ΘΕΟΝΗ

Περιοδικό γιά τόν κινηματογράφο

Ἀμπάς Κιαροστάμι
Ἄτομ Ἐγκογιάν
Ζάνγκ Γιμού

33ο
ΔΙΕΘΝΕΣ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Ἀφιέρωμα στόν σκοτεινό ὁρίζοντα τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου

44
Δεκέμβριος
1992

600 δραχμές

ΓΥΡΙΣΤΈ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΜΕ ΤΑ ΤΑΞΙ ΤΟΥ

ΤΖΙΜ
ΤΖΑΡΜΟΥΣ

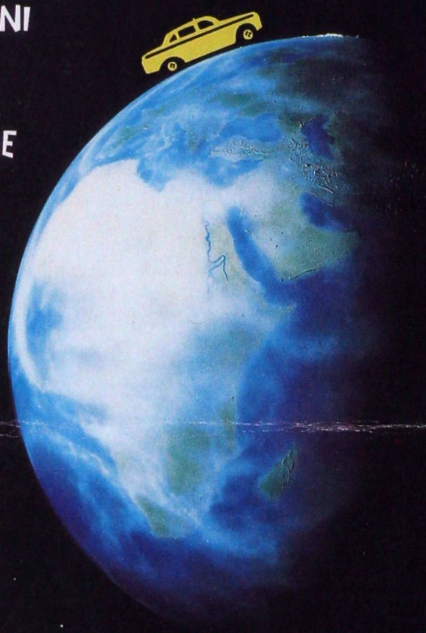
ΤΖΙΝΑ
ΡΟΟΥΛΑΝΤΣ

ΓΟΥΙΝΟΝΑ
ΡΑΪΝΤΕΡ

ΜΠΕΑΤΡΙΣ
ΝΤΑΛ

ΡΟΜΠΕΡΤΟ
ΜΠΕΝΙΝΙ

ΤΖΙΑΝΚΑΡΛΟ
ΕΣΠΟΖΙΤΟ



ΙΣΑΑΚ
ΝΤΕ ΜΠΑΝΚΟΛΕ

ΑΡΜΙΝ
ΜΙΛΛΕΡ ΣΤΑΛ

ΠΑΟΛΟ
ΜΠΟΝΑΤΣΕΛΙ

ΜΑΤΙ
ΠΕΛΛΟΝΠΑ

ΡΟΖΥ
ΠΕΡΕΖ

ΚΑΡΙ
ΒΑΑΝΑΝΕΝ

ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

NIGHT ON EARTH

Μια απολαυστική διαδρομή
από το Λος Άντζελες στο Ελσίνκι,
μέσω Νέας Υόρκης,
Παρισιού & Ρώμης
από το δημιουργό της
ΠΑΓΙΔΑΣ ΤΟΥ ΝΟΜΟΥ.

ΜΟΥΣΙΚΗ: **ΤΟΜ ΤΟΥΕΗΤΣ**

II-000000004647

Μιά καινούρια ἀρχή

«Ὅσο γιά τά δικά μας, σχεδιάσαμε ξανά τήν ὕλη καί τή μελλοντική ἐμφάνιση τοῦ περιοδικοῦ, ἐλπίζοντας ὅτι ἀπό τό ἑπόμενο τεῦχος θά πετύχουμε τούς στόχους πού ἔχουμε θέσει: τακτική ἔκδοση, ἄρτια ἐμφάνιση, καλύτερη διανομή. Ἄν θά τό καταφέρουμε, θά τό δείξει τό ἑπόμενο τεῦχος – ἄν ὑπάρξει».

Ἔτσι τελείωνε τό εἰσαγωγικό σημείωμα τοῦ προηγούμενου τεύχους τῆς *Ὀθόνης*. Στούς μῆνες πού πέρασαν (καί πέρασαν ἀρκετοί) καταβλήθηκαν πολλές προσπάθειες γιά νά ἐξουδετερωθεῖ ἡ ἀπειλή ἐκείνης τῆς μικρῆς φρασούλας μετά τήν κεραία.

Τό τεῦχος πού ἔχετε στά χέρια σας φιλοδοξεῖ νά ἐγκαινιάσει μιά πραγματικά καινούρια περίοδο τῆς *Ὀθόνης* σ' ὅλα τά ἐπίπεδα. Ἄν αὐτή ἡ πρόθεση γίνει πράξη, θά τό κρίνει ὁ ἀναγνώστης.

Τό πρόσφατο, διεθνές πλέον, Φεστιβάλ τῆς Θεσσαλονίκης, μέ τήν πληθώρα τῶν παράλληλων ἐκδηλώσεων, ἐπηρέασε οὐσιαστικά τή διάταξη τῆς ὕλης τοῦ τεύχους, ἐξορίζοντας ἄλλα θέματα καί περιορίζοντας τό χῶρο τῆς κριτικῆς. Ἄν καί διεθνές ὅμως, τό φετινό «μεταβατικό» φεστιβάλ φιλοξενοῦσε κι ἕναν ἱστορικό καί πολύπαθο πρόγονό του: τό Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Καί εἶναι λογικό ἕνα περιοδικό σάν τήν *Ὀθόνη* νά ἐνδιαφέρεται κυρίως γι' αὐτόν τόν τελευταῖο.

Εἶναι ἀλήθεια ὅτι κοινό, κριτική ἐπιτροπή και δημοσιογράφοι βρέθηκαν διχασμένοι ἀνάμεσα στόν *Μπάυρον* καί τίς *Γυναῖκες*... Ὅμως γιά μᾶς τό κρίσιμο ἐρώτημα δέν βρίσκεται στή διάζευξη Τσιώλης ἤ Κούνδουρος, κι αὐτό ἄσχετα ἀπό τίς προτιμήσεις μας πού φαίνονται ἀπό ... μακριά (γιά τήν ἀκρίβεια: ἤδη ἀπό τό ἐξώφυλλο). Τό κρίσιμο ἐρώτημα εἶναι: γιατί μόνο ἕξι (ἔστωσαν ἑπτά) ταινίες; Ἀλλιῶς λεγόμενο: γιατί ἔχει συρρικνωθεῖ μέ τόσο δραματικό τρόπο ἡ παραγωγή ταινιῶν στή χώρα μας; Καί δίπλα σ' αὐτό ἕνα γενικότερο ἐρώτημα: γιατί τό κοινό ἀποστρέφεται τίς ἑλληνικές ταινίες – μ' ἄλλα λόγια: τίς εἰκόνες τοῦ τόπου του – τή στιγμή μάλιστα πού μαζικά καταναλώνει, στήν τηλεόραση ἤ στό βίντεο, τή νοσταλγική καί φθαρμένη (παλαιές ἑλληνικές ταινίες) ἤ τή στερεότυπη καί χυδαία (σήριαλ) ἐκδοχή τους; Στά ἐρωτήματα αὐτά ἡ *Ὀθόνη* θά προσπαθήσει, ὅσο μπορεῖ, νά ρίξει ἕνα πλάγιο φῶς στά τεύχη πού θά ἀκολουθήσουν.

Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

ΣΥΝΕΔΡΙΑΚΕΣ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΕΣ
ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

ΚΑΣΣΑΝΔΡΟΥ &
ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ 3
ΤΗΛ. / FAX. 270 016
546 33 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΚΑΦΕ ΑΛΦΑ
Καφενείο

ΚΑΦΕ ΑΛΦΑ
Καφενείο

ΓΩΝΙΑ ΕΘΝ. ΑΜΥΝΗΣ - ΑΛΕΞ. ΣΒΩΛΟΥ
ΤΗΛ.: 221 468 • ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Στό ἐξώφυλλο: Από τό *Παρακαλώ, γυναίκες μην κλαῖτε* του Σ. Τσιώλη.

ΟΘΟΝΗ
Τρίμηνο περιοδικό
γιά τον κινηματογράφο
Τεῦχος 44
Δεκέμβριος 1992
Τιμή τεύχους: 600 δρχ.

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ
Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

ΣΥΝΤΑΞΗ
Γιάννης Δεληολάνης
Περικλῆς Δεληολάνης
Σωτήρης Ζῆκος
Ἰορδάνης Καμπᾶς
Βασίλης Κεχαγιᾶς
Νίκος Κολοβός
Ἀχιλλέας Κυριακίδης
Θωμᾶς Λιναρᾶς
Πάνος Μανασσῆς
Θόδωρος Νάτσινας
Θωμᾶς Νεδέλκος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ
Παναγιώτης Δόικος
Πάνος Κοκκαλένιος
Κώστας Κωνσταντινίδης
Ἑλένη Μάρα
Τάσος Ρέτζιος
Ἑλένη Σωτηρίου
Γιῶργος Τούλας
Λευτέρης Χαρίτος

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ἰωάννης Ἐπαμεινώνδας

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ἐκδόσεις Ἐντευκτηρίου
Συνεργασίες, ἀλληλογραφία, συνδρομές:
Περιοδικό Ἐντευκτήριο
Τ.Θ. 10528, 541 10 Θεσσαλονίκη

ΔΙΑΝΟΜΗ
Ἐκδόσεις Ἐντευκτηρίου
Τηλ. (031) 279.607

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΗ
Π. & Ι. Μουγκός Ο.Ε.
Ἀλεξ. Σβώλου 1, Θεσσαλονίκη

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ (ΕΤΗΣΙΕΣ)

Ἰδιωτών:	2.000	δρχ.
Ἑταιριῶν:	4.000	δρχ.
Ἐξωτερικοῦ:	20	U.S.D.

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ
Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου «Ὀθόνη»

1 Ἐκδοτικό σημείωμα
4 Ἐπίκαιρα (Ἀντονιόνι, *Καζαμπλάνκα, Βασικό ἔνστικτο,* Δράκουλας)
8 Χόλλυγουντ: Οἱ γυναῖκες στήν ἐξουσία / *Ἑλένη Σωτηρίου*
10 Γιά τό βιβλίο *Γούντυ Ἄλλεν* τοῦ Ἔρικ Λάξ / *Θόδωρος Νάτσινας*
12 Γράμμα ἀπό τό Λονδίνο / *Λευτέρης Χαρίτος*
13 Εἶπαν (ὁ Γκάρυ Ὄλντμαν, ὁ Κώστας Γαβρᾶς, ὁ Ἀντρέι Ζουλάφσκι, ὁ Ζύλ Ντασσέν καί ἄλλοι...)
14 Εἰδήσεις
16 Προσεχώς

33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
18 Τό τέλος καί ἡ νέα ἀρχή ἑνός θεσμοῦ / *Σωτήρης Ζήκος*
20 Ἡμερολόγιο / *Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς*
23 Γιά τό *Παρακαλῶ, γυναῖκες μήν κλαῖτε* / *Νότης Φόρσος*
25 Συνεντεύξεις μέ Ἕλληνες σκηνοθέτες (Νίκος Κούνδουρος, Γιῶργος Καρυπίδης, Τώνια Μαρκετάκη, Ἀγγελική Ἀντωνίου) / *Σωτήρης Ζήκος*
29 Γιά τή μουσική τῶν ἑλληνικῶν ταινιῶν τοῦ 33ου Φεστιβάλ / *Πάνος Κοκαλένιος*
32 Διεθνές Διαγωνιστικό Τμῆμα / *Γιῶργος Τούλας, Τάσος Ρέτζιος*
36 Νέοι Ὁρίζοντες / *Ἰορδάνης Καμπᾶς, Θωμᾶς Λιναρᾶς, Θωμᾶς Νεδέλκος, Τάσος Ρέτζιος, Γιῶργος Τούλας*
41 Γιά τόν Ἀμπάς Κιαροστάμι / *Βασίλης Κεχαγιάς*
42 Γιά τόν Ἀμπάς Κιαροστάμι / *Νίκος Κολοβός*
44 Γιά τόν Ἄτομ Ἐγκογιάν / *Θωμᾶς Λιναρᾶς*
46 Γιά τόν Τζών Κασσαβέτη / *Πάνος Μανασσῆς*
48 Ἑπτά χρόνια ἀπό τόν θάνατο τοῦ Ὄρσον Γουέλς/ *Παναγιώτης Δόικος*
50 Τάσεις τοῦ σύγχρονου γαλλικοῦ κινηματογράφου / *Θωμᾶς Λιναρᾶς*
53 Χρυσά καρτούν / *Θόδωρος Νάτσινας*

Κριτική ταινιῶν
54 Γιά τό *Ὁ Παίκτης* / *Γιάννης Δεληολάνης*
56 Γιά τό *Ἄλιεν 3* / *Πάνος Μανασσῆς*
58 Γιά τό *Σκιές καί ὁμίχλη* /*Θόδωρος Νάτσινας*
59 Γιά τό *Σήκωσε τά κόκκινα φανάρια* / *Σωτήρης Ζήκος*
61 Γιά τό *Ζού Ντού, σιωπηλοί ἐραστές* / *Θωμᾶς Λιναρᾶς*
62 Γιά τό *Ὅλα τά πρωινά τοῦ κόσμου* / *Ἑλένη Μάρα*

64 Κινηματογραφική σημειολογία: Ἀπό τήν εὐφορία τῆς θεωρητικῆς ἀκμῆς στόν ἐγκλεισμό στά ἱδρύματα / *Νίκος Κολοβός*

Μουσική Ὀθόνη
68 Συνέντευξη μέ τόν Γιῶργο Παπαδάκη
69 Vangelis Παπαθανασίου
71 Μίκης Θεοδωράκης

74 Play it again Sam: 1942, 50 χρόνια πρίν
76 Μνήμη: Αὐτοί πού ἔφυγαν
79 Ἀλληλογραφία: Γιά τόν Μάκ Σέννετ / *Τάκης Καραγιάννης*

Ἀντονιόνι: Τά 80 χρόνια ἑνός μεγάλου δημιουργοῦ

Δέκα χρόνια σιωπῆς ἔχουν περάσει ἀπό τότε πού ὁ 80χρονος —τώρα πιά— Μικελάντζελο Ἀντονιόνι "μίλησε" μέ τήν τελευταία του ταινία καί ἐνῶ ἡ τύχη τῆς ἑπόμενης ἀγνοεῖται. Ὁ Ἰταλός δημιουργός μᾶς ἀπέδειξε —σχεδόν μέ μαθηματικό τρόπο— τά ἀξιώματα πάνω στά ὁποῖα στηρίζεται ὁ μεταπολεμικός ἀστικός κόσμος, δείχνοντάς μας ταυτόχρονα τή βαθιά ἠθική καί συναισθηματική του κρίση. Ὁ Ἀντονιόνι, ἔχοντας τοποθετήσει τόν φακό του στήν καρδιά τοῦ ἀστικοῦ τοπίου, ἀνέλυσε διεξοδικά, μέ ὀξυδέρκεια καί κριτική ματιά, τήν ψυχοσύνθεση τῶν "καλλιεργημένων" ἡρώων του, οἱ ὁποῖοι κινοῦνται σάν ὑπνωτισμένοι γύρω (ἀλλά ποτέ μέσα) στόν ἑαυτό τους. Οἱ ταινίες του κατέγραψαν τή φενάκη τοῦ πραγματικοῦ, τόν ἐγκλωβισμό τοῦ βλέμματος σέ μιά ἀέναη fata morgana, τά χάσματα τοῦ ἐπικοινωνιακοῦ λόγου, τήν ἀρρώστια τῶν συναισθημάτων, τή διαβρωτική καί διεστραμμένη σχέση ἀνάμεσα στό χρῆμα καί τόν ἔρωτα· καί ὁδήγησαν τό βλέμμα μας σέ ἀπομονωμένες καί ἄγνωστες ἐπαρχίες τῆς ὕπαρξης, ὅπου τά τεχνολογικά ἐπιτεύγματα φαντάζουν ἀπομεινάρια ἑνός πολιτισμοῦ μισοβυθισμένου σέ μιάν ἔρημο ἄχρηστης γνώσης.

Οἱ ταινίες του, μοναδικές στό νά συλλαμβάνουν τό ἀδιόρατο σημεῖο τομῆς τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης μέ τήν κινούμενη ἄμμο τῆς πραγματικότητας, ὄχι μόνο θεμελίωσαν τόν μοντέρνο κινηματογράφο (οἱ πάντες τοῦ ὀφείλουν, ἀπό τόν Βέντερς ὥς τόν Τζάρμους), ἀλλά χάραξαν μονοπάτια μέσα στήν ὁμίχλη καί ἰχνηλάτησαν περιοχές μέ μοναδικό σύνορο τόν ὁρίζοντα, ὅπως ἡ ἔρημος.

Ὁ Ἀντονιόνι κατόρθωσε νά ταξιδέψει τό βλέμμα μας ἐκεῖ ὅπου δέν ὑπάρχει τίποτε νά δεῖς, νά μᾶς κάνει νά περιπλανηθοῦμε στά ὅρια τοῦ ἑαυτοῦ μας, νά σταλάξει μέσα μας τήν ἐπιθυμία νά κυνηγήσουμε τόν ἑαυτό μας *στό ἐκτός πεδίου*, ἐκεῖ ὅπου τά πάντα μποροῦν νά συμβοῦν.

Θ. Λ.

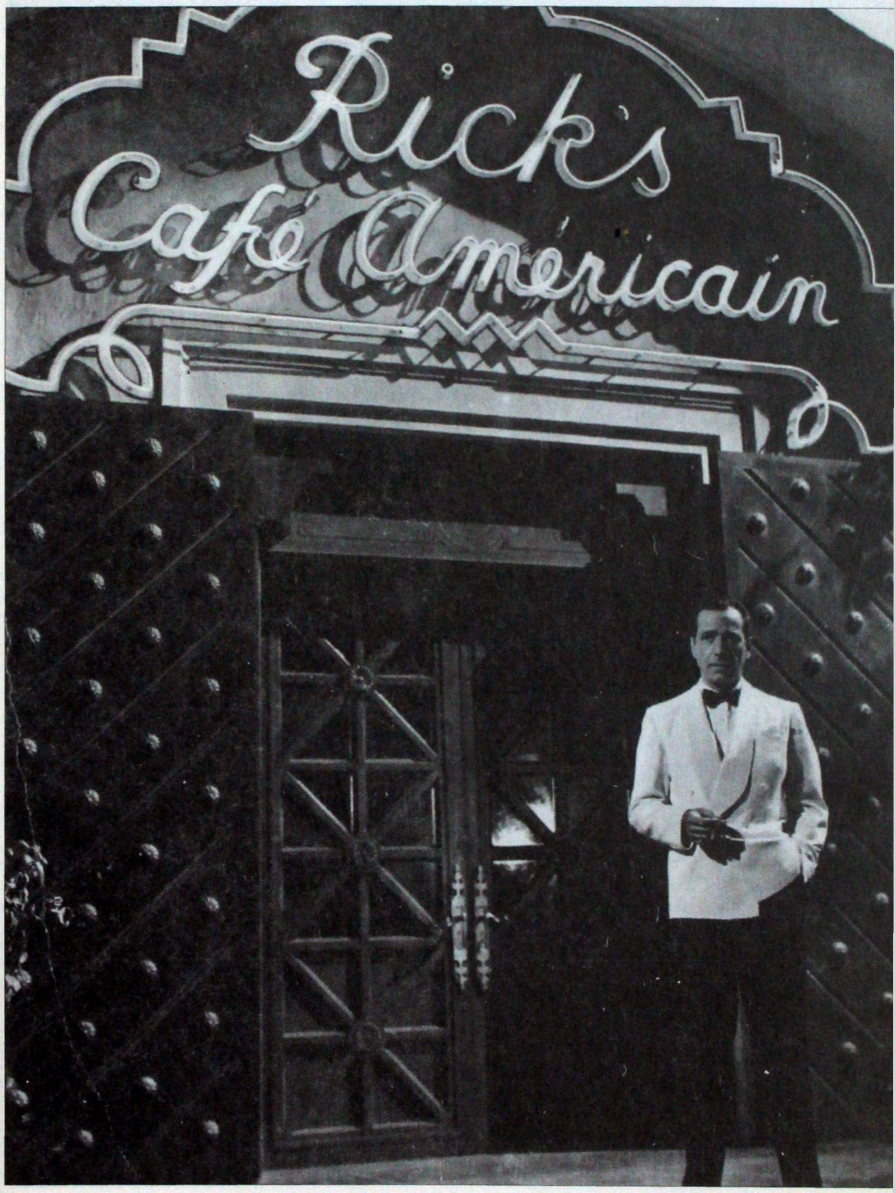
Καζαμπλάνκα: As Time Goes By

50 χρόνια πρίν, γιά τήν ἀκρίβεια στίς 26 Νοεμβρίου 1942, ἡμερομηνία τῆς πρεμιέρας της στίς αἴθουσες, ἡ *Καζαμπλάνκα* ἄρχιζε τό μυθικό κινηματογραφικό της ταξίδι, παίρνοντας γιά συνταξιδιῶτες της ἑκατομμύρια θεατές σ' ὁλόκληρο τόν κόσμο.

Σήμερα θεωρεῖται μιά ταινία-θρύλος. Τί σημαίνει ὅμως γιά τόν σημερινό θεατή ἕνας τέτοιος χαρακτηρισμός; Εἶναι μήπως μονάχα ἡ ἐτυμηγορία τῶν ἀπανταχοῦ κινηματογραφόφιλων — τουλάχιστον στήν κυρίαρχη ἐκδοχή τοῦ ὅρου— οἱ ὁποῖοι, ἀρνούμενοι τήν ἀνάλυση τῆς κριτικῆς πρός ὄφελος μιᾶς νεφελώδους γοητείας ἑνός ὑποτιθέμενου ὅλου, ἐπιδίδονται ἐντέλει σ' ἕναν ἀτέρμονα φετιχιστικό τεμαχισμό τοῦ φίλμ, ἀφήνοντας πίσω τους ράκη παρακινηματογραφικῶν συμβάντων: τά Ὄσκαρ, οἱ ἠθοποιοί, οἱ χῶροι, οἱ ἀτάκες, τά τραγούδια, ὁ προϋπολογισμός... Μήπως ἡ *Καζαμπλάνκα*, μαζί μέ τή *Τζίλντα*, εἶναι προπάντων καί πέρα ἀπό τήν αἰσθητική ἀποτίμηση (ἡ ὁποία πάντως, τότε καί σήμερα, ἀρνεῖται τήν ὑπεραξίωσή τους), τά πιό ἔκτυπα σήματα τοῦ περάσματος σέ μιάν ἄλλη κινηματογραφική ἡλικία, στήν ἐποχή τοῦ τέλους τῆς "ἀθωότητας" καί τῆς μετάβασης ἀπό τό μεγάλο, ἀδιαφοροποίητο κοινό στίς κινηματογραφικές μειοψηφίες;

Ὁριακή ταινία, ἀνάμεσα σ' ἕνα ὁριστικά χαμένο "πρίν" καί σ' ἕνα ἐπικείμενο "μετά" (ἀπό τό ὁποῖο δέν εἶναι πάντως ἀδιάβροχη ἡ ἴδια), ἡ *Καζαμπλάνκα* μπορεῖ νά κοιτάζει νηφάλια, ἀπό τό βάθρο τῶν 50 χρόνων της, τό σημερινό σπαραγμένο κινηματογραφικό τοπίο μέ τό ἀπολιθωμένο δάσος καί τά χλωρά σκόρπια βλαστάρια. Μ' ἄλλα λόγια: τίς ταινίες-θρύλους καί τά κάλτ μούβις.

Α. Μ.



Βασικό ἔνστικτο: Σάρκα καί αἷμα

Τί ἀπομένει ἀπό κάποιον σήριαλ κίλλερ, ὅταν ντυθεῖ τό παρδαλό ἀλλά καί πολυφορεμένο κοστούμι τῆς τηλεόρασης (ἔστω κι ἄν στήν γκαρνταρόμπα του προσθέσει κάποια εὐφάνταστα ἀξεσουάρ τύπου παγοκόφτη);

Ἴσως ἐλάχιστα, ἴσως ἀρκετά ὥστε νά στείλουν μιά ἀδιαφοροποίητη ὁμάδα θεατῶν *ξανά* στόν κινηματογράφο, στό κυνήγι μιᾶς ἀνέφικτης ἀπόλαυσης.

Τί ἀπομένει ἀπό τά θύματα καί τούς θύτες, ὅταν τό μόνο πού κατορθώνουν νά *ἀνταλλάξουν* στ' ἀλήθεια εἶναι μιά σειρά κοινῶν τόπων, κομμένων καί ραμμένων (νά 'τη πάλι ἡ ἐνδυματολογία) στά μέτρα τῆς λογικῆς τῆς σόφτ πρόκλησης τῶν δημοσιογραφικῶν σκανδάλων;

Ἴσως μόνο ἡ αἴσθηση τῆς στέρησης πού θά συντροφεύει τίς οὐρές τῶν θεατῶν, ὅταν βγαίνουν ἀπό τίς γυαλιστερές αἴθουσες ὅπου προβάλλεται (γιά νιοστή ἑβδομάδα) τό *Βασικό ἔνστικτο*.

Ποιός θυμᾶται τό *Χένρυ, τό πορτραῖτο ἑνός δολοφόνου*;

Δράκουλας: Περιπλανώμενος τρόμος

Ἀπ᾽ ὅλη τήν πινακοθήκη τῶν ἡρώων τοῦ τρόμου, ὁ περίπου αἰωνόβιος Δράκουλας (τό βιβλίο τοῦ Μπράμ Στόκερ χρονολογεῖται ἀπό τό 1897) εἶναι ὁ κατ᾽ ἐξοχήν *περιπλανώμενος*: ὄχι μόνο ὡς μυθική φιγούρα στό ἐσωτερικό τῶν ἱστοριῶν, ἀλλά καί ἀπό ταινία σέ ταινία, ἀπό τήν "ἐποχή τῆς ἀθωότητας" τοῦ κινηματογράφου (οἱ ταινίες τοῦ Μουρνάου καί τοῦ Μπράουνινγκ) ὥς τίς πιό σύγχρονες ἐκδοχές τοῦ Τέρενς Φίσερ ἤ τό (ἀποτυχημένο) ρημέικ τοῦ Χέρτζογκ.

Τί θά προσθέσει ἄραγε σ᾽ αὐτή τήν ὑπερφορτισμένη μυθική φιγούρα τό ἐγχείρημα τοῦ Κόπολα; Ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά ἀκόμη "Ἀποκάλυψη" ἑνός μεγαλομανοῦς δημιουργοῦ, πού ἐπανέρχεται προσθέτοντας τό *Φόρντ* στά ἐπίσημά του ἤ μέ ἕνα μεγαλειῶδες ἐγχείρημα-βουτιά στά ἐρέβη τοῦ κινηματογραφικοῦ παρελθόντος;

"Συμφωνία τρόμου", ἀλληγορία τῆς βίας, ἀποκάλυψη μιᾶς ἔνοχης συνείδησης, φόρος τιμῆς στό παρελθόν ἤ ἔλλειψη σημερινῶν κινηματογραφικῶν μύθων; Ἤ μήπως, πολύ ἁπλά, μιά ταινία γιά τήν αἰωνιότητα τοῦ ἔρωτα, σύμφωνα μέ τό διαφημιστικό της σλόγκαν;

Χόλλυγουντ: Οἱ γυναῖκες στήν ἐξουσία

Καί ὁ Θεός ἔπλασε τή γυναίκα

Ἑλένη Σωτηρίου

Ἀναρωτήθηκαν πολλοί γιά τόν τίτλο τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Σ. Τσιώλη καί τοῦ Χ. Βακαλόπουλου. Γιατί *Παρακαλῶ, γυναῖκες, μήν κλαῖτε*; Ἐπειδή ἡ ταινία μιλᾶ γι' αὐτές μέ πόνο ἤ ἐπειδή δέν μιλᾶ καθόλου γιά γυναῖκες; Ἤ,ἴσως, ἐπειδή οἱ γυναῖκες κυριαρχοῦν ὀνειρικά διά τῆς ἀπουσίας τους;

Ἡ γυναίκα ὡς "κινηματογραφικό ὄν" ἀπασχόλησε πολύ τούς δημιουργούς, τούς κριτικούς καί τό κοινό. Ὁ ὅρος αὐτός σήμαινε κάποτε μόνον τή γυναίκα ἠθοποιό. Ἐδῶ καί μερικά χρόνια οἱ γυναῖκες παίζουν καί ἄλλους ρόλους, ὅπως τό ρόλο τοῦ παραγωγοῦ ἤ τοῦ σκηνοθέτη. Ἐδῶ καί μερικά χρόνια ἐπίσης, οἱ γυναῖκες ὡς κινηματογραφικά ὄντα χάνουν τή "μαγική" τους διάσταση, ἀκριβῶς ὅταν ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος χάνει τή δική του μαγική ἄλω σ' ἕναν κόσμο ἀναλώσιμων εἰκόνων καί ἐφήμερων εἰδώλων.

Τό Χόλλυγουντ, ὥς τά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '50, ἀνύψωσε σέ θεές καί μύθους γυναῖκες μαγικές καί μυστηριώδεις, μέ πρόσωπα καί κορμιά ὑπέροχα, προσωπικότητες καί ζωές ταραγμένες, μοναδικές, κατασπαραγμένες ἀπό τήν ἴδια τους τήν ὀμορφιά καί τήν ἐπιτυχία,γυναῖκες θρυλικές καί ἐξωπραγματικές, πού τάραζαν τά ὄνειρα τῶν ἀνδρῶν.

Στίς δεκαετίες τοῦ '60 καί τοῦ '70 τό σκηνικό καί τά πρόσωπα ἀλλάζουν. Πρόσωπα περισσότερο πραγματικά, λιγότερος μύθος καί περισσότερη δράση, πιό ἐλεύθερη σεξουαλικότητα, φεμινισμός, ἀπελευθέρωση καί αὐθάδεια, κινηματογράφηση τῆς γυναίκας ὅπως μπορεῖ νά εἶναι καί ὄχι ὅπως τήν ὀνειρεύονται οἱ ἄνδρες. Ὁ Ροζέ Βαντίμ δημιουργεῖ καί ἀπό τίς δύο πλευρές τοῦ Ἀτλαντικοῦ τά νέα εἴδωλα τῆς δεκαετίας τοῦ '60, κινηματογραφώντας τα ὅμως ὡς ὑπάρξεις πραγματικές καί καθημερινές, ὡς τή "γυναίκα τῆς διπλανῆς πόρτας".

Στή δεκαετία τοῦ '80 οἱ γυναῖκες παίρνουν πρωτοβουλίες. Μιά γυναίκα, ἡ Ντόν Στήλ, βρίσκεται γιά πρώτη φορά στήν κορυφή τῆς Κολούμπια. Γυναῖκες παραγωγοί πετυχημένων ταινιῶν (Βαϊνστάιν καί Ζίσκιν), γυναῖκες σεναριογράφοι πετυχημένων ταινιῶν (Μάρσαλ καί Χούρι), γυναῖκες σκηνοθέτιδες πετυχημένων ταινιῶν (Σφύρις, Μάρσαλ, Μπίγκελοου). Τό γυναικεῖο πρόσωπο στήν ὀθόνη χάνει τή μυθική του μοναδικότητα καί τήν ἀπόμακρη λάμψη του. Ἄν στά φίλμ νουάρ σκληροί bookies καταστρέφουν καί καταστρέφο-

Τζίνα Νταίηβις: Μετά τή μεγάλη ἐπιτυχία τοῦ Θέλμα καί Λουίζ θά τή δοῦμε δίπλα στή Μαντόννα, σέ μιά ταινία σκηνοθετημένη ἀπό μιά γυναίκα, τήν Πέννυ Μάρσαλ.

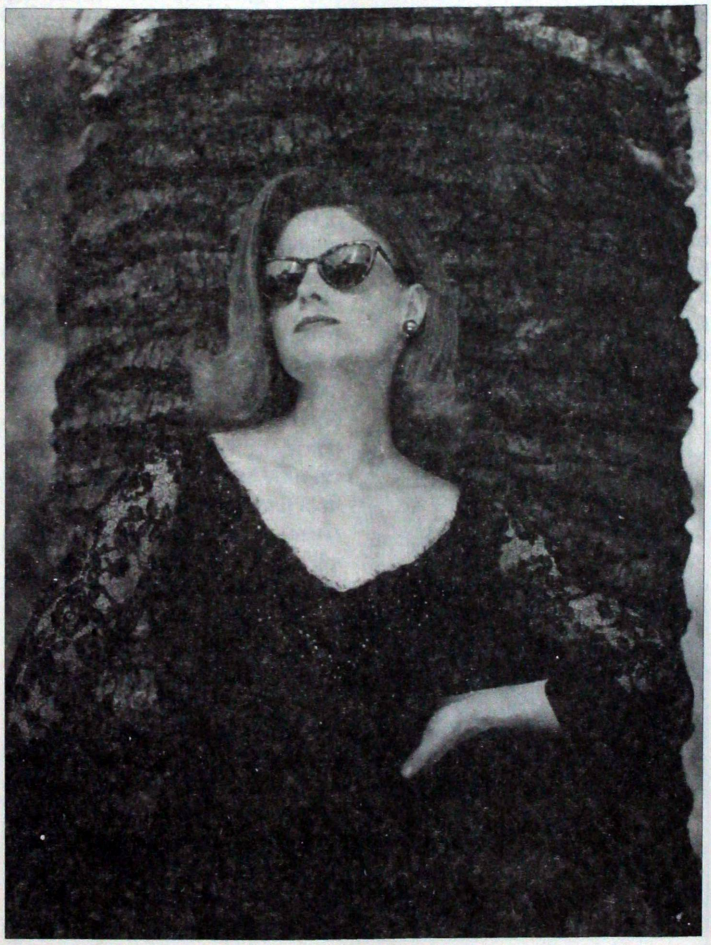
νται γιά μιά μοιραία γυναίκα, σήμερα ἡ Ἀντζέλικα Χιοῦστον, θηλυκός bookie στούς *Κλέφτες*, παίζει σέ μιά ἀποκλειστικά ἀνδροκρατούμενη ἀρένα, μέ πολυτιμότερο τίμημα (τί ἄλλο γιά μιά γυναίκα) τό παιδί της. Κι ἀκόμα ἐμφανίζονται γυναῖκες δολοφόνοι ἤ καταζητούμενες ἐκτός νόμου, ὄχι ὅμως μέ τόν τρόπο τῶν μοιραίων γυναικῶν τῶν φίλμ νουάρ πού σκότωναν ἀπό ἔρωτα ἤ γιά ἐκδίκηση. Ὁ νέος τύπος τοῦ θηλυκοῦ ἐγκληματία θέλει τή γυναίκα νά τοποθετεῖται συνειδητά ἐκτός συστήματος ἤ νά ἐντάσσεται τόσο καλά σ' αὐτό ὥστε νά ἀναλαμβάνει ἀκόμη καί τούς σκληρότερους ρόλους πού αὐτό διαθέτει.

Στά μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ἡ Ἀίντα Λουπίνο εἶναι ἡ πρώτη γυναίκα ἠθοποιός πού τολμᾶ νά περάσει πίσω ἀπό τήν κάμερα. Σήμερα οἱ γυναῖκες τολμοῦν εὐκολότερα. Ἡ Τζόντι Φόστερ διοχετεύει τήν ἐπιτυχία της στή *Σιωπή τῶν ἀμνῶν* σκηνοθετώντας τόν *Μικρό κύριο Ταίητ*, ἡ Τζίνα Νταίηβις ἐξαργυρώνει τή δική της ἐπιτυχία στό *Θέλμα καί Λουίζ* ἱδρύοντας ἑταιρεία παραγωγῆς. Κι ἄν ἡ Λίζ Ταίηλορ καί ἡ Μαίρυλιν Μονρόε ἦταν οἱ πρῶτες καί τότε μοναδικές πού ἔσπασαν τό φράγμα τῶν χαμηλῶν ἀμοιβῶν στίς γυναῖκες ἠθοποιούς, σήμερα ἡ Μέρυλ Στρήπ, ἡ Ντέμι Μούρ καί ἡ Τζούλια Ρόμπερτς ἀμείβονται ἴσα ἤ καί κάποτε καλύτερα ἀπό τούς ἄνδρες συναδέλφους τους.

Ἀπό τό 1939 ὥς τό 1979 στό Χόλλυγουντ γυρίστηκαν 7.332 ταινίες. Γυναῖκες σκηνοθέτησαν μόνον τίς 40 ἀπό αὐτές —τό μηδενικό μετά τό τέσσερα εἶναι πράγματι ἕνα! Σήμερα, τό 5% τῆς ἐτήσιας παραγωγῆς ταινιῶν σκηνοθετεῖται ἀπό γυναῖκες, δηλαδή περίπου 20 ταινίες τόν χρόνο.

Κι ὅμως. Τό κρίσιμο ζητούμενο εἶναι ἄν ἡ ἀλλαγή στούς ἀριθμούς μεταφράζεται διαφορετικά. Δηλαδή, ἄν οἱ γυναῖκες σκηνοθετοῦν ἤ παράγουν ταινίες πού δείχνουν διαφορετικά τά γυναικεῖα πρόσωπα, ἄν οἱ ἀλλαγές τῆς γυναικείας φιγούρας στήν ὀθόνη προέρχονται καί ἀπό γυναῖκες. Μᾶλλον ὄχι, ὅπως τουλάχιστον ὑποδηλώνουν δείγματα σάν τό *Θέλμα καί Λουίζ* ἤ τό *Pretty Woman*. Θά 'πρεπε ὡστόσο νά ἀναφερθεῖ ἐδῶ μιά ἐκτός Χόλλυγουντ ἐκπληκτική κινηματογράφηση γυναίκας ἀπό γυναίκα: τῆς Τζαίην Κάμπιον στό *Ἕνας ἄγγελος στό τραπέζι μου*, ἡ ὁποία, ἀπαλλαγμένη ἀπό τίς ἀκρότητες ἑνός ὑστερικοῦ φεμινισμοῦ, παρουσιάζει μέ πολλή τρυφερότητα καί καθόλου μελοδραματισμό μιά ἰδιαίτερη γυναικεία προσωπικότητα.

Ποῦ εἶναι σήμερα ὅλες αὐτές οἱ γυναῖκες πού τόσο πολύ συζητήθηκαν, φωτογραφήθηκαν, κατηγορήθηκαν καί ἀγαπήθηκαν; Οἱ μεγάλες κυρίες τοῦ '40 καί τοῦ '50, ἄν καί μυστηριωδῶς ἀποσυρμένες ἀπό τήν ὀθόνη, ὅπως ἡ Γκρέτα Γκάρμπο καί ἡ Μάρλεν Ντῆτριχ, ἔδωσαν μέ τόν θάνατό τους τήν τελευταία τους παράσταση, εἰσπράττοντας γιά μία ἀκόμη φορά πραγματική συγκίνηση καί δάκρυα. Γιά τά εἴδωλα τοῦ '60 καί τοῦ '70 ὑπάρχουν σήμερα οἱ ἐναλλακτικές λύσεις τῆς δράσης στό πεδίο τῆς πολιτικῆς (Φόντα), τῆς φιλανθρωπίας ἤ τῆς οἰκολογίας (Ταίηλορ, Μπαρντό). Ὅσο γιά τίς γυναῖκες-στάρ τοῦ '80 καί τοῦ '90, στερημένες ἀπό τόν μύθο καί τήν αἴγλη παλαιότερων δεκαετιῶν, ζοῦν τήν ἐφήμερη δόξα τοῦ σήμερα, στροβιλιζόμενες στόν φρενήρη ρυθμό μιᾶς ἐποχῆς πού ἀλλάζει εἴδωλα μέ "διαφημιστική" ταχύτητα.



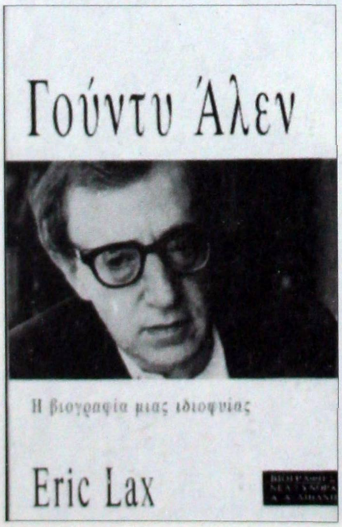
Τζόντι Φόστερ: Ἀνεξάρτητη ἀπό τά ... τέσσερα χρόνια της (ὁπότε πρωτοπαρουσιάστηκε στήν ὀθόνη), ἀρνήθηκε ὅλους τούς στερεότυπους ρόλους πού τῆς πρόσφερε τό Χόλλυγουντ, γιά νά γνωρίσει τόν θρίαμβο μέ τή Σιωπή τῶν ἀμνῶν. Σήμερα, πιό ἰσχυρή ἀπό ποτέ, περνάει πίσω ἀπό τήν κάμερα.

Πρίν ἀπ' τόν κατακλυσμό

Eric Lax, *Γούντυ Ἄλεν. Ἡ βιογραφία μιᾶς ἰδιοφυίας.* Μετ.: Γιάννης Γαλάτης. Ἀθήνα, Νέα Σύνορα 1992, 496 σελίδες + 8 σελ. μέ εἰκόνες ἐκτός ἀριθμήσεως.

Θόδωρος Νάτσινας

Ἐρασιτέχνης ταχυδακτυλουργός, ἐπιδέξιος χαρτοπαίκτης, συγγραφέας ἀστείων καί ἀνεκδότων, συγγραφέας κωμικῶν σκέτς γιά τηλεοπτικά προγράμματα, κωμικός σέ νυκτερινά κέντρα, καλεσμένος τηλεοπτικῶν προγραμμάτων, συγγραφέας χιουμοριστικῶν καί μή κειμένων, συγγραφέας καί ἠθοποιός κινηματογραφικῶν καί θεατρικῶν ἔργων καί τέλος σκηνοθέτης κινηματογραφικῶν ταινιῶν, εἶναι τά στάδια καί οἱ πτυχές τοῦ πολύπλευρου ἔργου τοῦ Γούντυ Ἄλλεν πού παρουσιάζει μέ λεπτομέρειες ἡ βιογραφία τοῦ Λάξ. Τό βιβλίο μεταφέρει ἔντονα τόν πλοῦτο καί τήν ποικιλία τοῦ ἔργου τοῦ Γούντυ Ἄλλεν. Ἡ ἀναλυτική περιγραφή καί τῶν πιό ἄγνωστων περιόδων τῆς παραγωγῆς του συνοδεύεται ἀπό ἐκτενῆ ἀποσπάσματα τῆς δουλειᾶς του καί σχόλια τοῦ ἴδιου καί τῶν συνεργατῶν του.



Ἡ κυρίαρχη ἐντύπωση πού δημιουργεῖται ἀπό τό σύνολο τῶν στοιχείων τοῦ βιβλίου εἶναι αὐτή τῆς ὑπερβολικῆς ἔντασης καί τῆς ἀδιάκοπης δουλειᾶς πού χαρακτηρίζει τή ζωή καί τό ἔργο τοῦ Ἄλλεν. Ζωή καί ἔργο δένονται ἀξεδιάλυτα. Ἀπό τό γεγονός αὐτό πηγάζει καί ἡ ἀνάγκη τοῦ Ἄλλεν νά ἔχει ἀπόλυτο ἔλεγχο τῶν παραγωγῶν του (ἐκτός ἀπό σεναριογράφος, ἠθοποιός καί σκηνοθέτης τῶν ταινιῶν του, εἶναι ἐπίσης ἐπιμελητής τῆς μουσικῆς ἐπένδυσης καί τοῦ μοντάζ τους). Παράλληλα, ἐντυπωσιάζει ἡ ἔνταση τῆς ἐπιθυμίας τόσο τοῦ Ἄλλεν ὅσο καί τοῦ Λάξ νά παρουσιασθεῖ ὡς διαφορετικός χαρακτήρας ἀπό τόν Γούντυ τῶν ταινιῶν του: «*Ὁ χαρακτήρας πού ὑποδύεται ὁ Γούντυ Ἄλλεν εἶναι* [...] *μιά φαιδρή δημιουργία, πλασμένος ἀπό μιά ὑπερβολικά τονισμένη προσωπική βάση.*

[...]*ὁ Γούντυ Ἄλλεν τῆς πραγματικότητας εἶναι τόσο σοβαρός ὅσον ἀφορᾶ τίς ἄλλες πλευρές τῆς ζωῆς του ὅσο εἶναι μέ τά δράματα καί τίς κωμωδίες του.*

[...] *Ἐνῶ ὁ χαρακτήρας πού ὑποδύεται δέν ἔχει σχεδόν κανένα ἔλεγχο πάνω σέ ὅσα τοῦ συμβαίνουν, ὁ ἴδιος ὁ Γούντυ ἔχει σχεδόν τόν πλήρη ἔλεγχο πάνω σέ ὅσα κάνει*».

Ἡ βιογραφία τοῦ Ἔρικ Λάξ εἶναι ἤδη ἡ τέταρτη ἔκδοση γιά τόν Γούντυ Ἄλλεν στά ἑλληνικά. [Προηγήθηκαν τά βιβλία: Φόστερ Χίρς, *Ἔρωτας, σέξ, θάνατος καί τό νόημα τῆς ζωῆς στήν κωμωδία τοῦ Γούντυ Ἄλλεν*, Καστανιώτης 1981· Ἀντρέα Ταρνανᾶ, *Γούντυ Ἄλλεν*, Αἰγόκερως 1984· Ἄρη Ἐμμανουήλ (ἐπιμέλεια συλλογῆς κειμένων), *Ἄλλεν / Μπρούκς*, Πλέθρον 1985.] Ἡ ἔκδοσή της στά ἑλληνικά γίνεται σχεδόν ἀμέσως μετά τήν ἀμερικανική ἔκδοση τοῦ 1991, πράγμα πού μᾶλλον ὀφείλεται στό ἐνδιαφέρον πού δημιουργήθηκε γιά τόν Γούντυ Ἄλλεν μετά τίς ἀποκαλύψεις σκανδάλων στήν προσωπική του ζωή καί ὄχι γιατί ὑπάρχει κάποιο γενικό ἐνδιαφέρον γιά τό ἔργο του. Ἡ ἐξιστόρηση τῆς ζωῆς του ὅμως σταματάει ἀκριβῶς πρίν ἀπό τίς ἀποκαλύψεις πού πιθανόν νά ἐνδιέφεραν σκανδαλοθῆρες ἀναγνῶστες. Εἶναι μία ἐκτενής καί πλήρης παρουσίαση τῆς ζωῆς καί τῆς δουλειᾶς τοῦ Ἄλλεν ὥς τό 1990, ὥς τήν ταινία του *Ἄλις*.

Ἡ ἑλληνική ἔκδοση δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι ἔγινε βιαστικά καί χωρίς τήν ἀπαραίτητη προσοχή, πιθανόν γιά νά ἐπωφεληθεῖ ἀπό τόν πρόσφατο θόρυβο. Ὑπάρχουν μερικά λάθη στά γεγονότα (πού δέν πρέπει νά ὀφείλονται στήν ἀμερικανική ἔκδοση), λ.χ. στήν εἰσαγωγή, σελ. 13, τά *Συντρίμμια τοῦ Οἰδίποδα* (ὅπως μεταφράζεται τό *Oedipus Wrecks*) καί οἱ *Ἱστορίες τῆς Νέας Ὑόρκης* ἀναφέρονται ὡς δύο διαφορετικά ἔργα, ἐνῶ σέ ἄλλη σελίδα ἀναφέρεται, σωστά, ὅτι τό *Oedipus Wrecks* εἶναι μία ἀπό τίς σπονδυλωτές *Ἱστορίες τῆς Νέας Ὑόρκης*. Συχνά, ἐπίσης, ἡ σύνταξη καί οἱ ἐκφράσεις πού χρησιμοποιοῦνται θυμίζουν κατά λέξη μετάφραση ἀπό τά ἀγγλικά. Τέλος, θά ἦταν ἀπαραίτητο νά ὑπῆρχαν περισσότερες ἐπεξηγήσεις γιά τόν Ἕλληνα ἀναγνώστη σχετικά μέ πρόσωπα καί πράγματα πού δέν ἀνήκουν

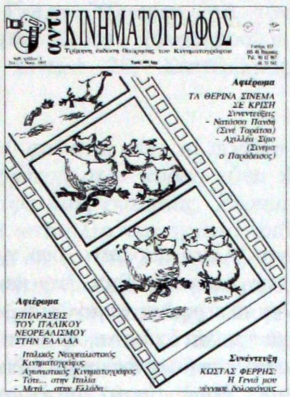
στήν οἰκεία μας πραγματικότητα.

Ἀλλά, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, προβλήματα παρουσιάζει ἡ ὀργάνωση καί ἡ παρουσίαση τοῦ πλούσιου ὑλικοῦ πού ἔχει μαζέψει ὁ συγγραφέας. Πολλές φορές ἡ ἐξιστόρηση ὁρισμένων ἐπεισοδίων διακόπτεται γιά μεγάλου μήκους παρεκβάσεις ἱστοριῶν τρίτων ἀτόμων ἤ περιγραφῶν περιοχῶν. Ὁ μίτος τῆς ἱστορίας ἐπανασυνδέεται μέ τήν κεντρική ἐξιστόρηση ὕστερα ἀπό μερικές σελίδες. Τέλος, δέν ὑπάρχει ὀργανωμένη ἐργογραφία τῆς πολύπλευρης παραγωγῆς τοῦ Γούντυ Ἄλλεν, οὔτε κάν μιά στοιχειώδης φιλμογραφία.

Μεγάλο μέρος τοῦ βιβλίου ἀποτελοῦν οἱ παραθέσεις σχολίων καί περιγραφῶν σχετικῶν μέ γνωστούς, συγγενεῖς καί συνεργάτες τοῦ Γούντυ Ἄλλεν, οἱ ὁποῖες ἐπίσης γίνονται κουραστικές καί ἐπαναλαμβανόμενες. Ἀντίθετα, τό πλῆθος σχολίων τοῦ ἴδιου τοῦ Ἄλλεν, μαζί μέ τά ἀποσπάσματα ἀπό τά γραπτά του, τίς παραστάσεις καί τά τμήματα τῶν σεναρίων του καί τῶν θεατρικῶν του ἔργων παρουσιάζουν τό μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον στήν ἔκδοση.

Τελικά, δηλαδή, τό βιβλίο/παράσταση τό κλέβει ὁ Ἄλλεν. Τό βιβλίο ἀποκτᾶ σπιρτάδα καί ζωή ἀκριβῶς μέ τά σχόλιά του καί τά ἀστεῖα του («*Μ' ἔδιωξαν ἀπό τό πανεπιστήμιο τῆς Νέας Ὑόρκης ἀπό τήν πρώτη μου χρονιά. Ἔκλεβα στίς τελικές ἐξετάσεις τῆς μεταφυσικῆς. Κοίταζα μέσα στήν ψυχή τοῦ παιδιοῦ πού καθόταν δίπλα μου*»). Τό πιό πολύτιμο στοιχεῖο αὐτοῦ τοῦ βιβλίου εἶναι ἡ δυνατότητα πού δίνει στόν Ἄλλεν νά μιλήσει ὁ ἴδιος σέ κάποιον τρίτο γιά τόν ἑαυτό του παρά οἱ διαφημιζόμενες "διεισδυτικές" ματιές καί ἀναλύσεις τοῦ συγγραφέα του.

Ἀντι-Κινηματογράφος, τεῦχος 1



Ἕνα νέο περιοδικό γιά τόν κινηματογράφο κυκλοφόρησε πρίν ἀπό λίγο καιρό, μέ τίτλο *ἀντι-κινηματογράφος* καί ὑπότιτλο "τρίμηνη ἔκδοση θεώρησης τοῦ κινηματογράφου". Τό περιοδικό ἐκδίδει καί διευθύνει ὁμάδα πού τήν ἀποτελοῦν οἱ Γιῶργος Ἀνδριόπουλος, Σίμος Ἰωσηφίδης, Γιάννης Φραγκούλης καί Ἀποστόλης Χατζηπαρασκευαΐδης. Στόχος τοῦ περιοδικοῦ εἶναι «*νά λειτουργήσει ὡς πόλος ἕλξης κάθε κινηματογραφόφιλου (ἐρασιτέχνη ἤ μή) σέ μιά διαδικασία ἔναρξης ἑνός ἀνοιχτοῦ, δίχως προκαταλήψεις, διαλόγου γιά τά προβλήματα καί τίς προοπτικές τῆς Ἕβδομης Τέχνης παγκόσμια ἀλλά καί στή χώρα μας*».

Τό πρῶτο αὐτό τεῦχος περιλαμβάνει δύο ἀφιερώματα: τό ἕνα μέ τίτλο "Ἐπιδράσεις τοῦ ἰταλικοῦ νεορεαλισμοῦ στήν Ἑλλάδα" καί τό ἄλλο μέ θέμα τά θερινά σινεμά. Ἀκόμη, ὑπάρχει μιά συνέντευξη τοῦ Κώστα Φέρρη καί ἕνα ἄρθρο γιά τό «Αἷμα καί τή διαχρονική του ἀξία».

Σέ καιρούς χαλεπούς γιά τόν κινηματογραφικό λόγο, ὅταν ἐπικρατοῦν οἱ παντός εἴδους κοσμικολογίες, ἡ ἔκδοση ἑνός τέτοιου περιοδικοῦ εἶναι εὐπρόσδεκτη.

Παράλλαξη, τεῦχος 10

Ἡ Κινηματογραφική Λέσχη Θεσσαλονίκης *Παράλλαξη* εἶναι μιά πολύ δραστήρια λέσχη πού λειτουργεῖ ἐδῶ καί τρία χρόνια ἀδιαλείπτως. Ἔχει πραγματοποιήσει περίπου 400 προβολές ταινιῶν (πράγμα πού σημαίνει ὅτι προβάλλει μιά ταινία κάθε δυόμισι μέρες!) σέ 59 μεταμεσονύχτιες προβολές, 25 ἑβδομαδιαῖα ἀφιερώματα καί τρεῖς τετράμηνους μαραθώνιους. Ἔχει ὀργανώσει μέ ἐπιτυχία σεμινάρια καί ἐκδίδει, σέ ἐπαγγελματική βάση, τό ὁμώνυμο περιοδικό, πού δέν ἔχει σέ τίποτε νά ζηλέψει ἀπό ἄλλες μεγάλες ἐκδόσεις. Ἔγχρωμο, σέ ἰλουστρασιόν χαρτί, μέ πολλές φωτογραφίες, θά περίμενε κανείς (ἀφοῦ τό κόστος του πλησιάζει τό ἑνάμισυ ἑκατομμύριο) νά ἔχει ἕναν λόγο ἀνάλαφρο, ὅπως συνηθίζεται τελευταῖα, περί τόν κινηματογράφο. Τά πράγματα ὅμως δέν εἶναι ἔτσι. Στό παρόν τεῦχος, λ.χ., ὑπάρχει ἕνα μεγάλο ἀφιέρωμα στά φεστιβάλ κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης, ἀπό τό πρῶτο ἕως τό πιό πρόσφατο, κριτικές, ἀναλύσεις ἤ ἁπλῶς παρουσιάσεις τῶν νέων ταινιῶν, καθώς καί μιά πολύ ἐνδιαφέρουσα ἔρευνα γιά τά εἰσιτήρια πού ἔκαναν οἱ κινηματογράφοι τῆς Θεσσαλονίκης τήν περασμένη περίοδο.

Τό περιοδικό κυκλοφορεῖ κάθε δύο μῆνες, εἶναι ἀνοιχτό στίς συνεργασίες καί διανέμεται δωρεάν (!).

Husbands and Wives

Λευτέρης Χαρίτος

Φαίνεται πώς οἱ τελευταῖες στυλιστικές κινηματογραφικές δοκιμές δέν ἀπέφεραν στό κοινό καί στόν ἴδιο τό ἀποτέλεσμα πού περίμενε. Οἱ πρόσφατες ταινίες τοῦ Γούντυ Ἄλλεν, ἄν καί πρωτότυπες, ξεφεύγοντας φανερά καί ὑπονομεύοντας ταυτόχρονα τίς γνώριμες ἀναζητήσεις του, ἄφησαν ἕνα μούδιασμα στήν κρίση τῶν θεατῶν. Ὅλοι πίστεψαν πώς ἡ μορφή πού εἶχε θρέψει τούς πάσης φύσεως συμπλεγματικούς διανοουμένους, νευρωτικούς ἐραστές καί "θαμῶνες" τοῦ ψυχιατρικοῦ καναπέ, εἶχε ἀλλάξει προβληματική.

Καί ἐν μέσω ὅλων αὐτῶν, ἀναδύεται στήν ἐπιφάνεια τό σκάνδαλο. Τά καλλιτεχνικά πηγαδάκια κατηγοροῦν τόν μεσήλικα δημιουργό ἔντονων ἠθικῶν προβληματισμῶν γιά ἀνηθικότητα καί καταπάτηση τῶν κοινωνικῶν ἀξιῶν. Ὁ ἴδιος ὁ Γούντυ Ἄλλεν παραμένει ὅσο γίνεται στήν ἀφάνεια. Ἔτσι, ἐνῶ κανένας δέν τό περιμένει, ἐμφανίζεται ξαφνικά ἡ ταινία ἀπάντηση-πρόταση-ἀποσαφήνιση (ἴσως ἀκόμη καί ἐκδίκηση) πρός ὅλους αὐτούς πού ἔνιωσε νά τόν προδίδουν.

Husbands and Wives (Σύζυγοι καί σύζυγοι). Ἡ ἐπιστροφή στό γνώριμο, γεμάτο καυστικό χιοῦμορ καί ὀξεία παρατηρητικότητα, σκηνοθετικό ὕφος τοῦ Γούντυ Ἄλλεν εἶναι πραγματικότητα, μέ τή διαφορά ὅτι τά χρόνια πού ἔχουν περάσει τόσο γιά τόν ἴδιο ὅσο καί γιά τούς συνεργάτες του, ἔχουν βαρύνει τήν ἀτμόσφαιρα. Ἡ εἰρωνεία εἶναι ἄρρηκτα δεμένη μέ τά πρόσωπα τοῦ ἔργου. Κι αὐτά, μέ τή σειρά τους, ἀρτιώνονται σέ πραγματικούς χαρακτῆρες χωρίς τήν παραμικρή παραπομπή σέ καρικατοῦρες καί μέ κύριο ἀτού τόν χιουμοριστικό καί καυστικό βερμπαλισμό πού τά διακρίνει.

Γούντυ Ἄλλεν, Μία Φάρροου, Ἄννα Ἄρτσερ στό Husbands and Wives

Ἡ ἐξέλιξη τῆς ταινίας ἐμπεριέχει δύο παράλληλες ἱστορίες παντρεμένων ζευγαριῶν: ὁ Γούντυ Ἄλλεν, ὅπως πάντα, μέ τή Μία Φάρροου καί ὁ Σίντνεϋ Πόλλακ μέ τήν ἔξοχη, στό ρόλο τῆς Σάλλυ, Τζούντι Νταίηβις. Ἀκόμη, παρουσιάζει τίς ἐρωτικές περιπέτειες τοῦ καθενός ἀπό τούς ἥρωες σέ μία ἐξωγαμιαία σχέση. Ὅλοι εἶναι δεμένοι μεταξύ τους μέ δυνατές ἀπό τόν χρόνο σχέσεις φιλίας καί τά προβλήματα τοῦ ἑνός ζευγαριοῦ ἐπεκτείνονται στό ἄλλο. Ἡ ταινία καταφέρνει νά καταπιαστεῖ μέ ὀκτώ δευτερεύουσες σχέσεις, ἐνῶ ταυτόχρονα βλέπουμε τήν ἐπιρροή στίς δύο γυναῖκες. Ὁ χωρισμός, τό κόστος τῆς ἐπανασύνδεσης, ἡ σεξουαλική ἀδιαφορία, ἡ ἀναζήτηση τοῦ "διάφανου" ἔρωτα σέ μικρότερες ἡλικίες καί τά ἀδιέξοδα ὅλων αὐτῶν φαίνεται νά ὁδηγοῦν σέ μία γενική ἀπογοήτευση καί μετριότητα. Ἡ νεότητα εἶναι ἡ μοναδική θετική κατάσταση στήν ταινία. Ὁ Ἄλλεν βλέπει στή νεότητα τό ξύπνημα, τό ψάξιμο, τόν ἐνθουσιασμό, τήν αἴσθηση τῆς αἰωνιότητας στόν χρόνο, τήν αὐθάδικη ἀνεξαρτησία καί ἀνευθυνότητα, ἀξίες τίς ὁποῖες οἱ μεσήλικες ἥρωές του ἔχουν ἀπό καιρό ἀπαρνηθεῖ. Ἡ ἀντιπαράθεση εἶναι σκληρή: ἀγκυλωμένα συναισθήματα, κόπωση, κορεσμός τοῦ λόγου καί τῆς θέλησης γιά ἐπικοινωνία, ἔλλειψη ἐπιθυμίας γιά ἀνίχνευση καί ἀνάσυρση σεξουαλικῶν ὁρμῶν, συμβιβαστικές ἀποφάσεις...

Ἀρχικά ἡ προβληματική τῆς ταινίας μοιάζει ταυτόσημη μέ παλαιότερες ταινίες τοῦ Ἄλλεν (*Ἡ Χάννα καί οἱ ἀδερφές της, Σεπτέμβρης, Μιά ἄλλη γυναίκα*). Λαμβάνοντας ὅμως ὑπόψη τόν τολμηρό καί ριψοκίνδυνο τρόπο γυρίσματος, τίς ἔξοχες ἑρμηνεῖες, τήν πληρότητα τῶν ρόλων, τή διαύγεια καί τήν πρωτοτυπία τοῦ ὕφους πού πηγαινοέρχεται ἐπιτυχημένα ἀπό τήν κωμωδία στό δράμα, πρέπει νά ὁμολογήσουμε ὅτι ἡ ταινία ἀποκτᾶ ἀρετές πού σέ πολλά σημεῖα ξεπερνοῦν κάθε προηγούμενο ἔργο τοῦ νεοϋορκέζου σκηνοθέτη. Γυρισμένη μέ μορφή σινεμά-βεριτέ, ἔχοντας στίς περισσότερες λήψεις τήν κάμερα προσαρμοσμένη στό χέρι νά ἀκολουθεῖ τούς ἠθοποιούς, μέ

μοντάζ μινιμαλιστικό καί ἀντισυμβατικό πού θυμίζει Γκοντάρ, προκαλεῖ τούς θεωρητικούς τοῦ κινηματογράφου καί τούς mainstream σκηνοθέτες, γιατί καταφέρνει νά παραμείνει στά πλαίσια μιᾶς εὔκολα, κατά τά ἄλλα, ἀναγνώσιμης ταινίας, ἡ ὁποία ὅμως χρησιμοποιεῖ τό μοντάζ καί τόν ἐσωτερικό ρυθμό τῶν πλάνων μέ τρόπο μοναδικό ὑπέρ τῆς δημιουργίας δυναμικῆς δραματουργικῆς ἀντιπαράθεσης.

Ἡ ταινία εἶναι πικρή. Ὁ ἴδιος ὁ Γούντυ Ἄλλεν ἑτοιμάζεται νά προτείνει λύσεις συμβατικές, διότι σ' αὐτές τόν ὁδηγεῖ ἡ προσωπική του ἐμπειρία. Τό ζήτημα τῆς σεξουαλικότητας φτάνει σέ ἀδιέξοδο, καθώς κανένας δέν καταφέρνει νά ξεφύγει ἀπό τή συνήθεια πολλῶν χρόνων συζυγικῆς συμβίωσης. Μέ τήν ἀποτυχία τῶν πρόσκαιρων σχέσεων οἱ χαρακτῆρες, χωρίς νά ἔχουν καταφέρει νά ἀπαλλαγοῦν ἀπό τίς πάσης φύσεως νευρώσεις τους, καταλήγουν σχεδόν μοιρολατρικά στόν/στήν σύζυγό τους, προσπαθώντας νά θέσουν καινούρια θεμέλια σέ μία νέα συναινετική διαδικασία συμβίωσης. Ὁ χαρακτήρας πού ἐνσαρκώνει ὁ Γούντυ Ἄλλεν καταλήγει νά γράφει βιβλία ἔχοντας ἀποφύγει τήν πιθανή περιπέτεια μέ τήν μόλις εἰκοσιενός χρόνων φοιτήτριά του, γεγονός πού ἐγγράφεται ὡς πρόβλεψη, ἔμμεση ἀπάντηση καί, κυρίως, ὡς δεῖγμα ὥριμης ἀντίληψης τῆς προσωπικῆς του ζωῆς. Ἡ ταινία εἶναι ἴσως ἡ πιό προσωπική καί ἡ πιό ἔντονα βιωματική τοῦ Γούντυ Ἄλλεν. Τολμᾶ καί κρίνει τίς ἐπιλογές του, τούς ἀνθρώπους γύρω του, τίς σκέψεις του καί τίς ὁρμές του, ἐνῶ ταυτόχρονα κοινοποιεῖ μέ θάρρος πραγματικές πτυχές τῆς ζωῆς του προσπαθώντας νά διαλογισθεῖ πάνω σ' αὐτές.

Πολλοί κριτικοί θεώρησαν τήν ταινία ἰσάξια μέ τό *Μανχάτταν* ἤ τόν *Νευρικό ἐραστή*, ἄν καί πιστεύουμε πώς στό *Husbands and Wives* ἔχει ἐπέλθει ἕνας ὥριμος συγκερασμός τοῦ κωμικοῦ στοιχείου τοῦ σκηνοθέτη μέ τό ἀπόσταγμα τῶν μπεργκμανικῆς ὑφῆς ἀναζητήσεων τῶν πρόσφατων ταινιῶν του, καθώς αὐτήν τή φορά τόν διακρίνει ἐπιμονή γιά τή δημιουργία ὁλοκληρωμένων χαρακτήρων.

«Ὅλα τά σκατά μπορεῖ νά τά κάνει, δέν φοβᾶται τίποτε καί δέν κουράζεται ποτέ. Θά μποροῦσες νά συνδέσεις τόν Ὄλιβερ μέ τή Νέα Ὑόρκη καί θά ἔδινε ρεῦμα στήν πόλη γιά δύο ἑβδομάδες.»

...ὁ **Γκάρυ Ὄλντμαν** γιά τόν Ὄλιβερ Στόουν (ἀναδημοσίευση: *Σινεμά* 28, Σεπτέμβριος 1992)

«Μοῦ φαίνεται πώς τό πρόβλημα σήμερα στόν κόσμο εἶναι ἡ ἔλλειψη μιᾶς οὐτοπίας. Ζήσαμε δέκα καταπληκτικά χρόνια ἀπό τό '68 ὥς τό '78. Ὕστερα ὅλος ὁ πλανήτης διάλεξε τόν ρεαλισμό, τό κέρδος, τήν ἀποδοχή τῶν γεγονότων. Σ' αὐτό τό τέλος τῆς χιλιετίας ξαναπέσαμε στόν θετικισμό τοῦ 19ου αἰώνα. [...] *Ἐμεῖς οἱ μεσογειακοί λαοί αἰῶνες ὁλόκληρους τραφήκαμε μέ ὄνειρα καί ποίηση. Τώρα πρέπει νά ξαναβροῦμε τίς ρίζες μας, τίς καταβολές μας. Μέ τήν Ἀμερική καί τήν ὑπερεξουσία της ἔχουμε διαβρωθεῖ ἀπό τό πνεῦμα τῶν διαμαρτυρομένων τῆς Βόρειας Εὐρώπης, ἀλλά πρόκειται γιά μιά φιλοσοφία πού μᾶς εἶναι ξένη.»*

... ὁ **Κώστας Γαβρᾶς** (*Αὐγή*, 19.7.1992)

«Τό δράμα τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου εἶναι ὅτι δέν ὑπάρχουν πλέον πρόσωπα: ὑπάρχει μόνο ὁ Ντεπαρντιέ. Εἶναι τό αὐτοκίνητο τοῦ κινηματογράφου. Ἕνα αὐτοκίνητο πού προχωράει πράγματι, ἀλλά δέν εἶναι καί Ρόλλς Ρόυς...Ὁ Ντεπαρντιέ ἀνήκει στό εἶδος ἐκεῖνο τῶν ἀνθρώπων πού θέλουν νά ζήσουν μιά ἀξιοθαύμαστη ζωή, ἀλλά πού πίσω τους θά ἀφήσουν στάχτες, ἐρείπια.»

...ὁ **Ἀντρέι Ζουλάφσκι** στό *Télé Ample*

«Ἀπό τόν ἱδρώτα, ἀπό τή γυναίκα, ἀπό τήν ἀντιγραφή...»

...ὁ **Ζύλ Ντασσέν,** ἀπαντώντας στήν ἐρώτηση ἀπό ποῦ ἐμπνέεται (*Τά Νέα*, 1.10.1992)

«Κάνω ταινίες γιά νά συγχωρεθῶ πού δέν ἤξερα νά ἀγαπήσω ὅσο ἔπρεπε ἀξιαγάπητους ἀνθρώπους.»

...ὁ Γάλλος σκηνοθέτης **Κλώντ Σωτέ** σέ συνέντευξή του στό γαλλικό περιοδικό *Première* (τεῦχος 186, Σεπτέμβριος 1992)

«Ἡ χώρα μου μέ κάνει νά σκέφτομαι ἕνα ζαχαροπλαστεῖο στό ὁποῖο ἄφησαν νά μποῦν παιδιά πού καταβροχθίζουν γλυκίσματα καί ζαχαρωτά ὥσπου νά ἀρρωστήσουν. Δέν ὑπάρχουν παρά μόνο δύο τρόποι γιά νά σταματήσουν: ἡ βία ἤ ἡ ἀναμονή τῆς δυσπεψίας»

...ὁ **Νικήτα Μιχαλκώφ** στήν ἐφημερίδα *Le Monde*

«'Ο καθένας ἔχει τά ὅριά του πού δέν θέλει νά παραβεῖ. [...] *Ὦ, οἱ ἄνθρωποι πού κάνουν ἔρωτα [στήν ὀθόνη]. Οἱ κῶλοι πού κινοῦνται, αὐτό δέν τό ὑποφέρω. Δέν εἶναι μόνο αἰσχρό, εἶναι ἐνοχλητικό. Πηδιοῦνται στ' ἀλήθεια ἤ ὄχι; Ἔχει κολλημένο τό πουλί του μέ ταινία ἤ ὄχι; Μέ ὅλες αὐτές τίς ἐρωτήσεις χάνουμε τή σκηνή ... Λειτουργεῖ πολύ ἄσχημα. Ἀγαπῶ πολύ τόν ἐρωτισμό στήν ὀθόνη, ἀλλά αὐτό δέν τό βρίσκω διόλου ἐρωτικό.»*

...ὁ **Ρόμαν Πολάνσκι** στό περιοδικό *Studio* (τεῦχος 66, Ὀκτώβριος 1992)

«Τό φίλμ ἐκεῖ [στίς Η.Π.Α.] *χάνει τή διάστασή του ὡς ἔργο τέχνης. Δέν λαμβάνουν ὑπόψη τή διάσταση αὐτή, γιατί τήν ἀγνοοῦν. Θά σᾶς διηγηθῶ μιά μικρή ἱστορία. Μέσα στά σχέδιά μου εἶναι καί μιά ἐκδοχή τοῦ Ἔγκλημα καί τιμωρία, τό ὁποῖο ἔχω μεταφέρει στό σύγχρονο Μανχάτταν. Ἐδῶ καί μερικές ἡμέρες, ἕνας Ἀμερικανός δικηγόρος τῆς KGC μᾶς ἔστειλε ἕνα γράμμα πού ἔλεγε: «Σᾶς παρακαλοῦμε, μπορεῖτε νά μᾶς γνωστοποιήσετε τό συντομότερο δυνατόν ποιός ἔγραψε τό τραγούδι "Ἔγκλημα καί τιμωρία";»*

...ὁ **Ἐμίρ Κουστορίτσα** (ἐφημερίδα *Ἐποχή*, 1.11.1992)

«Δέν ἔδωσα καί τό μάξιμουμ τῶν

δυνατοτήτων μου στό ρόλο τῆς Ἄννίτας. Μπορῶ περισσότερα.»
...ἡ **Βάνα Μπάρμπα**, γιά τήν ἑρμηνεία της στό τηλεοπτικό «13ο Κιβώτιο» (ἀναδημοσίευση: ἐφημερίδα *Τό Βῆμα*, 27.9.1992)

«Βάνα Μπάρμπα; Ποιά εἶναι αὐτή; Δέν τή γνωρίζω.»
...ἡ **Ὀρνέλλα Μούτι,** ὅταν ζητήθηκε, κατά τήν ἐπίσκεψή της στή Θεσσαλονίκη, ἡ γνώμη της γιά τήν Ἑλληνίδα συνάδελφό της (οἱ ἐφημερίδες)

«Ἐμεῖς φτιάχνουμε ταινίες γιά κόλους καθισμένους σέ πολυθρόνες.»
...ὁ **Τζόελ Σίλβερ,** παραγωγός τῆς σειρᾶς ταινιῶν Φονικό ὅπλο (ἀναδημοσίευση: περιοδικό *Σινεμά*, τεῦχος 30, Νοέμβριος 1992)

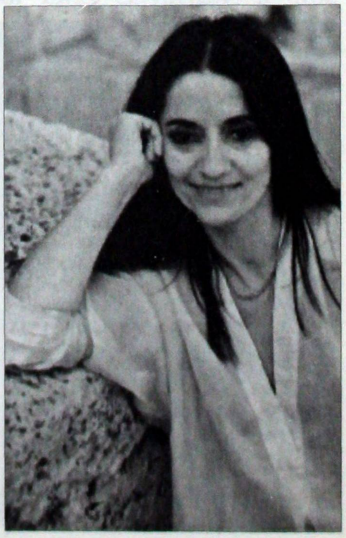
«Ἑρμηνεύω τούς ρόλους μου δωρεάν, ἀλλά ἀπαιτῶ μιά τεράστια ἀμοιβή γιά ὅλη τήν ἐνόχληση τοῦ νά εἶσαι δημόσιο πρόσωπο. Μ' αὐτή τήν ἔννοια, ἀξίζω κάθε δεκάρα πού κερδίζω.»
...ἡ **Μισέλ Φάιφφερ** (ἀναδημοσίευση: περιοδικό *Σινεμά*, στό ἴδιο τεῦχος)

«Ὅπου ὑπάρχουν χρήματα, γίνονται καί ἀπάτες [...] *Οἱ εἰκονικές συμπαραγωγές* [σημείωση *Ὀθόνης:* τό νά δηλώνονται κράτη ὡς συμπαραγωγοί χωρίς στήν πραγματικότητα νά συμμετέχουν] *εἶναι συχνό φαινόμενο* [...] *Γνωρίζουμε πολύ καλά τί συμβαίνει. Ἡ ἀπάτη δέν ἐπαναλαμβάνεται καί οἱ σκηνοθέτες πού τήν ἐπιχειροῦν μπαίνουν στή μαύρη λίστα.»*
...ὁ **Ρίκλαφ Ριέστρα**, ἐκτελεστικός γραμματέας τοῦ Eurimages, ὅταν ρωτήθηκε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης γιά τίς "παράνομες" ἐνέργειες τῶν σκηνοθετῶν, προκειμένου νά ἀποσπάσουν τήν ἐνίσχυση τοῦ Ταμείου (ἐφημερίδα *Καθημερινή*, 12.11.1992). Ὑπενθυμίζεται ὅτι ἡ Τώνια Μαρκετάκη δήλωσε δημόσια ὅτι κατέφυγε στή μέθοδο αὐτή γιά νά γυρίσει τήν ταινία της.

Ὁ τελευταῖος *Ἐραστής*
Ἔκλεισε φέτος, μετά τριανταέσσερα χρόνια συνεχοῦς λειτουργίας, ὁ κινηματογράφος "Διονύσια" στή Λάρισα. Οἱ λόγοι εἶναι καθαρά οἰκονομικοί, ὅπως εἶπε ὁ ἰδιοκτήτης κ. Ν. Βάης, ἀφοῦ τά τελευταῖα χρόνια τά ἰσχνά εἰσιτήρια δέν κάλυπταν οὔτε τά ἔξοδα. Σέ μιά πόλη μέ 200.000 κατοίκους, ὅπως ἡ Λάρισα,κατά τήν τελευταία δεκαπενταετία οἱ αἴθουσες μειώθηκαν ἀπό δέκα σέ τρεῖς. «*Μέ τήν προβολή τῆς ταινίας* Ὁ ἐραστής *ἔκλεισα τόν κινηματογράφο, ἀφοῦ τόν γέμισα γιά τελευταία φορά ὅπως καί στά ἐγκαίνια* », εἶπε ὁ κ. Βάης καί συμπλήρωσε: « *Ἔπεσα ὄρθιος*». Ἡ ἀξιοπρεπής ἀποδοχή τῆς ἥττας.

Διεθνής ἀναγνώριση τῆς Ἑλένης Καραΐνδρου
Ἔπειτα ἀπό τή διάκρισή της μέ τό βραβεῖο Φελλίνι ἀπό τήν Ἐουρόπα Τσίνεμα καί τή συνεργασία της μέ τήν καθιερωμένη στό χῶρο τῆς σύγχρονης μουσικῆς δισκογραφική ἑταιρεία E.M.C., ἡ Ἑλληνίδα συνθέτις καταξιώνεται στή διεθνή δισκογραφία ὡς πρῶτο ὄνομα. Μιά σύγχρονη ἑλληνική ἀξία κατακτᾶ τήν Εὐρώπη μέ τό ἔργο της. Μπράβο της.

Βράβευση μιᾶς ἑλληνικῆς *Φανουρόπιτας*
Μιά πίτα πού φτιάχνεται —σύμφωνα μέ τήν ἀγροτική παράδοση— γιά τήν καλή σοδειά, καρπώνεται τό Α΄ βραβεῖο στό



Φεστιβάλ τοῦ Μπέργκαμο ἀνάμεσα σέ 12 ἄλλες ταινίες ἀπ' ὅλο τόν κόσμο. Ὁ Δημήτρης Γιατζουζάκης, παλαιότερα συνεργάτης τῆς *Ὀθόνης*, μέ τή *Φανουρόπιτα* ἀποδεικνύει τά μεγάλα περιθώρια μιᾶς "μικρῆς" ταινίας.

Πάρε τά λεφτά καί τρέχα
Ἕνα "φευγάτο" διαφημιστικό πού πρότεινε ὁ Φελλίνι στήν Τράπεζα Μπάνκο ντί Ρόμα κατατρόμαξε τούς ὑπευθύνους καί ἀπορρίφθηκε. Ἡ ἰδέα ἦταν ἡ ἑξῆς : Δύο ληστές ἀνοίγουν τό μεγάλο χρηματοκιβώτιο τῆς τράπεζας καί, βρίσκοντάς το ἄδειο, μένουν σαστισμένοι, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀκούγεται μιά φωνή ὄφφ πού ἐξηγεῖ : «Τά δώσαμε ὅλα στόν Φελλίνι».
Μαέστρο, καλά τό σκέφτηκες, ἀλλά ἔπεσες πάνω στούς γραφειοκράτες. Κρίμα!

Ἑκατό χρόνια σινεμά
Τό 1995 ὁ κινηματογράφος θά τά ἑκατοστήσει. Στά πλαίσια αὐτῆς τῆς ἐπετείου ὅλες οἱ μεγάλες ταινιοθῆκες βρίσκονται σέ ἀναβρασμό. Μιά ἀπ' αὐτές εἶναι ἡ ρωσική "Γκοσφιλμοφόντε" ἡ ὁποία ἀριθμεῖ 50.000 ταινίες ἀπ' ὅλες τίς περιοχές τῆς ἀχανοῦς πρώην αὐτοκρατορίας. Ἀνάμεσά τους καί ἡ πρώτη κόπια τοῦ *Κέ βίβα Μέξικο*,τῆς μοναδικῆς ταινίας πού γύρισε ὁ Ἀιζενστάιν στήν Ἀμερική. Ἐπίσης ἡ Γκοσφιλμοφόντε ἑτοιμάζει γιά τήν ἐπέτειο μιά σύνθεση ἀπό ἀπρόβλητα ντοκυμανταίρ μέ τίτλο "Μιά φορά κι ἕναν καιρό στή Σοβιετική Ἕνωση", μιά ἀξιόλογη προσπάθεια ἀνασύνθεσης μιᾶς μεγάλης ἱστορικῆς μνήμης. Ὀψόμεθα λοιπόν σέ τρία χρόνια.

Βερόνικα "καρδούλα μου"
Ὄχι αὐτή τοῦ Κισλόφσκι ἀλλά μιά ἄλλη: ἡ Μεξικάνα πρωταγωνίστρια τῆς σαπουνόπερας *Καί οἱ πλούσιοι κλαῖνε*, πού σπάει ὅλα τά ρεκόρ θεαματικότητας στήν πρώην Σοβιετική Ἕνωση. Γιά τήν ἐν λόγω Βερόνικα μιά γυναίκα στό Ταταρστάν μαχαίρωσε τό σύζυγό της γιατί τόλμησε νά ἐκφέρει ἕνα ἀρνητικό σχόλιο, ἐνῶ στό Νοβοσιμπίρσκ τῆς Σιβηρίας οἱ κάτοικοι ἀποφάσισαν — ἄκουσον - ἄκουσον — νά στήσουν τό ἄγαλμά της στήν κεντρική πλατεία τῆς πόλης.
Σιβηρία (ἐκείνη τοῦ παλιοῦ καλοῦ καιροῦ) πού τούς χρειάζεται!

Ἔτσι, γιά τήν ἱστορία
Ὑπέρ τοῦ Μπούς: οἱ Κλίντ Ἤστγουντ, Μπόμπ Χόουπ, Τσάκ Νόρρις, Ἄρνολντ Σβαρτσενέγκερ, Φράνκ Σινάτρα, Τζαΐημς Στιούαρτ, Πάτρικ Σουέζι...
Ὑπέρ τοῦ Κλίντον: Γουῶρεν Μπήττυ, Ἀννέτ Μπένιγκ, Τσέβι Τζαίης, Ρίτσαρντ Ντραίηφους, Σύμπιλ Σέπταρντ, Μπάρμπαρα Στραίηζαντ, Μπάρτ Ρέυνολντς...
Ὑπέρ τοῦ Περό: Ρίτσαρντ Κρέννα, Στήβ Μάρτιν, Κρίς Κριστόφερσον
Ὑπέρ τοῦ Μπράουν: Κέβιν Κόστνερ, Τζών Κιούζακ, Τζαίην Φόντα, Μπέττυ Μίντλερ, Ρόμπ Ράινερ, Μάρτιν Σήν...

Ἐνδυματολογικά
100 χιλιάδες δολλάρια στοίχισε τό...κοστουμάκι πού φοροῦσε ὁ Μάικλ Κῆτον στήν νέα ἐκδοχή τοῦ *Μπάτμαν*, μιά στολή-πανοπλία τῆς ὁποίας ἡ ἀεροδυναμική μορφή σχεδιάστηκε μέ ἀκτίνες λαίηζερ.

Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω
Ὁ Μπόμπ Γκρήνμπεργκ, ἱδρυτής καί πρόεδρος τῆς ἑταιρείας πού γύρισε τό διαφημιστικό τῆς Κόκα Κόλα γιά τούς Ὀλυμπιακούς Ἀγῶνες καί στό ὁποῖο διάφοροι διάσημοι νεκροί, ἀπό τόν Μπόγκαρτ ὥς τόν Ἄρμστρονγκ, ζωντανεύουν στήν ὀθόνη, θέτει ἐπί τάπητος τό πρόβλημα τῆς ὁλοκληρωτικῆς παραμόρφωσης καί χειραγώγησης τῆς πραγματικότητας μέσα ἀπό τή χρήση τῆς ψηφιακῆς τεχνολογίας καί τῶν εἰδικῶν ἐφφέ. Ἀκοῦστε τον προσεκτικά καί λάβετε τά μέτρα σας. «*Μποροῦμε νά κάνουμε ὁτιδήποτε: νά ἀνασταίνουμε νεκρούς καί νά τούς ἐντάσσουμε σ' ἕνα σύγχρονο περιβάλλον, νά παρουσιάζουμε ἕνα ἄτομο νά κάνει πράγματα πού δέν ἔκανε ποτέ, ν' ἀλλάξουμε τήν ἐμφάνισή του. Ἄν αὐτή ἡ τεχνολογία πέσει σέ κακά χέρια* (προφανῶς ὑπονοεῖ ὁ ἐν λόγω κύριος ὅτι, εὐτυχῶς γιά μᾶς, τώρα βρίσκεται σέ καλά χέρια, δηλαδή στά δικά του) *μπορεῖ νά ἀποδειχτεῖ ὀλέθρια. Δίνει τή δυνατότητα νά ἀλλοιωθοῦν ὅλα τά ἀρχεῖα ἑνός κράτους, νά διαστρεβλωθεῖ τό περιεχόμενο μηνυμάτων, νά ξαναγραφτεῖ ἡ Ἱστορία*».
Μπροστά σ' αὐτήν τή ζοφερή προοπτική οἱ ἱστορίες τοῦ Ὄργουελ φαντάζουν παραμύθια γιά μικρά παιδιά.
Ὁ καθένας ἄς φυλαχτεῖ ὅπως μπορεῖ!

No Trespassing
Ἕνας νεόκοπος κώδικας Χαίηζ τείνει νά διαμορφωθεῖ τελευταῖα στόν ἐμπορικό ἀμερικάνικο κινηματογράφο: Στίς ταινίες οἱ ἥρωες δέν πρέπει νά καπνίζουν τσιγάρο (ἐκτός κι ἄν τό ἀνάβουν οἱ κακοί: γκάνγκστερ, μαῦροι κ.λ.π.), ὀφείλουν νά ἐπιδεικνύουν ἀγάπη γιά τά ζῶα, νά ἀγαποῦν τά σπόρ καί τήν ὑγιεινή ζωή, νά λατρεύουν τά ζῶα καί ἄλλα τέτοια ἀγγελικά . Ἡ αἰτία αὐτῆς τῆς νέας ὑστερίας δέν πρέπει νά ἀναζητηθεῖ μόνο στήν ἔξαρση ἑνός νέου τύπου ρατσισμοῦ μέ clean καί κακούς πολίτες ἀλλά καί στήν αὐξημένη ἐπίδραση στήν ἀμερικανική κοινωνία διαφόρων ὁμάδων πίεσης, ὅπως οἱ οἰκολόγοι, οἱ περιβαλλοντολόγοι ἤ οἱ ζωόφιλοι. Θύμα αὐτῆς τῆς τάσης, μεταξύ ἄλλων, καί ὁ Λούκυ Λούκ, πού παριστάνεται τελευταῖα χωρίς τό χαρακτηριστικό τσιγάρο στό στόμα.

Ἐπάνω: *Ὁ Λούκυ Λούκ στήν παραδοσιακή του ἐκδοχή.*
Κέντρο: *Σεργκέι Ἀιζενστάιν:* Κέ βίβα Μέξικο.
Κάτω: Ὁ Μπάτμαν ἐπιστρέφει: *Τό κοστουμάκι ἦταν λίγο ἀκριβό.*
Ἀπέναντι: *Ἡ Ἑλένη Καραϊνδρου.*

ΣΧΕΔΙΑ

* *Ἂν τά γουρούνια εἶχαν φτερά* εἶναι ὁ παράξενος τίτλος πού στεγάζει τό ἑπόμενο κινηματογραφικό σχέδιο τοῦ Τζίμ Τζάρμους.

* *Ζερμαίν καί Μπενζαμέν* : Ἡ προσεχής συνάντηση τῆς Ἰζαμπέλ Ὑππέρ καί τοῦ Ζάκ Ντουαγιόν τοποθετεῖται γιά τήν ἄνοιξη τοῦ 1993. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι ἡ προηγούμενη συνεργασία τους ἦταν στήν *Ἐκδίκηση μιᾶς γυναίκας*.

* *Ὁ μικρός Βούδας* θά εἶναι τελικά ὁ μεγάλος Μάρλον Μπράντο; Ὁ Μπερτολούτσι πολύ θά τό ἤθελε βεβαίως (τά εἶχαν πάει πολύ καλά στό *Τελευταῖο τανγκό στό Παρίσι*), τό ἴδιο καί ὁ παραγωγός Μάρκ Πέπλοου. Τό ὑπό συζήτησιν θέμα εἶναι βεβαίως τό οἰκονομικό.

* *Δίκαιη ὑπόθεση* θά ὑπερασπιστεῖ, ὡς δημοσιογράφος, ὁ Σήν Κόννερυ στήν προσπάθειά του νά διασώσει ἕναν καταδικασμένο σέ θάνατο. Τά νήματα θά κινήσει ὁ Νόρμαν Τζούισον.

* *Carlito's way*: Οἱ Μπράιαν ντέ Πάλμα καί Ἄλ Πατσίνο ἐννέα χρόνια μετά τόν *Σημαδεμένο*.

* *Βασικό ἔνστικτο II*: Αὐτοί πού ἀναρωτιοῦνται ἀκόμη γιά τόν δολοφόνο στό *Βασικό ἔνστικτο*, θά ἔχουν, ὅπως φαίνεται, μιά δεύτερη εὐκαιρία νά βροῦν τό κλειδί τοῦ αἰνίγματος. Ἡ Σάρον Στόουν πάντως διαπραγματεύεται ἀμοιβή ἑπτά ἑκατομμυρίων δολλαρίων.

* *Intersection* θά τιτλοφορεῖται τό ἀμερικανικό ρημέικ τῶν *Πραγμάτων τῆς ζωῆς* (1969) τοῦ Κλώντ Σωτέ μέ τόν Ρίτσαρντ Γκήρ στόν ρόλο τοῦ Μισέλ Πικολί, ἐνῶ παραμένει ἄγνωστη ἡ Ἀμερικανίδα ὁμόλογος τῆς Ρόμυ Σνάιντερ.

* *Ὁ Γουῶλτερ Χίλ* ἐργάζεται γιά μιά μεταφορά στήν ὀθόνη τῆς ζωῆς τοῦ ἀρχηγοῦ τῶν Ἀπάτσι Τζερόνυμο.

* *Νεότερος καί νεότερος* δηλώνει ὁ Πέρσυ Ἄντλον, μιά καί ὅλη ἡ οἰκογένειά του θά τόν βοηθήσει· ἡ γυναίκα του Ἐλεονόρα θά ἀναλάβει τήν παραγωγή, ἐνῶ ὁ γιός του Φέλιξ συνυπογράφει τό σενάριο.

* *Φόρος τιμῆς στήν Καταλωνία*: Θά τόν ἀποδώσει, μετά τόν Τζώρτζ Ὄργουελ, στό βιβλίο τοῦ ὁποίου θά βασιστεῖ τό σενάριο τῆς ταινίας, ὁ Ὄλιβερ Στόουν μέ πρωταγωνιστή τόν Νταίηβιντ Μπόουι. Ὁ Στόουν θά εἶναι ἐπίσης παραγωγός στή *Νέα ἐποχή* τοῦ Μάικλ Τόλκιν (σεναριογράφου τοῦ *Παίκτη* τοῦ Ρόμπερτ Ἄλτμαν), καθώς καί στίς νέες ταινίες τῶν Γκάς βάν Σάντ καί Γουαίην Γουάνγκ.

* *Μυστηριώδης φόνος στό Μανχάτταν* ἀπασχολεῖ τόν Γούντυ Ἄλλεν. Ἡ Νταϊάν Κῆτον πάντως δέχθηκε νά ἀναλάβει τόν ρόλο πού εἶχε γραφεῖ γιά τή Μία Φάρροου.

* *Τά ὑπολείμματα τῆς μέρας* ἀνέλαβε νά περισώσει ὁ Τζαίημς Ἄιβορυ, μετά τήν ἀποχώρηση τοῦ Μάικ Νίκολς. Θά συνεργαστεῖ μάλιστα μέ τούς Ἄντονυ Χόπκινς καί Ἔμμα Τόμπσον, ὅπως εἶχε κάνει στό παρελθόν στήν *Ἐπιστροφή στό Χάουαρντς Ἔντ*.

* *Even cowgirls get the blues* ἰσχυρίζεται ὁ Γκάς βάν Σάντ, μέ τήν ὑποστήριξη τῶν Οὔμα Θέρμαν, Ραίην Φοῖνιξ, Κήνιου Ρήβς.

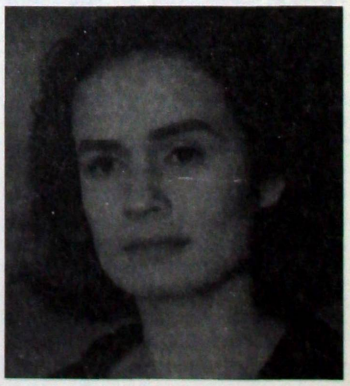
* *Ὁ Κριστόφ Κισλόφσκι* σκηνοθετεῖ τά...χρώματα τῆς γαλλικῆς σημαίας. Ἐνῶ γυρίζει ἤδη τήν *Μπλέ ταινία*, ἔχει προγραμματίσει τά γυρίσματα τῆς *Ἄσπρης ταινίας* (Ἰσότητα) καί τῆς *Κόκκινης ταινίας* (Ἀδελφοσύνη). Ἡ τελευταία θά γυριστεῖ τόν Φεβρουάριο στήν Ἑλβετία μέ τήν Ἰρέν Ζακόμπ καί τόν Ζάν-Λουί Τρεντινιάν.

ΓΥΡΙΣΜΑΤΑ

* *Ζερμινάλ* : Τό βιβλίο τοῦ Ζολά θά ἀποτελέσει τήν πλέον ἀκριβή γαλλική παραγωγή γιά τό 1992. Στήν σκηνοθεσία βρίσκεται ὁ Κλώντ Μπερρί καί πρωταγωνιστεῖ ὁ Ζεράρ Ντεπαρντιέ (τέταρτη ταινία του μέ τόν ἴδιο σκηνοθέτη) καί οἱ Μιού-Μιού καί Ἄννυ Ντυπεραί.

* *Μπλέ ταινία* (Ἐλευθερία): Τό πρῶτο μέρος τῆς τριλογίας τοῦ Κριστόφ Κισλόφσκι πάνω στά χρώματα τῆς γαλλικῆς σημαίας· μέ τήν Ζυλιέτ Μπινός.

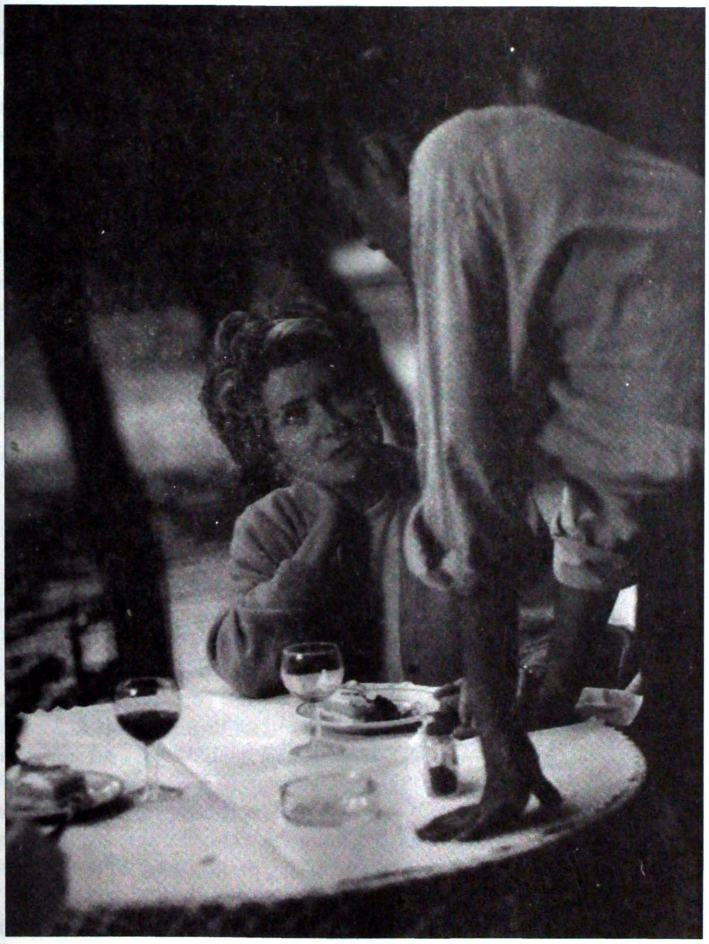
* *Ζάν ντ' Ἄρκ* : Μετά τούς Σεσίλ Μπ. ντέ Μίλ (1917), Κάρλ Ντράγιερ (1928), Βίκτορ Φλέμιγκ (1948) καί Ρομπέρ Μπρεσόν (1962), ἦρθε ἡ σειρά τοῦ Ζάκ Ριβέτ νά ἀναμετρηθεῖ μέ τήν Ζάν ντ' Ἄρκ. Τόν ἐπώνυμο ρόλο, μετά τήν Φαλκονέττι καί τήν Ἴνγκριντ Μπέργκμαν, θά ἐνσαρκώσει ἡ Σαντρίν Μπονναίρ.



Ἀπό ἀριστερά: *Μετά τή Φαλκονέττι καί τήν Μπέργκμαν, μιά νέα Ζάν ντ' Ἄρκ: ἡ Σαντρίν Μπονναίρ.*

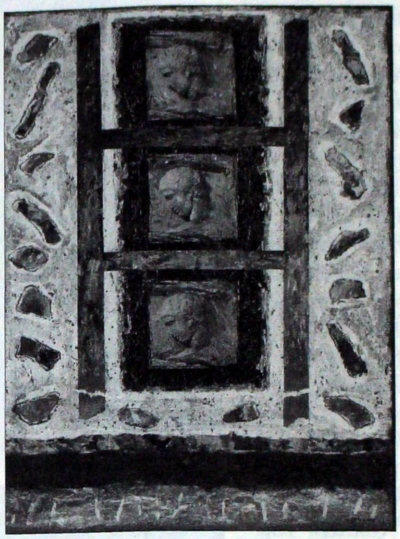
* *Ἡ ἐποχή πού προτιμῶ* : Ὁλοκληρώθηκαν στήν Τουλούζ τά γυρίσματα τῆς νέας ταινίας τοῦ Ἀντρέ Τεσινέ μέ πρωταγωνίστριες τίς Κατρίν Ντενέβ καί Κιάρα Μαστρογιάννι. Ἡ δεύτερη τυγχάνει κόρη τῆς πρώτης καί τοῦ Μαρτσέλλο Μαστρογιάννι.
* *The baby of Macon* : Ὁ Πῆτερ Γκρηναγουαίυ στούς δικούς του προσωπικούς δρόμους.
* *Ἀλίμονο γιά μένα* ὁμολογεῖ ὁ Ζάν-Λύκ Γκοντάρ, παρά τήν ὕπαρξη τοῦ πληθωρικοῦ Ζεράρ Ντεπαρντιέ στόν κύριο ρόλο.
* *Τό τέλος τοῦ κόσμου εἶναι κοντά* : Τό καινούριο ταξίδι τοῦ Βίμ Βέντερς μέ τούς Ὄττο Σάντερς, Μπροῦνο Γκάνς, Πῆτερ Φώλκ καί Σολβέιγ Ντομαρτέν.
* *Short Cuts*: Ἀνανεωμένος μετά τόν *Παίκτη*, ὁ Ρόμπερτ Ἄλτμαν ἄρχισε τή νέα του (σπονδυλωτή) ταινία μέ τούς Τίμ Ρόμπινς, Τζέννιφερ Τζέισον Λῆ, Τζέφ Ντάνιελς, Ντέννις Χόππερ, Τόμ Γουαίητς καί πολλούς ἄλλους.
* *Ἄνθρωπος χωρίς πρόσωπο* : Ὁ Μέλ Γκίμπσον σκηνοθετεῖ τόν ἑαυτό του.
* *Μιά ἱστορία τοῦ Μπρόνξ:* Καί ὁ Ρόμπερτ ντέ Νίρο πίσω καί μπροστά ἀπό τήν κάμερα.
* *Jurassic Park* : Ὁ Στῆβεν Σπῆλμπεργκ τά βάζει αὐτήν τή φορά μέ δεινοσαύρους. Μαζί του οἱ Λώρα Ντέρν, Σάμ Νήλ, Τζέφ Γκόλντμπλουμ, Ρίτσαρντ Ἀττέμπορω.
* *Τά χρόνια τῆς ἀθωότητας* : Ὁ Μάρτιν Σκορσέζε καί οἱ Ντάνιελ Νταίη Λιούις, Μισέλ Φάιφφερ, Γουινόνα Ράιντερ καθ' ὁδόν πρός τήν προγραμματισμένη προβολή τῆς ταινίας τό φθινόπωρο τοῦ 1993.
* *Ὁ μυστικός κῆπος* θά μᾶς ἀποκαλυφθεῖ (ἐλπίζουμε) ἐν καιρῷ ἀπό τήν Ἀνιέσκα Χόλλαντ.
* Ὁ *Ἀλαίν Ρεναί* βρίσκεται πάλι πίσω ἀπό τήν κάμερα καί μάλιστα γιά δύο ταινίες ταυτόχρονα. Πρωταγωνιστές καί στίς δύο θά εἶναι —ἀκόμη μιά φορά— ἡ Σαμπίν Ἀζεμά καί ὁ Πιέρ Ἀρντιτί.
* Τούς *Πατριῶτες* ξεκίνησε νά γυρίζει ὁ Ἐρίκ Ροσάν πάνω σ' ἕνα προσωπικό σενάριο, στό ὁποῖο συνεργάστηκαν πολλές προσωπικότητες πού τά ὀνόματά τους κρατοῦνται μυστικά. Τά γυρίσματα τοποθετοῦνται τό Παρίσι, στό Τέλ Ἀβίβ καί στήν Οὐάσινγκτον.

Ἐπιμέλεια: *Θ. Νεδέλκος*



Ἐπάνω: *Ἡ Ντάιαν Κῆτον καί ὁ Γούντυ Ἄλλεν στό* Μανχάτταν. Θά τούς ξαναδοῦμε μαζί στήν καινούρια ταινία τοῦ Γούντυ;
Κάτω: Ἡ ἐποχή πού προτιμῶ *τοῦ Ἀντρέ Τεσινέ.*

Τό τέλος καί ἡ νέα ἀρχή ἑνός θεσμοῦ



Τό 33ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ὁ σημαντικότερος θεσμός γιά τήν ἀνάπτυξη καί τήν προβολή τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, τελείωσε κλείνοντας, ἐπίσημα καί ὁριστικά αὐτήν τή φορά, ἕναν κύκλο ἰσάριθμων διοργανώσεων.

Δεδομένης τῆς κρίσης τῶν τελευταίων χρόνων, σημάδι καί σύμπτωμα μιᾶς γενικότερης κρίσης, πολιτιστικῆς καί κοινωνικῆς, καί τῆς παρακμιακῆς εἰκόνας πού παρουσίαζε ὁ θεσμός, ἀναπόφευκτης ἄλλωστε καί λόγω τῆς δραματικῆς συρρίκνωσης τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, μπορεῖ κανείς νά πεῖ ὅτι ἡ 33η διοργάνωση ὡς φινάλε ἦταν, ἄν μή τι ἄλλο, ἀξιοπρεπής —σάν μιά "καλή τελετή λήξης" μιᾶς ὁλόκληρης περιόδου.

Τό πρῶτο ἐπίσημα διεθνοποιημένο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ὁλοκληρώθηκε ὡς μιά νέα ἀρχή διεύρυνσης τοῦ θεσμοῦ καί θεμελίωσης μιᾶς ἄλλης προοπτικῆς, κερδίζοντας γενικῶς, ὅπως λένε, τίς πρῶτες ἐντυπώσεις, παρά τά ἐπιμέρους ὀργανωτικά προβλήματα προσαρμογῆς στίς νέες ἀπαιτήσεις. Καί αὐτό, κατ' ἀρχήν, δέν ἀποτελεῖ σχῆμα λόγου, οὔτε κάποιο συγκαταβατικό συμπέρασμα θετικοῦ ἀπολογισμοῦ, ἀλλά μιά ἀρκετά σημαντική ἀποτίμηση τῆς "γενικῆς ἐντύπωσης", ἴσως πιό σημαντικῆς ἀκόμα καί ἀπό τό ἐπίπεδο τῶν αἰσθητικῶν προδιαγραφῶν τῶν ἴδιων τῶν ταινιῶν πού προβλήθηκαν φέτος. Ἀποτελεῖ ἀξιοσημείωτο γεγονός ὅτι ὁ θεσμός αὐτός στήν ἐκκίνησή του κατάφερε νά ἄρει τίς ἐπιφυλάξεις: πώς "κάτι κακό γιά τόν ἑλληνικό κινηματογράφο πρόκειται νά συμβεῖ"· νά ἀμβλύνει τίς συνήθεις ἀντιστάσεις: "τίποτα καλό ἤ διαφορετικό δέν πρόκειται νά συμβεῖ" καί νά δημιουργήσει ἕνα κλίμα ἀποδοχῆς καί ὑποστήριξης, στήν καλύτερη περίπτωση, καί, στή χειρότερη, ἕνα κλίμα ἀναμονῆς ἤ/καί ἀνοχῆς γιά μιά καλύτερη ἑπόμενη διοργάνωση.

Ἀλλά ἐπειδή, οὕτως ἤ ἄλλως, εἶναι πολύ νά μιλήσει κανείς γιά μακροπρόθεσμους στόχους, ἀφοῦ μιά πρώτη διοργάνωση δέν εἶναι ἀρκετή γιά νά δώσει ἀπάντηση σέ ἐρωτήματα ὅπως π.χ. ἄν τό φεστιβάλ αὐτό, μέ τή νέα του μορφή, «*θά γίνει τόπος συνάντησης νέων κινηματογραφιστῶν ἀπ' ὅλο τόν κόσμο, πού θά ἀναδείξει καί θά ἐνισχύσει τά ὄνειρα, τίς προσπάθειες καί τίς ἐπιτεύξεις τους*», ἄς παραμείνουμε σέ κάποιες ἐπισημάνσεις πού βασίζονται στίς ἄμεσες,

θετικές καί ἀρνητικές ἐντυπώσεις τῆς πρώτης διοργάνωσης αὐτοῦ τοῦ διεθνοποιημένου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Τά σύν καί τά πλήν

1 (+). Συγκεντρώθηκε ἕνα πλούσιο κινηματογραφικό ὑλικό ἀπό ταινίες οἱ ὁποῖες ἐπιλέχθηκαν μέ κριτήρια ποιότητας καί ἀντιπροσωπευτικότητας τῶν τάσεων τῆς παγκόσμιας παραγωγῆς ἑνός ἄλλου κινηματογράφου, πού ὑπάρχει καί κινεῖται στίς παρυφές ἤ στή "σκοτεινή πλευρά" τοῦ ἐπίσημου ἐμπορικοῦ κυκλώματος διανομῆς τῶν αἰθουσῶν.

1 (-). Τό ὑλικό αὐτό δέν προβλήθηκε καθόλου πρίν ἀπό τήν ἔναρξη τοῦ Φεστιβάλ καί ἀνεπαρκῶς κατά τή διάρκειά του, γιά τήν ἐνημέρωση τοῦ κοινοῦ ὥστε νά βοηθήσει στόν προγραμματισμό τῶν ἐπιλογῶν του.

2 (+). Οἱ περισσότερες ταινίες τοῦ διεθνοῦς, διαγωνιστικοῦ καί παράλληλου προγράμματος ἦταν συγγενικῆς αἰσθητικῆς ἀξίας μέ τίς καλύτερες ἑλληνικές ταινίες καί περίπου, πλήν μερικῶν ἐξαιρέσεων, ἀνάλογου προϋπολογισμοῦ. Αὐτό δημιούργησε ἕνα εὐνοϊκό πλαίσιο "ἴσων ὅρων σύγκρισης", ἀλλά καί γόνιμης αἰσθητικῆς ἀλληλεπίδρασης γιά τή συρρικνωμένη καί ἐθνικῶς ἰδιόμορφη ἑλληνική παραγωγή, πού τά τελευταῖα χρόνια συνθλίβεται μοναχικά, ἀνάμεσα στήν ἀφασία τῆς τηλεοπτικῆς αἰσθητικῆς καί στήν ὑπερθεαματικότητα τῶν ἀμερικανικῶν παραγωγῶν πού κυριαρχοῦν στίς αἴθουσες.

2 (-). Οἱ προβολές τῶν ταινιῶν δέν ὀργανώθηκαν λειτουργικά οὔτε ὡς πρός τή χρονική τους σειρά οὔτε ὡς πρός τήν κατανομή τους στίς αἴθουσες, μέ ἀποτέλεσμα:

α) Νά παρατηρηθεῖ μιά ἀνισομέρεια τῆς προσέλευσης τοῦ κοινοῦ στίς αἴθουσες, ἔτσι ὥστε κάποιες ταινίες νά προβάλλονται σέ ἄδειες αἴθουσες καί κάποιες ἄλλες σέ κατάμεστες, ὅπως καί μερικές ἡμέρες τό κλίμα τοῦ Φεστιβάλ νά γίνεται τελείως ὑποτονικό, ἀγγίζοντας σχεδόν τά ὅρια τῆς ἀποτυχίας, ἐνῶ μερικές ἄλλες, τίς τελευταῖες εὐτυχῶς, νά ἐπιβεβαιώνει τίς ἐξαγγελίες περί "γιορτῆς τοῦ σινεμά".

β) Νά ἐξαλειφθεῖ, μέσα σ' αὐτή τήν πληθώρα τῶν 100 καί πλέον ταινιῶν, ὁ διαγωνιστικός χαρακτήρας τοῦ ἐπίσημου προγράμματος καί νά ἀτονήσει ἐντελῶς κάθε αἴσθημα ἀναμονῆς γιά τά βραβεῖα τοῦ διεθνοῦς διαγωνιστικοῦ προγράμματος, πού θά ἀποτελεῖ, ὑποτίθεται, τόν βασικό κορμό λειτουργίας αὐτοῦ τοῦ νέου ἤ ἀνανεωμένου θεσμοῦ, ἔστω κι ἄν πρόκειται γιά τίς ταινίες νέων κινηματογραφιστῶν —ἤ μᾶλλον ἀκριβῶς γι' αὐτό.

γ) Νά προβληθοῦν μερικές ἑλληνικές ταινίες, πού ἀποτέλεσαν καί τόν βασικό πόλο ἐνδιαφέροντος τοῦ κοινοῦ, σέ ἀκατάλληλες ὧρες καί μέρες προβολῆς, ἀλλά καί σέ ἀκατάλληλη αἴθουσα (στό μικρῆς χωρητικότητας "Μακεδονικόν") στίς ἐπαναλήψεις.

3 (+). Ἡ αἰσθητική πολυμορφία καί ποικιλία τῶν κινηματογραφικῶν προτάσεων τῶν παλιῶν καί νέων, γνωστῶν καί ἄγνωστων, ἑλληνικῶν καί ξένων ταινιῶν πού παρουσιάσθηκαν σ' αὐτή τήν πρώτη διοργάνωση τοῦ διεθνοποιημένου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης ἀναθέρμανε καί ἱκανοποίησε τό κινηματογραφόφιλο ἐνδιαφέρον τῶν θεατῶν πού τό παρακολούθησαν καί ἄνοιξε κάποιες ἄλλες διεξόδους αἰσθητικῶν ἐπιλογῶν πέρα ἀπό τίς προβολές τῆς ἴδιας τῆς διοργάνωσης. Εἶναι προφανές, γιά παράδειγμα, ὅτι οἱ ταινίες καί οἱ κινηματογραφιστές πού "ἀνακαλύφθηκαν" δέν πρόκειται νά ξεχαστοῦν τήν ἑπόμενη μέρα.

3 (-). Ἡ μικρή αὐτή καί σύντομη "γιορτή τοῦ κινηματογράφου", παρότι ὑπῆρξε γενικῶς ἐπιτυχημένη καί κατάφερε νά ἱκανοποιήσει τό κινηματογραφόφιλο αἴσθημα τῶν ἐπισήμων καί "ἀνεπισήμων" προσκεκλημένων, Ἑλλήνων καί ξένων, παρέμεινε μικρή, σύντομη καί κλειστή καί δέν κατάφερε, τουλάχιστον πρός τό παρόν, νά διευρυνθεῖ πρός τούς κατοίκους αὐτῆς τῆς πόλης, κάνοντας ὁρισμένους ἀπ' αὐτούς νά νοσταλγοῦν τήν ἐποχή πού τό Φεστιβάλ ἀποτελοῦσε μεῖζον γεγονός γιά τή Θεσσαλονίκη. Ἀλλά ἴσως αὐτό εἶναι "ἄλλου παπᾶ εὐαγγέλιο" ἤ ἕνα σύμπτωμα, πλέον, ἐξωκινηματογραφικό.

Σωτήρης Ζῆκος

Ἡμερολόγιο

Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς

Ὄνειρο στό κύμα. Τό ἐγχείρημα τοῦ Φρέντυ Βιανέλλη στό *Ὄνειρο ΙΙ* δέν εἶναι εὔκολο —καί ὄχι μόνο ἀπό τήν ἄποψη τῶν τεχνικῶν δυσκολιῶν πού ἔχει νά ἀντιμετωπίσει: τό σκληρό φῶς τοῦ Αἰγαίου, τά γυρίσματα στή θάλασσα, ἡ τρικυμία, τό παιδί ὡς βασικός ὑποκριτής. (Εἶναι μάλιστα παράδοξο πού ἡ ταινία σκοντάφτει σέ εὐκολότερα ἐμπόδια: ὄχι ἡ ὑπόκριση τοῦ γιοῦ ἀλλά ἡ ἀκατέργαστη ἠθοποιία τοῦ πατέρα, ὄχι τό ἀμείλικτο αἰγαιοπελαγίτικο φῶς ἀλλά ἡ φωτογράφιση τῶν λιγοστῶν νυχτερινῶν πλάνων, ὄχι ἡ σκηνή τῆς θαλασσοταραχῆς ἀλλά ἡ σεκάνς τῆς προβλήτας...).

Ὁ Βιανέλλης ρίχνεται —κυριολεκτικά— στά βαθιά νερά ἔχοντας στέρεη, ὄχι ὅμως πλήρη, κινηματογραφική ἐξάρτυση. Αὐτό πού λείπει ἀπό τή σκευή του εἶναι τό ὅπλο ἑνός καλά ἐπεξεργασμένου σεναρίου. Ὄχι πώς αὐτό τό τελευταῖο εἶναι ὁλότελα φτωχό ἤ ἀσήμαντο. Ἀντίθετα, εἶναι φτιαγμένο πάνω σέ μιά σειρά ἀντιθέσεων (ἄντρας / γυναίκα, φύση / μηχανή, θάλασσα / στεριά, παρόν / παρελθόν, παράδοση / μόδα...), οἱ ὁποῖες ἐπιτρέπουν τήν ἀνάδειξη τῆς κύριας ἀντίθεσης τοῦ ἔργου: πατέρας / παιδί, καί πλαισιώνουν τά μεγάλα βασικά του θέματα: τῆς "πατροκτονίας" καί τῆς μύησης τοῦ γιοῦ. Ὅμως, ὅλος αὐτός ὁ θεματικός πλοῦτος τοῦ σεναρίου ἐγκαταλείπεται στή σχηματικότητα, στερώντας ἀπό τήν ταινία τό ἀναγκαῖο ὀξυγόνο. (Ἔστω καί ἄν ὁρισμένα στοιχεῖα τῆς πλοκῆς προοικονομοῦνται ἀφηγηματικά, ἄλλοτε μέ στερεότυπο: ἱστορία παπποῦ, κι ἄλλοτε μέ

Ὄνειρο ΙΙ.

εὐφυή τρόπο: ἡ βλάβη στό μηχανάκι λόγου χάριν, ἄν ἰδωθεῖ σέ σχέση μέ τήν ἀντίθεση: φύση / μηχανή καί τήν ἐξέλιξη τῆς ναυτικῆς περιπέτειας ἀλλά καί σέ πλάγια σχέση μέ τήν ἀντίθεση θάλασσας καί στεριᾶς).

Ἡ σεναριακή αὐτή ἰσχνότητα, σέ συνδυασμό μέ τή μᾶλλον συμβατική κινηματογράφηση, ὁδηγεῖ αὐτήν τή φωτεινή καί ἐντέλει αἰσιόδοξη ταινία στίς παρυφές τῆς τηλεοπτικῆς εὐκολίας ἤ στά στερεότυπα σχήματα τῆς σειρᾶς τῶν "ταινιῶν γιά τή νεότητα". Καί αὐτή ἡ γειτνίαση ἀδικεῖ τήν ταινία.

Κομμάτια καί θρύψαλα. Πόση εἶναι ἡ ἀπόσταση πού χωρίζει τόν *Ἰωάννη τόν βίαιο* ἀπό τίς *Κρυστάλλινες νύχτες*, τήν πρώτη ἀπό τήν τελευταία ταινία τῆς Τώνιας Μαρκετάκη; Ἡ ἀπάντηση εἶναι: τόση ὥστε νά νομιμοποιεῖ πλήρως τήν ἀπορία τοῦ θεατῆ: Εἶναι δυνατόν αὐτές οἱ δύο ταινίες νά ἔγιναν ἀπό τόν ἴδιο δημιουργό;

Ἄν ὁ *Ἰωάννης ὁ βίαιος*, εἴκοσι χρόνια πρίν, χαρακτηριζόταν προπάντων ἀπό τή λιτή, αὐστηρή, χαμηλότονη καί σχεδόν ἀποδεικτική ἐξέλιξη τῆς ἱστορίας του, οἱ *Κρυστάλλινες νύχτες*, στό σημερινό ἄγονο κινηματογραφικό τοπίο τῆς χώρας μας, σημαίνονται κυρίως ἀπό τή σώρευση πλήθους ἑτερόκλητων στοιχείων στήν ὑπηρεσία μιᾶς *ὑπερβολικῆς* ἀλλά καί *χασματικῆς* μυθοπλασίας.

Οἱ *ὑπερβολές*: στά θέματα (ἔρως–θάνατος, Ἱστορία, ναζισμός, μεταφυσική, Γυναίκα...), στό ὕφος (ρεαλιστικό, συμβολικό, ὀνειρικό, σουρεαλιστικό, ποιητικό...), στά ἐκφραστικά μέσα (ἔγχρωμο / ἀσπρόμαυρο, ραλαντί, ἐπανάληψη πλάνων, πολυγλωσσία, σχόλια ὄφφ...), στόν τρόπο τῆς ἀφήγησης (ὑπεραφθονία γεγονότων, πολλαπλότητα φιλμικῶν χρόνων, ἐλλειπτικό μοντάζ...).

Τά *χάσματα*: στήν ἀφήγηση, τή δράση, τό ὕφος, τούς χαρακτῆρες... Γιά παράδειγμα, στό νοηματικό ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας, ἡ τελμάτωση τῆς δράσης καί ἡ ξαφνική, ἀδικαιολόγητη ἐπιτάχυνσή της.

Εἶναι κρίμα πού μέσα σέ τόσα πολλά μαλάματα χάνεται ἡ *κινηματογραφικότητα* τῆς ματιᾶς τῆς Μαρκετάκη. Μένουν μόνο νά τή θυμίζουν κάποιες σπάνιες στιγμές–σπαράγματα ἀπό μιά ἄλλη ταινία πού δέ γυρίστηκε ποτέ (ὅπως τό κατοχικό ἐπεισόδιο μέ τή βέρα ἤ ἡ σκηνή τῆς ἐξόδου στό φῶς τῶν Ἑβραίων μετά τήν προδοσία).

Alcohol free. Ὁ χρόνος μοιάζει νά ἔχει σταματήσει στό *Πεθαμένο λικέρ* τοῦ Γιώργου Καρυπίδη. Καί νά σκεφτεῖ κανείς ὅτι τό θέμα τῆς ταινίας εἶναι ὁ ραγδαῖος ἐξαστισμός τῆς μεταπολεμικῆς Ἀθήνας παράλληλα μέ τή δύσκολη ἐνήβωση τριῶν παιδιῶν! Ὅμως τά παιδιά ἀρνοῦνται πεισματικά νά μεγαλώσουν (χωρίς σκηνοθετική καθοδήγηση, ἁπλῶς περιφέρονται ἀμήχανα), οἱ ἐποχές ἀδυνατοῦν νά ἀποκτήσουν χρῶμα (ἀφοῦ ὅλες οἱ χρονικές περίοδοι τῆς μυθοπλασίας ἰσοπεδώνονται κάτω ἀπό ἕνα θαμπό, ψευδοπαλαιικό ὕφος) καί ἡ σκηνοθεσία μετεωρίζεται διαρκῶς ἀνάμεσα στόν τηλεοπτικό νατουραλισμό καί τόν ἀφηγηματικό μοντερνισμό (ἐλλειπτικότητα, ὀνειρικός ἰρασιοναλισμός), χωρίς ποτέ νά ἀποκτᾶ δική της ταυτότητα.

Ἡ χειρότερη ταινία τοῦ προγράμματος (καί μέ διαφορά), τό *Πεθαμένο λικέρ* ἴσως πρέπει νά ὁδηγήσει στήν ἐπανεκτίμηση τοῦ —πιστεύουμε ὑπερτι-

Παρακαλῶ, γυναῖκες, μήν κλαῖτε.

μημένου— προηγούμενου ἔργου τοῦ σκηνοθέτη (ἀπό τό ὁποῖο, χωρίς ἐνδοιασμό, ξεχωρίζουμε τήν πλευρά: ντοκυμανταίρ).

Σχετικά μέ τόν Ἀργύρη. Ἄν ξεχωρίζει γιά κάτι ἡ ταινία *Παρακαλῶ, γυναῖκες, μήν κλαῖτε* τῶν Τσιώλη – Βακαλόπουλου, εἶναι διότι προτείνει, σέ ἐποχή ἀδιεξόδου, ἕνα ἰδιαίτερο μοντέλο ταινίας (ἀσφαλῶς οὔτε τό μόνο δυνατό οὔτε τό πιό ἱκανοποιητικό ἤ ἀποτελεσματικό) γιά τήν ἑλληνική κινηματογραφία.

Πρόκειται γιά ἕνα "φτωχό", "χειροποίητο" ἔργο, τό ὁποῖο στήνεται μέ τόν ἴδιο μηχανισμό πού ὁ Τσιώλης χρησιμοποίησε στίς προηγούμενες ταινίες του: τό οἰκεῖο καί γενέθλιο πελοποννησιακό τοπίο, ὁ φόβος–πόθος τῆς ἀπόμακρης γυναίκας, τό γύρισμα σέ φυσικούς χώρους, ἡ χρήση ἐρασιτεχνῶν ἠθοποιῶν, οἱ μνῆμες τοῦ λαϊκοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, ἡ χρήση αὐτοβιογραφικῶν στοιχείων (ἐδῶ περισσότερο ἔντονη) καί στοιχείων τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ καί πολλά ἄλλα.

Οἱ πλάνητες ἥρωες τῆς ταινίας ἰσορροποῦν μεταξύ ἀπατεωνίας καί ἁγιοσύνης ὅπως ἡ ταινία μεταξύ ἀγάπης καί παρώδησης (κάποτε καί τά δύο) τοῦ ἴδιου της τοῦ ὑλικοῦ. Δύσκολη ἰσορροπία καί γιά τούς ἥρωες καί γιά τήν ταινία, πού ἄλλοτε κερδίζεται (ὅπως στήν ἐξαίρετη σκηνή τῆς δημοπρασίας) καί ἄλλοτε χάνεται. Ἐκεῖνο ὅμως πού κερδίζεται σίγουρα εἶναι ἡ αἴσθηση τοῦ οἰκείου καί τοῦ ἑλληνικοῦ, τοῦ "δικοῦ μας πράγματος", πού ἀναδύεται ἀπό τήν ταινία.

Τοπίο πρίν ἀπό τή μάχη. Πῶς πεθαίνει ἕνας ποιητής; Ὁ Νίκος Κούνδουρος ἀπαντᾶ (ὅπως ὁ Ἔλιοτ ἑκατό χρόνια μετά τό θάνατο τοῦ ὁμοτέχνου του): «ὄχι μ' ἕνα βρόντο μά μ' ἕνα λυγμό».

Ὁ δικός του *Μπάυρον* δέν εἶναι μιά ἱστορική ταινία. Τά γεγονότα, οἱ μάχες, ἡ "Ἱστορία" ἔχουν τολμηρά ἐξορισθεῖ ἀπό τή μυθοπλασία. Ἀκόμη καί οἱ Ἕλληνες ἀγωνιστές ἔχουν ἀπωθηθεῖ στό περιθώριο —βουβά πρόσωπα ἑνός "θεάτρου δωματίου", ἴσκιοι πού πλανιοῦνται στό βάθος τοῦ κάδρου.

Ὁ *Μπάυρον* τοῦ Ν. Κούνδουρου εἶναι τό δράμα ἑνός πάσχοντος προσώπου (πού *τυχαίνει* νά εἶναι ποιητής, ὅπως *τυχαίνει* νά εἶναι καί ἱστορικό πρόσωπο). Θά μποροῦσε ἀκόμη νά ἰδωθεῖ καί ὡς ἀλληγορία τοῦ δράματος ἑνός τόπου (ἡ σημερινή Ἑλλάδα βουτηγμένη στή λάσπη) ἀλλά καί ὡς ποιητικό αὐτοσχόλιο (ὁ Μπάυρον ὡς persona τοῦ σκηνοθέτη).

Τό ἐγχείρημα εἶναι μεγαλόπνοο, τίμιο καί τολμηρό. Πλαισιώνεται μάλιστα ἀπό δύο σκηνές κατάλληλες γιά κινηματογραφική ἀνθολογία: ἡ σκηνή τῆς ἀρχῆς (εἴσοδος μέ τή βάρκα μέσα στήν ὁμίχλη) καί τοῦ τέλους: ὁ θάνατος τοῦ ποιητῆ.

Τό πρόβλημα τῆς ταινίας βρίσκεται στό...ἀνάμεσα. Γιά δύο ὁλόκληρες ὧρες ὁ ἀντιήρωας Μπάυρον βομβαρδίζει τό θεατή μέ τά σήματα τοῦ μονότροπου πάθους του. Μιλάει συνεχῶς, χτυπιέται, ὑποφέρει, ποθεῖ μέ τόν τρόπο μιᾶς θεατρικῆς μαριονέτας. Θά μείνει ὥς τό θάνατο ἕνας ἀχυράνθρωπος (πάλι ὁ Ἔλιοτ), πλαισιωμένος ἀπό τούς ἄλλους ρόλους–φαντάσματα (ὁ Φλέτσερ, ὁ Γκάμπα, ὁ Μάγιερ...).

Ἔτσι ἡ ταινία, στερημένη ἀπό πραγματικούς τραγικούς ἥρωες, ἀδυνατεῖ νά μεταφέρει κάτι ἀπό τό ρίγος τῆς τραγωδίας, γεννώντας διαρκῶς τήν ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου καί τή συνακόλουθη πλήξη (καί τή θλίψη, ἄν ἀναλογισθεῖ κανείς τόν τεράστιο μόχθο πού ἀπαίτησε τό γύρισμα τῆς ταινίας).

Ἄγονη γραμμή. Ἡ *Δονούσα* τῆς Ἀγγελικῆς Ἀντωνίου ἀθροίζει ὅλα τά στερεότυπα σχήματα τοῦ νατουραλιστικοῦ ἠθογραφικοῦ μελοδράματος: ὁ πατέρας–ἀφέντης, ἡ καταπιεσμένη κόρη, ὁ ρομαντικός ἔρωτας μέ τόν ξένο, ὁ τρελός τοῦ χωριοῦ, ἡ μαμή–φαρμακεύτρα, ὁ καφετζής, ἡ παρθενία, ἡ αἱμομιξία...

Τό τελικό ἀποτέλεσμα προδίδει γνώση κινηματογραφική ἀλλά καί ἄγνοια τοῦ πρωτογενοῦς ὑλικοῦ τό ὁποῖο συχνά παρουσιάζεται μέ τρόπο γραφικό καί ἐπιφανειακό. Οἱ χαρακτῆρες τοῦ ἔργου δέν κερδίζουν σέ βάθος (ἄχρωμος ὁ Ἀντρέ Χένικε στό ρόλο τοῦ Γερμανοῦ), μέ τήν ἐξαίρεση ἴσως τοῦ Δ. Πουλικάκου, σέ μιά μυθοπλασία πού ἔχει προπάντων τήν ἀνάγκη τῶν ἠθοποιῶν γιά νά στερεωθεῖ. Ἐπιπλέον, ἡ ταινία ἀδυνατεῖ νά δώσει πρωτότυπες κινηματογραφικές λύσεις στίς πιό κρίσιμες στιγμές τοῦ ἔργου (βιασμός, ἀπαγχονισμός), ὅπου καταφεύγει στήν εὐκολία τετριμμένων συμβάσεων. Ἀντίθετα, ἔνταση δραματική (ἀλλά καί κινηματογραφικότητα: τά ὅρια τοῦ πλάνου παίζουν σχεδόν τό ρόλο δραματουργικοῦ στοιχείου) χαρακτηρίζει τή στιγμή τῆς ἐκδίωξης τοῦ μιάσματος.

Δονούσα.

Μιά τόσο μακρινή πορεία

ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ, ΜΗΝ ΚΛΑΙΤΕ

Νότης Φόρσος

Παρόλη τή δηλωμένη πρόθεση τοῦ Σταύρου Τσιώλη —στήν προηγούμενη ταινία του— νά τραβήξει πρός τά βόρεια, ὁ ἴδιος (μαζί του κι ὁ Χρῆστος Βακαλόπουλος) παραμένει ἀθεράπευτος ἐραστής τοῦ πελοποννησιακοῦ τοπίου. Ἴσως ἡ ἀγριάδα τῶν ὀρεινῶν του ὄγκων νά τόν ἐμπνέει. Ἐκεῖνο ὅμως πού μοιάζει σίγουρο εἶναι ὅτι τά τοπία του μοιάζουν μέ τούς ἥρωές του. Ἕνα ὁλόκληρο καλοκαίρι περνάει μέσα ἀπό τήν ταινία καί δέν ὑπάρχει μιά γλυκιά στιγμή. Μιά πραγματικά καλοκαιρινή εἰκόνα, ἔστω λίγο ρομαντική ἤ τουριστική. Τά τοπία τοῦ Τσιώλη εἶναι στήν οὐσία τους χειμωνιάτικα. Τούς ταιριάζει ἡ βροχή, τό χιόνι, τό παλτό. Γιατί ἔτσι εἶναι, λίγο-πολύ, καί οἱ ψυχές τῶν ἡρώων του.

Οἱ ἥρωες τοῦ Τσιώλη εἶναι οἱ Ἄνδρες. Αὐτούς ξέρει καί γι' αὐτούς μιλάει, χωρίς νά μπαίνει σέ κατευθεῖαν ἀντιμετώπιση. Ἀποφεύγει τά ψυχοδράματα. Προτιμᾶ νά μιλάει περιγραφικά ἤ μέ σιωπές. Οἱ γυναῖκες του εἶναι ἀπόμακρες καί φευγαλέες. Ταυτόχρονα, ἡ εἰκόνα τους ἀναδίδει μιά τρυφερότητα κι ἕνα φόβο πού τήν κάνει πολύ συγκινητική. Θυμηθεῖτε τήν εἰκόνα τῆς Μασκλαβάνου στό σταθμό, στήν προηγούμενη ταινία του, πόσο μοναχική καί θλιμμένη εἶναι καθώς βλέπει τό τραῖνο νά φεύγει. Καί πόσο τρυφερή εἶναι ἡ σκηνή στήν τελευταία του ταινία ὅταν πάλι ἡ Μασκλαβάνου πρέπει νά ἀκολουθήσει τόν σύζυγό της. Δέν εἶναι λοιπόν τυχαῖο οὔτε τό γεγονός ὅτι ὁ Τσιώλης ἀποφεύγει γενικά τίς ἐρωτικές σκηνές. Εἰδικά στήν τελευταία του ταινία, ἀκόμη καί τά ἐρωτικά τσιλιμπουρδίσματα τοῦ Μπακιρτζῆ ὁριοθετοῦνται ἀπό τά μα-

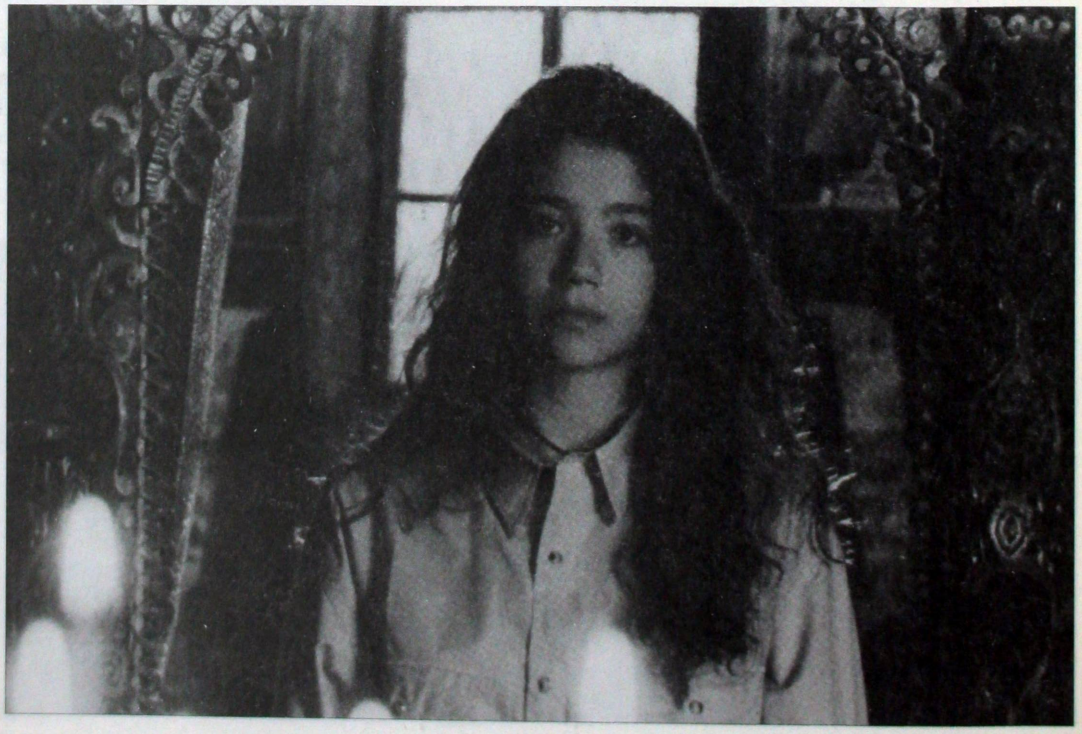
Οἱ δύο ὄψεις τῆς γυναίκας στό ἔργο τοῦ Τσιώλη: τόσο ἀπόμακρη ***ἀριστερά,*** *ἤ τόσο παιδί* ***σελ. 24*** *στό* Παρακαλῶ, γυναῖκες, μήν κλαῖτε*).*

κρινά πλάνα καί διακόπτονται ἀπό τίς φωνές τοῦ συντρόφου του.

Ὁ Χρῆστος Βακαλόπουλος, ἰδιότυπος σύντροφος τοῦ Τσιώλη στήν τελευταία του αὐτή πορεία, φαίνεται ὅτι ὄχι μόνο κατανοεῖ καί συνυπογράφει αὐτό τόν κλειστό καί μοναχικό κόσμο, ἀλλά καί ὅτι ἀσκεῖ μιά εὐεργετική ἐπίδραση πάνω του. Εἶναι ἀπό τίς σπάνιες στόν ἑλληνικό κινηματογράφο περιπτώσεις πού βλέπουμε ἕναν κινηματογραφιστή νά βελτιώνεται ἀπό ταινία σέ ταινία. Νά ἐμπλουτίζει τίς ἐμμονές του μέ νέα εἰκονικά στοιχεῖα, νά ἀναπτύσσει ἀρετές πού δέν ὑπῆρχαν στό προηγούμενο ἔργο του (προσέξτε τήν ἐξέλιξη τοῦ ἰδιαίτερου καί πικροῦ χιοῦμορ στίς δυό τελευταῖες ταινίες τοῦ Τσιώλη). Ταυτόχρονα ὅμως, αὐτός ὁ μικρός κόσμος τῶν Τσιώλη-Βακαλόπουλου εἶναι πολύ ἑλληνικός. Νά λοιπόν ἕνα πρόσθετο καί πολύ ἐνδιαφέρον στοιχεῖο: ἡ ἑλληνικότητα τῶν χαρακτήρων του. Ὁ Μπακιρτζῆς εἶναι ἡ πιό ἐνδιαφέρουσα "καρικατούρα" τοῦ ἑλληνικοῦ δαιμόνιου πού ἔχω δεῖ σέ ταινία ἀπό τό *Ρεπό* τοῦ Βαφέα. Μικροαπατεώνας, λαοπλάνος, κομπογιαννίτης, γυναικάς, τεμπέλης. Ταυτόχρονα χαριτωμένος, εὑρηματικός, καλόκαρδος. Ἀπό αὐτές τίς ἀντιφάσεις πηγάζουν καί τά κωμικά στοιχεῖα τῆς ταινίας πού βοηθοῦνται καί ἀπό τίς θαυμάσιες ἑρμηνεῖες τῶν δύο ἐρασιτεχνῶν ἠθοποιῶν του.

Θά μποροῦσε κανείς νά χαρακτηρίσει τήν ταινία τοῦ Τσιώλη κωμωδία καταστάσεων, καί αὐτό θά τό δικαιολογοῦσε μέ μιά ἐπιλεγμένη ἀποσπασματικότητα στήν κινηματογραφική του ἀφήγηση. Παρόλα αὐτά, ὑπάρχει ἕνα ἐξαιρετικό πάντρεμα τοῦ λόγου μέ ὅ,τι συμβαίνει στήν ταινία. Ἀπό τή μιά ἔχουμε τόν χειμαρρώδη καί πομπώδη λόγο τοῦ μαθητῆ, καί ἀπό τήν ἄλλη τόν λακωνικό καί καταλυτικό λόγο τοῦ δασκάλου, ὁ ὁποῖος ἐκφράζει μέ αὐτόν τίς πιό ἁπλές ἀνάγκες. Στήν ταινία δέν λέγονται ἀστεῖα, ἁπλῶς *εἶναι* ἀστεῖα αὐτά πού λέγονται. Καί αὐτό πού σέ ἄλλες ταινίες θά λειτουργοῦσε σάν ἀνέκδοτο κερματίζοντας τή ροή τοῦ φίλμ, ἐδῶ παραμένει ὀργανικό μέρος τῆς πλοκῆς ἤ καλύτερα μιᾶς πλατφόρμας πού μεταφέρει μέ ἕναν ὑπόγεια δουλεμένο τρόπο ὅλη τήν ταινία.

Χωρίς νά μπορῶ νά ὑποστηρίξω ὅτι ὁ Τσιώλης κάνει ἕναν κινηματογράφο-μοντέλο, ἔχω τήν ἰσχυρή ἐντύπωση ὅτι ἔχει εἰσαγάγει στήν ἑλληνική κινηματογραφία μιά μέθοδο παραγωγῆς, μικρῆς καί ταυτόχρονα ἰδιαίτερης, πού μπορεῖ νά ἀποτελέσει τό δεῖγμα ἑνός κινηματογράφου πού, ὄντας ἑλληνικός — ἄρα μή ἐμπορεύσιμος στίς ἀγορές τοῦ ἐξωτερικοῦ—, θά μπορέσει νά ἐπιβιώσει.



Οἱ συνεντεύξεις πού ἀκολουθοῦν ἀποτελοῦν ἐπιλεγμένα, ἀντιπροσωπευτικά ἀποσπάσματα ἀπό εὐρύτερες συνομιλίες πού εἶχε ὁ Σωτήρης Ζῆκος μέ Ἕλληνες σκηνοθέτες γιά τίς ταινίες τους.

Νίκος Κούνδουρος

Σ.Ζ.: Κύριε Κούνδουρε, τί εἴδους προεργασία ἀπαιτήθηκε γιά νά συγκεντρωθοῦν τά στοιχεῖα πού ἀφοροῦν τήν προσωπικότητα τοῦ Μπάυρον ἀλλά καί τή συγκεκριμένη ἐποχή στήν ὁποία διαδραματίζεται ἡ ἱστορία τῆς ταινίας σας;

Ν.Κ.: Τό ὑλικό τό συγκέντρωσε ὁ σεναριογράφος τῆς ταινίας Φώτης Κωνσταντινίδης καί τό ἔφερε σέ μένα ἀπό τήν Ἀγγλία, ὅπου ἀσχολήθηκε χρόνια μ' αὐτό. Πρόκειται γιά ἕνα τεράστιο ὑλικό πού ἀφορᾶ τή ζωή, τίς περιπέτειες, τούς ἔρωτες, τόν φιλελληνισμό καί τόν θάνατο τοῦ Μπάυρον. Ἐργασθήκαμε περίπου ἕναν χρόνο πάνω στό σενάριο καί χρειάσθηκε νά ἀπορρίψουμε τά ἐννέα δέκατα τῶν πληροφοριῶν πού εἴχαμε στή διάθεσή μας, γιά νά μπορέσουμε νά συνθέσουμε τελικά τήν πεμπτουσία τῆς *ἀγωνίας τοῦ Μπάυρον*, πού εἶναι στήν οὐσία τό θέμα τῆς ταινίας. Γιατί δέν πρόκειται, βέβαια, γιά μιά ἱστορική ταινία, ἀλλά γιά μιά ταινία πού πραγματεύεται τόν θάνατο ἑνός ποιητῆ. Ὄχι ἑνός ὁποιουδήποτε ποιητῆ ἀλλά αὐτοῦ τοῦ συγκεκριμένου, πού ὑπῆρξε ἕνα ἀπό τά πιό μυθικά πρόσωπα τοῦ 19ου αἰώνα. Ἕνα πρόσωπο πού μαζί μέ τόν Βίκτωρα Οὐγκώ ἔπαιξε τεράστιο ρόλο στό πνεῦμα τοῦ φιλελευθερισμοῦ πού ἀναπτύχθηκε στήν Εὐρώπη μετά τήν Γαλλική Ἐπανάσταση. Ὁ θάνατος, λοιπόν, ἑνός ποιητῆ, ὁ θάνατος τοῦ Μπάυρον στήν Ἑλλάδα, τήν Ἑλλάδα πού ἐπέλεξε ὁ ἴδιος σάν τοπίο, σάν κάδρο, γιά τόν θάνατό του. Καί αὐτή δέν ἦταν τυχαία ἐπιλογή. Μέ τήν Ἑλλάδα εἶχε σχέσεις ἀπό παλιά, ἁπλῶς χρειάσθηκε νά τοῦ δοθεῖ ἡ ἀφορμή τῆς μεταφορᾶς τῶν χρημάτων ἀπό τό Ἀγγλοελληνικό Κομιτάτο γιά νά ἐπιστρέψει, αὐτή τή φορά ὁριστικά. Ὁ ἴδιος ἤθελε νά τελειώσει ἐδῶ τή ζωή του, πού τή θεωροῦσε ἔτσι κι ἀλλιῶς τερματισμένη μέσα στήν ὑπαρξιακή του ἀγωνία, καί νά τήν τελειώσει ἔνδοξα μέσα σ' αὐτό τόν τόπο τοῦ ὁποίου λάτρεψε τούς μύθους. Ἡ ταινία πραγματεύεται αὐτή τήν τελευταία περίοδο τῆς ζωῆς του, τίς δώδεκα ἑβδομάδες στά 1824, πού ὁ ἴδιος, σέ ἡλικία 36 χρόνων, ἔζησε καί πέθανε στήν Ἑλλάδα. Πρόκειται γιά μιά ἐποχή ὅπου ἡ ἑλληνική ἐπανάσταση ἔφθινε, βρισκόταν πραγματικά στό χεῖλος κάποιας ἀπελπισίας. Ἔτσι λοιπόν ἔχουμε τόν θάνατο καί τήν ἀπελπισία τοῦ ποιητῆ σ' ἕνα περιβάλλον πού θά μπορούσαμε νά τό περιγράψουμε καί σάν τόν θάνατο καί τήν ἀπελπισία μιᾶς ἐπανάστασης.

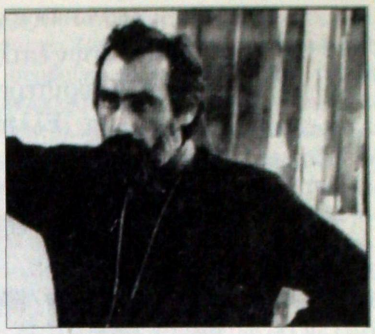
Σ.Ζ.: Ποιός εἶναι ὁ λόγος πού ἡ κινηματογράφηση γίνεται τόσο ἐπίμονα μέ κοντινά πλάνα, ἐνῶ πρόκειται γιά μιά "ταινία ἐποχῆς", ὅπου ἀπαιτοῦνται περισσότερα γενικά πλάνα; Γιά λόγους περιορισμοῦ τοῦ κόστους παραγωγῆς;

Ν.Κ.: Ὄχι, καθόλου. Ἡ ταινία δέν θά ἦταν πιό ἀκριβή ἄν εἶχα τά γενικά πλάνα μέσα στό κάδρο, ἀφοῦ εἶχαν οὕτως ἤ ἄλλως στηθεῖ. Ἐγώ δέν τά θέλησα. Ἡ ταινία εἶναι μία ταινία ἐσωστρεφής, μία ἐσωτερική περιπέτεια καί ὄχι ἕνα ἱστορικό ἔπος ἤ μιά περιπέτεια πολεμική.

Σ.Ζ.: Ἔτσι ὅμως μεταδίδεται μιά αἴσθηση ἀσφυκτική στόν θεατή.

Ν.Κ.: Μά αὐτό ἀκριβῶς εἶναι τό ζητούμενο: νά μεταδοθεῖ στόν θεατή ἡ αἴσθηση τοῦ κλειστοῦ χώρου, ὄχι ὅμως μέ τήν ἔννοια τῆς ἀγωνίας τῆς ψυχῆς τῶν ἡρώων. Ἤθελα ἡ ταινία νά εἶναι ἀκόμα πιό κλειστή καί μέ δυσκολία διεύρυνα τό κάδρο μου, τίς φορές πού τό ἔκανα, γιά νά δείξω αὐτούς τούς θαυμάσιους χώρους πού μοῦ πρόσφεραν οἱ Ρῶσοι συνεργάτες του. Ἤθελα ἡ ταινία μου νά εἶναι μιά καταβύθιση μέσα στήν ἀπέραντη ἄβυσσο ἀγωνίας τοῦ Μπάυρον καί τῶν συντρόφων του.

Νίκου Κούνδουρου, Μπάυρον. Ἡ μπαλάντα ἑνός δαιμονισμένου.



Γιῶργος Καρυπίδης

Σ.Ζ.: Κύριε Καρυπίδη, πῶς προέκυψε αὐτή ἡ συνεργασία μέ τόν Γιάννη Ξανθούλη, πάνω στό ἔργο του *Τό πεθαμένο λικέρ*;

Γ.Κ.: Μιά προεισαγωγική ἀπάντηση στό ἐρώτημα εἶναι ὅτι ὑπάρχει μία Ἕνωση Εὐρωπαίων Συμπαραγωγῶν, ἡ ὁποία συνέλαβε τό σχέδιο μιᾶς πολιτικῆς πού θά ἀφοροῦσε εὐρύτερα τό ὀπτικοακουστικό μέσο, μέ τή χρηματοδότηση ὀκτώ ταινιῶν ἀπό ἰσάριθμες τηλεοράσεις τῆς Εὐρώπης, ἀπό Ἀγγλία, Γαλλία, Γερμανία κτλ., πού θά βασίζονταν σέ κάποια εὐρύτερα γνωστά μυθιστορήματα. Ἀπό τήν Ἑλλάδα ἐπιλέχθηκε τό *Πεθαμένο λικέρ* καί ἡ Ἑλληνίδα παραγωγός κ. Ρικάκη ἔκανε σέ μένα τήν πρόταση νά γράψω τό σενάριο καί νά σκηνοθετήσω τήν ταινία αὐτή, πρόταση τήν ὁποία καί ἀποδέχθηκα. Ἔτσι ξεκίνησε αὐτή ἡ συνεργασία, πού πῆγε πολύ καλά. Σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τό πνεῦμα τοῦ κειμένου, αὐτό τηρήθηκε, ἀλλά σ' ὅ,τι ἀφορᾶ τό γράμμα τοῦ κειμένου, τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Ξανθούλη δηλαδή, ἔγιναν βεβαίως ὁρισμένες ἀναπόφευκτες παρεμβάσεις, πού ἔχουν σχέση μέ τή διαδικασία τῆς κινηματογραφικῆς διασκευῆς ἑνός γραπτοῦ κειμένου.

Σ.Ζ.: Δέν ἦταν λίγο παρακινδυνευμένο γιά σᾶς, σέ μιά ἀνοδική καμπή τῆς κινηματογραφικῆς σας καριέρας, νά σκηνοθετήσετε τήν ἱστορία ἑνός ἄλλου καί μάλιστα ἕνα μυθιστόρημα πού ὑπῆρξε μπέστσέλλερ γιά τά δεδομένα τῆς ἑλληνικῆς ἀγορᾶς;

Γ.Κ.: Θά ἀπαντήσω μέ μιά ἐρώτηση. Ὁ Λουκίνο Βισκόντι, πού κινηματογράφησε τό ἔργο τοῦ Τόμας Μάν *Θάνατος στή Βενετία* καί πολλά ἄλλα κλασικά ἔργα τῆς λογοτεχνίας, δέν κατάφερε νά δημιουργήσει μέσα ἀπ' αὐτά ἕνα προσωπικό κινηματογραφικό ἔργο; Νομίζω πώς ναί. Θέλω νά πῶ ὅτι δέν ἔχει σημασία ἀπό ποῦ πηγάζει τό ἀρχετυπικό ὑλικό μιᾶς ταινίας, δηλαδή τό σενάριο. Σημασία ἔχει ποιό κινηματογραφικό ὅραμα μπορεῖ νά ἐπενδυθεῖ σ' αὐτό τό ὑλικό. Κατά συνέπεια, πιστεύω ὅτι ἡ διασκευή ἑνός μυθιστορήματος ἀποτελεῖ πάντα μιά μεγάλη πρόκληση γιά ἕναν σκηνοθέτη καί πολύ συχνά ἡ συνάντηση ἑνός σκηνοθέτη μ' ἕναν συγγραφέα ἔχει ἀποδειχθεῖ γονιμότατη.

Σ.Ζ.: Ἡ γενική ἀπάντηση στό ἐρώτημα εἶναι ἀπολύτως κατανοητή, ἁπλῶς δημιουργεῖται κάποια ἀπορία γι' αὐτή τήν ἐπιλογή ὅσον ἀφορᾶ ἐσᾶς εἰδικά σ' αὐτήν τή συγκεκριμένη στιγμή. Πῶς ἐπενδύετε τό προσωπικό σας κινηματογραφικό ὅραμα σ' ἕνα μυθιστόρημα ἤδη πολύ προσωπικό, σχεδόν αὐτοβιογραφικό;

Γ.Κ.: Δέν νομίζω πώς ἐνδιαφέρει τό κοινό ἄν αὐτή ἡ ταινία εἶναι ἤ δέν εἶναι προσωπική ὑπόθεση καί ἱστορία τοῦ σκηνοθέτη ἤ τοῦ συγγραφέα τοῦ ἔργου πάνω στό ὁποῖο βασίσθηκε ἡ ταινία. Αὐτό πού ἐνδιαφέρει εἶναι ἄν αὐτό τό ὑλικό μπορεῖ νά χρησιμεύσει στόν σκηνοθέτη γιά νά ἐπενδύσει τό κινηματογραφικό του ὅραμα. Καί τό ὅραμα αὐτό δέν ἔχει σχέση τόσο μέ τό ἴδιο τό σενάριο ὅσο μέ τήν κινηματογραφική ἐπεξεργασία καί ἀπόδοση αὐτοῦ τοῦ σεναρίου. Μιά ταινία εἶναι εἰκόνες καί ἀνήκει στόν σκηνοθέτη ἀπό τή στιγμή πού ἀρχίζουν νά φτιάχνονται αὐτές οἱ εἰκόνες.

Σ.Ζ.: Αὐτή εἶναι ἡ ἀπάντηση ἑνός τεχνικοῦ τοῦ κινηματογράφου;

Γ.Κ.: Ὄχι, εἶναι ἡ ἀπάντηση τοῦ σκηνοθέτη.

Γιώργου Καρυπίδη, Τό πεθαμένο λικέρ.

Τώνια Μαρκετάκη

Σ.Ζ.: Κυρία Μαρκετάκη, ἡ ταινία σας βασίζεται σ' ἕνα μεγαλεπήβολο σχέδιο γιά τά κινηματογραφικά δεδομένα τῆς ἐποχῆς ἤ κάνω λάθος;

Τ.Μ.: Ἀποτελεῖ, ὄντως, ἕνα μεγαλεπήβολο ἐγχείρημα ὄχι μόνο γιά τήν ἑλληνική καί τήν εὐρωπαϊκή ἀλλά, ἴσως, καί γιά τή διεθνή κινηματογραφία, μέ τήν ἔννοια ὅτι δέν ἔχει προηγούμενο. Εἶναι δηλαδή μιά ταινία ἡ ὁποία δέν ἐντάσσεται σ' ἕνα δεδομένο καί συγκεκριμένο κινηματογραφικό εἶδος, δέν ἔχει ἀναφορές τέτοιου τύπου καί ταυτόχρονα, ἄν θέλετε, γίνεται μέ πλήρη ἀδιαφορία γιά τό κατεστημένο τῆς τέχνης καί τοῦ ἐμπορίου τῆς τέχνης. Δηλαδή ὑποστηρίζεται ἀπό ἕνα εἶδος πείσματος μέσα μου, ἕνα εἶδος ἀντιστασιακῆς διάθεσης.

Σ.Ζ.: Ἀντίσταση στή μόδα τῶν καιρῶν; στόν περιορισμό τοῦ κόστους παραγωγῆς; Ἀντίσταση στή θεματική καί αἰσθητική τῆς ἐποχῆς; Ἀντίσταση σέ τί;

Τ.Μ.: Ἀντίσταση καί πεῖσμα ἐνάντια σ' ὅλα αὐτά ἀκριβῶς. Δηλαδή ἕνα πεῖσμα ἐνάντια στόν Θεό.

Σ.Ζ.: Ποιά ἦταν ἡ ἀρχική ἰδέα πού σᾶς ἐνέπνευσε;

Τ.Μ.: Ἡ σεναριακή ἰδέα στό ξεκίνημά της ἦταν ἡ ἱστορία μιᾶς γυναίκας (ἕνα τέτοιο πρόσωπο μόνο γυναίκα μπορεῖ νά εἶναι) πού πεθαίνει ἀπό ἐρωτικό πάθος καί ξαναγεννιέται καί προσπαθεῖ νά ἀναδιαρθρώσει τή σχέση της καί βλέπει ὅτι ἡ σχέση αὐτή ἐμπεριέχει τό ἀδύνατο ἀπό μόνη της, τήν ἔννοια τοῦ ἀδύνατου, αὐτοῦ πού δέν μπορεῖ νά γίνει.

Σ.Ζ.: Αὐτό σέ μιά ρεαλιστική ἤ μεταφυσική διάσταση;

Τ.Μ.: Ἐξαρτᾶται ἀπό τό τί θέλει νά δεῖ κανείς. Ἄν μέ ρωτᾶτε ἐμένα, τήν εἶδα σάν παιχνίδι.

Σ.Ζ.: Τό παλιό καί πάντα καινούριο παιχνίδι τοῦ ἔρωτα, ὅπου μέσα ἀπό κάθε καινούρια ἀγάπη ξαναγεννιέται ἡ παλιά ἤ ὅπου θά πρέπει νά ἔχεις ἀγαπήσει μιά φορά γιά νά μπορέσεις νά ξαναγαπήσεις;

Τ.Μ.: Νομίζω ὅτι τά λέτε καλύτερα ἀπό μένα.

Σ.Ζ.: Μήπως γιά νά δεῖ ἤ γιά νά διαισθανθεῖ κανείς ὅλα αὐτά δέν χρειάζεται νά ἔχει δεῖ πολλές ταινίες, ἀλλά ἁπλῶς νά ἔχει ἀγαπήσει;

Τ.Μ.: Τό νά ἔχει δεῖ κανείς πολλές ταινίες δέν σημαίνει τίποτα. Θά πρέπει βέβαια νά ἔχει ἀγαπήσει καί ταυτόχρονα νά ἔχει μιά διαθεσιμότητα ἀπέναντι στά πράγματα, νά εἶναι ἀνοιχτός νά προσλάβει καινούρια ἐρεθίσματα καί ἐντυπώσεις. Χρειάζεται μιά ἀγνότητα καρδιᾶς, ἄν θέλετε, καί μιά καθαρότητα τοῦ μυαλοῦ. Ἴσως γι' αὐτό ἡ ταινία ἀρέσει, κατά κανόνα, σέ πολύ νέους ἀνθρώπους, κάτω ἀπό τήν ἡλικία τῶν 25 χρόνων.

Σ.Ζ.: Ὑπάρχει κάποιο προσωπικό πάθος ἐπενδυμένο στήν ταινία; Σᾶς ρωτῶ χωρίς καθόλου κουτσομπολίστικη διάθεση.

Τ.Μ.: Ὄχι, δέν εἶναι διόλου κουτσομπολίστικη ἡ ἐρώτηση. Τό πάθος εἶναι μιά τρομακτική ἱστορία, εἶναι ταυτόχρονα ἕνας ἐγκλωβισμός ἀλλά κι ἕνα παράθυρο τοῦ μυαλοῦ πρός τό σύμπαν. Τό πάθος εἶναι τρομακτικό ἀκριβῶς γιατί σέ κάνει καί ἐπικοινωνεῖς μέ τό σύνολο τῶν πραγμάτων, ἐνῶ βυθίζεσαι ὅσο πιό βαθιά γίνεται μέσα στόν ἑαυτό σου.

Σ.Ζ.: Δέν ὑπάρχει ὡστόσο μιά ὑπερφόρτωση συμβολισμῶν πού περιπλέκει μιά ἤδη ἀσυνήθιστη ἱστορία ἐρωτικοῦ πάθους;

Τ.Μ.: Ἡ ταινία ἀπό τήν πρώτη της εἰκόνα δηλώνει ὅτι χειρίζεται τήν ἱστορία μέσα ἀπό κώδικες, σύμβολα καί κλειδιά πάθους ὅπου καί ἡ ἴδια ἡ Ἱστορία, γιά μένα, κινεῖται ἀπό τέτοια κίνητρα πάθους. Ἡ ἀγάπη γιά τήν ἐξουσία εἶναι πάθος, ἡ ἀγάπη γιά τό χρῆμα εἶναι πάθος, ἡ σύγκρουση τῶν δυνάμεων εἶναι πάθος, εἶναι ἐρωτικές σχέσεις καί ὄχι οἰκονομικίστικες σχέσεις ἁπλῶς, ὅπως θέλανε νά μᾶς τίς παρουσιάσουν οἱ ἱστορικοί. Εἶναι πολύ πιό σύνθετα τά φαινόμενα κάθε ἐποχῆς καί πολύ πιό κοντά στήν ἀλήθεια τῆς φύσης, στήν ἀλήθεια τῆς ὕλης καί στή σχέση ὕλης καί ἐνέργειας, ἤτοι ψυχῆς καί σώματος. Καί αὐτή τήν ἀλήθεια προσπάθησα νά προσεγγίσω ἐγώ μέ τήν ταινία μου.

Τώνια Μαρκετάκη, Κρυστάλλινες νύχτες.

Ἀγγελική Αντωνίου

Σ.Ζ.: Κυρία Ἀντωνίου, ἡ ταινία σας ἔγινε ὡς συμπαραγωγή τριῶν χωρῶν. Ἐσεῖς, μιά νέα σκηνοθέτις, πῶς καταφέρατε νά ἐξασφαλίσετε αὐτή τήν τριπλή συμπαραγωγή;

Α.Α.: Ἦταν κάτι πάρα πολύ δύσκολο. Τό θετικό στήν ἱστορία αὐτή ἦταν ὅτι τό σενάριό μου κρίθηκε ὑπότροφο σέ πανγερμανικό διαγωνισμό σεναρίου. Ἔτσι πῆρα ἀρχικά μερικά χρήματα καί εἶχα καί μιά ὀκτάμηνη ἐκπαίδευση σεναριογράφου μετά τίς σπουδές μου. Σ' αὐτό τό χρονικό διάστημα ἔγραψα τή *Δονούσα*, τήν ὁποία βέβαια ξανάγραψα ἄλλες πέντε-ἕξι φορές, κι ἔτσι ἄρχισε ἡ ἱστορία. Ὅπως ξέρετε, οὔτε στή Γερμανία ὑπάρχουν πιά παραγωγοί πού βάζουν χρήματα ἀπό τήν τσέπη τους· καταθέτεις τό σενάριό σου μαζί μέ κάποιον παραγωγό στήν τηλεόραση, ἡ ὁποία συμμετέχει σέ κινηματογραφικές παραγωγές σέ μεγάλο βαθμό, ἤ στά διάφορα κινηματογραφικά κέντρα. Ἔτσι λοιπόν, ἐγώ καί ὁ παραγωγός μου, ἀφοῦ περιμέναμε δυό-τρία χρόνια, καταφέραμε νά πάρουμε στήν ἀρχή χρήματα ἀπό τό βερολινέζικο Κέντρο Κινηματογράφου, ἔπειτα ἀπό δύο γερμανικές τηλεοράσεις, κατόπιν ἀπό τό Ἑλβετικό Κέντρο Κινηματογράφου στή Βέρνη καί ἀπό τήν ἑλβετική τηλεόραση. Ὕστερα ἀπό αὐτές τίς χρηματοδοτήσεις, ἦρθε καί ἡ συμμετοχή τοῦ Ἑλληνικοῦ Κέντρου Κινηματογράφου.

Ἀγγελικῆς Ἀντωνίου, Δονούσα.

Σ.Ζ.: Τί εἶναι αὐτό πού παίζει κυρίως ρόλο στήν ἔγκριση αὐτῶν τῶν χρηματοδοτήσεων;

Α.Α.: Εἶναι συνδυασμός πολλῶν παραγόντων. Κατ' ἀρχάς, ἡ ποιότητα σεναρίου καί μετά τό θέμα, οἱ συνεργάτες, τό προηγούμενο ἔργο, τό ὄνομα τοῦ παραγωγοῦ.

Σ.Ζ.: Ἀπό ποιά ἄποψη ἐνδιέφερε τούς Γερμανούς τό σενάριο τῆς *Δονούσας*, μιά ἱστορία πού διαδραματίζεται σ' ἕνα ἀπομονωμένο ἑλληνικό νησί;

Α.Α.: Τό ἐνδιαφέρον γιά τούς Γερμανούς στό σενάριο ἦταν ὅτι εἶδαν μιά ἑλληνική ἱστορία πού ρίχνει φῶς σέ κάποια πτυχή πίσω ἀπό τήν τουριστική εἰκόνα πού ἔχει ὁ κάθε βορειοευρωπαῖος γιά τήν Ἑλλάδα. Βέβαια, ἐγώ ποτέ δέν ἰσχυρίσθηκα ὅτι ἡ Ἑλλάδα τοῦ σήμερα ἀντιπροσωπεύεται στό σενάριο καί στήν ταινία πού ἔχω κάνει. Ὁπωσδήποτε εἶναι μιά πολύ εἰδική περίπτωση, μιά ἐξαίρεση, μόνο πού ἀπό τέτοιες ἐξαιρέσεις ἐπιβεβαιώνονται κάποιοι κανόνες. Ἐπίσης, τούς ἐνδιέφερε γιατί ἡ αἰμομιξία εἶναι ἕνα θέμα πού ἀπασχολεῖ σοβαρά σήμερα κάθε βορειοευρωπαϊκή κοινωνία. Στή Γερμανία, μία στίς πέντε κοπέλες κακοποιεῖται εἴτε ἀπό τόν πατέρα της εἴτε ἀπό τόν πατριό της εἴτε ἀπό κάποιον στενό συγγενή της. Ἴσως ἐδῶ ἀκόμα εἶναι ἕνα θέμα πού δέν ἀντιμετωπίσθηκε ποτέ στά σοβαρά— δέν ξέρω γιατί.

Σ.Ζ.: Ὡστόσο στήν ταινία σας δέν ὑπάρχει μόνο ἡ ἄσχημη πλευρά τῆς ἱστορίας, τῶν βιασμῶν, καί τῆς αἰμομιξίας· ὑπάρχει καί μιά τραχιά, θά ἔλεγα, ὀμορφιά τῶν προσώπων ἡ ὁποία ἀντιπαρατίθεται στήν ἀσχήμια μέ τό σχετικό ρετουσάρισμα πού ἔχει γίνει στήν αἰσθητική τῶν χώρων.

Α.Α.: Ναί, καί εἴχαμε πολλές συζητήσεις μέ τόν ὀπερατέρ καί τή σκηνογράφο Ἀναστασία Ἀρσένη γιά τήν αἰσθητική αὐτή διάσταση. Δέν θέλαμε κατ' ἀρχάς νά ὁριοθετήσουμε τόν χρόνο κατά τόν ὁποῖο διαδραματίζεται ἡ ἱστορία. Θά μποροῦσε νά συμβαίνει τό 1970, τό 1985 ἤ τό 1990. Ἐπίσης ἤθελα νά δώσω μιά εἰδική ἀτμόσφαιρα στίς εἰκόνες, σάν νά πρόκειται γιά ἕνα εἶδος ἀσπρόμαυρου φίλμ, μέ χρῶμα ὅμως. Γι' αὐτό καί χρησιμοποιήσαμε γκρίζους τόνους, ὅπου ὅλα τά χρώματα πού χρησιμοποιήσαμε εἶναι ἀναμεμιγμένα μέ μαῦρο, σκοπεύοντας νά ἐκφράσουμε ἔτσι μιά αἰσθητική ὀμορφιά πού συνυπάρχει μέ τήν ἀσχήμια, σέ ἀντιστοιχία καί μέ τήν ἴδια τήν ἱστορία. Τό ἄν τά καταφέραμε, αὐτό μένει νά ἀξιολογηθεῖ.

Βλέποντας καί *ἀκούγοντας* τίς 6+3+1+0 ἑλληνικές ταινίες τοῦ 33ου Φεστιβάλ

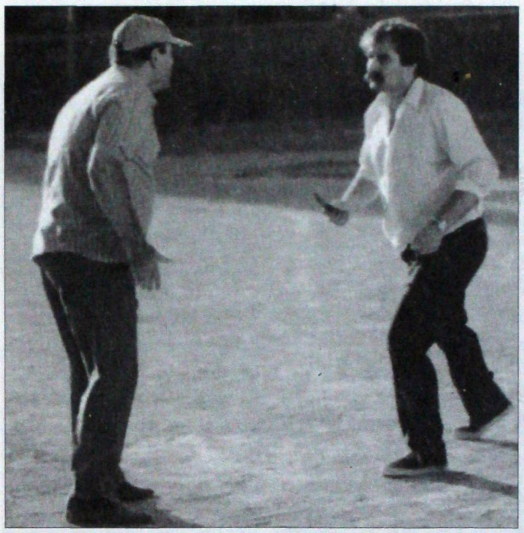
Πάνος Κοκκαλένιος

Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι φέτος, στίς ἑλληνικές ταινίες, περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλη χρονιά προσέχθηκε ἡ ἠχητική μπάντα. Ὄχι τόσο τό μουσικό μέρος (πού θά μᾶς ἀπασχολήσει στό κείμενο πού ἀκολουθεῖ, ὅπως ἔχουμε καθιερώσει ἐδῶ καί μερικά χρόνια στήν *Ὀθόνη*), ὅσο οἱ διάλογοι καί τά ἠχητικά ἐφφέ.

Μετά τήν κατάκτηση τῆς εἰκόνας ἀπό τούς διευθυντές φωτογραφίας (ἐννοοῦμε, βέβαια, τό πλῆθος τῶν ἐργασιῶν πού βλέπουμε τά τελευταῖα χρόνια καί στέκονται ἄνετα σέ διεθνές ἐπίπεδο), σειρά ἔχουν οἱ ἠχολῆπτες, οἱ ὁποῖοι δουλεύουν πλέον σέ ντόλμπυ/στέρεο. Ὅμως οἱ φετινές ταινίες εἶχαν καί μιά ἄλλη ἠχητική πρωτοτυπία: τό ντουμπλάρισμα. Τό πλῆθος τῶν ξένων πρωταγωνιστῶν (*Δύο ἥλιοι στόν οὐρανό*, *Κρυστάλλινες νύχτες*), οἱ ἰδιόρρυθμες συνθῆκες παραγωγῆς (*Ὄνειρο ΙΙ*, *Μπάυρον*), κάποιες προβληματικές ἀρθρώσεις (*Πεθαμένο λικέρ*), ὅλα αὐτά ὁδηγοῦν στό σημεῖο σχεδόν τό σύνολο τῶν ταινιῶν νά εἶναι κατασκευασμένο ἠχητικά σέ στούντιο, τίς περισσότερες φορές ὁμολογουμένως μέ ἐπιτυχία.

* Ἄς ἔρθουμε ὅμως στή μουσική, ἀρχίζοντας ἀπό τήν πρώτη ἑλληνική ταινία πού προβλήθηκε στό Πληροφοριακό Τμῆμα: *Τό σημαντικότερο παιχνίδι* τοῦ Δημήτρη Τράγγαλου. Ἡ εὐαίσθητη, στιγμές-στιγμές ντοκυμανταιρίστικη, χειροποίητη παραγωγή, εἶχε τή μουσική πού τῆς ταίριαζε. Ὁ συνθέτης της Γιῶργος Κουρμούζας παρενέβαινε χαμηλότονα, καθώς ὁ σκηνοθέτης γιά τίς εἰδικές στιγμές προτιμοῦσε γνωστά ρόκ ἤ λαϊκά τραγούδια.

* Ἡ δεύτερη ἑλληνική ταινία πού προβλήθηκε, ἐκτός συναγωνισμοῦ, στήν αἴθουσα τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν ἦταν τό *Δυό ἥλιοι στόν οὐρανό* τοῦ Γιώργου Σταμπουλόπουλου. Γι' αὐτήν τήν ἐξαιρετικά φιλόδοξη, ἱστορικο-θρησκευτικο-μουσική περιπέτεια εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό φανερό ὅτι ἔχει γίνει τεράστια προετοιμασία ὄχι μόνο ἐκ μέρους τοῦ σκηνοθέτη ἀλλά καί ἀπό τήν πλευρά τοῦ συνθέτη. Ἕνα τραγούδι πού ἀποδίδει ἡ Ν. Ζάπα (σέ στίχους Γιώργη Γιατρομανωλάκη) ζωντανά, πάνω στό καράβι, ἀνοίγει τήν ταινία εἰσάγοντάς μας στό κλίμα καί στήν ἐποχή στήν ὁποία διαδραματίζεται ἡ ταινία.

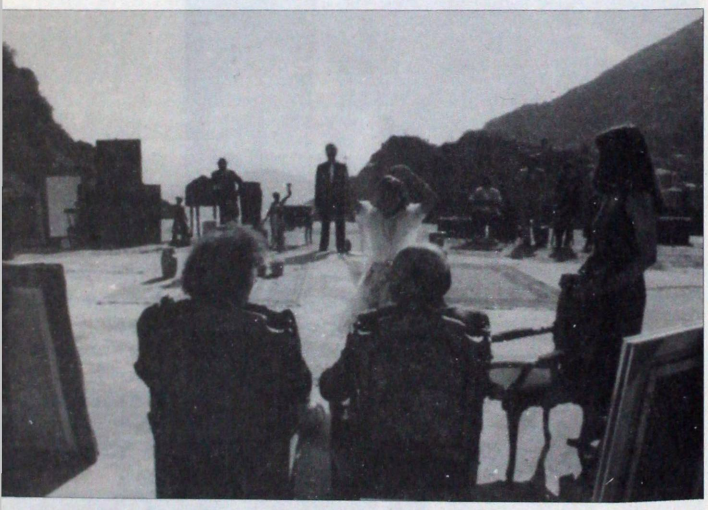


Ἐπάνω: Τό σημαντικότερο παιχνίδι: *Δ. Τράγγαλος/ Γ. Κουρμούζας.* ***Κάτω:*** Δύο ἥλιοι στόν οὐρανό: *Γ. Σταμπουλόπουλος/ Μ. Χριστοδουλίδης.*

Ὁ Μιχάλης Χριστοδουλίδης, ἔμπειρος συνθέτης καί μελετητής τῆς ἀρχαίας καί τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς, δέν δυσκολεύεται νά ντύσει μουσικά τούς στίχους, ὅπως καί τίς εἰκόνες, καθώς ὑπάρχει ἕνα πλῆθος σκηνῶν (τελετές θρησκευτικές, μυητικές, παγανιστικές, ἐρωτικές, θεατρικές κ.ἄ.), ὅπου ἡ μουσική παίζει πρωτεύοντα ρόλο. Οἱ δυνατές εἰκόνες δένουν τέλεια καί ἔτσι δέν ἐνοχλεῖ τό γεγονός ὅτι οἱ ἦχοι ἔχουν παραχθεῖ ἀπό ἠλεκτρονικά ὄργανα.

* Στήν πρώτη ταινία τοῦ ἐπίσημου διαγωνιστικοῦ τμήματος, τή νεανική, ναυτική περιπέτεια *Ὄνειρο II* τοῦ Φρέντυ Βιανέλλη, οἱ συνθέσεις τοῦ Νίκου Ξυδάκη δέν εἶναι κινηματογραφική ἐπένδυση μέ τήν παραδοσιακή ἔννοια τοῦ ὅρου. Γι' αὐτό καί ἡ ἤπια, εὐαίσθητη καί κυρίως διακριτική μουσική του (πού ἀκούγεται σέ λίγες στιγμές: τίτλοι, ὑποβρύχιες λήψεις...) θά ἐνδιαφέρει περισσότερο τούς πολυάριθμους φίλους τοῦ συνθέτη παρά τούς κινηματογραφόφιλους.

Ἐπάνω: Παρακαλῶ, γυναῖκες, μήν κλαῖτε: *Σ. Τσιώλης, Χ. Βακαλόπουλος/ Κ. Μπέκος.*
Κάτω: Τό πεθαμένο λικέρ: *Γ. Καριπίδης/ Ν. Κυπουργός.*



* Γιά τίς *Κρυστάλλινες νύχτες*, τό ἀμφιλεγόμενο ψυχολογικό–μεταφυσικό δράμα τῆς Τώνιας Μαρκετάκη, ὁ συνθέτης Γιῶργος Παπαδάκης εἶχε ἕναν καθοριστικό παράγοντα δυσκολίας ἀλλά καί πρόκλησης: Τό γεγονός ὅτι ἡ ἱστορία διαδραματίζεται στήν ἑβραϊκή κοινότητα τῆς Ἀθήνας στίς δεκαετίες τοῦ '30, τοῦ '40 καί τοῦ '50. Γιά τίς ἀνάγκες τῶν διαφόρων σκηνῶν γράφει ἑβραϊκά τραγούδια, γερμανικά νανουρίσματα, λαϊκά, βάλς καί ἕνα πλῆθος ἄλλων συνθέσεων. Ἕνα σύνολο τέλεια δομημένο καί ἀπόλυτα δεμένο μέ τό ὀπτικό μέρος. Ἡ ταύτιση ὁδηγεῖ στήν παρεξήγηση (ὅπως στήν περίπτωση τοῦ ἰταλικοῦ τραγουδιοῦ στόν *Ἠλεκτρικό ἄγγελο*) καί οἱ πάντες νομίζουν ὅτι ὁ Γιῶργος Παπαδάκης ἔκανε τή μουσική ἐπιμέλεια (ἕνας τομέας τῆς δουλειᾶς του πού τόν ἔχει κάνει ἰδιαίτερα γνωστό).

Πετυχημένη φαίνεται καί ἡ ἐπιλογή τοῦ «Ρόκ ἀράουντ δέ κλόκ» τοῦ Μπίλ Χάλεϋ πού κυριαρχεῖ στή σκηνή τοῦ πάρτυ, "σπάζοντας" στά δύο τό φίλμ.

* Ἡ δεύτερη ταινία τοῦ πληροφοριακοῦ, τό ντοκυμανταίρ *Ἀλβανία–Βήματα στήν ἐλευθερία* τῆς Μαρίας Μαυρικίου, ἐπενδύθηκε μέ ἑλληνικά καί ἀλβανικά δημοτικά τραγούδια.

* Γιά τήν κινηματογραφική σύντμηση τοῦ τηλεοπτικοῦ σήριαλ *Τό πεθαμένο λικέρ*, ὁ Νίκος Κυπουργός διάλεξε σίγουρους δρόμους, κεντρικά μοτίβα (στό γνώριμο ὕφος του) καί τίς παραλλαγές τους. Δυστυχῶς, στήν ἔκδοση πού εἴδαμε οἱ συνθέσεις δέν ἀναδεικνύονται — πλήν τῶν σκηνῶν τοῦ ὑπογείου. Ἐλπίζουμε στήν ὁλοκληρωμένη τηλεοπτική ἐκδοχή ἡ μουσική νά ἔχει καλύτερη μεταχείριση.

* Ἡ πρωτότυπη, λαϊκότροπη κωμωδία *Παρακαλῶ, γυναῖκες, μήν κλαῖτε*, τῶν Σταύρου Τσιώλη καί Χρήστου Βακαλόπουλου, δέν ἔχει μουσικοσυνθέτη μέ τήν κλασική ἔννοια. Ἀκούγονται λαϊκά τραγούδια τοῦ Κώστα Μπέκου, πού τά ἑρμηνεύει ζωντανά μέ τό συγκρότημά του στήν ἀπολαυστική σκηνή τῆς δημοπρασίας. Ἐπίσης ἀκοῦμε: μιά μπάντα στό ξεκίνημα νά ἀποδίδει γνωστές ἐπιτυχίες καί ἐμβατήρια, τή Δώρα Μασκλαβάνου καί τόν Ἀργύρη Μπακιρτζῆ νά λένε ἕνα τραγούδι τοῦ Ξυδάκη, τόν Καζαντζίδη (ὄφφ) στό «Ἀλλοτινές ἐποχές» τοῦ Καλδάρα, ἕνα βάλς μέ τήν ὀρχήστρα τοῦ Βέρνερ Μίλλερ. Ἡ καλύτερη στιγμή τῆς ταινίας καί ἡ καλύτερη ἴσως τῶν ταινιῶν τοῦ ἑλληνικοῦ τμήματος τοῦ 33ου Φεστιβάλ εἶναι ἡ σκηνή ὅπου φεύγει ἡ Ἄννα (Δώρα Μασκλαβάνου) ἀπό τήν ἐκκλησία, νύχτα, καί ὁ Κώστας μέ δύο μέλη τοῦ συγκροτήματός του τραγουδοῦν τό «Μή λυπᾶσαι πού φεύγω».

* Στή μεγαλόπνοη ἱστορική βιογραφία *Μπάυρον, ἡ μπαλάντα ἑνός δαιμονισμένου* κυρίαρχος εἶναι ὁ λόγος, ἀπούσα κατά συνέπεια ἡ μουσική. Στίς λίγες στιγμές πού ὁ σκηνοθέτης χρειάστηκε τή βοή-

θεια τοῦ συνθέτη Γιάννη Μαρκόπουλου, ὁ δεύτερος τοῦ πρόσφερε μιά ἀπό τίς καλύτερες μουσικές πού ἀκούστηκαν σέ ἑλληνική ταινία. Μεγαλειώδης καί ταυτόχρονα λιτή, ἐλεγειακή, μουντή καί γκρίζα, πλήρως ἐναρμονισμένη μέ τό "ἄρρωστο" κλίμα τῆς ταινίας. Πιστεύουμε ὅτι ἡ συγκεκριμένη ἐπένδυση δέν βραβεύτηκε γιατί ἡ ἴδια ἡ δομή τοῦ φίλμ δέν τῆς ἔδινε τήν εὐκαιρία νά...ἀκουστεῖ.

* *Στό ὕψος τῆς χαραμάδας* λεγόταν ἡ ἀναρχική σάτιρα τοῦ σύγχρονου πολιτικοῦ καί κοινωνικοῦ βίου, τοῦ Γιάννη Παρασκευόπουλου. Ἦταν ἡ τρίτη καί τελευταία ταινία τοῦ Πληροφοριακοῦ Τμήματος, καί ἀπό μουσική ἄποψη ἀποτέλεσε μιά μικρή ἔκπληξη. Πρῶτα γιατί στό φίλμ ἀκούγονταν τραγούδια τά ὁποῖα καί τώρα πού γράφονται αὐτές οἱ γραμμές εἶναι πρῶτες ἐπιτυχίες («Γιά τά μάτια τοῦ κόσμου» κ.ἄ.), καί ἔπειτα ἐπειδή τό συνθετικό δίδυμο αὐτῆς τῆς χαμηλοῦ προϋπολογισμοῦ παραγωγῆς, Ἄλκης Παπαδόπουλος καί Ἰάκωβος Μανῆς, κατάφερε νά ξεπεράσει τά οἰκονομικά προβλήματα καί νά ἀναδειχθεῖ, ἀποτελώντας τήν πιό φρέσκια καί ἐλπιδοφόρα παρουσία.

* Ἡ σύγχρονη ἠθογραφία τῆς νησιωτικῆς μικροκοινωνίας, *Δονούσα*, ἦταν ἡ τελευταία ταινία τοῦ ἐπίσημου προγράμματος καί ἡ δεύτερη παρουσία τοῦ Νίκου Κυπουργοῦ. Ἀνώτερος ἀπ' ὅ,τι στό *Πεθαμένο λικέρ* ὁ συνθέτης, μᾶς φανερώνεται πιό εὑρηματικός στά θέματα, στίς ἀναπτύξεις τους ἀλλά καί στίς μουσικές φράσεις πού εἶναι ἀναγκαῖες σέ ὁρισμένες σκηνές. Ἀγνοεῖ πάντως τόν χῶρο καί τόν χρόνο τῆς ταινίας, ἐνδιαφέρεται κυρίως γιά τούς χαρακτῆρες καί ἐναρμονίζεται μέ τό ὀπτικοποιημένο ὅραμα τῆς σκηνοθέτιδας Ἀγγελικῆς Ἀντωνίου. Ἐμπνέεται ἀπό τά πρόσωπα τῶν ἡρώων καί τῶν ἠθοποιῶν πού τούς ἀποδίδουν, βάζοντας τήν δική του πινελιά στό πάζλ τῶν μουντῶν τόνων καί τῶν πένθιμων ρυθμῶν.

* Τέλος, νά ἀναφέρουμε τό *Σιωπητήριο* τοῦ Σταμάτη Χονδρογιάννη, πού περιλαμβανόταν στό Πληροφοριακό Τμῆμα ἀλλά τελικά δέν προβλήθηκε (κρίμα, γιατί ἡ ἑρμηνεία τοῦ Γιώργου Χαραλαμπίδη εἶναι συγκλονιστική σέ κάθε στιγμή της). Στήν κινηματογράφηση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου τῆς Νάνσυ Σταύρου δέν ὑπάρχει αὐθεντική μουσική παρά μόνο κάποιοι κρίκοι ἐπιμέλειας.

Σημείωση: Οἱ ταινίες ἀναφέρονται μέ τή σειρά προβολῆς τους στή διάρκεια τοῦ Φεστιβάλ. / Τό βραβεῖο κέρδισε, γιά τρίτη, συνεχόμενη χρονιά, ὁ Νίκος Κυπουργός γιά τό *Πεθαμένο λικέρ* / Στό Διεθνές Τμῆμα προβλήθηκε ἡ γερμανοπολωνική παραγωγή *Βερίκοκα στό καλάθι*, τοῦ Τάκη Τουλιάτου. Μουσική στήν ταινία ἔγραψε ὁ Ἀλέξης Κυριαζῆς, συνθέτης ἀπό τή Θεσσαλονίκη πού ζεῖ στό Βερολίνο καί ἐργάζεται κυρίως γιά πρωτοποριακά ὀπτικοακουστικά ἔργα. Σκηνοθέτης καί συνθέτης ἐλπίζουν νά ἐπανέλθουν σύντομα μέ μιά ἑλληνική παραγωγή.

Ἐπάνω:
Μπάυρον, ἡ μπαλάντα ἑνός δαιμονισμένου: *Ν. Κούνδουρος/ Γ. Μαρκόπουλος.*
Κάτω:
Τό ὕψος τῆς χαραμάδας: *Γ. Παρασκευόπουλος/ Α. Παπαδό-πουλος, Ι. Μανῆς.*

Στό πρόγραμμα αὐτό,
τό ὁποῖο – θεωρητικά – ἦταν τό βασικό τμῆμα τοῦ Φεστιβάλ,
προβλήθηκαν 17 ταινίες, ὅλες πρῶτα ἤ δεύτερα ἔργα τῶν δημιουργῶν τους.
Στίς ταινίες αὐτές περιλαμβάνονταν καί οἱ ἑλληνικές *Ὄνειρο ΙΙ* καί *Δονούσα*,
οἱ ὁποῖες συμμετεῖχαν παράλληλα καί στό ἑλληνικό διαγωνιστικό τμῆμα.
Τή μερίδα τοῦ λέοντος στά βραβεῖα
κέρδισε (δικαίως) τό *Ὀρλάντο* τῆς Σάλλυ Πότ̈τερ.

Τάσος Ρέτζιος, Γιῶργος Τούλας

Βερίκοκα στό καλάθι
(Apricots in the Basket)

τοῦ *Τάκη Τουλιάτου*

Τί νόημα ἔχει στά 1990 νά μένει ἕνας Ἕλληνας πολιτικός ἐξόριστος στήν Πολωνία; Ἴσως κανένα. Ἴσως σήμερα ἡ ἐξορία νά εἶναι πλέον προϊόν τῆς δικῆς του θέλησης. Ἄνθρωποι μετέωροι σέ ἕνα σκηνικό διάλυσης, καθώς τά πάντα γύρω καταρρέουν, ζοῦν μόνο μέ τίς ἀναμνήσεις καί τήν ἐλπίδα τοῦ νόστου.

Ἡ διαδρομή ἑνός γέρου πρόσφυγα καί τοῦ γιοῦ του ἀπό τή θλιβερή γειτονιά τῆς πόλης στό νεκροταφεῖο ὅπου εἶναι θαμμένη ἡ γυναίκα τοῦ πρώτου, μιά μέρα μέ καταιγίδα, εἶναι ἡ ἀφορμή γιά τήν κατάδυση στήν ψυχή καί τά πάθη της, στά προδομένα ὄνειρα καί στά τείχη πού χτίζονται γύρω της. Τό παιχνίδι μέ τό παράλογο θυμίζει τό ἀντίστοιχο θεατρικό εἶδος, ἡ ματιά τοῦ Τουλιάτου εἶναι τρυφερή, ἀνθρώπινη καί συμβολική. Ἐγκλωβίζει τούς ἥρωες στό βαγόνι-φυλακή, καθρέφτη τῆς ψυχῆς τους. Ὁ σκηνοθέτης φωτογραφίζει τήν ἀπόγνωση, γνωρίζοντας ὁ ἴδιος, ὄντας μόνιμα ἐγκαταστημένος ἔξω, τά ἀδιέξοδα καί τήν πίκρα ὅσων ἔχουν ἀπομείνει ἐκεῖ. Θεματική καί φόρμα πού ἐκλείπουν σήμερα στό σινεμά, ἐμπλουτισμένες μέ διαρκῆ φλάς-μπάκ πού σπάζουν τή μονοτονία τῆς ἀφήγησης καί, σέ κάποιο σημεῖο, λόγω τῆς μεγάλης της διάρκειας, ὑπονομεύουν τό ἐνδιαφέρον τῆς ταινίας.

Μιά μικρή, ἔντιμη κατάθεση γιά μιά ἐποχή πού δέν ἄγγιξε ἀκόμη ἀρκετά ὁ ἑλληνικός κινηματογράφος.

Γ.Τ.

Κάτω: Βερίκοκα στό καλάθι *(Τάκης Τουλιάτος).* ***Ἀπέναντι ἐπάνω:*** Νοέμβρης *(Λούκας Καρβόφσκι).* ***Ἀπέναντι κάτω:*** Ὀρλάντο *(Σάλλυ Πότ̈τερ).*

Ὁ θάνατος ἑνός γεννήτορα

τοῦ *Βούτσεχ Νόβακ*

Ὁ Βούτσεχ Νόβακ, ἀπό τήν Πολωνία, ἔκανε αὐτή τήν ταινία γιά νά γλιτώσει ἀπό τό μίσος πού σφράγισε τή ζωή του, ἕνα μίσος πού ἔνιωθε, ὅπως λέει ὁ ἴδιος, γιά ὅλη τήν πραγματικότητα. Αὐτό τό μίσος ὅμως δέν φαίνεται νά πέρασε στήν ταινία του, ἀφοῦ ὁ ἥρωάς της, ὁ Γιάνουσεκ, ἀντιμετωπίζει τά πράγματα μᾶλλον μέ ἐλαφρότητα καί ἀδιαφορία, πού ὡστόσο τόν ὁδηγοῦν στήν ἀντίπερα ὄχθη τῆς τραγικῆς δέσμευσης.

Ἕνα συνεχές κυνηγητό μεταξύ τῆς φυγῆς τοῦ ἥρωα καί τῆς δέσμευσης τοῦ γάμου πού θέλουν νά τοῦ ἐπιβάλουν. Μιά ἀκόμη καταγραφή μιᾶς ἄθλιας "ἀνατολικῆς" χώρας. Ἕνας ἥρωας πού θυμίζει Τζέημς Ντήν, ἀποφασισμένος νά ἀντισταθεῖ μ' ὅλα του τά μέσα στήν ὁμοιομορφία καί στήν τυποποίηση, νά ἐναντιωθεῖ στή μιζέρια καί στή θανάσιμη πλήξη τοῦ πολωνικοῦ βούρκου, γιά νά βρεῖ τελικά τόν θάνατο σ' αὐτόν ἀκριβῶς τόν βοῦρκο. Τουλάχιστον ὅμως προσπάθησε νά ξεφύγει, καί ἴσως σ' αὐτές τίς κοινωνίες (ἤ μήπως ὄχι μόνο σ' αὐτές;) ἡ προσπάθεια, κυρίως, μετράει.

Καταλήγοντας, κι ἔχοντας δεῖ ἀρκετές ταινίες ἀπό τίς χῶρες τοῦ πρώην ὑπαρκτοῦ σοσιαλισμοῦ, θέλουμε νά καταθέσουμε τήν προσωπική μας αἴσθηση, πού δέν εἶναι ἄλλη ἀπό τή θλίψη καί τόν πόνο γιά τήν τεράστια ἔκπτωση τῶν ἀξιῶν σέ κοινωνίες

μέ μεγάλη ἱστορία καί σημαντικό πολιτισμό· ἔκπτωση πού καθρεφτίζεται σ' αὐτές τίς ταινίες μέ τήν διαυγή σκληρότητα ἑνός ντοκυμανταίρ.

Τ.Ρ.

Νυχτερινός χορός

τοῦ *Ἀλέκο Τσαμπάντζε*

Ἡ ταινία τοῦ Γεωργιανοῦ Ἀλέκο Τσαμπάντζε ἀποδείχθηκε τελικά ἡ πιό "σκοτεινή" ταινία τοῦ Φεστιβάλ. Βραβευμένος, μαζί μέ τό *Ὀρλάντο*, μέ τόν Χρυσό Ἀλέξανδρο, ὁ *Νυχτερινός χορός* μᾶς μεταφέρει στήν ἀθλιότητα τοῦ νεοσύστατου γεωργιανοῦ κράτους, ὅπου οἱ δύο ἥρωες — διαφορετικοί μεταξύ τους ὡς χαρακτῆρες— ἐργάζονται σ' ἕνα χαλυβουργεῖο. Ὁ ἕνας ἀπό τούς δύο ἀναγκάζεται νά διαπράξει φόνο, ἀλλά αὐτό δέν εἶναι ἡ οὐσία τῆς ταινίας.

Ἄν θέλετε, ἡ ταινία εἶναι ὅλα τά ἄλλα ἐκτός ἀπό τό στόρυ. Πρόκειται γιά μιά ἀνατριχιαστική ξενάγηση σέ μιά ἐξαθλιωμένη γεωργιανή πολιτεία μέ κατοίκους πού ἔχουν ξεχάσει τήν ἔννοια τῆς ἐπικοινωνίας, μέ ἐπαφές ἀνθρώπινες οἱ ὁποῖες στηρίζονται στό συμφέρον καί στά ἀλληλομαχαιρώματα, μέ ὁρδές ζητιάνων, τρελαμένων οὐσιαστικά ἀνθρώπων πού στηρίζουν τήν ὕπαρξή τους στήν ἀνάγκη τῆς ἐπιβίωσης —ἡ ὁποία μέ τή σειρά της γίνεται ὁλοένα καί πιό ἐξευτελιστική.

Ὁ Τσαμπάντζε ξιφουλκεῖ ἐναντίον τῶν συμπατριωτῶν του, τούς σκιαγραφεῖ μέ μελανά χρώματα καί —περιέργως— δέν ρίχνει ἀποκλειστικά τό βάρος στήν κοινωνία πού γέννησε τέτοια ἐκτρώματα. Ἴσως ὁ χῶρος νά εὐθύνεται γιά τήν στρεβλή αὐτή ἀνάπτυξη τῶν χαρακτήρων, ὡστόσο αὐτοί οἱ ἴδιοι οἱ χαρακτῆρες δείχνουν ἀνήμποροι νά κάνουν κάποια προσπάθεια ἀλλαγῆς. Καμιά συμπάθεια, λοιπόν, γι' αὐτούς, ἀφοῦ ἡ κάμερα τοῦ Τσαμπάντζε ἀποφεύγει τά βλέμματά τους καί κινηματογραφεῖ σκληρά, καί μερικές φορές ἀδιάφορα. Ἔτσι κι ἄλλιῶς ὅμως, πρόκειται γιά μιά καταγγελία ἡ ὁποία, παράλληλα, ἀκολουθεῖ τήν παράδοση τοῦ γεωργιανοῦ κινηματογράφου.

Τ.Ρ.

Νοέμβρης (November)

τοῦ *Λούκας Καρβόφσκι*

Ὁ *Νοέμβρης* εἶναι ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία τοῦ 28χρονου Πολωνοῦ Λούκας Καρβόφσκι καί βασίζεται σ' ἕνα ἀληθινό περιστατικό πού συνέβη στό Λότζ τῆς Πολωνίας: μία φοιτήτρια παρουσιάζει βίαιη ἀλλαγή τῆς συμπεριφορᾶς της, γίνεται ἀλλόφρων, ὑστερική καί γενικῶς "ἔξω ἀπό τά ὅρια". Οἱ γνῶμες διχάζονται γιά τό ἄν πρόκειται γιά μιά βιολογική-ἰατρική περίπτωση ἤ —πρός ἐπίρρωσιν τῆς δεισιδαιμονίας— εἶναι μιά κλασική περίπτωση δαιμονισμοῦ. Ὡστόσο ὁ Καρβόφσκι δέν πέφτει σ' αὐτή τήν παγίδα. Τόν ἐνδιαφέρει νά δώσει στήν ἡρωίδα τή δυνατότητα νά ἀναδείξει τό διαφορετικό, τόν ἐνδιαφέρει νά βάλει πολλές φορές σέ πρῶτο πλάνο τούς χώρους, «κατηγορώντας» τους ἴσως γιά ὅ,τι συμβαίνει, καί πάνω ἀπ' ὅλα τόν ἐνδιαφέρει νά σκιαγραφήσει τήν σύγχρονη πολωνική κοινωνία.

Ὡς ἐδῶ ἀρκετά καλά. Ὅμως ὁ Καρβόφσκι ἀκολουθεῖ τήν ἐμμονή τῆς σύγχρονης πολωνικῆς κινηματογραφίας, ὅσον ἀφορᾶ τίς φιλοσοφικοθρησκευτικές ἀναζητήσεις. Χάνεται στούς δαιδάλους πραγμάτων πού εἶναι φανερό ὅτι δέν κατέχει, καί ἔτσι ἀναγκάζεται νά κάνει ἀναφορές-δεκανίκια στό ἔργο τοῦ Ἀντρέι Ζουλάφσκι καί —κυρίως— στή *Διπλή ζωή τῆς Βερόνικα* τοῦ Κριστόφ Κισλόφσκι. Αὐτή ἡ ἀνεπάρκεια δέν τοῦ ἐπιτρέπει νά δώσει στήν ταινία του τόν ρυθμό πού ἐκείνη χρειάζεται ὥστε νά μπορέσει νά "ἀνασάνει" σωστά.

Τ.Ρ.

Ὀρλάντο (Orlando)

τῆς *Σάλλυ Πόττερ*

Ἡ Σάλλυ Πόττερ, σχεδόν ἄγνωστη στήν Ἑλλάδα ὥς τό Φεστιβάλ, εἶναι ἀρκετά γνωστή στήν πατρίδα της τόσο γιά τίς καλλιτεχνικές δημιουργίες της στόν χορό, τό θέατρο καί τήν παραγωγή ταινιῶν ὅσο καί γιά τούς ἀγῶνες της μέ τίς ὁμάδες ὁμοφυλόφιλων γυναικῶν. Τό *Ὀρλάντο*, κατ' ἀρχάς, εἶναι ἕνα βιβλίο τῆς Βιρτζίνια Γούλφ πού ἐθεωρεῖτο ἀδύνατο νά μεταφερθεῖ στόν κινηματογράφο. Ἀφηγεῖται τήν ἱστορία τοῦ Ὀρλάντο, ἑνός προσώπου πού ἔζησε 400 χρόνια σέ διαφορετικές, καί θυελλώδεις στιγμές τῆς βρετανικῆς ἱστορίας· ἕνα πρόσωπο πέρα ἀπό φύλα, πού ἀντιμετώπισε τήν Ἀθανασία μέ τή βοήθεια τοῦ Ἔρωτα, χάρη στόν ὁποῖο ἐπιβίωσε.

Ἡ Πόττερ γοητεύτηκε πρῶτα ἀπ' ὅλα μέ τό παιχνίδι τοῦ ἀρσενικοῦ-θηλυκοῦ. Ἕνα παιχνίδι στό ὁποῖο οἱ κοινωνικές προκαταλήψεις τῶν ἐποχῶν πού διατρέχει ἡ ταινία ἀποτελοῦν τροχοπέδη. Ὅμως ἡ δύναμη τῆς ἀγάπης, ἡ ἀνάγκη τῆς ταυτότητας καί ἡ θέληση τῆς ἐπιβίωσης ἀπομακρύνουν τά ἐμπόδια. Στήν Ἀνατολή πιστεύουν πώς μόνο οἱ πολλές ζωές ὁδηγοῦν τήν ἀνθρώπινη φύση στήν τελείωση. Τή θεωρία αὐτή, πού γνώριζε ἡ Γούλφ, τή σεβάστηκε ἀπόλυτα ἡ Πόττερ.

Τό ἀριστοτεχνικό πέρασμα τῶν ἐποχῶν, τό ὁποῖο δημιουργεῖ τήν αἴσθηση τῆς ἀναπόσπαστης συνέχειας, τά ἐκπληκτικά κοστούμια καί ντεκόρ πού ἔγιναν μέ προϋπολογισμό ἀπίστευτα μικρό γιά τά αὐτιά ἑνός Ἀμερικανικοῦ παραγωγοῦ, ἡ ἑρμηνεία τῆς Τίλντα Σουίντον πού παίζει μοναδικά μέ τούς ἑρμαφρόδιτους ρόλους τῆς διπλῆς ὑπόστασης τοῦ Ὀρλάντο, εἶναι τό ὑλικό πού "ἀπογειώνει" τήν ταινία τῆς Πόττερ.

Ἐκεῖνο πού τελικά θριαμβεύει στήν ταινία εἶναι ἡ δεξιοτεχνική ἀπόδοση τοῦ πνεύματος τῆς Γούλφ, ἡ νίκη τῆς ἀνθρώπινης ὕπαρξης, ἕνα ταξίδι μύησης καί ἐπιβίωσης στούς αἰῶνες καί στίς ἀντιξοότητες, ἕνας σαρκασμός στίς προκαταλήψεις καί στά κοινωνικά δεσμά.

Ἡ Πόττερ συνεχίζει τό ξάφνιασμα τοῦ Γκρήναγουαίυ, τή γοητεία τοῦ Τζάρμαν, τό ὄνειρο πού γέννησε τό βρετανικό σινεμά στή δεκαετία τοῦ '80.

Ἐξαιρετική ἡ μουσική καί τά τραγούδια τοῦ Τζίμυ Σόμερβιλ, ὁ ὁποῖος στήν ταινία ἑρμηνεύει τόν ἄγγελο-τραγουδιστή.

Γ.Τ.

Ρέκβιεμ γιά ἕνα κορίτσι (Requiem for a maiden)

τοῦ *Φίλιπ Ρέντς*

Ὁ Τσεχοσλοβάκος Φίλιπ Ρέντς ἔφτιαξε μιά ταινία γιά ἱδρύματα, γιά σκληρότητα, γιά πόνο, γιά φυγή, γιά ἀπελπισία, κι ἐντέλει γιά τά...σκουπίδια. Ἡ ἱστορία (πραγματική βεβαίως) μιᾶς 14χρονης ἡ ὁποία, ἀφοῦ βιάζεται ἀπό τόν πατέρα της, καταλήγει ἐξαιτίας ἑνός λάθους σέ ἵδρυμα γιά διανοητικῶς καθυστερημένα παιδιά, προσπαθεῖ νά φύγει ἀπό κεῖ καί στό τέλος γίνεται ἡ μεγάλη ἔκρηξη (καί καταλήγουν ὅλα στάχτη) — ἡ ἱστορία ἔχει εἰπωθεῖ, καί πολύ καλύτερα μάλιστα, ἀπό ἕναν ἄλλο μάστορα τοῦ εἴδους. Ὁ Γιάννης Δαλιανίδης ἴσως νά αἰσθανόταν ὑπερήφανος ἄν ἔβλεπε τήν ταινία τοῦ Ρένκ. Συμβατικότητες, κοινοτυπίες, πλατειασμοί, ἀρρυθμίες, μιμητισμός, εἶναι μερικά μόνο ἀπό τά μειονεκτήματα τῆς ταινίας πού προκαλοῦν ἀπορίες γιά τό πῶς τή συμπεριέλαβαν στό διαγωνιστικό πρόγραμμα τοῦ Φεστιβάλ.

Γιά νά τελειώνουμε: προτιμότερος ὁ Σπύρος Καλογήρου στήν κλασική φράση «Στεφανία, θά σέ πνίξω», παρά οἱ δραματικές (λέμε τώρα) γελοιότητες τοῦ *Ρέκβιεμ γιά ἕνα κορίτσι*.

Τ.Ρ.

Ρέκβιεμ γιά ἕναν ὡραῖο χωρίς καρδιά (Requiem for a Heartless Beau)

τοῦ *Ρομπέρ Μορέν*

Ὁ Ρομπέρ Μορέν ἦταν ἡ καναδέζικη ἔκπληξη αὐτοῦ τοῦ Φεστιβάλ. Τό *Ρέκβιεμ...* εἶναι ἡ πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, ἀφοῦ προηγήθηκαν δεκάδες ἔργα του στόν χῶρο τοῦ βίντεο. Τό *Ρέκβιεμ* εἶναι ἡ ἱστορία τῶν τριῶν τελευταίων ἡμερῶν στή ζωή τοῦ Ρεζί Σαβουά, περιβόητου γκάνγκστερ ὁ ὁποῖος ἀπέδρασε ἀπό τή φυλακή ὅπου ἐξέτιε 25ετή κάθειρξη. Πρόκειται, οὐσιαστικά, γιά ἕνα πορτραῖτο πού σχηματίζεται κουκίδα-κουκίδα, μέσα ἀπό τίς συναντήσεις τοῦ Ρεζί μέ ὀκτώ διαφορετικά πρόσωπα-καθρέφτες τοῦ χαρακτήρα του. Ὁ Μορέν καταγράφει τό χρονικό τῶν τριῶν ἡμερῶν, ὄχι ὅμως μέ τή γνωστή ὀπτική τῶν ἀστυνομικῶν θρίλλερ καταδίωξης. Οἱ συναντήσεις μέ τά πρόσωπα ἔχουν τή μορφή ψυχανάλυσης, ἀφοῦ ἡ κάμερα καταγράφει τήν ὑποκειμενική εἰκόνα τῶν ὀκτώ προσώπων γιά τόν Ρεζί. Τά μάτια τῶν ἀφηγητῶν συναντοῦν τά δικά μας μάτια καί συνθέτουν γοητευτικά τό πάζλ τοῦ δραπέτη, ὁ ὁποῖος παρακολουθεῖ τή σύνθεση διακριτικά. Οἱ πτυχές τοῦ χαρακτήρα του (ὀξύθυμος, ἐκρηκτικός, τρυφερός, βίαιος κτλ.) ξεδιπλώνονται μπροστά μας ὅσο διαρκεῖ ἡ καταδίωξη καί τό τέλος ἀρχίζει νά διαγράφεται. Καί βέβαια ὁ Μορέν δέν σταματᾶ ἐδῶ. "Βουτάει" τήν ταινία στή γοητεία τῶν ἀστυνομικῶν ταινιῶν πού ὅλοι λατρέψαμε, στόν σκοτεινό κόσμο τῶν μπή μούβις, στήν ἀγριότητα τῶν θρίλλερ. Κινηματογραφεῖ μέ νεῦρο ἀλλά καί μέ ἱκανότητα ἐμβάθυνσης μοναδική. Ἡ ἀποκαλυπτική ἀκτινογραφία ἑνός πορτραίτου μέσα ἀπό τά μάτια τῶν γύρω του.

Γ.Τ.

Ὁ χορός τοῦ νεροῦ (The Waterdance)

τῶν *Νήλ Χιμένες* καί *Μάικλ Στάινμπεργκ*

Ὁ Νήλ Χιμένες, ὁ ἕνας ἀπό τούς δύο σκηνοθέτες τῆς ταινίας, μᾶς εἶναι ἰδιαίτερα γνωστός μιᾶς καί ἦταν ὁ σεναριογράφος τῆς ταινίας τοῦ Τίμ Χάντερ *Στήν ἄκρη τοῦ ποταμοῦ*.

Μαζί μέ τόν Μάικλ Στάινμπεργκ, φτιάχνει μιά ταινία βασισμένη σέ δικά του βιώματα, ἀφοῦ εἶναι ἀνάπηρος καί ὁ ἴδιος. Μιά κοινωνία ἀναπήρων λοιπόν, ἕνας νεαρός πού μένει παράλυτος ἔπειτα ἀπό ἕνα ἀτύχημα καί "ἀναγκάζεται" νά συγκατοικήσει σέ μιά κλινική μέ δύο διαφορετικούς τύπους ἀνθρώπων. Αὐτό πού τούς ἑνώνει εἶναι ἡ ἀναπηρία κι αὐτό πού ἡ ταινία προσπαθεῖ νά φέρει στήν ἐπιφάνεια εἶναι μιά ἀναστροφή: δέν εἶναι οἱ ἥρωες ἀνάπηροι, ἀλλά ἡ κοινωνία. Ὡστόσο αὐτό περνάει ξώφαλτσα καί μένει μόνο ὁ ρυθμός της (καθαρά "ἀμερικανικός", ἄν αὐτό σημαίνει κάτι) καί ἡ συγκίνηση πού ἀποπνέει.

Οἱ ἥρωες μαθαίνουν νά ζοῦν μέ τό πρόβλημά τους, ἀποκτοῦν συντροφικότητα, καί ἕτερον οὐδέν. Καμιά πρωτοτυπία, οὔτε κάν μερικά φλασάκια πού θά ἔδιναν στήν ταινία μιά διαφορετική χροιά ἀπό αὐτήν πού —ἔτσι κι ἀλλιῶς— δίνει τό θέμα.

Τ.Ρ.

Ἀγελάδες (Cows)

τοῦ *Χούλιο Μέντεμ*

Αὐτές οἱ *Ἀγελάδες* ἦταν μιά ἀπό τίς πιό εὐχάριστες ἐκπλήξεις τοῦ Φεστιβάλ. Ἡ ταινία τοῦ Χούλιο Μέντεμ σφύζει ἀπό πρωτοτυπία καί προσωπικό ὕφος γραφῆς τόσο θεματικά ὅσο καί στόν τρόπο κινηματογράφησης. Χωρίς φυσικά νά εἶναι τό ἀριστούργημα πού ἀρκετοί περίμεναν, εἶναι μιά ταινία ἀπό αὐτές πού σοῦ δημιουργοῦν ἐλπίδες γιά τό νέο εὐρωπαϊκό σινεμά.

Παρακολουθοῦμε τήν ἱστορία δύο οἰκογενειῶν Βάσκων, μέσα ἀπό τέσσερις διαφορετικές ἱστορίες, ἀπό τό 1875 ὥς τό 1936, οἱ ὁποῖες καί συνδέονται ἄμεσα μεταξύ τους, ἀφοῦ τά πρόσωπα ἀποτελοῦν τούς ἀπογόνους τῶν δύο οἰκογενειῶν. Ὁ Μέντεμ προσπαθεῖ νά περιγράψει ὅλη αὐτήν τή σχέση τρέλας, ἀντιζηλίας καί ὀργῆς, τόσο ἀνάμεσα στίς δύο οἰκογένειες ὅσο καί γενικότερα, ὡς ἀλληγορία. Καταφέρνει νά τοποθετήσει τά πράγματα στή σωστή τους βάση, τά ἀπομονώνει δηλαδή, τά παρουσιάζει μικρά καί ἀσήμαντα, κατά βάθος ἀδιάφορα, καί ὅλα αὐτά μέ ἕνα ἰδιοφυές εὕρημα: οἱ καταστάσεις παρακολουθοῦνται ἀπό ἀγελάδες, ὅλα τά συμβάντα καταγράφονται μέσα ἀπό τό βλέμμα τους, μεταδίδοντας ἔτσι στούς θεατές αὐτή τήν οὐδέτερη ματιά.

Μέ τόν τρόπο αὐτό ἐπιτυγχάνεται μιά θέαση ἀποστασιοποιημένη ἀπό τά ὄντως τραγικά γεγονότα τῆς ταινίας.

Ὁ Μέντεμ ἔχει κάνει μιά πολύ ὄμορφη ταινία, μέ σκηνές βγαλμένες ἀπό ζωγραφικούς πίνακες καί κυρίως μέ ἀνατροπές ἔτσι ὅπως δέν τίς ἔχουμε δεῖ πουθενά, ἀνατροπές βλέμματος καί λογικῆς. Τό μέλλον τοῦ ἀνήκει.

Τ.Ρ.

Κάτω: Ὁ χορός τοῦ νεροῦ *(Νήλ Χιμένες, Μάικλ Στάινμπεργκ).* ***Ἀπέναντι ἐπάνω:*** Ρέκβιεμ γιά ἕνα κορίτσι *(Φίλιπ Ρέντς).* ***Ἀπέναντι κάτω:*** Ρέκβιεμ γιά ἕναν ὡραῖο χωρίς καρδιά *(Ρομπέν Μορέν).*

Οἱ Νέοι Ὁρίζοντες (τό Πληροφοριακό Τμῆμα τοῦ Φεστιβάλ) φιλοδόξησαν,
μέσα ἀπό τίς 45 ταινίες τοῦ προγράμματός τους,
νά ἀποτελέσουν τόν καθρέφτη τῶν πιό σύγχρονων τάσεων
τῆς πρόσφατης παγκόσμιας παραγωγῆς.
Ἐκτός ἀπό τά ἀφιερώματα στόν Καναδό Ἄτομ Ἐγκογιάν
καί στόν Ἰρανό Ἀμπάς Κιαροστάμι
(γιά τά ὁποῖα γίνεται ξεχωριστή διαπραγμάτευση σέ ἄλλες σελίδες τῆς *Ὀθόνης*),
οἱ Νέοι Ὁρίζοντες φιλοξένησαν ἔργα ἀπό διάφορα γεωγραφικά πλάτη,
μέ ποικιλία θεμάτων καί στύλ, ἀπό τή σειρά γιά τόν Νέο Ρωσικό Κινηματογράφο
ὥς τήν πιό πρόσφατη δουλειά σκηνοθετῶν
ὅπως ὁ Ἄκι Καουρισμάκι, ὁ Τζίμ Τζάρμους, ὁ Ἴτσβαν Ζάμπο ἤ ὁ Ντανιέλ Σμίντ.

Ἰορδάνης Καμπᾶς, Θωμᾶς Λιναρᾶς, Θωμᾶς Νεδέλκος, Τάσος Ρέτζιος, Γιῶργος Τούλας

Τό βίντεο τοῦ Μπέννυ
(Benny's Video)

τοῦ *Μίχαελ Χάνεκε*

Ὁ Μίχαελ Χάνεκε, ὁ σκηνοθέτης αὐτῆς τῆς αὐστριακῆς παραγωγῆς, ἐκθέτει ἐδῶ τό δεύτερο μέρος τῆς τριλογίας του μέ θέμα τήν συναισθηματική ψυχρότητα πού ἐπικρατεῖ στήν Αὐστρία σήμερα. Τό πρῶτο μέρος ἦταν καί ἡ πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία, ἡ *Ἕβδομη ἤπειρος*, πού εἶχε βραβευτεῖ σέ ἀρκετά φεστιβάλ, ἐνῶ *Τό βίντεο τοῦ Μπέννυ* προβλήθηκε στό Δεκαπενθήμερο τῶν Σκηνοθετῶν στό τελευταῖο Φεστιβάλ τῶν Καννῶν.

Ὁ Μπέννυ εἶναι ἕνας 14χρονος πού ἔχει ἀποξενωθεῖ τελείως ἀπό τό περιβάλλον του, βυθισμένος στό βίντεό του. Ὁτιδήποτε συμβαίνει τό παρακολουθεῖ διαμέσου αὐτοῦ καί, ὅταν γνωρίζει μιά κοπέλα, στό διάστημα πού οἱ γονεῖς του λείπουν στήν ἐξοχή, φτάνει στό ἔγκλημα, τό ὁποῖο – ὅπως ὅλα τά ἄλλα – γίνεται μπροστά στόν φακό τῆς βιντεοκάμερας (ἄν καί ἐκτός πεδίου). Οἱ νύξεις τοῦ Χάνεκε δέν τελειώνουν ἐδῶ ἤ, ἄν προτιμᾶτε, ἀρχίζουν ἀπό δῶ: ὅταν ἡ οἰκογένεια ἐπιστρέφει καί μαθαίνει τό ἔγκλημα, ἀρχίζει μιά σειρά ἀνατριχια-

Δεξιά: Ἐκτός ἐποχῆς (*Ντανιέλ Σμίντ*)
Ἀπέναντι: Στή σούπα (*Ἀλεξάντερ Ρόκγουελ*)

στικῶν σκέψεων καί πράξεων, γιά νά συγκαλυφθεῖ τό συμβάν. Καί στό σημεῖο αὐτό ἀκριβῶς ὁ Χάνεκε ἀναλύει–τέμνει τήν ἀστική οἰκογένεια (κύτταρο πού γεννάει ἀπονεκρωμένες συνειδήσεις) καί, μέ κλινικό τρόπο κινηματογράφησης, καταγράφει ψυχρά ὅλες τίς προσπάθειες ἐπαναφορᾶς τῶν χαμένων αἰσθημάτων. Ἐξάλλου, αὐτές οἱ προσπάθειες εἶναι καταδικασμένες νά ἀποτύχουν, γιατί ἡ σαπίλα εἶναι πολύ βαθιά στό κοινωνικό σῶμα τῆς Αὐστρίας.

Αὐτό πού τρομάζει στήν ταινία δέν εἶναι ὁ ψυχρός τρόπος μέ τόν ὁποῖο ὁ Μπέννυ σκοτώνει τό κορίτσι, οὔτε ἡ ἀπάθειά του καί ἡ ἔλλειψη τύψεων, οὔτε ἀκόμη ἡ προσπάθεια τῶν γονιῶν νά καλύψουν τόν γιό τους, γεγονός πού θά ἦταν παρήγορο στό κάτω–κάτω, μιᾶς καί θά εἴχαμε κάποια δόση συναισθηματισμοῦ, ἔστω καί μ' αὐτό τόν τρόπο. Δέν τρομάζει οὔτε καί ἡ ἀποτυχημένη προσπάθεια ἐπαναφόρτισης τοῦ συναισθηματικοῦ κόσμου μητέρας–γιοῦ μέ τό ταξίδι. Αὐτό πού τρομάζει εἶναι ἡ ψυχρή καταγραφή ὅσων συμβαίνουν, οἱ τεράστιες σιωπές πού ἀναδεικνύουν τήν ἔλλειψη ἐπικοινωνίας καί ἡ θλιβερή – πλήν ἀληθινή – διαπίστωση ὅτι τά πράγματα μποροῦν νά ἀλλάξουν μόνον ἄν χειροτερέψουν.

Τ.Ρ.

Ἐκτός ἐποχῆς
(Hors Season)
τοῦ *Ντανιέλ Σμίντ*

Ὁ Ἑλβετός σκηνοθέτης εἶναι τουλάχιστον εἰλικρινής καί τό δηλώνει: προτιμάει τό τότε ἀπό τό τώρα. Τό τώρα εἶναι γκρίζο καί μουντό, οἱ ἄνθρωποι κινοῦνται μοναχικά, ἤ, ἀκόμα χειρότερα, περιμένουν τόν θάνατο (πάλι μόνοι τους, φυσικά). Τό τότε ἦταν ζωντανό, πολύχρωμο καί ἔντονο, οἱ ἄνθρωποι, παρά τήν ὅποια παράνοιά τους ἤ τήν τρέλα τους, ἦταν πιό ζωντανοί, δεκτικοί ἤ ἀπόλυτοι, πάντως (τελικά) ἐνδιαφέροντες. Φυσικό λοιπόν εἶναι, τό βάρος τῆς ταινίας νά πέφτει στό τότε. Εἰκόνες φαινομενικά ἀποσπασματικές συμπληρώνονται τελικά καί προβάλλουν τό κοντινό παρελθόν ὡς μιά πλούσια καί πολύτιμη ἐμπειρία. Ὁ σκηνοθέτης κρατᾶ τίς ἀποστάσεις του ἀπό τούς χαρακτῆρες: οὔτε πολύ κοντά ὥστε νά συμπάσχουμε ἤ νά τούς βλέπουμε στό μικροσκόπιο οὔτε πολύ μακριά ὥστε νά μοιάζουν γιά μᾶς μέ ἀδιάφορες καρικατοῦρες. Αὐτή ἡ σωστή ἀπόσταση ἐπιτρέπει σχεδόν τά πάντα: ἀπό τήν ἡδονοβλεπτική διάθεση (κοίταγμα ἀπό τήν κλειδαρότρυπα) ἕως τίς μυθοπλαστικές ὑπερβολές (τά καπρίτσια τῆς Σάρα Μπερνάρ, ἡ δολοφονία ἀπό τή Ρωσίδα καί τό ὁμαδικό στριπτήζ τῶν θεατῶν τοῦ "μάγου").

Ἡ ταινία ὅμως δέν χάνει ποτέ τήν ἰσορροπία της καί στό τέλος τῆς προβολῆς δέν ἔχουμε κανένα πρόβλημα μέ τίς νεκροφιλικές (ἤ ὅποιες ἄλλες) διαθέσεις τοῦ σκηνοθέτη.

Θ.Ν.

Στή σούπα
(In the Soup)
τοῦ *Ἀλεξάντερ Ρόκγουελ*

Ὡς τώρα ξέραμε τό σινεμά τοῦ Τζίμ Τζάρμους. Σ' αὐτό τό φεστιβάλ ἀνακαλύψαμε καί τούς ἐπιγόνους του ἤ, καλύτερα, τά φιλαράκια του. Ὁ Ἀλεξάντερ Ρόκγουελ εἶναι ἀπό ἐκείνους τούς νέους κινηματογραφιστές πού —ὅπως φαίνεται— σωρηδόν ὑπάρχουν κάτω ἀπό τήν ἰλουστρασιόν ἐπιφάνεια τοῦ Χόλλυγουντ. Ἕνας ἄλλος κινηματογράφος, αὐτός τοῦ ἀνεξάρτητου ἀμερικανικοῦ κυκλώματος, φαίνεται ὅτι περνάει μέρες κρασιοῦ καί λουλουδιῶν στίς συμβατικές ΗΠΑ. Διαπίστωση ἀρκούντως αἰσιόδοξη γιά μιά κινηματογραφία πού ἔχει βαλτώσει (;) θεματικά καί στυλιστικά. Αὐτό τό τελευταῖο (τό στύλ) εἶναι καί τό στοιχεῖο πού χαρακτηρίζει τήν ταινία τοῦ Ρόκγουελ.

Ὄχι τόσο ἄγνωστος ἔξω ἀπό τή χώρα του, ὁ Ρόκγουελ ἔχει γυρίσει ἄλλες τρεῖς ταινίες, ἐκ τῶν ὁποίων τό *Sons* εἶχε ἀφήσει πολλές καί καλές ἐντυπώσεις. Καί σέ ἔκεῖνες ἀλλά πολύ περισσότερο σ' αὐτή τήν εὔγευστη "σούπα" κατορθώνει καί πιάνει πολύ ὑψηλές ἐπιδόσεις στόν τρόπο ἀφήγησης καί κινηματογράφησης. Τό *In the Soup* εἶναι μιά κωμωδία–καταγραφή πάνω σέ μιά περίεργη συνάντηση ἑνός ἐπίδοξου κινηματογραφιστῆ κι ἑνός μικρογκάνγκστερ, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τήν ἀφορμή γιά τό τέλος τῆς ἀθωότητας τοῦ πρώτου καί τήν "ἀρχή μιᾶς ὑπέροχης φιλίας", πού θά 'λεγε κι ὁ Μπόγκαρτ. Ὁ Ἀντόλφο Ρόλο ἀναγκάζεται νά πουλήσει τό σενάριό του στόν Τζό, καί ἀπό κεῖ καί πέρα

ἀρχίζουν οἱ κλοπές καί οἱ διαρρήξεις. Ὅ,τι, τελικά, μένει ἀπό τήν ταινία εἶναι αὐτή ἡ "σωματική ἔκρηξη" τῶν ἡρώων, μιά φιλία ἀπτή, πού ὑπάρχει παρόλες τίς ἀντιξοότητες καί τίς ἀπιθανότητες, καί μιά συνειδητοποίηση ἀπό τόν ἥρωα τῆς κατάστασης καί περαιτέρω ἡ ἀποδοχή της.

Ὅμως, ἡ ταινία τοῦ Ρόκγουελ δέν σηκώνει καί πολλές ἀναλύσεις. Εἶναι αὐτό πού φαίνεται. Τό ὑπέροχο ὁδοιπορικό μιᾶς φιλίας μέ ἕναν ὑπέροχο ἄνθρωπο. Ὁ ἔξοχος Σύμουρ Κάσσελ (μνῆμες ἀπό τό παρελθόν πού οἱ θεατές εἶχαν τήν εὐκαιρία νά φρεσκάρουν στό ἀφιέρωμα γιά τόν Κασσαβέτη) σηκώνει πάνω του ὅλη τήν ταινία καί καταφέρνει νά μπολιάσει μέ τήν προσωπικότητά του τό μέλλον ἑνός νέου κινηματογραφιστῆ —τόσο φιλμικά ὅσο καί πραγματικά.

Τό ἀσπρόμαυρο τῆς ταινίας παραπέμπει σέ ἀξίες πού ἔχουν πιά χαθεῖ, σέ μιά ἠθική πού μόνο ὑπογείως ὑπάρχει πλέον, σέ περιθωριακούς τύπους τοῦ ὑποκόσμου (ὑπογείως–ὑπάρχει–ὑπόκοσμος: ἡ ἠθική ἦταν πάντα "ὑπό"), ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη τό τραγικό τέλος θυμίζει ὅτι ἔτσι ἔχουν τά πράγματα κι ἔτσι τά βρίσκουμε, πλήν ὅμως ὑπάρχει καί ἡ προσωπικότητα καί ἡ ἀξιοπρέπεια, ἔννοιες ξεχασμένες οἱ ὁποῖες στό *In the Soup* βρίσκουν τό πραγματικό τους νόημα.

Τ.Ρ.

Ἡ ζωή τῶν μποέμ
(La Vie de Bohème)

τοῦ *Ἄκι Καουρισμάκι*

Ἡ ζωή τῶν μποέμ εἶναι ἕνα μελόδραμα πού, μέσα ἀπό τήν ἱστορία μιᾶς φιλίας, ἀναζητᾶ, ἀνάμεσα στό κωμικό καί τό τραγικό, τήν ἀλήθεια καί τό νόημα τῆς τέχνης καί τῆς ζωῆς. Οἱ ἥρωες αὐτοί, φορτωμένοι μέ τόν βαρύ σταυρό τῆς τέχνης τους, ζοῦν τήν κάθε μέρα σάν νά ἦταν ἡ τελευταία, παράξενοι ἐπίγονοι ἑνός ἰδιότυπου καί παρωχημένου στή σημερινή ἐποχή ὑπαρξισμοῦ. Οἱ τέχνες (μουσική, ζωγραφική, ποίηση) ὑφαίνουν τόν ἀόρατο ἱστό τῆς ταινίας στόν ὁποῖο εἶναι πιασμένοι αὐτοί οἱ μελαγχολικοί καί ἐκτός ἐποχῆς καλλιτέχνες, οἱ ὁποῖοι σ' ἕνα ἀχρονικό καί ἐκπληκτικά κινηματογραφημένο (σέ ἀσπρόμαυρο) Παρίσι, τό μόνο πού θέλουν εἶναι νά ζοῦν τή ζωή τους σάν ἕνα ὄνειρο. Προσπαθοῦν μέ πάθος ἀλλά χωρίς ἀπόγνωση νά κολυμπήσουν στά μεταφυσικά ποτάμια τῆς ζωῆς, ἐκεῖ ὅπου χύνονται οἱ τέχνες δημιουργώντας μιά νησίδα (σανίδα σωτηρίας) ἀπόλυτης πραγματικότητας. Ἐπιβεβαιώνουν μέ τήν ὕπαρξή τους τή ρήση τοῦ Ὄρσον Γουέλς: "*Ὁ μεγαλύτερος κίνδυνος γιά ἕναν καλλιτέχνη εἶναι νά βρεθεῖ σέ μιά ἄνετη θέση: τό καθῆκον του εἶναι νά βρίσκεται στό πιό ἄβολο δυνατό σημεῖο, νά ψάχνει αὐτό τό σημεῖο*».

Ὁ σκηνοθέτης περιφέρει τούς ἥρωές του στίς παρυφές τῆς ζωῆς γιά νά μᾶς δείξει τό κενό πού ὑπάρχει στό κέντρο, γιά νά μᾶς ψιθυρίσει χαμηλόφωνα ὅτι οἱ σημειώσεις στό περιθώριο τῆς σελίδας εἶναι, πολλές φορές, πιό σημαντικές ἀπό τά βαρύγδουπα τυπωμένα κείμενα. Ἡ ἐπιθυμία τῆς ζωῆς θά κερδίσει τήν ἐπιθυμία τῆς γραφῆς, γι' αὐτό καί τό περιοδικό δέν θά φτάσει οὔτε στό τεῦχος 0.

Μέσα ἀπ' αὐτές τίς μικρές καλειδοσκοπικές ἱστορίες (ἡ ταινία ἐξελίσσεται μέ αὐτόνομες μεγάλες σεκάνς πού διαπλέκονται μέ ἐξαιρετική μαεστρία), οἱ τέχνες, "πλαστογραφώντας" τήν πραγματικότητα, θά ὁδηγήσουν αὐτούς τούς "φευγάτους" ἥρωες ἀπό τά περιθώρια τῆς ζωῆς σ' ἕναν κόσμο ὅπου τό «*ὄνειρο εἶναι ἡ σκιά ἀπό κάτι πραγματικό*».

Μπορεῖ ὁ Σάμ Φοῦλλερ (φοβερός τύπος) νά ἔχασε τά λεφτά του γιατί ἔκανε μιά ὀνειρική ἐπένδυση, ὁ κινηματογράφος ὅμως ὁπωσδήποτε κέρδισε μέ τήν καλύτερη ταινία τοῦ Φιλανδοῦ Ἄκι Καουρισμάκι.

Θ.Λ.

Ἡ ζωή τῶν μποέμ (*Ἄκι Καουρισμάκι*).

Γλυκιά Ἔμμα, ἀγαπητή Μπέμπε
(Edes Emma, Draga Böbe)

τοῦ *Ἴστβαν Ζάμπο*

Τό ὄνομα τοῦ Ἴστβαν Ζάμπο δέν εἶναι ἄγνωστο. Ἡ προτελευταία του ταινία, *Ἡ συνάντηση μέ τήν Ἀφροδίτη (Meeting Venus)* δέν κατόρθωσε νά ξεπεράσει τή μετριότητα καί κινήθηκε στόν χῶρο τῆς ἀσήμαντης μεγαλοσχημοσύνης. Ἴσως γι' αὐτό ἡ ἐπιστροφή στίς "μικρές ἀλλά ἔντιμες" ταινίες· ἴσως γι' αὐτό ἡ ἔκπληξη πού κάθε ἄλλο παρά ἀναμενόμενη ἦταν.

Τό σημερινό τοπίο τῶν πρώην σοσιαλιστικῶν χωρῶν εἶναι γεμάτο ὁμίχλη. Κοινωνίες μετέωρες καί ἀσχημάτιστες πού προσπαθοῦν νά ἰσορροπήσουν σ' ἕναν κόσμο ὁ ὁποῖος δύσκολα τίς ἀποδέχεται. Προσπαθοῦν ἐπίσης νά ἀποδείξουν κάτι ἄλλο,

κάτι διαφορετικό ἀλλά καί κάτι ἴδιο μ' αὐτό μέ τό ὁποῖο διατείνονται ὅτι συνυπάρχουν, χωρίς ἀκόμη νά τό καταφέρνουν.

Στή σημερινή Οὐγγαρία δύο καθηγήτριες σ' ἕνα γυμνάσιο προσπαθοῦν νά βροῦν τό δρόμο τῆς ἡσυχίας καί τῆς γαλήνης· τῆς ἠρεμίας μετά τήν καταιγίδα. Δύσκολο τό ἐγχείρημα.

Χωρίς "κόλπα", χωρίς εἰκονικές ἀκρότητες, ὁ Οὔγγρος σκηνοθέτης γυρνᾶ στόν "σοσιαλιστικό ρεαλισμό" γιά νά ἀποτυπώσει τά καθημερινά συμβάντα μιᾶς ἀποσυντεθειμένης κοινωνίας. Μόνο πού σ' αὐτόν τό ρεαλισμό οἱ ἥρωες πού ἀντιστέκονται δέν βγαίνουν νικητές. Καταρρέουν γιατί δέν ὑπάρχει διέξοδος σέ μιά χαώδη κατάσταση.

Ταινία σκληρή, πρωτότυπη καί, τό κυριότερο, τολμηρή. Ἴσως ἡ πρώτη "ἀριστερή" ταινία μετά τήν πτώση. Ἡ πρώτη ταινία πού ἀπαντᾶ μέ σαφήνεια στό ἐρώτημα «Μετά τήν πτώση, τί;»

Ἡ Μπόμπε αὐτοκτονεῖ, ἡ Ἔμμα πουλᾶ ἐφημερίδες στό δρόμο. Τέλος.

Ι.Κ.

Swoon

τοῦ *Τόμ Κάλιν*

Στά 1948 ὁ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ γύρισε τή *Θηλειά* πάνω σέ ἕνα θεατρικό ἔργο τοῦ Π. Χάμιλτον. Ἡ ὑπόθεση ἀφοροῦσε ἕνα πραγματικό περιστατικό πού εἶχε συγκλονίσει τήν Ἀμερική στή δεκαετία τοῦ 20. Πρόκειται γιά τήν ἱστορία δύο ὁμοφυλόφιλων οἱ ὁποῖοι δολοφόνησαν χωρίς λόγο ἕνα μικρό ἀγόρι στό Σικάγο, τό 1924, ἐπηρεασμένοι ἀπό τήν ἀστυνομική λογοτεχνία πού λάτρευαν. Στήν ταινία τοῦ Χίτσκοκ ἡ ἱστορία παρουσιάζεται παραλλαγμένη: διαδραματίζεται μέσα σέ ἕνα δωμάτιο, ἔχει θεατρική δομή καί φυσικά ἀνώδυνη ἀφήγηση ἀφοῦ ὑπῆρχε ὁ κίνδυνος νά σοκαριστεῖ τό κοινό τῆς ἐποχῆς. Ὁ Τόμ Κάλιν εἶναι 27 χρόνων, σκηνοθέτης τοῦ ἀνεξάρτητου κυκλώματος. Ἡ ἱστορία τόν εἶχε ἐντυπωσιάσει ἀπό τά παιδικά του χρόνια. Ἡ ἐκδοχή τοῦ Χίτσκοκ μᾶλλον τόν ἄφησε ἐντελῶς ἀσυγκίνητο. Ἔτσι ἔψαξε καλύτερα τά ντοκουμέντα γιά τό ζευγάρι τῶν Ἑβραίων ὁμοφυλόφιλων, τίς αἰτιάσεις τῆς ἐποχῆς, τό κλίμα τῆς δεκαετίας τοῦ 20. Φυσικά καί δέν τόν ἐνδιέφερε μιά ἐπιφανειακή σκανδαλοθηρική προσέγγιση. Διάλεξε μιά σκληρή ἀσπρόμαυρη φωτογραφία, νευρῶδες μοντάζ, ἐπιστράτευσε ἐπίκαιρα τῆς ἐποχῆς, ἐφημερίδες, τά ἀρχεῖα τοῦ δικαστηρίου. Ἀντιμετώπισε ἀποφασιστικά τά λεγόμενα τῶν ψυχιάτρων τῆς ἐποχῆς οἱ ὁποῖοι ἀπέδωσαν τό φόνο καί τή βίαιη συμπεριφορά τῶν δραστῶν στή σεξουαλική ἰδιαιτερότητά τους. Ὁ Νέιθαν κι ὁ Ρίτσαρντ ζοῦν τή ζωή τους, κι ὁ Κάλιν καταγράφει ἐντυπωσιακά τήν πορεία πρός τήν πτώση. Καδράρει μέ ἕναν μοναδικό εἰκαστικό τρόπο πρόσωπα καί καταστάσεις, προκαλεῖ μέ τή δύναμη τῆς ἀφήγησης, "ἀπογειώνει" τήν ταινία μέ τήν προσαρμογή τῆς ἱστορίας στό σήμερα. Ἡ ἀβάσταχτη ἐλαφρότητα δύο ἀνθρώπων πού ἔπαιξαν τό παιχνίδι τῆς ζωῆς μέ ὅρους οἱ ὁποῖοι προδίκαζαν τό τέλος. Ἡ πιό "μικρή" μεγάλη ἔκπληξη τοῦ Φεστιβάλ.

Γ.Τ.

Τετσοῦο ΙΙ: τό κορμί ὅπλο

τοῦ *Σίννα Τσουκαμότο*

Μιά ἀπό τίς πιό σημαντικές πτυχές τοῦ φετινοῦ Φεστιβάλ ἦταν ἡ δυνατότητα πού μᾶς προσέφερε νά γνωρίσουμε τίς καινούριες τάσεις κινηματογραφιῶν πού τά ἴχνη τους ἔχουν σταματήσει σέ προηγούμενες δεκαετίες. Ἔτσι, ὅσοι γνώριζαν τό γιαπωνέζικο σινεμά ἀπό τόν Κουροσάβα, τόν Ὄσιμα καί τόν Μίτζογκούτσι, ἀντιμετώπισαν τό ξάφνιασμα τοῦ καινούριου στό πρόσωπο τοῦ Σίννα Τσουκαμότο, γνωστοῦ ἤδη σέ πολλά ξένα φεστιβάλ, ὅπου τόν παρομοιάζουν μέ τόν Κρόνενμπεργκ καί τόν θεωροῦν ἀνανεωτή τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ὁ ἥρωας τοῦ *Τετσοῦο ΙΙ* εἶναι ἕνας Ἰάπωνας οἰκογενειάρχης πού ἀντιμετωπίζει ἄθελά του μιά συμμορία σκίνχεντς καί γιά νά ἀναμετρηθεῖ μέ τά μέλη της μετατρέπει τό σῶμα του σέ ὑπερσύγχρονο ὅπλο. Τό ἐφιαλτικό μπλέ τοῦ μέλλοντος λούζει τούς οὐρανοξύστες, τά ἐμπορικά κέντρα, τά δολοφονικά μηχανήματα. Ἕνα μοντάζ καταιγιστικό μέ εἰκόνες πού βομβαρδίζουν τό μυαλό, οἱ παράξενες λήψεις τῆς κάμερας καί ἕνα στόρυ πού θυμίζει *Ἐξολοθρευτή 2* ἀλλά καί τίς πιό ἄγριες στιγμές τοῦ Κρόνενμπεργκ, προσαρμοσμένες σέ μιά χώρα ὅπου ἡ τεχνολογία εἶναι πλέον ὄχι μόνο ὁ μεγάλος σύμμαχος ἀλλά καί ὁ ὑπ' ἀριθμόν ἕνα ἐχθρός. Ὁ Τσουκαμότο, σκηνοθέτης καί πρωταγωνιστής, ξαφνιάζει μέ μιά ἀναπάντεχη ταινία. Ὑπερμοντέρνο δεῖγμα ἐπιστημονικῆς φαντασίας μόνο γιά τούς φάν τοῦ εἴδους. Οἱ πιό παραδοσιακοί ἄς ἐπιλέξουν τόν Τζαίημς Κάμερον.

Γ.Τ.

Ὁ θάνατος ἑνός Ναπολιτάνου μαθηματικοῦ
(Morte di un Matematico Napoletano)

τοῦ *Μάριο Μαρτόνε*

Ὁ θάνατος ἑνός Ναπολιτάνου μαθηματικοῦ, ἡ πρώτη καί πολύ ἐνδιαφέρουσα προσπάθεια τοῦ 32χρονου Μάριο Μαρτόνε, ἀναφέρεται στήν πραγματική ἱστορία τοῦ κορυφαίου Ἰταλοῦ μαθηματικοῦ Ρενάτο Κατσιοπόλι, ἐγγονοῦ τοῦ Μπακούνιν, ὁ ὁποῖος αὐτοκτόνησε στή Νάπολη τό 1959.

Ὁ σκηνοθέτης ἀπεγκλωβίζεται ἔντεχνα ἀπό τίς

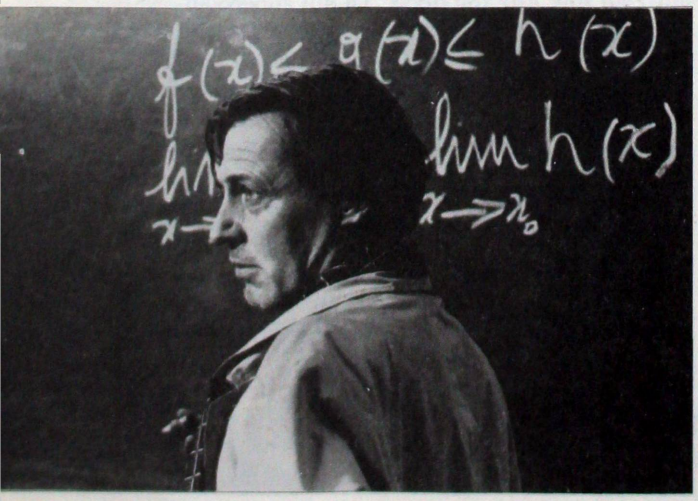
ἱστοριχο–κοινωνικο–πολιτικές ἀναφορές στήν μεταπολεμική Ἰταλία, πού θά φόρτωναν τήν ταινία μέ τό βάρος μιᾶς τοιχογραφίας τήν ὁποία δέν θά μποροῦσε νά σηκώσει, καί ἐπικεντρώνει τήν προσοχή του στή λεπτομερειακή καταγραφή τῆς μοναχικῆς πορείας τοῦ πρωταγωνιστῆ πρός τόν θάνατο. Αὐτός ὁ ρομαντικός καί ἀνεπίκαιρος ἥρωας ἐκθέτει τήν ὕπαρξή του στό ἐπικίνδυνο χάσμα ἀνάμεσα στόν ὀρθό λόγο (ἐπιστήμη) καί τή ζωή, θέτοντας τό πρόβλημα ὄχι κυρίως τῆς κατανόησης καί ἑρμηνείας ἀλλά τῆς ὑπέρβασης τῆς πραγματικότητας μέσα ἀπό τά μαθηματικά. Σ' αὐτή τήν ἀπέλπιδα προσπάθειά του νά γεφυρώσει, μέ μόνο ὅπλο τή Γνώση, τό ρῆγμα ἀνάμεσα στήν ἀφθαρσία τῆς ψυχῆς καί τή φθαρτότητα τῆς ὕλης, στρέφεται ἐναντίον τοῦ ἴδιου του τοῦ ἑαυτοῦ.

Γοητευμένος ἀπό τήν πτήση τοῦ μυαλοῦ του στόν φανταστικό κόσμο πού κρύβουν μέσα τους τά σύμβολα καί οἱ ἀριθμοί, ὑπνωτισμένος στό ταξίδι του στά σύνορα τοῦ πεπερασμένου, ἐκεῖ ὅπου νιώθει κανείς τήν φευγαλέα πνοή τῆς αἰωνιότητας, ἀρνεῖται νά ἐπιστρέψει, θυσιάζοντας τή ζωή του στό βωμό τοῦ ἀπόλυτου.

Στή διάρκεια τῆς ταινίας περιφέρεται στά ὅρια τοῦ ἑαυτοῦ του, πλησιάζοντας ὅλο καί περισσότερο τά περιθώρια τῆς ζωῆς, ὥστε νά μπορεῖ νά δρασκελίσει πιό εὔκολα τόν φράχτη πού ὀνομάζουμε πραγματικότητα. Εἶναι ἡ περιπλάνηση τοῦ βλέμματός του στούς ὁρίζοντες τοῦ Ἀπείρου πού τόν συντρίβει κι ὄχι ἡ σύγκρουσή του μ' ἕνα μικρόψυχο παρόν (ἐπιστημονικό καί πολιτικό), στό ὁποῖο ἀρνεῖται νά παίξει τόν ρόλο τοῦ τεχνικοῦ τῆς ἐξουσίας καί τοῦ διαχειριστῆ τῆς γνώσης.

Ὁ Ναπολιτάνος μαθηματικός, ἐγκλωβισμένος ἀνάμεσα στή ζωή τῆς Γνώσης καί στή γνώση τῆς Ζωῆς, ἀνοίγει μιά τρύπα στό πλούσιο κεφάλι του, μέσα ἀπό τήν ὁποία μᾶς κρυφοκοιτάζει βλοσυρά τό Ἀνέφικτο.

Ὁ θάνατος ἑνός Ναπολιτάνου μαθηματικοῦ *(Μάριο Μαρτόνε).*



Ἐξαίρετος στόν πρωταγωνιστικό ρόλο ὁ Κάρλο Τσέκι.

Θ.Λ.

Ὁ εὐαίσθητος ἀστυφύλακας

τῆς *Κίρα Μουράτοβα*

Οἱ ταινίες τοῦ Κάρλος Σάουρα πού εἴχαμε δεῖ, ἐνῶ ὑπῆρχε ἀκόμα στήν Ἱσπανία ὁ Φράνκο, μᾶς εἶχαν δημιουργήσει μιά περιέργεια ἀνάμικτη μέ μιά εὐχάριστη προσμονή (: σκέψου τί θά βλέπαμε ἄν μποροῦσε νά "ἐκφραστεῖ" ἐλεύθερα!). Ὁ θάνατος τοῦ Φράνκο διέψευσε τίς προσδοκίες. Οἱ ὑπαινικτικές καί διφορούμενες ταινίες παραμένουν οἱ καλύτερες τοῦ Σάουρα ὡς σήμερα. Ἡ περίπτωση τῆς Μουράτοβα μᾶς θύμισε τόν Σάουρα. Ἔχοντας δεῖ μόνο δύο ἀπό τίς προηγούμενες ταινίες της, τίς *Σύντομες ἀπαντήσεις* καί τούς *Μεγάλους ἀποχωρισμούς*, πού τίς θεωρήσαμε τουλάχιστον ἐνδιαφέρουσες, περιμέναμε τή νέα ταινία της, ἔπειτα ἀπό ὅλα ὅσα συνέβησαν στήν πρώην Ε.Σ.Σ.Δ. Δυστυχῶς ἀπογοητευθήκαμε πλήρως. Ἡ ταινία, ἐπιχειρώντας τήν ἀποστασιοποίηση καί τήν ὑπερβολή, δέν καταφέρνει τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά μᾶς κάνει νά αἰσθανθοῦμε οἶκτο (γιά τά δρώμενα ἐπί τῆς ὀθόνης, γιά τή Μουράτοβα, γιά τίς δύο ὧρες πού χάσαμε στήν προβολή). Σχεδόν τίποτε δέν φαίνεται νά λειτουργεῖ στήν ταινία: οὔτε ἡ μυθοπλασία μέ τά δῆθεν εὑρήματά της (ὅπως ὁ γιός τῆς γιατροῦ πού ἐμφανίζεται ὡς ἀπό μηχανῆς θεός στό δικαστήριο) οὔτε τά κωμικά εὑρήματα πού θυμίζουν τίς χειρότερες ἐκδοχές ἑλληνικῆς φαρσοκωμωδίας (ὅπως οἱ δικαστές πού χτυπιοῦνται μεταξύ τους μέ τούς φακέλους τῶν δικογραφιῶν). Ἄν κάτι, ἐλάχιστο, φαίνεται νά διασώζεται, αὐτό εἶναι ἡ ματιά τῆς Μουράτοβα πού παρατηρεῖ κάποια πράγματα στούς πρωταγωνιστές της στίς οὐδέτερες (νεκρές) στιγμές τους (ὅπως στή σκηνή τοῦ πρωινοῦ ξυπνήματος τοῦ ἀστυφύλακα καί τῆς γυναίκας του). Αὐτές οἱ λίγες στιγμές σίγουρα δέν ἀρκοῦν γιά τήν ὑπόλοιπη ταινία.

Θ.Ν.

Ὅπως ἕνας παλιός τεχνίτης Ἀμπάς Κιαροστάμι

Βασίλης Κεχαγιᾶς

Ὁ ἀρχικός φόβος: Μήπως πρόκειται γιά ἕναν ἀκόμη ὑπερτιμημένο τριτοκοσμικό σκηνοθέτη; Ἀπό ποῦ κι ὥς ποῦ σκηνοθέτης ἀπό τό Ἰράν; Μέ ποιά παιδεία καί μέ ποιές εἰκόνες στήν πνευματική του ἀποθήκη; Σίγουρα κάποιος φολκλορικός τύπος πού δίνει τήν εὐκαιρία στή Δύση νά "ξεμπερδέψει" εὔκολα μέ μιά ὁλόκληρη κινηματογραφία.
Αὐτές εἶναι μοιραῖα οἱ πρῶτες σκέψεις πού συνοδεύουν τήν ἐπικείμενη ἐπαφή μέ ἕναν κινηματογραφιστή ὁ ὁποῖος ἔρχεται ἀπό τό πουθενά καί συνοδεύεται ἀπό συστάσεις πού φαντάζουν ὑπερβολικές, σχεδόν ὕποπτες: κάποιος βαριεστημένος κριτικός πού ἔκανε ζάππινγκ στά φεστιβάλ τοῦ κόσμου, σταμάτησε γιά λίγο, ἀνακάλυψε τόν Κιαροστάμι, καί νά τό ἀποτέλεσμα: μερικές σελίδες στά *Cahiers* , μιά παρουσίαση στή *Libération* καί τό θέμα πού θά θρέψει γιά ἕνα διάστημα τούς ἀνά τόν κόσμο κινηματογραφόφιλους εἶναι ἕτοιμο.

Ἡ ἐνδιάμεση ἔκπληξη: Ὤ! Μά αὐτός εἶναι πραγματικό διαμάντι. Σοῦ ἔρχεται νά πηδήξεις ὥς τόν οὐρανό. Πῶς τόν εἴπαμε; Ἀμπάς Κιαροστάμι. Μά αὐτός εἶναι ἀριστουργηματικός. Πιστεύεις ὅτι ἔχεις ἀνακαλύψει κάτι μοναδικό. Ἔχει τόν τρόπο νά φωτίζει τό πλάνο του μέ τήν τεχνική ἑνός παλιοῦ μάστορα τοῦ φωτός. Πλάνο λιτό, "ξερακιανό", παρόλα αὐτά ζωντανό καί σφύζον. Στό νοῦ σου παρελαύνει τό ἀρχεῖο τῆς παγκόσμιας κινηματογραφίας: Ἔχει καί Ροσελλίνι καί Φλάερτυ, ἐνῶ ὁ Μπρεσόν φαίνεται νά ὀργανώνει κάθετα τήν ταινία· καί τί δέν ἔχει...
Διάλογοι πού νομίζεις ὅτι ἐκφέρονται αὐθόρμητα καί ὅμως, ὅταν τούς ἐπανεξετάζεις, βλέπεις ὅτι καμιά κουβέντα τους δέν εἶναι περιττή. Βλέμματα παιδικά, ἐνήλικα καί γεροντικά ἀλληλοδιάδοχα σέ μιά ἁρμονική συμφωνία. Ναί, μαέστρος βλεμμάτων.

Ἡ τελική νηφάλια κρίση: Ἐντάξει, ἴσως ἔχουμε ὑπερβάλει. Ἡ δεύτερη καί ἡ τρίτη ταινία ἔρχονται νά ἀποκαλύψουν καί μερικές ἀδυναμίες. Ὁρισμένοι πλατειασμοί καί ἀναίτιο τάνυσμα τῶν σκηνῶν. Σιωπές πού δέν ὑπηρετοῦν τήν οἰκονομία τῶν ταινιῶν. Πειραματική διάθεση πού δέν εὐοδώνεται πάντα. Ἡ αὐθόρμητη ἔμπνευση τοῦ *Ποῦ εἶναι τό σπίτι τοῦ φίλου* μετατρέπεται, στιγμές–στιγμές, σέ μανιέρα στό *Ἡ ζωή συνεχίζεται.*

Ο σκηνοθέτης Ἀμπάς Κιαροστάμι.

Σκέφτεσαι τήν ἐκπληκτική σεκάνς τῆς περιήγησης τοῦ γέρου στά σοκάκια τοῦ χωριοῦ, ὅπου στό βάθος φωτίζονται μοναδικά τά ξύλινα κομψοτεχνήματα (πόρτες, παράθυρα) πού κατασκεύασε κατά τή διάρκεια τῆς ζωῆς του: «*Τώρα τά ἀντικαθιστοῦν μέ σιδερένια*», συλλογίζεται. «*Κρατοῦν μιά ὁλόκληρη ζωή, λένε. Ἀλήθεια, πόσο κρατάει μιά ὁλόκληρη ζωή;*».
Ξαναζυγίζεις τό φῶς καί τά βλέμματα τῶν ἔργων του. Βρίσκεις πάλι μέσα σου ἐκεῖνο τό ἀρχικό σκίρτημα ἀπό τή συνάντησή σου μέ τόν Κιαροστάμι. Ἀλήθεια, τί παραπάνω θέλεις ἀπό ἕναν σκηνοθέτη;

Ὅταν ὁ κινηματογράφος ἐπισκέπτεται τήν πηγή τῆς ζωῆς

Νίκος Κολοβός

Στό μάτι τῆς κάμερας δέν εἶναι ἀναγκαία ἡ σκηνοθεσία, ὅπως δέν εἶναι στήν ἀνθρώπινη ματιά, ὅσο ἐταστική κι ἄν εἶναι. Πολύ περισσότερο τότε. Γιατί προκειμένου νά προλάβει τήν πραγματικότητα, πρέπει νά κινεῖται καί νά πνέει παρά νά στέκεται, νά σχεδιάζει, νά διορθώνει, νά διαμορφώνει. Ἔτσι βρίσκει σχεδόν ὅλα ἐκεῖνα πού σημαδεύουν ἀπό μόνα τους τή διαρκή της διαδρομή. Ἡ *μή σκηνοθετημένη ματιά τῆς κάμερας* εἶναι ἐλαφριά, φορητή καί οἰκεία. Δέν διαταράσσει τήν ρευστή κατάσταση τῶν πραγμάτων: τήν βλέπει καί τήν ἀποτυπώνει μέσα σ' ἕνα κλίμα συμφιλίωσης.

Αὐτό ἔκανε ὁ Ἀμπάς Κιαροστάμι, ὁ Ἰρανός ἀνθρωπιστής καί ρεαλιστής τοῦ κινηματογράφου. Χωρίς νά φοβᾶται μήπως κηρυχθεῖ ὀπισθοδρομικός ἤ ἀπαίδευτος. Γιατί εἶχε μάθει στήν πρώτη του νιότη, διαβάζοντας (κατά ὁμολογία του) τόν Ροσελλίνι, τούς Ἰταλούς νεορεαλιστές ἀλλά καί τόν Μπέργκμαν καί τόν Γκοντάρ, ὅτι ἀνάμεσα στήν ἀγωνιώδη σκηνοθεσία καί τήν μανιώδη καταστροφή της ὑπάρχει ἀκόμη μιά δίοδος γιά τήν ἄμεση σκηνοθεσία. Αὐτή πού ἐκμαιεύει ἀνώδυνα τά ἀπτά ντοκουμέντα ἤ τίς ἱστορίες τῆς τρέχουσας ἀλήθειας.

Ὅ,τι βλέπω καί ὅ,τι ἀκούω μπορεῖ νά γίνει σημαῖνον ὑλικό στό σύστημα ἑνός ἀνοιχτοῦ καί ἀπροσχημάτιστου φιλμικοῦ κειμένου. Τά μηνύματα μποροῦν νά ἀντηχήσουν ἀπευθείας ἀπ' τά ἀκουόμενα (λόγος φωνητικός, θόρυβοι, μουσικές) καί τά ὁρώμενα (πρόσωπα, κτίσματα, φυσικά γεγονότα, μηχανές). Χωρίς νά χρειάζεται τό ἐνδιάμεσο μιᾶς ἐπιτηδευμένης καταγραφῆς ἤ μιᾶς ἐμφατικῆς τεχνικῆς προβολῆς τους. Ὅλα μποροῦν νά ὀνομαστοῦν καί νά περιγραφοῦν μέ τό κινηματογραφικό λεκτικό. Ἀρκεῖ αὐτό τό τελευταῖο νά μήν βαραίνει τόν ὁμιλοῦντα κινηματογραφιστή ὡς ἀλαζονικό, μεταγλωσσικό ἀπόκτημα, ἀλλά νά τοῦ κομίζει τή χάρη τῆς φυσικῆς γλώσσας.

Αὐτό ἀπέδειξε ὁ Ἀμπάς Κιαροστάμι μέ τήν τελευταία του ταινία, *Ἡ ζωή συνεχίζεται.* Ἕνας πατέρας μέ τόν μικρό του γιό ξεκινοῦν ἕνα ταξίδι πρός τά σεισμόπληκτα χωριά στό Ἰράν τοῦ 1990. Ἔτσι δείχνει στήν ἀρχή, ἕνα ταξίδι ἀθωότητας καί γνωριμίας μέ τά φαινόμενα. Τό παιδί, ὁ συνταξιδιώτης, μέ τήν πρωτογενή περιέργειά του, τίς στοιχειώδεις ἀνάγκες του, τή δίψα, τό παιχνίδι, τόν ὕπνο του ἀκόμη, τήν ἄγνοια τοῦ κινδύνου, ἐπιτείνουν αὐτήν τή σημασία. Ὁ πατέρας συνομολογεῖ μαζί του σιωπηρά ὅτι σ' ἕναν τόπο ὅπου ἡ ζωή ἔχει ἀναποδογυρίσει, ὅλα ἐνδιαφέρουν, σάν νά ἔχουν ὑπάρξει καί συμβεῖ γιά πρώτη φορά. Ἑπομένως, γιά ὅλα μποροῦν νά γεννηθοῦν ἀπορίες καί οἱ ἀπαντήσεις νά γίνουν ἀποδεκτές σάν νά εἶναι πρωτότυπες.

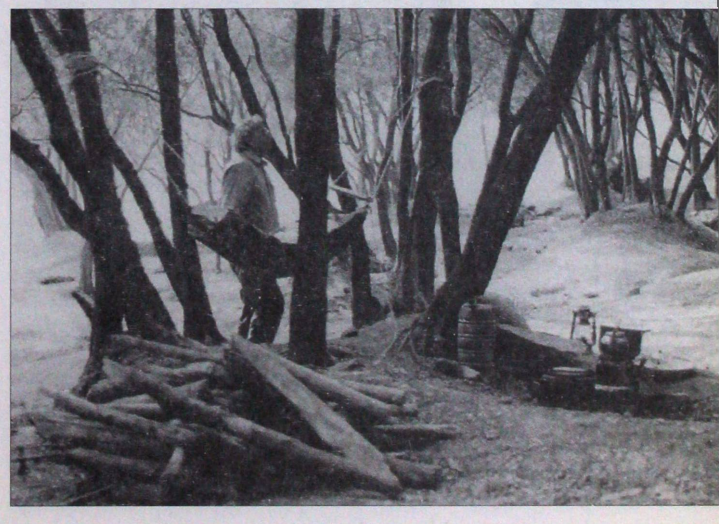
Ὁ καθένας μπορεῖ νά μπεῖ στό σινεμά. Νά παίξει σέ μιά ταινία καί νά γίνει φιλμικό πρόσωπο. Νά ἰδεῖ μιά ταινία καί νά πάρει μέρος στή λειτουργία της σέ μία φάση μεταφιλμική. Ζώντας κατά ἕναν τρόπο τήν ἱστορία της. Γνωρίζοντας καί συμπαθώντας τά πρόσωπά της. Ἄς ἔχουν βρεθεῖ μέσα στήν ταινία ἀπ' τή γειτονιά ἤ τό κοντινό χωριό, ἄς ἔχουν ξαναγυρίσει πάλι ἐκεῖ. Ἄς ἦταν πιθανό νά συμβοῦν τά περιστατικά καί στήν πραγματικότητα τῶν μικροκοινωνιῶν τους. Ὅλα αὐτά μέσα στήν ταινία μεταμορφώθηκαν στό κάτι ἄλλο τῆς φιλμικῆς ἀναπαράστασης. Ἔχουν ἀλλάξει πίσω ἤ κάτω ἀπ' τήν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας τους. Διέρρευσαν πρός τό πεδίο τῆς μυθοπλασίας.

Πατέρας καί γιός ταξιδεύουν γιά νά συναντήσουν τόν Μπαμπάκ καί τόν Ἀχμάντ. Δυό παιδιά πού ἔπαιξαν στήν ταινία *Ποῦ εἶναι τό σπίτι τοῦ φίλου μου;* Τόν ἕνα τόν βρίσκουν στό δρόμο τους νά πεζοπορεῖ γιά τό χωριό του. Στή φωτογραφία του τόν ἀναγνωρίζουν κι ἄλλοι. Ὅλοι εἶναι μέσα στόν κινηματογράφο. Ὁ ἥρωας καί ἡ εἰκόνα του, ὁ μικρός ἐρασιτέχνης τῆς ταινίας καί οἱ θεατές της. Ἀλήθεια, ὁ πατέρας γιατί ψάχνει τά προηγούμενα πρόσωπα τῆς ταινίας; Ποιά σχέση τόν δένει μέ τόν

σκηνοθέτη; Μήπως ἤθελε νά τόν ξαναπεράσει μέσα ἀπ' τή νέα του ταινία καί τό κατάφερε σάν κάτι τό τυχαῖο; Ὁ καθένας μπορεῖ νά μπαίνει καί νά βγαίνει στό σινεμά, στό φίλμ, ὅπως κάνει στό σπίτι του ἤ στό χωριό του. Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι προορισμένος νά ἐγκλείεται στό στούντιο πάντα, μπορεῖ νά ἐπισκέπτεται τή ζωή στήν πηγή της. Ἐκεῖ πού τρέχει κι ἐκεῖ πού στερεύει.

Ἡ ποίηση δέν ἀνήκει στή γραπτή γλώσσα. Κατοικεῖ καί στή φύση, στήν καθημερινότητα, στή γοητεία τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου, ἀκόμη καί στό πάνω ἐπίστρωμα τῆς καταστροφῆς. Ὅλα μπορεῖ νά τά περνᾶ κανείς νηφάλια. Ἀκόμη καί νά συμβιώσει μέ νεκρούς καί χαλάσματα. Ἡ Ζωή ἀρχίζει ἐκεῖ πού φάνηκε ὅτι πῆγε νά τελειώσει. Ἕνας γάμος δέν ἀναβάλλεται παρά πρός στιγμήν. Ὅταν ἡ ταραχή τῆς γῆς καταπαύσει, ἀρχίζει ὁ χορός. Οἱ πεθαμένοι δέν ἔχουν τή δυνατότητα νά ζητήσουν τίποτε ἀπό τούς ζωντανούς. Μποροῦν καί νά περιμένουν ἐπ' ἄπειρον ἀζημίωτα. Ἔτσι τό πλύσιμο τῶν ρούχων θά γίνει, τά παιδιά θά βγοῦν στό παιχνίδι, ἡ τηλεόραση θά μαζέψει στοργικά τό κοινό της μέ τά πεζά της θεάματα, τό κουβεντολόι τῆς γειτονιᾶς θά σκεπάσει τό μοιρολόι, ὁ ἄνθρωπος θά συμπονέσει τόν ἄνθρωπο. Ἡ Ζωή θά τραβήξει τό δρόμο της. Ἔτσι εἶναι τό θέλημά της καί "τό θέλημα τοῦ Θεοῦ".

Ἕνα ταξίδι τοῦ Ἀμπάς Κιαροστάμι *"στήν καρδιά τοῦ πραγματικοῦ"*. Ἐκεῖ ὅπου ὅλα ἀρχίζουν καί λήγουν πρόσκαιρα, γιά νά ξαναρχίσουν. Μέ μικρές στάσεις στό δρόμο καί ἀφαιρέσεις στήν αὐθόρμητη, αὐθεντική ἀφήγηση. Γιά νά μήν βαρύνει ἡ φλυαρία καί ὑποχωρήσει ἡ λιτότητα. Γιά νά μήν θαμπώσει ἡ φρεσκάδα τῆς ματιᾶς ἀπ' τή σκόνη τῆς πεζότητας. Νά εἶναι ὅλα ἐλαφρά σάν ζωντανό παραμύθι καί θερμά ὅπως ἡ ζωντανή ἀλήθεια. Ὁ Ἀμπάς Κιαροστάμι ἔμαθε νά μιλάει ἁπλά καί οὐσιαστικά, ὅπως στό πολιτικό καί κινηματογραφικό "θρίλλερ" ἤ στό μυθοπλαστικό ντοκυμανταίρ *Close Up*, στίς προηγούμενες ταινίες του.



Ἡ γοητεία τοῦ βίντεο καί τό πρόβλημα τῆς ταυτότητας

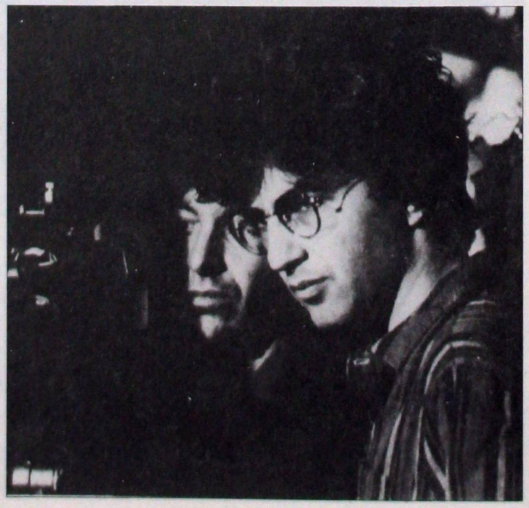
Ἄτομ Ἐγκογιάν

Θωμᾶς Λιναρᾶς

Ἡ προβολή τῶν ταινιῶν τοῦ Καναδοῦ Ἄτομ Ἐγκογιάν —ἀρμενικῆς καταγωγῆς— στά πλαίσια τῶν Νέων Ὁριζόντων, ὑπῆρξε μιά ἀπό τίς σημαντικότερες ἐκδηλώσεις τοῦ 33ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Τρεῖς εἶναι θεματολογικά οἱ κοινοί τόποι πού συνδέουν αὐτές τίς ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσες ταινίες: Ἡ ἐπίδραση τῶν τεχνολογιῶν τοῦ βίντεο καί τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας πάνω στόν ψυχισμό τοῦ ἀτόμου, ἡ πολιτιστική ταυτότητα καί ἡ συνοχή τῆς οἰκογένειας στόν κατακερματισμένο ἀνάμεσα σέ διαφορετικές κουλτοῦρες–θύλακες σύγχρονο κόσμο καί ἡ πολλαπλότητα τῶν ρόλων μέσα ἀπό τή συνεχή μετ(εν)αλλαγή ταυτοτήτων τοῦ σημερινοῦ ἀνθρώπου.

Ὁ Ἄτομ Ἐγκογιάν, μέ μιά ριζοσπαστική ἀναθεώρηση στή χρήση τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων, ἀποφεύγει τή μανιχαϊστική θεώρηση τοῦ ξεπερασμένου πιά διλήμματος γύρω ἀπό τή φύση (καλό ἤ κακό;) τῶν νέων τεχνολογιῶν, ἀφοῦ, μέ τήν ἀπορρόφηση καί ἐνσωμάτωση τῆς τηλεοπτικῆς εἰκόνας καί τήν ἀνατρεπτική χρήση τῆς λειτουργίας τοῦ βίντεο, δημιουργεῖ μιά νέα μεταλλαγμένη ὀπτική πραγματικότητα καί ἐπανατοποθετεῖ τό ἐρώτημα (γιά πρώτη φορά ἴσως στόν σύγχρονο κινηματογράφο) σέ αἰσθητικό ἐπίπεδο.



Δεξιά: *Ὁ Ἄτομ Ἐγκογιάν.* ***Ἀπέναντι ἐπάνω:*** Περνώντας. ***Ἀπέναντι κάτω:*** Οἰκογενειακή προβολή.

Αὐτό πού τόν ἀπασχολεῖ εἶναι ἡ σχέση ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα στό ὑποκείμενο καί στόν κόσμο τῶν εἰκόνων. Τό πρόβλημα δέν εἶναι κυρίως ἡ ἐπιβολή τῆς ἐξουσίας τῆς εἰκόνας πάνω στό ἄτομο, ἀλλά μᾶλλον ἡ ὥσμωση τῆς πραγματικῆς καί τῆς ἀναπαραστατικῆς εἰκόνας. Τό ἄτομο, παγιδευμένο μέσα στήν εἰκόνα τοῦ ἑαυτοῦ του, ἀντιμετωπίζει πάντα ἕνα ἐπιτακτικό πρόβλημα ταυτότητας, καθώς μεταμορφώνεται σέ πολλαπλό εἴδωλο. Οἱ πρωταγωνιστές τοῦ Ἐγκογιάν ἐθίζονται νά βλέπουν τόν ἑαυτό τους στίς ὀθόνες τοῦ βίντεο, μαγεύονται ἀπό τήν ὀπτική ψευδαίσθηση, χάνοντας ἔτσι τήν αἴσθηση τῆς πραγματικότητας. Ἡ εἰκόνα τοῦ βίντεο δέν εἶναι γι' αὐτούς μιά ἁπλή ἀντανάκλαση τοῦ πραγματικοῦ ἀλλά μιά ἄλλη πραγματικότητα πού τούς ἀπορροφᾶ μεταμορφώνοντάς τους σέ εἰκόνα. Παγιδεύονται στή διαβρωτική γοητεία τῆς διαδρομῆς ἀπό τόν πραγματικό ἑαυτό τους στήν ψευδαίσθηση τῆς ἀναπαράστασης. Διαδρομή πού ἀναδεικνύει τήν ψευδαίσθηση πιό πραγματική ἀπό τήν πραγματικότητα, τήν ταυτότητα τῆς εἰκόνας πιό ἀληθινή ἀπό ἐκείνη τοῦ ὑποκειμένου. Οἱ ἥρωες δέν ζοῦν τή ζωή τους ἀλλά τήν βλέπουν νά τούς κοιτάζει μέσα ἀπό τήν τηλεοπτική ὀθόνη. Μοιάζουν μέ τυφλούς πού περιφέρονται ἄσκοπα σέ μιά αἴθουσα μέ παραμορφωτικούς καθρέφτες. Ὁ θεατής βλέπει τούς ἥρωες νά βλέπουν τόν ἑαυτό τους στίς ὀθόνες — μοναδικό ντεκόρ τῆς ὕπαρξής τους— νά περιπλανῶνται γεμάτοι ἀπόγνωση στό διάνυσμα ἀνάμεσα σ' αὐτούς τούς ἴδιους καί στήν ὀπτική ἀναπαράστασή τους, νά χάνουν τήν αἴσθηση τῆς διαφορᾶς καί νά μετατρέπονται σιγά–σιγά σέ μιά ἀκόμη ἐνδιάμεση εἰκόνα. Αὐτοί οἱ ἀλλόκοτοι ἥρωες μοιάζουν νά εἶναι παγιδευμένοι μέσα στούς βιντεοδιαδρόμους τοῦ μυαλοῦ τους, ὅπου ἡ μνήμη ὑπάρχει μόνον ὡς ἐγγραφή καί τά συναισθήματα καί οἱ ἐπιθυμίες εἶναι ἡ πρώτη ὕλη πού ἀναλώνεται στήν κατασκευή αὐτοῦ τοῦ ψυχικά

ἀποστειρωμένου καί μοναχικοῦ εἰκονοληπτικοῦ σύμπαντος.

Ὁ Ἐγκογιάν γνωρίζει τήν αἰσθητική καί τή λειτουργία τοῦ τηλεοπτικοῦ μέσου καί τοῦ βίντεο τόσο καλά ὅσο καί τό σινεμά. Ἔτσι, κατορθώνει νά κινηθεῖ στό ἐσωτερικό αὐτῆς τῆς σχέσης, νά συναντάει τό σινεμά περνώντας καί ἁλώνοντας τό πεδίο τοῦ βίντεο, γι' αὐτό καί καινοτομεῖ χρησιμοποιώντας (μ' ὅλη τή σημασία τῆς λέξης) τήν τηλεοπτική αἰσθητική δομικά, ὡς ὀπτικό καμβά στίς ταινίες, χωρίς νά χάνει τόν ἔλεγχο μιᾶς τόσο δύσκολης καί εὔθραυστης ἰσορροπίας. Ρισκάρει ἐπικίνδυνα μετατρέποντας τό κινηματογραφικό του πλάνο σέ τηλεοπτική ὀθόνη, παίζοντας συνεχῶς μέ τή λογική καί τούς μηχανισμούς τῶν ὀπτικοακουστικῶν μέσων, δημιουργώντας κοινούς κινηματογραφικούς καί τηλεοπτικούς τόπους, χωρίς νά πάψει οὔτε στιγμή νά ἀναρωτιέται γιά τή φύση αὐτῆς τῆς μεταλλαγμένης εἰκόνας καί νά ἀναζητᾶ τά ὅριά της. Δέν φοβᾶται τόν συγκερασμό τοῦ κινηματογραφικοῦ καί τοῦ τηλεοπτικοῦ βλέμματος, γιατί πίσω ἀπ' αὐτό τό βλέμμα τίθεται σταθερά τό αἰσθητικό πρόβλημα πού τόν ἀπασχολεῖ: ἡ ταυτότητα τῆς εἰκόνας αὐτῆς καθαυτῆς.

Ὁ Ἄτομ Ἐγκογιάν, κινηματογραφώντας (σ)τά διανύσματα καί (σ)τίς ἀλληλεπιδράσεις ἀνάμεσα στίς ἀποσπασματικές ἐπαρχίες τῶν εἰκόνων τοῦ κατακερματισμένου σύγχρονου κόσμου, ὅπου ἡ καθεμιά ἀπ' αὐτές τίς εἰκόνες διεκδικεῖ τήν δική της "ἀλήθεια", σέ μιά ἐποχή ἔκλειψης τῆς ὁλοκληρωτικῆς καί ἀπόλυτης κινηματογραφικῆς εἰκόνας πού θά ταυτίσει στό ἐσωτερικό της τό φαντασιακό μέ τό πραγματικό, ὅπως λ.χ. στόν Ταρκόφσκι ἤ στόν Ὄζου, θέτει τόν δάκτυλον ἐπί τόν τύπον τῶν ἥλων. Τήν ἐποχή τῆς ἀπόλυτης κυριαρχίας τῶν νέων τεχνολογικῶν ὀπτικοακουστικῶν δυνατοτήτων καί τῆς ἰσοπεδωτικῆς λογικῆς τῶν τηλεοπτικῶν εἰκόνων οἱ ὁποῖες ἐξαφανίζουν κάθε πολιτισμική καί αἰσθητική διαφορά, πῶς μπορεῖ ὁ κινηματογράφος —στά πλαίσια αὐτῆς τῆς προβληματικῆς σχέσης του μέ τό βίντεο καί τήν τηλεόραση— νά ἀρθρώσει ἕναν λόγο γιά τίς διαφορετικές πολιτιστικές ἐπαρχίες καί νά τόν ἐπιβάλει μέ μιά αἰσθητική πού θά *χρησιμοποιήσει* λειτουργικά τό ἀπειλητικό ὑλικό τῶν νέων τεχνολογιῶν;

Ποιά μπορεῖ νά εἶναι σήμερα, ἀνάμεσα στήν ψευδαίσθηση τῆς ἀναπαράστασης καί στήν πραγματικότητα τῆς ζωῆς, ἡ ἀλήθεια ἤ τό ψέμα τῆς ταυτότητας τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας;

Οἱ ταινίες τοῦ Ἐγκογιάν εἶναι μιά ἀπάντηση σ' αὐτό τό καυτό ἐρώτημα.

I can't give you anything but love

Τζών Κασσαβέτης

Πάνος Μανασσῆς

Πολλοί, ὅταν μιλᾶνε γιά τόν Κασσαβέτη, ἀναφέρουν καί τό ὄνομα τοῦ Μπέργκμαν, γιά νά τονίσουν μᾶλλον τήν ἰδιαίτερη σχέση πού ἔχουν ἀναπτύξει αὐτοί οἱ σκηνοθέτες μέ τούς ἠθοποιούς τῶν ταινιῶν τους. Πράγματι, στίς ταινίες τόσο τοῦ Μπέργκμαν ὅσο καί τοῦ Κασσαβέτη, ἡ δυναμική τῶν ἠθοποιῶν ἀπελευθερώνει οὐσιαστικά τούς χαρακτῆρες καί καθορίζει ἄμεσα τήν ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς. Ἕνας ἀπό τούς πιό παράδοξους καί ἀντισυμβατικούς σκηνοθέτες τοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου, ὁ Τζών Κασσαβέτης χρησιμοποίησε τήν τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ γιά νά χρηματοδοτεῖ τίς δικές του παραγωγές, οἱ ὁποῖες ἦταν μέ τή σειρά τους μιά ἀποθέωση τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης. Αὐτή ἡ σχέση: ἠθοποιός / παραγωγός–σκηνοθέτης, ἀποτελεῖ τό στοιχεῖο–κλειδί στόν κινηματογράφο τοῦ Κασσαβέτη. Ὁ ἴδιος δείχνει νά ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιά τή διαδικασία τοῦ γυρίσματος μιᾶς ταινίας παρά γιά τό τελικό ἀποτέλεσμα. Οἱ ταινίες του εἶναι "οἰκογενειακές ὑποθέσεις" καί, ἐκ πρώτης ὄψεως, μοιάζουν ἀρκετά μέ τίς ταινίες τύπου home movies. Ἔχουν μεγάλη διάρκεια, εἶναι πολύ προσωπικές, δέν ἔχουν κάποιο ἰδιαίτερο σημεῖο ἑστίασης καί, ὅσον ἀφορᾶ τήν πλοκή, εἶναι ἀρκετά χαλαρές. Δέν ἔχουν καμιά σχέση μέ τίς παραδοσιακές συμβάσεις τοῦ Χόλλυγουντ, δηλαδή ἀγνοοῦν τούς περισσότερους κανόνες μιᾶς μεγάλης παραγωγῆς καί τείνουν νά εἶναι ἐπαναληπτικές. Ὁ Κασσαβέτης ἔχει μιά ἁπλή μέθοδο: βρίσκει μιά ἰδέα πού τοῦ ἀρέσει καί στή συνέχεια προσπαθεῖ νά τήν πραγματοποιήσει. Αὐτό συντελεῖ ὥστε οἱ ρυθμοί τῶν ταινιῶν του νά εἶναι σύμφωνοι μέ ἕνα "ἀνθρώπινο" μέτρο, πράγμα πού προσδίδει οἰκειότητα στούς χαρακτῆρες, ἐνῶ ταυτόχρονα δίνεται μεγάλη ἔμφαση στούς διαλόγους. Οἱ χαρακτῆρες τῶν ταινιῶν τοῦ Κασσαβέτη ζοῦν στό "ἐσωτερικό" τοῦ κόσμου κι ἔτσι ἀναπόφευκτα ἀποκτοῦν θεατρικά χαρακτηριστικά. Ὅλη ἡ πλοκή ὀργανώνεται γύρω ἀπό τούς ἠθοποιούς καί τίς ἑρμηνεῖες τους, ἐνῶ εἶναι σαφής ἡ προτίμηση στά κοντινά πλάνα καί τίς μακρινές λήψεις. Ὁ Κασσαβέτης δέν ἐνοχλεῖ τούς ἠθοποιούς του, γι' αὐτό κρατάει καί τήν κάμερα μακριά ἀπ' τό σκηνικό πεδίο καί ἡ μόνη παραχώρηση πού κάνει εἶναι νά σπάζει τή στατικότητα ἑνός χώρου μέ λήψεις ἀπό φορητή κάμερα.

Ὁ Κασσαβέτης ἀρέσκεται νά κινηματογραφεῖ σέ ἑστιατόρια καί σέ μπάρ ἐπειδή εἶναι οἱ κατ' ἐξοχήν χῶροι ὅπου οἱ ἄνθρωποι, καθώς δέν ἔχουν καί πολλά πράγματα νά κάνουν, μιλᾶνε πολύ, καί ἀναμφίβολα ἡ συζήτηση βρίσκεται στό κέντρο τῆς θεματικῆς του. Σ' αὐτό τό πλαίσιο συγγενεύει ἀρκετά μέ τήν προσέγγιση πού κάνει στό θέατρο ὁ Χάρολντ Πίντερ. Ἡ διαπλοκή τῶν χαρακτήρων στίς ταινίες του ἔχει πολλά κοινά σημεῖα μέ τή βασική πιντερική κατάσταση: δέν γνωρίζουμε τίποτε γι' αὐτούς ἤ γιά τή σχέση τους μέ τόν κόσμο, ἀλλά οἱ ἠθοποιοί δημιουργοῦν ἔντονες καί δυναμικές σκηνές πού κινητοποιοῦν τόν συναισθηματικό μας κόσμο. Ὁ Κασσαβέτης ἔχει τήν τάση νά μᾶς παρουσιάζει ἀρχικά τήν κωμική πλευρά τῶν χαρακτήρων του γιά νά μᾶς ἀποκαλύψει κατόπιν τή βία καί τήν ἀπόγνωση πού κρύβεται κάτω ἀπό τήν ἐπιφάνεια. Σημαντική ἔμφαση δίνεται στή σύνθετη λειτουργία τοῦ λόγου καί μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι

Ὁ Τζών Κασσαβέτης κατευθύνει τόν Πῆτερ Φώλκ στό Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται.
Ἀπέναντι: Ἡ δολοφονία ἑνός Κινέζου μπουκμαίηκερ.

στίς ταινίες του ὑπάρχουν μερικοί ἀπό τούς πιό πνευματώδεις καί οὐσιαστικούς μονολόγους τοῦ κινηματογράφου.

Ἡ κινηματογραφική ἱστορία τοῦ Κασσαβέτη ἄρχισε μέ τίς *Σκιές*, πού γυρίστηκαν σέ 16 mm καί βασίστηκαν στούς αὐτοσχεδιασμούς μιᾶς ὁμάδας ἠθοποιῶν πάνω σ' ἕναν χαλαρό ἀφηγηματικό σκελετό. Μιά ἐπίθεση ἐναντίον τῶν κλισέ τοῦ Χόλλυγουντ, οἱ *Σκιές* (1960) ἦταν μιά μεγάλη ἐπιτυχία καί στάθηκαν ἡ ἀφορμή γιά νά προσεγγίσει ἡ Παραμάουντ τόν Κασσαβέτη. Ἡ συνάντηση αὐτή δέν ἱκανοποίησε κανένα ἀπό τά δύο μέρη, ἄν καί ἦταν ἡ ἀφορμή γιά νά γυριστοῦν δύο ταινίες, τό *Too Late Blues* (ἑλλην. τίτλος: *Ὅταν ὁ πόθος προστάζει*, 1961) καί *Τό παιδί μας σέ περιμένει* (1963).

Κατόπιν ὁ Κασσαβέτης ἀφοσιώθηκε στήν ἠθοποιία μέ ἐξαιρετικές ἐπιδόσεις στούς *Δολοφόνους*, *τά δώδεκα καθάρματα* καί *Τό μωρό τῆς Ρόζμαρι*.

Ἔτσι, φτάνουμε στά 1968, ὁπότε μέ τά *Πρόσωπα* καί ἔπειτα μέ τούς *Συζύγους* (1970) καί τό *Μίνι καί Μόσκοβιτς* (1971) ἀρχίζει ἡ πιό δημιουργική, ἴσως, περίοδος τοῦ σκηνοθέτη. Ὅλες οἱ παραπάνω ταινίες ἀσχολοῦνται μέ τήν καθημερινότητα μιᾶς ἄλλης Ἀμερικῆς καί ἔχουν ὡς πρωταγωνιστές πετυχημένους–δυστυχισμένους ἀνθρώπους. Διακρίνεται εὔκολα μιά ἀπαισιοδοξία ἡ ὁποία σχετίζεται μέ τήν ψευδαίσθηση τοῦ ἀμερικανικοῦ ὀνείρου, στοιχεῖο πού τό ἔνιωσε πολύ νωρίς ὁ Κασσαβέτης, ὄντας ὁ γιός ἑνός Ἕλληνα μετανάστη πού δημιούργησε καί κατόπιν ἔχασε μιά ὁλόκληρη περιουσία. Ὅμως ἡ μεγάλη του ἐπιτυχία δέν ἦρθε παρά μόνο μέ τό *Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται* (1974), πού καταγράφει τή νευρική κατάρρευση μιᾶς ἐργαζόμενης, συζύγου καί μητέρας, μέ πρωταγωνίστρια τήν ἐξαιρετική Τζίνα Ρόουλαντς. Ἡ ταινία εἶναι μιά ὀδυνηρή προσπάθεια νά γίνουν κατανοητές οἱ αἰτίες πού ὁδηγοῦν στήν ἀπάθεια καί τή μιζέρια τῆς καθημερινῆς ζωῆς μέσα στό εὐρύ πλαίσιο τῆς οἰκογένειας. Μποροῦμε ὅμως νά ποῦμε ὅτι εἶναι καί μιά ἀπό τίς πιό ἀντιφατικές ταινίες τοῦ Κασσαβέτη. Δέν μπορεῖ νά ἀρνηθεῖ κανείς ὅτι πρόκειται γιά ἕνα ἀπό τά πιό πειστικά πορτραῖτα τοῦ ρόλου τῆς "νοικοκυρᾶς" καί τῶν ὀδυνηρῶν νευρώσεων πού αὐτός περικλείει. Ὑπάρχει ὡστόσο μιά ἐπιμονή στίς φορτισμένες ἑρμηνεῖες πού δημιουργεῖ ἀσφυξία στούς χαρακτῆρες. Τά ἀποτελέσματα εἶναι ἐντυπωσιακά ἀλλά δημιουργοῦν μιά σύγχυση σέ σχέση μέ τίς ἐνέργειες τῆς κεντρικῆς ἡρωίδας. Ἔχουμε στιγμές–στιγμές τήν ἐντύπωση ὅτι τό πορτραῖτο τῆς ἡρωίδας ὁρίζεται περισσότερο ἀπό τίς ἐμμονές τοῦ Κασσαβέτη παρά ἀπό τήν ἀλήθεια ἑνός τέτοιου προσώπου. Στήν ἴδια ταινία διακρίνουμε γιά μιά ἀκόμη φορά τήν τάση τοῦ σκηνοθέτη νά συμπεριλαμβάνει στίς ταινίες του φίλους καί μέλη τῶν συγγενικῶν του οἰκογενειῶν. Αὐτοί ἀκριβῶς οἱ οἰκογενειακοί δεσμοί εἶναι τό κέντρο τῶν τριῶν ἑπόμενων ταινιῶν του, τῆς *Δολοφονίας ἑνός Κινέζου μπουκμαίηκερ* (1976), τῆς *Νύχτας πρεμιέρας* (1977) καί τῆς *Γκλόριας* (1980). Βρισκόμαστε πλέον σέ μιά περίοδο ἀνησυχίας καί ἔντονης πίεσης. *Ἡ δολοφονία ἑνός Κινέζου μπουκμαίηκερ* καί ἡ *Γκλόρια* κερδίζουν σίγουρα ἀπό τήν τοποθέτησή τους στό φίλμ νουάρ καί ἀπό τήν ὑπόκριση τοῦ Μπέν Γκαζάρα. Ἀρχίζει ὅμως νά διαπιστώνεται τό ἑξῆς παράδοξο: ὅσο οἱ ἠθοποιοί ἀπελευθερώνονται τόσο οἱ χαρακτῆρες συμπιέζονται. Ἔχει εἰπωθεῖ ὅτι οἱ ταινίες τοῦ Κασσαβέτη εἶναι ἐξαντλητικές γιά ὅσους συμμετέχουν σ' αὐτές. Ὡστόσο, ὅπως παρατήρησε σωστά ἕνας κριτικός, οἱ χαρακτῆρες του ἀγωνίζονται πολλές φορές νά ἀπελευθερωθοῦν ἀπό τούς ἐμπνευστές τους, δηλαδή ἀπό τόν συγγραφέα–σκηνοθέτη καί τούς ἠθοποιούς.

Στά τελευταῖα λεπτά τῆς ταινίας *Ἡ δολοφονία ἑνός Κινέζου μπουκμαίηκερ* ἀκούγεται τό «I can't give you anything but love». Ἴσως αὐτός ὁ στίχος μπορεῖ νά χαρακτηρίσει τόσο τήν τελευταία του ταινία, τήν *Ἐρωτική θύελλα* (1984) ὅσο καί τό σύνολο τοῦ ἔργου του. Ὁπωσδήποτε ὑπάρχει κάποια δυσκολία στό νά ἐπικοινωνήσει κανείς μέ τίς ταινίες του, μιά πού λειτουργοῦν σάν μία ἐπώδυνη διαδικασία ἐνδοσκόπησης, ἀλλά δέν μποροῦμε νά τοῦ ἀρνηθοῦμε ἕναν οὐσιαστικό ἀνθρωπισμό. Ὁ κινηματογράφος τοῦ Κασσαβέτη προτιμᾶ τά ζεστά χρώματα, τή χαλαρή δομή καί τήν ἀσάφεια τῆς διαίσθησης. Εἶναι ἕνας κινηματογράφος πού ἀφοσιώνεται στούς ἀνθρώπους καί στή συμπεριφορά τους μ' ἕναν τέτοιο τρόπο πού ξεπερνᾶ τή σκέψη καί τή λογική καί στέκεται περισσότερο ἀπό τή μεριά τῆς ἀποδοχῆς παρά τῆς κατανόησης. Στό ἐνδιάμεσο, ἄς συγκεντρώσουμε τό βλέμμα μας στήν ἀποκάλυψη τῶν χαρακτήρων, πού πάλλονται ὁλοκληρωμένοι καί ὁλοζώντανοι.

Μιά ἐκκρεμής διαθήκη: ἑπτά χρόνια ἀπό τόν θάνατο τοῦ Ὄρσον Γουέλς

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΤΗΝ ΠΡΟΒΟΛΗ ΤΟΥ *ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗ*

Παναγιώτης Δόικος

Ὑποδεχόμαστε ἕνα παράξενο μεγαλεῖο ἀντικρίζοντας αὐτό τόν ἐπιβλητικό χῶρο, αὐτές τίς ἑτερόκλητες μορφές πού ἄλλοτε διογκώνονται κι ἄλλοτε συστέλλονται, αὐτά τά ὑπόγεια πρόσωπα μέ τίς ὁριακές ἀνταύγειες, αὐτή τήν αἰνιγματική ἐνορχήστρωση τῶν κοντινῶν σωμάτων πού ἀπειλοῦν καί τῶν μακρινῶν σωμάτων πού τά ἐπαναφωτίζουν ἀποδεσμεύοντας τή θέα τοῦ ἀπροσμέτρητου, αὐτό τό ἀσύμμετρο φῶς, αὐτή τήν ἐρωτηματική οἰκειότητα πού μᾶς ἀνησυχεῖ μέ τή δυσπρόσιτη διττότητά της. Ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι αὐτή ἡ διττότητα ἔχει σῶμα καί ψυχή, ὅμως ταυτόχρονα διαισθανόμαστε ὅτι ἡ γλώσσα της μπορεῖ νά ἀκουστεῖ μόνο μέσα στήν εἰκόνα. Ἡ τελευταία, μέ τήν πληθωρική ἐλλειπτικότητά της, προκαλεῖ διαρκῶς κάθε βλέμμα πού ἐπιχειρεῖ λαθραῖα νά παρεκκλίνει, ἀποφεύγοντας τή συνάντηση μέ τήν κρίσιμη λάμψη τῆς ἀνοδικῆς προοπτικῆς του.

Ὁ κόσμος πού κινεῖται μέσα στήν ὀθόνη εἶναι οἰκεῖος καί ὑπέρμετρος, καταιγιστικός καί σεμνός, πραγματικός καί ὑπερμνήμων. Ἀφουγκραζόμαστε διαρκῶς τούς μακρινούς, διπλούς, καίριους ἤχους τῶν εἰκόνων μιᾶς βίας καί μιᾶς νοσταλγίας, καί φορές–φορές φοβόμαστε νά παραδεχτοῦμε ὅτι δέν εἶναι ἀνεντόπιστες. Ὁ χῶρος τῆς καταγωγῆς τους εἶναι τό δεύτερο ὄν πού ἔχει ὑπόσταση σ' αὐτό τόν αἰνιγματικό κόσμο, δηλαδή τό ἀπαιτητικό σῶμα τῆς εἰκόνας. Ἡ μανία γιά τήν κυριάρχηση καί ἡ νοσταλγία διασταυρώνονται ἀκατάπαυστα μεταξύ τους καί οἱ συμπλοκές τους εἶναι ἀναπόφευκτα δισυπόστατες:

Ἡ ὕπουλη ἀποθέωση διαμέσου τοῦ χρήματος καί ἡ κρυμμένη αἰσθητική μιᾶς παιδικῆς εἰκόνας (*Πολίτης Καίην*). Ἡ ἀναπόφευκτη, ἐπιθετική γοητεία τῆς τεχνολογίας καί ἡ ἐπίμονη φιγούρα ἑνός παλιοῦ ἀρχοντικοῦ (*Οἱ ὑπέροχοι τοῦ Ἄμπερσονς*). Τό ἀψήφιστο ὄνειρο τῆς κυριαρχίας τοῦ κόσμου καί τό ἀδιαπέραστο δέος τῶν μεγάλων ρολογιῶν στίς νεογοτθικές ἐκκλησίες (*Ὁ ξένος*). Ἡ σκηνοθεσία τῆς ἐξαγορᾶς τῆς τρωτότητας καί ἡ ἐπικίνδυνη ὀνειροπόληση τοῦ ἀπείρου μέσα στόν ἔρωτα (*Ἡ κυρία ἀπό τή Σαγκάη*). Ἡ πρωτόγονη παραφορά γιά τήν ἐξουσία καί τό φάντασμα τῆς ἐγγύτητας τοῦ Θεοῦ (*Μάκβεθ*). Ὁ ὑβριστικός πειρασμός τῆς δυσπιστίας καί ὁ πολύφωτος ἐρωτισμός τῶν ἀθώων κατακτητῶν, πού ἀδυνατοῦν νά παύσουν νά ὁραματίζονται (*Ὀθέλλος*). Ἡ δαιμονική ὑποχώρηση στόν κερδοφόρο χειρισμό τῆς ἐχθρότητας καί ἡ ἐπάνοδος τῆς ἐνοχῆς μέσα στήν πατρική ἀγάπη (*Ὁ κύριος Ἀρκάντιν*). Ἡ ἄνομη ὑπηρέτηση τῆς ἀλήθειας καί ἡ σπαρακτική νοσταλγία τοῦ Ἀκέραιου ἀπό τόν ἀδικαίωτο ὑβριστή (*Ὁ ἄρχων τοῦ τρόμου*). Ἡ σύμπραξη στή σύγχρονη ἀναχώρηση τοῦ προσώπου καί ἡ ἀνάληψη τοῦ προσωπικοῦ μεριδίου στόν κώδικα τοῦ λαβυρίνθου (*Ἡ δίκη*). Ἡ ἔνταξη στήν κλίμακα τῶν ἀδιάφορων ἀνταλλαγμάτων τῆς ἐξουσίας καί ἡ ἀφοπλισμένη ἀναζήτηση τοῦ ἀπέραντου (*Φάλσταφ*). Ἡ συμβιβαστική ἱστοριοποίηση τοῦ μύθου καί ἡ μακρινή "ἐκδίκηση" τοῦ θεϊκοῦ ὀνείρου πού διαφεύγει (*Ἀθάνατη ἱστορία*). Ἡ πρόκληση στό χρονικό δίλημμα τῆς γνησιότητας καί ἡ δυσδιάκριτη αἰωνιότητα τῆς προσωπικῆς σφραγίδας (*Ἡ ἀλήθεια καί τό ψέμα*). Ὁ πολύμετρος παλμός τῆς φωτοσκίασης στίς ἐσωτερικές ὄψεις τῆς τραγικῆς πλοκῆς καί ὁ κινηματογραφικός στοχασμός τοῦ μυστικοῦ του (*Κινηματογραφώντας τόν Ὀθέλλο*).

Ὁ ἀνείδωτος κώδικας καί τό "ἐξαντλημένο" ἀπόσπασμα. Τό μπαρόκ μήνυμα τῆς τεθλασμένης καί ὁ κατάλογος τῶν ἀδιέξοδων ὄψεων τῆς εὐθείας. Τό πολύπτυχο σῶμα τοῦ λαβυρίνθου καί ἡ δελεαστική ψευδαίσθηση τῆς πολλαπλότητας.

Τό διττό μεγαλεῖο τῆς βίας καί τῆς νοσταλγίας. Τό ὑπόκωφο τραγούδι τοῦ Θεοῦ. Οἱ ἀνθεκτικοί, ἔνδοξοι ψίθυροι τοῦ ἀνθρώπου.

Ἐδῶ καί μερικά χρόνια ἔχουν ἀρχίσει ἀπό συνεργάτες τοῦ Γουέλς σέ διάφορα μέρη τοῦ κόσμου προσπάθειες γιά τήν ὁριστική ἀποκατάσταση τῶν ἀτελείωτων καί ἀπρόβλητων ταινιῶν του. Φέτος γνωρίζουμε τό ἀποτέλεσμα τῆς μίας ἀπό αὐτές: τόν Ἀπρίλιο ἔγινε στή Σεβίλλη ἡ πρώτη παγκόσμια προβολή τοῦ *Δόν Κιχώτη* σέ ὁλοκληρωμένη μορφή.[1] Εἶναι περιττό νά μιλήσουμε ἐδῶ γιά τή σπουδαιότητα τῆς προβολῆς τῆς ταινίας στό πλαίσιο τῶν ἐκδηλώσεων τοῦ φετινοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Εἶναι χαρακτηριστικό πάντως, σχετικά μέ τήν παγκόσμια πρεμιέρα τῆς Σεβίλλης, ὅτι στούς πρώτους σχολιασμούς τοῦ ἔργου ἀπό τούς Ἰσπανούς κριτικούς δόθηκε ἰδιαίτερη ἔμφαση στήν ἀχρονική διάσταση τοῦ *Δόν Κιχώτη*.[2] Αὐτό σέ καμιά περίπτωση δέν θά μποροῦσε νά μᾶς ἐκπλήξει, ἐφόσον σέ ὅλη τή διάρκεια τοῦ πολύχρονου καί περιπετειώδους γυρίσματος (1957–1972), πρόθεση τοῦ σκηνοθέτη ἦταν οἱ εἰκόνες του νά ἐκφράσουν, πάνω ἀπ' ὅλα, ἐκείνη τήν "ἀδικαιολόγητη" καί μόνιμα ἐπίκαιρη νοσταλγία, πού ὁ ἴδιος διέκρινε μέσα στήν τρέλα τοῦ ἥρωά του.

Δέν ξέρουμε δυστυχῶς σέ ποιό ἀκριβῶς σημεῖο βρίσκεται ἡ πορεία ἀποπεράτωσης τῶν ὑπολοίπων ἡμιτελῶν ταινιῶν τοῦ Ὄρσον Γουέλς. Δέν θέλουμε νά τίς ἀποκτήσουμε καί νά τίς προβάλουμε μόνο ἀπό λαιμαργία τῆς φαντασίας, οὔτε μόνο ἀπό ἀγάπη. Ἀλλά καί γιά νά αἰσθανθοῦμε πιό ἔντονα τή μικτή γεύση τῆς ἐκκρεμότητας πού ὑφίσταται ἀπό τίς 10 Ὀκτωβρίου 1985. Καί, κυρίως, γιά νά ἐπιβεβαιώσουμε, συμμετέχοντας σέ μερικά ἀπό τά μυστικά γιά τά ὁποῖα τά ἀνορθόδοξα νεύματα τοῦ Ὄρσον Γουέλς δέν μᾶς ἔχουν μιλήσει ἀκόμη, ὅτι πίσω ἀπό τόν θάνατο τόσο ἐκεῖνος ὅσο καί ἐμεῖς δέν εἴμαστε παρά μόνο κάποια ἀπό τά σώματα πού συναπαρτίζουν τό σύμπαν τοῦ ἡμιφανοῦς μεγαλείου τῆς πραγματικότητας τοῦ κώδικα, δηλαδή τόν κόσμο τῆς ξετυλιγμένης "κορδέλας τῶν ὀνείρων".

1. Μέ τήν ἔγκριση τῆς Oja Kodar (φίλης τοῦ Γουέλς καί κατόχου — σύμφωνα μέ τή διαθήκη τοῦ σκηνοθέτη — τῶν δικαιωμάτων τῶν ἡμιτελῶν ταινιῶν του), μιά ὁμάδα Ἰσπανῶν κινηματογραφιστῶν ὑπό τήν ἐπίβλεψη τοῦ Jésus Franco (βοηθοῦ σκηνοθέτη στόν *Φάλσταφ*) συγκέντρωσε καί ἐπεξεργάστηκε ἐπί ἑνάμισυ χρόνο τό διάσπαρτο καί ἀμοντάριστο κινηματογραφικό ὑλικό τοῦ *Δόν Κιχώτη*. Τό ἀποτέλεσμα ἦταν ἡ πρώτη ὁλοκληρωμένη μορφή τῆς ταινίας. Ὁ *Δόν Κιχώτης* προβλήθηκε στίς 20 Ἀπριλίου 1992 στά ἐγκαίνια τῆς ΕΧΡΟ 92 τῆς Σεβίλλης (Βλ. ἐφημ. *El Pais*, 7 Μαρτίου, 17, 18 καί 21 Ἀπριλίου 1992).

2. Βλ. ἐφημ. *El Pais*, 17, 18 καί 21 Ἀπριλίου 1992, τά κείμενα τῶν M. Gutiérrez Aragon, M. Bayon καί A. Fernandez–Sandos.

Τοπίο στήν ὁμίχλη

ΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Θωμᾶς Λιναρᾶς

Αἰχμή τοῦ δόρατος τῆς γαλλικῆς ταινίας στάθηκε πάντα ἡ ὑπογραφή τοῦ δημιουργοῦ της. Ἡ ἔννοια τοῦ δημιουργοῦ, ἄρρηκτα συνυφασμένη μέ τό περιοδικό *Cahiers du cinéma*, ἔδωσε σημαντική ὤθηση στόν εὐρωπαϊκό κινηματογράφο, κυρίως μέσω τῆς φιλελεύθερης πρότασης τῆς νουβέλ βάγκ. Αὐτή ὅμως ἡ αἰχμή φαίνεται σήμερα στομωμένη καί πάντως ἐλάχιστα διεισδυτική.

Ἀφορμή γιά τίς σκέψεις αὐτές ἔδωσε ἡ προφεστιβαλική ἐκδήλωση γιά τίς "Τάσεις τοῦ σύγχρονου γαλλικοῦ κινηματογράφου", πού ὀργανώθηκε ἀπό τήν Π.Ε.Κ.Κ. καί τό Γαλλικό Ἰνστιτοῦτο στά πλαίσια τῶν Δημητρίων. Ἐκεῖ οἱ "τάσεις" ὑπῆρξαν ὁμιχλώδεις, τό "σύγχρονο" ἔμοιαζε ἀναπαλαιωμένο καί τό γαλλικό σινεμά ἀποδείχθηκε κουρασμένο καί πληκτικό, μέ ἐξαίρεση δύο ταινίες. Βέβαια, εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἕνα πολύ μικρό μέρος τῆς γαλλικῆς παραγωγῆς φθάνει στίς ἑλληνικές αἴθουσες. Οἱ εἰσαγωγεῖς στέκονται καχύποπτοι, κυρίως γιά λόγους ἐμπορικούς, ἀπέναντι στήν γαλλική καί κατ' ἐπέκτασιν στήν εὐρωπαϊκή ταινία. Ἡ κυριαρχία τοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου καί τῆς ἐπεκτατικῆς του πολιτικῆς εἶναι ἀναμφισβήτητη, ἡ φυλλορροή τοῦ κοινοῦ τῆς εὐρωπαϊκῆς ταινίας τό ἴδιο, ἀλλά ἐπιτέλους ἄς πάψουμε νά φορτώνουμε στόν ἀμερικανικό κινηματογράφο τήν κρίση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ. Εἶναι μιά εὔκολη, ἀβασάνιστη καί φτηνή ἐξήγηση. Δέν εἶναι μιά μάχη "οἰκονομικῶν ἐπιταγῶν", ὅπως εὔστοχα παρατήρησε ὁ Θόδωρος Ἀγγελόπουλος, ἀλλά μιά μάχη πού ἀπό τήν πλευρά τῆς Εὐρώπης θά πρέπει νά δοθεῖ σέ πνευματικό ἐπίπεδο, γιά τήν ἐπιβίωση τῆς πολιτιστικῆς της ταυτότητας καί τή διάσωση τοῦ πολιτισμοῦ της.

Ἔγραφε παλαιότερα ὁ Φρανσουά Τρυφφώ: «*Σήμερα ζητῶ ἀπό μιά ταινία πού βλέπω νά ἐκφράζει τή χαρά νά κάνεις κινηματογράφο ἤ τήν ἀγωνία νά κάνεις κινηματογράφο καί μ' ἀφήνουν ἀδιάφορο ὅλες αὐτές πού βρίσκονται ἀνάμεσα, ὅλες δηλαδή οἱ ταινίες πού δέν πάλλονται*».

Ποῦ βρίσκεται αὐτός ὁ παλμός σέ ταινίες ὅπως ἡ *Ἀπογοητευμένη*, τό *Κακό αἷμα*, ἡ *Πιτσιρίκα*; Κακοχωνεμένες ἐπιδράσεις, κομπορρημοσύνη, συγκαλυμμένος ναρκισσισμός καί μιά κατ' ἐπίφασιν ἁπλότητα. Τό περίφημο προσωπικό ὕφος καί ἡ ἐλευθερία τῆς γραφῆς χρησιμοποιοῦνται ὡς ἄλλοθι γιά ἕναν κινηματογράφο μέ ἀπροσδιόριστη ταυτότητα καί θολές ἰδέες. Ἡ *Ἀπογοητευμένη* περιφέρει τήν πλήξη, τήν ἀνία καί τήν ἀπογοήτευσή της στήν ὀθόνη, καταφέρνοντας πολύ γρήγορα νά τά μεταδώσει καί στόν θεατή, πού προσπαθεῖ μάταια νά ἐντοπίσει ἔστω καί μιά σπίθα ζωῆς, σ' αὐτό τό ψυχοπλακωτικό δράμα (;), ἐνῶ δίπλα της μιά *Πιτσιρίκα* περιφέρει, ἐπίσης, τόν παρθενικό της ὑμένα σάν σημαία ἀλύτρωτου κράτους σέ πορεία αὐτοδιάλυσης καί ἀναγνώρισης. Σέ ὅ,τι ἀφορᾶ βέβαια τό *Κακό αἷμα*, εἶναι δύσκολο ἀκόμη καί νά περιγράψει κανείς αὐτό πού *δέν* συμβαίνει στήν ταινία. Μιά ἀνερμάτιστη καί ἄναρθρη σκαλωσιά εἰκόνων, φορτωμένη ἐγκεφαλικά παιχνίδια καί ὑπαρξιακές ἀνησυχίες σέ νουάρ ὕφος, πού καταρρέει πρίν κάν προλάβει νά στηθεῖ. (Ἐξαίρετος, παντοῦ καί πάντα, ἀκόμη καί μέσα στίς ἀνοησίες, ὁ ἀγέραστος Μισέλ Πικολί). Μπροστά στό *Κακό* (ὄντως) *αἷμα*, ἡ *Πρωινή περίπολος* τοῦ Νίκου Νικολαΐδη φαντάζει ἀριστούργημα.

Τό *Ἰνδικό νυχτερινό* τοῦ Ἀλαίν Κορνώ (βασισμένο στήν ἐξαιρετική νουβέλα τοῦ Ἀντόνιο Ταμπούκι) στήνει ἕνα ὀπτικά ἐνδιαφέρον ὁδοιπορικό ἀναζήτησης, ἐσωτερικῆς καί ἐξωτερικῆς ταυτόχρονα, ὅπου τελικά ὁ κυνηγός ταυτίζεται μέ τό θήραμα, δηλαδή ὁ ἥρωας ἀνακαλύπτει τόν πιό βαθύ καί πραγματικό του ἑαυτό. Ὅμως ἡ ἐπίπεδη ἐξέλιξη τῆς ἀφήγησης καί ἡ ἄνευρη σκηνοθεσία δέν κατορθώνουν νά στρέψουν τή ματιά τῆς ταινίας στό κρίσιμο διάνυσμα ἀνάμεσα στήν ἐπιφάνεια καί στό βάθος τῶν πραγμάτων, ἀπ' ὅπου θά περίμενε κα-

νείς νά ἀναδυθεῖ ἡ σκισμένη στά δυό ταυτότητα τοῦ ἥρωα. Ἡ ταινία ἀδυνατεῖ νά ζωντανέψει τούς νεκρούς χρόνους, νά φωτίσει τά ἐσωτερικά ψυχικά τοπία, νά κινήσει τή μυθοπλασία ἀνάμεσα στό μέσα καί στό ἔξω, νά συλλάβει τή διαφορά τους. Ἀντίθετα, γεμίζει τά χάσματα μέ ἀτέλειωτους διαλόγους (εὔκολη λύση), καταλήγοντας σ' ἕνα "κλασικό εἰκονογραφημένο" πού μᾶς ταξιδεύει μέν (χωρίς νά μᾶς μαγεύει), ἀλλά δέν μᾶς ὁδηγεῖ πουθενά. Μιά ταινία πού θά μποροῦσε, ἐάν εἶχε τό ἄγγιγμα τοῦ δημιουργοῦ (στό μυαλό μας ἦρθε ὁ Μικελάντζελο Ἀντονιόνι), νά εἶναι συναρπαστική.

Μόνο δύο ἀπό τίς ταινίες τῆς ἐκδήλωσης ξεχώρισαν: ἡ *Διακριτική* τοῦ Κριστιάν Βενσάν καί ὁ *Σύζυγος τῆς κομμώτριας* τοῦ Πατρίς Λεκόντ.

Στήν πρώτη του ταινία, ὁ Βενσάν σκηνοθετεῖ ἔξυπνα καί μέ χάρη τό στήσιμο μιᾶς ἐρωτικῆς παγίδας, ἀνάμεσα σ' ἕναν μαίτρ–γητευτή γυναικῶν καί σ' ἕνα ἀνυποψίαστο "χαζοπούλι", στούς δρόμους, στίς σοφίτες καί στά καφέ ἑνός ὑπέροχα φωτογραφημένου, σέ καφέ τόνους, Παρισιοῦ. Μέ ἀνάλαφρες πινελιές καί στό ὕφος τῆς καλύτερης παράδοσης τῆς νουβέλ βάγκ, ὁ Βενσάν στρέφει τό φακό του στούς ἥρωες, χωρίς ποτέ νά τούς ἀγγίζει — ἀποφεύγοντας ἔτσι ἔντεχνα τήν ψυχογραφία— καί χωρίς νά ταυτίζει τή ματιά του μέ τή δική τους, κρατώντας μ' αὐτό τόν τρόπο μιά ἀπόσταση ἀσφαλείας, ἀπό τήν ὁποία τούς παρατηρεῖ μέ μιά ἀδιόρατη εἰρωνεία νά παίζουν στή "λέσχη τῆς ἀπάτης", ποντάροντας τόν ἴδιο τους τόν ἑαυτό. Ὁ Βενσάν μᾶς περιγράφει τίς κυκλωτικές καί ὑπολογισμένες κινήσεις τοῦ γητευτῆ ἀπέναντι στό θήραμά του, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀπελευθερώνει τίς κρυφές τους σκέψεις, οἱ ὁποῖες κυκλοφοροῦν μέσα στά πλάνα καί ἀνάμεσα στούς ἥρωες, εἴτε σκοντάφτοντας σέ κάποιον "δυσκοίλιο" διάλογο ἀπ' ὅπου ξεμυτίζουν πίσω ἀπό τίς λέξεις, ἀλλάζοντας τίς σημασίες καί τά νοήματα, εἴτε μερικές φορές ὑποκαθιστώντας τόν ἴδιο τόν διάλογο, ἀποκαλύπτοντας καλά κρυμμένες προθέσεις. Αὐτή ἡ δεύτερη γλώσσα τῆς ταινίας —τῆς ἀλήθειας τῶν ἡρώων— διαβρώνει καί ὑπονομεύει τό σκηνικό τῆς ἀπάτης, προκαλώντας του χαριτωμένα λεκτικά ρήγματα μέσα στά ὁποῖα οἱ ἥρωες χάνουν τήν πυξίδα πλεύσης, σ' ἕνα παιχνίδι παραπλάνησης καί ἀποπλάνη-

Ἡ διακριτική τοῦ Κριστιάν Βενσάν

σης, ὄχι μόνον τοῦ ἄλλου ἀλλά καί τοῦ ἴδιου τους τοῦ ἑαυτοῦ. Ἕνα ἐρωτικό γαϊτανάκι ἐξαπάτησης —μόνο γιά δύο— στό ὁποῖο αὐτός πού τελικά κερδίζει, μ' αὐτήν τή διακριτική ταινία, εἶναι τό γαλλικό σινεμά.

Στήν ἄλλη ταινία, ὁ μᾶλλον ἄγνωστος στό ἑλληνικό κοινό Πατρίς Λεκόντ κλείνει τούς πρωταγωνιστές του σ' ἕνα κομμωτήριο (τόπο πραγμάτωσης τῶν παιδικῶν ἐρωτικῶν φαντασιώσεων τοῦ ἥρωα), καταποντίζοντάς τους σ' ἕνα ἀποκλεισμένο ἀπό διαφυγές παρόν καί δημιουργώντας ἐξαρχῆς ἕνα αὐτοτροφοδοτούμενο καί ἀπόλυτο ἐρωτικό σύμπαν. Ὁ τόπος, δηλαδή τό κομμωτήριο, φαντάζει μέ μυρωμένο καράβι πού ταξιδεύει ἔξω ἀπό τό χρόνο, κουβαλώντας δύο σώματα πού τό μόνο χρονόμετρο πού γνωρίζουν εἶναι αὐτό πού μετρᾶ τίς ὧρες τοῦ ἐρωτικοῦ τους πάθους. Ἡ ταινία, μ' ἕνα μαγικό ἄγγιγμα, τυλίγεται σ' ἕνα ὀνειρικό πέπλο πού τό διαπερνοῦν μόνον τά ρεύματα ἑνός ἔρωτα μοναχικοῦ καί ἀποκλεισμένου ἀπό τήν ἐξωτερική πραγματικότητα. Ἡ ταινία δέν ἀνοίγεται σέ καμιά στιγμή στόν κόσμο τῶν ἄλλων. Ἀντίθετα, ἡ πραγματικότητα τῶν ἄλλων κρυφοκοιτάζει ἀπό τήν κλειδαρότρυπα τό ὁλοκληρωτικό πάθος τῶν συζύγων ἐραστῶν. (Ἐκπληκτικός, ὁ Ζάν Ροσφόρ καί προκλητικά αἰσθησιακή ἡ χυμώδης Ἄννα Γκαλιένα). Τό ἀνοιγοκλείσιμο τῆς πόρτας αὐτοῦ τοῦ πυρακτωμένου κομμωτηρίου δείχνει μ' ἕναν καυστικό καί σαρκαστικό τρόπο τίς ἄνοστες καί ξινές φέτες τῆς ζωῆς τῶν ἄλλων. Περαστικά βλέμματα, ξένα στό κλειστό σύμπαν τοῦ κομμωτηρίου, τό ὁποῖο, ἀκινητοποιημένο στούς τελετουργικούς ρυθμούς του, ταξιδεύει τούς μοναδικούς πελάτες του μ' ἕνα ἱπτάμενο μουσικό χαλί (οἱ σκηνές μέ τήν ἀραβική μουσική εἶναι οἱ πιό "φευγάτες" τῆς ταινίας) στά ὅρια τοῦ ἐρωτικοῦ τους πάθους. Ὅταν λοιπόν αὐτά τά ὅρια πάθους, τή στιγμή τῆς κορύφωσής τους, τεντώνονται ἐπικίνδυνα, προτοῦ ἀκόμη ὁ φθοροποιός χρόνος καί ἡ ἤρεμη ἀπόγνωση τῆς καθημερινότητας ἀρχίσουν νά τρυπώνουν ἀπό τίς χαραμάδες, τό θηλυκό (διαίσθηση τοῦ ἀναπότρεπτα ἐπερχόμενου), ἀποφασίζει ἡρωική ἔξοδο, ἀνοίγοντας διάπλατα τήν πόρτα τοῦ κομμωτηρίου στόν χείμμαρο τῆς ζωῆς, διεκδικώντας τήν αἰωνιότητα αὐτῆς τῆς κορύφωσης, σ' ἕναν "θάνατο σταθερό πέρα ἀπ' τόν ἔρωτα".

Ὁ σύζυγος τῆς κομμώτριας *τοῦ Πατρίς Λεκόντ.*

Δύο ταινίες πού θά μποροῦσαν νά σταθοῦν ἐπάξια στήν ἑλληνική ἀγορά, ὄχι μόνον ἀπέναντι στά διάφορα μετριότατα κατασκευάσματα τοῦ ἐμπορικοῦ ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου, ἀλλά καί ἀπέναντι στίς γαλλικές ταινίες, οἱ ὁποῖες, ἀνάμεσα στό ἀμφισβητούμενο στίγμα τῆς "γαλλικῆς ποιότητας" καί σέ προβληματικές ὑπερπαραγωγές, ἔχουν χάσει τό δρόμο πρός τίς αἴθουσες. Ἐπίσης, σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τήν ἐκδήλωση (πολύ θετικό στοιχεῖο τό νέο σύστημα ὑποτιτλισμοῦ μέ χρήση ὑπολογιστῆ), ἡ ἐρώτηση πού τίθεται εἶναι μέ ποιά κριτήρια ἐπελέγησαν καί κατά πόσον πράγματι ἀντιπροσώπευαν τίς τάσεις τοῦ σύγχρονου γαλλικοῦ κινηματογράφου οἱ ταινίες πού προβλήθηκαν (δέν εἴδαμε τό *Δέν ἀκούω πιά τήν κιθάρα* τοῦ γκονταρικοῦ Φιλίπ Γκαρρέλ), καθώς καί πόσο ἐπηρεάστηκε ἡ ἐπιλογή τῶν ταινιῶν ἀπό τή διαθεσιμότητα ἤ τήν τιμή τους στήν ἀγορά.

Ἐν κατακλεῖδι, θά θέλαμε νά ἐπαναλάβουμε πώς τό γαλλικό καί τό εὐρωπαϊκό σινεμά θά πρέπει νά ξεφύγουν ἀπό τόν πόλεμο τῶν οἰκονομικῶν μεγεθῶν ἀπέναντι στό ἀμερικανικό πρότυπο —μάχη οὕτως ἤ ἄλλως χαμένη— καί νά ἐγκαταλείψουν τήν ὑστερική ἀναζήτηση τῆς ποιότητας, τῶν ὑψηλῶν νοημάτων καί τοῦ αἰσθητικοῦ ὕφους.

Ἡ κρίση εἶναι κυρίως κρίση ὁραμάτων καί ἰδεῶν καί ὄχι μόνον στατιστικῆς εἰσιτηρίων καί πολιτικῆς τῶν ἑταιρειῶν. Ἡ καλλιτεχνική καί ἐμπορική ἐπιτυχία τῆς ἐξαιρετικῆς *Διπλῆς ζωῆς τῆς Βερόνικα* εἶναι ἕνα φωτεινό μονοπάτι–πρόταση γιά τόν εὐρωπαϊκό κινηματογράφο.

Χρυσά καρτούν

Τά καλύτερα εὐρωπαϊκά κινούμενα σχέδια τοῦ 1991 καί τοῦ 1992

Θόδωρος Νάτσινας

Μία ἀπό τίς εἰδικές προβολές τοῦ 33ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου ἦταν ἀφιερωμένη στά "Εὐρωπαϊκά κινούμενα σχέδια". Ἡ προβολή περιελάμβανε τίς ταινίες πού ἔχουν προταθεῖ γιά τά εὐρωπαϊκά βραβεῖα Golden Cartoon, πού θεσπίσθηκαν τό 1991. Τό πρόγραμμα αὐτό, παρά τό γεγονός ὅτι μᾶλλον περιελάμβανε τίς καλύτερες εὐρωπαϊκές ταινίες animation τῶν δύο τελευταίων ἐτῶν, ἦταν μιά ἀπό τίς πιό ἄχαρες στιγμές τοῦ Φεστιβάλ. Δυστυχῶς, φαίνεται ὅτι ἕνα πρόγραμμα σύγχρονων εὐρωπαϊκῶν καρτούν δέν εἶναι μιά πολύ εὐχάριστη ὑπόθεση. Οἱ ταινίες, βέβαια, εἶναι ἀρκετά ὄμορφες καί συμπαθητικές ἀλλά ἀφήνουν μιά ἔντονη αἴσθηση ἀνολοκλήρωτου. Τούς λείπει ἡ ἰδιαίτερη "μαγική" αἴσθηση, αὐτή πού μόνο τά καρτούν μποροῦν νά πετύχουν, ἄν τό θελήσουν. Ἐδῶ καί χρόνια, τό animation ἔχει τοποθετήσει τόν ἑαυτό του στό περιθώριο, ἀπό τό ὁποῖο δέν λέει νά ξεφύγει. Γιά τήν κατάσταση αὐτή, βέβαια, δέν φταίει ἡ ἀδιαφορία κρατικῶν καί μή φορέων ἀλλά ἡ ἀποτυχία τῶν δημιουργῶν νά συγκινήσουν καί νά ἕλξουν τό κοινό.

Ἡ τύχη τῆς εἰδικῆς προβολῆς τῶν "Χρυσῶν καρτούν" ἦταν ἀντάξια τῆς θέσης στήν ὁποία ἔχει περιπέσει τό εὐρωπαϊκό animation. Ὑπῆρξαν λάθη στό πρόγραμμα πού ἀνακοινώθηκε, χρησιμοποιήθηκε ὁ ὅρος "Κινούμενο σχέδιο" ἐνῶ τουλάχιστον πέντε ἀπό τίς ταινίες δέν ἦταν κινούμενα σχέδια, ὑπῆρξε ἕνα σημαντικό μπέρδεμα στίς ὧρες καί τίς αἴθουσες τῆς προβολῆς τους, ἡ ὁποία γινόταν χωρίς ὑποτίτλους καί μέ ἐλλιπῆ στοιχεῖα (λ.χ. τά ὀνόματα τῶν δημιουργῶν τῶν ταινιῶν δέν ἀναφέρθηκαν πουθενά).

Ὅλα αὐτά δέν εἶναι παράπονα γιά τή διοργάνωση τοῦ Φεστιβάλ ἀλλά δεῖκτες τῆς ὑποβαθμισμένης θέσης στήν ὁποία ἔχει καταφέρει νά βρεθεῖ τό animation. Καί ὅμως ἡ τεχνική πλέον εἶναι τέλεια, τά στύλ (πλαστελίνη, κιμωλίες, κολλάζ, κατασκευές, air–brush κτλ.) τόσο πολλά καί διάφορα πού ἐκπλήσσουν, ὁ συνδυασμός χρωμάτων καί ἤχων συχνά συναρπαστικός. Ὡστόσο κάτι πάει στραβά καί οἱ σύγχρονες ταινίες δέν μποροῦν νά σταθοῦν δίπλα στίς κλασικές παραγωγές τοῦ Χόλλυγουντ, στίς ταινίες μέ τόν Μπάγκς Μπάννυ ἤ τόν Ντάφυ Ντάκ, οἱ ὁποῖες εἶναι ταυτόχρονα πειραματικές καί ζωντανές. Ἡ σύγχρονη παραγωγή εἶναι πολύ καλή μόνον ὅταν φτιάχνει κάτι κατά παραγγελίαν, λ.χ. τά σποτάκια τοῦ MTV. Ἴσως ἡ ἀποτυχία νά ὀφείλεται στό ὅτι οἱ δημιουργοί προσβλέπουν σ' αὐτές τίς παραγγελίες, θεωρώντας τήν προσωπική τους δουλειά ὡς διαφήμιση, ἁπλῶς, τῶν τεχνικῶν τους ἱκανοτήτων. Πάντως, ἀπό τίς ταινίες πού εἴδαμε, οἱ παραγωγές τῆς ἀγγλικῆς ἑταιρείας Aardman Films ξέφευγαν ἀπό τή γενική μιζέρια καθώς ἦταν ζωντανές, ἔξυπνες καί γεμάτες χιοῦμορ. Πιθανή εὐρύτερη ἐπιτυχία τους θά προσέφερε μιά διέξοδο γιά ὅλο τό εὐρωπαϊκό animation.

Ἡ Πεντάμορφη καί τό τέρας: *Ἡ ἄλλη πλευρά τῶν καρτούν. Ὅταν ἡ εὐρωπαϊκή παραγωγή συνθλίβεται ἀνάμεσα στό αἴτημα τῆς πρωτοτυπίας καί τό περιθώριο, ἡ Ἀμερική, μέ σημαιοφόρο τή φάμπρικα Ντίσνεϋ, κατασκευάζει σταθερά ἐπιτυχημένα οἰκογενειακά προϊόντα.*

Τό παιχνίδι πού δέν τελείωσε

Ο ΠΑΙΚΤΗΣ

Γιάννης Δεληολάνης

Ὁ Γκρίφφιν Μίλ εἶναι ἕνας "παίκτης". Στήν ἀργκό τοῦ Χόλλυγουντ αὐτό σημαίνει ὅτι εἶναι διοικητικό στέλεχος σέ κάποια μεγάλη ἑταιρεία διανομῆς / παραγωγῆς, στά ἑλληνικά, δηλαδή, ἕνας executive σέ μία major. Ἡ δουλειά του: νά ἔχει αὐτιά στό πλάι τοῦ κεφαλιοῦ (γιά νά ἀκούει προτάσεις γιά ὑποψήφιες σαρωτικές ἐπιτυχίες) καί μάτια στό πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ (γιά νά προλαβαίνει τά πισώπλατα μαχαιρώματα ἀπό τούς λοιπούς executives). Μέσα στίς τόσες προτάσεις, φτάνουν στό γραφεῖο του καί μερικές ἀπειλές, μέ ἀνησυχητική μάλιστα συνέπεια —κάποιος ἀπό τούς σεναριογράφους πού ἔχουν ἀπορριφθεῖ τοῦ τήν ἔχει φυλαγμένη. Ὡς δαιμόνιος ντετέκτιβ ἐντοπίζει τόν ὑποψήφιο θύτη του ἀλλά, κατά τή διάρκεια τῆς ἀντιπαράθεσής τους, τόν σκοτώνει. Μέ λύπη του σύντομα μαθαίνει ὅτι σκότωσε λάθος ἄνθρωπο...

Ὅλα αὐτά συμβαίνουν στόν *Παίκτη* τοῦ Ρόμπερτ Ἄλτμαν, τήν πιό "in" ἐπιτυχία τῆς χρονιᾶς. "In" ... ποῦ; Στά ἄδυτα τῶν χολλυγουντιανῶν στούντιο, βεβαίως. "In", ἀκόμη γενικότερα ἐπειδή οἱ κριτικοί χάσανε τά πέταλά τους, τό κοινό παραμιλοῦσε καί τά "in" (αὐτά ποῦ;) ραδιοφωνικά καί τηλεοπτικά κανάλια ἔκαναν "πάσες" στό φίλμ μέσα σέ θαυμαστή ὁμοθυμία. Συμφωνοῦμε καί ἐπαυξάνουμε: *Ὁ Παίκτης*, ταινία "ἐσωτερικῆς" κριτικῆς πού δέν μοιάζει μέ καμιά ἄλλη, ἀξίζει κάθε κλάπ ἀπό τό χειροκρότημά μας. Ἀλλά τοῦ ἀξίζουν κι ἕνα–δυό σχόλια, στό περιθώριο τῆς γιορτῆς.

Ὁ Παίκτης εἶναι ταινία κριτικῆς τοῦ συστήματος παραγωγῆς τοῦ Χόλλυγουντ. Ἡ ὑποκρισία, ἡ ἄκρατη φιλοδοξία, οἱ ἀσπασμοί στό βωμό τοῦ κέρδους, ἡ παραγωγή "στά πρόθυρα νευρικῆς κρίσης", ὅλα ἀπογυμνώνονται μέ τρόπο ἀρκούντως ρεαλιστικό. Τό σενάριο, ὅμως, ἔχει τό, ἀπαραίτητο γιά μιά μοντέρνα προσέγγιση, προσόν νά μήν ἐπικεντρώνεται σέ μερικές μελοδραματικές καταγγελίες ἀλλά νά ἀφήνει τίς "σκληρές" ματιές πρός τά μέσα, νά διαβρώνουν τά "ντεκόρ" τῆς δράσης καί νά ἀντανακλῶνται στίς ζωές τῶν πρωταγωνιστῶν. Ἡ κριτική δέν πατρονάρει τή δράση, εἶναι εὐχάριστα κινητική καί κάποτε ἀπρόοπτη, ὥστε νά μή φαντάζει αὐτοσκοπός.

Τυπικά, ὁ Ἄλτμαν παίρνει τήν ἐκδίκησή του ἀπό τό Χόλλυγουντ πού τόν "ἐξόρισε", ἔπειτα ἀπό τίς πρῶτες του ἐπιτυχίες στό πιό φιλελεύθερο '70, στόν κόσμο τῆς ἐμπορικῆς ἀφάνειας. *Ὁ Παίκτης* στάζει φαρμάκι, καί μάλιστα μέ τίς εὐλογίες τῶν ἀστέρων: στό φίλμ ἐμφανίζονται, σέ ὀλιγόλεπτες παρουσίες στό ρόλο τοῦ ἑαυτοῦ τους, ὀνόματα ὅπως ἡ Τζούλια Ρόμπερτς, ὁ Μπρούς Γουίλλις, ἡ Σέρ, ὁ Νίκ Νόλτε καί *πολλοί, πολλοί* ἄλλοι. Χωρίς νά εἰσπράττουν δεκάρα —ἀλλιῶς ὁ προϋπολογισμός τῆς ταινίας θά ἔφτανε στ' ἀστέρια. Τί συνέβη; Ἀφενός, ὅλα αὐτά τά ψημένα στά παρασκήνια τῆς show biz ἰνδάλματα *γνωρίζουν* τί συμβαίνει καί ἀσπάζονται τήν ἄποψη τοῦ Ἄλτμαν καί τοῦ σεναριογράφου Μάικλ Τόλκιν (στό βιβλίο τοῦ ὁποίου βασίστηκε ἡ ταινία). Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ ἐμφάνισή τους εἶναι ἕνα "δῶρο" πρεστίζ στόν ἑαυτό τους, δηλώνει: *ναί, παιδιά, ξέρουμε τί συμβαίνει.* Ἄν ὅμως ἀναλογιστοῦμε ὅτι δέν θά θυσιάσουν ποτέ οὔτε τό νυχάκι τῆς καριέρας τους μέσα στόν κόσμο πού ἀκριβῶς καυτηριάζει *Ὁ Παίκτης*, τότε τό νόμισμα μᾶς δείχνει τήν ἄλλη πλευρά του: τήν πλευρά ἑνός βολικοῦ ἄλλοθι. Τί τά θέλετε, δέν εἶναι καιρός γιά ἐπαναστάσεις.

Ἡ ἱστορία τοῦ *Παίκτη* ὅσο κυλάει ἡ ταινία μοιάζει νά ἀδυνατίζει, νά ἀλλάζει, νά ... ἀνακυκλώνεται. Καθώς ὁ ἀπειλητικός σεναριογράφος παίρνει τό ρόλο τοῦ "κακοῦ θεοῦ" πού ποτέ δέν ἐμφανίζεται, καί τό σύνολο τῆς ταινίας μετατρέπεται μέ τή σειρά του σέ ἕνα ὑποψήφιο σενάριο, τό στόρυ ἀπό θρίλλερ γίνεται ἀνέκδοτο: μιά μπλόφα πού ἀποκαλύπτεται καί παραδίδεται, μέσα στά χρώματα μιᾶς βουβῆς, ροζέ πικρίας, πρός ἀνακύκλωση στά γρανάζια πού καταγγέλλει: μιά ἱστορία μέσα σέ μιά ἱστορία, στά πρότυπα τῆς "κινηματογραφοφιλικῆς" ματιᾶς πού ἦταν τόσο τῆς μόδας κάποτε ...

Ὅλα αὐτά, τελικά, εἶναι μιά φυσιολογική, κατά κάποιον τρόπο εἰλικρινής καί ἀναπόφευκτη, ἐξέλιξη. Ἀλλά αὐτό τό *ἀναπόφευκτο* στό τέλος βαραί-

νει ἀνεπαίσθητα τήν καρδιά τοῦ θεατῆ μέ μιά πρόσθετη πικρία, στά ὅρια τῶν προσδοκιῶν τῶν δημιουργῶν τοῦ φίλμ. Ὁ κυνισμός δέν χάνεται, οὔτε καί ὁ ὑπέροχος ζογκλερισμός κριτικῆς, αὐτοκριτικῆς καί μυθοπλασίας τοῦ *Παίκτη*. Ἀλλά αὐτή ἡ κατάληξη, ἀκριβῶς ἐπειδή εἶναι προβλέψιμη, δέν ἐξυψώνει τήν ταινία οὔτε ἕνα ἑκατοστό πέρα ἀπό τό ὕψος πού εἶχε ἤδη κερδίσει. Εἶναι σάν τίποτε νά μήν ἄλλαξε, καί τό *σόκ* αὐτῆς τῆς ὀξείας καί ὄμορφης ἐπίθεσης στό σύστημα νά ἔχει ἤδη οὐσιαστικά ἀπορροφηθεῖ ἀπό τό χωνευτήρι ἑνός Χόλλυγουντ πού δέν ἀρνεῖται τίποτε, ἀλλά πιστεύει μόνον στήν ἐπιτυχία.

Μιά ταινία δέν μπορεῖ, φυσικά, νά ἀλλάξει τόν κόσμο —αὐτό δέν σημαίνει ὅτι δέν ἔχει ἀξία. Ἀλλά ὅσο πιό εὔστοχες εἶναι οἱ βολές τοῦ *Παίκτη* τόσο πιό σκληρή γίνεται ἡ ἀδιαφορία στήν ἤρεμη ἐκτίμηση τοῦ φίλμ ἀπό ἕναν ἀληθινό παίκτη τοῦ Χόλλυγουντ, τόν παραγωγό Τζόελ Σίλβερ: «Ὁ Παίκτης *ἦταν μιά καλή ἰδέα ἀλλά κανείς δέν τό εἶδε. Δέν ἔκανε εἰσπράξεις πουθενά. Ἄν ὁ Ἄλτμαν ἤθελε νά κάνει μιά ἐπιτυχημένη ταινία, θά ἔπρεπε νά πάρει τήν Τζούλια Ρόμπερτς καί τόν Μπρούς Γουίλλις καί νά κάνει τήν ἄλλη ταινία, αὐτή στήν ὁποία ὑποτίθεται ὅτι πρωταγωνιστοῦν. Θά ἦταν μιά πολύ μεγαλύτερη ταινία, μιά πετυχημένη ταινία. Θά ἦταν ἐπιτυχία.* Ὁ Παίκτης *δέν εἶναι ἐπιτυχία...*».

...Κι οὔτε φτιάχτηκε γιά νά γίνει ἐπιτυχία. Αὐτό θά ἦταν μιά ἔκπληξη μέ ἕνα πυρήνα εἰρωνείας γιά τόν *Παίκτη*. Τό φίλμ εἶναι ἕνας ἀντάρτης τοῦ Χόλλυγουντ, πού ἔχει τό πλεονέκτημα νά μήν εἶναι φανατικός. Γνωρίζει τά ὅρια, ξέρει ὅτι ἕνα παιχνίδι δέν παίζεται χωρίς κανόνες. Μιά βιομηχανία βασίζεται καί ἀποσκοπεῖ στό χρῆμα —ἡ "τέχνη", ὡς ὑποκειμενική ἀκόμη ἔννοια (δέν μπορεῖς νά τήν πιάσεις ἤ νά τήν δαγκώσεις, λ.χ.), μοιάζει ἀξεσουάρ ἤ πολυτέλεια, καί οἱ καλές κριτικές εἶναι γιά ἕναν παραγωγό τό κερασάκι στήν τούρτα. Ὁ Σίλβερ τό δηλώνει, ἐξάλλου, καθαρά: «*Οἱ ταινίες μου στοχεύουν σέ κώλους πού κάθονται σέ θέσεις*». Μιλάει ἐξ ὀνόματος ὅλων τῶν παραγωγῶν, ξέρετε. Οἱ ὑπόλοιποι ἁπλῶς δέν ἔχουν τό θράσος νά μᾶς ἀποκαλοῦν δημοσίως καί ἀπευθείας "κώλους" —πρός τό παρόν.

Ἡ τυπική εὐγένεια παραμένει κλασικό προσόν τοῦ παίκτη.

THE PLAYER (ἑλλ. τίτλος: ***Ὁ παίκτης***)
σεν.: Μάικλ Τόλκιν, **σκην.:** Ρόμπερτ Ἄλτμαν, **μουσ.:** Τόμας Νιούμαν, **ἑρμηνευτές:** Τίμ Ρόμπινς, Γκρέτα Σκάκι, Γούπυ Γκόλντμπεργκ, Φρέντ Γουώρντ, Πῆτερ Γκάλαχερ, Ντήν Στόκγουελ, Ρίτσαρντ Γκράντ (ΗΠΑ, 1991).

Ρέκβιεμ γιά μιά μυθολογία τοῦ τρόμου

ΑΛΙΕΝ 3

Πάνος Μανασσῆς

Μπαίνοντας στή δεκαετία τοῦ '90 καί παρακολουθώντας στίς σκοτεινές αἴθουσες τό *Ἄλιεν 3*, ξεχνᾶμε πόσο ἔχουμε ἐξοικειωθεῖ πλέον μέ αὐτό τό ἰδιόμορφο τέρας, τό ὁποῖο ἔχουμε φτάσει νά θεωροῦμε ἕνα ἀπό τά συστατικά στοιχεῖα τοῦ φανταστικοῦ κινηματογράφου. Ὡστόσο ὑπάρχει μιά ἀρχή, κι αὐτή χάνεται στό βάθος τῆς δεκαετίας τοῦ '70, μιᾶς ζοφερῆς δεκαετίας πού μεταμόρφωνε τήν ὀθόνη τῶν ὀνείρων μας σ' ἕναν παραμορφωτικό καθρέφτη μιᾶς κοινωνίας πού δεχόταν ἀπ' ὅλα τά μέτωπα ἐπίθεση: Γουώτεργκεητ, πυρηνική ἀπειλή, Βιετνάμ, ἐνεργειακή κρίση, πληθωρισμός, φυλετική ἀναταραχή —μιά Ἀμερική, οἱ πολίτες τῆς ὁποίας κρατοῦνταν ὅμηροι εἴτε σέ ξένα ἐδάφη εἴτε στίς γειτονιές τους. Μέσα ἀπ' αὐτό τό κλίμα φόβου καί ἀβεβαιότητας ξεπήδησε τό 1979 ἡ ταινία τοῦ Ρίντλεϋ Σκότ *Ἄλιεν*, πού ἔμελλε ν' ἀλλάξει τήν πορεία τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Ἀπό τά πρῶτα κιόλας πλάνα, ἡ ταινία δρασκελίζει τά ὅρια τῆς *Ὀδύσσειας τοῦ διαστήματος* καί χάνεται σ' ἕνα σκοτεινό μέλλον πού εἶναι ἡ πεμπτουσία τοῦ τρόμου. Ἑφτά ἄνθρωποι ἀποτελοῦν τό πλήρωμα τοῦ "Νοστρόμο", ἑνός διαστημοπλοίου-γοτθικοῦ κάστρου μέ σκοτεινούς διαδρόμους καί κρυφά περάσματα, μέ νερά πού στάζουν καί μέταλλα πού τρίζουν. Ἕνα ἐμπορικό λοιπόν σκάφος, γεμάτο μεταλλεύματα, πού διασχίζει ἕνα σύμπαν ἁλωμένο ἀπό τήν ἀπληστία καί τήν ἐκμετάλλευση. Ἡ ἱστορία δέν ἦταν σίγουρα καθόλου πρωτότυπη: ὑπῆρχαν ἤδη ὁ *Μαῦρος ἐξολοθρευτής* τοῦ Βάν Βόγκτ καί δυό τρεῖς μπή-μούβις. Ἐντούτοις, τό *Ἄλιεν* ἀποδείχθηκε ἰδιαίτερα ἐπιτυχημένο, εἶχε ἕνα καλό σενάριο, ἐντυπωσιακές ἠθοποιίες, ἕνα τρομαχτικό τέρας καί ἀληθοφανή ἀτμόσφαιρα. Ὁ σκελετός τῆς ἱστορίας εἶναι ἁπλός: τό τέρας πού σκοτώνει τό πλήρωμα —ὁ τελευταῖος ἐπιζών πού ἐξοντώνει τό τέρας. Τό πραγματικό ὅμως ἐπίτευγμα τῆς ταινίας βρίσκεται στήν ἀτμόσφαιρά της. Τό "Νοστρόμο" (ἀναφορά στό ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Τζότζεφ Κόνραντ) μοιάζει μέ ἀληθινό διαστημόπλοιο πού βρίσκεται σέ λειτουργία κι ὄχι μέ σκηνικό. Ὑπάρχει μιά αὐθεντική αἴσθηση τοῦ "Ἄλλου" *καί* στόν πλανήτη ὅπου προσγειώνεται τό διαστημόπλοιο *καί* στό ἴδιο τό ἄλιεν. Τό γεγονός αὐτό ὀφείλει πολλά στόν Ἑλβετό σουρεαλιστή ζωγράφο M. Giger (Γκίγκερ) μέ βάση κάποια σχέδια τοῦ ὁποίου σχηματίστηκε τό τέρας. Τά σχέδια τοῦ Γκίγκερ, ἕνας ἀλλόκοτος συνδυασμός ἀπό τμήματα σκελετῶν καί ὀργανικές, ἐλαφρῶς φαλλικές μορφές, ἦταν κάτι καινούριο γιά τήν ἐπιστημονική φαντασία. Τά διάφορα στάδια τῆς ἐξέλιξης τοῦ ἄλιεν ἐξετάστηκαν προσεκτικά ὑπό τό πρίσμα τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Φαινόταν σάν νά εἶναι κάποιου εἴδους βιολογικό ὅπλο, προγραμματισμένο νά καταστρέφει ἄλλες ὀργανικές μορφές, ὅπως οἱ ἄνθρωποι, καί νά τούς χρησιμοποιεῖ ὡς τροφή γιά τά μωρά του. Τό ἄλιεν ἐνσάρκωνε ὅλες τίς κυρίαρχες φοβίες —ἔντομο καί ἑρπετό, παρασιτικό καί μολυσματικό, σκοτεινό καί φαλλικό, ἕνας ζωντανός τρόμος πού ξεσκίζει τήν κοιλιά τῆς κοινωνίας, ἕνας ἐφιάλτης πού βγαίνει ἀληθινός, ὁ εἰσβολέας πού δέν ἔχει στό νοῦ του παρά μόνο μιά σκέψη: τήν καταστροφή. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀβοήθητοι καί ἡ ὑποτιθέμενη ὑπεροχή τους —ἡ τεχνολογία— δέν μπορεῖ νά τούς βοηθήσει.

Αὐτό πού συντελεῖ ἀπόλυτα στή λειτουργικότητα τῆς ταινίας εἶναι ἡ ἐπιλογή τοῦ Σκότ νά μή μᾶς δείχνει ποτέ ὁλόκληρο τό τέρας ἀλλά νά μᾶς ἀφήνει νά τό βλέπουμε φευγαλέα καί μέσα σέ σκιές. Ἐπιπλέον ὁ Σκότ κατορθώνει νά στήσει μιά ρεαλιστική ἀτμόσφαιρα —τούς διαλόγους τοῦ πληρώματος καί τίς ἑρμηνεῖες τῶν πρωταγωνιστῶν του— σέ μιά ἁπλή κατά βάσιν ἱστορία. Αὐτό πού μένει στό τέλος εἶναι ἡ αἴσθηση τῆς προδοσίας, τῆς διάψευσης τῶν ὑποσχέσεων τῆς καινούριας μας μητέρας, τῆς τεχνολογίας.

Ἄν τό *Ἄλιεν* ἦταν μιά ταινία τρόμου πού προσέλκυσε ἀνθρώπους οἱ ὁποῖοι δέν πήγαιναν συνήθως σέ ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας, τό *Ἄλιενς* εἶναι μιά πλεμική ταινία. Ὡστόσο τό δεύτερο μέρος τῆς τριλογίας ἄξιζε τήν ὑπομονή μας: τό *Ἄλιενς* (1986) ἀνήκει σέ κεῖνες τίς σπάνιες περιπτώσεις ὅπου ἡ συνέχεια μιᾶς ταινίας μένει πιστή καί ταυτόχρονα ξεπερνάει τήν πηγή της. Ὁ Τζέημς Κάμερον βάζει τά πάντα σέ γρήγορη κίνηση καί ἀνεβάζει τήν ἔνταση, δημιουργώντας ἕνα εἶδος ντελίριου. Ἔτσι, ἀκόμη καί τά λογικά σφάλματα καί οἱ ὑπερβολές χάνονται μέσα στήν κινηματογραφική φρενίτιδα. Τό σκάφος διάσωσης τῆς Ρίπλεϋ ἀνακαλύπτεται στό διάστημα. 57 χρόνια ὕστερα ἀπό τήν καταστροφή τοῦ "Νοστρόμο". Ἡ Ρίπλεϋ ξυπνάει γιά νά ἀνακαλύψει ὅτι ὁ ἐφιάλτης μόλις ἀρχίζει. Ὁ Κάμερον ἐγκαταλείπει τό διακριτικό παιχνίδι τοῦ Σκότ μέ τό ἕνα τέρας καί δημιουργεῖ ἀτμόσφαιρα μάχης μέ δεκάδες ἄλιεν σέ πολεμική δράση. Οἱ πεζοναῦτες-εἰσβολεῖς, ὁπλισμένοι μέ τήν τελευταία λέξη τῆς τεχνολογίας καί μέ φουσκωμένο τό ἐγώ τους (μερικά χρόνια πρίν ἀπό τήν "Καταιγίδα τῆς Ἐρήμου"), μετατρέπονται σέ κυνηγημένους μέσα σέ ἐλάχιστα δευτερόλεπτα. Οἱ ἥρωες ἀρχίζουν νά πέφτουν ἕνας-ἕνας σάν πιόνια, καί ἐμεῖς γινόμαστε μάρτυρες τῆς διάσπασης κάθε κοι-

νωνικοῦ ἱστοῦ: τῆς φιλίας, τῆς οἰκογένειας, τῆς ὁμάδας, τῆς ἑταιρείας, τοῦ στρατοῦ, τῆς κυβέρνησης...Ὅλα μιά ἀποτυχία. Ἔτσι καλεῖται τό ἄτομο νά μαξέψει τά κομμάτια καί, στήν περίπτωσή μας, ἡ Ρίπλεϋ, σέ ἀντίθεση μέ τούς καλά ἐκπαιδευμένους καί ὁπλισμένους στρατιῶτες, ἐπιβιώνει ὄχι ἐξαιτίας τῆς ἀνθρωπιᾶς της ἀλλά λόγω τῆς μοναχικότητάς της. Ἔχει ἀποξενωθεῖ τελείως, κι αὐτή ἡ ἀποξένωσή της, οὐσιαστικά ἡ μοναξιά της, εἶναι αὐτό πού τήν σώζει.

Στό τρίτο καί τελευταῖο μέρος τῆς γνωστῆς τριλογίας τά πάντα συνηγοροῦν ὑπέρ τοῦ ἄδοξου τέλους τοῦ μυθικοῦ σύμπαντος καί τῆς ἔκπτωσης τῆς θεματικῆς του. Σέ πλήρη συμφωνία μέ τό πνεῦμα τῆς δεκαετίας τοῦ '90, τό *Ἄλιεν 3* ἔρχεται νά πιστοποιήσει μελαγχολικά τόν θρίαμβο τοῦ ἐμπορίου πάνω στήν κινηματογραφική τέχνη. Ἀλλά ἄς ἐξηγηθοῦμε: Ἐδῶ καί πολλά χρόνια ὑπῆρχε ἡ αἴσθηση τῆς ἀναμονῆς γιά τό τρίτο μέρος τῆς γνωστῆς τριλογίας. Τό κοινό ἤδη προϋπῆρχε, τό ἴδιο καί ὁ μύθος τῆς ταινίας στόν χῶρο τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας. Τό μόνο σημαντικό πρόβλημα ἦταν νά βρεθεῖ ἡ ἀτμόσφαιρα καί ἡ ἱστορία τῆς ταινίας. Ἡ περιπέτεια τοῦ *Ἄλιεν 3* ἄρχισε γύρω στά 1989 καί ἀνάμεσα στούς πρωταγωνιστές της συναντᾶμε τά ὀνόματα τοῦ Γουίλλιαμ Γκίμπσον, τοῦ Ρέννυ Χάρλιν, τοῦ Βίνσεντ Γουάρντ καί τέλος τόν Νταίηβιντ Φίντσερ, ὁ ὁποῖος ἀνέλαβε νά σκηνοθετήσει τήν ταινία ἔχοντας στή διάθεσή του πενήντα ἑκατομμύρια δολλάρια.

Ἡ δράση αὐτή τή φορά τοποθετεῖται σ' ἕναν μολυσμένο πλανήτη ὅπου ἔχουν ἐκτοπισθεῖ φυλακισμένοι ἐγκληματίες, πού ἔχουν συστήσει μιά θρησκευτική ἀδελφότητα. Ἐντυπωσιακό εὕρημα, πού δέν ἀρκεῖ ὅμως γιά νά σώσει μιά ταινία μέ φανερή ἔλλειψη στόχων καί ἀπουσία ἰδεῶν. Ἔχοντας νά συναγωνιστεῖ τίς δύο προηγούμενες ταινίες, ὁ Νταίηβιντ Φίντσερ καταφεύγει στήν εὔκολη λύση τοῦ ἑνός τέρατος καί τῆς λιτῆς (βλέπε ἀπουσία ὅπλων κτλ.) ἀτμόσφαιρας, χωρίς νά μπεῖ οὔτε μιά στιγμή στόν κόπο νά ἐλέγξει τήν ἀληθοφάνεια τῆς ταινίας του. Γιατί δέν ἀρκεῖ ἕνα ἐπιτηδευμένο ντεκόρ, ἐντυπωσιακά ἐφφέ καί σκόρπιες νύξεις δεξιά-ἀριστερά γιά νά γίνει μιά ὁλοκληρωμένη ταινία, ὅταν τό σενάριο εἶναι γεμάτο ἀπό ἀναληθοφάνειες καί φαιδρότητες: βιαστικό ξεκαθάρισμα πολλῶν χαρακτήρων ὥστε νά μείνει τελικά μόνη ἡ Ρίπλεϋ· ἀντιμέτωπη μέ τό τέρας, ἀπουσία βάθους στούς περισσότερους χαρακτῆρες, κυνηγητά χωρίς λόγο καί κινηματογραφημένα μέ ἀστεῖο τρόπο, ὑπεροχή τῆς Σιγκούρνυ Γουῆβερ (ἀφοῦ ἡ διάσημη ἠθοποιός εἶχε λόγο καί στήν παραγωγή) σέ σχέση μέ τούς ὑπόλοιπους πρωταγωνιστές, ἕνα "ἀστεῖο" τέρας πού δέν φαντάζει οὔτε πρός στιγμήν ἀπειλητικό, καί πολλά ἄλλα. Θά μποροῦσε κανείς νά σχολιάζει ἐπί ὧρες τό πῶς τό *Ἄλιεν 3* κατάφερε νά ἀποτύχει ἐκεῖ ὅπου ὅλοι οἱ οἰωνοί ἦταν εὐνοϊκοί, ὡστόσο αὐτό πού ἔχει μεγαλύτερη σημασία εἶναι ὅτι τό τελευταῖο μέρος τῆς τριλογίας εἶναι πλήρως ταυτισμένο μέ τό πνεῦμα τῆς σύγχρονης κινηματογραφικῆς βιομηχανίας ἡ ὁποία δέν ἔχει πλέον σημεῖο ἀναφορᾶς, τείνει νά ἐξευτελίζει τά πάντα καί δανείζεται στοιχεῖα ἀπό παντοῦ σάν διαφημιστικό κλιπάκι.Τό ξυρισμένο κεφάλι τῆς Σιγκούρνυ Γουῆβερ παραπέμπει εὐθέως στήν Ζάν ντ' Ἄρκ τοῦ Ντράγιερ ἤ στά γλυπτά τοῦ Μπρανκούζι (διαλέγετε καί παίρνετε), ὁ πλανήτης Φιούρι εἶναι ἡ τελευταία Ἐδέμ τῆς ἀθωότητας ὅπου ἔρχεται ἡ γυναίκα κουβαλώντας στά σπλάχνα της τόν σατανάτερας, καί τό Σῶμα, ἔχοντας ἐξαντληθεῖ ἀπό τή συνεχή μάχη, ἐξαϋλώνεται σέ καθαρό πνεῦμα, δίνοντας ἔτσι τήν εὐκαιρία στήν Ρίπλεϋ νά θυσιαστεῖ στό τέλος τῆς ταινίας σάν τόν Ἐσταυρωμένο γιά τό καλό τῆς ἀνθρωπότητας. Ὡραῖα ὅλα αὐτά, μόνο πού πέφτουν σάν διάττοντες ἀστέρες σέ μιά ἱστορία ἡ ὁποία ὑπάρχει προσχηματικά προκειμένου νά ἐξοντωθεῖ τελικά τό τέρας καί νά τελειώσουν οἱ ὑποχρεώσεις τῆς Σιγκούρνυ Γουῆβερ πρός τήν συγκεκριμένη ἡρωίδα. Τραγική εἰρωνεία: ὁ Νταίηβιν Φίντσερ καί οἱ ἔμποροι τοῦ κινηματογράφου συγκέντρωσαν πακτωλό χρημάτων, διέθεσαν ὅλα τά μέσα καί ταλαιπώρησαν ἀρκετούς ἀνθρώπους γιά νά κατορθώσουν νά ποῦν τήν τελευταία λέξη, γιά νά καταλήξουν σ' ἕν μουντό ἀποτέλεσμα πού μοιάζει νά θρηνεῖ τίς στάχτες τοῦ μύθου στήν ἀπόπειρά του νά ξαναζωντανέψει περασμένες εἰκόνες τῆς τριλογίας. Γιατί, ἄν μή τί ἄλλο, ἡ σειρά τῶν *Ἄλιεν* ἔχει ξεπεράσει πλέον τίς συγκεκριμένες ταινίες καί ἔχει δημιουργήσει ἕνα "τρομαχτικό σύμπαν", μιά παρακαταθήκη μέ ἐξεικονισμένες φοβίες καί ἀνησυχίες ἡ ὁποία θά συνεχίσει γιά καιρό νά ἐμπλουτίζει τό "παρακατιανό" εἶδος τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας.

ALIEN 3 (ἑλλ. τίτλος: ***Ἄλιεν 3)***
σεν.: Νταίηβιντ Γκῆλερ, Γουῶλτερ Χίλ, Λάρρυ Φέργκουσον, **σκην.:** Νταίηβιντ Φίντσερ, **φωτ.:** Ἄλεξ Τόμπσον, **ἑρμηνευτές:** Σιγκούρνεϋ Γουῆβερ, Τσάρλς Ντάνς, Τσάρλς Ντάτον (ΗΠΑ, 1991).

Magician, magician, take me upon your wings

ΣΚΙΕΣ ΚΑΙ ΟΜΙΧΛΗ

Θόδωρος Νάτσινας

Ἡ μαγεία κάνει μιά ξαφνική εἴσοδο στίς δύο τελευταῖες ταινίες τοῦ Γούντυ Ἄλλεν. Ὁ μάγος τοῦ τσίρκου στό *Σκιές καί ὁμίχλη* δέν εἶναι ὁ πρῶτος στό ἔργο τοῦ σκηνοθέτη. Πρῶτος ἦταν ὁ Κινέζος πρακτικός μέ τά περίεργα σκονάκια του στό *Ἄλις*. Ἐπιπλέον, δέν εἶναι ἡ πρώτη φορά πού ὑπάρχουν στοιχεῖα τοῦ ὑπερφυσικοῦ ἤ τοῦ παράδοξου. Πρῶτα εἴχαμε τά παιχνιδίσματα στό *Πορφυρό ρόδο τοῦ Καΐρου* καί στή συνέχεια τήν ἐμφάνιση τῆς ἐπουράνιας μητέρας στό Oedipus Wrecus, (στίς *Ἱστορίες τῆς Νέας Ὑόρκης*). Τό καινούριο στίς δύο τελευταῖες ταινίες εἶναι ἡ παρουσία μάγων πού κάνουν μάγια καί ἐπηρεάζουν τή ροή τῶν πραγμάτων.

Ἀλλαγές καί πρωτοτυπίες ἐμφανίζονται συχνά στό ἔργο τοῦ Ἄλλεν, σέ κάποια ἐπίπεδα τουλάχιστον. Παράλληλα ὑπάρχουν στοιχεῖα σταθερά καί ἀμετακίνητα, τά ὁποῖα καταλήγουν νά γίνουν ἔντονες , καί συχνά ἐνοχλητικές, ἐμμονές. (Ἡ πιό τυπική καί γνωστή, βέβαια, εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Γούντυ.) Τό *Σκιές καί ὁμίχλη* εἶναι μιά ταινία ὅπου συνυπάρχουν σταθερά καί καινούρια στοιχεῖα. Τό πιό μεγάλο πρόβλημά της μάλιστα προκαλεῖται ἀπό τή σταθερά "Γούντυ" , καθώς ἡ παρουσία τοῦ γνωστοῦ Νεοὐορκέζου, μέ τίς τυπικές νευρώσεις του, δέν ταιριάζει ἀπόλυτα μέ τό κλίμα τῆς ταινίας. Ἀποτελεῖ ἐμπόδιο πού πρέπει νά ξεπεραστεῖ γιά νά μπορέσει νά ἀπολαύσει κανείς τήν ταινία. Ἀλλιῶς ἡ ταινία χάνεται. Καί αὐτό εἶναι κρίμα, γιατί ὁ Ἄλλεν ἔφτιαξε μιά ταινία μέ ἰδιόρρυθμο καί γλυκό ρυθμό καί στύλ, πολλά ἀναπάντεχα στοιχεῖα (ἐξπρεσιονισμό, μαγεία, κεντρική Εὐρώπη), μέ θέμα πού εἶναι ἴσως κοινό ἀλλά πού δίνεται μέ ἔνταση καί χιοῦμορ καί μετατρέπεται σέ ἕνα συγκινητικό πέρασμα ἀπό τό παράλογο καί τήν ἀπελπισία στή λύτρωση καί τήν ἀπογείωση. (Τό θέμα: ἡ πορεία ἑνός καημένου ἀνθρωπάκου, τοῦ Κλάινμαν / Γούντυ, ἀπό μιά ζωή περιορισμῶν καί συμβιβασμῶν στήν αὐτογνωσία καί τήν ἀπόφαση νά κάνει ἐπιτέλους αὐτό πού πραγματικά ἐπιθυμεῖ).

Γιατί ὅμως μάγια; Εἶναι ἡ ἀπογοήτευση ἀπό γιατρούς καί ἐπιστήμονες πού τόσα ὑπόσχονται ἀλλά μόνο λίγα καταφέρνουν καί συχνά ἀρνητικά; Εἶναι πού ὁ Ἄλλεν, μετά τόσα χρόνια ψυχανάλυσης, φτάνει σέ ἀδιέξοδα (ὅπως φαίνεται καί ἀπό τά τελευταῖα γεγονότα στήν προσωπική του ζωή); Εἶναι τέτοια ἡ ἐποχή ὥστε πλέον μόνο σέ θαύματα μποροῦμε νά ἐλπίζουμε; Εἶναι πού ὁ Γούντυ φτάνει τά 60;

I want a miracle - I don't want to die

Ὁ δολοφόνος τοῦ *Σκιές καί ὁμίχλη*, μέ τή σιωπηλή καί πένθιμη δύναμή του, ξεκαθαρίζει τόν πληθυσμό τῆς πόλης, συνεχίζοντας τό "ἔργο" πού εἶχε ἀρχίσει ὁ Χάρος στήν *Ἕβδομη σφραγίδα* τοῦ Μπέργκμαν. Ἡ ἀντίδραση τοῦ πανικόβλητου πληθυσμοῦ, μέ τόν φασιστικό ἐθελοντισμό, τήν τυφλή καί πρωτόγονη βία, δέν καταφέρνει τίποτα. Ἀντίθετα, οἱ ἐφιαλτικές ("ἀνδρικές") σκιές τῶν ἐθελοντῶν ἐνισχύουν τόν τρόμο, τόν φόβο. Μόνο τά μαγικά θά προσφέρουν ἀνάπαυλα, ἀνακούφιση.

Γιά νά γίνει κάτι μαγικό , ἡ παρουσία τοῦ μάγου —ἄν καί βοηθητική— δέν εἶναι ἀπαραίτητη. Μαγικές εἶναι καί μερικές ἀνθρώπινες ("γυναικεῖες" κατά τόν Ἄλλεν) καταστάσεις. Μέσα στή σκιά καί στήν ὁμίχλη βρίσκεται ἡ ὄαση τοῦ πορνείου καί τῶν σχέσεων πού ὑπάρχουν ἤ φτιάχνονται ἐκεῖ. Μιά ὄαση φωτός καί ξεκάθαρης ἀτμόσφαιρας πού δέν τήν ἀγγίζει ὁ ἄγριος πανικός τῶν ἐθελοντῶν. Ὄαση ἀποτελεῖ καί τό θαραλέο καί ἀθῶο περιδιάβασμα τῆς Μία Φάρροου στόν ὁμιχλώδη λαβύρινθο τῆς πόλης, παράλληλα μέ τίς ραδιουργίες τῶν ἐθελοντῶν. Τέλος, ὑπάρχει ἡ ὄαση κάποιων συναισθημάτων πού μποροῦν νά παραπλανήσουν τόν θάνατο —ἤ νά τόν κάνουν νά ξεχαστεῖ. Μά ὑπάρχει καί κάτι πιό βασικό: εἶναι ἡ ἀπόφαση τοῦ Κλάινμαν/Γούντυ νά πάρει τά πράγματα στά χέρια του καί νά κάνει κάτι. Νά κάνει κάτι μέ τόν ἑαυτό

του. Αὐτή εἶναι, τελικά, ἡ προσφορά τῶν μάγων τοῦ Ἄλλεν, νά δίνουν τήν εὐκαιρία στούς ἥρωές του νά καταλάβουν κάτι γι' αὐτούς τούς ἴδιους καί νά σταθοῦν μόνοι τους στά πόδια τους.

I want some magic to sweep me away

Ἔχουν γίνει πολλές ἀναφορές στίς σχέσεις τοῦ ἔργου μέ τίς ταινίες τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ ἤ τοῦ Μπέργκμαν. Ὡστόσο μιά ἄλλη σχέση χαρακτηρίζει πιό οὐσιαστικά τό *Σκιές καί ὁμίχλη:* ἡ σχέση μέ τίς ταινίες τῆς "μιᾶς νύχτας". Ἐδῶ ὁ Ἄλλεν ἀκολουθεῖ τό *Κυνηγητό μέσα στή νύχτα* τοῦ Λάντις καί τό *Μετά τά μεσάνυχτα* τοῦ Σκορτσέζε (ὅπου τά πάντα γίνονται σέ μιά νύχτα), τήν *Ἀνθρωποκτονία* τοῦ Μάμετ καί τήν *Καζαμπλάνκα* τοῦ Κέρτιζ (στά ὁποῖα χρειάζονται δύο ἤ τρεῖς νύχτες γιά νά ἐξελιχθεῖ ἡ ἱστορία).

Ἡ μεγάλη γοητεία τῆς ταινίας βρίσκεται ἀκριβῶς σ' αὐτήν τή διάρκεια —στή μιά νύχτα. Μιά νύχτα ἀνθρώπινων θαυμάτων ὅπου τά πάντα ἀλλάζουν γιά κάποιους. Τό μαγικό βρίσκεται ἀκριβῶς στό ὅτι ἀρκεῖ μιά νύχτα γιά νά γίνουν ὅλα αὐτά —τόσο εὔκολο φαίνεται νά εἶναι. Ἀρκεῖ νά ἀποφασίσεις νά κοιτάξεις τόν τοῖχο τοῦ ἀδιεξόδου ὅπου βρίσκεσαι, καί μιά ζωή "ξεφτιάχνεται" καί μετά ξαναφτιάχνεται μέσα σέ μιά νύχτα. Σχεδόν σάν θαῦμα δηλαδή.

Θαυματουργά πράγματα, ἀλλά καί ἁπλά.

I want to believe in miracles

Σημείωση

(Οἱ στίχοι εἶναι ἀπό τό τραγούδι Magician τοῦ Λού Ρήντ, ἀπό τόν δίσκο του Magic and Loss.)

SHADOWS AND FOG
(ἑλλ. τίτλος: ***Σκιές καί ὁμίχλη***)
σεν. καί **σκην.:** Γούντυ Ἄλλεν, **φωτ.:** Κάρλο ντί Πάλμα, **ἑρμηνευτές:** Γ. Ἄλλεν, Κάθυ Μπαίητς, Τζών Κούζακ, Μία Φάρροου, Τζόντι Φόστερ, Μαντόννα, Τζών Μάλκοβιτς, Ντόναλντ Πλαίζανς (ΗΠΑ, 1992)

Φῶς σέ χάρτινο περιτύλιγμα

ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ

Σωτήρης Ζῆκος

Κάθε σημαντικό ἔργο τέχνης (κάποτε καί μιά κινηματογραφική ταινία) μᾶς ἀποκαλύπτει πάλι τόν κόσμο ἀπό τήν ἀρχή, μέσα ἀπό τή δική του, ἐντελῶς πρωτότυπη καί μοναδική, ὀπτική γωνία. Καί τό πραγματώνει αὐτό ἐκκινώντας ἀπό πράγματα ἁπλά, τόσο ἁπλά καί στήν προφάνειά τους ἀσήμαντα, τά ὁποῖα ὁδηγεῖ σέ μιά ἀναγέννηση (δημιουργία) ἔτσι ὥστε ν' ἀποκτήσουν μιά βαρύνουσα καί καθολική σημασία, πού καταφέρνει νά προκαλεῖ θαυμασμό καί ἀπορία.

Ἀλλά ἄς πάρουμε τά πράγματα ἀπό τήν ἀρχή. Τά κινέζικα κόκκινα φανάρια, ὡς χρηστικά ἀντικείμενα, πρίν καί πέρα ἀπό τήν ταινία τοῦ Ζάνγκ Γιμού, δέν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρά φτηνές κατασκευές ἀποτελούμενες ἀπό ἕναν σκελετό μπαμπού, ἕνα περιτύλιγμα ρυζόχαρτου βαμμένο κόκκινο καί, στό κέντρο περίπου τῆς κατασκευῆς, ἀπό μιά ὑποδοχή ὅπου τοποθετεῖται ἕνα κερί. Μόλις ὅμως ἀνάψει ἡ φλόγα στό φυτίλι τοῦ κεριοῦ, τό χάρτινο περίβλημα γίνεται σάν μιά διάφανη ἐπιδερμίδα πού ἐκπέμπει ἕνα ἐσωτερικό κόκκινο φῶς, θαρρεῖς ζωντανό, πού γίνεται ἁπαλό στό σκοτάδι τῆς νύχτας καί πιό σκληρό στό ἀνταγωνιστικό φῶς τῆς ἡμέρας.

Ἔπειτα, τό φῶς αὐτῶν τῶν κόκκινων φαναριῶν, ἐνταγμένο ὡς οὐσιῶδες συστατικό στό ἀναπαραστατικό σύστημα τῆς ταινίας τοῦ Ζάνγκ Γιμού, ἀποκτᾶ μιά ἐπιπλέον διάσταση, ὁμοιογενοποιώντας τήν αἰσθητική τῶν εἰκόνων. Γίνεται τό φῶς μέσα ἀπό τό ὁποῖο φιλτράρονται οἱ ἀντιθέσεις τῶν χρωμάτων τοῦ χώρου καί τῶν μορφῶν πού κινοῦνται σ' αὐτόν. Γίνεται τό φῶς πού στίς διαφορετικές διαβαθμίσεις καί ἀποχρώσεις του ἐπισημαίνει τό πέρασμα τοῦ χρόνου στή διάρκεια μιᾶς ἡμέρας, στίς ἀλλαγές τῶν καιρικῶν συνθηκῶν καί στίς ἐναλλαγές τῶν ἐποχῶν.

Γίνεται τό λάιτ-μοτίβ, τό βασικό στοιχεῖο ρακόρ, ἡ εἰδική ἐσωτερική ἀτμόσφαιρα αὐτῶν τῶν εἰκόνων. Γίνεται τό φῶς πού ἐντείνει συνεχῶς στό ἐπίπεδο τοῦ αἰσθητοῦ (πέραν τῆς ἴδιας τῆς ἱστορίας) τό αἴσθημα ἀπομόνωσης αὐτοῦ τοῦ ὁριοθετημένου

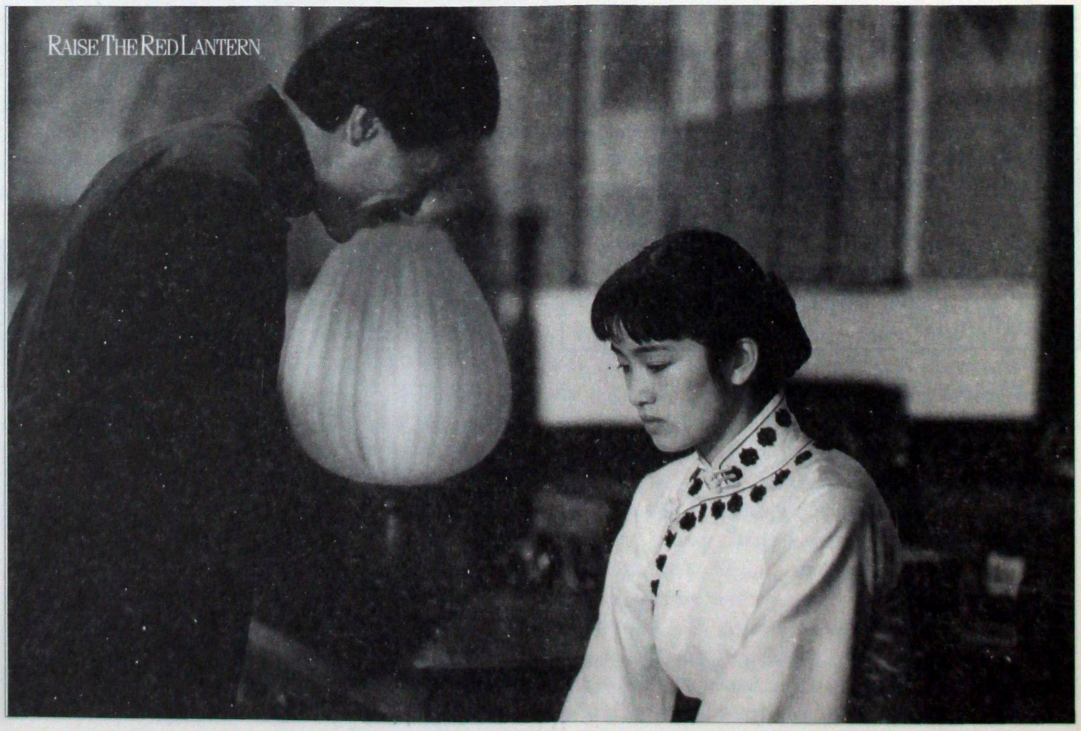
μικρόκοσμου, καθώς γίνεται ἐντός του τό κυρίαρχο χρῶμα-καί-φῶς, ὁ ἥλιος καί τό φεγγάρι αὐτοῦ τοῦ κόσμου.

Ἀλλά ἀκόμη εὐρύτερα, καί καθώς ἡ ἀφήγηση διαπλατύνει ἐσωτερικά (δραματουργικά) τά ὅρια αὐτοῦ τοῦ κλειστοῦ κόσμου (μιᾶς πολυγαμικῆς οἰκογένειας στή βόρεια Κίνα, τό 1920), γίνεται τό φῶς πού δέν ἐπιτρέπει πλέον κανέναν διαχωρισμό ἀνάμεσα στήν αἰσθητική τῶν εἰκόνων καί στήν ἴδια τήν ἱστορία. Γίνεται τό στοιχεῖο ἐκεῖνο τῆς ταινίας πού πέρα ἀπό τό ἐπίπεδο τοῦ αἰσθητοῦ ἀποκτᾶ καί μιά πολλαπλή καί ὑπεραισθητή σημασία ἡ ὁποία, βαθμιαῖα, ἐκτοπίζει κάθε ἄλλη καί ἐπικαθορίζει τό κάθε τί —γιά τήν κεντρική ἡρωίδα, τή Σών Γιάν, ἀλλά καί γιά τόν ἴδιο τόν θεατή. Καί τά κόκκινα φανάρια, ὅταν εἶναι ἀναμμένα καί ὑψωμένα, ἀπό εὐτελές ἔπαθλο ἑνός ἀνόητου ἀνταγωνισμοῦ γίνονται τό ἱερό φετίχ μιᾶς τελετουργίας πού διατηρεῖ μιά μακρόχρονη παράδοση, πού συντηρεῖ τήν ἐξουσία τοῦ ἀφέντη Τσέν στίς συζύγους καί τούς ὑποτακτικούς του, πού θεσμοθετεῖ τή ζωή τους ὡς μιά συνεχή διαδικασία ἐπιλογῆς τοῦ κυρίαρχου. Τά κόκκινα φανάρια καί τό φῶς τους γίνονται διακριτικό προνομίων, σύμβολο ἀναγνώρισης, κύρους καί ἐξουσίας, γίνονται μέσο διάκρισης καί σύγκρισης, γίνονται πόλος συνταυτισμοῦ καί ὅρος συνύπαρξης, γίνονται αὐτό πού χαράσσει τά ὅρια μεταξύ ἐπιτρεπτοῦ καί ἀπαγορευμένου.

Τώρα πιά, τά κόκκινα φανάρια δέν εἶναι τίποτε καί ὅμως εἶναι τό πᾶν γιά τόν κόσμο αὐτό τόν ὁποῖο ἀναπαριστᾶ ἡ ταινία καί ἀφηγεῖται μέσα ἀπό μιά ἱστορία, τήν ἱστορία του, καί ἴσως ὑποδηλώνει μέσα ἀπ' αὐτήν τήν ἱστορία ὅλων τῶν ἀνθρώπων πού ὑπῆρξαν πάντα, ὑπάρχουν καί θά ὑπάρχουν, ἐπενδύοντας μέ νόημα πράγματα, ἀντικείμενα καί κανόνες πού αὐτά καθεαυτά εἶναι ἀνόητα. Ὅπως τά κόκκινα φανάρια σ' αὐτή τήν ταινία, πού ἀπό εὐτελεῖς διακοσμητικές κατασκευές καί ὑλικά μέσα μιᾶς γραφικῆς τελετουργίας, ὅπως τά ἀντιλαμβάνονται ἀρχικά τόσο ἡ νεαρή Σών Γιάν ὅσο κι ὁ θεατής, γίνονται ἡ μάσκα τοῦ (μή) νοήματος ζωῆς τῶν τεσσάρων σύν μιᾶς γυναικῶν τῆς ἱστορίας, γίνονται τό ὑλικό στήριγμα τῆς κυρίαρχης σημασίας τοῦ κόσμου πού ζοῦν, τό θεμέλιο μιᾶς ἱεραρχημένης τάξης ἀξιῶν, πού ὅποιος τήν ἀρνηθεῖ ἤ τήν παραβιάσει, ὁδηγεῖ τόν ἑαυτό του ἕως τή μόνη διέξοδο διαφυγῆς ἤ τόν ὁδηγοῦν οἱ ἄλλοι ὡς τιμωρία, στό θάνατο ἤ τήν τρέλα.

Τώρα, ἔχοντας δεῖ αὐτή τήν ταινία τοῦ Ζάνγκ Γιμού, ξέρουμε τί εἶναι τά κόκκινα φανάρια, ἐκεῖνο ὅμως πού δέν ξέρουμε καί δέν θά μάθουμε ποτέ εἶναι τό χρῶμα καί τό σύμβολο τοῦ (μή) νοήματος τῆς δικῆς μας ζωῆς.

ΣΗΚΩΣΕ ΤΑ ΚΟΚΚΙΝΑ ΦΑΝΑΡΙΑ
σκην.: Ζάνγκ Γιμού, **σεν.:** Νί Ζέν πάνω σέ μιά ἱστορία τοῦ Σού Τόνγκ, **φωτ.:** Ζάο Φέι, **μουσ.:** Ζάο Ζίπινγκ, **ἑρμηνευτές:** Γκόνγκ Λί, Μά Γίνγκ Βού, Μά Ζινγκβού, Κάο Κονιφένγκ (Χόνγκ Κόνγκ, 1991)



Συνεχόμενοι πνιγμοί

ΖΟΥ ΝΤΟΥ, ΣΙΩΠΗΛΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ

Θωμᾶς Λιναρᾶς

Μέ τούς *Σιωπηλούς ἐραστές*, πού προηγοῦνται τῶν *Κόκκινων φαναριῶν* (παρόλο πού θά πίστευε κανείς τό ἀντίθετο), ὁ Κινέζος Ζάνγκ Γιμού δημιουργεῖ μιά ἔξοχη δραματική ταινία, μέ μεγάλη ἐσωτερική δύναμη πού ἀγγίζει τά ὅρια τῆς τραγωδίας. Πρόκειται γιά τήν ἱστορία μιᾶς γυναίκας (ἐξαιρετική ἡ πανέμορφη πρωταγωνίστρια Γκόνγκ Λί, σύζυγος τοῦ σκηνοθέτη) ἡ ὁποία ζεῖ ἐγκλωβισμένη τόν δύσκολο ρόλο τῆς συζύγου–ὑποχειρίου σέ μιά ἐξουσιαστική οἰκογενειακή δομή. Μέσα ἀπό τήν κρυφή ἐρωτική της σχέση μέ τόν ἀνιψιό–δοῦλο τοῦ ἀφέντη της, ἡ ταινία περιγράφει τή σύγκρουση τοῦ Νόμου (ἐξουσία πάνω στή ζωή) καί τοῦ Πάθους (ἔρωτας γιά τή ζωή).

Οἱ ἥρωες αὐτοί τολμοῦν νά ἀγνοήσουν τήν προστακτική τοῦ Νόμου, νά ἀμφισβητήσουν τή θέληση τῆς ἐξουσίας, νά προσβάλουν τίς ἐπιταγές τῶν προγόνων, ἀναζητώντας μέσα ἀπό τό πάθος τήν ὑπέρβαση τῶν ὁρίων, τήν ἡρωική ἔξοδο ἀπό τό περιθώριο πρός τή ζωή καί τή χαρά τοῦ ἔρωτα. Ἀποκτοῦν τραγική διάσταση ἐπειδή ὀρθώνουν τό ἀσήμαντο ἀνάστημά τους προκαλώντας τήν ἴδια τους τή μοίρα. Ἡ παράνομη σχέση τους ἀποτελεῖ μιά ἀνατρεπτική πράξη ἀπόρριψης ἑνός πανάρχαιου ἠθικοῦ status quo,συνιστᾶ μιά ὕβρι ἀπέναντι στήν καταδυνάστευση τῆς παράδοσης, ἡ ὁποία καί ἐπισύρει τήν τιμωρία τους μέ τόν πιό ἀπρόσμενο τρόπο.

Ἡ ἀνελέητη καί ἄτεγκτη θεϊκή δύναμη πού κυβερνᾶ τίς ζωές αὐτῶν τῶν τυφλωμένων ὄντων, εἴτε ἀπό τό πάθος τῆς ἐξουσίας καί τῆς σκληρότητας (ἀφέντης) εἴτε ἀπό τό πάθος τοῦ ἔρωτα (ζευγάρι), καρφώνει τά δηλητηριώδη βέλη της ἐκεῖ ὅπου ὁ ψυχικός πόνος εἶναι μεγαλύτερος. Ὁ ἀφέντης εὐνουχίζεται (συμβολικά) γιά τήν ἀπάνθρωπη σκληρότητά του καί ἔτσι καταδικάζεται ὄχι μόνο στή στέρηση ἑνός γιοῦ —συνεχιστῆ τῆς οἰκογενειακῆς παράδοσης— ἀλλά καί στήν ἀποδοχή (ἡ πιό σκληρή τιμωρία) ἑνός ξένου παιδιοῦ ὡς δικοῦ του. Τό πάθος τῶν παράνομων ἐραστῶν, τό ὁποῖο ἀρχίζει σάν διαφυγή ἀπό μιά βάναυση πραγματικότητα πού βιώνει ἡ γυναίκα γιά νά ἐξελιχθεῖ στή μοναδική πηγή πραγματικῆς ζωῆς καί γιά τούς δύο, καταδικάζεται στή σιωπή, μέσα στήν ὁποία ἡ πηγή τοῦ ἔρωτα στερεύει σιγά–σιγά καί γίνεται μιά στέρνα δυστυχίας. Ὁ ἐρωτάς τους, ἀνομολόγητος καί ἀκατονόμαστος, φωτισμένος μονάχα ἀπό ἕναν σκοτεινό ἥλιο, θά κυοφορήσει ἕνα "ἄνθος τοῦ κακοῦ", ἕναν γιό–τιμωρό, ἐκτελεστή τῶν ἐντολῶν μιᾶς ἀμείλικτης μοίρας.

Ὁ κλειστός χῶρος τοῦ ἀρχοντικοῦ – ὅμοιος μέ σκηνικό θεάτρου –, φυλακή τῆς ψυχῆς καί μοναδικός θεατής–κριτής ἑνός δράματος γιά τέσσερις ρόλους, κατοικημένος θαρρεῖς ἀπό μιά ἀθέατη Νέμεση, σφίγγει τόν κλοιό γύρω ἀπό τή ζωή καί τά πάθη τῶν ἡρώων, βυθίζοντάς τους ὅλο καί πιό βαθιά μέσα στήν τρύπα τοῦ χαμοῦ. (Ἀπό τίς ὡραιότερες στιγμές τῆς ταινίας ἡ συνεύρεση τῶν ἐραστῶν σέ ἕνα ὑπόγειο-πηγάδι τοῦ ἀρχοντικοῦ, προ-καθαρτήρια σκηνή πού συμβολίζει τήν πτώση τῶν ἡρώων στό στεγνό πηγάδι τῆς ἴδιας τους τῆς ὕπαρξης).

Ἡ ταινία μοιάζει σάν νά κινεῖται μέσα ἀπό ἕναν μηχανισμό ὀδοντωτῶν τροχῶν πού συνεχῶς πλησιάζουν, κυκλώνοντας τούς ἥρωες ὅπως τό ἁρπακτικό θηρίο τό ἀνυπεράσπιστο θήραμα, μαγκώνοντάς τους τελικά στά γρανάζια τους (λογική πού ἀπεικονίζεται ὀπτικά μέ τό σύστημα τῶν τροχῶν τοῦ βαφείου), ὁλοκληρώνοντας τήν τροχιά της μ' ἕναν θανατηφόρο τρόπο. Αὐτά τά κυκλικά γρανάζια συνδέονται μέ μιά σειρά ἀπό κάθετους ἄξονες-ἱστούς, ὅπου τά βαμμένα πανιά – μυθοπλαστικές σημαῖες τῆς ταινίας – ὑψώνουν ἤ κατεβάζουν τίς ψυχές τῶν ἡρώων, κρύβουν ἤ ἀποκαλύπτουν τά συναισθήματα, ξεδιπλώνουν ἤ τυλίγουν τή δράση. Στήνουν τήν πλοκή τῆς ταινίας: μετέωρες χειρονομίες, ἀνολοκλήρωτες προδιαθέσεις, συμβάντα ὑπαινικτικά καί διφορούμενα, ἀπρόβλεπτες σεναριακές

ριακές ἀνατροπές πού δημιουργοῦν μιά αἴσθηση ἀγωνίας γιά τό ἀναπόφευκτα ἐπερχόμενο, καί ἀνεβοκατεβάζουν ξαφνικά τόν ρυθμό, ἐνῶ τά ἁπλωμένα πανιά ταξιδεύουν τήν ταινία στόν χρόνο τῆς τελικῆς κάθαρσης.

Ὁ ἀπαγορευμένος καρπός αὐτοῦ τοῦ ἔρωτα πού διασχίζει σάν σιωπηλός ἄγγελος-ἐξολοθρευτής τίς εἰκόνες, ἐκπέμποντας τό σκοτεινό φῶς τοῦ θανάτου, δέν ἐπιτελεῖ ἔργο προσωπικῆς ἐκδίκησης ἀλλά ἐκτελεῖ τίς προσταγές ἑνός ἀνελέητου θεοῦ. Αὐτός ὁ καταραμένος γιός, μέ τό σημάδι τοῦ Κάιν στό μέτωπο, φιγούρα ζοφερή καί βίαιη, σταλμένος ἀπ' τούς προγόνους μιᾶς βλοσυρῆς παράδοσης, θά ἀρνηθεῖ νά ἀναγνωρίσει τόν πραγματικό του πατέρα (τιμωρία πιό σκληρή ἀπό τόν θάνατο) καί θά ἐφαρμόσει τόν Νόμο, πνίγοντας αὐτό τό ἀδιέξοδο ἐρωτικό πάθος στόν βωμό (λεκάνη) τοῦ θυσιαστηρίου (βαφείου).

Ἕνας φόνος χωρίς ἔλεος καί μιά κάθαρση χωρίς ἐξιλέωση, προσδίδουν στήν ταινία μιά παγωνιά θανάτου, καθώς τό τελευταῖο πλάνο "παγώνει" τίς φλόγες πού τυλίγουν τή μητέρα.

Αὐτό τό ζοφερό σύμπαν εἶναι βουτηγμένο σέ μιά ἀπίστευτη εἰκαστική ὀμορφιά, ἕνα ποίημα ζωγραφισμένο μέ εἰκόνες στά χρώματα τοῦ κίτρινου καί τοῦ κόκκινου, χωρίς κανένα στοιχεῖο ἐξωτισμοῦ, καί μᾶς μιλᾶ γιά τή διαχρονική τραγικότητα τῆς ὕπαρξης, γιά τό ἀξεδιάλυτο πλέγμα τοῦ ἔρωτα, τοῦ θανάτου καί τῆς ζωῆς, φανερώνοντάς μας ἕναν πραγματικά μεγάλο σύγχρονο κινηματογραφικό δημιουργό.

ZU DOU (ἑλλην. τίτλος: ***Ζού Ντού, σιωπηλοί ἐραστές***).
σεν.: Λούι Χένγκ, **σκην.:** Ζάνγκ Γιμού, **φωτ.:** Λού Κουάνγκ Γουέι, **ἑρμηνευτές:** Γκόνγκ Λί, Λί Γουέι, Λί Μπάο Τιάν (Χόνγκ Κόνγκ, 1990).

Μικρές καί ἀποσπασματικές ἀπαντήσεις σέ μεγάλα ἐρωτήματα

ΟΛΑ ΤΑ ΠΡΩΙΝΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

Ἑλένη Μάρα

Ἡ μουσική καί ἡ σχέση της μέ τή ζωή, τήν ἱστορία, τήν ἠθική, τήν ἐξουσία· τό ταλέντο καί ἡ καλλιτεχνική δημιουργία· ὁ μουσικός ὡς δημιουργός ἤ ὡς ἁπλός ἐκτελεστής· ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἡ μουσική συνδέει τούς ἀνθρώπους· ἀλλά, προπάντων, ὁ συνδυασμός κινηματογράφου καί μουσικῆς, μέ τήν κάθε τέχνη αὐτόνομη ἀλλά ἱκανή νά μιλᾶ μέσα ἀπό τή γλώσσα τῆς ἄλλης.

Ὁ Κορνώ, μέ τό *Ὅλα τά πρωινά τοῦ κόσμου*, δέν εἶναι ὁ πρῶτος πού καταπιάνεται μέ μία τόσο φιλόδοξη θεματολογία. Ἀρκεῖ νά θυμηθοῦμε τόν *Θάνατο στή Βενετία* τοῦ Λουκίνο Βισκόντι, φίλμ μέ τό ὁποῖο ὁ Ἰταλός σκηνοθέτης ἀνιχνεύει πολλά ἀπό τά παραπάνω, ρίχνοντας ἄπλετο φῶς σέ ἀντιφάσεις καί συγκρούσεις ἠθικῆς, αἰσθητικῆς καί φιλοσοφικῆς τάξης πού φέρνουν ἀντιμέτωπους τήν ὑλικότητα καί τόν εὐδαιμονισμό μέ τόν θάνατο καί τήν παρακμή. Ἤ τήν πρόκληση πού ἀποτελεῖ ὁ Μότσαρτ γιά σκηνοθέτες ὅπως ὁ Φόρμαν (*Ἀμαντέους*), ὁ Λόουζι (*Ντόν Τζιοβάννι*) καί κυρίως ὁ Μπέργκμαν, ὁ ὁποῖος, μέ ἁπλότητα καί φαντασία, προσεγγίζει τόν *Μαγεμένο αὐλό*, κάνοντας μύθο καί μουσική νά ξεπηδοῦν ἀνάγλυφα μέσα ἀπό τίς εἰκόνες, νά αἴρονται, νά ἐπανέρχονται, νά τίθενται ὑπό ἀμφισβήτηση τή στιγμή τῆς ἐπανόδου τους...

Καί εἶναι ἀκριβῶς αὐτό τό ὁποῖο λείπει ἀπό τόν Κορνώ: ἡ ζωντάνια τῆς σύγκρουσης. Ἡ ἐπιλογή του γιά στατικό τρόπο κινηματογράφησης εἶναι ἀπόλυτα ἐναρμονισμένη μέ τή μᾶλλον μουσειακή καί ἀκαδημαΐζουσα προσέγγιση τῆς βιόλας καί τῆς μουσικῆς μπαρόκ.

Ὁ μουσικός Σαίντ Κολόμπ περιβάλλεται μέ αἴγλη, ἡ ἀντίθεσή του μέ τό παλάτι δέν εἶναι παρά προσχηματική καί ἐπιφανειακή ὡς πρός τό "κυρίως" φίλμ. Ἡ ἐσωστρέφεια, ὁ ἀπομονωτισμός καί οἱ ἰδιοτροπίες του, ἡ μυστικοπαθής σχέση πού ἀνα-

πτύσσει μέ τόν μαθητή του, πλάθουν τόν μύθο τῆς "ξεχωριστῆς προσωπικότητας" καί τῆς "μύησης τῶν ἐκλεκτῶν" στή μουσική. Ὅπως γίνεται εὔκολα ἀντιληπτό, μία "ἀφ' ὑψηλοῦ" θεώρηση τῆς τέχνης σάν κι αὐτή δέν ἀφήνει περιθώρια παρά γιά μία μονόδρομη σχέση ἀνάμεσα στή διδαχή καί τή μάθηση, τόν Σαίντ Κολόμπ καί τόν Μαρέν Μαραί, μέ τόν μαθητή στή θέση τοῦ ταπεινοῦ παραλήπτη τῶν "φωτισμένων" γνώσεων τοῦ διδασκάλου του.

Ὁ ἐλιτισμός στόν τρόπο κατανόησης τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου εἶναι διάχυτος στή σεκάνς τῆς πολύ "ἰδιωτικῆς" συζήτησης τοῦ Σαίντ Κολόμπ μέ τόν Μαρέν Μαραί, συζήτηση ἀπό τήν ὁποία ἀποκλείονται οἱ πάντες, ἀκόμα καί οἱ...θεατές (τά ἐρωτήματα πού τίθενται μένουν ἀναπάντητα, καθώς τό μυστήριο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας παρουσιάζεται σάν ἐνορατική μέθεξη τῶν συνδιαλεγομένων). Εἶναι πολύ χαρακτηριστικό ὅτι ὁ Σαίντ Κολόμπ τοῦ Κορνώ πετυχαίνει ἀκριβῶς ἐκεῖ ὅπου ὁ φόν Ἄσενμπαχ τοῦ Βισκόντι ἀποτυγχάνει. Στόν πρῶτο, τέχνη καί ἐγκράτεια εἶναι δύο διαφορετικές καί συμπληρωματικές ἐκφάνσεις τοῦ ταλέντου του. Στόν δεύτερο, ἡ ἐξιδανίκευση καί ἡ ἀνέραστη συμπεριφορά ὑπονομεύουν τό καλλιτεχνικό ἔργο. Γιά τόν Βισκόντι, στόν ὁποῖο αἰσθανόμαστε πιό κοντά, ἡ ὀμορφιά καί ἄρα τό αἰσθητικό ἐνδιαφέρον, ἐμφανίζονται σέ ὅ,τι εἶναι ἀνίερο, μιαρό, γήινο, ἀνθρώπινο.

Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ταινίας, πεισιθάνατη, ἐνισχύεται ἀπό τά ὅσα ἐκτός πεδίου ἀπαγγέλλει, ὁμολογουμένως τρυφερά καί μελωδικά, ὁ Ζεράρ Ντεπαρντιέ. Ἡ ἀπαγγελία αὐτή συνοδεύεται, καί τό ἀντίστροφο, ἀπό τούς ἤχους τῆς βιόλας πού ζωντανεύουν τά "μαγικά" δάχτυλα τοῦ Ζορντί Σαβάλ. Μικρή ἡ "παρηγοριά", δεδομένου ὅτι αὐτό πού κυριαρχεῖ εἶναι τό ψυχρό κινηματογραφικό ἀποτέλεσμα.

TOUS LES MATINS DU MONDE
(ἑλλην. τίτλος: ***Ὅλα τά πρωινά τοῦ κόσμου***)
Σκην.: Ἀλαίν Κορνώ, **σεν.:** Πασκάλ Κινιάρ καί Α. Κορνώ, πάνω στό ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ πρώτου, **μουσ.:** Σαίντ Κολόμπ, Μαρέν Μαραί, Ζάν Μπατίστ Λουλύ, Φρανσουά Κουπρέν, **ἑρμηνευτές:** Ζάν Πιέρ Μαριέλ, Ζεράρ Ντεπαρντιέ, Γκιγιώμ Ντεπαρντιέ, Ἄν Μπροσέ (Γαλλία, 1992).

Κινηματογραφική σημειολογία: Ἀπό τήν εὐφορία τῆς θεωρητικῆς ἀκμῆς στόν ἐγκλεισμό στά ἱδρύματα

Νίκος Κολοβός

Τό ἐρώτημα πού ἀπασχόλησε τόν συντάκτη αὐτοῦ τοῦ χρονικοῦ ἦταν ἀκριβῶς ἄν μποροῦμε, κι ἄν εἶναι ἀνάγκη, νά μιλοῦμε γιά ἐνεργή σημειωτική (ἤ σημειολογία) στόν κινηματογράφο, ἤ ἄν πρέπει νά θεωρήσουμε τό αἰσθητικό, ἰδεολογικό καί ἐπιστημονικό αὐτό ρεῦμα ὡς ἀδρανές ἱστορικό φαινόμενο.

Τόσο ὁ Φερντινάν Σωσύρ (στά *Μαθήματα γενικῆς γλωσσολογίας*) ὅσο καί ὁ Πήρς (στή *Συλλογή γραπτῶν*) ὅρισαν τή σημειωτική ὡς ἐπιστήμη πού «*μελετάει τή ζωή τῶν σημείων μέσα στήν κοινωνική ζωή*». Ὁ Σωσύρ ὅρισε ὡς ἀντικείμενο μελέτης τῆς μελλοντικῆς ἐπιστήμης τή φυσική γλώσσα, τή γραφή, τό ἀλφάβητο τῶν κωφαλάλων, τίς συμβολικές τελετουργίες, τίς μορφές εὐγένειας κτλ. Ὁ Πήρς πρόσθεσε τά μαθηματικά, τήν ἠθική, τή μεταφυσική, τή βαρύτητα, τή θερμοδυναμική, τήν ὀπτική, τή χημεία, τήν συγκριτική ἀνατομία, τήν ἀστρονομία καί πολλά ἄλλα. Ὁ κατάλογος τῶν εἰδικότερων αὐτῶν ἀντικειμένων ἔρευνας τῆς σημειωτικῆς θά μποροῦσε νά ἐκταθεῖ καί νά περιελίξει ὅλη τήν ὑδρόγειο ὡς σημειοδοτικό πεδίο, μαζί καί τά ἀστρικά συστήματα. Ὁ κινηματογράφος, ὄχι μόνο οἱ ταινίες ἀλλά ὁλόκληρο τό σύμπαν του, ἀπ' τόν στεγνό μηχανισμό σύστασης καί λειτουργίας τῶν στούντιο ὥς τό φαντασμαγορικό στάρ σύστεμ καί τό δυναμικό μάρκετινγκ, ἀποτελεῖ ἀντικείμενο τῆς σημειωτικῆς ἔρευνας. Ἁπλή ἱστορική σύμπτωση συνιστᾶ τό γεγονός ὅτι τά φιλμικά του κείμενα προσέλκυσαν κατά μείζονα λόγο τό ἐνδιαφέρον κριτικῶν, θεωρητικῶν καί ἀναλυτῶν. Σήμερα ἡ σημειωτική ἔρευνα περιλαμβάνει π.χ. τή φωτογραφία στόν κινηματογράφο (Νικόλ Ζυνγκράς στό Μοντρεάλ τοῦ Καναδᾶ) καί τό σενάριο (Ἀλεξάντρ Γιολκόφσκι, "σχολή τοῦ Ταρτού", Ἐσθονία). Στίς ΗΠΑ, τήν Ἰταλία, τή Ρωσία, τή Γαλλία, τήν Ἀγγλία, τόν Καναδᾶ, πλῆθος νέοι καί παλαιότεροι ἐρευνητές ἀσχολοῦνται μέ τή σημειωτική τοῦ κινηματογράφου, ἀκολουθώντας τήν εὐθεία "γλωσσολογική" ὁδό ἤ τίς προκλητικές παρεκκλίσεις της (ἀφηγηματολογία, ψυχανάλυση, κοινωνιολογία, ἀνθρωπολογία, γυναικεία θεωρία). Ἕνα πολλαπλό πεδίο ἔρευνας παραμένει ἀναπεπταμένο.

Ἡ σημειωτική τοῦ κινηματογράφου δέν ἀρχίζει μέ τόν Κριστιάν Μέτς στή δεκαετία τοῦ '80 ἀλλά μέ τόν Βίκτορ Σλόφσκι στή δεκαετία τοῦ '20. Ὄχι μέ τόν Ρολάν Μπάρτ ἀλλά μέ τόν Μπορίς Ἀισενμπάουμ καί τόν Σεργκέι Ἀιζενστάιν (ὅσο κι ἄν ἀκούγεται παράξενα αὐτή ἡ ἱστορική ἀντιδιαστολή). Γεγονός εἶναι ὅτι οἱ δύο τελευταῖοι μίλησαν πρῶτοι γιά τήν "κινηματογραφική σημαντική", τήν "σημαντική λειτουργία τοῦ μοντάζ", τή "σπουδαιότητα τῆς κινηματογραφικῆς μεταφορᾶς" καί γιά τή διαδικασία τοῦ μοντάζ ὡς σύγκρουση δύο πλάνων μέσα ἀπ' τήν προφορική γλώσσα. Οἱ ἔρευνες καί οἱ σκέψεις τους προηγοῦνται ὡς "πρωτοσημειωτικές" ἀναζητήσεις ἀπ' τή *Ρητορική τῆς εἰκόνας* τοῦ Μπάρτ, ὅπου φανερώνεται ὅτι «*κάθε εἰκόνα εἶναι πολυσημική*» καί τονίζεται ὅτι «*ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι κινούμενη φωτογραφία*» καί ἀπό τό *Κινηματογράφος: γλώσσα ἤ λεκτικό;* τοῦ Μέτς, ὅπου ὑπογραμμίζεται ὅτι «*ἡ "ἰδιαιτερότητα" τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ παρουσία ἑνός λεκτικοῦ πού θέλει νά*

κάνει τέχνη στήν καρδιά μιᾶς τέχνης πού θέλει νά κάνει λεκτικό».
Ἡ σημειωτική γενικά, καί ἡ σημειωτική τοῦ κινηματογράφου εἰδικά, δέν τελειώνει, γιατί ἀποτελεῖ "μακροπρόθεσμο σχέδιο", ὅπως συχνά παρατήρησε ὁ Κριστιάν Μέτς. Χωρίς νά ἔχουν ὁριστικοποιηθεῖ οἱ ἀπαντήσεις στά βασικά προβλήματα (π.χ., ἔχει διπλή ἄρθρωση τό κινηματογραφικό λεκτικό; τό λεκτικό αὐτό ἔχει πραγματικά ἐλάχιστες μονάδες [γράμματα, συλλαβές, λέξεις, φράσεις κτλ.] καί, ἄν ἔχει, ἀνευρίσκεται σέ σχέση μέ κάποιον κώδικα [ὅπως ἡ λέξη εἶναι ἡ ἐλάχιστη μονάδα σέ σχέση μέ τόν κώδικα τοῦ λεξικοῦ]; τό φωτόγραμμα εἶναι ἡ ἐλάχιστη μονάδα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου; τό πλάνο εἶναι ἀνάλογο μέ μία φωτογραφία ἤ μία λέξη; τό πλάνο, ἡ σκηνή ἤ ἡ ἑνότητα [ἀκολουθία] εἶναι ἡ ἐλάχιστη μονάδα τοῦ κώδικα τοῦ μοντάζ; ποιές ἑνότητες ἀποτελοῦν ἐλάχιστες μονάδες τῆς φιλμικῆς διήγησης;), ἡ ἔρευνα προχωρεῖ πρός ἄλλα πεδία. Ὁ ἴδιος ὁ Μέτς, ὁ ὁποῖος εἶχε παγιδευτεῖ γιά ἕνα διάστημα περίπου δέκα ἐτῶν στή γλωσσολογική σημειωτική προσέγγιση, τό 1975, μέ τό δοκίμιό του «Τό φαντασιακό σημαῖνον», ἐκκλίνει πρός τήν ψυχαναλυτική σημειωτική προσέγγιση. Ἡ σημειωτική δέν περιγράφει καί κατατάσσει μόνον τά σημεῖα ἑνός κειμένου, ἀλλά ἀσχολεῖται καί μέ τή λειτουργία παραγωγῆς τοῦ νοήματος. Ἐφόσον τό ἀντικείμενό της εἶναι τόσο εὐρύ, θέση ἔχει τό ὑποκείμενο (ὁ θεατής, ὁ ἀναγνώστης) στή διαδικασία τῆς ἀνεύρεσης τῶν ζωτικῶν παλμῶν, τῆς ἀναπνοῆς, τῆς κίνησης τοῦ κάθε σημειοδοτικοῦ συστήματος. Πρός τήν κατεύθυνση αὐτή ἐργάσθηκαν ὁ Ζάν Λουί Μπωντρύ κι ὁ Ραιημόν Μπελλούρ. Ὁ πρῶτος, στό δοκίμιό του «Ὁ συμβολικός ἀποκλεισμός», ἀναλύει τό *Στή σκιά τῶν τεσσάρων γιγάντων* τοῦ Χίτσκοκ μέ κύριο ἄξονα τήν ἀρχή τοῦ "οἰδιπόδειου". Ὁ δεύτερος, μαθητής τοῦ Μέτς, προσθέτει, κοντά στήν γλωσσολογική, τήν ψυχαναλυτική παράμετρο σέ σχέση μέ τόν φωνητικό καί μουσικό ἦχο στή σημειωτική ἀνάλυση τῆς ταινίας τοῦ Βιτσέντε Μινέλλι *Ζιζί*. Οἱ προϋποθέσεις μέ τίς ὁποῖες ἐμπλέκεται σ' αὐτήν τό ὑποκείμενο, οἱ ἀντιδράσεις του, ἡ συμμετοχή του στήν παραγωγή ἤ ἀναπαραγωγή τοῦ κειμένου ἐνδιαφέρουν ἔντονα τή σημειωτική. Παραπέρα, σέ προλογικό του κείμενο ὁ Μέτς, σέ ἕνα τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *Communications* (ἀριθ. 29/1978), λέει ὅτι τό σημειωτικό σχέδιο ἐνδιαφέρει ὅλες τίς κοινωνικές ἐπιστῆμες καί ὅτι τό φιλμικό κείμενο πρέπει νά ἐξετάζεται ὡς «*ἀποτέλεσμα ἐξαιρετικά περίπλοκης κοινωνικῆς ἐργασίας καί ὄχι ὡς κλειστό σύστημα*». Ἔτσι ἐπαναφέρει τήν ἄποψη τῆς κοινωνιοσημειωτικῆς.
Στήν ἀρχή τῆς δεκαετίας τοῦ '80 ἀνοίγονται δύο νέοι δρόμοι σημειωτικῆς ἀνάλυσης μέ πολύ εἰδικό ἐνδιαφέρον, νομίζω. Ἡ "θεωρία τῆς ἐξαγγελίας" (enonciation) καί ἡ "γενετική" (générative) θεωρία". Ἡ πρώτη μελετᾶ τή δυνατότητα τῆς παρουσίας μέσα στό φιλμικό κείμενο τῆς ἴδιας τῆς πράξης τῆς ἐκφορᾶς τοῦ μηνύματος (μέ τή φωνή ὄφφ, τόν ἀφηγητή-μάρτυρα ἤ ἕνα πρόσωπο πού καθίσταται ἀφηγητής) καί κατά συνέπεια τοῦ ἐκφέροντος ὑποκειμένου. Ἡ δεύτερη ἐπιστρέφει στήν ὑπόθεση ὅτι τό κινηματογραφικό λεκτικό «βρίσκεται σέ μιά δομική ἐξάρτηση σέ σχέση μέ τήν προφορική γλώσσα». Ἐπιχειρεῖ νά μελετήσει τούς κώδικες καί τά σημεῖα τοῦ λεκτικοῦ αὐτοῦ μέ βάση τούς κανόνες τῆς γενετικῆς γραμματικῆς.
Στήν ἴδια δεκαετία παρατηρεῖται, ἰδιαίτερα στόν ἀγγλοσαξωνικό χῶρο, μία σύμπτωση καί συνέργεια σημειωτικῆς, ψυχανάλυσης καί γυναικείας θεωρίας. Ἡ Τερέζα ντέ Λαουρέτις, μ' ἕνα δοκίμιο πού ἔχει δημοσιευθεῖ στή συλλογή *Ὁ κινηματογραφικός μηχανισμός* (1980) μέ τίτλο «Μέσα ἀπ' τό βλεπόμενο–κάτοπτρο», φέρνει στήν ἐπιφάνεια γιά συζήτηση τό θέμα τῆς κατασκευῆς τῆς γυναίκας ὡς κοινωνικῆς ὕπαρξης μέσω τῆς γλώσσας καί τῆς ἀναπαράστασης. Ἐπίσης τό πρόβλημα τῆς γυναικείας σεξουαλικότητας, ἡ ὁποία ἐκλαμβάνεται ὡς ἀπόρροια τῆς βιολογικῆς διαφορᾶς κι ὄχι ὡς ἀποτέλεσμα, πέρα ἀπ' αὐτήν, ἑνός κοινωνικο–πολιτιστικοῦ προτσές τό ὁποῖο λειτουργεῖ εἰς βάρος τῆς γυναίκας. Στόν ἴδιο τόμο συνεργάζονται ἐννέα, συνολικά, γυναῖκες ἐρευνήτριες.
Ἡ Τερέζα ντέ Λαουρέτις δίνει παραπέρα ὤθηση στίς σπουδές τοῦ κύκλου αὐτοῦ μέ τό βιβλίο της *Alice Doesn't* (1984), ἕνα ὑποδειγματικό ἐγχειρίδιο τῆς

μεθόδου πού ἀκολούθησε ἡ παραπάνω προσέγγιση. Ἡ Καναδή Κάγια Σίλβερμαν ἐργάζεται ἐπίσης μ' αὐτήν τή μέθοδο. Στό πρῶτο της βιβλίο, *Τό ὑποκείμενο τῆς σημειωτικῆς*, ὑποστηρίζει ὅτι τό ὑποκείμενο πού προτείνουν ἡ ψυχανάλυση (Φρόυντ) καί ἡ γλωσσολογία (Μπενβενίστ) «*εἶναι πρίν ἀπ' ὅλα ἕνα σημειωτικό ὑποκείμενο σεξοποιημένο* (sexué)». Πιό πρόσφατα, στό βιβλίο της *Ὁ ἀκουστικός καθρέφτης* ἐπιχειρεῖ μιά ἐπανανάγνωση τῆς ἱστορίας τῆς κινηματογραφικῆς θεωρίας κάτα ἀπ' αὐτήν τή σκοπιά.

Τό ἀγγλικό περιοδικό *Screen*, τό ὁποῖο σέ προγενέστερη ἐκδοτική του περίοδο προώθησε τήν ἄποψη τῶν Μπάρτ - Μέτς γιά τή σημειωτική στόν ἀγγλοσαξωνικό χῶρο, τά τελευταῖα πέντε χρόνια δημοσιεύει κυρίως κείμενα τῆς παραπάνω ψυχαναλυτικῆς σημειωτικῆς προσέγγισης, εἰδικότερα σέ συνδυασμό μέ τή γυναικεία θεωρία.

Στήν Ἀγγλία ἀκόμη, ἡ σημειωτική ἔρευνα καί ἀνάλυση υἱοθετήθηκε ἀπ' τή νέα τάση, πού ἐκδηλώθηκε (γύρω στή δεκαετία τοῦ '70) κυρίως στή μελέτη τῶν ΜΜΕ: τίς "πολιτιστικές σπουδές". Ἡ τάση αὐτή ἦταν ἕνα νόμιμο καί δύσκολο μίγμα "ὑψηλῆς θεωρίας (γλωσσολογικῆς ἔμπνευσης) καί "λαϊκῆς κοινωνιολογίας" (Σών Κιούμπιτ).

Ἄν ὁ χῶρος τό ἐπέτρεπε, θά μπορούσαμε νά ἀναφερθοῦμε στό πλούσιο ἐρευνητικό ἔργο πάνω στή σημειωτική τοῦ κινηματογράφου πού γίνεται, κυρίως στό πλαίσιο τῶν πανεπιστημιακῶν τμημάτων, στήν Ἰταλία, τόν Καναδᾶ καί τή Ρωσία. Τά ἄρθρα τῶν Ἀουγκούστο Σαϊνάτι, Μαρτέν Λεφέμπρ καί Φρανσουά Ἀλμπερά στήν ἐπιθεώρηση *Cinemaction* (τεῦχος 58) δίνουν στόν ἀναγνώστη μιά ἰδέα τῆς σημειωτικῆς κατάστασης στίς χῶρες αὐτές. Ἀπό τό τεῦχος αὐτό ὁ συντάκτης τούτου τοῦ ἄρθρου ἄντλησε ἀρκετές πληροφορίες καί ἐκτιμήσεις.

Εἶναι χαρακτηριστική ἡ ἱστορική τροχιά πού ἀκολούθησε ἡ σημειωτική ὡς ἐπιστήμη καί μέθοδος κριτικῆς, ἀνάλυσης καί θεωρίας στόν κινηματογράφο. Ξεκίνησε ἀπό διανοουμένους (Μπάρτ), φιλοσόφους (Μέτς), κινηματογραφιστές (Ἀιζενστάιν), θεωρητικούς τῆς λογοτεχνίας (Ρῶσοι φορμαλιστές), πέρασε στήν κριτική (ὁμάδα τῶν *Cahiers du cinéma*), στή θεωρία (ὁμάδα τοῦ *Screen, τοῦ Film quarterly*, τῆς *Camera Obscura* κτλ.), γιά νά βρεῖ τελικά καταφύγιο στόν ἀκαδημαϊκό–πανεπιστημιακό χῶρο, στόν ὁποῖο ἀποτελεῖ σημεῖο ἀντιλεγόμενο μέ τήν αἱρετική νεοτερικότητά της.

Κινηματογραφοφιλία ἐναντίον σημειολογίας

Ἀπ' τούς μεγαλύτερους καί σοβαρότερους πολέμιους τῆς σημειωτικῆς τοῦ κινηματογράφου δέν ἦταν ὁ Ζάν Μιτρύ, ὅπως θά ὑπέθετε ὁ ἐνήμερος ἀναγνώστης (τό βιβλίο του *Ἡ σημειολογία ὑπό ἀμφισβήτηση* περικλείει ὅλο τόν προβληματισμό τοῦ σοφοῦ αὐτοῦ θεωρητικοῦ καί ἱστορικοῦ τοῦ κινηματογράφου), ἀλλά τό ἀέναο ρεῦμα τῶν σινεφίλ, τῶν κινηματογραφόφιλων οἱ ὁποῖοι ἀρνοῦνται ὁποιαδήποτε κατάτμηση καί ἀνάλυση τοῦ φιλμικοῦ κειμένου. Θέλουν νά τό ἀπολαμβάνουν καί ὄχι νά τό "διαβάζουν". Μένουν ἀνοιχτοί στίς συγκινήσεις, τά φαντάσματα, τούς ἄμεσους διαλογισμούς πού τούς στέλνει καί δέν ἐνδιαφέρονται τόσο γιά τήν εἰδολογία καί τήν πολυσημία τῶν μηνυμάτων του. Ἴσως γιατί δέν ἔχουν ἀντιληφθεῖ ὅτι τό πάθος τῆς σημειωτικῆς θεωρίας καί ἀνάλυσης, ὅπως ἔχει ἐμπλουτισθεῖ σήμερα μέ μιά σειρά διεπιστημονικῶν γνωστικῶν στοιχείων καί μεθόδων, δέν ἀποβλέπει στήν ἀπονεύρωση, τήν "ἀποφλοίωση" , τόν ἄγονο διαμελισμό τῶν ταινιῶν, ἀλλά μπορεῖ νά ἀποτελέσει ἕναν τρόπο ἐπιβίωσης, «*σ' ἕναν κόσμο πού παράγει μιά πληθώρα ὁμοιωμάτων πού ἐπαναλάμβονται ἀπεριόριστα μέσω σημείων ὁλοένα καί περισσότερο κενῶν*» (Μίνα Γκοσνεφρόυ).

Μέ ἄλλα λόγια, ἡ σημειωτική μπορεῖ νά συμβάλει σέ μιά ἐνδυνάμωση καί τόνωση, ἀξιολόγηση καί ἐξυγίανση τῆς ζωῆς τῶν κινηματογραφικῶν σημείων, καί ἔτσι νά ἀναβαθμίσει τήν ποιότητα τῆς ἀπόλαυσης τήν ὁποία ἀναζητᾶ ὁ θεατής, σινεφίλ ἤ ἁπλός συνταξιδιώτης τῶν κινούμενων εἰκόνων.

Ἡ σημειωτική στήν Ἑλλάδα

Στήν Ἑλλάδα τά πράγματα ἐμφανίζονται ἀναιμικά καί ἡμιτελῆ. Τόν Ὀκτώβριο τοῦ 1989, στό 3ο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικῆς πού ὀργάνωσαν στά Γιάννενα ἡ Ἑλληνική Σημειωτική Ἑταιρεία καί τό Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων, προγραμματίστηκαν δύο ἀνακοινώσεις μέ θέματα: «Σημειολογία στήν κριτική τοῦ κινηματογράφου» καί «Πολιτιστική σύνθεση καί σημειολογικά φαινόμενα στήν κινούμενη εἰκόνα». Πραγματοποιήθηκε μόνον ἡ πρώτη. Τά πρακτικά τοῦ συνεδρίου αὐτοῦ θά δημοσιευτοῦν σύντομα. Τόν φετινό Ὀκτώβριο, στό 4ο Πανελλήνιο Συνέδριο Σημειωτικῆς, πού ὀργάνωσε ἡ ἴδια Ἑταιρεία σέ συνεργασία μέ τήν Φιλοσοφική Σχολή τοῦ Ἀριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ὁ κινηματογράφος κατέλαβε μιά ξεχωριστή συνεδρίαση μέ θέματα: «Φιλμικά εἴδη καί πολιτιστική μυθολογία τῆς κοινωνίας» (Ἀντζελίνα Βασίλεβα), «Σπάζουμε τό παιχνίδι γιά νά καταλάβουμε πῶς δουλεύει: Μιά σημειολογική ἀνάγνωση τῆς ταινίας τοῦ Ρίτσαρντ Ράς *The Stuntman*» (Μιχ. Κοκκώνης) καί «Στοιχεῖα σημειωτικῆς τοῦ φιλμικοῦ ἤχου» (Ν. Κολοβός).

Ἡ Σημειωτική τοῦ Κινηματογράφου φαίνεται ὅτι περνᾶ καί στήν Ἑλλάδα στόν χῶρο τῆς θεωρίας καί τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας πρίν νά ἔχει προλάβει νά ἐγκλιματισθεῖ καί προπαντός νά διαμορφώσει μιά ἀξιόλογη σημειωτική παραγωγή στήν φιλμική κριτική ἀνάλυση καί θεωρία. Τό γεγονός ὅτι τρεῖς ἀπό τούς ἐγκυρότερους μελετητές τοῦ κινηματογράφου, μέ τή δική του ἐπάρκεια ὁ καθένας, ὁ Τάκης Ἀντωνόπουλος, ὁ Σωτήρης Δημητρίου κατ' ἐξοχήν καί ὁ Γιῶργος Διζικιρίκης, ἀναφέρθηκαν μέ συγκεκριμένα κείμενά τους (στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70)στήν Σημειωτική τοῦ Κινηματογράφου δέν διαφοροποιεῖ τή διαπίστωση αὐτή. Γιατί δέν ὑπῆρξε οὔτε συνέχεια οὔτε διαδοχή.

Ἡ ἑλληνική κριτική κινηματογράφου, στήν ἴδια περίπου χρονική στιγμή (ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70), παρουσίασε τά δύο φαινόμενα πού ἀναφέραμε προηγουμένως: τόν δανεισμό μιᾶς σειρᾶς ὅρων ἀπό τή γλωσσολογική σημειωτική καί τήν υἱοθέτηση τῆς ἀναλυτικῆς μεθόδου της. Ὅπως ἐπίσης καί μιά συνδυαστική τάση. Προχώρησε ἀνευρίσκοντας ὥς ἕνα βαθμό τήν ἰδεολογική καί ψυχαναλυτική παράμετρο κάθε φιλμικοῦ κειμένου. Παραδειγματικές αὐτῆς τῆς συνολικῆς τάσης εἶναι οἱ κριτικές ἀναλύσεις τοῦ Νίκου Λυγγούρη στόν *Σύγχρονο κινηματογράφο* · εἰδικότερα ἡ ἐργασία του γιά τίς ταινίες *Μέρες τοῦ '36* καί *Τριστάνα*. Οἱ ὑπόλοιποι κριτικοί κινήθηκαν περίπου στό ἐπίπεδο τῶν Γάλλων συναδέλφων τους κυρίως (τοῦ κύκλου τῶν *Cahiers du cinéma*), μέ ὁδηγούς τόν Μπάρτ, τόν Μέτς, τόν Λακάν, τόν Ἀλτουσέρ, καί χωρίς νά ἔχουν ἀποξενωθεῖ τελείως, νομίζω, ἀπό τή φαινομενολογία τοῦ Μπαζέν ἤ τόν φορμαλισμό τοῦ Νοέλ Μπέρς.

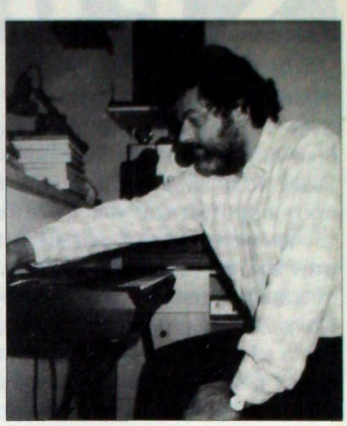
Πάντως οἱ προβληματισμοί καί οἱ ἐπιδόσεις τῆς ὁμάδας τῶν κριτικῶν τοῦ *Σύγχρονου κινηματογράφου* ἦταν γόνιμοι. Οἱ κριτικοί τοῦ περιοδικοῦ *Ὀθόνη* ἐργάστηκαν παράλληλα μέ τούς πρώτους ὥς ἕνα σημεῖο.

Ὁ *Σύγχρονος κινηματογράφος* ἔπαψε νά ἐκδίδεται,καί στήν *Ὀθόνη* νομίζω ὅτι ὑποχώρησε αὐτή ἡ τάση τῆς κριτικῆς ἀθόρυβα. Στήν Ἑλλάδα εἴχαμε τή σημειωτική κριτική, ὄχι ὅμως καί τήν αὐτοκριτική της. Ἡ ἀποδυνάμωση ἦρθε ἀπό μόνη της. Ὁ λόγος αὐτοῦ τοῦ φαινομένου βρίσκεται, νομίζω, στό ὅτι κανείς ἀπ' τούς κριτικούς μας δέν εἶχε οἰκειοποιηθεῖ τή μέθοδο αὐτή: Οὔτε τήν εἶδε νά ἔχει ἐπικοινωνιακή λειτουργία μέ τήν κοινωνική πραγματικότητα καί τή ζωή, οὔτε τή σύνθετη φύση τοῦ φιλμικοῦ σημείου συνειδητοποίησε, οὔτε τήν πολυπλοκότητα τοῦ κινηματογραφικοῦ λεκτικοῦ ἀξιολόγησε.

Οἱ συνοπτικές αὐτές ἱστορικές ἐκτιμήσεις γιά τήν λυμφατική ἀνάπτυξη τῆς Σημειωτικῆς τοῦ Κινηματογράφου στήν Ἑλλάδα δέν σημαίνουν καί τό τέλος τῆς ζωῆς τῶν κινηματογραφικῶν σημείων. Ἴσως τώρα εἶναι ἡ ἐποχή τῆς ἀναβίωσης τοῦ ἐνδιαφέροντος γιά τήν πλούσια αὐτή ζωή καί τῆς δημιουργικῆς ἔρευνας μέσα σ' αὐτήν· μέ τή χρήση αὐτῆς τῆς μεθόδου ὡς Κοινωνιοσημειωτικῆς, ὅπως τήν εἶχαν συλλάβει οἱ πρῶτοι θεμελιωτές καί δάσκαλοί της.

Συνέντευξη μέ τόν Γιῶργο Παπαδάκη

«Αἰσθήσεις πού ἀναδύονται ἀπό ἕνα στίχο τοῦ Ἐρωτόκριτου ἤ ἀπό τό βυθό τῆς θάλασσας»



Κώστας Κωνσταντινίδης – Πάνος Κοκκαλένιος

Μέ τήν εὐκαιρία τῆς κυκλοφορίας τοῦ δίσκου μέ τή μουσική τῆς ταινίας *Κρυστάλλινες νύχτες*, ἡ *Ὀθόνη* μίλησε μέ τόν συνθέτη της Γιῶργο Παπαδάκη.

ΟΘΟΝΗ: Ἡ ταινία εἶχε ἀρκετές περιπέτειες στήν ἐκτέλεση τῆς παραγωγῆς της· ἡ μουσική εἶχε τίς ἴδιες περιπέτειες. Μέ ἄλλα λόγια: πόσον καιρό σᾶς ἀπασχόλησε ἡ συγκεκριμένη μουσική ἐπένδυση;

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Θά σᾶς φανεῖ περίεργο, ἀλλά ἀσχολήθηκα τρία χρόνια. Ἔχω γράψει πολλή μουσική, τά θέματα καί τά τραγούδια ἔχουν συνολική διάρκεια μιάμισης ὥρας.

ΟΘΟΝΗ:!;

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Φυσικά δέν χρησιμοποιήθηκε ὅλος ὁ ὄγκος τοῦ ὑλικοῦ ἀλλά περίπου πεντηνταπέντε λεπτά. Στό δίσκο περιέχονται 36 λεπτά.

ΟΘΟΝΗ: Μέ ποιόν τρόπο προσεγγίσατε τήν ταινία; Γράψατε μουσική γιά μιά ἑλληνική ταινία μέ Ἑβραίους ἥρωες ἤ γιά μιά ἑβραϊκή ἱστορία πού ὑλοποιήθηκε ἀπό Ἕλληνες δημιουργούς; Οἱ διάφορες ἐθνότητες (ἑλληνική, ἑβραϊκή, γερμανική) ἔπαιξαν ρόλο στή διαμόρφωση τῶν μουσικῶν θεμάτων; Ἀκόμη, ἡ ταινία χωρίζεται σέ δύο ἑνότητες· χρησιμοποιήσατε τό ἴδιο θέμα γιά τήν Μισέλ Βάλλεϋ καί τήν Τάνια Τρύπη, γνωρίζοντας βέβαια τή σχέση πού τίς συνδέει.

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Σίγουρα, ὅλοι οἱ παράγοντες πού ἀναφέρατε ἔπαιξαν ρόλο. Ἡ θέση μου ἦταν πραγματικά ἀρκετά δύσκολη. Ἄρχισα νά γράφω τά πρῶτα θέματα ἔχοντας μερικές εἰκόνες μόνο ἀπό τό χειρόγραφο σενάριο.

Τά κύρια θέματα πού τελικά ἀνέπτυξα εἶναι, οὐσιαστικά, τρία: τό θέμα στό ὁποῖο βασίστηκε τό ἑβραϊκό τραγούδι, τό θέμα τοῦ γερμανικοῦ τραγουδιοῦ καί, τέλος, τό θέμα τοῦ νανουρίσματος. Αὐτά ἀποτελοῦν τόν κορμό καί μέ τίς διάφορες παραλλαγές τους ἀκούγονται στή διάρκεια τῶν τριῶν ἑνοτήτων στίς ὁποῖες ἐγώ χωρίζω τήν ταινία —συμπεριλαμβάνω καί τή μικρή ἡρωίδα στή διάρκεια τῆς Κατοχῆς. Γιά τίς τρεῖς γυναῖκες χρησιμοποίησα τό ἴδιο μοτίβο.

Ἡ προσέγγιση τῆς ταινίας γίνεται, πιστεύω, μέ βάση τό πῶς αἰσθάνομαι ἐγώ τήν ἱστορία. Μάλιστα, ἡ συγκεκριμένη μέ ἀντιπροσωπεύει πλήρως. Ἔχω ὑποστηρίξει καί ἄλλες φορές ὅτι ὁ ἑλληνικός χῶρος εἶναι συνάντηση διαφορετικῶν καί ἑτερόκλητων στοιχείων, πολλῶν πολιτισμῶν καί ἀποτελεῖ τή δημιουργική ἀφομοίωσή τους σέ κάτι νέο (μιά ἱστορία χιλιάδων χρόνων, βέβαια, πού συνεχίζεται μέχρι σήμερα).

Δέν ἔχει τόση σημασία ἡ καταγωγή τῶν ἡρώων. Αὐτό πού εἶχε σημασία (καί ἡ Τώνια Μαρκετάκη συμφώνησε σ' αὐτό) ἦταν νά προσδιορίσουμε καί νά "ὑλοποιήσουμε" μιά μουσική ἐσωτερική, μέ σταθερές ψυχολογικές. Στίς συναντήσεις μας δέν συζητούσαμε γιά μουσική, νότες ἤ ἤχους πού θά θέλαμε ἀλλά γιά αἰσθήσεις πού ἀναδύονται, λόγου χάριν, ἀπό ἕναν στίχο τοῦ *Ἐρωτόκριτου* ἤ ἀπό τό βυθό τῆς θάλασσας, καί ἀποφασίζαμε ἀπό κοινοῦ τί θά ἦταν, τελικά, καλύτερο γιά τήν κάθε σκηνή.

ΟΘΟΝΗ: Αὐτό πού λέτε, ἐπιβεβαιώνει καί τίς δηλώσεις τῆς σκηνοθέτιδας στή συνέντευξη τύπου κατά τή διάρκεια τοῦ 33ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, ὅτι ἡ συνεργασία της μέ κάθε ἕναν ἀπό τούς συνεργάτες της βασίστηκε κυρίως σέ μιά σχέση ἐρωτική.

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Σίγουρα, καί, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, ἡ Τώνια δούλεψε μέ παρόμοιο τρόπο μέ ὅλους τούς συντελεστές.

ΟΘΟΝΗ: Εἶναι γνωστό ὅτι ἀσχολεῖσθε μέ τή μελέτη τῆς ἑλλη-

Ἐπάνω: *Ὁ Γιῶργος Παπαδάκης.* ***Κάτω:*** *Παύλου Τάσιου, Τό βαρύ πεπόνι (1977).*

νικῆς μουσικῆς. Στίς συνθέσεις σας μπολιάσατε παραδοσιακά στοιχεῖα ἤ προτιμᾶτε κλασικούς δυτικούς δρόμους;

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Ἡ σχέση μου μέ τήν παράδοση εἶναι ἐμφανέστατη στό ἑβραϊκό τραγούδι. Ἡ μουσική παράδοση τῶν λαῶν τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου εἶναι κοινή (στό μουσικό σύστημα, τίς θεωρητικές βάσεις κτλ.). Αὐτή ἦταν ἡ μοναδική εὐκολία πού εἶχα.

Τώρα, ὅταν καλοῦμαι νά γράψω ἕνα ἑβραϊκό τραγούδι, νά μελοποιήσω δηλαδή σέ γλώσσα ἑβραϊκή (τήν ὁποία δέν γνωρίζω), καταλαβαίνετε ὅτι βρίσκομαι σέ δύσκολη θέση. Μοῦ δίνουν τούς στίχους καί δίπλα τή σημασία τους. Αὐτό γιά μένα εἶναι σχεδόν τίποτα. Ἄρχισα λοιπόν νά μελετῶ τή γλώσσα ἀπό ἄποψη ἠχητική, ἀξιολογοῦσα ἀπό μουσικῆς ἀπόψεως τούς φθόγγους, τούς ἤχους τῶν συλλαβῶν, ἄκουσα ἑκατοντάδες ψάλτες Ἑβραίους καί τραγουδιστές Ἑβραίους, μέχρις ὅτου μπόρεσα νά εἶμαι σέ θέση νά ἀκούω μουσικά τούς στίχους (πού εἶναι παρμένοι ἀπό τό *Ἆσμα Ἀσμάτων).* Τό ἐπιχείρησα ὅμως μέ τό θάρρος τῆς γνώμης ὅτι τό ἀποτέλεσμα δέν εἶναι ἕνα ἑβραϊκό τραγούδι ἀλλά ἕνα δικό μου τραγούδι.

ΟΘΟΝΗ: Κύριο ὄργανο ἔχετε πάντα τό συνθεσάιζερ. Ἐδῶ χρησιμοποιεῖτε καί ἄλλα ὄργανα...

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Ναί, καί μάλιστα πολλά: βιολιά, βιόλες, κλαρίνο, κιθάρες, ταμπουράδες, οὔτι, ἀκορντεόν καί ἄλλα.

ΟΘΟΝΗ: Εἶναι γεγονός ὅτι πολλά ἄλλαξαν ἀπό τήν πρώτη σας δουλειά (Σημείωση *Ὀθόνης* : Στήν πρώτη μουσική ἐπένδυσή του, στό *Βαρύ πεπόνι* τοῦ Παύλου Τάσιου, τό 1977, συνέθεσε τή μουσική παίζοντας ζωντανά πιάνο ἐνῶ ἔβλεπε τήν προβολή τῆς ταινίας).

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: *Τό βαρύ πεπόνι* ἦταν μιά μοναδική ἐμπειρία. Κρίνοντάς το, τώρα, καλλιτεχνικά, σίγουρα θά ἤθελα νά ξαναεπεξεργασθῶ ὁρισμένα σημεῖα, ὅμως σάν διαδικασία δέν νομίζω ὅτι ἔχει ξαναγίνει στόν σύγχρονο κινηματογράφο. Θυμᾶμαι ὅτι καί τότε εἶχα δουλέψει πολύ σκληρά στήν προεργασία ἀλλά καί στήν ἠχογράφηση, ὅπου εἶχαμε τρομερές δυσκολίες.

ΟΘΟΝΗ: Ἔχοντας ἀρκετά μεγάλη παρουσία στό θέατρο, τόν κινηματογράφο καί τήν τηλεόραση, παραξενεύει ὁ πολύ μικρός ὄγκος τῆς κινηματογραφικῆς δουλειᾶς σας. Πῶς πήρατε τήν ἀπόφαση νά κυκλοφορήσουν οἱ *Κρυστάλλινες νύχτες* ;

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι οὔτε καί τώρα ἐπιδίωξα τήν κυκλοφορία τοῦ δίσκου. Ὅμως, ὁ ὄγκος τῆς δουλειᾶς καί οἱ πιέσεις τοῦ ἐκδότη μετά τό βραβεῖο, φαίνεται ὅτι μέ ἔπεισαν. (Σημείωση *Ὀθόνης*: Οἱ *Κρυστάλλινες νύχτες* κέρδισαν τέσσερα βραβεῖα στό πρόσφατο Μεσογειακό Φεστιβάλ τῆς Μπαστιά τῆς Κορσικῆς, μεταξύ τῶν ὁποίων καί τό βραβεῖο τῆς μουσικῆς. Ἡ συνέντευξη ἔγινε δύο ἑβδομάδες πρίν ἀπό τήν κυκλοφορία τοῦ δίσκου. Ὁ πρῶτος καί μοναδικός μέχρι τώρα δίσκος τοῦ συνθέτη, *Μιά ζωή Γκόλφω*, ἀπό τήν παράσταση τοῦ Ἐλεύθερου Θεάτρου, εἶχε κυκλοφορήσει στίς 20 Ἰουλίου 1974 [!]).

ΟΘΟΝΗ: Κύριε Παπαδάκη, πότε κυκλοφορεῖ ὁ δίσκος;

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Σέ δύο ἑβδομάδες.

ΟΘΟΝΗ: Πιστεύετε ὅτι ἡ ἱστορία ἐπαναλαμβάνεται;

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: ...; Γενικά;

ΟΘΟΝΗ: Γενικά.

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Ναί, τό πιστεύω. Γιατί;

ΟΘΟΝΗ: Θυμᾶστε πότε κυκλοφόρησε ὁ πρῶτος σας δίσκος;

Γ. ΠΑΠΑΔΑΚΗΣ: Τήν ἡμέρα τοῦ πολέμου τῆς Κύπρου. Δέν τό εἶχα σκεφτεῖ...Τώρα πού τό λέτε...Λέτε;

(*Γέλια, μᾶλλον παγωμένα*)

Vangelis Παπαθανασίου

Ἕνα παιδί τῆς Ἀφροδίτης ἀνακαλύπτει τήν Ἀμερική

Κώστας Κωνσταντινίδης

Κάνοντας ἕναν πρόχειρο, μέχρι στιγμῆς, ἐτήσιο μουσικό ἀπολογισμό, διαπιστώσαμε ὅτι μπορεῖ μέν νά μήν εἴχαμε καί τόσο σπουδαῖες ἐπιδόσεις ὅσον ἀφορᾶ τίς μουσικές ἐπενδύσεις τῶν ταινιῶν, εἴχαμε ὅμως ρεκόρ συμμετοχῶν ἀπό πλευρᾶς αὐθεντικῶν ἐπενδύσεων. Αὐτά ὅλα ἁπλῶς σᾶς τά θυμίζουμε τώρα προκειμένου νά ὑπάρχει κάποια γέφυρα ἐπικοινωνίας μέ τό ἐπόμενο τεῦχος, στό ὁποῖο ὁπωσδήποτε θά ἀσχοληθοῦμε μ' αὐτές διεξοδικότερα, ἀφοῦ θά ἔχει δοθεῖ ἡ εὐκαιρία σέ ὅλες σχεδόν τίς ταινίες νά προβληθοῦν,

Φέτος ἦταν μία κινηματογραφική χρονιά περισσότερο δύσκολη παρά ποτέ. Μετά τήν πρώτη αὔξηση (καί λέμε πρώτη γιατί οἱ φῆμες ψιθυρίζουν ὅτι ἔρχεται καί ἡ ἑπόμενη τρέχοντας) τοῦ

εἰσιτηρίου, τό πιό πιθανό εἶναι ὅτι οἱ αἴθουσες θά παίζουν σέ βουβές καρέκλες, ἀποκτώντας μ' αὐτό τόν τρόπο ἕναν μουσειακό χαρακτήρα, πού οἱ ἑπόμενες γενιές θά μελετοῦν στίς φιλοσοφικές τους σχολές μέ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Μέσα σ' αὐτό τό κύμα τῆς κινηματογραφικῆς μά καί τῆς γενικότερης ἀπαισιοδοξίας, εἶχαμε ἕνα φωτεινό μουσικό παράδειγμα. Μετά τούς ἄθλους τῶν Ὀλυμπιονικῶν μας, ἔρχεται μία ἀκόμη ἑλληνική φιγούρα, ἀπό τό χῶρο τῆς μουσικῆς αὐτή τή φορά, νά πετύχει τόν δικό της προσωπικό "ἄθλο".

Ὁ μύθος ἀκούει στό ὄνομα Vangelis καί ἡ νέα του δουλειά ἔχει, λένε, νά κάνει μέ κάποιον *Χριστόφορο Κολόμβο*, δημιούργημα κάποιου Ρίντλεϋ Σκότ. Σᾶς λέει τίποτε αὐτός ὁ συνδυασμός; Σᾶς θυμίζω, γιά τήν ἱστορία, ὅτι ἀπό τό 1983 πού συναντήθηκαν αὐτοί οἱ δύο κύριοι γιά τελευταία φορά καί ἔστησαν μία ἀπό τίς καλύτερες ταινίες τῆς δεκαετίας τοῦ '80, τό περίφημο

1492, Χριστόφορος Κολόμβος.

Μπλαίηντ Ράννερς, ὅλοι οἱ σταθμοί, κρατικοί καί μή, ἔχουν υἱοθετήσει τή μουσική τοῦ Βαγγέλη Παπαθανασίου γιά τά σποτάκια τους καί γιά τά δελτία εἰδήσεων —καί μήν περιμένετε νά σᾶς πιστέψω ἄν μοῦ πεῖτε ὅτι δέν ἔχετε σιγοτραγουδήσει ἔστω καί μιά φορά κάποια ἀπό τά μουσικά κομμάτια τοῦ σάουντρακ.

Ὅλα αὐτά, ὅμως, τά θυμηθήκαμε ὅταν προσπαθούσαμε νά ἐντοπίσουμε τήν πρώτη μουσική ἐπένδυση τοῦ Βαγγέλη. Τελικά δέν ἦταν καί τόσο δύσκολο. Τόν συνθέτη ἐμεῖς τόν γνωρίσαμε ἀπό τό δημοφιλές συγκρότημα τῆς δεκαετίας τοῦ '60, τούς Forminx. Καθώς ὅμως ὁ κινηματογράφος εἶναι μεγάλος πειρασμός, τόν βλέπουμε γιά πρώτη φορά τό 1963 νά ἐπενδύει τήν ταινία τοῦ Φίλιππου Φυλακτοῦ *Ὁ ἀδελφός μου ὁ τροχονόμος* καί δυό χρόνια ἀργότερα τήν ταινία τοῦ Κώστα Λυχναρᾶ *Οἱ περιπέτειες μέ τούς Forminx*. Τό 1966, καί ἀφοῦ πρῶτα γράψει μουσική γιά τήν ταινία τοῦ Γιώργου Κωνσταντίνου *5.000 ψέματα*, ἐγκαταλείπει τή χώρα πού τόν ἔκανε γνωστό καί μεταναστεύει στή Γαλλία, ὅπου τό 1968 δημιουργεῖ τό συγκρότημα Aphrodite's Child, πού τόν στέλνει ἀκόμη πιό ψηλά στό βάθρο τῆς δημοσιότητας. Μέ τή διάλυση τοῦ συγκροτήματος γράφει μουσική γιά ἀκόμη δύο ἑλληνικές παραγωγές: *Βόρτεξ* τοῦ Νίκου Κούνδουρου καί *Φρενίτις* τοῦ Τ. Κρίστιαν. Ἀπό κεῖ καί πέρα οἱ ὁρίζοντες τοῦ συνθέτη ἀνοίγουν. Κατακτᾶ τόν κινηματογράφο χρόνο μέ τό χρόνο καί ἡ ἐπικύρωση ἔρχεται τό 1980, ὅταν ἡ μουσική πού γράφει γιά τήν ταινία *Οἱ δρόμοι τῆς φωτιᾶς* κερδίζει τό Ὄσκαρ.

Φέτος ὅμως, πραγματικά, βρισκόμαστε ἀντιμέτωποι μέ τήν πιό ὁλοκληρωμένη, ἴσως, κινηματογραφική του ἄποψη καί —γιατί ὄχι;— μ' αὐτήν πού θά τόν ὁδηγοῦσε στήν κατάκτηση ἑνός νέου Ὄσκαρ. Στόν *Χριστόφορο Κολόμβο* ὁ συνθέτης συνοψίζει τά πάντα. Κάθε τί πού ἔχει σχέση μέ τήν ἠλεκτρονική μουσική ξεδιπλώνεται στ' αὐτιά μας σάν μιά μελωδία πού ἡ κατασκευή της καί ἡ τεχνική της εἶναι ἀξεπέραστες. Τά κλαβιέ τοῦ ἐκπληκτικοῦ αὐτοῦ χειριστῆ λειτουργοῦν μέ στρατιωτική πειθαρχία, ὅσο κι ἄν ἡ ἐποχή μας χαρακτηρίζεται σάν ἡ ἀρχή μιᾶς νέας, ἐπαναστατικῆς γενιᾶς, ὅσον ἀφορᾶ τή σχέση ἀνθρώπου–κομπιοῦτερ. Διακρίνουμε ὅμως καί ἄλλα στοιχεῖα πάνω στά ὁποῖα θά μπορούσαμε νά στηριχθοῦμε καί νά πλέξουμε τό ἐγκώμιο τῆς προσωπικότητας τοῦ συνθέτη, κι ἄς κινδυνεύουμε νά χαρακτηριστοῦμε περισσότερο σωβινιστές ἀπό κάθε ἄλλη φορά.

Ἔτσι κι ἀλλιῶς, ὁ Κολόμβος δέν ἦταν ὁ στημένος χαρακτήρας πού θά ἔπρεπε νά ἀποδοθεῖ μέ τήν ἁπλή κινηματογραφική γλώσσα, μέσα ἀπό τά λειτουργικά σύμβολα καί τούς χρωματικούς κωδικούς, δημιουργώντας ἀκόμη ἕναν στερεότυπο μύθο πού θά ἔκοβε τά εἰσιτήριά του καί πέραν τούτου οὐδέν. Ἔτσι κι ἀλλιῶς, ὁ Κολόμβος ἀντιπροσωπεύει τήν πιό ἀνήσυχη πλευρά τοῦ ἀνθρώπου, κι αὐτό δέν ἀμφισβητεῖται ἀπό κανέναν ἱστορικό. Πραγματικά δέν ξέρουμε ἄν τελικά ὁ Ρίντλεϋ Σκότ κατάφερε νά μεταφέρει τίς ἀπόψεις ἑνός (ἄς μᾶς ἐπιτραπεῖ ἡ ἔκφραση) τυχοδιώκτη ἰμπεριαλιστῆ ἤ ἑνός ἀθώου ἀλλά ἐξαιρετικά ἀρρωστημένου ἐξερευνητῆ ὅπως τόν διδάσκονται τά παιδιά στό μάθημα τῆς Ἱστορίας —καί ἐδῶ ἀκριβῶς κρίνεται ἡ λειτουργικότητα τῆς μουσικῆς. Ἡ θέση τοῦ Βαγγέλη Παπαθανασίου εἶναι ξεκάθαρη. Ἄλλωστε, ἕνας συνθέτης ἐπενδύει περισσότερο ἠχοχρωματικά παρά σκηνοθετικά καί μάλιστα μέ τό μάτι τῆς κάμερας, ὅπως συνηθίζεται νά λέγεται. Ἡ μουσική τοῦ συνθέτη στή συγκεκριμένη περίπτωση ἀκολουθεῖ τά κάδρα βῆμα πρός βῆμα, γίνεται ἡ σκιά τῶν φιλ-

μικῶν ρόλων καί τούς ἀναλύει μουσικά, ἀφήνοντας τό μάτι τοῦ θεατῆ νά γίνει ὁ κριτής τῆς φιλοσοφικῆς τους ταυτότητας. Μέσα στό σάουντρακ ἐπικρατεῖ πλήρης τάξη ὅσον ἀφορᾶ τή διάταξη τοῦ φθογγικοῦ συστήματος καί τή σχέση τοῦ τελευταίου μέ τίς χρωματικές καί τίς μελωδικές κλίμακες. Ὁ συνθέτης δέν διστάζει οὔτε γιά μιά στιγμή μπροστά στήν πρόκληση μιᾶς ἔντεχνης βυζαντινῆς φόρμας, ἡ ὁποία, ἄν μή τί ἄλλο, τουλάχιστον στή διάνθισή της μέ τέτοιους φωνητικούς συνδυασμούς, θά ἀπαιτοῦσε μιά ἔμπειρη πένα πού θά τήν μετέφερε στό πεντάγραμμο δίνοντάς της τήν ἀνάσα τῆς δημιουργίας μέ τή μορφή μιᾶς νέας ζωῆς. Πῶς ἦταν δυνατόν, λοιπόν, νά λείπει ἡ κινητήρια ἔγχορδη δύναμη πού τά τελευταῖα χρόνια ἀπέφευγε ὁ συνθέτης γιά ἄγνωστους λόγους. Μιλᾶμε γιά τό ὄργανο πού ἀκόμη δέν εἴμαστε σέ θέση νά προσδιορίσουμε γενεαλογικά: τήν κιθάρα, πού αὐτήν τή φορά τῆς δίνεται ἡ εὐκαιρία νά ἀναπτύξει ὅλες τίς φωνητικές της δυνατότητες, ἄλλοτε πρωταγωνιστικά κι ἄλλοτε σέ δεύτερο πλάνο μέ καθαρά συνοδευτικό χαρακτήρα, καθώς τά δάχτυλα τῶν Μπροῦνο Μανχάρες καί Πέπε Μαρτίνεζ κινοῦνται "ἰσπανικά" στίς ταστιέρες. Ἀξίζει ὅμως καί ἰδιαίτερη μνεία ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἀξιοποιήθηκε ὁ ἄρτιος τεχνικός ἐξοπλισμός, πού μέ τίς δυνατότητες τῶν εἰδικῶν μονάδων βάθους καί τῶν φίλτρων ὑψηλῆς πιστότητας, βοήθησε ὥστε νά ἐπιβληθεῖ καί νά προσδιοριστεῖ ἀκριβῶς ἡ ἀναζητούμενη μουσική ταυτότητα, ἔστω καί πεντακόσια χρόνια ἀργότερα.

Μίκης Θεοδωράκης

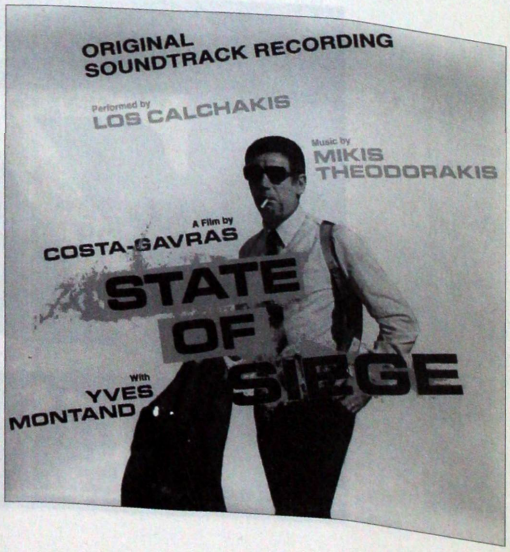
Τρία ἔργα γιά τόν κινηματογράφο

Κώστας Κωνσταντινίδης

Ἄν ποτέ εἶχατε τήν τύχη νά γνωρίσετε τόν Γιάννη Φλέσσα καί τόν ρωτούσατε ποιός εἶναι ὁ συνθέτης πού ἀγάπησε περισσότερο, δέν θά τοῦ ἦταν καθόλου μά καθόλου δύσκολο νά σᾶς ἀπαντήσει. Ἴσως αὐτός νά εἶναι ὁ βαθύτερος λόγος γιά τόν ὁποῖο ὁ παραγωγός αὐτή τή φορά κίνησε τή διαδικασία τῆς ἐπανέκδοσης τριῶν πραγματικῶν διαμαντιῶν (ἀπ' ὅλες τίς ἀπόψεις) τῆς ἑλληνικῆς δισκογραφίας καί, γιατί ὄχι, μιᾶς μικρῆς συλλογῆς κινηματογραφικῶν ἔργων ἑνός ἀπό τούς μεγαλύτερους συνθέτες πού ἀνέδειξε ποτέ ἡ χώρα μας. Στό παρελθόν ὁ Γιάννης Φλέσσας εἶχε ἐπιμεληθεῖ δισκογραφικές παραγωγές ὅπως ἡ *Ἰφιγένεια*, ἡ *Ἠλέκτρα* καί ἡ *Φαῖδρα* τοῦ Μίκη Θεοδωράκη, ὁ *Διωγμός* τοῦ Γιάννη Μαρκόπουλου, *Οἱ γενναῖοι τοῦ Βορρᾶ* τοῦ Κώστα Καπνίση καί *Ὁ Ἀστραπόγιαννος* τοῦ Μίμη Πλέσσα.

Οἱ τρεῖς νέοι φίλοι πού μᾶς ἦρθαν ἀπό τά παλιά εἶναι οἱ ἰσάριθμες αὐθεντικές ἐπενδύσεις τοῦ Μίκη Θεοδωράκη, οἱ ὁποῖες μπορεῖ μέν κάποτε νά γνώρισαν τό φῶς τῆς δισκογραφικῆς δημοσιότητας, πλήν ὅμως ἡ ἀνεύρεσή τους στίς μέρες μας ἦταν προβληματική, ἀφοῦ τά ἴχνη τῆς πρώτης τους ἔκδοσης εἶχαν ἐξαφανιστεῖ ἀπό τότε.

State of Siege (*Κατάσταση πολιορκίας*). Ἕνα φίλμ τοῦ Κώστα Γαβρᾶ ἀπό τό 1972, μέ τήν ἐκπληκτική του μουσική ἐπένδυση ἀπό τόν Μίκη Θεοδωράκη. Μιά παραγωγή πού μπορεῖ μέν νά ἔχει ἑλληνική σφραγίδα ἀλλά τό διαβατήριό της εἶναι σίγουρα εὐρωπαϊκό: Ὕβ Μοντάν, Ρενάτο Σαλβατόρι, Ζάν–Λύκ Μπιντώ, Ζάκ Βεμπέρ εἶναι μερικά ἀπό τά ὀνόματα πού συμμετεῖχαν στήν ταινία. Ὁ μεγάλος συνθέτης αὐτήν τή φορά βρίσκεται ἀντιμέτωπος μέ ἕνα εἶδος μουσικῆς πού πραγματικά μᾶς ἐκπλήσσει. Ὁ λόγος εἶναι ὅτι ποτέ στό παρελθόν δέν εἶχε ἀσχοληθεῖ μέ μουσική πού οἱ καταβολές της ἀνάγονταν στίς λατινόφωνες περιοχές τῆς Ἀμερικῆς. Καί πραγματικά, τό σάου-



ντρακ εἶναι μιά πανδαισία ἠχοχρωμάτων, μιά παραγωγή μουσικῶν φράσεων πού μόνον ἕνας Λατίνος συνθέτης θά ἦταν σέ θέση νά χειριστεῖ. Τά ὄργανα πού χρησιμοποιήθηκαν μᾶς ἦταν γνωστά μόνον ἀπό φωτογραφίες, καί ἀσφαλῶς οἱ μουσικοί δέν ἦταν δυνατόν νά εἶναι Ἕλληνες. Τό συγκρότημα πού ἑρμηνεύει τίς συνθέσεις ἀκούει στό ὄνομα Los Calchakis· πρόκειται γιά ἕνα γκρούπ Λατινοαμερικάνων μουσικῶν, εἰδικευμένων σέ ἰνδιάνικους ρυθμούς προερχόμενους ἀπό τή Νότια Ἀμερική. Ἡ μόνη ἑλληνική συμμετοχή, ἐκτός τοῦ συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη, εἶναι τοῦ Γιάννη Ντιντιλῆ, ὁ ὁποῖος χειρίζεται τά κίμπορντς. (*State of Siege*: Sakkaris Records Ltd SR 50063. Παραγωγή: Γιάννης Φλέσσας)

Z. 1969, μιά χρονιά ἀρκετά σημαντική γιά τόν συνθέτη Μίκη Θεοδωράκη. Ὁ Κώστας Γαβρᾶς ἀποφασίζει νά μεταφέρει στόν κινηματογράφο ἕνα ἔργο τοῦ Βασίλη Βασιλικοῦ. Τό θέμα εἶναι γνωστό. Ἡ δολοφονία τοῦ Γρηγόρη Λαμπράκη δέν ἔχει ἀκόμη ξεχαστεῖ, ἐνῶ γιά τήν Ἀσφάλεια ὁ φάκελος ἔχει κλείσει. Ἡ ταινία προτείνεται γιά δύο Ὄσκαρ: καλύτερης ταινίας καί σκηνοθεσίας. Ὕβ Μοντάν, Εἰρήνη Παππᾶ, Ζάν–Λουί Τρεντινιάν οἱ ἠθοποιοί πού συμμετέχουν. Ποιός συνθέτης ἄραγε ἦταν ὁ καταλληλότερος γιά νά ἐπενδύσει μουσικά τό φίλμ; Ὁ Μίκης Θεοδωράκης ἐνορχηστρώνει σέ διάφορες παραλλαγές τό μουσικό του θέμα «Τό γελαστό παιδί» καί τό προσαρμόζει στίς ἀνάγκες τῆς ταινίας.

Τρία τραγούδια περιλαμβάνονται στό σάουντρακ: Ἕνα μέ τή φωνή τῆς Μαρίας Φαραντούρη («Τό παληκάρι ἔχει καημό») καί δύο μέ τή φωνή τοῦ συνθέτη καί συνοδεία πιάνου («Τό παληκάρι ἔχει καημό» καί «Σ' αὐτήν τή γειτονιά»).

(*Z*: Sakkaris Records Ltd SR 50062. Παραγωγή: Γιάννης Φλέσσας)

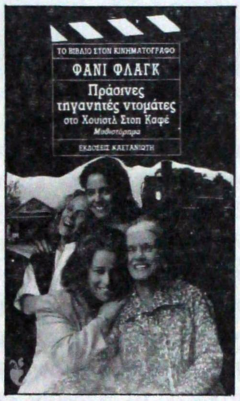
Serpico. Ἕνα φίλμ τοῦ Σίντνεϋ Λιοῦμετ μέ τούς Ἄλ Πατσίνο καί Τζών Ράντολφ, γυρισμένο τό 1973. Μία ταινία τῆς Παραμάουντ πού δημιούργησε ἀρκετά προβλήματα συνεργασίας στόν Μίκη Θεοδωράκη, καθώς οἱ ὅροι τοῦ συμβολαίου δέν τηρήθηκαν πλήρως. Συνέπεια τῆς ρήξης τοῦ Θεοδωράκη μέ τούς παραγωγούς ἦταν νά ἀναλάβει ἄλλος τήν τελική ἐνορχήστρωση, παρά τίς διαφωνίες τοῦ συνθέτη. Ἔτσι, ὁ Μπόμπ Τζαίημς ἐπιμελεῖται τήν ἐνορχήστρωση, ἡ ὁποία ὅμως δέν ἦταν ἡ ἀναμενόμενη, γιά εὐνόητους λόγους. Ἡ καταγωγή τοῦ ἐνορχηστρωτῆ εἶναι ἀμερικανική καί τό χρῶμα τῆς μουσικῆς, μοιραῖα, ἀποκτᾶ δυτική ταυτότητα. Λίγους μῆνες ἀργότερα, καί ἀφοῦ ὁ Μίκης Θεοδωράκης ἔχει διαβάσει ἤδη τούς στίχους τοῦ Μανόλη Ἀναγνωστάκη, ἀρχίζει μιά σειρά συναυλιῶν. Στίς ἀρχές τοῦ 1974 βρίσκεται στή Στοκχόλμη, σέ μιά ζωντανή συναυλία ὅπου γιά πρώτη φορά ἑρμηνεύει ὁ ἴδιος τό μουσικό θέμα τῆς ταινίας πάνω σέ στίχους τοῦ Ἀναγνωστάκη. Δυό χρόνια ἀργότερα, τό τραγούδι ἀποκτᾶ νέα ταυτότητα ὅταν ἐνορχηστρώνεται ἐξαρχῆς καί ἑρμηνεύεται ἀπό τήν Μαργαρίτα Ζορμπαλᾶ στίς *Μπαλάντες*.

(*Serpico* : Sakkaris Records Ltd SR 50061. Παραγωγή: Γιάννης Φλέσσας).

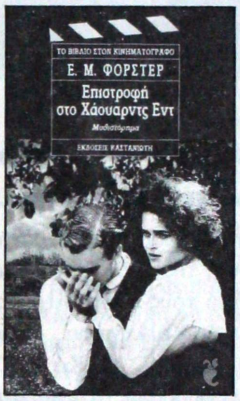
Από τις ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
στη σειρά

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

ΠΑΣΚΑΛ ΚΙΝΙΑΡ
Όλα τα πρωινά
του κόσμου



ΦΑΝΥ ΦΛΑΓΚ
Πράσινες
τηγανητές
ντομάτες



Ε. Μ. ΦΟΡΣΤΕΡ
Επιστροφή
στο Χάουαρντς Εντ

ΟΙ ΚΑΛΥΤΕΡΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ ΤΗΣ ΧΡΟΝΙΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
Η σύγχρονη εκδοτική παρουσία στα ελληνικά γράμματα

Τό "πολεμικό" '42

Ἐπιμέλεια: *Θόδωρος Νάτσινας*

Βρισκόμαστε στά μέσα τοῦ δεύτερου παγκοσμίου πολέμου. Σ' ὅλα τά μέτωπα, κινηματογραφιστές καταγράφουν καθημερινά τή διεξαγωγή του. Στά μετόπισθεν γυρίζονται ταινίες προπαγάνδας καί τόνωσης τοῦ ἠθικοῦ τοῦ ἄμαχου πληθυσμοῦ. Παραδόξως γυρίζονται καί ταινίες πού ἀπομακρύνονται ἀπό αὐτές τίς προδιαγραφές γιά νά ἀποτελέσουν τά πρῶτα βήματα πρός τό φίλμ νουάρ. Εἶναι ἀπαισιόδοξες καί πονεμένες ματιές στά ἀπτά ἀποτελέσματα τῶν ἀδιεξόδων τῆς σύγχρονης κοινωνίας, τῶν προσωπικῶν καί κοινωνικῶν σχέσεων, τῆς παγκόσμιας καταστροφῆς.

Ἔτσι:

* Κάπρα, Φόρντ καί Χιοῦστον γυρίζουν ταινίες στό μέτωπο, παράλληλα μέ κινηματογραφιστές ἀπ' ὅλες τίς χῶρες.
* Τό ἐντυπωσιακό σοβιετικό φίλμ προπαγάνδας *Ἡ ἥττα τῶν γερμανικῶν στρατιῶν κοντά στή Μόσχα*, μετονομασμένο σέ *Ἡ Μόσχα ξαναχτυπᾶ*, κερδίζει Ὄσκαρ καλύτερου ντοκυμανταίρ.
* Ὁ Χάμφρεϋ Τζέννιγκς, Ἄγγλος ποιητής τοῦ ντοκυμανταίρ, φτιάχνει τό καλύτερο φίλμ γιά τόν πόλεμο στά μετόπισθεν, τό *Ἀκοῦστε τή Βρετανία*.
* Ἀπό τίς μυθοπλαστικές ταινίες προπαγάνδας τοῦ Χόλλυγουντ ξεχωρίζουν τά *Ἡ κυρία Μίνιβερ* τοῦ Γουίλλιαμ Γουάιλερ καί τό *Yankee Doodle Dandy* τοῦ Μάικλ Κέρτιζ.
* "Σκοτεινές ταινίες" φτιάχνονται σέ πολλές χῶρες. Προκαλεῖ ἔκπληξη τό γεγονός ὅτι σέ τέτοιους καιρούς ἐπιτρέπεται ἡ ἐμφάνισή τους. Στήν Ἰταλία ὁ Λουκίνο Βισκόντι γυρίζει τό *Ὀσεσιόνε*, στήν Ἀμερική ὁ Γερμανός Φρίτς Λάνγκ γυρίζει τό *Καί οἱ δήμιοι πεθαίνουν* καί ὁ Γάλλος Ζάκ Τουρνέρ τό *Ἄνθρωποι–γάτες*.
* Καί φυσικά ὑπάρχουν οἱ *Ὑπέροχοι Ἄμπερσονς* τοῦ Ὄρσον Γουέλς.

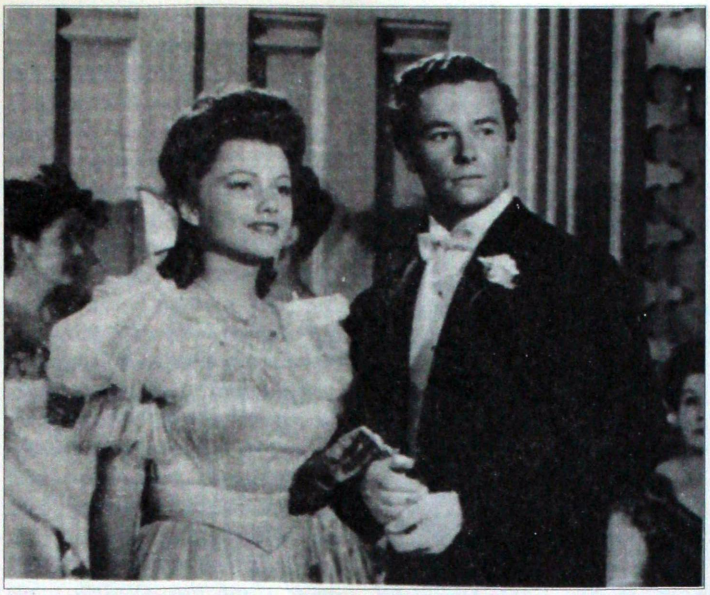
Τζαίημς Κάγκνεϋ: ἀπό γκάνγκστερ χορευτής

Ἡ ἑρμηνεία, καί ταυτόχρονα ἀποκάλυψη, τῆς χρονιᾶς ἀνήκει σ' ἕναν ἀπό τούς γνωστότερους ἀστέρες τοῦ Χόλλυγουντ, στόν Τζαίημς Κάγκνεϋ. Ὁ Κάγκνεϋ εἶχε καθιερωθεῖ ἀπό τή δεκαετία τοῦ '30, ἀποκλειστικά ὅμως σέ ρόλους σκληρῶν καί ἀδίστακτων κακοποιῶν. Ὡστόσο, τό 1942 ἐπιδεικνύει πλευρές τοῦ ταλέντου του οἱ ὁποῖες ἦταν ἄγνωστες καθώς, στό μιούζικαλ *Yankee Doodle Dandy* ἐμφανίζεται ὡς χορευτής καί τραγουδιστής. Γιά τήν ἐμφάνισή του αὐτή κερδίζει τό Ὄσκαρ καλύτερης ἠθοποιίας. Δυστυχῶς αὐτές οἱ πλευρές τοῦ ταλέντου του ἔμειναν ἀνεκμετάλλευτες. Στό *Yankee Doodle Dandy* ὑποδύεται τόν Τζώρτζ Μ. Κόχαν, ἕναν βετεράνο σόουμαν καί συνθέτη, τόν ὁποῖο ὁ Πρόεδρος τῶν ΗΠΑ εἶχε βραβεύσει στίς ἀρχές τοῦ δεύτερου παγκοσμίου πολέμου γιά τήν προσφορά του στήν "πατρίδα". Τό πατριωτικό θέμα καί ὁ συνδυασμός διασκέδασης καί προπαγάνδας, πού πέτυχε ὡς μιούζικαλ, ἦταν ἀκριβῶς ὅ,τι χρειαζόταν ἡ ἐποχή. Τό κατόρθωμα τοῦ Κάγκνεϋ ἦταν ὅτι μέ τή ζωντάνια καί τήν ἐνεργητικότητά του, καί μέ τή βοήθεια τῆς σκηνοθετικῆς δουλειᾶς τοῦ Μάικλ Κέρτιζ ξεπέρασε τό μέτριο καί ἀδιάφορο σεναριακό ὑλικό μέ τό ὁποῖο εἶχε νά δουλέψει. Χάρις στήν παρουσία του κυρίως, ἡ ταινία βλέπεται ἀκόμα καί τώρα μέ εὐχαρίστηση, καθώς εὔκολα ξεχνιέται ἡ ὁποιαδήποτε πρόθεση προπαγάνδας πού ὑπῆρχε στήν παραγωγή της.

Yankee Doodle Dandy: *Ὄσκαρ πρώτου ἀνδρικοῦ ρόλου γιά τόν Τζαίημς Κάγκνεϋ.*

Ὄρσον Γουέλς: καί κομμένος καί ὑπέροχος

Τό 1942 προβάλλονται οἱ *Ὑπέροχοι Ἄμπερσονς*, ἡ δεύτερη ταινία τοῦ Ὄρσον Γουέλς. Ἡ ταινία κακοποιεῖται ἀπό τούς παραγωγούς της τόν καιρό πού ὁ Γουέλς λείπει στή Νότια Ἀμερική. Ἀλλάζουν τό τέλος της καί τήν περικόπτουν κατά περίπου 45 λεπτά. Ὅπως λέει ὁ Γουέλς, «*ἀφαιρεῖται πραγματικά ὅλη ἡ καρδιά τῆς ταινίας*». Ἡ διαμάχη του αὐτή μέ τούς παραγωγούς ἦταν ἡ πρώτη μιᾶς σειρᾶς πού σημάδεψαν ὅλη τήν καριέρα του. Οἱ *Ὑπέροχοι Ἄμπερσονς* ἀνήκουν οὐσιαστικά στίς ἡμιτελεῖς ταινίες τοῦ Ὄρσον Γουέλς. Ὅ,τι ἔχει ἀπομείνει ὅμως εἶναι ἱκανό δεῖγμα τοῦ σκηνοθετικοῦ του ταλέντου. Τό πρῶτο ἐντυπωσιακό στοιχεῖο τῆς ταινίας εἶναι ἡ διαφορετική σκηνοθετική προσέγγιση ἀπό τήν πρώτη του ταινία, τόν *Πολίτη Καίην*. Οἱ ἀπότομες ἀλλαγές καί μεταβάσεις τοῦ Καίην, τά κοψίματα πού τραβοῦσαν τήν προσοχή,ἀντικαθίστανται στούς *Ὑπέροχους Ἄμπερσονς* ἀπό μιά ἐντύπωση ἁπαλῆς ροῆς πού συγκαλύπτει τά σημεῖα τομῆς καί δίνει ἔμφαση στό ὁμαλό ξετύλιγμα τῆς ἱστορίας. Ἡ δυνατότητα τοῦ Ὄρσον Γουέλς νά χρησιμοποιεῖ δύο τόσο διαφορετικά στύλ στίς πρῶτες του ταινίες ἦταν ἀπόδειξη τῶν ἱκανοτήτων του στόν τομέα τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας. Ὡστόσο, ἡ ἀδυναμία συνεννόησης μέ τούς παραγωγούς τόν ὁδήγησε στό περιθώριο τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.



Ἡ Ἄν Μπάξτερ καί ὁ Τίμ Χόλτ στούς Ὑπέροχους Ἄμπερσονς.

Οἱ ταινίες τῆς χρονιᾶς

Τρεῖς εἶναι οἱ ταινίες πού ξεχωρίζουν: Οἱ *Ὑπέροχοι Ἄμπερσονς* τοῦ Ὄρσον Γουέλς (ἡ δεύτερη ταινία του), οἱ *Ἄνθρωποι–γάτες* (*Cat People*) τοῦ Ζάκ Τουρνέρ καί ἡ πρώτη ταινία τοῦ Λουκίνο Βισκόντι, τό *Ὀσεσιόνε*. Οἱ *Ὑπέροχοι Ἄμπερσονς* ἐπικεντρώνονται στήν ἱστορία μιᾶς οἰκογένειας, μιᾶς ἰσχυρῆς δυναστείας τῶν νότιων πολιτειῶν τῶν ΗΠΑ, καθώς οἱ ἄσχημες σχέσεις τῶν μελῶν της τήν ὁδηγοῦν στήν ἀποσύνθεση καί τήν καταστροφή.

Οἱ ἄνθρωποι–αἴλουροι τοῦ *Cat People* μετασχηματίζονται ἀπό τή μιά μορφή στήν ἄλλη καί ἀπειλοῦν τήν κοινωνία τῶν φυσιολογικῶν ἀτόμων. Ὁ Τουρνέρ ποτέ δέν καταδείχνει τήν ἀπειλή, μόνο τήν ὑπαινίσσεται. Ἔτσι ἡ ἀπειλή μπορεῖ νά θεωρηθεῖ μιά κατασκευή τοῦ φόβου, μιά πραγμάτωση τῆς ἐπιθυμίας γιά καταστροφή τῶν ἴδιων τῶν θυμάτων.

Τό *Ὀσεσιόνε* εἶναι ἕνα ἀπό πιό ἐντυπωσιακά πρῶτα φίλμ στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Ἀποτελεῖ μεταφορά τῆς νουβέλας τοῦ Καίην *Ὁ ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυό φορές*. Ἡ ἱστορία τοῦ ἔρωτα πού ὁδηγεῖ στό ἔγκλημα καί στόν θάνατο μεταφέρεται στήν ἰταλική ἐπαρχία τήν ἐποχή τοῦ φασισμοῦ καί δίνει τήν εὐκαιρία νά δοκιμαστοῦν τά στοιχεῖα ἐκεῖνα πού, ἔπειτα ἀπό λίγα χρόνια, θά χρησιμοποιηθοῦν στό κίνημα τοῦ νεορεαλισμοῦ.

Ὀσεσιόνε: ἡ πρώτη ταινία τοῦ Λουκίνο Βισκόντι.

* **Ρόμπερτ Μόρλεϋ** (1908–1992): Χιουμορίστας, σνόμπ, γκουρμέ, ἑτοιμόλογος, *βρετανός* προπάντων, ὁ Ρ. Μόρλεϋ ἔπλασε ἕναν χαρακτηριστικό τύπο στήν ὀθόνη, τόν ὁποῖο "ὑπερασπίσθηκε", μέ μικρές παραλλαγές, σχεδόν σ' ὅλες τίς ταινίες του, ἀπό τό *Τόπ Καπί* καί τή *Βασίλισσα τῆς Ἀφρικῆς* ὡς τό *Ὑπέροχοι ἄνθρωποι καί ἱπτάμενες σακαράκες* ἤ τό *Ποιός σκοτώνει τούς μεγάλους σέφ*.

Σέ μιά συνέντευξή του δήλωνε: «*Ὅλα ὅσα ξέρω γιά τήν ὑποκριτική τέχνη, τά ἔμαθα μέσα σέ τρεῖς μῆνες ὅταν πουλοῦσα ἠλεκτρικές σκοῦπες ἀπό πόρτα σέ πόρτα, κι ἐξακολουθῶ νά τό λέω, σέ ὅσους μέ ρωτᾶνε, πώς αὐτός εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος νά γίνεις ἠθοποιός*».

* **Ἀρλεττύ** (1899–1992): «*Δέν φοβᾶμαι τό θάνατο, ἡ ζωή εἶναι πού πληγώνει*», ἔλεγε σέ πρόσφατη συνέντευξή της ἡ μεγάλη κυρία (καί μεγάλη δόξα) τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου.

Ἔχοντας τήν ἡλικία τῆς ἕβδομης τέχνης, ἡ Ἀρλεττύ ἔγινε γνωστή κυρίως γιά τή συνεργασία της μέ τόν Μαρσέλ Καρνέ, μέ τόν ὁποῖο γύρισε πέντε ταινίες, μεταξύ τῶν ὁποίων τό *Ξενοδοχεῖο τοῦ Βορρᾶ* καί τά θρυλικά *Παιδιά τοῦ παραδείσου*. Ἄν καί ἡ τελευταία της ἐμφάνιση μπροστά στίς κάμερες ἔγινε τό 1963 (*Ταξίδι στό Μπιαρίτζ*), δέν ἔπαψε νά ἀπασχολεῖ τήν κινηματογραφική ἐπικαιρότητα τῆς χώρας της. Ἀπόδειξη τά δύο, αὐτοβιογραφικά, βιβλία της πού κυκλοφόρησαν σχετικῶς πρόσφατα (*Εἶμαι ὅπως εἶμαι*, καί *Οἱ λέξεις τῆς Ἀρλεττύ*).

* **Μπέννυ Χίλ** (1924–1992): Πλούσιος καί διάσημος ἀλλά καί ἐντελῶς μοναχικός, χωρίς γάμο καί χωρίς δεσμούς, ὁ Βρετανός κωμικός Μπ. Χίλ πέθανε ἀπό καρδιακή προσβολή ἐνῶ βρισκόταν μόνος του στό σπίτι. Ἔγινε γνωστός ἀπό τό θρυλικό ὁμότιτλο σώου, πού ἐξαγόταν σέ 80 χῶρες καί παιζόταν καί στή χώρα μας ἀνελλιπῶς ἀπό τό 1980.

***Ρίτσαρντ Μπρούκς** (1912-1992): Ξεκίνησε ὡς δακτυλογράφος καί δημοσιογράφος, συνέχισε μέ τή συγγραφή σεναρίων (γιά τήν ὁποία τιμήθηκε καί μέ Ὄσκαρ), γιά νά καταλήξει στή σκηνοθεσία, πρῶτα ὡς βοηθός καί ἔπειτα ὡς σκηνοθέτης. Συνεργάστηκε μέ πληθώρα μεγάλων ἠθοποιῶν καί πολλές ταινίες του γνώρισαν μεγάλη ἐπιτυχία. Διακρίνεται γιά τήν ἱκανότητά του νά ἰσορροπεῖ ἀνάμεσα στίς παλιές ἀξίες καί τήν ἀμφισβήτησή τους, ἐνῶ χαρακτηριστικό τοῦ ὕφους του εἶναι μιά αἴσθηση σκληρότητας στούς ἥρωες καί τίς καταστάσεις. Μεταξύ τῶν ταινιῶν του: *Τιμωρός χωρίς οἶκτο*, *Σάρκα καί ψυχή*, *Ἡ ζούγκλα τοῦ μαυροπίνακα*, *Ἀδελφοί Καραμαζώφ*, *Λυσσασμένη γάτα*, *Τό γλυκό πουλί τῆς νιότης*, *Οἱ ἐπαγγελματίες*, *Ἐν ψυχρῷ*, *Οἱ ἀλύγιστοι*.

* **Σατγιαζίτ Ραίυ** (1921–1992): Ἄν ὁ Κουροσάουα ἔκανε γνωστό τόν ἰαπωνικό κινηματογράφο στή Δύση, ὁ Σ. Ραίυ ἔπραξε κάτι ἀνάλογο γιά τόν ἄγνωστο καί περιφρονημένο κινηματογράφο τῆς χώρας του. (Ἄν καί, στό αἰσθητικό ἐπίπεδο, οἱ ὁμοιότητες εἶναι πιό ἐμφανεῖς μέ τόν ἄλλο μεγάλο Ἰάπωνα: τόν Μιτζογκούτσι).

Ἔμαθε (καί ἀγάπησε) τόν κινηματογράφο βλέποντας πολλές ταινίες (ἀργότερα πρωτοστάτησε στήν ἵδρυση τῆς κινηματογραφικῆς λέσχης τῆς Καλκούτας). Γνωρίστηκε μέ τόν Ρενουάρ (ὅταν γύριζε *Τό ποτάμι* στίς Ἰνδίες) καί τόν Χιοῦστον. Μέ τήν ἐνθάρρυνσή τους ξεκίνησε τό *Πάθερ παντσάλι* (*Τραγούδι τοῦ δρόμου*) πού ὁλοκληρώθηκε χάρη σέ κάποια ἐπιχορήγηση τῆς τοπικῆς κυβέρνησης. Ἡ ταινία γνώρισε μεγάλη ἐπιτυχία στό ἐξωτερικό, ὅπου καί βραβεύτηκε. Ἡ περίφημη "τριλογία τοῦ Ἄπου" (*Πάθερ παντσάλι*, *Ἀπαραχίτο*, *Ὁ κόσμος τοῦ Ἄπου*), ἕνα θαυμάσιο δεῖγμα "ἀνατολικοῦ νεορεαλισμοῦ" εἶναι ἡ ἐξιστόρηση τῆς ζωῆς μιᾶς φτωχῆς οἰκογένειας καί ταυτόχρονα ἡ μελέτη τῆς ὡρίμανσης ἑνός παιδιοῦ καί τῆς μεταβολῆς ἑνός τόπου, τῆς Ἰνδίας, ἀπό τήν ἀρχή τοῦ αἰώνα ὡς τόν μεσοπόλεμο. Μετά τήν τριλογία, τά ἔργα τοῦ Ραίυ θά προβάλλονται στά σημαντικότερα φεστιβάλ καί ὁ ἴδιος θά καταστεῖ κάτι σάν πατριάρχης τοῦ ἰνδικοῦ μή ἐμπορικοῦ κινηματογράφου. Μεταξύ τῶν ταινιῶν του: *Τό σαλόνι τῆς μουσικῆς*, *Ἡ θεά*, *Μαχαναγκάρ*, *Ἑταιρεία περιορισμένης εὐθύνης* (παιγμένη καί στήν Ἑλλάδα), *Τό σπίτι καί ὁ κόσμος*, *Γκανασάτρου*, *Τά κλαδιά τοῦ δέντρου* καί *Ἀγκαντούκ* (τό τελευταῖο του ἔργο). (Βλ. καί ἀφιέρωμα στόν σκηνοθέτη, *Ὀθόνη* 18, Ἰανουάριος 1985).

* **Ἄντονυ Πέρκινς** (1932–1992):

Δεξιά: *«Ὁ ἀπόλυτος κανόνας μου: νά μήν παίρνω τίποτε μέ δραματικό τρόπο. Ἄλλωστε, στη ζωή, καθετί μοῦ προκαλεῖ γέλιο [...]. Τό γέλιο εἶναι ἡ θεραπεία μου. Μέρα χωρίς γέλιο εἶναι μέρα χαμένη. Ὁ ἔρωτας, ἡ φιλία εἶναι κυρίως γέλιο μέ τον ἄλλο»* Ἀρλεττύ.

Κάτω: *«Τό παιδικό βλέμμα καί ὁ σκληρός κόσμος τῶν ἐνηλίκων: χρονικό μιᾶς δύσκολης ἐφηβείας»* (*Ἀπαραχίτο*, δεύτερο μέρος τῆς τριλογίας τοῦ Ἄπου τοῦ Σατγιαγίτ Ραίυ)

Ἐν ἀρχῇ ἦν ἡ ...*Ψυχώ*. Ὁ ρόλος τοῦ ψυχοπαθοῦς Νόρμαν Μπέητς ἦταν ἡ εὐλογία καί μαζί ἡ κατάρα γιά τήν ἐξέλιξη τοῦ Α. Πέρκινς. Ρόλος–ὁρόσημο στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου ἀφενός, ἀλλά καί ὅριο ἀνυπέρβλητο γιά τήν κατοπινή καριέρα τοῦ ἠθοποιοῦ: Ποτέ ὁ Πέρκινς δέν μπόρεσε οὐσιαστικά νά βγεῖ ἀπό τό στενό ψυχοπαθολογικό κοστούμι τοῦ Νόρμαν. Στό τέλος, ὁ ἴδιος ὁ ἠθοποιός τό πῆρε ἀπόφαση, ἐνσαρκώνοντας τόν ἴδιο ρόλο στίς τρεῖς ἀποτυχημένες συνέχειες τοῦ *Ψυχώ* (1983, 1986, 1990), τήν τρίτη φορά μάλιστα ἀναλαμβάνοντας καί τό ρόλο τοῦ σκηνοθέτη. Ἀπό τίς ἄλλες του ἐμφανίσεις θυμίζουμε τίς ταινίες: *Ὅσο ὑπάρχει κόσμος, Σᾶς ἀρέσει ὁ Μπράμς;, Φαῖδρα, Δίκη, Κάτς 22, Νά θυμᾶσαι τ' ὄνομά μου, Νύχτες τῆς Τσάινα Μπλού.*

* **Μάρλεν Ντῆτριχ** (1901–1992): Εἶχε τήν τύχη (ἤ τήν ἀτυχία) νά περάσει στό χῶρο τοῦ μύθου πολύ νωρίς. Ἡ εἰκόνα τῆς μοιραίας αἰώνιας γυναίκας τή συνόδευε ἤδη ἀπό τίς γερμανικές της ταινίες, γιά νά τήν ἀκολουθήσει καί στή χολλυγουντιανή της περιπέτεια, ὅπου, κάποια στιγμή, θεωρήθηκε ἡ ἀπάντηση τῆς Παραμάουντ στήν Γκρέτα Γκάρμπο τῆς Μέτρο.

Κορυφαία στιγμή τῆς καριέρας της ἦταν οἱ ἑπτά ταινίες πού γύρισε μέ τόν Γιόζεφ φόν Στέρνμπεργκ, μέ πιό γνωστή φυσικά τόν θρυλικό *Γαλάζιο ἄγγελο*. Μετά τόν χωρισμό της μέ τόν Στέρνμπεργκ, ἡ Ντῆτριχ προέβαλε μιά λιγότερο ἀπόμακρη καί ὑπεροπτική καί περισσότερο ἀνθρώπινη εἰκόνα. Μεταξύ τῶν ταινιῶν της: *Σαγκάη Ἐξπρές, Ξανθή Ἀφροδίτη, Ὁ διάβολος εἶναι γυναίκα, Stage Fright* (ἑλλην. τίτλος : *Ὁ δολοφόνος ἔρχεται κάθε βράδυ*), *Ράντσο Νοτόριους*. (Βλ. καί τό κείμενο τοῦ Θ. Σούμα στήν *Ὀθόνη* 42, Ὀκτώβριος 1991).

* **Κάρλος ντ' Ἀλέσιο** (1936-1992): Γιά πολλούς ἡ μουσική τοῦ *Ἴντια σόνγκ* τῆς Μαργκερίτ Ντυράς εἶναι ἀπό τίς πιό γοητευτικές συνθέσεις στήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Λιγότερο γνωστός ὁ δημιουργός της, ὁ Ἀργεντινός Κάρλος ντ' Ἀλέσιο πέθανε ἀπό AIDS στά 56 χρόνια του. Τελευταία του δουλειά ἦταν τό *Ντελικατέσεν* τῶν Ζενέ καί Καρό.

* **Σίρλεϋ Μπούθ** (1898–1992): Ἠθοποιός τοῦ θεάτρου καί τοῦ κινηματογράφου, ἦταν κυρίως γνωστή ἀπό τό ρόλο της στήν ταινία *Γύρνα πίσω μικρή μου Σίμπα*, πού τῆς χάρισε τό βραβεῖο Ὄσκαρ, ἀλλά καί τό βραβεῖο ἑρμηνείας τοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν τό 1952.

Μεταξύ τῶν ταινιῶν της: *Ἔρωτας δίχως αὔριο* (1954) τοῦ Ντάνιελ Μάν καί *Ἡ προξενήτρα* (1958) τοῦ Τζόζεφ Ἄντονυ.

* **Σέρζ Ντανέ** (1944–1992): Ἴσως ἡ σημαντικότερη μορφή τῆς σύγχρονης κριτικῆς, ὁ Σέρζ Ντανέ σημάδεψε μέ τά κείμενά του τή σκέψη γιά τόν κινηματογράφο. Ὑπῆρξε διευθυντής στά *Cahiers du cinéma*, γιά νά στραφεῖ κατόπιν στή "μαχόμενη" δημοσιογραφία μέσα ἀπό τίς σελίδες τῆς *Liberation*. Τελευταῖο του ἐγχείρημα, ὅταν ἤδη εἶχε προσβληθεῖ ἀπό AIDS, ἦταν τό περιοδικό *Trafic*.

* **Ὀρέστης Λάσκος** (1908-1992). Ἕνας ἀπό τους παλαιότερους σκηνοθέτες τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, δημιουργός τοῦ θρυλικοῦ *Δάφνις καί Χλόη* ἀλλά καί πλήθους ἐμπορικῶν μελό (μέ πιό γνωστό καί ἔπιτυχημένο τήν *Ἄγνωστο*) πέθανε στά μέσα τοῦ Ὀκτωβρίου στα 84 του χρόνια.

Γεννημένος στην Ἐλευσίνα, ὁ Λάσκος φοίτησε γιά δύο χρόνια στήν Ἰατρική Σχολή κι ὕστερα μπῆκε στή Σχολή Εὐελπίδων, πρίν τό σκάσει γιά νά γραφτεῖ στή Σχολή Θεάτρου τοῦ Δημήτρη Ροντήρη. Ἐκεῖ θά τόν ἀνακαλύψει τό 1929 ὁ Δημήτρης Γαζιάδης, ἕνας ἀπό τούς πρωτοπόρους σκηνοθέτες τοῦ ἑλληνικοῦ

Ἀριστερά: *«Νά παίξεις κωμωδία εἶναι πολύ εὔκολο. Ἀρκεῖ νά ξαναγυρίσεις ἀπό τά δεξιά καί νά βγεῖς ἀπ' τό πλάνο ἀπό τά ἀριστερά»* (Μάρλεν Ντήτριχ).

Κάτω: *Ὁ Ἄντονυ Πέρκινς μέ τή Μελίνα Μερκούρη στό Ἐρέχθειο μέ τήν εὐκαιρία τῶν γυρισμάτων τῆς Φαίδρας.*

κινηματογράφου καί δημιουργός τῆς «Ντάγκ Φίλμ», καί θά τον προσλάβει ὡς ἠθοποιό. Παράλληλα, ὁ Λάσκος θ' ἀρχίσει νά γράφει τά πρῶτα του σενάρια.

Μαζί με δύο φίλους του θά ἱδρύσει τήν «Ἄστρα Φίλμ», γιά τήν ὁποία, τό 1931, θά σκηνοθετήσει τήν πρώτη του ταινία, τό *Δάφνις καί Χλόη*, βασισμένη στό γνωστό ποιμενικό εἰδύλλιο τοῦ Λόγγου. Παρά τη μεγάλη ἐμπορική και καλλιτεχνική ἐπιτυχία τῆς ταινίας, ὁ Λάσκος θά ἐγκαταλείψει προσωρινά τόν κινηματογράφο γιά νά στραφεῖ στίς ἄλλες του ἀγάπες, την ποίηση καί τό μουσικό θέατρο. Στόν κινηματογράφο ἐπιστρέφει τό 1959 μέ τήν *Ὡραία τοῦ Πέραν* γιά νά γυρίσει πολυάριθμες ταινίες ὥς τό 1971, ὅταν ἀποσύρεται ὁριστικά.

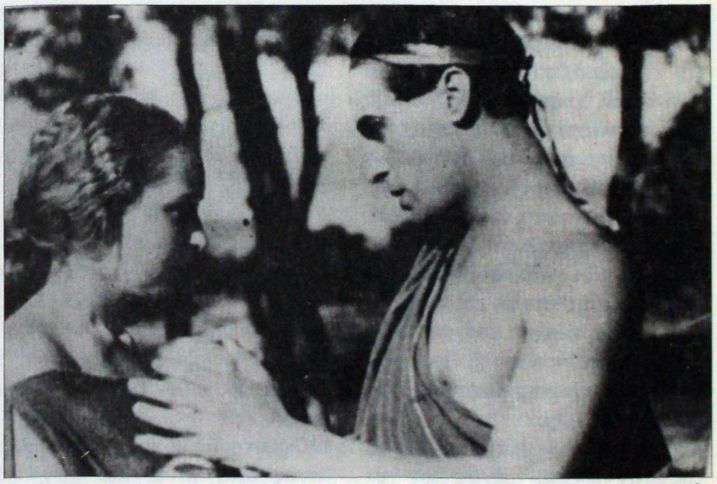
Μεταξύ τῶν ἄλλων ἔργων του ἀναφέρουμε: *Ἡ φτώχεια θέλει καλοπέραση* (1958), *Ἀντίο ζωή* (1960), *Μήν εἴδατε τόν Παναή;* (1962), *Δύο μάνες στό σταυρό τοῦ πόνου* (1962), *Τό στραβόξυλο* (1969).

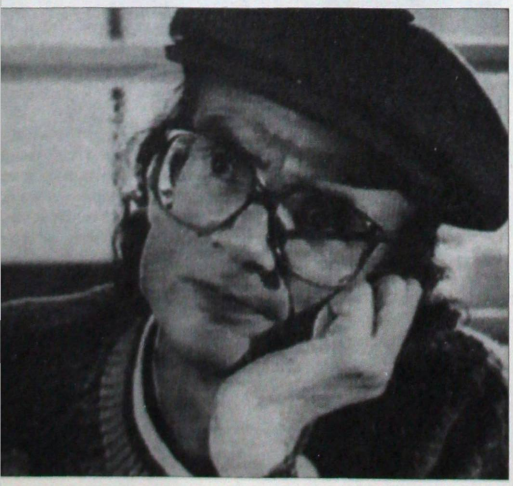
* **Τζένη Καρέζη** (1936-1992): Ἀπό τό σκανδαλιάρικο κοριτσόπουλο τοῦ παλαιοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου ὥς τή Μεγάλη Κυρία τοῦ θεατρικοῦ σανιδιοῦ, ἡ Τζένη Καρέζη θά διανύσει μιά μεγάλη διαδρομή καί θά κερδίσει – ἐδῶ καί ἐκεῖ – τήν γενική ἀναγνώριση ἀλλά καί τήν ἀγάπη ἑνός μεγάλου κοινοῦ. Καί ἄν τό θέατρο εἶναι αὐτό πού συνέβαλε περισσότερο στήν καλλιτεχνική της καταξίωση ὡς ἠθοποιοῦ (ἀλλά καί ὡς συνειδητοῦ πολίτη, μέ τήν τόλμη π.χ. τοῦ *Μεγάλου μας τσίρκου* τόν καιρό τῆς δικτατορίας), ὁ κινηματογράφος εἶναι αὐτός πού τῆς ἔδωσε τή λάμψη τῆς στάρ. Ὁ τύπος τοῦ νεαροῦ κοριτσιοῦ πού δημιούργησε, ἑνός κοριτσιοῦ ἀνάλαφρου, παιχνιδιάρικου, πεισματάρικου, ἐνίοτε πνευματώδους καί πάντοτε ἀφοπλιστικά δροσεροῦ, θά μείνει ἀξέχαστος.

Ἀπό τίς ταινίες της θυμίζουμε: *Λατέρνα, φτώχεια καί φιλότιμο, Λατέρνα, φτώχεια καί γαρύφαλο, Δεληστάυρου και υἱός, Ἡ θεία ἀπ' τό Σικάγο, Ἡ λίμνη τῶν πόθων, Τό κοροϊδάκι τῆς δεσποινίδος, Μιά γυναίκα στήν ἀντίσταση, Μαντώ Μαυρογένους, Λυσιστράτη.*

Ἀριστερά ἐπάνω: *Ἡ Τζένη Καρέζη στή Λίμνη τῶν πόθων.*
κάτω: *«Δέν βλέπουμε καθαρά τά πράγματα παρά μόνο ὅταν εἴμαστε ἱκανοί νά μιλήσουμε γι' αυτά, νά τά ξαναφέρουμε μέσω τοῦ λόγου» Σέρζ Ντανέ.*

Δεξιά: ἐπάνω: *Ἡ Λουκία Ματλῆ καί ὁ Ἀπόλλων Μαρσύας στό Δάφνις καί Χλόη τοῦ Ὀρέστη Λάσκου.*
κάτω *Ὁ Ὀρέστης Λάσκος μέ τόν Παντελή Βούλγαρη.*





Καί πάλι ὁ Μάκ Σέννετ

Στίς ἀρχές τοῦ 1992, σέ ἕνα ἀφιέρωμα στόν ἀμερικανικό βουβό κινηματογράφο στήν Ἑλληνοαμερικανική Ἕνωση, μέ ταινίες ἀπό τήν Ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδος, προβλήθηκε μέρος μιᾶς ἑνότητας πού τιτλοφορεῖται "Ἀμερικανικό μπουρλέσκ–ὁμάδα Μάκ Σέννετ (American Burlesque–Mack Sennett School) 1910–1915". Σέ παλαιότερο πρόγραμμα τῆς Ταινιοθήκης ὑπάρχει ἡ ἐπεξήγηση: «*Χαρακτηριστικές ταινίες τῆς ὁμάδας Μάκ Σέννετ, ἀπό ὅπου παρελαύνουν στά πρῶτα τους βήματα ὅλοι σχεδόν οἱ μεγάλοι κωμικοί, Τσάρλι Τσάπλιν, Μάρκ Σουαίην, Στάν Λῶρελ, Ἔντνα Πέρβιανς κ.ἄ.*». Οἱ ταινίες εἶναι οἱ ἑξῆς: *Φάττυ ὁ χασάπης, Ἱστορία τῶν ψύλλων, Νέος ζητᾶ νέα, Ἥρωες τῆς Ἀλάσκας, Γάμος στό Νάσφηλντ, Ὑποβρύχιοι πειρατές, Ὁ Σαρλώ στό ξενοδοχεῖο.*

Οἱ ἀντιρρήσεις μου: Ἀντί γιά τόν τίτλο "ὁμάδα Μ.Σ.", προτιμότερος εἶναι ὁ τίτλος "σχολή Μ.Σ.". Ὁ ὅρος "ὁμάδα" ὑποδηλώνει ἕνα σύνολο ἀνθρώπων πού δούλεψαν μαζί μέ κάποιον ἤ ὑπό τήν καθοδήγηση κάποιου, ἐνῶ ὁ ὅρος "σχολή" δείχνει ὅτι διάφορα ἄτομα, συγχρόνως ἤ ὕστερα ἀπό τόν ἀρχηγέτη τους, γύρισαν ταινίες ἐμπνευσμένες ἤ ἐπηρεασμένες ἀπό τό δικό του ὕφος, ἀλλά πάντως ἀνεξάρτητα ἀπό ἐκεῖνον.

Παρά τόν προσδιορισμό τῆς χρονικῆς περιόδου, ἡ ὁποία εἶναι πράγματι ἡ περίοδος κατά τήν ὁποία ὁ Σέννετ ἀναδείχθηκε καί δημιούργησε τό στύλ του, καμιά ἀπό τίς ταινίες τοῦ ἀφιερώματος δέν εἶναι γυρισμένη πρίν ἀπό τό 1915. Ἐπιπλέον, ὁ Στάν Λῶρελ καί ἡ Ἔντνα Πέρβιανς δέν ἐργάστηκαν ποτέ γιά τόν Μάκ Σέννετ.

Ἀλλά ἄς δοῦμε τίς ταινίες πιό ἀναλυτικά:

Ὁ *Φάττυ ὁ χασάπης* εἶναι τό *Butcher Boy* (Τό χασαπάκι), παραγωγῆς 1917. Πρόκειται γιά τήν πρώτη ταινία πού γύρισε ὁ Ρόσκο "Φάττυ" Ἀρμπάκλ γιά τήν ἑταιρεία Κομίκ τοῦ παραγωγοῦ Τζόζεφ Σκένκ ἀφότου ἔφυγε ἀπό τόν Σέννετ. Σκηνοθεσία, σενάριο: Ρόσκο Ἀρμπάκλ, παίζουν: Ρ. Ἀρμπάκλ, Ἄλ Σαίντ Τζών, Μπάστερ Κῆτον (στήν πρώτη του κινηματογραφική ἐμφάνιση), Τζόζεφιν Στῆβενς, Ἄρθουρ Ἔρλ, Τζόε Μπορντώ.

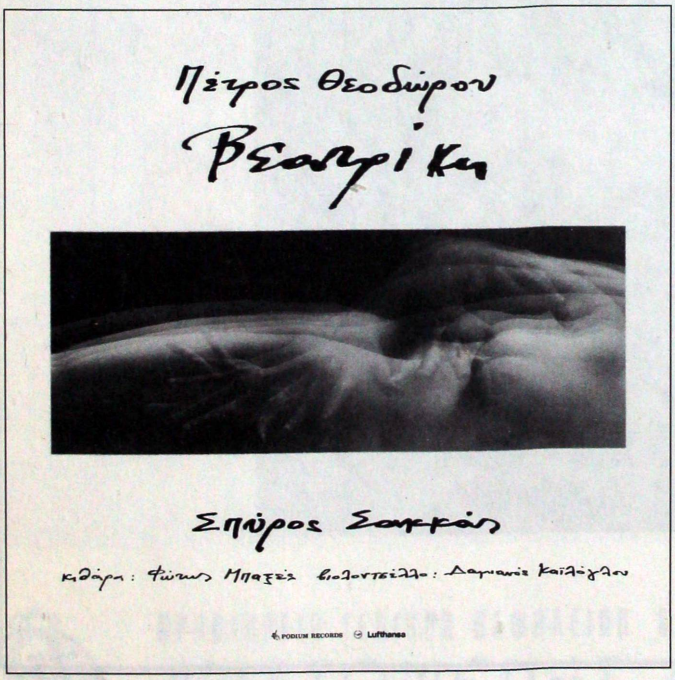
Ἡ *Ἱστορία τῶν ψύλλων* εἶναι τό *Thundering Fleas*, παραγωγῆς Χάλ Ρόουτς, τοῦ 1926. Βλ. *Ὀθόνη* 39, γιά περισσότερες πληροφορίες.

Ὁ *Γάμος στό Νάσφηλντ* εἶναι τό *The Pullman Bride* (Ἡ νύφη τοῦ πούλμαν) τοῦ 1917. Παραγωγός: Μάκ Σέννετ, σκηνοθέτης: Κλάρενς Μπάτζερ, παίζουν: Μάκ (ὄχι Μάρκ) Σουαίην, Τσέστερ Κόνκλιν, Γκλόρια Σβάνσον (στήν τελευταία της ἐμφάνιση γιά τόν Σέννετ καί προτοῦ γίνει ἡ μεγάλη στάρ τῶν ταινιῶν τοῦ Σέσιλ ντέ Μίλ), Πόλλυ Μοράν, Τόμ Κέννεντυ.

Τέλος, ἡ ταινία *Ὁ Σαρλώ στό ξενοδοχεῖο* εἶναι τό *A Night Out* (Μιά νυχτερινή ἔξοδος), παραγωγῆς 1915.

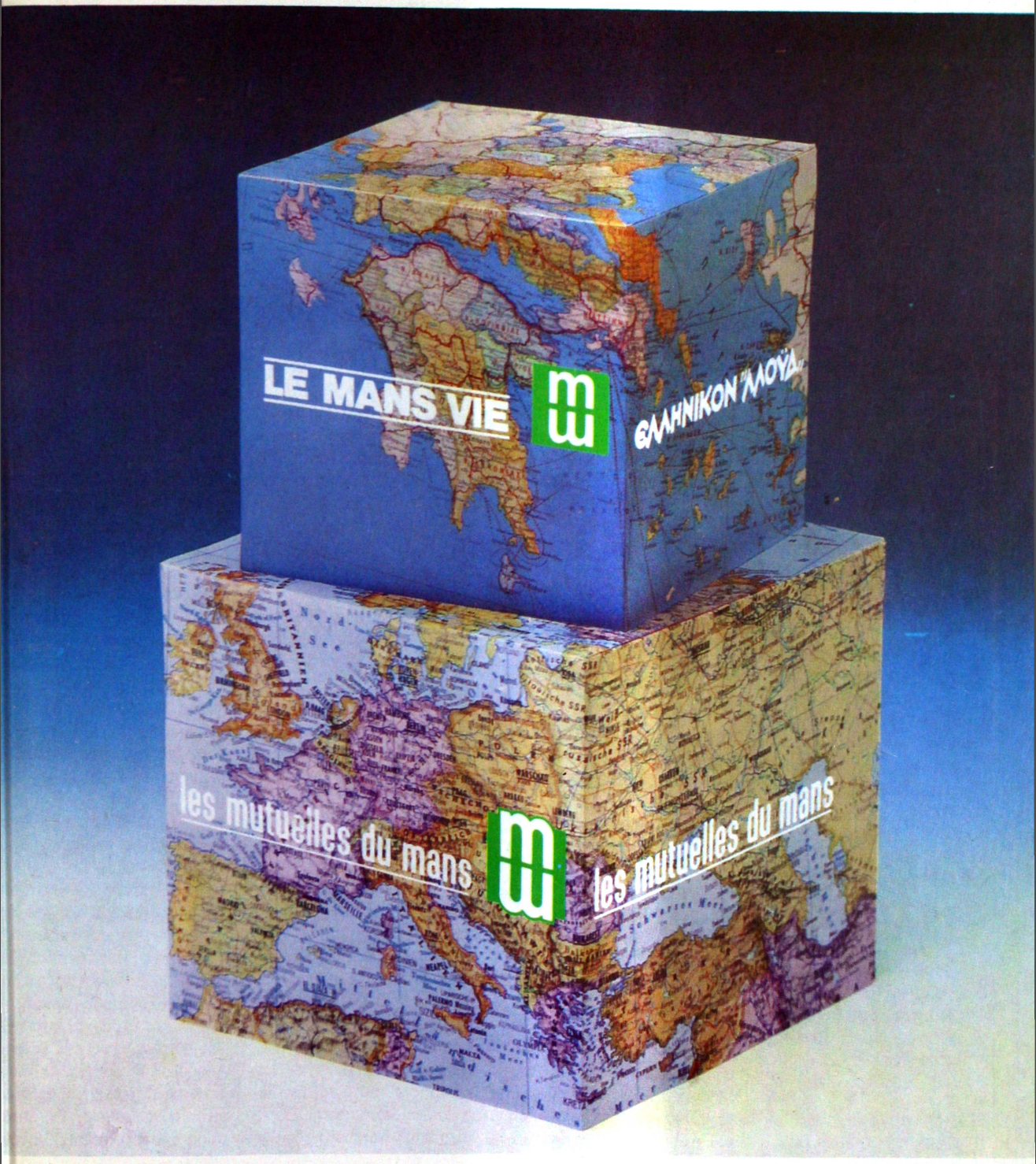
Καί μιά διόρθωση: Στό κείμενό μου τοῦ τεύχους 39, στήν τέταρτη παράγραφο ἀπό τό τέλος, νά διαβαστεῖ:«*μέ πρωταγωνιστή τόν Ἄρθουρ Τρίμπλ καί τήν Ντορήν Τέρνερ στό ρόλο τῆς φίλης του*».

Τάκης Καραγιάννης



ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ
ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ»

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ "ΛΛΟΥΔ"



ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟ ΓΕΝΙΚΩΝ ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ & ΑΣΦΑΛΕΙΩΝ ΖΩΗΣ

ΑΡΙΣΤΟΜΕΝΗΣ Δ. ΦΙΚΑΣ

ΑΓ. ΜΗΝΑ 3 546 25 ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΤΗΛ 541 797

Ελεγχόμενα.
Ποιοτικά.
Γευστικά.
Από το 1946
Η γεύση της παράδοσης