καταργεί τα σύνορα: η Μουσική: αόρατος και πανταχού παρών συνεκτικός ιστός της ταινίας, επαναφέρει τις εικόνες στη σωστή τους θέση, οδηγώντας τη Βερονίκ με τα "φτερά του έρωτα" στην οριακή γνώση του εαυτού της.

Ο μαριονετίστας - άνθρωπος των τεχνών και των γραμμάτων - είναι ο διαμεσολαβητικός πομπός όλων των σημάτων που έρχονται από την άλλη πλευρά, είναι αυτός που κινεί τα νήματα των συμμετρικών αντανακλάσεων ανάμεσα στη Βερόνικα και τη Βερονίκ, ανασύροντας μέσα από την τσάντα της ανυποψίαστης Βερονίκ τη χαμένη εικόνα- φωτογραφία του άλλου της εαυτού. Ο Ζαν - τυπικός εκπρόσωπος του Τυχαίου και του Απρόβλεπτου - βάζει σε κίνηση το παιχνίδι των πολλαπλών πιθανοτήτων μιας τυχαίας συνάντησης και των απείρων δυνατοτήτων της ύπαρξης που οδηγούν τα πράγματα σε μια απρόβλεπτη τροπή.

Στην ιστορία με την κασέτα, η Βερονίκ δέχεται ένα καθαρό κισλοφσκικό σήμα, υπαινικτικό, διφορούμενο και αόριστα συγκεκριμένο, το οποίο την οδηγεί, μέσα από ένα ηχητικό χάος, στην κρυστάλλινη Μουσική του έρωτα. Εδώ η Μουσική πλανάται μέσα στην πλήρη αποδιοργάνωσή της και τη διάχυσή της στους θορύβους της καθημερινής ζωής. Ένα ασύντακτο υλικό θορύβων, το οποίο παραπέμπει στο ασυνάρτητο ηχητικό χάος της σύγχρονης εποχής, παγιδεύει τη Βερονίκ.

Η Βερονίκ θα πρέπει να ανασυντάξει αυτό το αποδιοργανωμένο ηχητικό υλικό, να περιπλανηθεί σε περιφερειακούς σταθμούς κάποιας πόλης (το Παρίσι κινηματογραφείται ως ένα απλό αστικό ντεκόρ που θα μπορούσε να είναι οπουδήποτε), να ερμηνεύσει το τρίξιμο μιας πόρτας, την αναγγελία της αναχώρησης ενός τραίνου, το τρίξιμου του μολυβιού πάνω στο χαρτί, το θόρυβο ενός σπίρτου που ανάβει, για να μπορέσει να ανακαλύψει την κρυμμένη καρδιά όλων αυτών των θορύβων: την ερωτική Μουσική της ψυχής. Η Βερονίκ θα ξεπεράσει το φράγμα της ηχορύπανσης του τεχνικού πολιτισμού, που καθιστά αδύνατη κάθε ουσιαστική επικοινωνία, και θα κλάψει για τη χαμένη δυνατότητα της ύπαρξής της, κρατώντας τη φωτογραφία του άλλου της εαυτού, της αληθινής της εικόνας και θα συμφιλιωθεί τελικά με τη Βερόνικα, αγγίζοντας με την αφή της το θεσπέσιο τραγούδι της φωνής της.

Θωμάς ΛΙΝΑΡΑΣ

Αναζητώντας τον άλλο μας εαυτό

- Ο κύριος Κλάιν;
- Ο ίδιος. Ποιος τηλεφωνεί;
- Ο κύριος Κλάιν.

Τα κορίτσια είναι δύο, η Βερόνικα και η Βερονίκ. Δύο είναι και οι ταινίες, *Ο κύριος Κλάιν* (1976) και *Η διπλή ζωή της Βερονίκ* (1991). Δύο και οι σκηνοθέτες, ο Τζόζεφ Λόουζυ της πρώτης και ο Κριστόφ Κισλόφσκι της δεύτερης.

Τόσο η Βερονίκ όσο και ο κύριος Κλάιν δέχονται τηλεφώνημα από το άλλο τους εγώ. Η Βερονίκ, συνταραγμένη, ανακαλύπτει ότι κατά το ταξίδι της στην Πολωνία φωτογράφισε η ίδια τον εαυτό της. Αντίστοιχα, η κάμερα του Λόουζυ συλλαμβάνει τον κύριο Κλάιν, χαμένο μέσα στο πλήθος των θαμώνων ενός καφέ, να βρίσκεται "απέναντι" από τον εαυτό του, στο μεγάλο "καθρέφτη". Η Βερόνικα σφυρίζει από το τηλέφωνο στη φίλη της τη Διεθνή. Η Διεθνής ακούγεται στο πιάνο του κυρίου Κλάιν.

Η Πολωνή ηρωίδα, η Βερόνικα, έχει από την αρχή της ταινίας το συναίσθημα ότι "δεν είναι μόνη". Αλλά θα δει τον με σάρκα και οστά αντικατοπτρισμό της, τη Γαλλίδα Βερονίκ, περνώντας μέσα από τη διαδήλωση ενός εξεγερμένου πλήθους. Η Βερόνικα είναι κλεισμένη αυτάρεσκα στο προσωπικό της όνειρο: παρτιτούρες, σπάνιο χρώμα φωνής σοπράνο και μουσικές επιτυχίες (όπως και στη *Μικρή ερωτική ιστορία* ο Κισλόφσκι καθηλώνει για ακόμη μια φορά με τη μουσική επένδυση της ταινίας), έρωτας γεμάτος αισθησιασμό αλλά και με κάποια δόση αδιαφορίας με έναν νεαρό που ωστόσο την αγαπά. Μέσα στη θάλασσα των ανθρώπων ο μαγικός της πύργος θα υποστεί ρωγμές: ένας διαδηλωτής, τρέχοντας, θα συγκρουστεί μαζί της σκορίζοντάς της τις παρτιτούρες. Και τότε εκείνη, αναστατωμένη, θα αντικρύσει για πρώτη φορά *τον άλλο της εαυτό.*

Η Βερόνικα έχει την ανάγκη να *δει.* Γι' αυτό "χρυσώνει" μυσταγωγικά το βλέμμα της με το δαχτυλίδι. Η Βερονίκ νιώθει κι αυτή την ίδια ανάγκη. Το φανερώνουν η "αντονιονική" σκηνή με το μεγεθυντικό φακό καθώς και η πανομοιότυπη κίνηση με το δαχτυλίδι. Δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι η διπλή ηρωίδα υποφέρει από *καρδιά.* Ο θάνατος επέρχεται όταν αυτό το αναντικατάστατο μέρος του ανθρώπινου σώματος πάψει να χτυπά. Αλλά όσο η καρδιά χτυπώντας τις αμέτρητες άγνωστες πτυχές του εαυτού μας, τα άλλα μας "εγώ", που τόσο μας μοιάζουν.

Η καρδιά της Βερόνικα σταματά να χτυπά. Αλλά μέσα στον τάφο βυθίζεται μόνο το σώμα της (το οποίο δε γίνεται ορατό στο θεατή). Η ψυχή της το ακολουθεί προσωρινά, χάρη σε ένα θαυμάσιο κοντρ-πλονζέ, που, μέσα από τη γη,ανοίγει το οπτικό της πεδίο, επιτρέποντας στην ψυχή να βλέπει εκείνους που θάβουν το νεκρό κορμί. Κι ύστερα χώμα, σκοτάδι. Προοίμια στο εύρημα-απόγειο του φιλμ: Η ψυχή της Βερόνικα πολιορκεί και εισβάλλει στην ατομικότητα της Βερονίκ κατά την πιο ιδιωτική και πολύτιμη στιγμή της δεύτερης. Η σάρκα του κοριτσιού δονείται από έρωτα, ριγεί από ζωή και ηδονή, ενωμένη με ένα άλλο σωματικό "εγώ", εκείνο του άντρα. Μαζί της πάλλεται και το "έτερό της ήμισυ", που την κατακλύζει, σφραγίζοντας τα δικαιώματά του πάνω στο κορμί της. Ο Κισλόφσκι αντιλαμβάνεται την ερωτική πράξη σαν την απαρχή της δημιουργίας, την πιο απόκρυφη και οριακή ανθρώπινη εμπειρία, που με την ορμή της αίρει το θάνατο.

Οι "δύο" ηρωίδες έρχονται σε επαφή με τη μεσολάβηση του μυστηριώδους άντρα που γράφει παραμύθια και παίζει κουκλοθέατρο. Αυτός ο "άγγελος του θανάτου και της ανάστασης της μαριονέτας", μόνιμα ντυμένος με μαύρο πουκάμισο και του οποίου το όνομα αρχίζει από άλφα, αποτελεί άραγε την ενσάρκωση του μεταφυσικού ουμανισμού της ταινίας; Πρόκειται δηλαδή για ένα είδος θεού ή για την αλληγορική παρουσία του ίδιου του σκηνοθέτη μέσα στο φιλμ, ο οποίος επιτυγχάνει την ένωση του δικού του βλέμματος με ε-

"Μέσα στη θάλασσα των ανθρώπων ο μαγικός της πύργος θα υποστεί ρωγμές: ένας διαδηλωτής, τρέχοντας, θα συγκρουστεί μαζί της σκορπίζοντάς της τις παρτιτούρες. Και τότε εκείνη, αναστατωμένη, θα αντικρύσει για πρώτη φορά τον άλλο της εαυτό."

κείνο των θεατών μέσα στη σκοτεινή "μαύρη" αίθουσα, παράγοντας ένα συλλογικό "εγώ" και στέλνοντάς μας τα "σήματα φωτός" που ο άντρας κατευθύνει από το απέναντι παράθυρο στη Βερονίκ;Ίσως να ισχύουν και οι δύο ερμηνείες. Ο Κισλόφσκι, όπως συνήθως, σκηνοθετεί χωρίς να αποφαίνεται.

Ωστόσο το μεταφυσικό-υπαρξιακό δέος του σκηνοθέτη καταγράφεται στην ταινία με τρόπο προφανή. Η Βερόνικα στρέφει το πρόσωπό της στον ουρανό και αφήνεται στη θεόσταλτη βροχή. Ο θάνατος την βρίσκει στη στιγμή της ανάτασης της θεϊκής φονής της, λες και κάποιο αόρατο χέρι αφαίρεσε ξαφνικά το δώρο που το ίδιο της είχε προσφέρει απλόχερα. Η κρυστάλλινη σφαίρα, ονειρική αλλά άθραυστη (κάνει "γκελ" χωρίς να σπάσει καθώς παίζει μαζί της η Βερονίκ) εγκλωβίζει το τοπίο το οποίο συγκροτεί αφ' εαυτού του μια αφαίρεση-αναποδογυρίζοντάς το, κάνοντάς το να μοιάζει με μικρογραφία του σύμπαντος που αντιστράφηκε από την υπόστασή του ως ύλη.

Και ύστερα; Γδούποι θανάτου την ώρα της ταφής, ήχοι μουσικοί από φωνές και ορχήστρα που σβήνουν απότομα, σαν νήμα που κόβεται, με παράξενη πολύ σύντομη ηχώ, αναλαμπές που τρεμοπαίζουν και κεριά που τρεμοσβήνουν σαν προβολές της ψυχής, γέρικες φιγούρες στο μεταίχμιο της μετάβασης στην ανυπαρξία, σαραβαλιασμένα "νεκρά" αυτοκίνητα που τα παίρνει ο γερανός, υποβλητικές κινήσεις της κάμερας που υποδηλώνουν τη διαχέουσα Παρουσία. Και τέλος, η αγωνιώδης ανάγκη του ανθρώπου για την κατανόηση του Τυχαίου σε σχέση με την ύπαρξή του: "Γιατί εμένα;", ρωτά η Βερονίκ.

Πριν κλείσουμε, είναι απαραίτητο να τονίσουμε πώς στον Κισλόφσκι οι γεωγραφικές-εθνικές παράμετροι Πολωνία-Γαλλία δε βαραίνουν σημασιολογικά με τον τρόπο που αυτό ισχύει, για παράδειγμα, όσον αφορά το δίδυμο Ισπανία-Γαλλία στο έργο του Μπουνιουέλ. Οι δύο Βερόνικες δεν είναι διαφορετικές σαν τις δύο Κοντσίτες στο *Σκοτεινό αντικείμενο του πόθου* αλλά όμοιες με τρόπο πανανθρώπινο, οικουμενικό. Ο μεγάλος Πολωνός σκηνοθέτης φαίνεται ικανός να μεταφέρει τον κινηματογραφικό εσπεράντο λόγο του σε κάθε γωνιά της γης.

Τα άτομα πεθαίνουν, αλλά ο άνθρωπος εξακολουθεί να υπάρχει στο χώρο και στο χρόνο. "Έχω το παράξενο αίσθημα πως δεν είμαι μόνη μου στον κόσμο", λέει η Βερόνικα. Μα δεν είσαι. Δεν είμαστε.

Ελένη ΜΑΡΑ

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Το μετέωρο βήμα το πελαργού

Αλέξανδρος Μουμτζής: Θα πρότεινα εξαρχής να περιοριστεί η συζήτηση σε δύο ερωτήματα - ζητήματα: το πρώτο και επικαιρότερο αφορά στη σχετική εμπορική επιτυχία της ταινίας στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό· επιτυχία, μάλιστα, σε μια εποχή κρίσης των αιθουσών, αλλά και κρίσης - μεγαλύτερης - του ελληνικού κινηματογράφου.Το ερώτημα που θα ήθελα να θέσω είναι αν αυτή η εμπορική επιτυχία της ταινίας συναρτάται με κάποια αισθητική στροφή του Αγγελόπουλου προς ταινίες λαϊκότερες, περισσότερο "εύπεπτες", μια στροφή προς έναν προβληματισμό περισσότερο σύγχρονο ή επικαιρικό ή μήπως στην εμπορική επιτυχία της ταινίας επιδρούν στοιχεία εξωφιλμικά όπως π.χ. ο κατάλοιπος θόρυβος του σκανδάλου Καντιώτη; Το δεύτερο ερώτημα αφορά στη θέση του *Πελαργού* στο όψιμο έργο του Αγγελόπουλου, συμβατικά από το *Ταξίδι στα Κύθηρα* και μετά.

Νότης Φόρσος: Δεν είναι μόνο ο αχός του σκανδάλου: Η επιτυχία της ταινίας στο εξωτερικό, ας πούμε, πρέπει να οφείλεται σε κάποιους άλλους παράγοντες. Υπάρχει μια ανάγκη στο χώρο της ευρωπαϊκής κουλτούρας ν' αναδειχθούν προσωπικότητες , άνθρωποι των οποίων το έργο έρχεται σε αντίθεση με τον αμερικανικό κινηματογράφο (παράδειγμα ο Κισλόφσκι) και αυτό ώς ένα σημείο επηρεάζει τη στάση των ανθρώπων που αγαπούν αυτό τον κινηματογράφο. Ο απόηχος αυτής της κατάστασης περνάει και στην Ελλάδα.

Ιορδάνης Καμπάς: Είναι η πρώτη φορά, στα τόσα χρόνια που παρακολουθώ τον Αγγελόπουλο, που γίνεται μια προώθηση της ταινίας στα πλαίσια των διεθνών κανόνων του μάρκετινγκ. Από την άλλη πλευρά είναι η πρώτη φορά που γίνεται για ελληνική ταινία μια εκμετάλλευση όλου αυτού του κυκλώματος ιδιωτικής ραδιοφωνίας και τηλεόρασης, όχι γιατί το επεδίωξε ο ίδιος ο Αγγελόπουλος, αλλά γιατί τα μέσα κυνήγησαν την εκμετάλλευση του θορύβου τον οποίο ξεσήκωσε η ταινία. Ολη αυτή η παρουσία ώθησε τους θεατές της τηλεόρασης και τους ακροατές του ραδιοφώνου να έρθουν σ' επαφή μ' ένα "παράξενο " γι' αυτούς θέαμα και το σημαντικό είναι ότι τελικά δεν τους απώθησε. Οι αντιδράσεις, δηλαδή, ήταν θετικές. Τελικά, η ταινία αποκτά επικαιρότητα σε σχέση με τις διεθνείς εξελίξεις και δεν είναι το σκάνδαλο που υποστήριξε την επιτυχία της.

Ν.Φ.: Απέδωσε επίσης η επένδυση που έκανε ο Αγγελόπουλος στους ξένους ηθοποιούς. Τελικά εισέπραξε την επένδυση στη Ζαν Μορώ και στον Μαστρογιάννι.

Βασίλης Κεχαγιάς: Υπάρχει λοιπόν μια τριπλή συγκυρία με την οποία ευτύχησε να συμπέσει το έργο του Αγγελόπουλου. Μία είναι η προώθηση της ευρωπαϊκής ταινίας από ένα συγκεκριμένο κύκλωμα και ο Αγγελόπουλος ήταν πάντα μια ιδιαίτερη φωνή, όσον αφορά στην αισθητική της, την οποία προσπαθούσε να τονώσει ο ευρωπαϊκός ενισχυτής. Η άλλη ήταν η αισθητική άνοδος του Αγγελόπουλου - γιατί υπάρχει αυτή - και η τρίτη είναι η συγκυρία των διεθνών εξελίξεων, κυρίως ως προς τη ρευστότητα των συνοριακών γραμμών. Μάλιστα, με μια μοναδική σεναριακή έμπνευση, ο Αγγελόπουλος προφήτευσε τρόπον τινά αυτή τη ρευστότητα.

Θόδωρος Νάτσης: Από αυτά φαίνεται ότι το αρχικό ενδιαφέρον ξεκινάει από εξωφιλμικούς παράγοντες, στη συνέχεια όμως η ταινία δεν απογοητεύει τον κόσμο.

Α.Μ.: Το δείχνουν αυτό και οι εισπρακτικές καμπύλες.

*Θ.Ν.:*Αρα πρέπει να εξετάσουμε αν η ταινία αυτή είναι όντως καλύτερη ή υπήρξε μια αδικία απέναντι στον ελληνικό κινηματογράφο τα τελευταία χρόνια.

Β.Κ.: Οχι, δε νομίζω ότι ισχύει αυτό, διότι τον Αγγελόπουλο δεν θα πρέπει να τον λογίζουμε ως Ελληνα σκηνοθέτη, τουλάχιστον στη σχέση του με το εξωτερικό. Και οι Ελληνες ακόμη δεν τον αντιμετωπίζουν πια ως δείγμα του Νέου Ελληνικού Κινημαγράφου. Δρουν υπό την επίδραση της αυξημένης υπόληψης του Αγγελόπουλου στο εξωτερικό. Θα πρέπει μάλλον να διαχωρίσουμε τον Αγγελόπουλο από τους υπόλοιπους Ελληνες σκηνοθέτες

θεωρήσουμε τα εισιτήριά του επιτυχία του ελληνικού κινηματογράφου.

Ι.Κ.:Δεν παύει να είναι μια ελληνική ταινία, όμως.

Β.Κ.: Είχε πάντα τα πλοκάμια του απλωμένα στο εξωτερικό ο Αγγελόπουλος:διεθνής παραγωγή, ξένοι ηθοποιοί κτλ. Απλώς επιστρέφει στην Ελλάδα και εισπράττει τη διεθνή αναγνώριση.

Α.Μ.: Ασφαλώς είναι μοναδική περίπτωση ο Αγγελόπουλος. Πέρα απ' την "ελληνικότητα" του έργου του, που θα μας απασχολήσει αργότερα, ο Αγγελόπουλος πάντως δεν συμπαρασύρει τον ελληνικό κινηματογράφο.

Ν.Φ.: Ισως δεν πρέπει να μας φανεί περίεργο, αλλά δεν υπάρχουν αυτή τη στιγμή πολλά "ονόματα" στην Ευρώπη τα οποία εισπράττουν. Το μεγάλο πρόβλημα των εταιρειών είναι πώς θα "βάλουν" τους θεατές στην ταινία κι από εκεί και πέρα δευτερεύον είναι το αν θ' αρέσει αυτή ή όχι.

Α.Μ.: Υπάρχει μία λανθάνουσα διαφωνία του Νότη με το Βασίλη. Είναι όντως ευνοϊκή η ευρωπαϊκή συγκυρία για την προώθηση μιας ταινίας ή αντίθετα δεν είναι εποχή για τον κινηματογράφο των Ευρωπαίων δημιουργών;

Β.Κ.: Ασφαλώς δεν είναι ευνοϊκή εποχή. Απλώς τα κυκλώματα παραγωγής του ευρωπαϊκού κινηματογράφου κάνουν έναν αγώνα για την επιβολή κάποιων ονομάτων· μέσα σ΄αυτούς τους οποίους επέλεξε για να δώσει τη μάχη της με την αμερικάνικη ταινία είναι και ο Αγγελόπουλος.

Α.Μ.: Δεν έχει κερδίσει τη μάχη, όμως.

Ν.Φ.: Χρησιμοποιείς κάποια πιόνια τα οποία τα κινείς, άσχετα αν θα κερδίσεις τη μάχη ή όχι.

Ι.Κ.: Είναι λάθος να τοποθετούμε τον Αγγελόπουλο ή τον Κισλόφσκι σαν αντιπάλους του αμερικάνικου κινηματογράφου. Υπάρχει μια ισορροπία στις κινηματογραφικές αίθουσες της τάξεως του 80 προς 20, η οποία δεν μπορεί ν' ανατραπεί.

Β.Κ.: Η Ευρώπη δίνει τη μάχη της ν' ανατρέψει αυτή την ισορροπία, τόσο με αμερικανότροπα προϊόντα τύπου Αλμοντοβάρ όσο και με τους προσωπικούς δημιουργούς.

Ι.Κ.: Κανένας Αλμοντοβάρ, όσο καλός κι αν είναι, δεν μπορεί να συναγωνιστεί έναν συμβατικό Μπάρρυ Λέβινσον.

Θ.Ν.: Οταν μιλάμε για "ευρωπαϊκή γραμμή" εννοούμε μια οργανωμένη βιομηχανία προώθησης προϊόντων;

Β.Κ.: Οχι, μια άτυπη προσπάθεια σύγκλισης, που προσπαθεί να ενοποιήσει όλο αυτό το διάσπαρτο δίκτυο διανομής.

Ι.Κ.: Είναι λάθος να θεωρούμε τον Αγγελόπουλο ως αντίπαλο δέος του αμερικάνικου κινηματογράφου.

Ν.Φ.: Απλώς, η Ευρώπη ψάχνει μερικά ονόματα για να στηρίξει την κινηματογραφία της. Η αντιπαλότητα τίθεται από μόνη της στον εμπορικό τομέα.

Ι.Κ.: Μ' αυτό συμφωνώ.

Α.Μ.: Ο Αγγελόπουλος δεν είναι ακριβώς ο ωτέρ, με την έννοια που ήταν προβεβλημένος αυτός ο όρος

στην προηγούμενη δεκαετία. Είναι μια μορφή που μετράει στην Ευρώπη, δεν συνεχίζει όμως την παράδοση του ωτέρ. Συνοψίζοντας το πρώτο μέρος θα έλεγα συμπερασματικά ότι η συγκυρία ενός ελάσσονος σκανδάλου, αυτού του Καντιώτη, κι ενός μείζονος, του σκανδάλου των συνόρων και των προσφύγων, έσπρωξαν τον κόσμο στον κινηματογραάφο. Από 'κει και πέρα πρέπει να μπούμε στο δεύτερο και κρισιμότερο ερώτημα του πώς θα εντάξουμε το έργο αυτό στο οψιμότερο αγγελοπουλικό έργο, που ξεκινάει από το *Ταξίδι στα Κύθηρα*.

Από το "Ταξίδι στα Κύθηρα" στο "Μετέωρο βήμα"

Α.Μ.: Το προφανέστερο θέμα του Αγγελόπουλου στον *Πελαργό* είναι το θέμα των ορίων, του εγκλεισμού, της κατάργησης ή της ενδεχόμενης υπέρβασης των συνόρων, πράγματα που βρίσκουμε σε σπερματική μορφή και στις προηγούμενες ταινίες, μόνο που εδώ το στοίχημα του Αγγελόπουλου είναι, πιστεύω, πιο καταξιωμένο αισθητικά.

Ι.Κ.: Κάτι που διαφοροποιεί τα πράγματα σ' αυτή την ταινία είναι ότι ο κυρίαρχος ήρωας μοιάζει να είναι συγκεχυμένος (ο Μαστρογιάννι ή ο δημοσιογράφος;). Και οι δυο ψάχνουν να βρουν την ταυτότητά τους σ' έναν κόσμο που δεν τον αποδέχονται. Ισως εδώ ο Αγγελόπουλος είναι πιο ξεκάθαρος σ' αυτό που στις δυο προηγούμενες ταινίες προσπάθησε ανεπιτυχώς να δώσει. Διαφωνώ, βέβαια, μ' αυτό που ειπώθηκε, ότι το *Ταξίδι στα Κύθηρα* ανήκει στο όψιμο έργο του Αγγελόπουλου. Είναι η τελευταία μεγάλη ταινία του. Κλείνει ο κύκλος της Ιστορίας κι απ' το *Μελισσοκόμο* και μετά ανοίγεται ένας καινούριος κύκλος. Το βήμα του Αγγελόπουλου στο *Πελαργό* κάθε άλλο παρά μετέωρο είναι. Ο ήρωας εδώ έχει φύγει.

Α.Μ.: Το *Ταξίδι* είναι μια διχασμένη ταινία, μοιρασμένη ανάμεσα στον αγγελοπουλικό πριν και σ' αυτό που είναι υπό διαμόρφωση. Δεν νομίζω ότι έχει φύγει. Είναι το τέλος ενός ταξιδιού.

Ν.Φ.: Αν θεωρήσουμε τον ήρωα δισυπόστατο (απ' τη μια μεριά ο άνθρωπος που προσπαθεί να μάθει κι απ' την άλλη ο άνθρωπος που ξέρει), στο τέλος αυτός βρίσκει ακριβώς τον προορισμό του ταξιδιού του.

Α.Μ.: Πράγματι, παντού υπάρχει το ταξίδι. Στον *Μελισσοκόμο* είναι από το Βορρά προς το Νότο, είναι μια νέκυια, η οποία περατώνεται ακολουθώντας μια αντίστροφη πορεία: μια πορεία προς το φως. Το αντίθετο συμβαίνει στο *Τοπίο στην ομίχλη*: παρά την ελεγειακή αισθητική της ταινίας, η κατάληξη είναι αισιόδοξη και θετική.

Ν.Φ.: Ας πούμε σχηματικά ότι από τη *σχεδία* του *Ταξιδιού στα Κύθηρα* αρχίζει ο νέος Αγγελόπουλος.

Β.Κ.: Η ένσταση μου ως προς το όψιμο έργο του Αγγελόπουλου έγκειται στο γεγονός ότι ενώ μιλάει για μια σιωπή της Ιστορίας, στην πραγματικότητα βρισκόμαστε σε μια περίοδο όπου παρατηρείται η πιο έντονη ροή της. Η εξέλιξη των γεγονότων έρχεται με τέτοιο ρυθμό που δεν την προλαβαίνουν ούτε αυτοί που τη βιώνουν.

Α.Μ.: Αυτή η σιωπή για την οποία μιλάει ο Αγγελόπουλος είναι η σιωπή του μύθου της Ιστορίας: η Ιστορία ως νομοτέλεια. Οι αλλαγές που συμβαίνουν στον κόσμο δεν βασίζονται σ' ένα προδιαγεγραμμένο σχέδιο, δεν γίνονται με βάση την πίστη σε μεγάλες αξίες. Αυτός ο μεγάλος θόρυβος εξ' αιτίας των μεταβολών κάνει αυτή την άλλη σιωπή περισσότερο εκκωφαντική.

Β.Κ.: Συμφωνώ ως προς τη σιωπή της Ιστορίας με το ρόλο της "μητέρας των αφηγήσεων". Ο Αγγελόπουλος, όμως, νομίζω ότι μιλάει, εκτός από αυτή, και για το μετέωρο βήμα των γεγονότων.

Α.Μ.: Αυτό δεν το βλέπω. Το αντίθετο συμβαίνει στην τελευταία ταινία όπου μιλάει γι' αυτά τα γεγονότα ενώ η Ιστορία εξακολουθεί να σωπαίνει. Εκείνο το οποίο απουσιάζει από τις ταινίες του Αγγελόπουλου είναι το αριστοτελικό "συμβεβηκός", όχι αυτό το οποίο νομοτελειακά θα συμβεί, αλλά αυτό που "μπορεί να σου συμβεί". Να σκάψεις ας πούμε στο χωράφι σου για να φυτέψεις ένα δέντρο - σύμφωνα με το αριστοτελικό παράδειγμα- και να βρεις θησαυρό. Ή για να το πούμε με σημερινούς όρους, να σου πέσει το λαχείο; Σκέφτεστε να κερδίζει στο Προπό, ας πούμε, κάποιος αγγελοπουλικός ήρωας; Στη θέση της σιωπής της μεγάλης Ιστορίας στήνονται αραγε ανθρώπινες περιπέτειες; Νομίζω ότι αυτές τις μικρές ιστορίες δεν μπόρεσε ο Αγγελόπουλος ακόμη να τις ζωντανέψει, να τις ενσωματώσει στο όντως προσωπικό, αλλά πάντως βαρύ και δύσκαμπτο, αισθητικό του σύμπαν.

Ν.Φ.: Δυο τεχνικές είναι που τον εμποδίζουν: η μία είναι η παράταση του χρόνου, όπου καμιά μικρή ιστορία δεν μπορεί να βρεθεί στη φυσική της διάσταση και η δεύτερη είναι η χρήση της σιωπής του λόγου. Δεν θέλει τελικά να αφηγηθεί τέτοιες ιστορίες ο Αγγελόπουλος.

Β.Κ.: Απλώς είναι δέσμιος της αισθητικής του παρά το γεγονός ότι τα άτομα τα οποία διατρέχουν τις τελευταίες ταινίες του (μελισσοκόμος, μικροπωλητής λεβάντας, δημοσιογράφος), είναι επιλεγμένα από ένα χώρο τέτοιο που να τους επιτρέπεται η επαφή με το "συμβεβηκός". Η αισθητική ολοκλήρωση της τελευταίας του ταινίας οφείλεται στο ότι αφήνει ορθάνοιχτο το παράθυρο της ποιητικής σκέψης, ώστε να μπει απλόχερα το φως της και όχι με τον ερμαφρόδιτο τρόπο του *Τοπίου στην ομίχλη*.

Ι.Κ.: Στην τελευταία ταινία πάντως ο Αγγελόπουλος διηγείται με επιτυχία μικρές ιστορίες και αυτό οφείλεται, πιστεύω, στην έξυπνη χρήση της τηλεόρασης: ο ρεπόρτερ είναι τηλεοπτικός ρεπόρτερ και χρησιμοποιεί το τηλεοπτικό του αρχείο για την ανεύρεση του πολιτικού. Επιλέγει να δώσει την πραγ-

ματικότητα μέσα από την τηλεοπτική εικόνα και τον κινηματογράφο τον τοποθετεί εκεί που είναι: στην ανάπλαση της πραγματικότητας. Ετσι φαίνεται και η υπεροχή του. Ας σκεφτούμε και τη σκηνή της αναγνώρισης - It's not him και c'est pas lui - που δίνεται μέσα από την τηλεοπτική εικόνα.

Α.Μ.: Δεν πιστεύω ότι αυτό που παίζεται στις τηλεοπτικές εικόνες είναι οι μικρές ιστορίες: η μία είναι η αποχώρηση από τη βουλη ενός σημαντικού άντρα...

Ι.Κ.: Η μεγάλη ιστορία στον Αγγελόπουλο είναι ο γάμος κι όχι η πολιτική. Το παιχνίδι με την Ιστορία βρίσκεται στην ανίχνευση της συμπεριφοράς του πολιτικού στη "δεύτερη ζωή του".

Α.Μ.: ... η άλλη είναι η αναγνώρισή του και είναι και οι δυο στα πλαίσια της μεγάλης Ιστορίας. Αλλα υπάρχει και μια άλλη σκηνή στην αρχή που την παρακολουθεί μέσα από τις κάμερές του το τηλεοπτικό συνεργείο. Αλλά εκείνη είναι γυρισμένη με κινηματογραφική αισθητική· είναι η σκηνή με τα βαγόνια, όπου ναρκισσεύεται με τα ταμπλώ - βιβάν τα οποία στήνει. Το τηλεοπτικό συνεργείο κινηματογραφεί με τον τρόπο όχι του τηλεοπτικού συνεργείου αλλά του ... Αγγελόπουλου. Εδώ υπάρχει μια ενόχληση. Αλλά ας προχωρήσουμε, αναζητώντας κοινά σημεία στο όψιμο έργο του σκηνοθέτη. Μιλήσαμε για το θέμα των συνόρων - υπαρχει στο *Ταξίδι στα Κύθηρα* (η σχεδία στο πέλαγος, ο πρόσφυγας), στο *Τοπίο στην ομίχλη* (ως μεταφυσική - ποιητική διάβαση των συνόρων), σπερματικά στο *Μελισσοκόμο* (σύνορο - θάνατος) - το οποίο νομίζω ολοκληρώνεται στην παρούσα ταινία.

Υπαρχει το θέμα του ερευνητή - δημοσιογράφου - διανοούμενου έκδηλο στα *Κύθηρα* και στον *Πελαργό* που είναι βέβαια ώς ένα βαθμό, και προσωπείο του ίδιου του Αγγελόπουλου. Υπάρχει το θέμα του διπλού προσώπου: εδώ ο Μαστρογιάννι, στα *Κύθηρα* ο Κατράκης, το θέμα του παιδιού, κυρίαρχο στην *Ομίχλη* υπόρρητο εδώ, το συγγενές θέμα του παραμυθιού, εδώ πιο αμήχανο, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του τοπίου, κάποτε εξαίσια ευρηματικός όπως στη σκηνή του γάμου ή στην τελευταία σκηνή ...

Θ.Ν. : Τοπίο που μου δίνει κάποτε την αίσθηση του γουέστερν.

Α.Μ.: Αναφορικά με τη σκηνογραφία της ταινίας όντως υπάρχουν αρκετές διαφορές σε σχέση με τις κάπως παλαιότερες ταινίες. Εδώ τα σκηνικά δείχνουν πεποιημένα, κάποτε ψεύτικα. Οι παράγκες ας πούμε δείχνουν κάποτε ότι είναι όντως σκηνικά. Αντίθετη με το παλαιικό κλίμα της σκηνογραφίας της πόλης των συνόρων (και την εντύπωση του βωβού τρόμου αλλά και του αιωρούμενου χρόνου που δημιουργεί) είναι η σκηνογραφία της Αθήνας με ακραίο παράδειγμα το σπίτι του δημοσιογράφου που είναι ταυτόχρονα και υπερμοντέρνο με μια αίσθηση πρόσφατης μετακόμισης αλλά και μια εντύπωση φθοράς στη σχέση του δημοσιογράφου με τη γυναίκα του. Αλλά ξεφεύγουμε στην περιπτωσιολογία.

Θ.Ν. Αυτό που κυριαρχεί για μένα στην ταινία είναι μια θλίψη...

Ι.Κ.: ..."Η μελαγχολία του τέλους του αιώνα" κατά το βιβλίο.

Θ.Ν.: Το σύνορο της ταινίας είναι ένα απελπισμένο σύνορο - δεν μοιάζει με τα σύνορα των γουέστερν που έλεγα πιο πριν.

Ν.Φ.: Η ταινία είναι αισιόδοξη και απαισιόδοξη μαζί. Δεν καθηλώνει κάποιο νόημα. Μένει αιωρούμενη, κρεμασμένη στο κενό, όπως οι άνθρωποι με τις κίτρινες στολές στην τελευταία, και πολύ όμορφη, σκηνή της ταινίας...

Α.Μ.: ... η οποία κατά κάποιον τρόπο συνοψίζει και την αισθητική του Αγγελόπουλου. Αυτήν που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε το "μετέωρο βήμα ... του γερανού": ανοιχτά πλάνα, κυρίαρχος ρόλος του τοπίου, εικαστική σύνθεση του κάδρου, "ποιητική"ατμόσφαιρα ,εκκρεμή και πλούσια νοήματα αλλά και *συρρίκνωση του ανθρώπινου προσώπου.* Οι παράξενοι άνθρωποι με τις κίτρινες στολές, αφύσικα κρεμασμένοι από τους στύλους, γίνονται τελικά εικαστικές κουκκίδες σ' ένα αυστηρό και απρόσωπο ποιητικό σύμπαν.

(Η συζήτηση φυσικά δεν τελείωσε εδώ. Τουναντίον μόλις άναψε. Εκείνο που εξαντλήθηκε ήταν η φόρτιση των μπαταριών του μικρού μαγνητοφώνου. Γι' αυτό , ας κλείσουμε τη συζήτηση σ' αυτό το σημείο.Το έργο του Αγγελόπουλου, απ' όπου κι αν το πιάσεις, δίνει αφορμή σε ατέρμονες συζητήσεις. Ας μην εξαντλήσουμε και την υπομονή των φίλων αναγνωστών.)

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΤΕΡΡΥ ΓΚΙΛΛΙΑΜ: Ο ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΑΞΙΑΣ

Φίσερ Κινγκ

Ο Τέρρυ Γκίλλιαμ, σαφέστατα εθισμένος στην ατμόσφαιρα του "κλαμπ" των Μόντυ Πάυθονς, επιχειρεί να εγκλιματίσει τον καθολικό αναρχισμό τους (αισθητικό και ιδεολογικό) σε ένα σύγχρονο μυθολογικό ηθογράφημα.

Ο Τζακ (Τζεφ Μπρίτζες) είναι εκφωνητής-ανιματέρ σ' ένα τοπικό ραδιοσταθμό της Νέας Υόρκης. Κάπου στο Μανχάτταν. Αποτελεί κι αυτός ένα είδος φρουρού των συνόρων κατάκεντρα σε μια πόλη χωρίς σύνορα. Δέχεται τα ερωτήματα, τα σκώμματα, τα παραπονα ανθρώπων που έχουν προσβληθεί από εκκωφαντική μοναξιά και τρομοκρατηθεί από επιθετικό παραλογισμό. Απαντά σε όλους με τον αυθορμητισμό του ισορροπημένου πολίτη και τον κανόνα του λαϊκού μοραλιστή. Στην καταγγελία κάποιου ακροατή για την τρομοκρατία που έχουν σπείρει οι λούμπεν στην πόλη, απαντά με αφελή αυτοπεποίθηση ότι "πρέπει να τους αναχαιτίσουμε, ή αυτοί ή εμείς". Ο ακροατής εκλαμβάνει την απάντηση σαν σύνθημα εκκαθαριστικής επιχείρησης. Παίρνει το όπλο και γεμίζει ένα μπαρ με τρύπια κρανία και αίματα. Η απρόκλητη επιχείρηση φαίνεται ότι πέτυχε, ο Τζακ όμως περνά μια κρίση συνείδησης. Αποπειράται να αυτοκτονήσει. Τον προλαβαίνουν, με σκοπό να τον κατακαύσουν οι ίδιοι σαν μιαρό ον, δυο νεαροί loubards. Από τη δολοφονική ηθομανία των τελευταίων αυτών τον σώζει ο Πάρρυ (Ρόμπιν Γουίλλιαμς), προσωρινός αρχηγός κάποιας ομάδας αλητών της περιοχής του Μανχάτταν. Έκτοτε αρχίζει η (μυθο)πλασία με κεντρικούς άξονες της διήγησης α) την κατάδυση του Τζακ στην κόλαση των παριών ("αλητών" και "ψυχωτικών") της "κοινωνίας της αφθονίας" και τον εξιλασμό του μέσω της βοήθειας που προσφέρει με ανιδιοτέλεια στον Πάρρυ και της αγάπης της υπομονετικής Αν, β) τη διάσωση του Πάρρυ από τους αιματηρούς εφιάλτες (τον "Κόκκινο Ιππότη" του θανάτου) και την εκούσια αθλιότητα, μέσω του έρωτα της Λύντια (Αμάντα Πλάμμερ) και της αδελφότητας του Τζακ. Η φιλμική τύχη μάλιστα το θέλει η γυναίκα του Πάρρυ να είναι ένα από τα θύματα του μακελλειού στο μπαρ.

Δεν είμαστε βέβαιοι ποιος είναι ο "ψαράς βασιλιάς". Ούτε χρειάζεται άλλωστε. Γεγονός πάντως μένει ότι ο σεναριογράφος (Ρίτσαρντ Λα Γκραβενές) και ο Γκίλλιαμ κλώθουν τη διήγηση γύρω και ανάμεσα σε δύο περιστασιακούς φίλους της ανάγκης και της απόγνωσης, της υπερβολής και της αποκοτιάς, της ναυτίας και της ενοτικτώδους ευαισθησίας. Ο Τζακ είναι

άνθρωπος των Μ.Μ.Ε., ένας από τους μυριάδες που κάνουν καριέρα και τη "βρίσκουν" περιδινούμενοι στα ερτζιανά κύματα. Δεν είναι συμπτωματικό το ότι ο σαδομαζοχιστικά αισθησιακός έρωτας της Ανν (Μερσέντες Ρουλ) εμφωλεύει στο δαιδαλώδες βιντεοκλάμπ της. Τον τρόπο της ηθοπλαστικής σκέψης του τον περιγράψαμε προτύτερα. Η συμπεριφορά του Τζακ είναι προϊόν κοινωνικής και επαγγελματικής αλλοτρίωσης. Στο βάθος, κάπου, της αλλοτριωμένης φύσης του όμως έμεινε λίγη ικμάδα τρυφερότητας.

Ο Πάρρυ ήταν άνθρωπος των γραμμάτων. Ζούσε όμως κι αυτός ένα είδος πνευματικής αλλοτρίωσης. Σ' έναν κόσμο τεχνητά τακτοποιημένον, απ' την ευθύγραμμη πορεία του οποίου προσπαθούσε να παρεκκλίνει. Με ασφάλεια πάντα (αυτό το τελευταίο μόλις το υπαινίσσεται ένας σχολιαστής της τηλεόρασης). Έτσι, όταν είδε την έκρηξη της βίας εμπρός στα μάτια του έμεινε άφωνος και περιέπεσε σε ένα περιχαρακωμένο χάος. Φίλοι του και συγγενείς και συμπολεμιστές της "αρετής" έγιναν οι ταπεινοί κι απορφανισμένοι του Μανχάτταν. Στον πάτο όμως του περιφερόμενου δοχείου απορριμμάτων, που κατάντησε ο ίδιος, έμεινε η έγνοια για τον έρωτα και την εξ ύψους σωτηρία. Η ελπίδα του Γκράαλ και της καθαρτήριας εποχής. Δεν είναι τυχαίο επίσης ότι η ενταφιασμένη κάτω από τα κουρέλια και το βαρύ στήθος καρδιά του βρήκε τον τόπο της στη μορφή μιας σκιαγμένης παρθένας, της Λύντια. Διαλεγμένης από τη στρατιά των υπαλλήλων που εκτροχιάστηκαν στις παρυφές των νεοϋορκέζικων ουρανοξυστών. Η Λύντια είναι λανθάνουσα διανοούμενη κι εργάζεται ως αναγνώστρια-σύμβουλος σ' ένα οίκο λαϊκών εκδόσεων.

Ούτε ο Τζακ ούτε ο Πάρρυ διαπλάθονται σε δραματικούς χαρακτήρες. Παραμένουν δύο τύποι του περιθώριου που ο καθένας τους εκφράζεται όπως μπορεί και όσο αντέχει μέσα στο κλίμα της αναρχίας που δημιουργεί ο σκηνοθέτης. Με επικρατούντα τον πρωτεϊκό Γουίλλιαμς. Η αρτιότερη μορφή στο αλλόκοτο αυτό κουαρτέτο πνευστων (αναπνεόντων μόλις) ανθρώπων είναι της Ανν.Παρ' όλο που η έκφραση της σκηνοθεσίας δόθηκε (ή επισύρθηκε απ' την υποκριτική φύση του Ρόμπιν Γουίλλιαμς;) στον Πάρρυ. Η Ανν έχει έναν έμφυτο αισθησιασμό και μια σαρωτική σεξουαλική βουλιμία. Ο χρόνος όμως και η πείρα της πορνοζωής της δίδαξε την εγκράτεια, την υπομονή και την πρόνοια, προετοιμάζοντάς την για "σύζυγο". Η Λύντια είναι μια οπτασία που περιφέρεται στις οραματικές κρίσεις του Πάρρυ. Μια καρικατούρα γυναίκας που μεταμορφώνεται σε αγαπημένη. Συγκρατώντας τον Πάρρυ στο τελευταίο σκαλί της τρέλας και της απώλειας. Κάτι σαν τη "νύμφη" του Βασιλιά Αρθούρου, που υπήρχε προ αιώνων και περί-

μενε να τη βρει μια ημέρα ο γενναίος ιππότης της.

Ο σκηνοθέτης τους τέσσερεις αυτούς τύπους ανθρώπων εγκαταλείπει κατά κάποιον τρόπο σ' έναν κυκεώνα. Με φανερή προτίμηση στις δύο γυναίκες, τις οποίες θεωρεί ένα είδος νησίδων σωτηρίας. Τους βλέπει αποκομμένους από τους μηχανισμούς ισορροπίας που φαίνονται να συντηρούν τη λειτουργία της αμερικάνικης μεγαλούπολης και τραβηγμένους κάπου στις άκρες και στα βάθη της. Ο Τζακ δουλεύει σ' ένα στούντιο και ο Πάρρυ έχει στήσει το άσυλό του στα υπόγεια ενός μηχανοστασίου, σε χώρους που μοιάζουν με πηγάδια φτιαγμένα από μέταλλο, γυαλί και άλλα ψυχρά και γιγαντοειδή υλικά. Η Αν ζει και δουλεύει σ' έναν τεχνητό λαβύρινθο στα βιντεοκλάμπ της. Η Λύντια το ίδιο. Σε μια επιχείρηση της οποίας τα γραφεία θυμίζουν το *Πλαίν Τάιμ* του Τατί. Την πόλη δεν τη διασχίζουν σχεδόν ποτέ, και όταν αυτό συμβαίνει, είναι για να προμηθευτούν τα υλικά, τρόφιμα, φτηνά βιβλία και ρούχα, αποφάγια και ράκη, που χρειάζονται για να επιβιώσουν στις κρύπτες και τους λαβυρίνθους. Τα μάτια τους έχουν εθιστεί στη νύχτα και στους κλειστούς χώρους. Η επιλογή της νύχτας ανήκει επίσης στο σκηνοθέτη. Γιατί η ρευστή τοπογραφία της επιτρέπει την υπερβάλλουσα χρήση των πλάγιων, παραμορφωτικών φωτισμών. Αφομοιώνει εύκολα τις ασταθείς κινήσεις της κάμερας και αναδείχνει τις τερατώδεις όψεις των κατασκευασμένων ή φυσικών σκηνικών. Ευνοεί τις γωνίες λήψης, κυρίως τις κόντρ-πλονζέ, τις οποίες καταχρηστικά προτιμά ο σκηνοθέτης, πάσχοντας θαρρείς από ογκομανία ή εξορκίζοντας την ογκοφοβία του. Η θεόρατη Νέα Υόρκη, η συνθλιπτική Νέα Υόρκη. Το θάμβος και ο τρόμος της μεγαλούπολης που προδιαθέτουν το σκηνοθέτη για την καταφυγή στα έγκατα, στις αφύλακτες γειτονιές, στους σκουπιδότοπούς της, αλλά και στον εξοπλισμό της κάμερας με παραμορφωτικούς φακούς. Σαν να μην έφτανε η ασχήμια της πόλης και της φιλμικής σκηνογραφίας, ο σκηνοθέτης προσθέτει και την τεχνητή δυσμορφία σε επιφάνειες, πράγματα, πρόσωπα. Η μικροκοινωνία της Νέας Υόρκης, η σύνθετη και απειλητική, δεν απασχολεί το σκηνοθέτη. Μόνο ορισμένοι τύποι χαρακτηριστικοί της δείχνονται, όπως π.χ. η χοντρογυναίκα στο βιντεοκλάμπ που ζητά κάτι "τρελούτσικο" και οι δύο νεαροί loubards που ανέλαβαν την ενεργή αυτοάμυνα.

Σεναριογράφος και σκηνοθέτης, κορεσμένοι από τέτοιες απίθανες και χιλιοειπωμένες μαζί ανθρώπινες ιστορίες, σκέφτηκαν να δέσουν ακόμη μια φορά τη σκληράδα της πραγματικότητας με τη θέρμη του μύθου. Επινόησαν τον "Κόκκινο Ιππότη" που καλπάζει μέσα από τις πολυσύχναστες λεωφόρους με το πύρινο άλογό του, βρήκαν ένα πύργο του μυστηρίου στις γειτονιές των ουρανοξυστών, ανακάλυψαν ότι το Σέντραλ Παρκ είναι τόπος ανάτασης και ονειροπόλη-

σης, μετέβαλαν κάποιον σταθμό του μετρό σε προσωρινό επίγειο παραδεισο κι ένα κινέζικο εστιατόριο σε σκηνή αμέριστης ευθυμίας. Έσταξαν τη λαχτάρα και τη γαλήνη του παραμυθιού ανάμεσα στους κύριους άξονες της διήγησης για να τους καταστήσουν πιο ευλύγιστους. Την επένδυσαν με την προσωρινή βεβαιότητα του απίστευτου και την ευδοκία του ακατόρθωτου. Ο Τζακ κλέβει το Γκράαλ από τον Πύργο και το φέρνει στον ημιθανή Πάρρυ. Η ερωτική τάξη αποκαθίσταται ανάμεσα στα δύο ζευγάρια και στο Μανχάτταν έρχεται η ειρήνη ανθρώπου και ζωής.

Αναρωτιέται όμως ο θεατής γιατί έγιναν όλα αυτά τόσο περίτεχνα, σοφιστικέ, φλύαρα και πολυδάπανα, όταν το μήνυμα της σωτηρίας της ανθρώπινης ψυχής μπορούσε να ακουστεί με διαυγείς εικόνες και απλούς τόνους. Μήπως χρειάζονται ακόμη οι μύθοι της αγάπης και της γενναιοφροσύνης, της ηθικής αφέλειας και των εφικτών θαυμάτων για να παρηγορούνται οι άνθρωποι της απελπισίας και των κρημνωδών ορίων της ζωής; Ο Τέρρυ Γκίλλιαμ ανήσυχος, βωμολόχος, εικονοκλάστης και βλάσφημος απαντάει καταφατικά με την ταινία αυτή, όπως και με το *Μπραζίλ*. Σ' ένα βάρβαρο κόσμο, όπως αυτός της άλλης, υπόγειας και ερεβώδους Νέας Υόρκης, ο ανάπηρος του σταθμού γίνεται ο τελευταίος των ηθικολόγων του αιώνα ("οδηγούμαστε στην κοινωνική αναρχία, αποφαίνεται, όταν αρχίζουμε να κατουράμε τα βιβλιοπωλεία"). Ο Πάρρυ είναι ο αναστημένος απ' τα σκουπίδια και ο αληθινός βασιλιάς του κάτω κόσμου των επάνω ανθρώπων. Ο Τζακ είναι ένας αυθόρμητα στρατευμένος ιεραπόστολος των έσχατων γενεών. Η Αν και η Λύντια είναι τα αρτύματα και τα μυριστικά μιας τρυφερής ακόμη συμβίωσης. Όποιος θέλει τα πιστεύει όλα αυτά. Ακόμη και ο Τέρρυ Γκίλλιαμ που τα αφηγήθηκε.

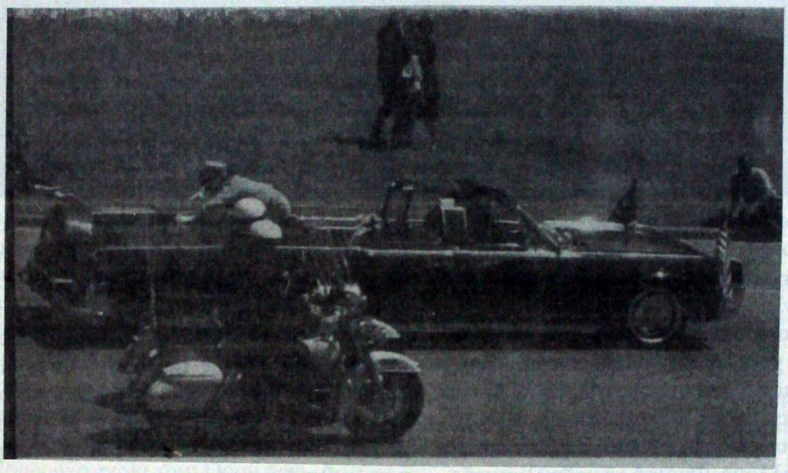
Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

Ιστορία ή δημαγωγία

Ο Όλιβερ Στόουν είναι γεννημένος ήρωας, ήρωας του κινηματογράφου για να εξηγούμαστε. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του έχει βάλει σκοπό εδώ και πολλά χρόνια να ξεσκεπάσει όλες τις κρυμμένες αλήθειες της Αμερικής, και προς την κατεύθυνση αυτή ερμηνεύει με τον προσωπικό φιλελεύθερό του τρόπο την Ιστορία. Από την ανάμειξή των Αμερικανών στο Σαλβαντόρ μέχρι το Βιετνάμ και τους *Doors*, η διάγνωση είναι μία: "κάτι σάπιο υπάρχει στο βασίλειο της Αμερικής και εγώ ο Όλιβερ Στόουν είμαι αποφασισμένος να το πολεμήσω".

Φυσικά ούτε ο ίδιος ο σκηνοθέης φανταζόταν τι διαστάσεις θα έπαιρνε ο τελευταίος του πόλεμος, που εστιαζόταν σ' ένα μυθικό πρόσωπο της Αμερικής, τ ο ν Κέννεντυ. Είναι ήδη γνωστό ότι περισσότεροι από το 70% των Αμερικανών, σύμφωνα με δημοσκοπήσεις, δεν πιστεύουν στην επίσημη εκδοχή για τη δολοφονία του Κέννεντυ. Ετσι οι θεωρίες για συνομωσίες δίνουν και παίρνουν κια αυτήν τη στιγμή υπάρχουν τουλάχιστον τριακόσιοι άνθρωποι στην Αμερική που προσπαθούν απεγνωσμένα να αποδείξουν τις θεωρίες τους. Στην περίπτωση του Ολιβερ Στόουν, η κινητήρια δύναμη της ιστορίας ακούει στο όνομα Τζίμ Γκάρισον, ενός εισαγγελέα της Νέας Ορλεάνης που αμφισβήτησε το επίσημο πόρισμα της επιτροπής Γουώρρεν και έδωσε τη δική του εκδοχή γι τα γεγονότα, επινοώντας μια θεωρία που αναμείγνυε τη ΣΙΑ, τη Μαφία, τους Κουβανούς που ήταν εναντίον τουΚάστρο και όλο γενικά το πολιτικό - στρατιωτικό - οικονομικό κατεστημένο της Αμερικής. Από τη στιγμή λοιπόν που ο Στόουν ανακοίνωσε ότι θα κινηματογραφούσε την εν λόγω ιστορία με τη συγκεκριμένη οπτική άρχισαν και οι διάφορες επιθέσεις εναντίον του από μια μεγάλη μερίδα του τύπου που κατόρθωσε το ακατόρθωτο: να γίνει το *JFK* κινηματογραφικό γεγονός της χρονιάς.

Ας γυρίσουμε όμως τις κιτρινισμένες σελίδες της Ιστορίας. Στις 22 Νοεμβρίου του 1963 ο πρόεδρος Κέννεντυ πυροβολείται θανάσιμα από έναν οπλοφόρο που βρίσκεται στον έκτο όροφο του κτιρίου της βιβλιοθήκης του Ντάλλας. Λίγο αργότερα συλλαμβάνεται ο Λη Χάρβεϋ Οσβαλντ και κατηγορείται για το φόνο του προέδρου και ενός αστυνομικού. Ο Οσβαλντ αρνείται τις κατηγορίες. Δύο μέρες αργότερα, καθώς μεταφέρεται από την πόλη στις φυλακές, ο Οσβαλντ δολοφονείται από έναν ιδιοκτήτη νυχτερινού κέντρου, τον Τ z α κ Ρούμπυ. Αμέσως μετά συστήνεται μια ειδική επιτροπή με επικεφαλής τον δικαστή Ερλ Γουώρρεν, που διενεργεί μια λεπτομερή ανάκριση για τη δολοφονία του προέδρου. Στις 24 Σεπτεμβρίου του 1964 βγαίνει το πόρισμα της επιτροπής που βεβαιώνει ότι ο Λη Χαρβεϋ Οσβαλντ ήταν αυτός που σκότωσε τον Κέννεντυ και ότι έδρασε μόνος του. Το 1967 ο Τζιμ Γκάρισον ανακινεί ξανά την υπόθεση έχοντας βρει στοιχεία που αποδεικνύουν κατά τη γνώμη του ότι πίσω από τη δολοφονία του Κέννεντυ κρύβεται ένας ο λόκληρος μηχανισμός. Η όλη κινητοποίηση της ομάδας του Γκάρισον κατέληξε στη δίκη ενός επιχειρηματία, του Κλαίη Σω, χωρίς όμως καταδικαστική απόφαση. Αρκετά χρόνια αργότερα ο Τζιμ Γκάρισον εξέδωσε

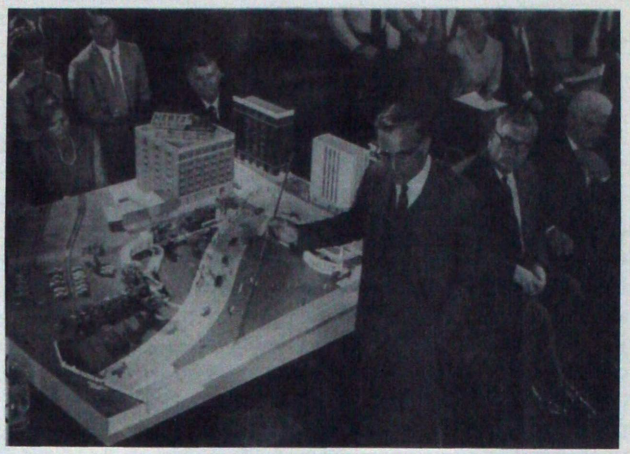


Η δολοφονία του Κέννεντυ όπως την αναπαραστησε ο Στόουν

το βιβλίο του " *In the trails of the Assassins*", του οποίου τα κινηματογραφικά δικαιώματα αγόρασε αμέσως ο Ολιβερ Στόουν και έπεισε τη Γουώρνερ να του δώσει τα λεφτά για ν' αρχίσει το γύρισμα της ταινίας. Ο ίδιος ο Γκάρισον έπεισε το Στόουν να συμπεριλάβει στην ταινία του τους χαρακτήρες που εκείνος πίστευε ότι ήταν αναμεμειγμένοι στη συνομωσία: τη ΣΙΑ, τις μυστικές υπηρεσίες, τον αντιπρόεδρο Λύντον Τζόνσον, τον Ερλ Γουώρρεν, τον Κλαίη Σω, την αστυνομία και αρκετούς άλλους. Φυσικά το μεδούλι αυτής της θεωρίας βρίσκεται στο συμπέρασμά της, στο ότι δηλαδή ο πρόεδρος Κέννεντυ δολοφονήθηκε από το κατεστημένο της Αμερικής επειδή ήταν φιλελεύθερος και επειδή σκόπευε να αποσύρει τα αμερικανικά στρατεύματα από το Βιετνάμ, δημιουργώντας έτσι τεράστια προβλήματα στην πολεμική βιομηχανία. Το να αμφισβητεί βέβαια κάποιος την επίσημη ιστορία είναι αποδεκτό, το να παρουσιάζει ομως μια προσωπικήεκδοχή σαν πραγματικότητα είναι κάτι άλλο.

Η συνταγή που ακολουθήθηκε από τον Όλιβερ Στόουν είναι η εξής:τρεις ώρες διάρκεια και ένας περίπλοκος αφηγηματικός ιστός που βομβαρδίζει συνεχώς το κοινό με εκαντοντάδες πληροφορίες. Το κυρίαρχο θεματικό μοτίβο που επανέρχεται ξανά και ξανά είναι η δολοφονία και γύρω απ' αυτό εξυφαίνονται συνεχώς διαφορετικές ιστορίες, η ιστορία του Γκάρισον, η ιστορία του Οσβαλντ, η αναπαράσταση των γεγονότοτων της συγκεκριμένης μέρας της δολοφονίας, και πάει λέγοντας. Πίσω απ' αυτή την ολομέτωπη επίθεση φαίνεται να υπάρχει ένας σκοπός: να μη γίνει μια βαρετή και κουραστική ταινία, όπως άλλωστε ισχυρίζεται και ο δημιουργός της. Έτσι λοιπόν για τρεις ώρες ο Γκάρισον - Κέβιν Κόστνερ αναλύει εξονυχιστικά τα γεγονότα και έρχεται αντιμέτωπος - και μεις μαζί τουμε έναν οπτικό όγκο από ντοκυμανταίρ, φλας-μπακ και μυθοπλαστικά στοιχεία που έχουν ως στόχο να μας πείσουν ότι η αμερικανική κυβέρνηση κουκούλωσε τη δολοφονία. Ο 'Ολιβερ Στόουν πιστεύει ότι ξύνοντας τις παλιές πληγές θα αγγίξει την καρδιά της αλήθειας. Το πρόβλημα είναι αν ενδιαφέρεται στ' αλήθεια γι' αυτό ή αν η Ιστορία είναι αφορμή για μια ακόμη μεγαλεπήβολη ταινία; Το *JFK* είναι μία απ' εκείνες τις ταινίες που δημιουργούν μεγάλες απαιτήσεις από όλους γιατί ξεφεύγουν απ' τα όρια της τέχνης και επιδιώκουν να αρθρώσουν συγκροτημένο λόγο στο πεδίο της πολιτικής. Αυτή ακριβώς η επιδίωξή τους διογκώνει τις διαστάσεις τους αλλά ακυρώνει ταυτόχρονα την ακρίβειά τους. Μια ταινία φορτισμένη με τις εμκπρηστικές κοινωνικές καταγγελίες της είναι καταδικασμένη να ζει πλέον στη σκιά των αποκαλύψεών της και να υιοθετεί ιδιότητες που δεν της ανήκουν. Ο Όλιβερ Στόουν κάνοντας τη συγκεκριμένη

ταινία και ψάχνοντας για τους "κακούς" που στιγμάτισαν την Αμερική, σκορπίζει δεξιά και αριστερά ένα σωρό από ερωτήσεις, χωρίς ουσιαστικά να απαντάει σε καμμιά απ' αυτές. Όντας δημοκράτης, προσπαθεί με υπερβολικό ζήλο να ταρακουνήσει τις κοιμισμένες συνειδήσεις των συμπατριωτών του και να τους κάνει να θέσουν σε αμφισβήτηση την επίσημη εκδοχή της δολοφονίας. Όντας όμως παντοδύναμος κινηματογραφιστής, παρουσιάζει με ιδιφυή τρόπο τη δική του εκδοχή σαν την απόλυτη Αλήθεια, θεμελιωμένη πάνω σε υπόνοιες που περνάναε για γεγονότα. Αφήνοντας λοιπόν κατά μέρος του αλαλαγμούς του Στόουν, ας θέσουμε μερικά ερωτήματα. Κατ' αρχήν πού στηρίζει ο Στόουν, όπως και πολλοί Αμερικανοί, την πεποίθηση ότι ο Κέννεντυ ήταν φιλελεύθερος; Αρκετοί ήταν εκείνοι που απ' το 1960 έλεγαν ότι ο Κέννεντυ δεν είχε ποτέ σκοπό να αποσύρει τα στρατεύματα από το Βιετνάμ, επειδή ήθελε να εμποδίσει τις επεκτατικές βλέψεις της Κίνας, και ότι είχε διορίσει φανατικούς ρατσιστές σε νευραλγικές θέσεις στο δικαστικό σώμα του Νότου. Αν έστω υποθέσουμε ότι η αλήθεια είναι έτσι όπως την παρουσιάζουν ο Γκάρισον και ο Στόουν, τότε από πού αντλούν την ελπίδα τους; Από ένα κράτος που είναι διεφθαρμένο από τη μια άκρη ώς την άλλη και που έχει καταφέρει να εξαπατήσει και να δολοφονήσει τον ίδιο τον Πρόεδρο; Το ίδιο αυτό το πολιτικό - στρατιωτικό - οικονομικό κατεστημένο δεν είναι που κυβερνάει σήμερα την Αμερική; Μήπως όλοι οι συνωμότες πήγαν σπίτια τους και δεν τόχουμε πάρει ακόμη χαμπάρι; Γιατί να δεχτούμε την αθωότοτητα του Κέννεντυ ως μοναχικού ήρωα ανάμεσα σ' έναν κλοιό από σατανικούς συνωμότες; Είναι ποτέ δυνατόν ένας άνθρωπος που έχει καταφέρει να φτάσει στην προεδρία των ΗΠΑ να είναι τόσο αγνός και τόσο αδιάφθορος ώστε να μην έχει την παραμικρή επαφή με τους συνεργάτες του; Πώς είναι δυνατόν να συναθροίστηκαν όλες αυτές οι αόρατες δυνάμεις του κακού δίπλα στον πρόεδρο εν αγνοία του; Οσον αφορά τώρα το λαό της Αμερικής, πώς είναι δυνατόν αυτός ο κόσμος να πείστηκε από την επιτροπή Γουώρρεν, παρ' όλες τις ενδείξεις που προσέφερε το φιλμάκι του Ζαπρούντερ, τις παραλείψεις της επιτροπής και το σφράγισμα των αρχείων της ανάκρισης μέχρι το 2.039; Μήπως όλος αυτός ο κόσμος, όλοι αυτοί οι "φτασμένοι" δημοσιογράφοι, όλα τα μέσα μαζικής ενημέρωσης περίμεναν την ταινία του Στόουν για να ανακινήσουν την ύπόθεση; Και γιατί οι ταινίες και τα ντοκυμανταίρ που γυρίστηκαν όλα αυτά τα χρόνια ήταν αναποτελεσματικά, ενώ μια μεγάλη παραγωγή με επικεφαλής τον "αξιαγάπητο" Κέβιν Κόστνερ συντελεί τα μέγιστα στην δημιουργία εντυπώσεων; Ερωτήσεις και απαντήσεις που έχουν μάλλον λιγότερο να κάνουν με το μυστήριο του εγκλήματος και περισσότερο με τη φύση του θεάματος. Γιατί, ας μην εί-

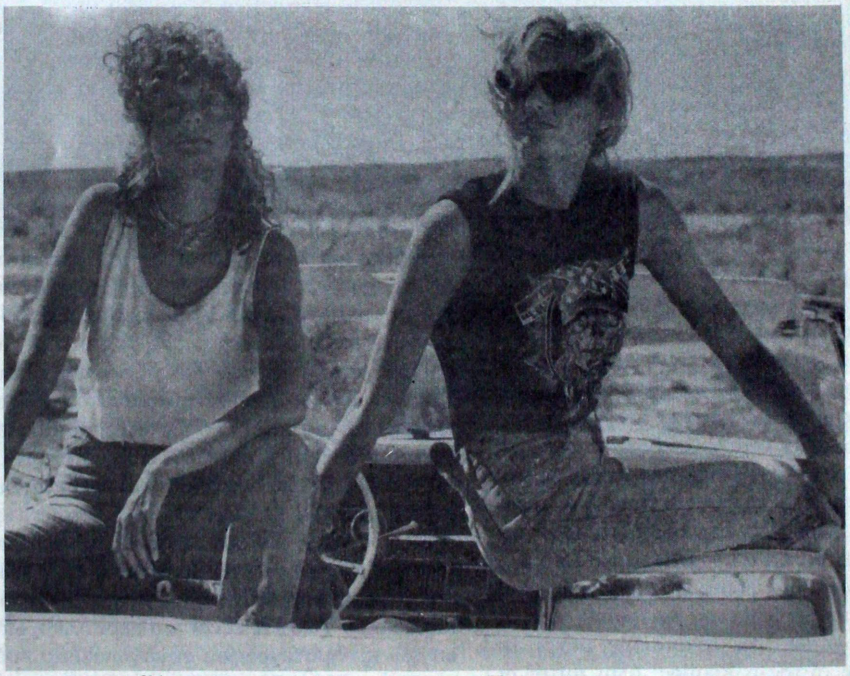


μαστε αφελείς, ακόμη και αυτός ο πόλεμος που ξεσηκώθηκε ενάντια στην ταινία δεν έκανε άλλο παρά να την διαφημίσει με τον καλύτερο τρόπο. Ανεξάρτητα από τις οποιεσδήποτε ευαισθησίες του Στόουν, η υπόθεση της δολοφονίας του Κέννεντυ δεν ήταν παρά ένα σχήμα στην κινηματογραφική ανέλιξη αυτού του σκηνοθέτη. Γιατί αναμφίβολα έχουμε ένα απ' τα καλύτερα κινηματογραφικά επιτεύγματα των τελευταίων χρόνων: ντοκυμανταίρ, δραματική ταινία, θρίλερ, καταπληκτικές λήψεις, εκρηκτικό μοντάζ, πλοκή σαν σφουγγάρι, ένα επιτελείο λαμπρών ηθοποιών, ένας κινηματογραφικός δυναμίτης, και όλα αυτά στηριγμένα σε μια αληθινή ιστορία που μπορεί με τη δυναμική της και μόνο να συνασπίσει γύρω της όλο το αμερικάνικο κοινό. Εγώ βέβαια, ως Ευρωπαίος, μένω λίγο ψυχρός απέναντι στο θαυμάσιο πάζλ του κυρίου Στόουν, ωστόσο μου είναι αδύνατον να μην παρατήρήσω ότι μία ταινία - σκάνδαλο, μεταμφιεσμένη σε κοινωνικό σχόλιο, είναι πολύ πιο αποτελεσματική απ' ό,τι δεκάδες καταγγελίες και έρευνες. Σε μια εποχή που εκποιεί με ταχύτατους ρυθμούς τις Ιστορίες της, ο Όλιβερ Στόουν ξεδιαλέγει προσεκτικά τις Ιστορίες και τις τυλίγει με ύποπτη κοινωνική συνείδηση και αρκετή δόση δημαγωγίας. Ο κίνδυνος όμως καραδοκεί. Το *JFK* είναι μια περίπτωση όπου το σώου του κινηματογράφου συναγωνίζεται επάξια αυτό της πολιτικής, αφήνοντας στη μέση ένα τεράστιο κενό. Αυτό που μένει είναι μία σύγχιση για μας και μία άνοδος των μετοχών του Στόουν στο χρηματιστήριο του σινεμά, μία άνοδος που του επιτρέπει να ξαναγυρίσει στα λημέρια του Βιετνάμ για να ολοκληρώσει το τρίτο μέρος της τριλογίας του, έχοντας ξεμπερδέψει με τις ανησυχίες του και έχοντας επινοήσει ένα ύποπτο άλλοθι για μια πληγή που δεν λέει να κλείσει.

Πάνος ΜΑΝΑΣΣΗΣ

Η οδύσσεια δύο φυγάδων

Μια φορά κι έναν καιρό ήταν δυο γυναίκες. Η μία ήταν η Θέλμα Ντίκινσον, σύζυγος ενός νεαρού κρετίνου, που την μίσθωσε εφ' όρου ζωής να τον υπηρετεί. Η άλλη ονομαζόταν Λουίζ Σώγιερ, γκαρσόνα σε μια καφετέρια γεμάτη αρσενικούς έτοιμους για παρενόχληση. Η πρώτη, φιλήσυχη, γεμάτη ενοχές και προσκολλημένη στη συζυγική της σιγουριά. Η δεύτερη, ατίθαση, περπατημένη, τολμηρότερη. Και αφού μιλάμε για τόλμη, ιδού το τολμηρότερο πράγμα που θα μπορούσαν να επιχειρήσουν: ένα Σαββατοκύριακο "εκτός": εκτός πόλεως, εκτός συντρόφων, εκτός καθημερινότητας. Με μικρές παρεκκλίσεις, όπως ίσως ένα-δύο ποτηράκια παραπάνω ή ένα φλερτ με ένα νεαρό ταξιδιώτη. Τίποτα περισσότερο.



Σταθμός εκκίνησης το Αρκάνσας. Τερματισμός στο απέραντο Γκραντ Κάνυον, το σύμβολο της απόλυτης ελευθερίας στο αμερικάνικο Γουέστ.

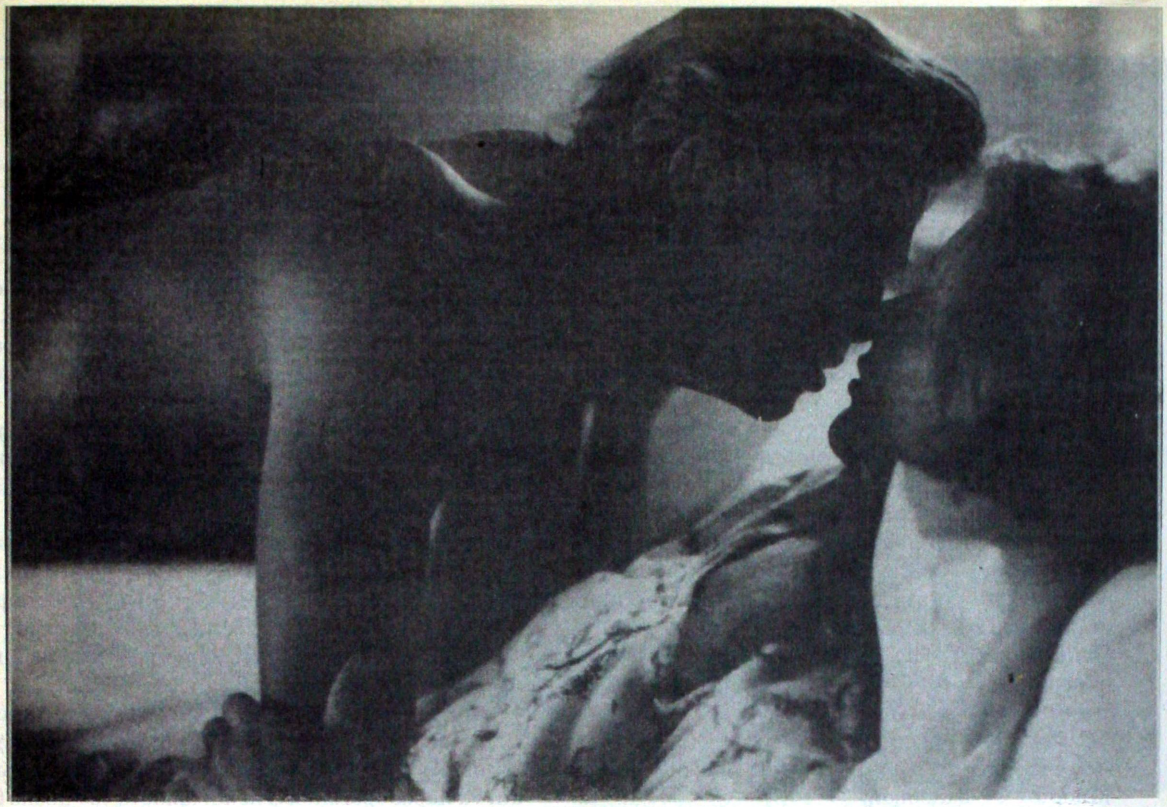
Δυο γυναίκες στο Γουέστ λοιπόν, έστω κι αν δεν ξεκίνησαν για εκεί. Βλέπετε, το ταξίδι επιφυλάσσει πάντα εκπλήξεις και αυτές οι εκπλήξεις γίνονται η ουσία του ταξιδιού. Οι δύο μεγαλύτερες εκπλήξεις σε τούτο το ταξίδι είναι η αποκάλυψη και η μεταμόρφωση. Το δεύτερο ως άμεσο επακόλουθο του πρώτου.

Η αποκάλυψη της ζωής, των καταπιεσμένων ενστίκτων, της ανθρώπινης φύσης, των επιθυμιών και των συναισθημάτων. Η γοητεία της πρόκλησης και της απελευθέρωσης από συμβάσεις και σταθερές. Αποτέλεσμα μιας τέτοιας γνωριμίας του εαυτού είναι βέβαια η μεταμόρφωση. Μια μεταμόρφωση σωτήρια και λυτρωτική. Μια μεταμόρφωση που απελευθερώνει τις εγκλωβισμένες και λανθάνουσες δυνάμεις της ψυχής και αποκαλύπτει ένα πρόσωπο νέο, δυνατό και παράτολμο, έτοιμο ακόμη να αυτοδικήσει, συνήθως αμυνόμενο, αλλά ορισμένες φορές ακόμη και επιτιθέμενο απέναντι σε επίδοξους καταχραστές της ανοχής.

Η γοητεία του ταξιδιού των δύο γυναικών παύει σε κάποια στιγμή να αποτελεί αποκλειστικό τους προνόμιο. Οι κίνδυνοι που συναντούν στο δρόμο τους δεν είναι μόνο δική τους υπόθεση και η βία που ξεπηδά από παντού δεν πηγάζει αποκλειστικά και μόνο από τον άγριο φαλλοκρατικό κόσμο που τις περιβάλλει.

Η μεγάλη σαγήνη του ταξιδιού του Ρίντλεϋ Σκοτ βρίσκεται στο απρόσμενο και το απροσδόκητο που κρύβουν οι κλειστές στροφές του δρόμου. Βρίσκεται στους αστάθμητους παράγοντες που παραμονεύουν όλους μας στο δρόμο. Χάρη σ' αυτούς τους παράγοντες το οδοιπορικό των δύο γυναικών παύει να είναι αποκλειστικά δική τους υπόθεση, αποκλειστικά γυναικεία υπόθεση και γίνεται υπόθεση όλων μας.

Ο Ρίντλεϋ Σκοτ στέλνει τις ηρωίδες του στο Γουέστ, στις μεγάλες λεωφόρους της Δύσης, σε τοπία ξένα, άγνωστα και μαγικά. Τα μεγάλα αμερικάνικα τοπία που γνωρίζουμε εμείς με τα μάτια ενός Βρετανού που αρέσκεται να ταξιδεύει. Άλλοτε στο διάστημα και άλλοτε στο Τέξας. Πριν από τη Θέλμα και τη Λουίζ, στους ίδιους δρόμους του χάρτη είχαν



περιπλανηθεί όλοι οι μοναχικοί ήρωες των γουέστερν, όλοι οι φυγάδες του σινεμά, άνδρες αληθινοί, σκληροί και αδίστακτοι, που αντιμετώπισαν τις προκλήσεις με θάρρος, παίρνοντας τα ρίσκα όπως άξιζε σε ήρωες. Ο Σκοτ θέλησε να αντιστρέψει τα πρότυπα, στέλνοντας στο δρόμο δύο γυναίκες.

Για να σκιαγραφήσει καλύτερα τα πρόσωπα διάλεξε το έμπειρο χέρι της Κάλι Κιουρ που χρησιμοποίησε στο σενάριο την προσωπική της ευαισθησία, στήνοντας δύο μοναδικές φιγούρες γυναικών. Έμενε να βρεθούν τα πρόσωπα που θα τις ενσάρκωναν. Η Σούζαν Σάραντον και η Τζίνα Νταίηβις, χωρίς να είναι ηθοποιοί δεύτερης κατηγορίας, δεν είχαν καταφέρει ακόμη (πιθανώς λόγω αδυναμιών των προηγούμενων ταινιών τους) να δείξουν τις δυνατότητές τους. Δουλεύοντας πλάι στον Σκοτ όμως, απέδειξαν ότι το σταρ σύστεμ του Χόλλυγουντ εκτός από λάμψη διαθέτει και σπουδαίες ικανότητες.

Ένα σενάριο λοιπόν εξαιρετικό (βραβευμένο ήδη με Χρυσή Σφαίρα), δύο σπάνιες ερμηνείες, υποδειγματική φωτογραφία και η εύστοχη μουσική επένδυση: στο αριστουργηματικό κομμάτι του Ζίμμερ, στις ταξιδιάρικες κάντρυ μελωδίες και στην περιγραφικότατη μπαλάντα της Λούσυ Τζόρνταν, που δονεί με τη φωνή της Φέιθφουλ την οθόνη και τις ταξιδιώτισσες.

Αν όλα τέλειωναν εδώ, η ταινία θα ξεχνιόταν ίσως αρκετά γρήγορα. Γιατί υπάρχει και συνέχεια. Εννοούμε το θόρυβο που ξεσήκωσαν ορισμένοι, χαρακτηρίζοντας την ταινία πράξη υποκίνησης ενός εγκληματικού φεμινισμού, ενός φεμινισμού που υμνεί την εύκολη βία, την εξέγερση απέναντι σε πρότυπα εξεζητημένα, που, όπως ισχυρίζονται, στην καθημερινή ζωή εκλείπουν.

Κατηγορούν τον Σκοτ ότι έφθασε σε ακρότητες στην προσπάθειά του να φτιάξει το *αντί-Pretty Woman* της δεκαετίας του '90, ότι γέμισε την ταινία με φαλλικά σύμβολα και άνδρες κρετίνους και ηρωοποίησε υπερβολικά δύο τυχαίες γυναίκες, κάνοντας ένα σινεμά απολογητικό για το παρελθόν που χρησιμοποίησε για χρόνια τις γυναίκες με τρόπους εξευτελιστικούς.

Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται ούτε για δύο κατίνες που πήραν τα όπλα ούτε για όψιμη έξαρση εγκληματικού φεμινισμού. Πρόκειται για δύο τυπικά, καθημερινά πρόσωπα (ο Σκοτ χρησιμοποιεί στερεότυπους χαρακτήρες σε όλη την ταινία που αποφάσισαν, εμπλεκόμενα τυχαία σε τούτη την Οδύσσεια, να πάρουν τη ζωή τους στα χέρια τους. Αντιπαραβάλλοντας στη σκληρότητα, τη βία και την αποξένωση, την τρυφερότητα, τη φιλία και το καταλυτικό χιούμορ που μοιάζει σ' αυτό το ταξίδι να ξαναβρήκε το δρόμο του. Οι αναγνώσεις της ταινίας συνεχίζουν να διχάζουν. Η δίωρη όμως κινηματογραφική της απόλαυση θα μείνει για αρκετό χρόνο φρέσκια στη μνήμη μας.

Γιώργος ΤΟΥΛΑΣ

Το στρίψιμο μιας άλλης βίδας

Ο Μπάρτον Φινκ είναι ένας ελαφρώς κακομοίρης ιδιοφυής συγγραφέας (ή τουλάχιστον έτσι τον βαφτίζουν κριτική και κοινό), που μετακομίζει στο Χόλυγουντ για να "την κάνει". Μάλλον ο άνθρωπος δεν το είχε καλοσχεδιάσει το πράγμα, γιατί από τη στιγμή που φτάνει στη Βιομηχανία των Ονείρων αρχίζει να ζει μέσα σε έναν εφιάλτη. Αδυνατεί να γράψει έστω και μια γραμμή από το σενάριο που χρωστάει (πρόκειται για μια ταινία πάλης), ενώ ο διευθυντής του του φιλάει τα πόδια, εν αναμονή του αριστουργήματος που σιγοβράζει χαμένο κάπου στα σκοτεινά περάσματα του μυαλού του Μπάρτον. Μπλέκει ακόμη σε ένα φόνο και γνωρίζει έναν ψυχοπαθή φονιά (ανεξάρτητα μεταξύ τους). Όταν τελικά γράφει το σενάριο, ο διευθυντής του το σιχαίνεται: *Νομίζεις ότι είσαι ο μόνος που μπορεί να "πάσει" αυτήν την Μπάρτον Φινκ αίσθηση;* του πετάει κατάμουτρα.

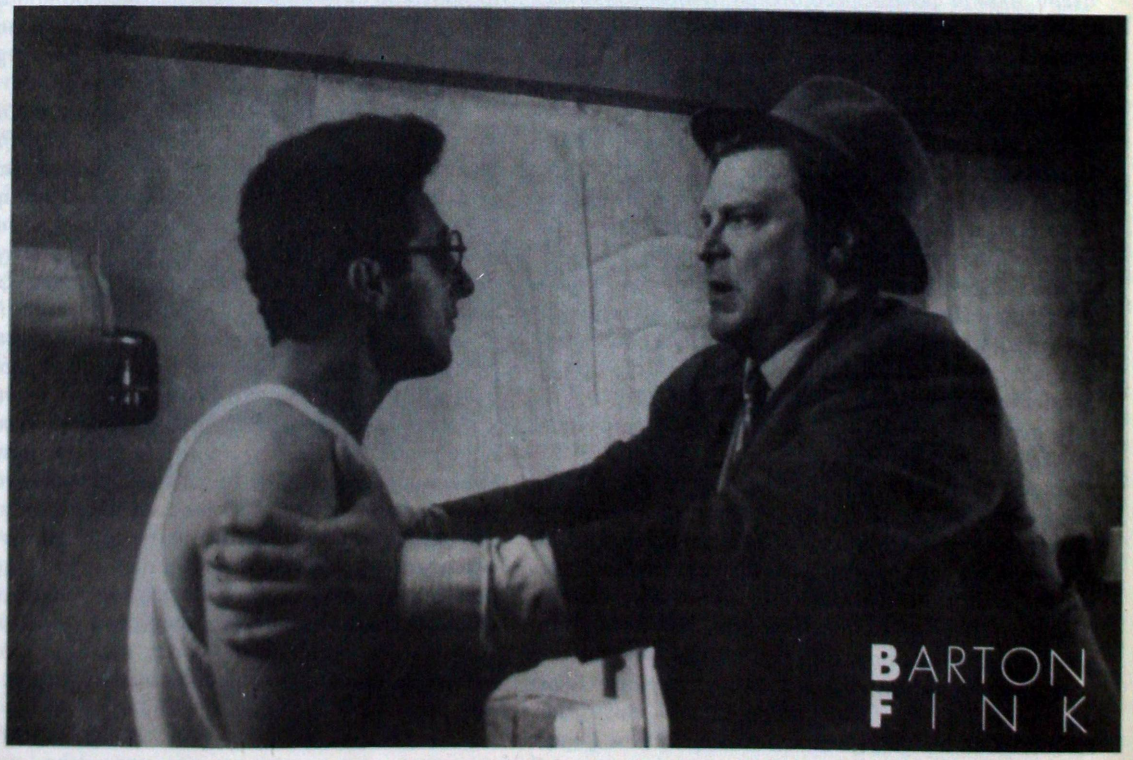
Ποια όμως είναι, όταν τα φώτα ανάβουν, αυτή η Μπάρτον Φινκ αίσθηση;

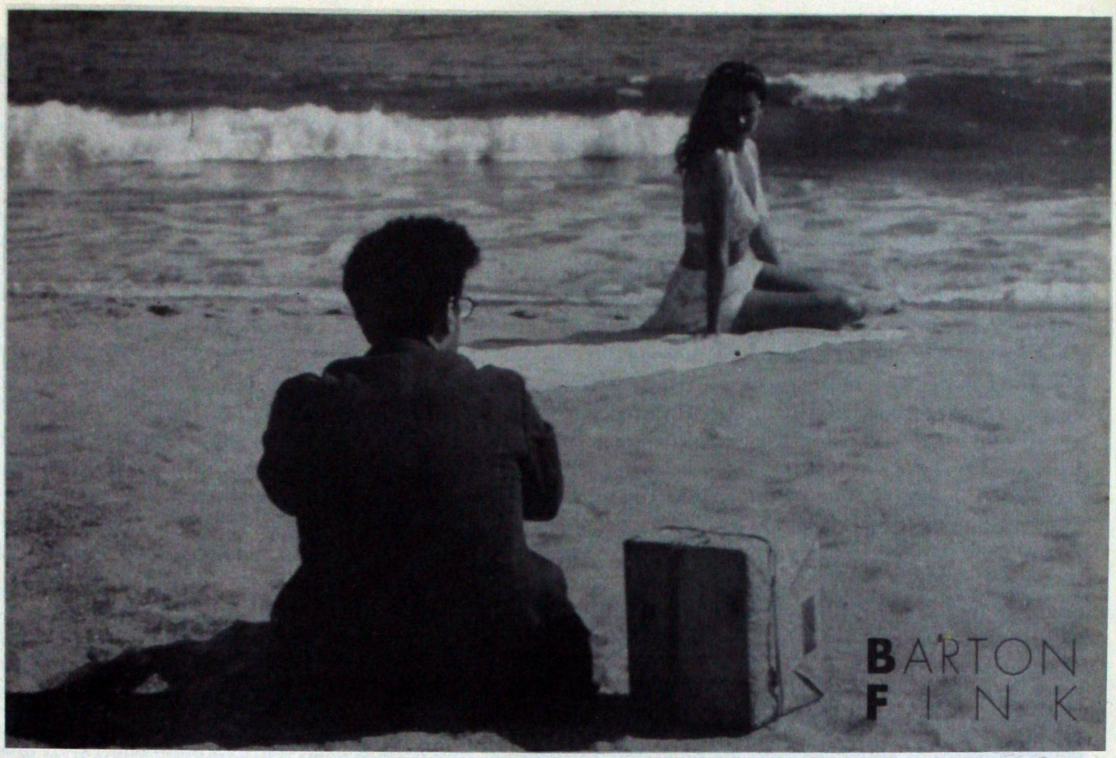
Ένας διακριτικός εφιάλτης που αποκτά διανοητικούς ρυθμούς τραίνου εξπρές (πριν ακριβώς φτάσει στο αδιέξοδο τέλος της γραμμής), το *Μπάρτον Φινκ* είναι το νέο αφύσικο παιδί των Τζοέλ και Ήθαν Κοέν, αδελφών από άλλο πλανήτη και κινηματογραφιστών που χωρίς εκπλήξεις δεν ζουν (ευτυχώς για μας). Το *Μπάρτον Φινκ* μας προσφέρει τη μεγαλύτερη μέχρι τώρα έκπληξη, μια ταινία ευχάριστη και απαλή σαν πουπουλένιος ζουρλομανδύας: όσο παλεύεις τόσο σφίγγει.

Ποια είναι λοιπόν αυτή η Μπάρτον Φινκ αίσθηση;

Η *Οθόνη*, σεβόμενη τις διακαείς ερμηνευτικές επιθυμίες των πολυπληθών αναγνωστών της, προετοιμάστηκε να απαντήσει στο βασανιστικό ερώτημα. Τι κρύβεται μπρος, πίσω, ή τέλος πάντων μέσα σε αυτή την ταινία - μαγική εικόνα;

Κινούμενο με μεγαλοφυή ευελιξία ανάμεσα στο λογικό και στο παράλογο, το *Μπάρτον Φινκ* κατέχει τη σπουδαία δύναμη να εδραιώνει το δικό του χώρο και να παρασύρει επιδέξεια και αβίαστα τον άδολο θεατή μέσα του (μέσα στον ίδιο ή μέσα στο χώρο Φινκ;





Όποιος το βρει κερδίζει ένα εισιτήριο ανυπολόγιστης αξίας για την παραπάνω συναρπαστική διαδρομή).

Η λογική δεν είναι η κυρία του σπιτιού στο ξενοδοχείο όπου ζει ο Μπάρτον Φινκ.Όχι ότι συμβαίνει κάτι *τόσο* απίθανο που να πεις *πω πω, αυτό δε γίνεται ούτε στο σινεμά!*, αλλά ... Μέσα σε μια ατμόσφαιρα κλειστοφοβικής σκοτοδίνης που φέρνει εύκολα στο νου τη *Λάμψη* του Κιούμπρικ και τον *Ένοικο* του Πολάνσκι (ένας ακόμη λόγος που ο Πολάνσκι, πρόεδρος της κριτικής επιτροπής στις Κάννες το '91, τα έδωσε όλα για να θριαμβεύσει το *Φινκ),* η ταινία των Κοέν εκτελεί απίθανα ακροβατικά, οπτικά και σεναριακά, χωρίς τυμπανοκρουσίες για προειδοποίηση ή για ειδικά εφέ.

Το πρόβλημα του Μπάρτον είναι ότι φταίει. Για τι πράγμα φταίει; Καταρχήν, γι' αυτήν τη *Μπάρτον Φινκ αίσθηση.* Φταίει που το πρώτο του σενάριο άρεσε. Φταίει που το δεύτερο δεν άρεσε. Φταίει γιατί δεν μπορεί να γράψει. Φταίει γιατί ξυπνάει δίπλα σε ένα πτώμα σκοτώνοντας ένα κουνούπι. Φταίει γιατί ο μόνος του φίλος είναι ένας καθαρόαιμος ψυχωτικός που *πραγματικά τον συμπαθεί.* Πάνω απ' όλα, ο Μπάρτον φταίει γιατί δεν ξέρει ότι δεν ξέρει ποιος είναι.

Μέσα σε ένα ξενοδοχείο τρύπιο σαν σφουγγάρι, όπου όλοι παρακολουθούν όλους μέσω κρυφών ή αόρατων περασμάτων, όπου ο ρεσεψιονίστας μοιάζει να ξέφυγε από κάποιο άσυλο, ο Μπάρτον Φινκ έχει παγιδευτεί σε μια ατομική αν και πανταχού παρούσα Ζώνη του Λυκόφωτος. Ο Φινκ έχει ξεχάσει ότι ανήκει εκεί. Θυμάται, χωρίς εικόνες πια, έναν κόσμο λογικής οργάνωσης ακαθόριστο σαν σύντομο όνειρο ύστερα από ένα εικοσάλεπτο πρωινής καθημερινότητας, Αυτός ουσιαστικά είναι και ο λόγος των ακαθόριστων ενοχών του.

Ακούγεται αρκετά ανώδυνο; Δεν είναι, Αυτός ο άλλος κόσμος υπάρχει κι αναπνέει, απλώνεται και μας αγγίζει. Δηλώνει ότι μας ξέρει. Ωσπου να το καταλάβουμε, έχουμε μπει, με ένα ελάχιστο βηματάκι παραπάνω, μέσα στην εικόνα. Κοντολογής, την πατήσαμε όπως κι ο Μπάρτον. Εξού και ενοχή μας: *Και τώρα τι θα κάνουμε για να καταλάβουμε το έργο;*

Υπάρχει κάτι για να καταλάβουμε;

Ω, ναι. Οπωσδήποτε. Αλλιώς το έργο θα ήταν, απλώς, χωρίς συνέπειες, μια σαπουνόφουσκα που έσκασε... πριν από τη γέννησή της. Και, το ξέρετε όσο κι εγώ, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει (ρωτήστε και τον Πολάνσκι). Οπότε, η κατανόηση γίνεται ζήτημα ταυτότητας. Η αγωνία του να μάθεις, από οποιοδήποτε δρόμο, *πώς* είσαι. Στο *Μπάρτον Φινκ*, η ταυτότητα είναι η αίσθηση.

Ρωτάει κάποιος ποια είναι *επιτέλους* αυτή η Μπάρτον Φινκ αίσθηση. Ενδιαφέρουσα ερώτηση, αλλά εκτός θέματος. Η ουσία της τέχνης ανήκει σε ένα κόσμο πολύ φευγαλέο για τις λέξεις, που όμως επιμένει και που ξέρει να μας φωνάζει με το όνομά μας.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

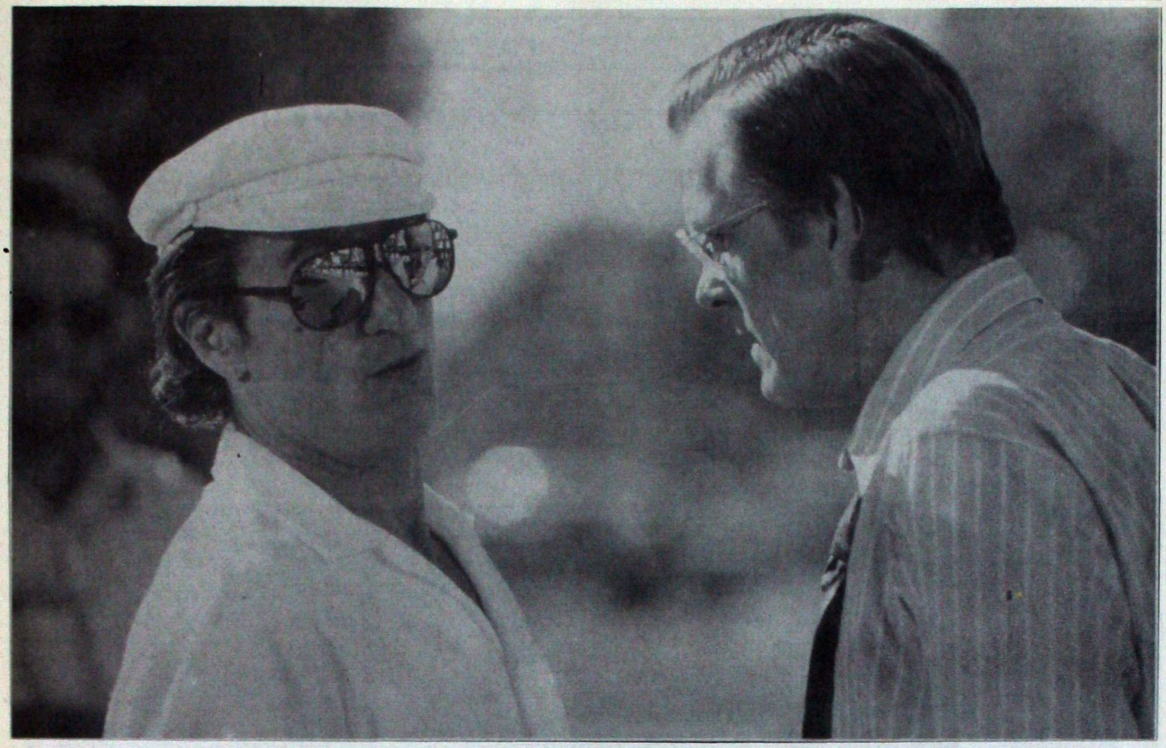
Just a movie

Μια ταινία είναι απλώς μια ταινία. Και στην προκείμενη περίπτωση μια ταινία με εξαιρετική σκηνοθετική μανιέρα - υπογραφή: Μάρτιν Σκορτσέζε. Μια ταινία που δημιουργεί μια τεταμένη ατμόσφαιρα από την αρχή και τη διατηρεί ως το τέλος, οδηγώντας το αίσθημα αναμονής του θεατή σε μια κλιμακούμενη υπερένταση δράσης, που θα μπορούσε να του προκαλέσει κορεσμό ή αποστροφή, αν δεν υπήρχαν κάποιες στιγμιαίες ανακοπές της αφήγησης που την αποφορτίζουν. Μια ταινία με σενοριακή περι-πλοκή γύρω από ένα ηθικό δίλημμα που αντιπαραθέτει δραματικά τους ρόλους, υποκινεί τις συγκρούσεις, μεταστρέφει τους χαρακτήρες και τις εικόνεσς στο αρνητικό τους. Μια ταινία με υπερ-ρεαλιστικές εντυπώσεις βίας,με συνεχείς εναλλαγές ρυθμών, με υποβλητική μουσική, με σαρκαστικούς διαλόγους, με δραματουργικές παραδοξότητες που αποκαλύπτουν διφορύμενες συμπεριφορές, και με "μυστικοπαθείς" θρησκευτικούς συμβολισμούς. Μια ταινία που η αισθητική της ισορροπεί ανάμεσα στη συσσώρευση των κλισέ και τις πιο εντυπωσιακές τεχνικές κινηματογραφήσεις.

Μια ταινία είναι απλώς μια ταινία. Μα τι έιδους ταινία είναι αυτή; Αποτελεί μήπως καμπή στην κινηματογραφική εξέλιξη του σημαντικότερου ίσως, εν ενεργεία, Αμερικανού κινηματογραφιστή ή μια στιγμή υποχώρησης, καθώς επιχειρεί να προκαλέσει τα πράγματα(!!) και ν' αποδείξει αν μπορεί ή ότι μπορεί αν το θέλει, να κατασκευάσει μια ταινία εμπορικών προδιαγραφών, που είναι ταυτόχρονα και "υψηλής αισθηρικής" (όπως λέμε "υψηλής ραπτικής"); Πρόκειται μήπως για ένα μετα-κινηματογραφικό θρίλερ που επιδεικνύει τη σκηνοθετική δεξιοτεχνία του Σκορτζέζε στο συγκεκριμένο είδος ή ένα κινηματογραφοφιλικό ρέκβιεμ, που αποτίει φόρο τιμής στις "παλιές καλές εποχές" των συγκροτημένων ψεύδων ηρώων, επικυρώνοντας το θάνατο των ειδών στον κινκηνατογράφο; Αποτελεί μήπως μια, κατ 'ανάγκην, προσαρμογή στη μεταμοντέρνα εποχή όπου ένας κινηματογραφιστής ξέρει πως απευθύνεται σ' ένα κοινό που έχει σχεδόν απωλέσει κάθε επαφή με την πραγματικότητα και έχει ως ορίζοντα αναφοράς του μόνο ότι έχει ήδη δει δραματοποιημένο - θέαμα το ποιημένο στον ψευδόκοσμο των Μ.Μ.Ε.; Πρόκειτε δηλαδή για μια (ακόμη) ταινία που ακυρώνει τον κριτικό λόγο ακριβώς επειδή δεν είναι κακή, δεν είναι αποτυχημένη (ως προς τις), δεν είναι διόλου κακοφτιαγμένη, δεν είναι όμως ούτε πρωρότυπη, αν και όχι παρωχημένη, είναι μια καλή εκδοχή σ' ένα ήδη γνωστό θέμα, χωρίς να είναι απλώς ένα ρημέικ, είναι ταινία δράσης αλλά με "προεκτάσεις" είναι θρίλερ αλλά και δεν είναι μόνο θρίλερκαι δεν είναι καν η καλύτερη ή η χειρότερη ταινία του Μάρτιν Σκορτζέζε. Μα τότε τί είναι; Απλώς μια ταινία, το είπαμε αυτό

Μια ταινία είναι απλώς μια ταινία. Κι αυτή εδώ η ταινία πληρεί σίγουρα όλες τις αισθητικές προδιαγραφές που απαιτεί το θέμα της, αλλά και οι "κανόνες" επιτυχίας της εποχής. Επιχειρεί και πραγματώνει σκηνοθετικά την "απαραίτητη" πλέον θεαματική υπέρβαση πυροδοτώντας μια έκρηξη ενυπώσεων βίας στην τελευταία της πράξη. Επιπλέον διαθέτει. και μια "επίμαχη" προκλητική σκηνή: αυτή που η νεαρή ηθοποιός Τζούλιετ Λιούις παιπλάει το δάχτυλο του Ρόμπερτ ντε Νίρο. Αυτά και μόνο την κάνουν ν' αποτελεί ένα ακόμα κινηματογραφικό "επεισόδιο" διαμάχης,ως προς το οποίο είναι υποχρεωμένος ο καθένας να πάρει θέση. (Εμένα μόνο να με συγχωρείτε, γιατί δεν θα μπορέσω).

Από κει και πέρα η ιστορία που αφηγείται είναι ελκυστική ως θέμα και ευδιάκριτα σχηματοποιημένη από άποψη δραματουργική: "ο καλός - ο πλούσιος- ο μορφωμένος - ο όμορφος- ο επιτυχημένος" και ο κακός - ο αγροίκος - ο άσχημος- ο αποτυχημένος", δύο τύποι χαρακτήρων αντίθετοι και συμπληρωματικοί, που η μεταξύ τους σύγκρουση σε κάποια στιγμή τους αντιμεταθέτει ως ρόλους. Επιπλέον πρόκειται για μια ιστορία που διαπραγματεύεται ένα θέμα κινηματογραφικά διαχρονικό (από τα "Αδέσποτα σκυλιά" του Σαμ Πέκινπα και την "Ολέθρια σχέση" του Αντριαν Λυν ως τις "ωρες αγωνίας" του Μάικ Τσιμίνο): "η οικογένοια που κινδυνεύει - ο ξένος που απειλεί". Εξάλλου



είναι γνωστό πως πρόκειται για ρημέικ.

Και το βασικό κα κυριότερο βέβαια ατού αυτής της ταινίας είναι τα ονόματα και και η παρουσία των σταρ: Ενας, δύο, τρεις πρώτου μεγέθους(Ρόμκπερτ ντε Νίρο, Νικ Νόλτε, Τζέσικα Λανγκ) και ένας, δύο "βετεράνοι" (Ρόμπερτ Μήτσαμ, Γκρέγκορυ Πεκκ) που μεταφέρουν την αίγλη του παρελθόντος στο παιχνίδι αντιστοιχιών του παρόνοτς μεταξύ του ρόλου και του ίματz του ηθοποιού σε σχέση μ' αυτό που περιμένει να δει ο θεατής π,χ. το "συμπαθή"Ρόμπερτ ντε Νίρο στο ρόλο του "βίαιου, βρώμικου και κακού" Μαξ Κένιντεν. Εξάλλου, περαν αυτού, η ταινία βρίθει από "κρυποτό - κινηματογραφόφιλεςαναφορές" τέτριου είκους υπαινιγμούς και παραπομπές προς τέρψιν και άσκηση των κινηματογραφόφιλων κριτικών.

Και δε λέω πως όλα αυτά είναι κακά ή καλά, θετκά ή αρνητικά ως προς την ολοκλήρωση της ταινίας, λέω πως απλώς έτσι έιναι. Και στέκουν μκπροστά ("σε πρώτο πλάνο", που λένε) και ίσως,, δεν ξέρω, επικαλύπτουν την ιστορία επιλέγουν την πρωτοκαθεδρία της δράσης, δεν επιτρέπουν την ανάπτυξη του θέματος, παρά μόνον διαδοχικές επισημάνσεις και υπονομεύουν κάθε ερμηνεία της συμπεριφοράς των χαρακτήρων έτσι ώστε να παρουσιάζονται μόνο αρνητικά. Αλλά...

Μια ταινία είναι απλώς μια ταινία. Το ξέρω κα ας είναι ταυτολογία. Μόνο που ναβαρέθηκα πια τις ταινίες που απλώς είναι ταινίες, ακόμα και τις καλύτερες απ' αυτές: Τις ταινίες που επιχειρούν συνδυασμό της μέγιστης απόδοσης των επιμέρους τεχνικών (στο σενάριο, στη μουσική, στη φωτογραφία, στις γωνίες λήψης, στο μοντάz, στις ερμηνείες των ηθοποιών, στα εφφέ, στη σκηνοθεσία), ενώ δεν προλαβαίνουν" καν ν' αναπτύξουν το θέμα τους και να ολοκληρώσουν τους χαρακτήρες τους. Τις ταινίες που παίzουν με τα κλισέ, το ίματz`των σταρ, τους τύπους των ρόλων, το θεατή και τη λειτουργία των εικόνων του κινηματογράφου με άλλες εικόνες, που ανατρέπουν τις αφηγηματικές συμβάσεις, που υπονομεύουν τον ίδιο το λόγο τους, που αυτο σχολιάzονται και αυτοαναιρούνται. Τις ταινίες που δεν παίρνουν το θέμα τους στα σοβαρά και που όλα μέσα στην ιστορία είναι και παραμένουν ρευστά, διφορύμενα, υπαινικτικά, αδιευκρίνιστα. ΤΙς ταινίες που δεν οδηγούν (επειδή αποφεύγουν ή αδυνατούν) την πλοκή που υποστηρίzει τη δράση τους σε μια τελική λύση. Ξέρω πως ο Σκορτσέzε είναι ο Σκορτσέzε, αυτή η ταινία είναι απλώς μια ταινία,όλα αυτά είναι απλώς σινεμά κι ένα έργο απλώς σ' αρέσει ή δεν σ' αρέσει. Οπως και μία αξιολογική κρίση για αυτή την ταινία. Τίποτ' άλλο.

Σωτήρης Ζήκος

Τα πράγματα με τ' όνομά τους

Να το πούμε από την αρχή: ο Σπάικ Λη φτιάχνει ένα σπουδαίο σινεμά, καινοτόμο, με δικό του στυλ και θεματική, πλην όμως, κάνοντας ένα τέτοιο σινεμά, κινδυνεύει πολλές φορές να πέσει στην παγίδα της υπερβολής και του φανατισμού. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Σπάικ Λη έπεσε σ' αυτή την παγίδα και, αν θεωρήσουμε το *School Dare* πολύ πρόωρο για να εξαχθεί τέτοιο συμπέρασμα, το *Κάνε το σωστό* μας δίνει κάθε αφορμή να μιλήσουμε για ένα μαύρο κινηματογράφο στο όρια του ρατσισμού από τη μια και της επαναστατικότητας από την άλλη.

Ο κινηματογράφος όμως είναι τέχνη και η καταγγελία οφείλει, όταν παρουσιάζεται στη μεγάλη οθόνη, να παίρνει όλα τα χαρακτηριστικά αυτής ακριβώς της τέχνης. Ο Γαβράς το έχει πετύχει με τις δύο τελευταίες του ταινίες και ειδικά με το *Μουσικό κουτί*. Ο Σπάικ Λη, χωρίς να διαφοροποιεί τις απόψεις του, δημιουργεί μια ατμόσφαιρα πιο ανθρώπινη από τις καρικατούρες του προηγούμενων ταινιών του. Ο διαφυλετικός έρωτας που διηγείται ο Λη δεν είναι κάτι το ασυνήθιστο, ούτε η τραγική κατάληξη κάτι το μη προβλέψιμο. Αυτό που χαρακτηρίζει την ταινία είναι οι δύο κλειστές κοινότητες με τα δικά τους δεδομένα και απαραβίαστα ταμπού (;). Κι αν για τη μαύρη κοινότητα γνωρίζουμε αρκετά - ή τέλος πάντων τόσο όσα μας έδωσε η έκρηξη του "μαύρου κινηματογράφου" - για την ιταλοαμερικάνικη ανάλογη οι πληροφορίες μας είναι λιγοστές, αφού λίγες είναι και οι φορές που αντιμετωπίστηκε ως ένα ιδιαίτερο σύνολο με δικό του τρόπο ζωής (εξαιρούνται βεβαίως τα φιλμ με γκάγκστερ, που έτσι κι αλλιώς δεν μπορούν να συστήσουν κοινότητα από τις διάφορες ιταλογενείς συμμορίες). Το ενδιαφέρον στον *Πυρετό της ζούγκλας* είναι ότι αυτή η ματιά στους Ιταλοαμερικανούς είναι η μαύρη ματιά, κι αυτό από μόνο του είναι ένα πλεονέκτημα: η συναισθηματική αποστασιοποίηση, η ψύχραιμη αποτίμηση και η ευκολία χειρισμού της υπόθεσης (χωρίς ευθύνες και προκαταλήψεις), βοηθούν το φιλμ. Από την άλλη, αυτή η μαύρη ματιά είναι του Σπάικ Λη κι αυτό ακριβώς είναι το μειονέκτημα. Ο Λη αντιμετωπίζει την ηρωίδα του ως ένα καρκίνωμα στην επιτυχημένη ζωή του μαύρου ήρωά του, παρά τις καταγγελίες για έναν απαγορευμένο έρωτα που δεν βρίσκει δικαίωση και τις πιέσεις που δέχονται αμφότεροι. Στα μάτια των γνωστών του μαύρου, η πράξη του φαντάζει ως προδοσία πρώτου βαθμού, ενώ από τους γνωστούς της Ιταλίδας αυτό που της καταλογίζεται είναι ότι ατιμάστηκε από τη σχέση της με το μαύρο. Λεπτή ίσως η διαφορά, ενδεικτική όμως των εμμονών που λέγαμε παραπάνω.

Από την άλλη, ο Σπάικ Λη για πρώτη φορά καταπιάνεται με έναν κινηματογράφο πιο κοντά σε αυτό

που ονομάζεται mainstream, κι αυτό όχι τόσο λόγω θεματικής ή ανάλογων σκηνοθετικών χειρισμών όσο λόγω χαρακτήρων. Οι ήρωές του είναι ευρέος κοινωνικού φάσματος, μάλιστα ο κεντρικός χαρακτήρας είναι επιτυχημένος (ευνοημένος, φαίνεται να σαρκάζει ο Λη, αφήνοντας τις χαραμάδες ρατσιστικής προκατάληψης να γίνονται ολόκληρα κενά, άχρηστα στην ουσία του έργου).

Κι αν θέλουμε βέβαια να μιλήσουμε για τον κινηματογράφο του Σπάικ Λη, αφήνοντας κατά μέρος τη θεματική του, θα πρέπει να κάνουμε λόγο για τους πανέξυπνους χειρισμούς της κάμερας, για τον περιορισμό της δράσης στις κατ' ιδίαν συνομιλίες του ζευγαριού με τους Τζων Τορτούρο και Σπάικ Λη, έναν περιορισμό που γίνεται βάζοντας τους ήρωες να λειτουργούν ως φαντάσματα και τοποθετώντας την ταινία στο πεδίο του φανταστικού, ίσως και την ιστορία.

Τα παραπάνω βέβαια είναι μια αντιμετώπιση του φιλμ που εστιάζεται στο ένα από τα δύο θέματα της ταινίας, γιατί, όσον αφορά τα προβλήματα της ένταξης της μαύρης κοινότητας στον αμερικάνικο κορμό που αποτελούν το άλλο θέμα, ο πυρετός είναι διάστικτος από ηθικολογία, με αποκορύφωμα την τελική σκηνή.

Έτσι κι αλλιώς όμως οι ιστορίες έρχονται και παρέρχονται, ο ίδιος ο κινηματογράφος μας έχει διδάξει ότι η θεματική δε μένει πάντα η ίδια. Αυτό που μένει είναι ο ξεχωριστός τρόπος που διαθέτει κανείς να πει τα πράγματα με τ' όνομά τους, και πολλές φορές τελικά η ουσία αυτών ακριβώς των πραγμάτων δεν είναι τίποτε άλλο από το άθροισμα αυτών των ξεχωριστών τρόπων.

Τάσος ΡΕΤΖΙΟΣ

Ο πυρετός της δόξας και η παγωνιά της ψυχής

Στο Δουβλίνο, όταν όλα έχουν χαθεί για κάτι το εξαιρετικό ή το διαφορετικό, η ζωή δεν μπορεί να έχει υπόσταση. Η κατάσταση μοιάζει να είναι χωρίς εξέλιξη. Στάσιμη μέσα σε ένα στενό κύκλο.

Η Ιρλανδία δεν έχει υπόσταση στην Ευρωπαϊκη Κοινότητα. Βέβαια, η έννοια της λέξης "κοινότητα" δεν έχει, ούτε αυτή, με τη σειρά της, υπόσταση σήμερα στην Ευρώπη των διαιρέσεων και των αρνήσεων. Ούτε, πάλι, η Ιρλανδία αναζητά την αναγνώρισή της ως είδος εν επαρκεία σε ένα χώρο που όλα όσα συμβαίνουν δεν την ενδιαφέρουν. Οι Ιρλανδοί γενικώς φαίνεται να μην ενδιαφέρουν κανένα. Και κανείς δεν ενδιαφέρεται γι' αυτούς. Γενικώς ενδιαφέρουν οι "Άγγλοι". Οι ιδιαιτερότητες εξαφανίζονται. Οι ιδιαίτερες και χαρακτηριστικές κινήσεις δε μεταφέρονται, δεν τίθενται σε κρίση, δεν υφίστανται οικειοποίηση. Δεν αναζητούν την ταύτιση γιατί προβληματίζονται με την ύπαρξη.

Οι Άγγλοι κυριαρχούν. Καμιά φορά, το ιρλανδέζικο fighting spirit βοηθά στην έξοδο. Λίγο ράγκμπυ, μια αναφορά του Πρατ στον Κόρτο Μαλτέζε, το ποδόσφαιρο βέβαια, η Εθνική του Έυρε που δεν έχασε από την Αγγλία, ο Τζωρτζ Μπεστ φυσικά. Συνεχώς το ίδιο ερώτημα όταν ο IRA επεμβαίνει με το δικό του τρόπο για να το επαναφέρει.

Μα πού είναι επιτέλους οι Ιρλανδοί;

Με το βλέμμα στην Αμερική, χωρίς άλλο, οι Irish δεν έμειναν πίσω από την, πέραν της πραγματικότητας, διεργασία καλλιέργειας μιας μορφής που όμοιά της δεν υπάρχει.

Ο κινηματογράφος. Ο Τζων Φορντ, ο Ραούλ Γουώλς. Οι ιρλανδέζικοι χαρακτήρες. Το αντίπαλο δέος των Ιταλών στη μυθοποίηση της εκτροπής στο αμερικανικό σινεμά. Ο Μαλόουν του Σην Κόννερυ απέναντι στον Καπόνε του Ρόμπερτ ντε Νίρο στους *Αδιάφθορους* του ντε Πάλμα, στην πιο πρόσφατη ηρωϊκή κινηματογραφική εικονοποίηση.

Και πάνω απ' όλα η μοναξιά της ψυχής. Η μοναξιά του είδους. Η ελεγεία της μοναχικότητας και η τραγωδία της αποτυχίας.

Ο Μπόμπυ Σαντς και οπωσδήποτε ο "άλλος" - This is not one of us - και εδώ είμαστε, όχι καλά αλλά ανεκτά.

Η Μουσική. Πιο πλατειά, πιο λειτουργική δεν περνάει μέσα από το βλέμμα και έτσι αλλοιώνει πιο εύκολα την ψυχή. Ναι οι U2 είναι Ιρλανδοί. Η Σίνεντ Ο' Κόννορ επίσης. Αλλά και οι Hot House Flowers. Όπως και οι Commitments. Το συγκρότημα που προσπαθεί να γίνει ό,τι οι U2 και οι Μπητλς που δεν είναι βέβαια Ιρλανδοί - αλλά ποιος μπορεί να τους αρνηθεί κι αυτό το προνόμιο.

The Commitments όμως δεν είναι μόνο το γκρουπ αλλά και η ταινία. Μια καλή ταινία του Άλαν Πάρκερ. Του σκηνοθέτη που έδωσε όχι και τόσο σπουδαία δείγματα γραφής. Που κινήθηκε κυρίως στην αναφορά και όχι στην κατάθεση, παρόλο που ασχολήθηκε με μια αρκετά σοβαρή θεματολογία και έδωσε ιδιαίτερο βάρος στις εικόνες του.

Το εξπρές του μεσονυχτίου, Μπερντ, ο άνθρωπος πουλί, Δαιμονισμένος άγγελος, Ο Μισσισιπής καίγεται, Έλα να δεις τον παράδεισο, Ο τοίχος (The Wall).

Μια κινηματογραφική πορεία για τη μοναχικότητα της ψυχής και των περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων, μέσα σε μια μεγάλη κοινωνία που δεν ανησυχεί για την πτώση της.

Ο Πάρκερ δεν εκπλήσσει όπως έχει ήδη διατυπωθεί. Η ταινία είναι η φυσική συνέχεια του έργου του. Με το *Commitments* ο Πάρκερ αναγνωρίζεται ως αυθεντικός δημιουργός και ενεργεί με συνέπεια στην προσπάθειά του να αποδώσει καταστάσεις απόμακρες, ξεχασμένες στο πέρασμα του χρόνου και βέβαια πολύ περισσότερο άγνωστες.

Έτσι, η δημιουργία ενός οπτικού κόσμου ξετυλίγεται με την ταυτόχρονη δημιουργία ενός μουσικού συγκροτήματος. Οι Commitments δεν υπάρχουν έξω από την ταινία. Δεν υπάρχουν πριν, δεν υπάρχουν μετά. Δεν είναι Ντορς ούτε Μπλουζ Μπράδερς. Είναι το ρίσκο που παίρνει ο Πάρκερ να ασχοληθεί με ένα μουσικό θέμα πάνω σε ένα γκρουπ που δεν υπάρχει. Ρίσκο μεγάλο και επικίνδυνο. Γιατί δεν υπάρχει ο μύθος. Δεν υπάρχει το άλλο, το διαφορετικό· η εξ αρχής διατυπωμένη ίντριγκα πάνω στο άφτρο της μουσικής. Λίγο πολύ όλες οι καλές μουσικές ταινίες δεν προβληματίστηκαν σ' αυτό τον τομέα. Ο κύριος μοχλός κίνησης της ταινίας ήταν εκεί. Είτε ήταν ο Πρίσλεϋ είτε ήταν ο Πρινς. Ακόμη και ο Σκορσέζε κινηματογράφησε τους Μπαντ στο τελευταίο τους κοντσέρτο (*The last waltz*).

Ο Πάρκερ δεν δέχεται τη μυθοπλασία του πριν. Επεμβαίνει στο σήμερα και μοιάζει να μην ενδιαφέρεται για το τι θα γίνει παρακάτω. Δε μετεωρίζεται όμως ερήμην της μουσικής. Ναι μεν ξέρει ότι οπτικοποιώντας την προσπάθεια θα ξεφύγει από πολλές κακοτοπιές και δυσκολίες, δεν αποφεύγει όμως να πάρει ένα

δεύτερο ρίσκο, ίσως μεγαλύτερο. Επιλέγει να παίξει με την απουσία ενός ζωντανού μύθου σε συνδυασμό με τη σόουλ μουσική.

Τώρα που η μουσική ραπ κυριαρχεί και οι κάθε λογής ράππερ κατακλέβουν τους πατέρες της σόουλ ποιος θυμάται τον Γουίλσον Πίκετ και το Mustang Sally. Τώρα που το συνονθύλευμα των ήχων από τα συνθεσάιζερ του τεχνο-φανκ αναλύεται μεγαλοσχήμως για να προωθηθεί μια συμφωνία σκουπιδιών τύπου KLF, ο Πάρκερ επιστρέφει στις ρίζες της σόουλ. Για να δώσει επιτέλους τη δική του κινηματογραφική κατάθεση.

Δεν υπάρχει διέξοδος λοιπόν. Οι πρωτεύουσες δέκα χρόνια πριν από το 2000 είναι ερείπια. Ο μάνατζερ - δημιουργός - ο Μπράιαν Επστάιν των Μπήτλς ίσως - πασχίζει να επιλέξει το καλύτερο που μπορούν να διαθέτουν οι μικρές μάζες του Δουβλίνου.

Οι Commitments είναι το πρώτο συγκρότημα της εργατικής τάξης του Δουβλίνου, που αναζητά τον παράδεισό της και το δρόμο προς αυτόν. Δύσκολος δρόμος και δύσκολο εγχείρημα.

Από πού έρχονται οι Commitments; Ένας εισπράκτορας για τρόλλεϋ, δύο εργάτες των σφαγείων, μια πωλήτρια σε υπαίθριο φαστφουντάδικο, μια απλώς εντυπωσιακή γκόμενα, ένας άνεργος που περιμένει στην ουρά το επίδομα ανεργίας και ένας, μόνο ένας, επαγγελματίας μουσικός που κατά τα λεγόμενά του έχει παίξει ακόμη και με τον Ότις Ρέντιγκ. Στην απόγνωστη το δεχόμαστε ακόμη κι αυτό. Τι τους συνδέει λοιπόν; Αν πιστέψουμε την πωλήτρια, το γκρουπ είναι το μόνο που έχουν. Η μοναδική ευκαιρία. Το εισιτήριο για τον Παράδεισο. το διαβατήριο για την αναγνώριση. Ακόμη κι αν δεν ήταν καλοί (λέγεται πολλές φορές στην ταινία). *Είναι* όμως καλοί.

Το τελευταίο επί σκηνής τελετουργικό με το Mustang Sally του Πίκετ - που βαραίνει με την αναμενόμενη άφιξή του - μάλλον δείχνει άλλα πράγματα. Άλλες καταστάσεις και άλλες ψυχές. Soul men και soul women όλοι τους, δεν έχουν το γκρουπ μόνο, έχουν το πάθος τους για έστω μιας ώρας έκρηξη. Μιας ώρας λειτουργία από ψηλά.Μιας ώρας εξαΰλωση. Όσο κρατά το Mustang Sally. Όσο κρατά το πάθος του Πάρκερ να βρει τη χαμένη του ψυχή στις κινηματογραφικές εικόνες. Όσο κρατά η επιθυμία για κάτι καλύτερο που δεν έρχεται. Γιατί να έλθει άλλωστε; Ο κόσμος δεν είναι όμορφος. Δε δέχεται διεξόδους. Το γκρουπ θα ακολουθήσει τη μοίρα του. Θα διαλυθεί. Ο Γουίλσον Πίκετ θα φθάσει αργοπορημένος στο ραντεβού. Ο Παράδεισος μπορεί να περιμένει.

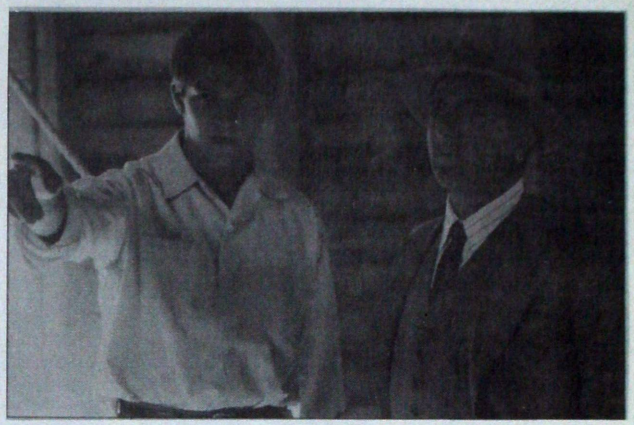
Δεν είναι μεγάλη ταινία το *Commitments*. Δεν είναι από τις ταινίες φάρους. Δεν ανοίγει δρόμους. Δεν είναι ούτε *Σάββατο βράδυ Κυριακή πρωί* ούτε *Μοναξιά του δρομέα μεγάλων αποστάσεων*. Παρόλο που ακουμπά στο φρη σίνεμα. Κυρίως με τους χαρακτήρες. Είναι όμως μια δειλή (;) κίνηση. Ένα σκίρτημα.Κυρίως γιατί γίνεται από ένα σκηνοθέτη που έπαιξε στα πολύ βαθιά νερά της βιομηχανίας.

Ο Πάρκερ στους *Commitments* συνεχίζει μια παράδοση κοινωνικότητας της εικονικής δραματουργίας ενός κινηματογράφου πο συνθλίβεται και που οι εναλλακτικές του λύσεις-προϊόντα μάλλο[illegible]ναι μέχρι στιγμής αποτυχημένες, κυρίως όταν θέλουν να λειτουργήσουν αντιπροσωπευτικά.

Η κινηματογραφική ιστορία δεν γράφτηκε μόνο από ογκώδεις τόμους. Γράφηκε και από μοναχικές σελίδες περιπλανώμενων υπάρξεων μέσα στη νύχτα. Στη δεύτερη περίπτωση ανήκουν και οι *Commitments*.

Ιορδάνης ΚΑΜΠΑΣ

Μπίλυ Μπάθγκειτ



Ο Ρόμπερτ Μπέντον είναι ένας από τους πιο άνισους σκηνοθέτες του Χόλλυγουντ. Έχει δουλέψει σε πολύ διαφορετικές ταινίες όπως στο *Μπόννυ και Κλάιντ* και το *Late Show* από τη μια και στο *Ω! Καλκούτα* και το *Κράμερ εναντίον Κράμερ* από την άλλη. Η πρώτη του δουλειά για τον κινηματογράφο (το σενάριο για το *Μπόννυ και Κλάιντ* του Άρθουρ Πενν και η πρώτη σκηνοθετική δουλειά (το γουέστερν *Bad Company*) έχουν ως κεντρικό θέμα τη ζωή και τη δράση συμμοριών και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών τους. Η τελευταία του ταινία αποτελεί μια επιστροφή σε αυτό το χώρο, των συμμοριών, και μάλιστα στην ίδια εποχή των Μπόννυ και Κλάιντ, του μεσοπόλεμου δηλαδή. Η επιστροφή αυτή όμως δεν είναι επιτυχημένη. Ο λόγος της σχετικής αποτυχίας πρέπει να εντοπιστεί μάλλον στο αδύναμο και πρόχειρο σενάριο του Τομ Στόππαρντ. Η ελλιπέστατη περιγραφή των χαρακτήρων και η απουσία συναισθήματος οδηγεί την ταινία σε αδιέξοδα καθώς οι διασυνδέσεις μεταξύ των κεντρικών χαρακτήρων απλώς δίνονται ως δεδομένα ενός μαθηματικού προβλήματος. Η ταινία βέβαια από άλλες απόψεις είναι πολύ όμορφη και προσεκτικά γυρισμένη, με καταπληκτική φωτογραφία του Νέστορ Αλμέντρος και σκηνογραφία και φωτισμούς που θυμίζουν τη ζωγραφική του Έντουαρντ Χόππερ.

Σε σχέση με τις άλλες ταινίες για το οργανωμένο έγκλημα που έχουν γυριστεί τα τελευταία χρόνια (*Νονός ΙΙΙ, Τα καλά παιδιά, Η τιμή των Πρίτζι, Ο σημαδεμένος* κ.λπ.) το *Μπίλυ Μπάθγκειτ* διαφέρει γιατί ξαναφέρνει στην οργάνωση του εγκλήματος την έννοια της παρέας, της ομάδας "παιδιών" που έφτασαν στην κορυφή της παρανομίας μέσα από τη φτώχεια και τον καβγά και όχι μέσα από την αναρρίχηση σε μια πολυεθνική και παραδοσιακή υπερεργάνωση (π.χ. τη Μαφία). Η παρέα βέβαια προσφέρεται ιδιαίτερα για παίξιμο με τους χαρακτήρες, κάτι που θα δυνάμωνε την ταινία. (Αν αναλογιστεί κανείς τους χαρακτήρες που γέμιζαν το *Μπόννυ και Κλάιντ* και οι οποίοι ήταν η βάση της επιτυχία εκείνης της ταινίας, γίνεται αμέσως αιοθητή η αποτυχία του *Μπίλυ Μπάθγκειτ*). Η ταινία είναι ένα σχόλιο για τη σχετική βαρύτητα του οργανωμένου εγκλήματος στην κοινωνία. Σαν να θέλει ο Μπέντον εδώ να βάλει τα πράγματα σε κάποια άλλη θέση. Αντίθετα με την παράνοια των άλλων γκαγκστερικών ταινιών που φτάνουν να υπαινίσσονται ότι οι μορφές έχουν διαβρώσει όλη την κοινωνική ζωή, οι συμμορίες εδώ είναι παρέες μικρών και μεγάλων παιδιών που σε κάποιο επίπεδο είναι επικίνδυνοι αλλά που σε κάποιο άλλο προσφέρονται ακόμη καιγια παιχνίδι.

Τα κύρια θέματα της ταινίας είναι η σχέση της αγάπης και της προδοσίας, που παρουσιάζονται σαν δύο πλευρές ενός νομίσματος που αλλάζει συνέχεια χέρια, και η ενηλικίωση εμφανίζεται ως μια πορεία αλλαγής της δέσμευσης που ο ήρωας αισθάνεται για άλλα άτομα με τα οποία φτιάχνει σχέσεις. Ο Μπίλυ ενηλικιώνεται μέσα από τρία καρφώματα. Στο πρώτο κάρφωμα έχει να επιλέξει ανάμεσα σε δύο πατρικές φιγούρες και διαλέγει αυτήν που του φαίνεται πιο σταθερή. Είναι ακόμη παιδί, αλλά η στενή επαφή με το θάνατο του ανθρώπου που κάρφωσε του διαλύει την ψευδαίσθηση ότι τα πράγματα είναι άσπρα και μαύρα σ' αυτό τον κόσμο. Στο δεύτερο κάρφωμα έχει πλέον αρχίσει να δίνει αξία στα δικά του συναισθήματα, αλλά παραμένει μικρός καθώς δρα για τους άλλους και όχι για τον ίδιο. Στο τρίτο δεν έχει κανένα δισταγμό να σώσει τη ζωή του ενώ οδηγεί κάποιον άλλο στο θάνατο. Ο Μπίλυ, ενηλικωμένος και έξυπνος, φεύγει από τη συμμορία, τις παρέες και μένει μόνος, παθός αλλά και μαθός. Θέματα και ιστορίες ζουμερά, που αδικούνται από την έκβαση της ταινίας.

Θόδωρος ΝΑΤΣΗΣ

Οι "πνεύμονες" του σινεμά

Το Urga είναι ένα φιλμ που δίνει την ευκαιρία στο θεατή να ξεκουράσει το βλέμμα του, να αποτοξινωθεί από τις ελεγχόμενες και προκατασκευασμένες mass media παραστάσεις που κατακλύζουν όλο και περισσότερες ζώνες του πλανήτη μας. Με τις ειδυλλιακές του πινελιές, με την ηρεμία και την ομορφιά που αποπνέει, ξετυλίγει μπροστά στα μάτια μας για δύο περίπου ώρες "εναλλακτικές" κινηματογραφικές εικόνες, απαθανατίζει μια όαση, μεταδίδοντάς μας την ανάσα της, το οξυγόνο της.

Σε κάποια ξεχασμένη παρθένα γωνιά της γης, κάπου ανάμεσα στη Σοβιετική Ένωση και την Κίνα, ζουν οι Μογγόλοι. Η κάμερα του Μιχάλκωφ παραδίδεται σε αυτή την παρθενικότητα, σε αυτό το αχανές, σε αυτή την αθωότητα, σε αυτήν τη Φύση: ατέλειωτες εκτάσεις σχεδόν ακατοίκητης γης, κάμποι πνιγμένοι στα στάχυα, φωτογραφισμένοι από το Ρώσο σκηνοθέτη με μια ποιητική διάθεση γνώριμη από προηγούμενες δουλειές του (*Μέρες από τη ζωή του Ομπλόμωφ*, *Μαύρα μάτια*), η οποία δεν είναι ωστόσο απκλειστικά δική του αλλά σύμφυτη με τη ρώσικη κουλτούρα. Ο Μιχάλκωφ φωτογραφίζει και τους ανθρώπους, ρίχοντας το κέντρο βάρους στον Γκόμπο, το Μογγόλο βοσκό: αρρενωπός, πανέμορφος, αγνότερος κι από μικρό παιδί. Γι' αυτόν και για την οικογένειά του η ζωή, η φιλοξενία, ο έρωτας, ο θάνατος, όλα γίνονται ένα με τις πεδιάδες, τα έντομα, τις λίμνες, τη γαλήνη, σε έναν αέναο φυσικό κύκλο. Μιλάμε για μια ανθρώπινη κοινωνία όπου οι γέροντες, όταν έρχεται η ώρα τους, πηγαίνουν να πεθάνουν μέσα στην αγκαλιά της γης, ήσυχα ήσυχα, χωρίς τυμπανοκρουσίες, επιστρέφοντας έτσι, σαν τροφή για τη βλάστηση και για τα πουλιά, στη φύση που τους γέννησε. Όπου το "ούργκα", το μακρύ καλάμι με την κόκκινη θηλειά, είναι ταυτόχρονα εργαλείο για το κυνήγι, για την επιβίωση, αλλά και σύμβολο ερωτα, καθώς καρφώνεται μέσα στη "θηλυκή" γη. Όπου το ζωντανό που προορίζεται για τη διατροφή της οικογένειας σφάζεται και μαγειρεύεται χωρίς ιεροσυλία, χωρίς προσβολή στη ζωή που κλείνει μέσα του, αλλά με σεβασμό, με αγάπη (εκπληκτικες οι σκηνές που περιγράφουν την παραπάνω διαδικασία).

Λίγο πιο πέρα, ο "πολιτισμός": το... προφυλακτικό και ο οικογενειακός προγραμματισμός, το κράτος και οι νόμοι του, η πόλη-αχταρμάς, ο Ράμπο (!), η τηλεόραση, ακόμη και αυτό το φαινομενικά "άκακο και αβλαβές" ποδήλατο, όλα εισβάλλουν για να διαβρώσουν. Ανάμεσά τους και το φορτηγό του Ρώσου καμιονιέρη, αυτού του "ξενιτεμένου", που θα ανακαλύψει, στη Μογγολία, πλάι στην οικογένεια των βοσκών, ένα κομμάτι από τη δική του πατρίδα.

Αλλά τι είναι η πατρίδα, η ψυχή ενός λαού, η παράδοση; Σίγουρα όχι οι μικρές, από τσίγκο κονκάρδες με τον Λένιν, που προορίζονται για τουριστική κατανάλωση. Ούτε η "κονσερβοποιημένη" θλιβερή εκδοχή της "λαϊκής τέχνης" που προτείνει το κινέζικο κρατικό τηλεοπτικό κανάλι. Για το Μιχάλκωφ φαίνεται πως ένα μελαγχολικό ρώσικο βαλς και ένα χιονισμένο τοπίο αποτελούν μια καλή αρχή για να βρεθεί η άκρη του νήματος. Ο Ρώσος καμιονιέρης αναζητά τη μνήμη, τις ρίζες, τη "ρωσικότητα", έξω από τις ιστορικές της διαστάσεις, με μια έμμεση πλην σαφή απόρριψη - πρόχειρη, κατά τη γνώμη μας - της Σοβιετικής Ένωσης ως αναπόσπαστου τμήματος της πορείας της Ρωσίας στον εικοστό αιώνα, επομένως και της "ρωσικότητας". Παρά την παραπάνω αφέλεια, ο "εθνικισμός" του Μιχάλκωφ δε διχάζει αλλά ενώνει, αφού ο Ρώσος κινηματογραφιστής αντιλαμβάνεται ξεκάθαρα (το διαπιστώσαμε ήδη από τα *Μαύρα μάτια*) τη διατήρηση των εθνικών και πολιτιστικών ιδιαιτεροτήτων σαν τον ακρογωνιαίο λίθο για την προσέγγιση των λαών, φέρνει κοντά ανθρώπους διαφορετικών φυλών μέσα από τις μελωδίες του ακκορντεόν και του πιάνου, και επιπλέον αντιμάχεται τις ισοπεδωτικές επιπτώσεις της εκβιομηχάνισης και τον τρόπο ζωής που επιβάλλει ο "αδελφός από την Αμερική" με απώτερο στόχο να σαρώσει τις επιμέρους κουλτούρες.

Οι μύθοι, οι θρύλοι,ο άνεμος, ο ουρανός ξεθωριάζουν μπροστά στις γκρίζες καμινάδες, αντιμέτωποι με μια αμετάκλητη αντίστροφη μέτρηση. Ωστόσο, η απαισιοδοξία, δικαιολογημένη, υποχωρεί μπροστά στις εντυπώσεις που αφήνει το συνολικό αισθητικό αποτέλεσμα. Θριαμβεύουν η ποίηση και το αρχέγονο, ορθώνονται σε αντίπαλο λόγο, θωρακίζουν την ψυχή μας, ενισχύουν τις αντιστάσεις μας, δυναμώνουν τους πνεύμονες της έβδομης τέχνης.

Ελένη ΜΑΡΑ

φιλμογραφιες

BILLY BATHGATE (ελλ. τίτλος: **Μπίλλυ Μπάθγκεϊτ).**
σκην.: Ρόμπερτ Μπέντον, *σεν.:* Τομ Στόππαρντ, *φωτ.:* Νέστορ Αλμέντρος, *μουσ.:* Μαρκ Άϊσαμ, *ερμηνευτές:* Ντάστιν Χόφμαν, Μπρους Γουίλλις, Νίκολ Κίντμαν, Λόρεν Ντην.

URGA (ελλ. τίτλος: **Ουργκά, η γη του έρωτα)**
σκην.: Νικήτα Μιχάλκωφ, *σεν.:* Ν. Μιχάλκωφ και Ρούσταμ Ιμπραγκιμπέκωφ, *φωτ.:* Βίλεν Καλούτα, *ερμηνευτές:* Μπαντέμα, Μπαγιάρτου, Βλαντιμίρ Γκοστούκιν.

LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE (ελλ. τίτλος: **Η διπλή ζωή της Βερόνικα)**
σεν. - σκην.: Κριστόφ Κισλόφσκι, *σεν.:* Κρίστοφ Πιέσεβιτς, *φωτ.:* Σλαβομίρ Ίτζιακ, *μουσ.:* Ζμπίγκνιεβ Πράισνερ, *ερμηνευτές:* Ιρέν Ζακόμπ, Φιλίπ Βολτέρ, Βλάντισλαβ Κοβάλσκι.

THELMA AND LOUISE (ελλ. τίτλος: **Θέλμα και Λουίζ)**
σκην.: Ρίντλεϋ Σκοτ, *σεν.:* Κάλλι Κιούρ, *φωτ.:* Άντριου Μπιντλ, *μουσ.:* Χανς Ζίμμερ, *ερμηνευτές:* Σούζαν Σάραντον, Τζίνα Νταίηβις, Χάρβεϋ Κάιτελ.

JUNGLE FEVER (ελλ. τίτλος: **Πυρετός της ζούγκλας)**
σεν. - σκην.: Σπάικ Λη, *φωτ.:* Έρνεστ Ντίκενσον, *μουσ.:* Στήβι Γουώντερ, *ερμηνευτές:* Γουέσλεϋ Σνάιπς, Ανναμπέλα Σικόρρα, Σπάικ Λη, Όσσι Νταίηβις.

BARTON FINK (ελλ. τίτλος: **Μπάρτον Φινκ)**
σεν. - σκην.: Τζόελ και Ήθαν Κοέν, *φωτ:* Ρότζερ Ντήκινς, *μουσ.:* Κάρτερ Μπάργουελ, *ερμηνευτές:* Τζων Τορτούρο, Τζων Γκούντμαν, Τζούντι Νταίηβις.

FISHER KING (ελλ. τίτλος: **Φίσερ κινγκ, ο βασιλιάς της μοναξιάς)**
σκην.: Τέρρυ Γκίλλιαμ, *σεν.:* Ρίτσαρντ Λα Γκραβενές, *φωτ.:* Ρότζερ Πρατ, *μουσ.:* Τζωρτζ Φέντον, *ερμηνευτές:* Τζεφ Μπρίτζες, Ρόμπιν Γουίλλιαμς, Αμάντα Πλάμμερ.

COMMITMENTS: (ελλ. τίτλος: **Οι ροκάδες του Δουβλίνου)**
σκην.: Άλαν Πάρκερ, *σεν.:* Ντικ Κλέμεντ, Ιαν Λα Φρεναί, Ρόντι Ντόυλ, *φωτ:* Γκαίηλ Τάττερσαλ, *μουσ.:* Μαρκ Ρόσγουελ, *ερμηνευτές:* Ρόμπερτ Άρκινς, Άντζελιν Μπολ, Μαρία Ντόυλ.

ADDAM'S FAMILY (ελλ. τίτλος: **Οικογένεια Ανταμς)**
σκην.: Μπάρρυ Σόννεφελντ, *σεν.:* Κάρολιν Τόμπσον, Λάρρυ Γουίλσον, *φωτ.:* Όουεν Ρόισμαν, *μουσ.:* Μαρκ Σάιμαν, *ερμηνευτές:* Αντζέλικα Χιούστον, Ραούλ Τζούλια, Κρίστοφερ Λόυντ.

TERMINATOR (ελλ. τίτλος: **Εξολοθρευτής Νο ΙΙ)**
σεν. - σκην.: Τζαίημς Κάμερον, *σεν.:* Γουίλλιαμ Γουάιζερ, *φωτ.:* Ανταμ Γκρήνμπεργκ, *μουσ.:* Μπραντ Φιντέλ, *ερμηνευτές:* Αρντολντ Σναρτσενέγκερ, Λίντα Χάμιλτον, Ρόμπερτ Πάτρικ.

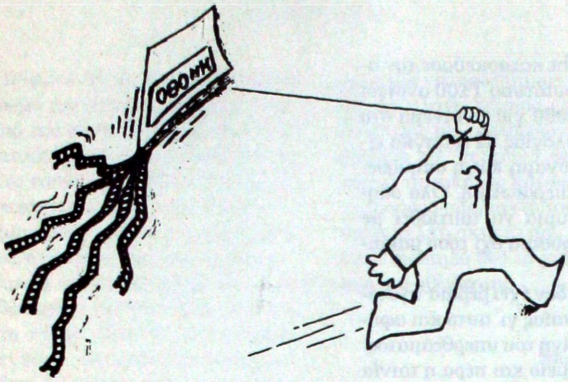
JFK
σεν. - σκην.: Όλιβερ Στόουν, *σεν.:* Ζάκαρ Σκλαρ, *φωτ.:* Ρόμπερτ Ρίτσαρντσον, *μουσ.:* Τζων Γουίλλιαμς, *ερμηνευτές:* Κέβιν Κόστνερ, Τόμμυ Λη Τζόουνς, Σίσσυ Σπαίησεκ, Τζόε Πέσι.

CAPE FEAR (ελλ. τίτλος: **Το ακρωτήρι του φόβου)**
σκην.: Μάρτιν Σκορσέζε, *σεν.:* Γουέλσεϋ Στρικ, *φωτ.:* Φρέντι Φράνσις, *μουσ.:* Μπέρναρντ Χέρμαν, *ερμηνευτές:* Ρόμπερτ ντε Νίρο, Νικ Νόλτε, Τζέσικα Λανγκ, Τζούλιετ Λιούις.

Ουργκά , η γη του έρωτα

REFLECTING SKIN (ελλ. τίτλος: **Διάφανο δέρμα)**
σεν. - σκην.: Φίλιπ Ρίντλεϋ, *φωτ.:* Ντικ Ποπ, *μουσ.:* Νικ Μπίκατ, *ερμηνευτές:* Βίγκο Μόρτεσεν, Λίντσεϋ Ντάνγκαν.

UNTIL THE END OF THE WORLD (ελλ. τίτλος: **Μέχρι το τέλος του κόσμου)**
σεν. σκην.: Βιμ Βέντερς, σεν.: Πήτερ Κάρεϋ, φωτ.: Ρόμπυ Μίλλερ, Σων Νότον (βίντεο), μουσ.: Γκράεμ Ρέβελ, ερμηνευτές: Γουίλλιαμ Χαρτ, Σολβέιγ Ντορματέν, Ζαν Μορώ, Μαξ φον Σύντωφ, Ρούντιγκερ Βόγκλερ.



ΚΡΙΤΙΚΑ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ

Η συνταγή της επιτυχίας

Η αμερικάνικη κινηματογραφία έχει πάντα τον τρόπο να κατασκευάζει νέες ιστορίες με παλιά υλικά. Κι αν η πλημμυρίδα των ρημέικ και των σήκουελ αποτελεί το ένα σκέλος, το άλλο είναι η μεταφορά στη μεγάλη οθόνη τηλεοπτικών προγραμμάτων και κόμικς. Όσο για τη μεταφορά, αυτή γίνεται με τον πλέον ελκυστικό τρόπο: πολλά εφέ, πρωτότυπες εικόνες και χαρακτήρες, γρήγορη δράση ή έντονος συναισθηματισμός, κλισέ πλην όμως διαφοροποιημένα και τέλος πανέξυπνοι διάλογοι με κύριο συστατικό τους το χιούμορ.

Αξίζει να σταθμεύσουμε λίγο σ' αυτούς τους "πανέξυπνους διαλόγους", μιας και όλες οι άλλες συνταγές έχουν ήδη περιγραφεί απλώς και μόνο με την καταγραφή τους. Το Χόλλυγουντ ανέκαθεν είχε μια έφεση προς το εύπεπτο: μπορούσε να ειπωθεί οτιδήποτε, οπουδήποτε, αρκεί να ήταν ανάλογα προσαρμοσμένο. Αυτά τα έξυπνα όσο και πονηρά αστεία στους διαλόγους είναι πολλές φορές και η σανίδα σωτηρίας για μια ταινία. Στην *Οικογένεια Άνταμς* ακολουθείται η ίδια συνταγή, αυτήν τη φορά προσαρμοσμένη στο μακάβριο χαρακτήρα της ταινίας (πρώην τηλεοπτικού προγράμματος). Όμως όλα αυτά τα ευφυολογήματα καταλήγουν στο πουθενά, ή μάλλον ανακυκλώνονται χωρίς να οδηγούν σε κάποια στάση ζωής όπως υπονοούν οι εικόνες της ταινίας.

Από την άλλη, η απομόνωση και η περιχαράκωση, η θέληση να κρατηθεί η ιδιορρυθμία είναι τα άλλοθι της ταινίας του Σόννενφελντ. Όλα έγιναν έτσι ώστε το αμερικάνικο μποξ όφις να απαιτήσει μια ακόμη απρόσμενη (;) επιτυχία.

Όσο θα υπάρχουν συνταγές πάντα θα υπάρχουν και οι διάφορες παραλλαγές της που θα οδηγούν βεβαίως στην επιτυχία.

Αυτό που μένει είναι οι πολύ υψηλές, πράγματι, ηθοποιίες που όμως είναι κι αυτές στοιχείο της ίδιας συνταγής.

Τάσος ΡΕΤΖΙΟΣ

Terminator 2

Το δεύτερο και οπωσδήποτε τελευταίο μέρος δεν έχει το κυριότερο στοιχείο για να γίνει ξεχωριστή περίπτωση, όπως συνέβη στο πρώτο. Παρ' όλο που έχει πολλά και εξόχως ιδιαίτερα. Του λείπει η έκπληξη. Τόσο που η ίδια η εμφάνισή του να αποτελεί έκπληξη, μια και το "πρώτο" μέρος (;) δεν έδινε προοπτική συνέχισης. Ίσως η μοναδική έκπηλξη να έγκειται σε αυτό ακριβώς το γεγονός: της εκβιαστικής παραγωγής του ως φυσικού επακόλουθου μιας εκκρεμότητας που το 1984 δεν υπήρχε, αλλά δημιουργήθηκε για να υπηρετήσει τις ανάγκες για προβολή του ίματζ του σταρ Άρνολντ Σβαρτσενέγκερ.

Η αναγκαιότητα γι' αυτή την αποκατάσταση ήταν κάτι παραπάνω από απαραίτητη. Ο *Εξολοθρευτής 1* ήταν ώς τώρα ο μοναδικός ρόλος "κακού" του Σβαρτσενέγκερ στις μεγάλες παραγωγές, κι αυτό δεν έπρεπε να κρατήσει πολύ. Έτσι η μηχανή κινήθηκε πάλι με διαφορετικό προγραμματισμό, για το "καλό" αυτή τη φορά.

Με τη σειρά της η Industrial Magic and Light κατασκεύασε τον αντίπαλο. Το πρωτότυπο T100 ανοίγει το δρόμο του 2000 για το σινεμά στο χώρο της τεχνολογίας. Η ίντριγκα είναι μάλλον αδύναμη και η σκηνοθεσία μάλλον διεπεραιωτική. Όλα οδηγούν την επιθυμία να ταυτισθεί με κάτι βίαιο και φυσικά όχι τόσο μακρινό στο μέλλον.

Ο Κάμερον δεν έχει βέβαια τη στόφα της πρωτοτυπίας γι' αυτό και αφήνεται στη συνταγή του υπερθεάματος.

Από ένα σημείο και πέρα η ταινία ασφυκτιά από τη γραμμικότητα της αφήγησης και τον πληθωρισμό της εικονικής βιαιότητας που δεν αφήνει τίποτε όρθιο. Η τρομακτική επιτυχία της ταινίας την κατατάσσει στα κοινωνικά φαινόμενα του "τίποτε" που επηρεάζουν τον κόσμο και μοιραία τον εκτρέπουν.

Μπορεί λοιπόν κανείς να προβληματιστεί για μια ευκαιρία που χάθηκε, για μια οπτική εμπειρία που δε συντελέσθηκε.

Ιορδάνης Καμπάς

Η κραυγή

Το *Διάφανο δέρμα* κινηματογραφεί τον κόσμο της παιδικής ηλικίας - απ' τη μεριά του παιδικού βλέματος - σαν μια κατάδυση στον κόσμο της κόλασης. Στο τοπίο της ζωής που τριγυρίζει ο οκτάχρονος Σεθ, στην απομονωμένη μοναδική κοινότητα, κυριαρχεί ο πόνος, ο θάνατος και η σκληρότητα.

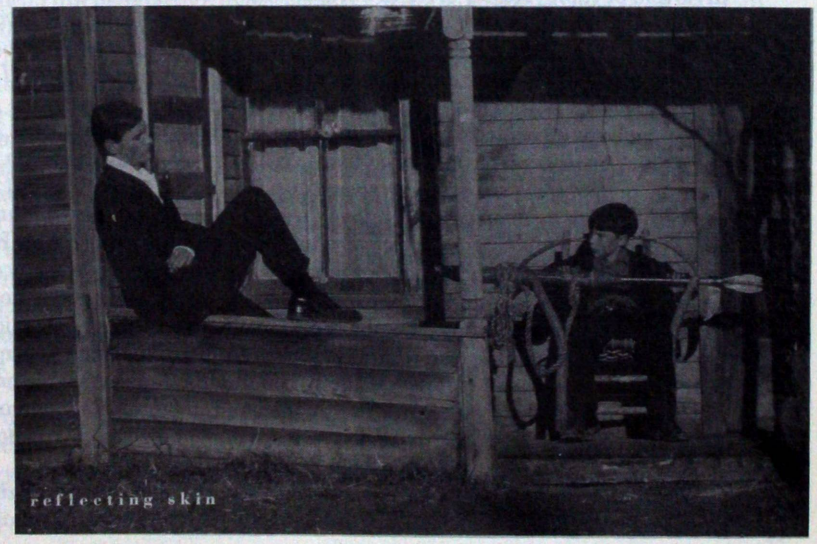
Η ταινία παίζει ανάμεσα στο φως της αθωότητας της παιδικής ηλικίας και στο ένοχο σκοτάδι του κόσμου των μεγάλων. Ενα σκοτάδι που καταβροχθίζει, θανατώνοντας, τους συνομήλικους του Σεθ, μεταμορφώνει την ελκυστική γειτόνισσα σε βρυκόλακα που πίνει το αίμα του αδερφού, που οδηγεί στην αυτοκτονία τον πατέρα μπροστά στα μάτια του μικρού. Ο κόσμος γύρω του δεν είναι μόνο αυτό που φαίνεται, το φως που διαχέεται παντού είναι η επιφάνεια του σκοτεινού, το αθώο παιδικό όνειρο οδηγεί στον πιο ανομολόγητο εφιάλτη. Τα ακίνητα καδραρίσματα των χώρων υπαινίσσονται μια κινούμενη έρπουσα φρίκη, ο κόσμος των μεγάλων αντανακλάται στο παιδικό βλέμμα, γεμάτο μυστικά, σκοτεινές γωνίες και ανομολόγητες επιθυμίες.

Η ταινία είναι βουτηγμένη στη διαυγή ατμόσφαιρα ενός ονειρικού εφιάλτη, όπου τα πάντα υπονοούνται και ελάχιστα δείχνονται. Πρόκειται για ένα κλειστό ζοφερό σύμπαν, χωρίς διαφυγές για το παιδικό βλέμμα που χάνει την αθωότητά του και ενηλικιώνεται ξαφνικά, ανακαλύπτοντας τον πόνο, τις ενοχές και τις τύψεις του κόσμου των μεγάλων.

Η ταινία ξεφεύγει έντεχνα από την κοινότυπη παγίδα της διαχωριστικής γραμμής πραγματικού - φανταστικού, γιατί τοποθετεί ακριβώς σ' αυτήν τη σχισμή την οπτική του Σεθ. Στα μάτια της παιδικής ηλικίας που αγνοεί τα δεσμά του χρόνου και το βάρος της μνήμης, η ίδια η ζωή φαντάζει σαν όνειρο. Το ανήσυχο και παρατηρητικό βλέμμα, τρυπώνοντας απ' τις χαραμάδες του πραγματικού, ανακαλύπτει του κρυμμένους εφιάλτες που παραμονεύουν ή διασχίζουν το τοπίο με μια μαύρη Κάντιλακ.

Η γοητεία αυτής της σκοτεινής και απαισιόδοξης εικόνας για την παιδική ηλικία συναρπάζει χάρις στην ποιητική της κινηματογράφηση. Αυτο το ζοφερό και νοσηρό σύμπαν οπτικοποιείται με πλάνα τέτοιας εικαστικής τελειότητας που κατορθώνουν να παγιδέψουν το "σκοτεινό φως" που διαπερνά τις εικόνες και να απαλύνουν το τρομερό ουρλιαχτό του μικρού Σεθ (στην τελική σκηνή) που κραυγάζει σ' έναν σιωπηλό θεό το χαμό της παιδικής του αθωότητας.

Θωμάς Λιναράς



ΧΡΟΝΙΚΟ

Μια νόμιμη γυναικεία διαμαρτυρία

του Νίκου Κολοβού

Η ταινία του Ρίντλεϋ Σκοτ, *Θέλμα και Λουίζ* ακολουθεί με ευκολία τη μακρύσυρτη φάλαγγα του "κινηματογράφου της περιπλάνησης". Όπως προσπάθησε να τον χαρτογραφήσει στο ομώνυμο δοκίμιό της η κοινωνιολόγος Αννί Γκολντμάν. Έχει το άσκοπο ταξίδι και τη σκόπιμη περιπέτεια ως κεντρικούς άξονες της διήγησής της. Οι δύο γυναίκες, που ξεκινούν από την επαρχιακή εσωτερική εξορία τους, διάλεξαν τυχαία τη μοίρα των ανώνυμων και μοναχικών ταξιδευτών. "Χωρίς ιδεολογία αμφισβητία, χωρίς ελπίδα ευτυχίας". Προσωρινά. Για να ξεφύγουν απ' τη καθημερινή τους αδράνεια. Οριστικά. Για να μην αντιμετωπίσουν μια μοίρα που θαρρείς ότι την ξετύλιξαν παίζοντας με τους κινδύνους, τις παρορμήσεις, τα ένστικτα. Σχεδόν μεθυσμένες από μια "παράλογη" ελευθερία.

Η ταινία αυτή ειδικότερα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί "ταινία δρόμου" και "ταινία γυναικών". Ακόμη και χαλαρή, ελευθέρια "ταινία θρίλερ" από μια άποψη. Γιατί η διήγησή της αναπτύσσεται γραμμικά ανάμεσα από δρόμους, σταθμούς, μοτέλ, πρατήρια βενζίνης, μπαρ και μικρά παρόδια ρεστωράν. Μέσα από την κινούμενη και ρευστή μικροκοινωνία της επαρχιακής Αμερικής. Γιατί στη διήγηση αυτή κυριαρχούν δύο γυναίκες που περιέρχονται σε κατάσταση εξέγερσης εναντίον του ανδρικού λόγου και της φαλλικής πράξης χωρίς να καταλάβουν το γιατί. Απονενοημένα.

Έχει ενδιαφέρον να ερευνήσει κανείς πως διαβάστηκε αυτή η ταινία από την κυρίαρχη αλλά και την ανεξάρτητη κριτική. Ειδικότερα από την άποψη του γυναικείου κινήματος.

α. Η Τζάνετ Αίημπραμς γράφει στο αγγλικό περιοδικό *Sight and Sound: "Η Κάλλι Κούρι, μια φεμινίστρια σεναριογράφος, δίνει το σενάριο στον Ρίντλεϋ Σκοτ για να αφηγηθεί "έναν χαρακτηριστικά συμβατικό ηθικό μύθο για το σεξ, το ποτό, το ροκ και τους δρόμους". Από την πρώτη της σκηνή,* συνεχίζει η Αίημπραμς, *η ταινία αυτή στήνεται σαν "μια ανθολογία φαλλικού συμβολισμού". Οι γυναίκες εκδηλώνουν μια "απροσδόκητη" θηλυκή επιθετικότητα. Η αρσενική όμως υπεροπλία τις εξουθενώνει τελικά και τις οδηγεί στην καταστροφή".*

β. Το αμερικανικό περιοδικό *Cineaste* οργάνωσε ένα μικρό "συμπόσιο", αναθέτοντας το σχολιασμό της ταινίας σε πέντε στρατευμένες γυναίκες. Στο εισαγωγικό σημείωμα της σύνταξης μπαίνει το ερώτημα: οι προθέσεις της σεναριογράφου συμπίπτουν με τη σκηνοθεσία του Ρίντλεϋ Σκοτ ή *"η ταινία φαίνεται να περιορίζεται, να παραδέρνει από ιδεολογική και αισθητική άποψη;" "Η Κούρι δεν μας λέει τίποτε καινούργιο για τις γυναίκες"*, γράφει παρακάτω η Άλις Κρος.

Και οι πέντε σχολιάστριες αποδοκιμάζουν την ταινία γιατί θεωρούν ότι απλουστεύει, παρερμηνεύει, γελοιοποιεί, ακόμη και διαστρεβλώνει, τις θέσεις και τους τύπους των απελευθερωμένων γυναικών. Σημειώνουν όμως η κάθε μια τους ορισμένα θετικά στοιχεία στη διήγηση της ταινίας. Τη γυναικεία "συναδέλφωση" (Πατ Ντάουελ) έστω και ανολοκλήρωτη (Άλις Κρος), τη γόνιμη εκλαΐκευση και προβολή ορισμένων ιδεών του γυναικείου κινήματος που ώς τώρα απορρίπτονταν στο περιθώριο (Ελάιν Ράππινγκ), τη συνδήλωση του βιασμού της γυναίκας όχι ως "ηδονοβλεπτική" διασκέδαση αλλά αντίθετα ως πραγματική εμπειρία ζωής την οποία οι θεατές μπορούν να συσχετίσουν ως "θύματα και θύτες" (Σάρα Σούλμαν).

Η ταινία ξεσήκωσε στην Αμερική "γοητευτικές και παθιασμένες συζητήσεις". Δίχασε θεατές και υπομνηματιστές. Η μια πλευρά την άκουσε σαν "παιάνα υπέρ της μεταρρυθμιστικής βίας", "φασι-

στικό έργο", "καίριο χτύπημα εναντίον του αρσενικού". Η άλλη πλευρά την χαιρέτισε γιατί εκστομίζει θαρραλέα την "πλήρη αλήθεια" για την οδύνη των γυναικών σ' έναν ανδρικό κόσμο. Ένα *"συνταρακτικό φεμινιστικό μανιφέστο"*, γιατί κατορθώνει *"να οικειοποιηθεί υπέρ των γυναικών ένα αντρικό είδος"* (ταινίας) κι έτσι να ανατρέψει την αμερικάνικη μυθολογία (Ρόυ Γκράντμαν).

γ. Ο Φρεντερίκ Στρως στα *Cahiers du Cinéma*, σ' ένα τηλεγραφικό κείμενο τριάντα σειρών, καταλογίζει στον Ρίντλεϋ Σκοτ την άποψη ότι η "απελευθέρωση της γυναίκας είναι φανερά ένα πρόβλημα που δεν μπορεί να λυθεί παρά σε μια άλλη ζωή..."

δ. Ο Κριστιάν Βιβιανί στο *Positif* αγνοεί τελείως τον κεντρικό προβληματισμό της ταινίας και εύχεται στο Ρίντλεϋ Σκοτ "να γυρίσει γρήγορα" στο κλίμα του *Άλιεν*, του *Μπλαίηντ Ράννερ* κ.λπ.

Αν είχαμε το χώρο να επεκταθούμε σε άλλα κείμενα, οι γενικεύσεις θα ήταν ασφαλέστερες. Πάντως, οι Γάλλοι κριτικοί είναι σαφές ότι υποβαθμίζουν το συμβολικό ρόλο των δύο γυναικών. Συρρικνώνοντας έτσι και την ιδεολογική-κοινωνική σημαινότητα της φιλμικής αφήγησης. Ενώ οι Αμερικανίδες και η Αγγλίδα αναγνώστριές της αναδεικνύουν τις βαρύνουσες σημασίες που προβάλλουν στο σύστημά της για το γυναικείο πρόβλημα.

Η ταινία του Ρίντλεϋ Σκοτ δεν αποτελεί βέβαια σκηνοθετικό κατόρθωμα, αλλά οπωσδήποτε ενεργεί ως ηθικό και ιδεολογικό τόλμημα. Γιατί από τη μια πλήττει τη χρόνια φαλλική μεροληψία των μύθων του παγκόσμιου κινηματογράφου. Η θέλμα και η Λουίζ πληρώνουν ακριβό τίμημα για τη συγκυριακή και σύντομη εξέγερσή τους. Δείχνουν όμως συγχρόνως ότι ο αρσενικός εξουσιασμός δεν είναι άτρωτος. Η ανάγνωση της ταινίας αυτής, απ' την άλλη, επιβεβαιώει ότι η εκτίμηση της θέσης της γυναίκας στον κινηματογράφο ούτε είναι ομοιόμορφη ούτε επηρεάζει την ανάγνωση αυτή στο ίδιο μέτρο.

ΚΑΙ ΜΙΑ ΜΙΚΡΗ ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΓΙΑ ΤΗΝ "ΕΥΚΟΛΙΑ"

Η επιστολή-σχόλιο του νέου φίλου Νίκου Κουρεμένου, η οποία δημοσιεύεται σε άλλες σελίδες, έχει μια αυτοτέλεια. Δε συνεπάγεται οπωσδήποτε κάποια συγκεκριμένη απάντηση. Προδιαθέτει όμως τον αποδέκτη της για μια ερευνητική και απορητική επιστροφή στο θέμα το οποίο αφορούσε το άρθρο "Ο κινηματογράφος ως τέχνη της ευκολίας" (*Οθόνη* 41/1991). Θα ήθελα μόνο να υπογραμμίσω εδώ ότι οι απόψεις που κυριαρχούσαν στο άρθρο εκείνο ήταν η αισθητική και η κοινωνιολογική. Κατά παρεμπίπτοντα τρόπο η ψυχαναλυτική και καθόλου η ψυχολογική. Η άποψη του γράφοντα, περιλαμβάνοντας και την ψυχολογική επίσταση, για το ταυτολογικό μάλλον ερώτημα αν "ο κινηματογράφος συντομεύει τα γεγονότα" ή τα "απλουστεύει" είναι συνοπτικά η παρακάτω: Ο κινηματογράφος είναι τέχνη αναπαραστατική. Ο μηχανισμός (apparatus) που ενεργοποιείται στη διαδικασία αυτή (κάμερα, φιλμ, φακοί, φωτισμοί, μηχανή προβολής, οθόνη κ.λπ.) αναπαράγει την πραγματικότητα. Ορθότερα την "εντύπωση της πραγματικότητας" κι όχι την ίδια. Η ομοιότητα την οποία βρίσκει ο θεατής ανάμεσα στο πραγματικό αναφερόμενο και στο φιλμικό γεγονός είναι αποτέλεσμα της λειτουργίας μιας σειράς κωδίκων αντίληψης, αναγνώρισης και ταύτισης. Έτσι, η "πραγματικότητα" της οθόνης δεν είναι παρά εικονικά σημεία ή δείκτες κατά κύριο λόγο, τα οποία αναπαριστούν τη φυσική και πολιτιστική πραγματικότητα. Η αντιληπτική ικανότητα του θεατή, τόσο σε σχέση με τη φυσική-πολιτιστική όσο και σε σχέση με τη φιλμική πραγματικότητα, στηρίζεται σε μια σειρά σημείων και κωδίκων. Η "εντύπωση της πραγματικότητας" στον κινηματογράφο δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την οργάνωση και λειτουργία αυτών των κωδίκων. Οι φιλμικοί κώδικες της ασυνέχειας (έλλειψη, συμπύκνωση, φλας φόργουωρντ και μπάκγουωρντ, σύνοψη κ.λπ.), οι οποίοι καλύπτουν ολόκληρο το πλέγμα αυτού που ονόμασα "ευκολία", δε λειτουργούν χάρη σε κάποια προδιάθεση ή έμφυτη ικανότητα του θεατή, αλλά με τη βοήθεια κάποιας επίκτητης κωδικής γνώσης. Με άλλα λόγια, η επικοινωνία του θεατή με το φιλμικό κείμενο είναι καθαρά "διακωδική" και όχι αυθόρμητη, φυσική ή τυχαία. Η θέαση του κινηματογράφου μαθαίνεται όπως μαθαίνεται και η θέαση της φυσικής πραγματικότητας. Οι φυσιολογικές ικανότητες και μηχανισμοί αυτής της εκμάθησης προϋποτίθενται, αλλά δε θα αρκούσαν χωρίς τη διαμεσολάβηση των κωδίκων στους οποίους αναφέρθηκα.

(Μια πρώτη ενημέρωση, σχετικά με την άποψή μου, μπορεί να βρει ο αναγνώστης-θεατής στα βιβλία των Bill Nichols, *Ideology and the Image,* Indiana University Press - Dudley Andrew, *Conceptions of Film Theory,* Oxford University Press και *Lectures du Film*, Albatros.)

ΔΙΑΛΟΓΟΣ

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ, "ΤΕΧΝΗ" ΤΗΣ ΕΥΚΟΛΗΣ ΣΥΝΤΟΜΕΥΣΗΣ

(Με αφορμή το κείμενο του Νίκου Κολοβού: *Ο κινηματογράφος, τέχνη της ευκολίας*)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το κείμενο αυτό συντάχθηκε με την ευκαιρία της δημοσίευσης του θεωρητικού σημειώματος του κ. Κολοβού σχετικά με την ευκολία των κινηματογραφικών εικόνων. Χωρίς να διαφωνώ στα κεντρικά σημεία της ανάλυσής του θα ήθελα, υπερθεματίζοντας, να επιστήσω την προσοχή περισσότερο στο θέμα της κατηγοριοποίησης της ευκολίας. Κανείς φυσικά δεν αμφιβαλλει ότι πράγματι ο κινηματογράφος έχει τη δύναμη της συντόμευσης με έναν ιδιαίτερο τρόπο που καθιστά τις ελλείψεις αυτές αποδεκτές από τη διάνοια του θεατή. Ωστόσο, η ευχαρίστηση του τελευταίου δεν έχει διαδικαστική ποιότητα ούτε του προσφέρει εύκολες τροπικές ανελίξεις. Με άλλα λόγια ο κινηματογράφος δε συντομεύει γεγονότα αλλά τα απλουστεύει. Η σωστή ανάλυση πρέπει να αναπτυχθεί στο μη γραμμικό πεδίο της νοοτροπίας του θεατή κι όχι στο γραμμικό της κίνησης (παρελθόν-παρόν-μέλλον). Είναι ένα πολύ φυσικό αίτημα αφού χαρακτηρίζουμε τη στάση του θεατή σύμφωνα με τις αισθητικοηθικές του αρχές κι όχι με έννοιες δράσης που είναι δευτερεύουσας σημασίας. Στο σημείο αυτό διαχωρίζω τη θέση μου απ' αυτή του κ. Κολοβού που κατά τη γνώμη μου εξέθεσε την ευκολία μιλώντας με όρους κίνησης-χρόνου κι όχι νοοτροπίας.

Ας θεωρήσουμε τρία παραδείγματα που έχουν να επιδείξουν τρία διαφορετικά κοψίματα / ευκολίες κατά την εξέλιξη της μυθοπλασίας τους. Στο πρώτο έχουμε στο κάδρο το σύζυγο που καπνίζει νευρικά σε μια αίθουσα αναμονής. Με κάτ δείχνεται το ρολόι του τοίχου. Στο επόμενο πλάνο το ίδιο ρολόι δείχνει τρεις ώρες μετά και ο σύζυγος εξακολουθεί να περιμένει κάτι με την ίδια νευρικότητα. Στο δεύτερο παράδειγμα παίρνουμε πιο συγκεκριμένα μια σκηνή από την ταινία *Castaways*, όπου η Αμάντα Ντόναχιου μέσα σε δύο πλάνα μεταφέρεται από το βροχερό Λονδίνο σ' ένα τροπικό νησί. Τέλος στο τρίτο παράδειγμα βλέπουμε ένα ζευγάρι να ανταλλάσσει το πρώτο δειλό φιλί για να έρθει το άλλο πλάνο που τους δείχνει σε στιγμές ευτυχισμένης συνύπαρξης.

Στις δύο πρώτες περιπτώσεις αναφερόμαστε σε χωρο-χρονικές ελλείψεις / ευκολίες. Το θέμα φυσικά είναι αν και πώς θέλγουν (ευκολύνουν) το θεατή. Η ευχαρίστηση του τελευταίου είναι λογικό να αναζητηθεί στη σταθερότητα των εντυπώσεων: οι προηγούμενες (πριν από την έλλειψη) και οι επόμενες πρέπει να συμφωνούν. Οι εντυπώσεις αυτές στην πιο απλή περί-

πτωση μπορούν να αφορούν ταυτοποίηση μιας χρονικής διαδοχής (πλάνο ημέρας που διαδέχεται πλάνο νύχτας και αντίστροφα) ή χωρικής αλλαγής (μετάβαση από έναν τόπο σε άλλο). Στην πιο σύνθετη περίπτωση όμως σχετίζονται με την αναγνώριση προσώπων επί σκηνής.[1]

Στα δύο πρώτα παραδείγματα η μεταβολή της ψυχικής κατάστασης τίθεται συναρτήσει του χρόνου ή του τόπου. Ο θεατής συνεχίζει ομαλά την παρακολούθηση όταν του δίνονται απτές αποδείξεις πως τα πρόσωπα του ύστερου πλάνου είναι τα ίδια που γνώρισε πριν, κάπως όμως αλλαγμένα. Εδώ η ευκολία είναι όντως διαδικαστική ή ακριβέστερα τείνει να γίνει διαδικαστική, αφού ο θεατής απαλλάχθηκε από τη θεάση ενός βαρετού ταξιδιού ή μιας ατέλειωτης αναμονής. Παράλληλα όμως θα πρέπει να διαβλέψουμε και μια στέρηση. Μια απόκλιση. Στο χρόνο που πέρασε (χρόνο που χαρακτηρίζει και τις χωρικές μεταβολές) δεν έχουμε καμιά πληροφοία για το τι συνέβη στη Ντόναχιου κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της.

Ουσιαστικά αποκλειόμαστε από μια τέτοια γνώση. Κανείς όμως δεν μπορεί να μας διαβεβαιώσει πως η πρωταγωνίστρια είναι η ίδια με αυτή προ του ταξιδιού. Υπάρχει ένα απειροστό κομμάτι γεγονότων που αγνοούμε και που μπορεί να επέδρασε[2] πάνω στην ψυχοσύνθεσή της. Ο κινηματογράφος προβαίνει για λογαριασμό της σε μια σημαντική αξιολόγηση. Κι αν τα παραπάνω δίνουν ενδεχομένως την εντύπωση πως διυλίζουμε τον κώνωπα, μας δικαιολογούν οι χωροχρονικοί παράμετροι που μπαίνουν στο παιχνίδι των χαρακτηριολογικών μεταβολών,[3] τείνοντας να εξαφανίσουν τον προαναφερθέντα αγνωστικισμό. Βρισκόμαστε ακόμη στα δύο πρώτα παραδείγματα όπου βλέπουμε το χρόνο που περνά ή τον τόπο που μεταβάλλεται να προσφέρουν τους όρους για κάθε εντύπωση διαφοράς. Οι δύο αυτοί παράμετροι προσδίδουν στην χαρακτηριολογική αναγνώριση μια γραμμικότητα: παρελθόν-παρόν-μέλλον. Το ποσοστό μεταβολής καθίσταται σχεδόν ανύπαρκτο, ένα απειροστό τμήμα πάνω στην άπειρη γραμμή του χωροχρόνου. Θα είναι (σχεδον) ο ίδιος άνθρωπος που γνωρίσαμε στο κομμάτι της ταινίας που έχει προηγηθεί.

Η προαναφερθείσα γραμμικότητα όμως χάνεται όταν ο φιλμικός χωροχρόνος (ή μόνο ο χρόνος) δεν δηλώνεται ως σημαντικός κατά την έλλειψη (τρίτο παράδειγμα). Εκεί ο θεατής οδηγείται σε έναν αναγνωστικό εκβιασμό, τίμημα της ευκολίας των κινηματογραφικών εικόνων. Πιο συγκεκριμένα, στο οπτικό θέμα των ερωτευμένων βλέπουμε το νεαρό να ποθεί φανερά την κοπέλα. Ο θεατής το ταυτοποιεί και μαζί με τον ηθοποιό την ποθεί κι αυτός (ταύτιση).

Στο επόμενο πλάνο η σχέση τους έχει προχωρήσει: έχει παρεμβληθεί ένα μεγάλο κομμάτι γεγονότων που έκαναν τους νεαρούς να εκφράζουν άνετα πλέον τον έρωτά τους. Αντίθετα ο θεατής μπαίνει απότομα σ' αυτή την προχωρημένη κατάσταση. Γι' αυτόν δεν είναι πρόβλημα να δεχτεί π.χ. ένα ντεκουπάζ χώρου ή χρόνου αφού και οι δύο στιγμές (αρχή - πέρας) είναι γνωστές και καθορισμένες έχοντας βιωθεί από τον καθένα μας στο σύνολο των φυσικών εμπειριών μας. Δεν μπορούμε όμως να μιλούμε για καθορισμένες, πόσο μάλλον βιωμένες, καταστάσεις στη διαδοχή από την εικόνα μιας ποθητής κοπέλας σε αυτήν της ερωμένης, απλώς και μόνο γιατί δεν ξέρουμε πώς η συγκεκριμένη κοπέλα θα ήταν απλώς ερωμένη. Η συμπεριφορική αναγνώριση του ζευγαριού καθίσταται προβληματική. Ο νεαρός μπορεί να αναγνωρίσει την κοπέλα του — ένα κορίτσι που τον αγαπά. Ο θεατής αναγνωρίζει την εικόνα του κοριτσιού — ένα κορίτσι που θα αγαπούσε τον νεαρό αν περνούσε κάμποσος καιρός. Ο κινηματογράφος παρεμβάλλει μια τεχνητή δισδιάστατη ποσότητα "πραγματικών" γεγονότων που πραγματοποιεί τον πόθο του νεαρού — ήταν θέμα χρόνου. Αντιθέτως ο θεατής βολεύεται με μια εικόνα που του γέννησε η αρχική του νοοτροπία. Η αρχική νοοτροπία του νεαρού: ποθώ αυτό το κορίτσι κι επιθυμώ να το δω *κάποτε* να μ' αγαπάει αποκεντρώνεται από τη θεωρητική/φαντασιόπληκτη υφή με το πέρας των γεγονότων της έλλειψης, γεγονότα που τον φέρνουν αλλού (στον φιλμικό χωροχρόνο), εκεί όπου πράγματι το κορίτσι τον αγαπάει. Στο θεατή αποκλείστηκε μια τέτοια *μίμηση*. Από τη μεριά του σκηνοθέτη θα δοθούν κατάλληλες οδηγίες στους ηθοποιούς ώστε να διαφοροποιήσουν το παίξιμό τους και να φανεί αυτή η διαφορά / μεταβολή. Ο θεατής εκλαμβάνει αυτή τη διαφορά ως απόδειξη αλλαγής στο σύνολό της (ως όλον) και όχι τμηματικά (βιώνοντάς την), αδυνατώντας έτσι να την αντιληφθεί ως οδηγό / δημιουργό της νέας ψυχικής / συμπεριφορικής κατάστασης του ζευγαριού. Κι ενώ η φιλμική μίμηση του χωροχρόνου δηλώνει / δημιουργεί μια διαφορετική στιγμή, ο θεατής έχει να ταυτοποιήσει μια τέτοια κατάσταση με όρους της πρώτης του εντύπωσης / επιθυμίας (εξαναγκασμός της έλλειψης). Γι' αυτόν δεν έχει περάσει καθόλου χρόνος, ούτε ακόμη κι αυτός ο φιλμικός. Το μοντέλο που μου έρχεται κατά νου είναι αυτό του αστροναύτη που γυρίζει στη γη ύστερα από χρόνιες περιπλανήσεις στο διάστημα και αδυνατεί να αναγνωρίσει τη νέα συμπεριφορά των οικείων προσώπων του ακριβώς γιατί δεν έχει βιώσει τα γεγονότα που προκάλεσαν αυτές τις αλλαγές.[4] Έχουμε δηλαδή μια διακριτή κατάσταση ανάγνωσης με αρχική στιγμή τότε και τελική την τωρινή. Γι' αυτό άλλωστε παραπάνω μίλησα για απλούστευση.

ΣΥΛΒΙΑ ΚΡΙΣΤΕΛ

Πέρα από όλα αυτά, ο κινηματογράφος παραμένει η τέχνη του εντυπωσιασμού, της ταύτιστης, της ευκο-

λίας και της ευχαρίστησης. Δεν ξέρω κατά πόσο έγινε σαφές το τίμημα της συντόμευτικής ικανότητάς του, αλλά αυτό δε σημαίνει πώς παύει να κολακεύει τη διάνοια του θεατή. Είναι ακριβώς αυτές οι ελλείψεις που του είναι τόσο οικείες. Το λεπτό σημείο βρίσκεται στην αντιστοιχία χαρακτηριστικών / δυνατοτήτων / δομής του φιλμικού χωροχρόνου και τις θεωρίας, αν ως θεωρία καθορίσουμε τα ιδεατά οικοδήματα του μυαλού μας, τον τρόπο που φτιάχνονται / προχωρούν και το πώς λειτουργούν. Βασικό σημείο της θεωρίας είναι η κεν-
τρικότητα, όπως επιτυγχάνεται λόγω του γενεσιουργού της τοπίου (εγώ σκέφτομαι - δέχομαι και ακτινοβολώ ιδέες). Μια ιδεατή διαδικασία δεν έχει ανάγκη του οποιουδήποτε χωροχρόνου ώστε να ορίσει την εξέλιξή της. Ακόμη και τα πιο όψιμα στάδιά της εννοούνται με όρους της αρχικής, κεν-τρικής / κινητήριας ιδέας. Με τη σκέψη δεν πάμε πουθενά (μιλώντας με έννοιες γραμμικότητας: φυσικής δράσης), πάμε αλλού (με έννοιες ντετερμινιστικής αταξίας). Μήπως αυτή την κεντρικότητα τη συναντήσαμε παραπάνω; Είναι ακριβώς το ίδιο προτσές που ταυτοποιεί για το θεατή το διαφορετικό στα δρώμενα στο πανί. Το κάδρο γίνεται η φόρμουλα των δισδιάστατων αναλόγων των ιδεών μας, όπως πολύ σωστά σημειώνει ο κ. Κολοβός.

Ο αρχικός μας πόθος θέλει τη Σύλβια Κριστέλ γυμνή και θεωρητικώς η αρχική της πρώτη (για την έλλειψη) μορφή συνορεύει διακριτώς με την ύστατη, κατά την οποία εμφανίζεται μπροστά μας έτσι. Για το φιλμικό χρόνο έχει περάσει κάμποσος καιρός, το ίδιο και για τον ερωτευμένο θαυμαστή της στο έργο. Αυτός ο τελευταίος υποκρίνεται τη μύηση. Εδώ όμως είναι που ο κινηματογράφος μας κλείνει το μάτι και πριμοδοτεί τη θεωρία. Ασφαλώς και μπορούμε να ταυτοποιήσουμε τη συμπεριφορά της γυμνής Κριστέλ αφού έτσι τη φανταστήκαμε: το τελικό σημείο της διαδικασίας της μύησης μας ήταν κι αυτό στο μυαλό μας. Αυτό ακριβώς θέτει σ' αυτή την ύστατη εικόνα θολά, ασαφή χαρακτηριστικά. Ο εραστής της, λόγω του ενδιάμεσου χωροχρόνου, αλλάζει στάση απέναντί της αποδεχόμενος τη νέα της εικόνα / ρόλο, την οποία προφανώς τη βλέπει καθαρά, καθορισμένα αφού για μας αυτή η εικόνα θα μπορούσε να ταυτιζόταν με χίλιες και μία άλλες[6]. Για τον τεχνητό / φιλμικό όμως χρόνο υπάρχει μόνο μια εικόνα αφού μόνο μια πιθανολογική ανέλιξη γεγονότων συνέβη (άχρηστο ποια - στο θεατή αρκεί η βεβαίωση ότι ήταν μια, μία βεβαίωση που έτσι κι αλλιώς την έχει λόγω της μίμησης του πραγματικού χρόνου από το φιλμικό) που μορφοποίησαν την εικόνα της γυμνής Κριστέλ.

Όλο το παιχνίδι της διαδοχής ξεκινά και καταλήγει στη φαντασία του θεατή που δεν ταυτοποιεί καταστάσεις αλλά ολόκληρη τη μυθοπλασία ως ένα διακριτό σύνολο στιγμών τόσο οικείο όσο και οι ίδιες του οι σκέψεις.

Νίκος Κουρεμένος

"Ο αρχικός μας πόθος θέλει τη Σύλβια Κριστέλ γυμνή και θεωρητικώς η αρχική της πρώτη μορφή συνορεύει διακριτικώς με την ύστατη και την οποία εμφανίζεται μπροστά μας έτσι".

[1] Δίνω μεγάλη βαρύτητα στις συμπεριφορικές αναγνωρίσεις των ηθοποιών γιατί εκτός του ότι μέσω αυτών μπορεί να γίνει η παραπέρα αναγνώριση του τόπου ή του χρόνου (όταν δε μας δίνονται άμεσα τέτοιες πληροφορίες) δηλαδή η ίδια η ταυτοποίηση της έλλειψης, εσωτερική φύση τέτοιου είδους μεταβολών (συμπεριφορικών) που προέρχονται από μια έλλειψη, λεπταίνει το ζήτημα της αναπαραστατικής ικανότητας του κινηματογράφου αφού τέτοιες αλλαγές δεν μπορούν να εκτεθούν.

[2] Διαβάζοντας την όλη έλλειψη και τα γεγονότα που περιλαμβάνει καθαρά φαινομενολογικά.

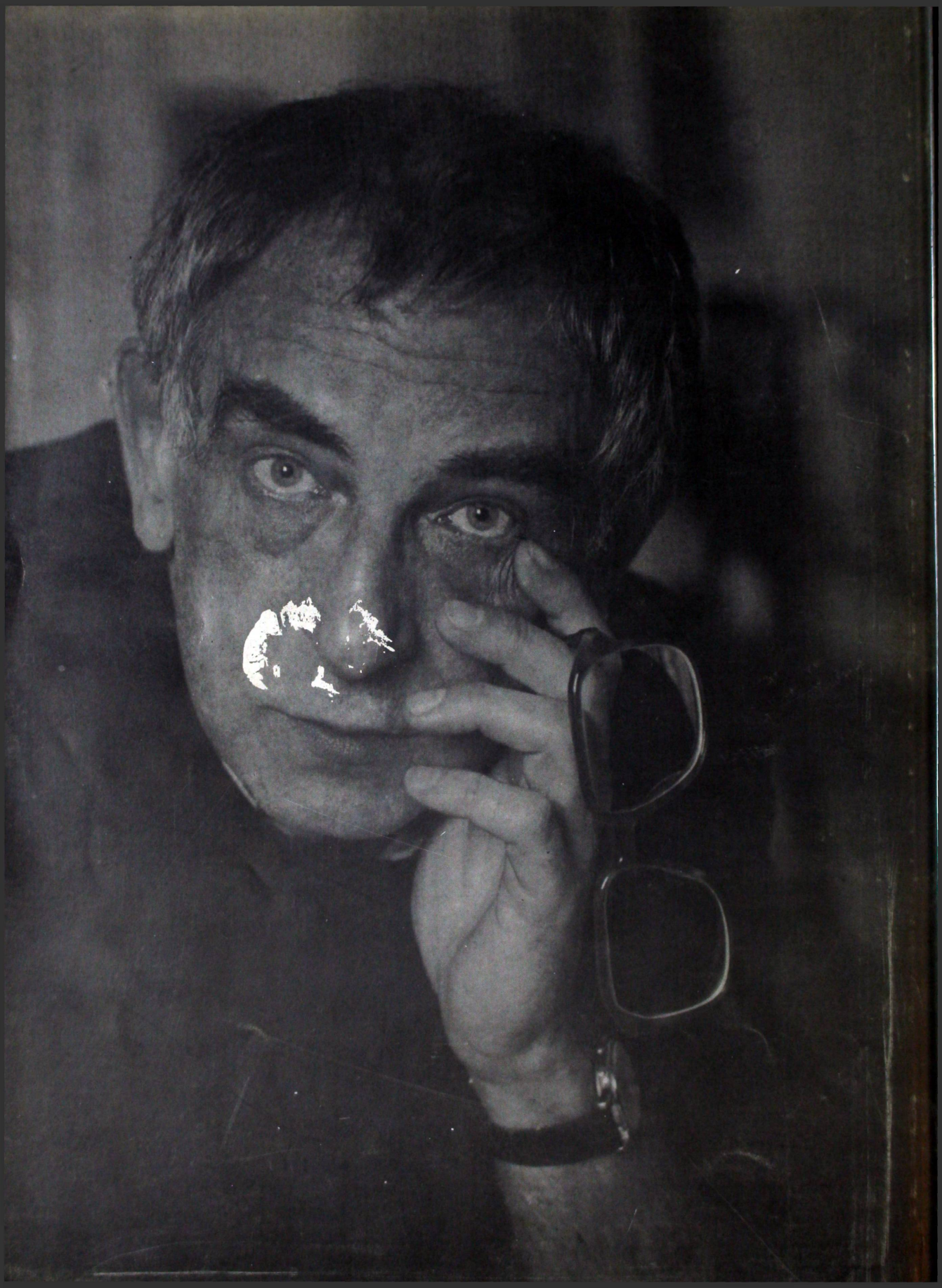
[3] Εννοείται συμπεριφορικά χαρακτηριστικά

[4] Η γνωστή σκηνή του επισκέπτη που ακούει "τα νέα" από τους φίλους του και τους συγγενείς. Αυτή η "ενημέρωση" αποσκοπεί στην επανένταξη του ξένου στο ισορροπημένο σύστημα των χαρακτηριολογικών αναγνωρίσεων των ανθρώπων του.

[5] ΕΛΛΕΙΨΗ: Ανέλιξη γεγονότων που παραλείπεται.

[6] Μιλούμε βέβαια για καθαρά νοητικές / ιδεατές εικόνες κι όχι για τα ιδεατά ανάλογα φυσικών παραστάσεων (π.χ. ένα ξημέρωμα). Στο μυαλό μας υπάρχει απλώς ένας χώρος, μια παρουσία ακαθόριστη. Δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε πως υπάρχουν αυτές οι εικόνες ξεκάθαρα μέσα μας.Υπάρχει μια νοερή υπόοχεση αυτών.

365 ΝΥΧΤΕΣ ΤΡΟΜΟΥ & ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΦΑΝΤΑΣΙΑΣ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΟΛΙΟΔΗΜΟΣ

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ