

ΟΘΩΝΗ

Περιοδικό για το κινηματογράφο
ΤΕΥΧΟΣ 48 • ΜΑΪΟΣ 1994

ΔΡΧ. 800



Στιγμιότυπα
Τα χρόνια της αθωότητας
Το πιάνο
Τρία χρώματα: Μπλε
Το πιτσιρίκι
Χαλ Χάρτλεϋ
Όζου, Γουέλς

Μάρτιν ΣΚΟΡΣΕΖΕ
Ρόμπερτ ΑΛΤΜΑΝ

ΚΡΙΤΙΚΗ • ΘΕΩΡΙΑ • ΜΟΥΣΙΚΗ • ΕΙΔΗΣΕΙΣ • ΣΧΟΛΙΑ • ΘΕΜΑΤΑ

στη μαγεία του σινεμά

**AVANT
PREMIER**
βιντεοχώρος . . .

Στρ. Δουμπιώτη 15 (όπισθεν ΔΕΗ Αγ. Δημητρίου)

Τηλ. 517 063 • Θεσσαλονίκη



Video - προτάσεις

Τζάιμς Άιβορυ

- Ξέφρενο πάρτυ (1975)
- Οι Ευρωπαίοι (1979)
- Ερωτικό κουαρτέτο (1980)
- Κάψα και σκόνη (1982)
- Οι Βοστωνέζοι (1984)
- Δωμάτιο με θέα (1986)
- Μωρίς (1987)
- Σκλάβοι της Νέας Υόρκης (1988)
- Ο Κος και η Κα Μπριτζ (1990)
- Επιστροφή στο Χάουαρντς Έντ (1992)
- Τα απομεινάρια μιας μέρας (1993)

Ρίβερ Φόνιξ

- Στάσου πλάι μου
- Η ακτή του κουνουπιού
- Ιντιάνα Τζόουνς και η τελευταία σταυροφορία
- Ερωτικό στοίχημα
- Τρέχοντας στο κενό
- Οι αθόρυβοι
- Σ' αγαπώ μέχρι θανάτου
- Το δικό μου Αϊντάχο

Δεν αρπάζει το βλέμμα, τις εικόνες,
αλλά οι εικόνες αρπάζουν το βλέμμα
φραντς Κάρφα

II-000000004652

Την ίδια στιγμή που η συμφωνία της Gatt ξεχωρίζει τις ταινίες (πολιτιστικό προϊόν είναι η ακριβής ορολογία), από τα αγροτικά προϊόντα και έτσι ο κινηματογράφος "σώζεται" από τους κακούς αμερικανούς - οκτηνικό που μοιάζει με γουεστέρεν του Τζων Φορντ όπου ο Τζων Γουαίνην παιζει τον ρόλο του κακού (!) - το ίδιο το σινεμά μοιάζει να αδιαφορεί για τους επιδόξους "σωτήρες" του και να ακολουθεί τις δικές του φωτεινές διαδρομές στις σκοτεινές αιθουσες. Τα δεδομένα δείχνουν μια ανοδική πορεία: τα εισιτήρια αυξάνονται και το πιο σημαντικό είναι ότι αυξάνονται στις καλές ταινίες. Ο κόσμος αναζητά ξανά την συγκίνηση της μεγάλης οθόνης, μπουχτισμένος από την αυνανιστική πολυθρόνα της τηλεόρασης, η οποία προσπαθεί με κάθε τρόπο να μας πείσει για την ζωντάνια της (μ' έναν αλλοπρόσαλο συρφετό από αλληλοσυντενξιαζόμενα ζόμπι) και την "αλήθεια" της (με τα reality show που μετατρέπουν την ανθρώπινη οδύνη σε φτηνή χυδαιότητα). Άλλωστε το έχουμε ξαναπεί: το σινεμά ανοίγει ένα παράθυρο στον κόσμο ενώ η τηλεόραση κλέινει την πόρτα στη ζωή.

Ας πάμε σινεμά λοιπόν. Στο Πιάνο (ίσως την καλύτερη ταινία της χρονιάς), η Τζαίνη Κάμπιον εγκαταλείπει ένα πιάνο ξεβραμένο από την θάλασσα σε μια ακτή της Ν. Ζηλανδίας του περασμένου αιώνα και κινηματογραφεί την μουσική της σιωπής, την βουηθή γλώσσα των αισθημάτων, την εσωτερική μοναξιά και την πνοή του έρωτα, σε μια ταινία σκληρή και κοφτερή όπως το διαμάντι. Η μουσική όμως είναι αχρονική (όπως και το σινεμά άλλωστε στις μεγάλες του στιγμές) και έτσι στο Παρίσι του σήμερα, οι νότες του Ραβέλ εισβάλλουν σ' ένα μισοφωτισμένο εργαστήριο επιδιόρθωσης και συγχρονισμού των ήχων που γεννιούνται απ' το βιολί, φέρνοντας μαζί της πνοές μιας αγάπης που αναζητά απεγνωσμένα μια μικρή χαραμάδα στην καρδιά του εκπληκτικού Ντανιέλ Οτεΐγ ο οποίος προτιμά (;) τον παγετώνα της μοναξιάς από το λυώσιμο στον πυρετό του έρωτα, στην εξαιρετική ταινία του Κλωντ Σοτέ *Mia καρδιά το χειμώνα*. Και πάλι στο Παρίσι ένα βλέμμα παρακολουθεί μια γριούλα, που όλη της η ύπαρξη επικεντρώνεται στις μύτες των ποδιών της, καθώς προσπαθεί να σηκωθεί λίγο ψηλότερα, για να βάλει ένα μπουκάλι σ' έναν κάδο σκουπιδιών πιο ψηλό από την ίδια. Κίνηση που δεν συμβολίζει αλλά αποκαλύπτει μια απαισιόδοξη εικόνα της Ζωής, που στον σύγχρονο κόσμο τείνει να γίνει "σαν μια ξένη φορτική". Στο Μπλε και πάλι η μουσική ενός φλάσουτου είναι ο πολιορκητικός κριός της ταινίας, μοναδική μνήμη της ηρωιδίας που την καταδίωκει και την αποσπά από την λησμονιά, καθώς της θυμίζει συνεχός ότι "η αγάπη ουδέποτε εκπίπτει", σ' ένα τέλος που άρεσε πολύ αλλά και δίχασε. Το Μπλε του αγέλαστου Κριστόφ Κισλόφσκι δεν είναι μια μεγάλη ταινία (τουλάχιστον όχι στο ύψος της *Βερονίκη* ή του *Δεκάλογου*), αλλά μια ταινία με μεγάλες ποιητικές στιγμές που της χαρίζουν πολλά μικρά φωτοστέφανα. Βορειότερα στο Ντάρλιγκτον της προπολεμικής Αγγλίας ο Τζαίμης Αϊφορου - στην καλύτερη ταινία του - κινηματογραφεί με ωριμότητα και ακρίβεια την ιστορία ενός ανείπωτου και ανέγγιχτου έρωτα και μας μιλά για την φυλλοροή του χρόνου, για την συντριβή των αισθημάτων, για την προδικασμένη μάχη μιας κλειδαμπαρωμένης ευαισθησίας απέναντι στο άτεγκτο καθήκον. Ταινία κλειστή, συμπαγής και δύσκολη, είναι ένα εσωτερικό ταξίδι ανάμεσα στο θέλω και στο πρέπει, στην λαμπερή επιφάνεια της σκηνής και στο μισοφωτισμένο βάθος των παρασκηνίων. Η Έμμα Τόμουν προσπαθεί να ρίξει μια κλεφτή ματιά στο βιβλίο της καρδιάς του φοβερού Άντουν Χόπκινς, ενώ δίπλα, γύρω τους και κυρίως μέσα τους η ζωή περνά και χάνεται παρασέρνοντας μαζί της *T' απομεινάρια μιας μέρας*¹.

Και η Gatt Αμερική; Ο Μάρτιν Σκορσέζε με την κομψότητα και την χάρη ενός δανδή, μας αφηγείται μια μοντέρνα ιστορία σε πλαίσιο εποχής, όπου συντελείται ένας φόνος (χωρίς σταγόνα αίματος) με μια άφογη τελετουργική διαδικασία, όπως αρμόζει να σερβίρονται τα κατά συνθήκη ψεύδη. Στα Χρόνια της αθωότητας η υποκριτιά είναι η άλλη όψη της αρετής και η έντυμότητα το προσωπείο της ατιμίας, την ίδια στιγμή που ανάμεσα στο μη-επωμένο, στο διφορούμενο και στον υπαινιγμό στραγγαλίζεται ένας έρωτας δηλ., η αληθινή ζωή. Και από την Νέα Υόρκη του τέλους του περασμένου αιώνα περνάμε στο Λος Αντζελες των Short Cuts, οπου ο μεγάλος αιρετικός του αμερικανικού σινεμά Ρόμπερτ Άλτμαν ταρακούνα (στην κυριολεξία) το σύμπαν με τις μικρές ιστορίες αποκάλυψης, παρμένες απ' τα διηγήματα του Ραίμοντ Κάρβερ. Οι άνθρωποι του Short Cuts είναι βουλιαγμένοι στον πάτο της πραγματικότητας ανεμίζοντας ο καθένας την δικιά του πλαστική σημαία: του κυνισμού, της αυταρέσκειας, της αφασίας, της απόγνωσης, της τύψης, της ενοχής, της αδιαφορίας, της ευαισθησίας ή της ήττας (κανείς δεν πλα-

σάρεται σαν νικητής). Ανθρωποι πλασμένοι από τον πηλό της καθημερινότητας (ούτε καλοί ούτε κακοί, ούτε ήρωες, ούτε αντιήρωες) παγιδευμένοι ο καθένας στο προσωπικό του τούνελ, στον δικό του γυάλινο κόσμο. Οι Short Cuts "ήρωες" ζουν σε νησίδες με κομμένες τις γέφυρες επικοινωνίας με τους άλλους αλλά κυρίως με τους εαυτούς τους φορτωμένοι το βάρος της ύπαρξής τους βαδίζουν σε τυφλές διαδρομές επιβίωσης, φυλακισμένοι σε μια ταπωμένη γυάλα σαν τα μηρμύγκια. Ο Άλτμαν κατάφερε να αποτυπώσει το χάος της πραγματικότητας, αποφεύγοντας έντεχνα τα ιδεολογήματα και τα μυθοποιητικά στοιχεία της αμερικανικής κοινωνίας και κάθε ηθική οπτική γωνία, που θα "στιγμάτιζε" ιδεολογικά την ταινία, στήνοντας ένα affrèscò που μόνο ο ίδιος έχει καταφέρει στο παρελθόν (Νάσβιλ), κινηματογραφώντας απλά την ζωή και τίποτα άλλο.

Αυτές είναι μερικές από τις ταινίες στις οποίες αφιερώνουμε το τεύχος που κρατάτε στα χέρια σας, το οποίο περιέχει επίσης αναφορές στις οπουδαίες ταινίες της κινέζικης κινηματογραφίας Αντίο Παλλακίδα μου και Ιστορία της Κίου Ζου, στην σταθερή αξία του ευρωπαϊκού κινηματογράφου Στήβεν Φρήρας με το εξαιρετικό Πιτσιρίκι του, μικρές αναφορές στους κλασικούς Γιασουχίρο Όζου και Όρσον Γουέλ. Επίσης εκτός από τις μόνιμες στήλες προσπαθήσαμε να στήσουμε ένα μικρό αφιέρωμα σ' έναν σημαντικό αμερικάνικο κινηματογραφιστή που υπήρξε η αποκάλυψη στο περσινό φεστιβάλ κινηματογράφου της πόλης μας, του Χαλ Χάρτλεϋ.

Σε ότι αφορά τέλος την μοίρα και την τύχη της Θόνης σε μια εποχή πληθωρισμού περιοδικών και αντίστοιχης έκπτωσης του έντυπου λόγου (με ελάχιστες εξαιρέσεις) σε επίπεδα βαρβαρότητας και εκχυδαίσμού (σε πλήρη συγχρονισμό με την τρομολαγνεία και την φτήνεια των talk-show της τηλεόρασης), εμείς επιμένουμε μοναχικοί, αμετανόντοι, "απαράδεκτα" καθυστερημένοι, ανεπίκαιροι και με αβέβαιο μέλλον², να κρατούμε το παράθυρο στον ονειρικό κόσμο του σινεμά ανοιχτό, καθότι "το όνειρο είναι η σκιά από κάτι πραγματικό".

Θωμάς Λιναράς

¹ Το μικρό αφιέρωμα στην μεγάλη αυτή ταινία μετατίθεται για τεχνικούς λόγους στο επόμενο τεύχος.

² Η αύξηση της τιμής κατά 200 δρχ. συνδέεται ακριβώς μ' αυτό το αβέβαιο - κυρίως οικονομικά - μέλλον, γεγονός που ελπίζουμε πως οι αναγνώστες θα το κατανοήσουν.

ΚΑΦΕ ΑΛΦΑ

Kafeneio



ΚΑΦΕ ΑΛΦΑ

Kafeneio

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



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΞΩΦΥΛΛΟ: Η Μισέλ Φάνιφερ στα
Χρόνια της Αθωσίτης

ΟΘΩΝΗ

Περιοδικό για τον κινηματογράφο
Τεύχος 48 • Μάιος 1994
Τιμή τεύχους: 800 δρχ.

ΑΡΧΙΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

Θωμάς Λιναράς

ΣΥΝΤΑΞΗ

Γιάννης Δεληδάνης
Περικλής Δεληδάνης
Παναγιώτης Δόκιος
Σωτήρης Ζηϊκος
Ιορδάνης Καμπάς
Πάνος Κοκκαλένιος
Νίκος Κολοβός
Αχιλλέας Κυριακίδης
Κώστας Κωνσταντινίδης
Πάνος Μανασσής
Ελένη Μάρα
Δημήτρης Μπάμπας
Θόδωρος Νάτσινας
Θωμάς Νεδέλκος

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ

Αριάδνη Γρηγοριάδην
Αλέξανδρος Μουμτζής
Tony Rayns
Ελένη Στυρίου
Αθηνά Σωτηροπούλου
Μένη Τσάγκου
Κατερίνα Τζωρίδου

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Νότης Φόρος

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ

Λέσχη Φίλων Κινηματογράφου "Οθόνη"

ΠΑΡΑΓΩΓΗ

TYPE Shop • Full Graphic Arts Services
Ορέστον 28
546 42 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 834 936

ΝΟΜΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ

Μαρία Τσοιτάνη
Βασ. Ηρακλείου 24 • Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 284 987

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ (Ετήσιες)

Ιδιωτών: 2.500 δρχ.
Εταιριών: 5.000 δρχ.
Εξωτερικού: 25 U.S. \$

Συνεργασίες, Αλληλογραφία, Συνδρομές

Περιοδικό ΟΘΩΝΗ
Τ.Θ. 50 818 Θεσσαλονίκης 22
540 14 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 031/816 451

ΟΤΗΝΙ: Quarterly film magazine/revue trimestrielle du cinéma

- 1 Εισαγωγικό
- 4 Θέματα: Γιασουχίρο Όζου
- 6 Όροσην Γουελς
- 8 Εκδοτικά 1993
- 10 Play it again Sam
- 12 Ειδήσεις - Είπαν

Στιγμότυπα

- 16 Και οι 22 ήταν υπέροχοι / Θωμάς Λιναράς
- 20 Οι βιταμίνες του συλλέκτη / Αθηνά Σωτηροπούλου
- 22 Cut up / Rόμπερτ Άλτμαν

Τα χρόνια της αθωότητας

- 24 Χωρίς αθωότητα / Γιάννης Δεληδάνης
- 26 Συνέντευξη του Μάρτιν Σκορσέζε
- 28 Η γιορτινή αγωνία των κινήσεων / Παναγιώτης Δόσικος

Το Πιάνο

- 31 Ερωτικές Μουσικές Ψηλαφήσεις / Ελένη Μάρα
- 33 Cut Up / Τζάιν Κάμπιον

Κριτική

- 37 Τρία χρώματα: Μπλε / Ελένη Μάρα
- 41 Το πιτοιρίκι / Περικλής Δεληδάνης
- 44 Μια καρδιά το χειμώνα / Κατερίζα Τζωρίδου
- 46 Ένας τέλειος κόσμος / Δημήτρης Μπάμπας
- 48 Αντίο Παλλακίδα μου / Tony Rayns
- 50 Η ιστορία της Κίου Ζου / Δημήτρης Μπάμπας

Κριτικά Σημειώματα

- 52 Μακριά, Τόσο κοντά, Λεολό, Μυστηριώδης φόνος στο Μανχάταν, Δύσκολος στόχος, Αγριες νύχτες, Λευτέρης Δημακόπουλος, Απ' το χιόνι, El Mariachi
- 60 Χαλ Χάρτλεϋ: Η σαγήνη του διαλόγου και η δύναμη της χειρονομίας / Θωμάς Λιναράς
- 62 Συνέντευξη του Χαλ Χάρτλεϋ
- 64 Για τον Ζυλ Ντασέν, 32 μικρές ταινίες για τον Γκλεν Γκουλντ, Κατασκευάζοντας συναίνεση, Ημερολόγιο
- 68 Χρονικό: Για τον Κριστιάν Μετς / Νίκος Κολοβός
- 71 Μουσική Οθώνη: Συνέντευξη με τον Δημήτρη Παπαδημητρίου, Soundtracks, Νέες κυκλοφορίες
- 76 Μνήμη

ΕΠΕΤΕΙΟΣ: 30 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ • 90 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ

ΓΙΑΖΟΥΧΙΡΟ ΟΖΟΥ:

Η μερολόγιο

(επιμέλεια: Α. Μ.)

ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ

Το 1933 ο Όζου είναι 30 ετών. Έχει ήδη γυρίσει, από το 1927, καμία εικοσαριά τανίες μικρού μήκους. Με τη Χορωδία του Τόκου (1931) και κυρίως τα Χαμίνια του Τόκου (1932) κερδίζει την αναγνώριση της κριτικής. Αν και η πρώτη ομιλούσα ιαπωνική τανία γυρίστηκε στο 1931, οι τανίες του Όζου του 1933 και του 1934 είναι βουβές. Στο προσωπικό επίπεδο, ο θάνατος του πατέρα του, τον Απρίλιο του 1934, είναι το πιο σημαντικό γεγονός.

Στο ημερολόγιο που κρατούσε ο σκηνοθέτης τη διετία '33 - '34 καταχωρίζονται ανάκτα οικογενειακές ειδήσεις, κινηματογραφικά γεγονότα, εντυπώσεις της στιγμής, διαβάσματα, σχέδια, ίδες, ποιήματα, γεύσεις, συναισθήματα... Στην επιλογή των αποσπαμάτων που δημοσιεύονται εδώ κυριαρχεί, υποθέτουμε, η ίδια διάθεση: να συγκατοικήσουν στο χαρτί, αυθόρμητα και ανεπιτίθευτα, τα πιο επερόκλητα σκηνήματα του πνεύματος και της καρδιάς ενός νέου - Ιάπωνα - σκηνοθέτη - που - κρατούσε - ημερολόγιο.

(Η επιλογή και η μετάφραση γίνονται από τη γαλλική παρουσίαση του *Ημερολογίου* στα *Cahiers du cinéma*, τεύχος 475, Ιανουάριος '94. Οι σημειώσεις περιορίζονται στο ελάχιστο ώστε να ακουστεί καλύτερα, χωρίς στολίδια, η όμορφη μουσική μάγνωστων ονομάτων ανθρώπων και τόπων της

Ιαπωνίας).

Το οπτικό πεδίο της κάμερας δεν είναι παρά ένα μικρό παράθυρο στον κόσμο, η αγάπη δεν είναι παρά ένα μικρό παράθυρο στη ζωή.

**1933****Δευτέρα 7 Αυγούστου**

[...] Θεσπέσια εικόνα! Μέσα από το τζάμι ενός κινούμενου αυτοκινήτου, τα φώτα νέον του μεγάλου καταστήματος Τακασιμάγια φωτίζουν το λυκόφως του ουρανού.

Πρέπει να σκεφτείς διπλά πριν ακουμπήσεις το δάχτυλο στο κουμπί της μηχανής!

[...]

Τετάρτη 20 Σεπτεμβρίου

Χθες βράδυ, στο αχυρένιο στρώμα μου, ονειρεύτηκα πώς έπινα μπρά στο στέκι της Γκίνζα. Ήμουν στον πρώτο όροφο ενός οικήματος και μπορούσα να βλέπω το μεγάλο ρολόι Χατιόρι. Κάτω από το πράσινο φόρεμά της, ήταν σταυρωμένες οι λεπτές της γάμπες

[...]

[...]

Τετάρτη 4 Οκτωβρίου

[...] Νύχτα με πανσέληνο.

Καθισμένοι στα τατάμι του εστιατορίου Σινμιούρα, δοκιμάζουμε μαζί με τον Ινουέ Κιντάρο και τον κύριο Οοκούμπο ένα μιζουτάκι.

Μπαρ Ιππεϊγιάβα. Ο κυρ' Οοκούμπο τελείως πίτα.

[...]

Σάββατο 28 Οκτωβρίου

Υπάρχουν στον κόσμο δύο τύποι γυναικών: αυτές που αφήνονται να τις προσεγγίσεις εύκολα και αυτές που σε κρατούν σε

απόσταση. Αν ήταν να ερωτευτώ, η εκλεκτή θα ανήκε μάλλον στη δεύτερη κατηγορία. Έτσι όπως θα ήταν απόμακρη, θα μου έδινε κάθε ευκαιρία να σχηματίσω καλή γνώμη για εκείνη! Δεν θα προχωρούσα περισσότερο, είναι αλήθεια, αλλά αυτές οι γυναίκες με γοητεύουν, και η λεπτότητα που αναμιγνύεται με τους τρόπους τους δεν με δυσαρεστεί διόλου... Δυστυχώς δεν είχα το χρόνο να κοντραριστώ με το πρόβλημα στα σοβαρά. Ο κίνδυνος που παραμονεύει είναι να ικανο-

ποιηθώ τελικά με την πρώτη τυχούσα περαστική!

[...]

Παρασκευή 24 Νοεμβρίου

[...] Μελοδράματα . . . χίμαιρες . . . στυπόχαρτο . . . ιδιοφυία της σκηνοθεσίας . . . ρεαλισμός . . . μυθιστορηματικό . . . Διαλέξεις στο πανεπιστήμιο της Βασέντα . . . Έτοιμη η ομιλία μου!

[...]

Σάββατο 2 Δεκεμβρίου

[...]

Κυριεύουμε ένα βουνό ξέροντας ότι πρέπει να το ξανακατεβούμε και κινούμε για ένα ταξίδι ξέροντας πως πρέπει να γυρίσουμε, αλλά, πριν επιστρέψουμε στην αφετηρία, αυτό που γεννάει το όνειρο και δίνει ουσία στη ζωή είναι η διαδρομή που μεσολαβεί.

[...]

1934

Τρίτη 2 Ιανουαρίου

Όλη τη μέρα στο σπίτι.

Μετά το πρωινό μπάνιο γράφω τις ευχετήριες κάρτες μου.

Κατά το σούρουπο αποκοινιέραι και ξυπνώ βαθά μεσάνυχτα. Καταβροχθίζω ένα μπωλ ρύζι μουσκεμένο σε πράσινο τσάι, με κινέζικα λάχανα μαριναρισμένα σε ξίδι. Μια απόλαυση!

[...]



Τρίτη 23 Ιανουαρίου

Το απόγευμα, αναχώρηση για το Νακανίσι.

Συζήτηση εργασίας ώς την αυγή.

Τη νύχτα πεινάω, γεμίζω το στομάχι μου με σακέ που είχα φέρει από την Καράτα τα αποτελέσματα δεν αργούν. Βγαίνω να πάω στις τουαλέτες τρέμοντας από το κρύο, καταρρέω στο διάδρομο του δεύτερου ορόφου και αποκοινιέραι.

[...]

Δευτέρα 2 Απριλίου

Βρισκόμαστε στις δύο του μηνός. Η Τόκου φτάνει από τη Νόντα¹.

Ο μπαμπάς πηγαίνει καλύτερα: νιώθουμε ανακουφισμένοι.

Μένω στο σπίτι και εργάζομαι πάνω στο σενάριό μου.

Τα σταματώ όλα.

22.20: Ο μπαμπάς παθαίνει κρίση.

23.15: Τελείωσε.

Καρδιακή προσβολή. Ήταν 69 χρόνων.

Τα δάκρυά μου τρέχουν ποτάμι όσο σκέψημαι αυτά που υπέφερε στο τέλος.

[...]

Δευτέρα 7 Μαΐου

Τη μέρα μοντάζ.

Τη νύχτα μοντάζ.

Κρασί και κρακεράκια.

Τρίτη 8 Μαΐου

Μοντάζ τη μέρα.

Μοντάζ τη νύχτα.

Πέντε μπουσκάλες άδειες.

[...]

Πέμπτη 10 Μαΐου

Άδεια από τη λογοκρισία. Καμιά περικοπή.

[...]

Τετάρτη 16 Μαΐου

Το σούρουπο στην πλαζ με τον Χάρα, τον Νεγκίσι, τον Ναγκαόκα, τον Ατσούτα². Δείπνο στον Ανρακούν.

Μαγιάτικο ήλιοβασιλέμα στην αποβάθρα ανά στην ψυχή: ήδη με θερινό φόρεμα, μια λευκή ξεμπράτσωτη γυναίκα οδηγεί ένα κουπέ.

Σάββατο 19 Μαΐου

Μάχες Σούνιο, 9η μέρα. Ο Αράτα με συνοδεύει στο Κουκουγκίκαν. Μετά περνάμε από του Ινγκόγια στη Γκίνζα. Γυρίζοντας στο σπίτι δέχομαι ένα τηλεφώνημα από τον διευθυντή: "Χαρούμενες ταινίες, μου λέει, θέλω χαρούμενες ταινίες!"

[...]

Παρασκευή 25 Μαΐου

Πήγα στα άδυτα του όρους Κόγια. Αφού άφησα τις στάχτες του πατέρα μου, πέρασα τη νύχτα μου στο ξενοδοχείο Οονόγια της Οζάκα.

Ιερό του όρους Κόγια: στο νότιο κιόσκι, ο κάηπος είναι γεμάτος με ανθισμένες πετούνιες. Στα βουνά της περιοχής του Κι-ί, τελευταίες μέρες του Μάη: διπλές κεραστές εδώ και κει με μαραμένους καρπούς, τίποτε δεν πρασινίζει ακόμη: απόρακρος ο ήλιος στο μούχωρα: ένα μωβ σύννεφο από γλυκίνες κυματίζει στα δυτικά κάτω απ' τις βελανιδιές η βασιλεία του σκότους. Νυχτώνει. Ούτε ένας ψιθυρος δεν φτάνει σ' αυτό το απότατο σημείο του ιερού: τα κόκκαλα του πατέρα μου κύλισαν κάνοντας ένα ξερό θόρυβο μέσα από το μικρό άνοιγμα του οστεοφυλάκιου. Για τον πατέρα μου όλα τέλειωσαν σ' αλήθεια! [...]

Σάββατο 23 Ιουνίου

[...] "Η ποίηση των τοπίων που τρέμουν στη ζέστη καλεί σε μελαγχολία."

Πέμπτη 12 Ιουλίου

[...] Η μικρή μου αδερφή πήγε με τη μητέρα μου στην έκθεση των χόρτων³. Τη θυμάμαι αυτή την έκθεση . . . ρυζόμπαλες γκλασέ και κόκκινα ζαχαρωμένα φασολάκια της παιδικής μου ηλικίας.

Δευτέρα 16 Ιουλίου

Μέρα ανάπτωσης στο σπίτι.

Ξαναδιάβασμα, μεταξύ άλλων, της νουβέλας του Τανιζάκι Γιοταρό.

Σήμερα το πρωί, καθώς ήμουν ακόμη ξαπλωμένος, η μητέρα μου ανέβηκε στον πρώτο όροφο, στο δωμάτιό μου, για να με ρωτήσει αν είχα σκοπό ποτέ να παντρευτώ . . .

Να που δεν ξέφυγα κι εγώ απ' αυτήν τη μανία που έχουν οσοι αγαπούν τα καναρίνια⁴: να προσπαθούν πάντα να τα ζευγαρώσουν!

¹ Αδελφή του Όζου.

² Βοηθός σκηνοθέτες του Όζου.

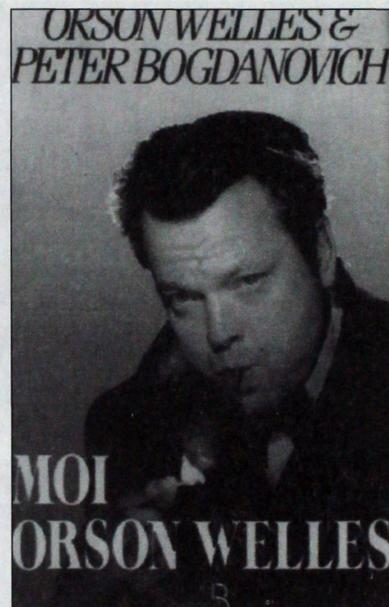
³ Ετήσια βουδιστική γιορτή.

⁴ Στα σπίτι του Όζου, εξέτρεφαν καναρίνια και χρυσόψαρα.

Η προφορική αυτοβιογραφία του ΟΡΣΩΝ ΓΟΥΕΛΣ

(επιμέλεια: Παναγιώτης Δόκικος)

Εκδόθηκαν για πρώτη φορά στο σύνολό τους οι συνομιλίες του Πάτερ Μπογκντάνοβιτς με τον Όρσον Γουέλς (O. Welles - P. Bogdanovich, *This is Orson Welles*, New York, Harper Collins Publishers, 1992), οι οποίες έλαβαν χώρα κατά τη διάρκεια συχνών συναντήσεων ανάμεσα στους δύο σκηνοθέτες από το 1968 ως το 1972. Πρόκειται για ένα είδος προφορικής, στοχαστικής αυτοβιογραφίας του Γουέλς, η οποία συντίθεται ενόσω ο τελευταίος απαντά σε ερωτήσεις ή σχολιάζει παρεμβάσεις που αφορούν στη ζωή του, στην πολύπτυχη καριέρα του (παραγωγή, ηθοποιία και σκηνοθεσία στο θέατρο, στο ραδιόφωνο και στον κινηματογράφο, σκηνογραφία, συγγραφή πρωτότυπων σεναρίων και θεατρικών έργων, διασκευές ή προσαρμογές λογοτεχνικών και θεατρικών έργων, ταχυδακτυλούργια, πολιτική δραστηριότητα, αρθρογραφία) και κυρίως στο σκηνοθετικό του έργο στον κινηματογράφο, και προέρχονται από το φίλο του και συγγραφέα της ομηρτικής μελέτης *The cinema of Orson Welles* (New York, Film Library of the Museum of Modern Art, 1961). Πάτερ Μπογκντάνοβιτς. Ο Γουέλς μιλά για τις αισθητικές του επιλογές, για την περιπέτεια της δημιουργίας καθεμίας από τις ταινίες του, για τις επεμβάσεις των αμερικάνων παραγωγών στο έργο του, για τα προβλήματα χρηματοδότησης των ταινιών του, για στενούς συνεργάτες του, για τις άλλες - εκτός από τις κινηματογραφικές - δραστηριότητες και εμπειρίες του, για τη ζωή. Η έκδοση συμπληρώνεται με ένα ιδιάίτερα εκτεταμένο και λεπτομερές χρονικό της ζωής και της καριέρας του Γουέλς, γραμμένο από τον εκδότη Τζόναθαν Ροζενμπάουμ, με το πολύτιμο



αυθεντικό ντεκουπάζ της πιο δεινά ίσων περικομένης ταινίας στην ιστορία του κινηματογράφου, δηλαδή των *Υπέροχων Άμπερον*, με πολύ ομηρτικές σημειώσεις του εκδότη για θέματα που απασχολούν μελετητές του Γουέλς και θίγονται από τον τελευταίο ενόσω συνομιλεί με τον Μπογκντάνοβιτς και με έργο - βιβλιογραφία.

Πιο κάτω επιλέγουμε και μεταφράζουμε αποσπάσματα από το βιβλίο.

• **Για τις χαμηλές γωνίες λήψης και για τη χρήση τους στη σκηνή της λογομαχίας του Καίην με το Λήλαντ ύστερα από την α-**

ποτυχία του πρώτου στις εκλογές (Πολίτης Καίην):

Π.Μ.Π.: Χρησιμοποιούσες συχνά χαμηλές γωνίες λήψης που περιελάμβαναν υποχρεωτικά την οροφή μέσα στο πεδίο της ορατότητάς τους. Όντως, πάντα σου αρέσει αυτό το είδος πλάνου.

Ο.Γ.: Δεν ξέρω γιατί. Χωρίς αμφιβολία επειδή βρίσκω την εικόνα πιο όμορφη όταν τη βλέπει κανείς από κάτω. Αυτό είναι όλο. Υποθέτω ότι υπάρχουν πολλές λήψεις από χαμηλή γωνία στον Καίην επειδή γοητεύουμε από το αποτέλεσμα που δίνει αυτός ο τρόπος. (...)

Π.Μ.Π.: Στη σκηνή ανάμεσα στον Καίην και το Λήλαντ ύστερα από την αποτυχία στις εκλογές, όλα είναι παρμένα από εξαιρετικά χαμηλή γωνία.

Ο.Γ.: Ναι, εκεί αυτό γίνεται σκόπιμα. Ήταν αυτή η πρόθεσή μου και όχι μόνο για να δώσω καλύτερες εικόνες.

Π.Μ.Π.: Ποιά ήταν η πρόθεσή σου;

Ο.Γ.: Δεν ξέρω. Σκέφτομαι πως αν αυτό δεν εξηγείται από μόνο του, ούτε και εγώ μπορώ να το εξηγήσω. (...) Εν πάσῃ περιπτώσει, ήθελα να δώσω την εντύπωση μίας μεγάλης μυθικής συνάντησης ανάμεσα στους δύο άντρες. Και επειτα, ήθελα να φαίνονται υπερμεγέθεις, γιατί τα λόγια τους είναι πολύ πεζά και, παρόλα αυτά, έχουν πελώριες συνέπειες. Ήθελα κάτι πομπάδες.

• **Για το μοντάζ:**

Π.Μ.Π.: Σου αρέσει το μοντάζ;

Ο.Γ.: Είναι όπως η συγγραφή, είναι μία μοναχική δουλειά. Πρέπει να έχει κανείς ιδιαίτερη προδιάθεση, όπως για την πληκτική δουλειά . . . δέκα ώρες τη μέρα, κάθε μέρα, για μήνες . . .

Π.Μ.Π.: Ενεργείς με το ένοτικό για να ε-

πλέξεις τη οωστή εικόνα, έτοι δεν είναι;

Ο.Γ.: Είναι η αίσθηση του ρυθμού... αυτό είναι όλο. Η αληθινή μορφή μίας ταινίας είναι μουσική.

Π.ΜΠ.: Και αυτό δε μαθαίνεται;

Γιατί όλα τα όνειρα έχουν κάτι το μαγικό, και για μένα, η μαγεία, είναι η πρώτη πηγή της ποίησης.

Ο.Γ.: Μαθαίνεται, μέχρι ένα ορισμένο σημείο. Αν επιχειρούσα να διδάξω τον κινηματογράφο, θα έκανα τα περισσότερα μαθήματα γύρω από ένα τραπέζι του μοντάζ.

• Για την τοποθέτηση της κάμερας:

Π.ΜΠ.: Ο Χίτσκοκ σχεδιάζει μία εικόνα για να τη βλέπει ο χειριστής της μηχανής.

Ο.Γ.: Εγώ όχι. Απλώς λέω: "Θα τη βάλουμε εκεί". Μπορεί να έχω τελείως άδικο, αλλά είμαι τόσο σίγουρος για τον εαυτό μου ώστε τίποτα δεν μπορεί να με κάνει να αλλάξω γνώμη. Είναι το μόνο πράγμα για το οποίο είμαι σίγουρος. Έχω πάντα αμφιβολίες για τον τρόπο ερμηνείας των ηθοποιών, της δικιάς μου ή τών άλλων, για το σενάριο, κ.λπ. Είμαι έτοιμος να ανατρέψω τα πάντα. Άλλα έχω την εντύπωση ότι υπάρχει ένα μόνο μέρος στον κόσμο για να τοποθετηθεί η κάμερα, και γενικά πάρινα στιγμιαία την απόφαση. (...) Δε ωρτώ ποτέ ούτε το χειριστή της μηχανής ούτε κανέναν. Ξέρω.

• Για το χαρακτήρα του Θεόλλου στην ομώνυμη ταινία του και για το είδος ανθρώπου που αντιπροσωπεύει ο Θεόλλος:

Π.ΜΠ.: Γιατί ο Θεόλλος αφήνει τον εαυτό του να καταστραφεί τόσο εύκολα; Νομίζεις ότι είναι αδύναμος;

Ο.Γ.: Αφήνεται να καταστραφεί εξαιτίας της απλοτήτας του, όχι εξαιτίας της αδυναμίας του. Είναι το αρχέτυπο του απλού άντρα, ποτέ δεν κατάλαβε τις πολυπλοκότητες του κόσμου των ανθρώπων. Είναι ένας στρατώτης, δε γνώρισε ποτέ γυναίκες. (...) Έχει μία εντελώς ανεπαρκή γνώση της γυναικάς. Ο τρόπος που τη σκοτώνει, είναι η στάση ενός ανθρώπου που έχασε την επαφή με την παραγματικότητα, σε δι αφορά το αντίθετο φύλο. Το μόνο που γνωρίζει να κάνει, είναι ο πόλεμος.

• Για τον Ζαν - Λυκ Γκοντάρ:

Π.ΜΠ.: Δε θα ήταν καλύτερο να μάθουμε αμέσως τώρα τι σκέφτεσαι για τον Γκοντάρ;

Ο.Γ.: Εντάξει, αφού επιμένεις... Είναι σίγουρα ο σκηνοθέτης που άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή κατά τη διάρκεια αυτής της δεκαετίας (1960 - 70), μολονότι δεν είναι κατ'

ανάγκη ο καλύτερος, και το ταλέντο του είναι τεράστιο. Απλώς δεν καταφέρνω να τον πάρω στα σοβαρά ως στοχαστή, και εδώ βρίσκεται η μεγάλη μας διαφορά, γιατί εκείνος παίρνει πολύ στα σοβαρά τον εαυτό του. Για εκείνον προέχει το μήνυμα μόνο, ενώ για εμένα τα μηνύματα στον κινηματογράφο θα μπορούσαν επίσης να γράφονται επάνω σε ένα κεφάλι καρφίτσας. Άλλα αυτό που μπορεί να θαυμάσει κανείς στον Γκοντάρ είναι η περιφρόνησή του για την κινηματογραφική μηχανή και για τις ίδιες τις ταινίες, ένα ειδος αναρχικής και μηδενιστικής περιφρόνησης



του κινηματογραφικού μέσου ως τέτοιου, η οποία, όταν βρίσκεται σε υψηλές στιγμές και είναι στιβαρή, είναι ιδιαίτερα γοητευτική.

• Για τη Δίκη και τη σχέση του κινηματογράφου με το όνειρο:

Π.ΜΠ.: Νομίζω ότι η Δίκη είναι ένας πραγματικός εφιάλτης.

Ο.Γ.: Ναι, αλλά δεν είναι η αναπαραγωγή ενός ονείρου, είναι πολύ σημαντικό να το ξέρει κανείς αυτό.

Π.ΜΠ.: Δίνει την εντύπωση ενός ονείρου.

Ο.Γ.: Ναι, συνδέεται με την εμπειρία του ονείρου. Αυτό που αναζητούσα, αυτό που ήθελα να αναπαραγάγω, είναι η μαγεία του ονείρου. Δημιουργούμε ολόκληρους κόσμους μέσα στα όνειρά μας, γεράτους με ανθρώπους που δεν ειδαμε ποτέ, από μέρη όπου δεν

πήγαμε ποτέ, και αυτό φαίνεται να απηχεί μυστηριακούς κόσμους και αναμνήσεις που δε ζήσαμε ποτέ. Και όμως, είναι εκεί, αδιαφρούτητα πραγματικά στο πλαίσιο της εμπειρίας του ύπνου... ερχόμαστε σε επαφή... με οιδήποτε μας έρχεται μέσα στο όνειρο. Και αυτό, μολις και αρχίζει να το ανακαλύππει ο κόσμος. Θα ήταν λοιπόν καταστροφή να βάλει κανείς εκεί μέσα συμβολισμό με τη συνηθισμένη έννοια του όρου, γιατί είναι σύμβολο, είναι μία δήλωση του σκηνοθέτη η οποία απευθύνεται στο κοινό, και εγώ δεν κάνω κάτι τέτοιο. Δεν έχω τίποτα να εξηγήσω. Θέλω απλώς να φέρω στο νου των ανθρώπων τη σκέψη ότι στο διπλανό δωμάτιο συμβαίνουν πράγματα από τα οποία δεν καταλαβαίνεις τίποτα, και αυτό είναι το όνειρο. Ο πλούτος του. Η καθολική του αμφιστρίμια. Η παρουσία του μας γίνεται αντιληπτή με μαγικό τρόπο, αλλά ποτέ με νοητικά σύμβολα, μόνο με το συμβολισμό της μαγείας.

Αυτός εδώ ο συμβολισμός είναι τελείως έγκυρος, αλλά προτιμώ να μη μιλήσω για αυτόν.

• Για τον Φάλσταφ και το όραμα της "Χαρούμενης Αγγλίας":

Π.ΜΠ.: Είπες ότι αυτός (ο Φάλσταφ) είναι ο "καλός".

Ο.Γ.: Για μένα, είναι ένας από τους ελάχιστους χαρακτήρες όλη της δραματικής λογοτεχνίας που είναι θεμελιώδως καλός. Είναι καλός με τη ίδια έννοια που είναι καλοί οι χίπης. Η κωμωδία πραγματεύεται τα ελατόματα του ανθρώπου, αλλά αυτά τα ελατόματα είναι ασήμαντα: η περίφημη δειλία του Φάλσταφ είναι ένα αστείο - ένα αστείο που θα το διηγούνταν ο ίδιος στον εαυτό του - και μπορεί πολλά να πει κανείς για το κουράγιο του. Άλλα η καλωσύνη του είναι ουσιώδης, όπως το ψωμί, όπως το κρασί. Λάμπει από αγάπη, και ζητάει τόσα λίγα που στο τέλος δεν πάρειν τίποτε απολύτως.

Ακόμα και αν ο παλιός καλός καιρός δεν υπήρξε ποτέ, απλώς και μόνο το γεγονός ότι μπορεί κανείς να συλλάβει έναν τέτοιο κόσμο είναι μία κατάφαση στη δύναμη του ανθρώπου πνεύματος. Το γεγονός ότι η φαντασία είναι ικανή να δημιουργήσει το μύθο μίας πο ανοιχτής, πο γενναιόδωρης εποχής, δεν είναι σημάδι τρέλας. Όλες οι χώρες έχουν την "Χαρούμενη Αγγλία" τους, την εποχή της αιθωρότητάς τους, τη λαμπερή τους αυγή. Ο Σαιξηπήρ μιλά για αυτό τον όμορφο μήνα Μάιο σε πολλά έργα του, και ο Φάλσταφ, αυτός ο κολπαδόρος, μικρός, γκρινιάρης σκύλος, είναι το τέλειο σύμβολο εκείνης της ομορφιάς.

ΕΚΔΟΤΙΚΑ 1993

(επιμέλεια: Θωμάς Νεδέλκος)

Στις γραμμές που ακολουθούν επιχειρείται η συνοπτική παρουσίαση των σχετικών με τον κινηματογράφο εντύπων που κυκλοφόρησαν στα βιβλιοπωλεία της Θεσσαλονίκης στη διάρκεια του 1993. Η καταχώρηση των βιβλίων γίνεται με αλφαριθμητική σειρά με βάση το όνομα του συγγραφέα. Όπως και στις προηγούμενες ετήσιες συνοπτικές παρουσιάσεις, από την κατάταξη έξαρουνται ορισμένες κατηγορίες βιβλίων όπως:

α) Τα βιβλία στα οποία στηρίχτηκε το σενάριο μιας ταινίας.

β) Τα σενάρια ή τα βιβλία που προέκυψαν από την προηγηθείσα ταινία.

γ) Τα μη κινηματογραφικά βιβλία που έγραψαν άνθρωποι του κινηματογράφου.

δ) Οποιοδήποτε έντυπο υλικό, ανεξαρτήτως τίτλου (φυλλάδιο, τεύχος, πρόγραμμα, περιοδικό) που είχε ως κύριο στόχο την υποστήριξη κάποιας κινηματογραφικής εκδόλωσης, χωρίς όμως να διαθέτει την ανεξαρτησία ή την επάρκεια ενός βιβλίου.

ε) Τα βιβλία με αριγάτως τεχνικό ενδιαφέρον για τον κινηματογράφο.

Α. ΒΙΒΛΙΑ

1. Δημητρίου Αλίντα. Λεξικό ελληνικών ταινιών μικρού μήκους (1939 - 1992). Αθήνα. Καστανιώτης 1993. 288 σελ. 24 X 16.5 cm. 5.200 δρχ.

Μετά από ένα εισαγωγικό κείμενο της συγγραφέως, ακολουθεί συστηματική καταγραφή των ταινιών μικρού μήκους με πλήρη στοιχεία και σχόλιο για την υπόθεση της (ή το θέμα της), οργανωμένη κατά αλφαριθμητική σειρά επωνύμου του σκηνοθέτη της. Στο τέλος υπάρχουν λειτουργικοί πίνακες που βοηθούν στην ανεύρεση μιας ταινίας με περιοστέρευση από έναν τρόπους. Γενικώς πρόκειται για ένα πολύ χρήσιμο στον μελετητή βιβλίο.

2. Ζενέλης Πάνος. Ρεαλισμοί και εικόνα (τίτλος). Από το σινέμα-νέιτιέ στο reality show της νέας τηλεόρασης (υπότιτλος). Αθήνα. Σέλας. Χωρίς χρονολογία. 112 σελ. 20.5 X 14 cm. 1.144 δρχ.

Το βιβλίο αυτό παρουσιάστηκε αναλυτικά στο τεύχος 46 της Οθόνης, σελ. 25.

3. Ζερβός Νίκος. Ο εξ επιστολών Νίκος Ζερβός (νύξεις - μήνεις - ώρεις) 1975 - 1992. Αθήνα. Χάος και Κουλτούρα 1992. 78 σελ. 21 X 14 cm. 1.560 δρχ.

Υπάρχει αρχικά ένα κείμενο 4 σελίδων γραμμένο από τον Λεωνίδα Χρηστάκη, ακολουθούν 40 περίπου σελίδες αποσπομάτων από επιστολές του Ν. Ζερβού (προς εφημερίδες κυρίως), υπάρχουν προς το τέλος 2 ολόκληρες επιστολές του Ν. Ζερβού και το βιβλίο τελειώνει με επίμετρο 1,5 σελίδας από τον Λεωνίδα Χρηστάκη.

4. Κουουμιδης Μαρίνος. Brando (τίτλος). Superstar (υπότιτλος). Αθήνα. Γιάννης, Β. Βασιλέκης 1992. 192 σελ. 27.5 X 21 cm. 5.200 δρχ.

Πολυτελής έκδοση μεγάλου μεγέθους όπου κυριαρχούν οι φωτογραφίες και υπολείπεται το κείμενο.

5. Μπαζέν Αντρέ. Το Γουέστερν. Αθήνα. Αιγάκερως. 1993. 64 σελ. 16.5 X 12 cm. 624 δρχ.

Το Νο 9 της σειράς Κινηματογραφική Θεωρία του Αιγάκερου περιλαμβάνει σύντομο βιογραφικό, τέσσερα κείμενα του Αντρέ Μπαζέν για το Γουέστερν γραμμένα κατά καιρούς σε διάφορα έντυπα (εισαγωγή σε βιβλίο, εφημερίδα, περιοδικό) ενώ στο τέλος υπάρχει και συνοπτική βιογραφία του Αντρέ Μπαζέν. Την μετάφραση έκαναν οι Μπάρμπης Ακτούλγου, Σάντη Τριανταφύλλου.

6. Μπαζέν Αντρέ. Ο ερωτισμός. Αθήνα. Αιγάκερως. 1993. 64 σελ. 16.5 X 12 cm. 624 δρχ.

Το Νο 10 της σειράς Κινηματογραφική Θεωρία του Αιγάκερου ακολουθεί επακριβώς τα χνάρια του προηγούμενου, δηλ. σύντομο βιογραφικό, εξι σύντομα κείμενα του Αντρέ Μπαζέν για θέματα που σχετίζονται με τον ερωτισμό ή ειδικότερα για συγκεκριμένες ταινίες γραμμένα κατά καιρούς σε διάφορα έντυπα και στο τέλος συνοπτική βιογραφία του Αντρέ Μπαζέν. Επιπλέον μετά τα έξι κείμενα υπάρχει απόσπασμα κειμένου του Ζοέλ Μανί με τίτλο Η γενεαλογία Μπαζέν. Την μετάφραση έκανε η Σάντη Τριανταφύλλου. Το βιογραφικό και η βιογραφία είναι όμοια με αυτά του Νο 9.

7. Μωράτης Κάρολος. Διονύσης Παπαγιαννόπουλος (τίτλος). Ο πρύγκης της ελληνικής κωμωδίας (υπότιτλος). Αθήνα.

Γιάννης Β. Βασιλέκης 1993. 122 σελ. 23.5 X 17 cm. 3.952 δρχ.

Μετά την εισαγωγή, υπάρχουν 37 μικρές σχετικά ενστήτες (με δικό τους τίτλο ή καθεμιά). Στο τέλος αναφέρονται οι 127 ταινίες που πήρε μέρος ή πρωταγωνίστησε ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος. Υπάρχουν διάσπαρτες και αρκετές φωτογραφίες σ' αυτήν την σχετικά πολυτελή έκδοση.

8. Ρεντγκρέιβ Βανέσα. Αυτοβιογραφία. Αθήνα. Δελφίνι. 1993. 320 σελ. 22 X 15 cm. 4.680 δρχ.

Η Βανέσα Ρεντγκρέιβ θέργιει θέματα προσωπικά, πολιτικά, κινηματογραφικά, θεατρικά, φίλων της (επωνύμων και μη) στα 26 κεφάλαια του βιβλίου. Υπάρχουν και 16 σελίδες φωτογραφιών σε δύο σημεία του βιβλίου. Την μετάφραση έκανε η Ήση Ρόκον, ενώ την επιμέλεια είχε η Αγγελική Κώττη.

9. Σούμας Θόδωρος. Έρωτας, ψυχολογία και αισθητική στο χολυγουντιανό σινεμά. Αθήνα. Αιγάκερως. 1992. 160 σελ. 20.5 X 14 cm. 1.3521 δρχ.

Μετά τον πρόλογο ακολουθούν μικρές (λίγων σελίδων) ως επί το πλείστον, ενότητες, που έχουν σαν τίτλο τους, συνήθως το όνομα του υπό διαπραγμάτευση σκηνοθέτη. Εξαίρεση αποτελεί η τελευταία πολυσελίδη ενότητα για τον Ξίτοκο.

10. Σταυρόπουλος Μιχάλης. Λουκίνο Βιοκόντι. Αθήνα. Οδός Πάνος. 1993. 282 σελ. 20.5 X 14 cm. 2.912 δρχ.

Το βιβλίο διαθέτει έναν σύντομο πρόλογο και ακολουθείται από το κείμενο χωρισμένο σε 27 κεφάλαια που έχουν σαν τίτλο τον αριθμό τους. Στο τέλος υπάρχουν και 20 περίπου σελίδες με φωτογραφίες. Σημειώνεται ότι ο Μιχάλης Σταυρόπουλος δεν αναφέρεται ως συγγραφέας στο εξώφυλλο του βιβλίου παρά μόνο στο εσώφυλλο όπου φέρεται να έχει κάνει την "απόδοσή" (;

11. Τομανάς Κώστας. Οι κινηματογράφοι της παλιάς Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη. 1993. 192 σελ. 23 X 17 cm. 3.040 δρχ.

Μετά τον πρόλογο ο μόνιμος κάτοικος της Θεσσαλονίκης Κώστας Τομανάς δίνει στοιχεία για 17 παλιούς κινηματογράφους της Θεσσαλονίκης (οι περισσότεροι δεν υπάρχουν παλιά), για τους θερινούς κινηματογράφους και περιγράφει στη συνέχεια, τις τότε συνθήκες προβολής. Υπάρχουν επίσης και πολλά ενδια-

φέροντα για έναν μελετητή στοιχεία δύνασης η πλήρης καταγραφή των ταινιών που παίχτηκαν από το 1919 έως και το 1944 με συγκεντρωτική ταξινόμηση των βουβών ταινιών, των ταινιών του τρίτου ράιχ και των χολυγυνιτανών ταινιών.

12. Τρέμπερ Γουλ. Τα σκάνδαλα. Αθήνα. Πάλικραμ Εκδοτική ΕΠΕ. 1993. 300 σελ. 17.5 X 12 cm. 900 δρχ.

270 περίπου σελίδες "σκανδάλων", κακογραμμένη αφήγηση σε πρώτο ή τρίτο πρόσωπο. Την μετάφραση έκανε η Κλεονίκη Γιαννοπούλου και την επιμέλεια είχε ο Πάρις Πέτρου.

13. Χρηστάκη Λεωνίδα. Περί στοματικής ορμής. Αθήνα. Ξάος και Κουλτούρα. 1992. 96 σελ. 20.5 X 14 cm. 1.560 δρχ.

Το κείμενο αναπτύσσεται ενιαίο (χωρίς δηλ. ενδητή ή άλλα τινά) σε 54 σελίδες (δύος όμως παρεμβάλλονται και φωτογραφίες), ενώ ακολουθούν 30 σελίδες σημειώσεων (και παρεμβαλόμενων φωτογραφιών).

14. Φλέσσας Γιάννης. Μουσική στα 35 m (τίτλος) Οι συνθέτες της 7ης Τέχνης (υπότιτλος). Αθήνα. Αιγόκερως. 1993. 176 σελ. 24 X 17 cm. 2.080 δρχ.

Για το βιβλίο αυτό υπάρχει αναλυτικότερο κείμενο στο τεύχος 46 της Οθόνης, σελ. 24.

15. Χωρίς συγγραφέα. Μελ Γκίμπον. Αθήνα. Οδός Πανός. 1993. 80 σελ. 23.5 X 16.5 cm. 1.352 δρχ.

Προτογετέα ένα κείμενο του Νηλ Σίνγκαρντ για τον Μελ Γκίμπον 6 σελίδων, έπειτα ένα ανυπόγραφο κείμενο 3 περίπου σελίδων, ακολουθεί φιλμογραφία του Μελ Γκίμπον, έκτασης μισής σελίδας και όλο το υπόλοιπο βιβλίο καλύπτεται με, ομολογουμένων προσεγμένες, φωτογραφίες.

16. Χωρίς συγγραφέα. Κινηματογράφος '93. Αθήνα. Πανελλήνια έκδοση κριτικών κινηματογράφου 1993. 224 σελ. 24 X 17 cm. 2.600 δρχ.

Σε εσώφυλλο του βιβλίου υπάρχει ο υπότιτλος Επίσημος οδηγός Κινηματογράφου - Βίντεο - Τηλεόραση - Βιβλία - Δίσκοι. Υπεύθυνος σύνταξης είναι ο Δημήτρης Κολιοδήμος, ενώ υπάρχει και συντακτική επιτροπή αποτελουμένη από τους Γ. Γουδέλη, Η. Κανέλη, Δ. Κολιοδήμο, Ν.Φ. Μικελίδη, Γ. Σολδάτο. Για την έκδοση το έργο υποστηρίχτηκε από τις εκδόσεις Αιγόκερως.

Μετά την εισαγωγή και δύο ενυπόγραφα κείμενα των Γ. Μπακογιαννόπουλου και Ν.Φ. Μικελίδη ακολουθούν κείμενα καταγραφής, αρχειοθέτησης, ταξινόμησης για την κινηματογραφική χρονιά Σεπτεμβρίου '92 - Καλοκαίρι '93 (ουμπίπτει με την σχολική χρονιά) με τους εξής τίτλους: α) Χρονικό ελληνικού κινηματογράφου (του Δ. Σολδάτου), β) Κινηματογράφος (ξένες ταινίες) του Δ. Κολιοδήμου, γ) Κινηματογράφος (ελληνικές ταινίες) του Ν.Φ. Μικελίδη, δ) Βίντεο (του Δ. Κολιοδήμου), ε) Βιβλία για τον κινηματογράφο (του Τ. Γουδέλη), σ) Soundtracks (του Γ. Σολδάτου), η) Φεστιβάλ Καννών (του Ο. Ανδρεαδάκη), ζ) Φεστιβάλ Βερολίνου (του Κ. Τερζή). Στο

τέλος υπάρχει και Index ταινιών (με τον αγγλικό τους τίτλο).

17. Χωρίς Συγγραφέα. Τζακ Νίκολον. Αθήνα. Οδός Πανός. 1993. 80 σελ. 23.5 X 16.5 cm. 1.352 δρχ.

Υπάρχουν τρία κείμενα για τον Τζακ Νίκολον, τα δύο ενυπόγραφα, το τρίτο όχι, ένα κείμενο μιούς σελίδας με υπογραφή "Οι εφημεριδες", φιλμογραφία των ταινιών που εμφανίστηκε ο ταλαντούχος ηθοποιός και πολλές προσεγμένες φωτογραφίες.

18. Χωρίς Συγγραφέα. Μπέττυ Νταΐβις. Αθήνα. Οδός Πανός. 1993. 80 σελ. 23.5 X 16.5 cm. 1.352 δρχ.

Υστέρα από ένα ανυπόγραφο κείμενο 2.5 σελίδων, ακολουθεί ένα εκτενές άρθρο του Τζωρτζ Κρίστι και μια συνέντευξη στον Τζων Κόμπαλ, ενώ προς το τέλος υπάρχουν πληροφορίες για τη θεατρικά έργα που έπαιξε η Μπέττυ Νταΐβις. Υπάρχουν και πολλές προσεγμένες φωτογραφίες.

Β. ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Επειδή οι εκδόσεις του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης αυξάνονται σε αριθμό αλλά και βελτιώνονται ποιοτικά και αισθητικά, κρίθηκε σκόπιμο να αναφερθούν χωριστά.

1. Γιάννης Σολδάτος. Αλέξης Δαμιανός. 160 σελ. 21 X 14 cm.

Το βιβλίο κυκλοφόρησε στη διάρκεια του Φεστιβάλ και στα βιβλιοπωλεία και ως βιβλίο των εκδόσεων Αιγόκερως, συγκεκριμένα το No 105 της σειράς Κινηματογραφικό Αρχείο.

Στο βιβλίο υπάρχουν εκτενείς αναφορές στις 3 ταινίες του Α. Δαμιανού (*Μέχρι το πλούτο, Ευδοκία, Ηνίοχος*), ένα σύντομο εισαγωγικό κείμενο καθώς και ένα κείμενο για τον ρόλο του Αλέξη Δαμιανού ως ηθοποιού στην ταινία *Στον καιρό των Ελλήνων*, κριτικές που δημοσιεύτηκαν στον Τύπο για τις 2 πρώτες του ταινίες, συνέντευξης, φωτογραφικό οδοιπορικό, βιογραφικό, φιλμογραφία και ολόκληρο το σενάριο της *Ευδοκίας*.

2. Χωρίς Συγγραφέα. Γρηγόρης Δανάλης (τίτλος) Παπού ουνεγίζουμε (υπότιτλος). 16 σελ. 24 X 17 cm.

Πρόκειται για ένα σύντομο φυλλάδιο, την επιμέλεια του οποίου είχε ο Βασίλης Κεχαγιάς.

3. Χωρίς Συγγραφέα. Παύλος Ζάννας. 16 σελ. 24 X 17 cm.

Την επιμέλεια του εντύπου είχε ο Λευτέρης Ξανθόπουλος, ενώ τη δημοσιογραφική έρευνα (:) η Μαρία Δεληθανάση, Υπάρχουν αρκετά κείμενα για τις διάφορες δραστηριότητες του Παύλου Ζάννα (μεταφραστική, κινηματογραφική, ΜΜΕ) καθώς και κείμενα του ίδιου του Παύλου Ζάννα. Ένα μεγάλο μέρος του βιβλίου (το μεγαλύτερο) αποτελεί ανά-

τυπο από το περιοδικό "Εντευκτήριο".

4. Χωρίς Συγγραφέα. Κώστας Καραγιάννης (τίτλος) Ο άνθρωπος που έσπαγε πλάκα (υπότιτλος). 16 σελ. 24 X 17 cm.

Σύντομο φυλλάδιο (όπως και αυτό για τον Γρηγόρη Δάναλη) σε επιμέλεια του Βασίλη Κεχαγιά.

5. Χωρίς Συγγραφέα. David Cronenberg. 112 σελ. 24 X 17 cm.

Την επιμέλεια του βιβλίου είχε ο Δημήτρης Κολιοδήμος. Υπάρχουν 6 κείμενα των Ρόμπερ Κόλινσον, Μάικλ Ο' Πραϊή, Μάρτιν Σκορσέζε, Γουένη Ντριού, Μωρίς Γιακονούσιος και Γιάννη Δεληδάλανη καθώς και εκτενώς σχολιασμένη βιοφιλμογραφία του Δημήτρη Κολιοδήμου.

6. Χωρίς Συγγραφέα. Gregory Markopoulos. 32 σελ. 24 X 17 cm.

Το βιβλίο επιμελήθηκαν οι Δ. Κολιοδήμος και Ν.Φ. Μικελίδης. Υπάρχουν κείμενα των 2 επιμελητών της έκδοσης, συνέντευξη, κείμενο και βιογραφικό σημείωμα του Γκρέγκορι Μαρκόπουλου.

7. Χωρίς Συγγραφέα. Jules Dassin. 96 σελ. 24 X 17 cm.

Το βιβλίο, σε επιμέλεια Αχιλλέα Κυριακιδήνη, περιέχει κείμενα για τον Ζυλ Ντασόν των Μ. Σκορσέζε, Γ. Μπράμον, Γ. Μπακογιαννόπουλου, Α. Κυριακιδήνη, Γ. Σουδέλη, Ν. Κολοβού καθώς και δύο συνέντευξεις του Ντασόν με τους Φρ. Τρυφφό και Κλ. Σαμπρύ η μία και με τους Μ. Δημόπουλο και Α. Κυριακιδήνη ο άλλη. Στο τέλος υπάρχει προσεγμένη φιλμογραφία του φιλέλληνα σκηνοθέτη από την Αθηνά Σωτηροπούλου.

Γ. ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Από τις περιοδικές εκδόσεις σημειώνουμε αρχικά αυτήν με το μεγαλύτερο αριθμό τευχών το περιοδικό *Σινεμά* είχε 10 τεύχη στην διάρκεια του 1993 καθώς και 2 φυλλάδια, το ένα με όλες τις ταινίες του χειμώνα και το άλλο για τα μοντέλα στο σινεμά που διατέθηκαν στους αναγνώστες του περιοδικού μαζί με 2 από τα τεύχη του σε ενιαία (πλαστική) συσκευασία. Ακολουθούν τα περιοδικά *Αντικινηματογράφος* και *Οθόνη* με 3 τεύχη το καθένα. Νο 3, 4, 5 το πρώτο και Νο 45, 46, 47 το δεύτερο. Στο τεύχος 317 του περιοδικού *"Διαβάζω"* υπήρχε εκτενές αφιέρωμα στην θεωρία του κινηματογράφου, ενώ σημειώνουμε ακόμα το εβδομαδιαίο *"Fix Carre"*, με βελτιωμένη εμφάνιση, τον *"Εξώστη"*, την *(σχεδόν)* μηνιαία μεγάλου μεγέθους εφημερίδα της *"Παράλλαξης"*, το φανζίν *Splatterzine*, που έφθασε αισιώς στο 30 τεύχος του, καθώς και τα τεύχη 5 και 6 του φανζίν *"Εβδομή Πύλη"* που ήταν αφιερωμένα το μεν πρώτο στα ζόμπι πο τ δε δεύτερο στον Λουτσίο Φουλτσί.

PLAY IT AGAIN, SAM

Το συμβιβαστικό 1 9 5 4

(επιμέλεια: Θόδωρος Νάτσινας)

Η μεταπολεμική διεθνής τάξη αρχίζει να φαίνεται ότι δεν αποτελεί μια προσωρινότητα, αλλά αντίθετα, μια νέα μόνιμη πραγματικότητα. Είτε το θέλεις, είτε όχι οι καινούριοι κανόνες του παιχνιδιού έχουν τεθεί. Γύρω από αυτούς πρέπει να κινηθείς. Είναι η ώρα των σκληρών αποφάσεων για το πώς θα προχωρήσεις, των νέων αγώνων αλλά κυρίως των νέων συμβιβασμών. Έτσι ο Φελλίνι βγαίνει στο δρόμο, ο Χίτσοκ ξυρίζει δύο από τις καλύτερες του ταινίες και ο Καζάν σαρώνει τα 'Οσκαρ.

• Το 1954 οι Βιετναμέζοι νικούν τους Γάλλους στο Ντιεγμπινφόυ, οι οποίοι εγκαταλείπουν το Βιετνάμ, που διχοτομείται. Ο Αϊζενχάουερ, πρόεδρος των ΗΠΑ, στέλνει τους πρώτους πολιτικούς και στρατιωτικούς συμβούλους στο Νότιο Βιετνάμ.

• Τ αριστούργηματα της χρονιάς:

Παράθυρο στην αυλή (Χίτσοκ), *La strada* (Φελλίνι), Οι 7 Σαμουράι (Κουροοάβα).

• Άλλες ταινίες που ξεχωρίζουν:

Τζών Γκιτάρ (Ν. Ρέι), Το λιμάνι της αγωνίας (Καζάν), *Senso* (Βισκόντι), Ο φόβος (Ροσελίνι), Ένα αστέρι γεννιέται (Κιούκορ), *Dial M for Murder* (Χίτσοκ), *Rififi* (Ντασέν).

• Πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Αντρέι Βάντα (Η Γενιά), πρώτη ταινία μικρού μήκους του Ζαν Λυκ Γκοντάρ (Επιχείρηση Μπετόν). Πεθαίνει ο μεγάλος Σοβιετικός σκηνοθέτης Ντζίγκα Βερτόφ.

• Οι Χάλας και Μπάτσελορ γυρίζουν την πρώτη μεγάλου μήκους αγγλική ταινία κινουμένων σκίτων, το Η φάρμα των ζώων, βασισμένη στο μυθιστόρημα του Τζωρτζ Όργουελ.

• Στην Ελλάδα πρωτοεμφανίζεται η Μελίνα Μερκούρη στη Στέλλα του Κακογιάννη.

• Στα 'Οσκαρ κυριαρχεί το Λιμάνι της αγωνίας (καλύτερη ταινία, σκηνοθεσία, 1ος ανδρικού και 2ου γυναικείου ρόλου, κ.λπ.).

• Στο ντοκιμαντέρ πρωτοεμφανίζεται ο Λίντσεϋ Άντερσον (*Ta paidiá tης Péμπτης*,

Αγγλία) και ο Λάιονελ Ρογκοσίν (*On the Bowery*, ΗΠΑ).

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΧΙΤΣΟΚ

Η δεκαετία του '50 ήταν το επιστέγασμα της καριέρας του Άλφρεντ Χίτσοκ, τουλάχιστον της αμερικανικής περιόδου του. Το 1954 βλέπει δύο ταινίες του Άγγλου μάστορα, το *Dial M for Murder* (Τηλεφωνήσατε ασφάλεια αμέσου δρά-

H XRONIA TOY MARLON

Ο Μπράντο εμφανίστηκε στον κινηματογράφο το 1950 και έκανε αμέσως αισθητή την παρουσία του. Ωστόσο το 1954 ήταν η χρονιά που έφθασε στην κορυφή. Για τον ρόλο του στο

On the Waterfront κερδίζει το 'Οσκαρ, το βραβείο των κριτικών της Νέας Υόρκης και το βραβείο των Καννών. Άλλα δεν είναι μόνο τα βραβεία. Οι εμφανίσεις του τόσο στην ταινία του Καζάν αλλά κυρίως στην ταινία *The Wild One* του Λάζλο Μπένεντεκ των καθιερώνουν σαν μία καλλιτεχνική αλλά και κοινωνική δύναμη. Γίνεται ο επαναστάτης, ο αντικομμουριτής, το πρότο ίνδαλμα και πρότυπο της γενιάς των beat. Ταυτόχρονα προκαλεί την αντιδραστ των πιο συντρητικών και ηλικιωμένων θεατών που τον θεωρούν απειλή για την κοινωνική τάξη των πραγμάτων. Βρισκόμαστε στην πρώτη έντονη ενσάρκωση του χάσματος των γενεών, ένα μόλις χρόνο πριν την σύντομη αλλά φλογισμένη και δραματική διάβαση του κύριου εκπρόσωπου αυτού το χάσματος, του Τζαίμης Ντην. Ο Μπράντο, με τη στιβαρότητα της παρουσίας του αλλά και την ποικιλία των ρόλων που έδειξε στις ήταν ικανός να παιξει, κατάφερε να αντέξει την πίεση και να συνεχίζει ακόμα την έκκεντρη και ανατρε-

σεως) και το Παράθυρο στην αυλή. Ειδικά το δεύτερο αποτελεί μια από τις αναμφισβήτητες κορυφές του έργου του. Ο Χίτσοκεται πλέον στη θέση να μεταφέρει μέσα στις συμβάσεις των ταινιών μυστηρίου και μελοδράματος, στις οποίες ειδικευόταν, κάθε ίδια κοινωνικής και ανθρώπινης παρατήρησης και μακάβριας χιουμοριστικής σαρκαστικής



διάθεσης ήθελε και το κυριότερο να κάνει όλους να το αγαπήσουν πλήρως. Μέσα στην εποχή της λογοκρισίας, της παρακολούθησης, των παρανοϊκών κατηγοριών και διώξεων, βρίσκει τον ιδανικό του χώρο. Γνώστης των συμβάσεων και των υπονοούμενων καταφέρνει να μεταφέρει μέσα στις ταινίες του τον ευνουχισμό της εποχής του, που ήταν υποχρεωμένη να μπει μέσα σε ένα γύψο και να παρακολουθήσει τα τεκταινόμενα από απόσταση. Βέβαια ο Χίτοκοκ δεν κάνει κοινωνική κριτική, αλλά καγχάζει και περιγράφει τη διαστροφική ευχαρίστηση που έχουν θύματα και θύτες από τις θέσεις που συχνά επιλέγουν οι ίδιοι.

ΟΙ ΤΑΙΝΙΕΣ

Παράθυρο σπην αυλή: Ένα από τα καλύτερα παραδείγματα ταινίας μυστηρίου και αγωνίας. Παράλληλα ένα ανελέητο παιχνίδι με τον θεατή και τη θέση του. Ο Τζέημς Στιούαρτ καθηλωμένος σπίτι του, με το πόδι του σπασμένο, περνάει τον καιρό του παρακολουθώντας τους γείτονές του από το πίσω παράθυρο του διαμερίσματός του. Ανακαλύπτει ένα δολοφόνο που, κάποια στιγμή, έρχεται να τον σκοτώσει. Γλυτώνει μόνο λόγω happy end. Το παιχνίδι είναι με τον θεατή/ηδονοβλεψία που αισθάνεται παντοδύναμος από την θέση του παρατηρητή αλλά στην ουσία δεν είναι παρά ένας αδύναμος ευνούχος. Οι παραλληλισμοί είναι με την αμερικανική κοινωνία που σε γύψο και η ίδια δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να κοιτάει το εσωτερικό της, παρανοϊκή αλλά και από διεστραμένη ευχαρίστηση που όμως εμπεριέχει θανάσιμους κινδύνους.

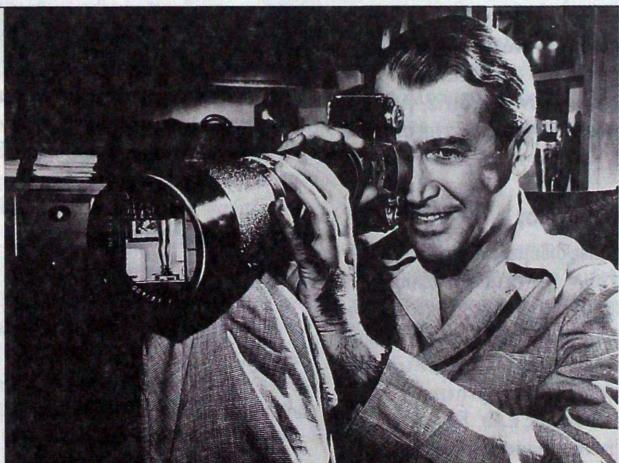
La strada: Το είδος του road movie το συνδιάζουμε με τον αμερικανικό κινηματογράφο αλλά δύο από τα πρώτα και καλύτερα δείγματά του έχουν φτιαχθεί στην Ιταλία: *H κραυγή του Αντονιόνι* και το *La strada* του Φελλίνι. Ο Φελλίνι δίνει ένα από τα πιο καθαρόαμα υπαρξιακά φίλμ του δρόμου όπου οι δύο του χαρακτήρες, ο Ζαμπανό και η Τζελσούμινα (εκπληκτικές ερμηνείες των Άντονι Κουήν και της Τζιουλέτα Μασίνα) ταξιδεύουν συνέχεια χωρίς να πηγαίνουν πουθενά και χωρίς να φθάνουν κάπου. Είναι ένα ταξίδι ειδικά για την Τζελσούμινα από την παιδική ηλικία στην γνώση και, επομένως, στον θάνατο.

Οι 7 Σαμουράι: Το καλύτερο σαμουράι φίλμ και μια από τις καλύτερες ταινίες όλων των εποχών επηρέασε όλο τον κινηματογράφο και ειδικότερα το γουέστερν. Μια πικρή παρουσίαση της αντίθεσης μεταξύ επιβίωσης και τιμής όπου ένα χωρίο για να αντιμε-



τωπίσει μια συμμορία κλεφτών προσλαμβάνει τους 7 σαμουράι. Οι χωρικοί θα πολεμήσουν για την επιβίωσή τους, οι σαμουράι θα πεθάνουν για την τιμή τους. Η ταινία κλείνει με την αίσθηση της πικρής απογοήτευσης κάποιου που διαπιστώνει ότι ο ταπεινός πραγματιστής θα επιβιώσει ενώ ο ωραίος ιδεαλιστής θα χαθεί. Το 1954 είναι η χρονιά που θα δούμε τον συμβιβασμό κατάφατσα. Μπορεί να μη μας αρέσει και να αντιδρούμε (Μπράντο), να οδηγεί σε αδιέξοδα όσους θέ-

λουν να τον αποφύγουν (*La Strada*) αλλά είναι εδώ και θα επιζήσει (*Oi 7 Σαμουράι*).



► ΦΤΥΣΤΕ ΤΟΥΣ!

Δεν φτάνουν όλοι οι απαίσιοι που μας ταλαιπωρούν, κάνοντας τη ζωή μας ακόμα πιο δύσκολη, κατέφθασαν (μέσω M.T.V.) ένα καρτούν - ντούντε απίστευτης χυδαιότητας: Beavis and Butt-head. Κακόψυχοι, άχρημοι, βλάκες και φορείς μιας ναζιστικής βίας, καλυμμένοι πίσω από το ένδυμα του αυθεντικού, αντιουμβατικού και ανατρεπτικού, εκτοξεύουν έναν οχετό από βρωμόλογα και



σαδιστικές συμπεριφορές στους δεκαπεντάχρονους πιτσιρικάδες, οπαδούς του καναλιού. Με συνεχώς αυξανόμενη θεαματικότητα σ' όλον τον κόσμο έχουν ήδη γίνει life-style και εκθειάζονται από τα "σοβαρά" έντυπα και M.M.E., καθότι οι υψηλές θεαματικότητες φέρνουν και πολύ παραδάκι. Τώρα αν αυτά τα ίδια έντυπα και M.M.E. στην διπλανή σελίδα ή στην επόμενη εκπομπή, ως political-correct, εκφράζουν τον αποτροπαρμό τους, ανατριχιάζοντας για την δολοφονία του μικρού παιδιού στην Αγγλία από σχέδιον συνομηλίκους του . . . αυτό φυσικά είναι άλλου παπά ευαγγέλιο. Οι Beavis and Butt-head ξετύπωσαν σαν αρουραίοι, από τους υπονόμους δηλ. απ' την καρδιά της τηλεόρασης και μας αποκάλυψαν από τι θέρφεται το τέρας που βρίσκεται πίσω από την μικρή οδύνη: απ' την παθητική ανοχή και γιατί όχι . . . απ' την βλακεία των τηλεθεατών. Φτύστε τους χοντρά, όπου κι αν τους δείτε, γιατί δυστυχώς κυκλοφορούν ολοζώντανοι ανάμεσά μας.

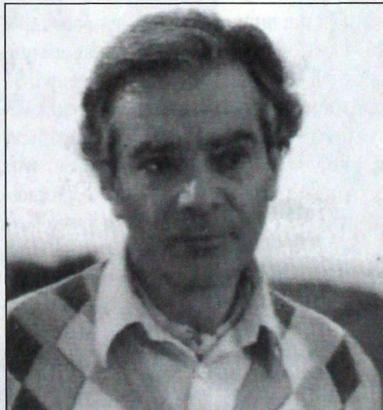
► Τσιγάρο ή υγεία;

Οι τελευταίες διδύμες ταινίες του Αλαίν Ρενάι έχουν τον τίτλο Smoking - No Smoking, οι οποίες ξεκινώντας από το βασικό για την υπάρξη αυτό διλήμμα, αναλύουν τις δυστικές αρχές που ταλανίζουν τον σύγχρονο άνθρωπο: θετικό - αρνητικό, μάυρο - άσπρο, θεός - διάβολος κ.λπ. Εάν τις δει κανείς συνεχόμενες η διάρκεια είναι 5 ώρες και παιζουν μόνο 2 ηθοποιοί σε πολλαπλούς ρό-

λους. Μπορεί βέβαια κανείς να τις δει και χωριστά καθ' ότι προβάλλονται και αυτόνομες.



Το κοινό φαίνεται να προτιμά με διαφορά το Smoking αφού οι Γάλλοι είναι από τους τελευταίους ευρωπαίους (για τους Έλληνες δεν το συζητάμε) που αντιστέκονται ακόμη στην τερατώδη αντικαπνιστική και ρασιστική εκστρατεία εναντίον του καπνίσματος. (Οι θέσεις μη καπνιστών δίπλα στις τουαλέτες των καφέ) Μια δελεαστική πρόταση για να αυξηθούν τα εισιτήρια του Νο

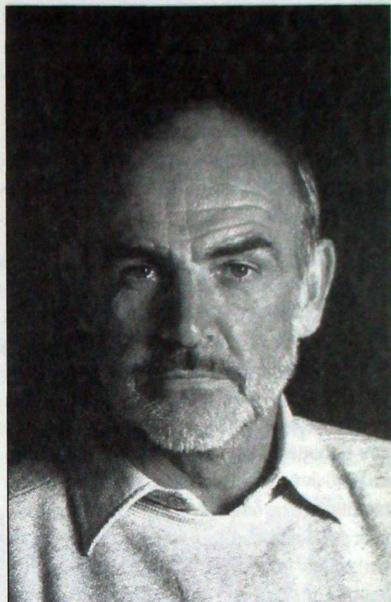


Smoking θα μπορούσε να ήταν να επιτραπεί το κάπνισμα μέσα στην αίθουσα. Στο βασικό βέβαια ερώτημα του τίτλου της ειδησης, η ταινία δεν δίνει κάποια σαφή απάντηση!

► Persona non grata

Ηνέλλα αντιδράσεων ξεσήκωσε στην B. Σκωτία η απόφαση του Σων Κόννερυ να διαφημίσει στην Ιαπωνική τηλεόραση, γιαπωνέζικο (μπλιάχ!) ουίσκυ. Σωστά πράττοντας ο διάσημος ηθοποιός - κάτι σαν εθνικός ήρωας των Σκώτων - στο συμβόλαιο που υπέγραψε ζήτησε να μην προβληθεί το σπότ έξω από την Ιαπωνία. Έλα όμως που οι Σκω-

τούζοι το έμαθαν και πνέουν μένεα εναντίον του συμπατριώτη τους χαρακτηρίζοντάς τον προδότη και ανεπιθύμητο επειδή "πού-



λησε τις αρχές του αντί πινακίου φακής" όπως λένε. Το ταπεινό πάτο φακής βέβαια απέφερε στον Σων Κόννερυ μισό εκατομμύριο στερλίνες. Στριμωγμένος ο Τζαίμης Μποντ, κανείς δεν ξέρει την (απρόβλεπτη) αντιδρασή του στην γενική κατακραυγή. Η μήπως λέτε οι Σκωτούζοι να πάρουν ανάποδες και ν' αρχίσουν να τα κοπανάνε με σάκε;

► Ζώντα ζώα

Hιλιόδωρη Μπε-Μπε γνωστή για την ανυπερόβουλη αγάπη της για τα ζώα ερωτεύτηκε και ενυμφεύθη. Ουδέν μεμπτόν μέχρις εδώ. Ο σύνγονός της ονομάζεται Μπέρναρ Nt' Ορμάλ και είναι σύμβουλος του γνωστού ακροδεξιού πολιτικού Ζαν Μαρί Λεπέν. Όμως τον έρωτα της "γατούλας του οσε" τον πληρώνουν τα ζώα. Πως; Πολλά από τα χρήματα που μάζευε η Μπριζίτ Μπαρντό μέσω της εταιρείας της για την σωτηρία των εγκαταλειμένων ζώων πήγαιναν γραμμή στην στάνη (δηλ. στο ταμείο) του φασιστικού κόμματος της Γαλλίας, το οποίο σημειώτεν υποστηρίζει ότι η γενοκτονία των Εβραίων ουδέποτε υπήρξε. Μόλις αποκαλύφθηκε το γεγονός οι Εβραίοι χρηματοδότες της εταιρίας έκοψαν πάραπτα τις παροχές, σωστά πράττοντες. Τώρα ποιά είναι στην περίπτωση αυτή τα τετράποδα και ποιά τα δίποδα ζώα το αφήνουμε στην κρίση σας . . .

► Ψάχνοντας το Σπίτι

Kόρμος πάει κι έρχεται κάθε χρόνο στην Ατλάντα αναζητώντας το αγρόκτημα Τάρα της Σκάρλετ Ο' Χάρα της τανίας Όσα πάίρνει ο άνεμος. Βέβαια το μόνο σπίτι που έχει σχέση με την ιστορία της τανίας είναι αυτό της συγγραφέως Μάργκαρετ Μίτσελ, το επονομαζόμενο από την ίδια ως *Rημάδι*. Οι υπεύθυνοι σκέφτονται μάλιστα το εν λόγω *Rημάδι* να το ανακανίσουν εν όψει των Ολυμπιακών αγώνων του 1996 και να τα οικονόμησουν από τους τουρίστες, παρ' όλο που η συγγραφέας ζήτησε να καεί το σπίτι μετά τον θάνατο της για να μην γίνει τόπος προσκυνήματος των θαυμαστών της ηρωΐδας της. Οι αμερικανοί είναι μάστορες στην εμπορευματοποίηση των κινηματογραφικών και λογοτεχνικών τους μύθων.

► Ένα πτώμα στα σκουπίδια

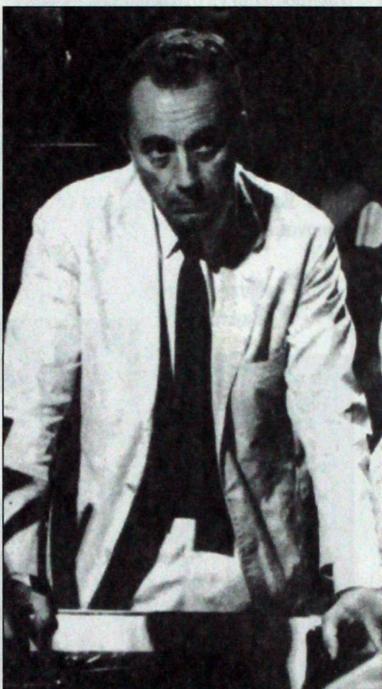
Eνας ζητιάνος που έψαχνε για τροφή στους σκουπιδοτενεκέδες της Βουδαπέστης ανακάλυψε το τεμαχιομένο πτώμα του αυστριακού κινηματογραφικού παραγωγού Φριτς Κέμπερλ. Δράστης ο σκηνοθέτης Χέλμουτ Φροντλ ο οποίος αφού οδήγησε το θύμα από την Βιέννη στη Βουδαπέστη, τον σκότωσε με 4 σφαίρες στο κεφάλι, τον έκοψε σε κορμάτια και τον πέταξε στα σκουπίδια. Ο δολοφόνος είχε διαμάχες με το θύμα σε σχέση με τις κρατικές επιδοτήσεις που έπαιρνε ο δεύτερος ως παραγωγός κινηματογραφικών ταινιών. Πρόκειται ίσως για μια ιδιαίτερη περίπτωση "αγαστής" συνεργασίας σκηνοθέτη και παραγωγού υπό την σκέπη του κινηματογραφικού κρατικού παρεμβατισμού. Θανάτουριοι καιροί για τους επιδοτούμενους!

► Περί Φελίξ συνέχεια

Eχουμε αναφερθεί αρκετές φορές στο παρελθόν στο περιοδικό μας στα ευρωπαϊκά βραβεία Φελίξ. Ξεκίνησαν εντυπωσιακά με τη λεπτοποίηση κάλυψη και στη χώρα μας και με το *Τοπίο στην ομίχλη* του Θόδωρου Αγγελόπουλου να αποπά το Φελίξ καλύτερης ταινίας. Κάποιοι ενθουσιώδεις μίλησαν τότε για την ευρωπαϊκή απάντηση στα Όσκαρ, οι μη ενθουσιώδεις γκρίνιαζαν για τον ίδιο λό-

γο (φτηνή αντιγραφή της τελετής των Όσκαρ), πάντως τα Φελίξ έτυχαν δημοσιότητας και υπήρξε η ελπίδα, ή η ψευδαίσθηση, ότι θα συντελούσαν κι αυτά στην στροφή του ενδιαφέροντος του "ευρωπαϊκού" κοινού στις "ευρωπαϊκές" ταινίες, καθ' όσον ο αμερικανικός δράκος εδειχνεί κάθε μέρα και περισσότερο τα δόντια του. Από τον δεύτερο χρόνο φάνηκαν τα πολλά προβλήματα των κινηματογραφιών της Ευρώπης και η φθίνουσα πορεία τους δεν μπορούσε παρά να έχει αντίκτυπο και στην τελετή των Φελίξ, τελετή που έγινε στην Γαλλία και ήταν σαφώς υποβαθμισμένη σε σχέση με την εναρκτήρια, μόλις την προηγούμενη χρονιά.

Έκτοτε διαβάζουμε για τα Φελίξ στα ψηλά γράμματα των εφημερίδων (αν και όποτε υπάρξει κάτι για να διαβάσουμε). Πάντως και



για το 1993, την χρονιά που πέρασε, απονεμήθηκαν τα Φελίξ στα ιστορικά στούντιο Ντέφα στην Μπάμπλεσμπεργκ, κοντά στο Βερολίνο. Υπήρξε αρκετή αμηχανία στην διάρκεια της τελετής, αν πιστέψουμε τις εφημερίδες, αλλά τουλάχιστον υπήρξε τελε-

τή. Προς στιγμήν ακούστηκαν σκέψεις αναβολής της ή και κατάργησής της για λόγους καθαρά... οικονομικούς: η τελετή και η Ευρωπαϊκή Ακαδημία Κινηματογράφου που την διοργανώνει στηρίζοταν ως τώρα αποκλειστικά και μόνο σε χορηγούς. Οι χορηγοί όμως τα τελευταία χρόνια έχουν αρχίσει να λακίζουν μόλις διαπίστωσαν το χαμηλό εμπορικό αντίκρυσμα της χορηγίας τους. Το θλιβερότερο όμως όλων είναι ότι η εν λόγω Ακαδημία, σε ρόλο παρατημένης συζήγου, κάνει ότι μπορεί για να επαναπροσελκύσει τους χορηγούς, προσφέροντας στην κυριολεξία γη και ίδωρω. Από πέρυσι για να είναι μια ταινία υπομηφία για Φελίξ πρέπει να έχει διανεμηθεί σε δύο τουλάχιστον χώρες εκτός της χώρας προέλευσης και να συγκαταλέγεται στις 6 ποι εμπορικές ταινίες στη χώρα της. Πλήρης σύμπλευση με τους νόμους της αγοράς δηλαδή. Έτσι η ελληνική συμμετοχή για το 1993 δεν ήταν δυνατόν να υπάρξει: ο μόνος που αγοράζεται σε κάποια σταθερή βάση στο εξωτερικό ένινε ο Θ. Αγγελόπουλος κι αυτός πέρυσι δεν γύρισε ταινία.

Τα χαρτιά - βραβεία λοιπόν για το 1993 (ναι χαρτιά, καθότι τα αγαλματάκια για λόγους οικονομικούς καταργήθηκαν) πήραν: Καλύτερης ταινίας: *Ούρυκα του Νικήτα Μιχάλκωφ*. Η παλιά βραβευμένη στην Βενετία ταινία πήρε τώρα Φελίξ μια και το 1993 προβλήθηκε στην πατρίδα της, στην Ρωσία (μέχρι πρόσφατα ήταν απαγορευμένη). Καλύτερης ανθρικής ερμηνείας: *Ντανιέλ Οτεγ* για την ταινία *Μια καρδιά τον χειμώνα του Κλωντ Σωτέ*.

Καλύτερης γυναικείας ερμηνείας: Μαρία Μόργκενστερ για την ταινία *Μπαλάντα* του ρουμάνου Λοντσάν Πιντιλί. Η Τίλντα Σουίντον, η πρωταγωνίστρια του *Ορλάντο* μοιάζει να είναι η αδικημένη της ιστορίας.

Η ποι συγκινητική στιγμή της τελετής που έγινε στις αρχές Δεκεμβρίου ήταν όταν οι παρουσιαστές της Φανύ Αρντάν και Όττο Σάντερ παρέδωσαν ένα Φελίξ στον συγκινημένο, ηλικίας 81 ετών, Μικελάντζελο Αντονινόν για την συνολική του προσφορά στον κινηματογράφο.

► Διάκριση

Oκτώνται ηταγουριά για την "μοναδική συμβολή του στον πολιτισμό του κινηματογράφου" από την Βρετανική Κινηματογραφική Εταιρεία της οποίας έγινε μέλος. Άξιος!

► Στις μυλόπετρες του 88 μισό

Kαι ενώ ολη η Ελλάδα πενθούσε και τα Μ.Μ.Ε. είχαν κατακλυστεί από την ακτινοβολύσα μορφή της και την αισθαντικότητα της φωνής της, ο καλός ραδιοφωνικός σταθμός του Μύλου στις ειδήσεις του στα μεσάνυχτα της Κυριακής 6 Μαρτίου (12 ώρες μετά τον θάνατο της) εξέπειπτε το εξής απιστευτό: "Η κατάσταση της Μελίνας παραμένει κρύστη μιας από τις μεγαλύτερες κονσέρβες στην Ελλάδα". Προσσήχη παιδιά στις χαλασμένες κονσέρβες γιατί υπάρχουν και οι ημερομηνίες λήξης!

⇒ "Σαν τον παλιό Ζεν καλλιτέχνη ο Όζου σκηνοθετεί σιωπές και κενά. Η σιωπή και το κενό είναι οργανικά συστατικά στις ταινίες του. Τα πρόσωπα αντιδρούν και ανταποκρίνονται σε αυτά σαν να ήταν ήχοι ακουστοί και απτά αντικείμενα." . . . ο σκηνοθέτης Πωλ Σραίντερ για τον Γιασουχίρο Όζου.

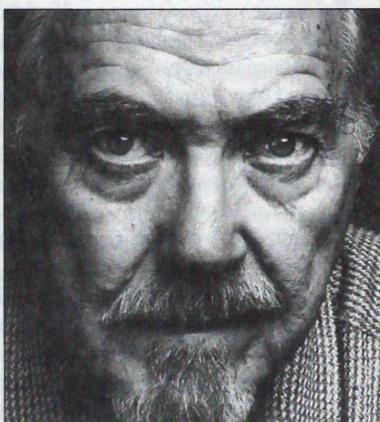
γιατί το Βερολίνο είναι μια κινηματογραφική πόλη;

⇒ "Διότι είναι μια πόλη με μεγάλους δρόμους, ποικίλα επίπεδα, που έχει διατηρήσει το άγγιγμα του χρόνου και όλα τα τραύματά του, τα ίχνη του είναι πάντα εμφανής αυτές οι ουλές από όλες τις περισσότερες εποχές. Υπάρχουν σημάδια και μπορείς να τα δεις."

... ο Βιβ Βέντερς σε συνέντευξή του αναδημοσιεύμενη στο Βήμα (24.10.93).

για την μαριχουάνα

⇒ "Αφού εγώ ο ίδιος, ειδικά τώρα που έχω κόψει το τσιγάρο, καπνίζω



μόνο μαριχουάνα, την οποία μάλιστα βρίσκω καταπραϋτική για τα νεύρα μου, με βοηθάει ακόμα και στο γράψιμο. Τακτοποιεί τις ίδεες μου, είναι πολύ πιο υγιεινή από την τηλεόραση και τα εμπορικά κέντρα. Και ειδικά εγώ, που έχω περάσει μέσα από την κόλαση των ψυχοδελικών και του αλκοόλ, θα το θεωρούσα υποκρισία αν έβγαινα τώρα στα γεράματα και έκανα ταινίες που δεν περιέχουν στοιχεία από τη ζωή μου, από τη ζωή όλων μας. Ποιος δεν καπνίζει μαριχουάνα σήμερα; Μόνο ο Γιανουνέζι και ο Γούντν Άλλεν."

... ο Ρόμπερτ Άλτραν σε συνέντευξή του στην Αθηνά Σωτηροπούλου στο περιοδικό Σινεμά (τεύχος 43, Φεβρ. '94).

⇒ "Μια καλή ταινία απορρίπτει από μόνη της κάθε μουσική που δεν της ταιριάζει! Αν η ταινία δεν είναι καλή, μπορείς να γράψεις ότι μουσική θέλεις. Για μένα αυτό τώρα πια είναι μια πρόκληση. Αναμετρέμαι μ' αυτό τον περιορισμό!"

... ο συνθέτης Γκόραν Μπρέγκοβιτς σε συνέντευξή του στο Βήμα (16.1.94).

τητα. Η λέξη πειθαρχία συνδέεται σπάνια με τη δουλειά μου, αλλά κάποιος πρέπει να είναι πολύ αστικέμονς για να εμφανίζει την εικόνα ενός τόσο ηλιθίου όσο είμαι εγώ στις ταινίες μου."

... ο Τζέρυ Λιούνις στη συνέντευξη που προαναφέραμε.

άσχετο με το σινεμά αλλά σχετικό με γραφή και γλόσσα

⇒ "Άνθρωποι που δεν ξέρουν να γράφουν, παίρνουν συνεντεύξεις από ανθρώπους που δεν ξέρουν να μιλούν, για ανθρώπους που δεν ξέρουν να διαβάζουν."

... ο Φρανκ Ζάππα για τα ροκ (και όχι μόνο) έντυπα.

⇒ "Αυτα μέρα μου έλεγαν: "Είσαι υποχρεωμένος να διαλέξεις μεταξύ του να βλέπεις και να ονειρεύεσαι", θα προτιμούσα χωρίς αφιβολία το να ονειρεύομαι."

... ο πέρσης σκηνοθέτης Αρμάς Κιαροστάμ (Cahiers du Cinéma, τεύχος 475, Ιανουάριος '94).

⇒ "Οταν κάνω μια ταινία δεν σκέφτομαι τίποτα: έχω περισσότερη εμπιστοσύνη στο έντσικτο μου. Έχει να κάνει με την λύτρωση; Δεν γνωρίζω την σημασία της λέξης. Μήπως έχετε ένα λεξικό?"

... ο Έιμπελ Φεράρα στη συνέντευξη που προαναφέρθηκε.

⇒ "Αυτό που κάνει τους

για τον
Γούντν Άλλεν

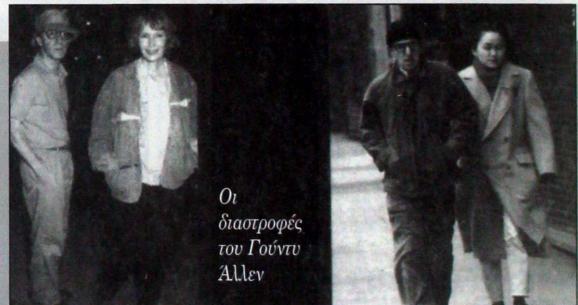
⇒ "Πρόκειται για έναν γεροπαραλυμένο Εβραίο που εκμεταλεύτηκε το ταλέντο του, όχι για να κάνει καλύτερες ταινίες, αλλά για να βρει άλλοι για τις διαστροφές του."

... ο Ρόμπερτ Άλτραν σε συνέντευξή στο περιοδικό Σινεμά (τεύχος 43, Φεβρ. '94).

κωμικούς να απογοητεύονται είναι ότι οι άνθρωποι δε διακρίνουν εκείνο που υπάρχει κάτω από την κωμωδία. Οι άνθρωποι που μου παίρνουν συνέντευξη με ρωτούν συχνά αν θα μου άρεζε να ερμηνεύω δραματικούς ρόλους. Μα αυτό έκανα σε όλη τη ζωή μου! Είναι πολύ δραματικό να εμφανίζεις την εικόνα ενός ανόητου ευτυχισμένου."

... ο Τζέρυ Λιούνις σε συνέντευξή του στα Cahiers du Cinéma (τεύχος 470, Ιούλιος - Αύγουστος '93).

⇒ "Πρέπει κανείς αρχικά να γνωρίζει τους κανόνες, για να μπορέσει να τους παραβιάζει με κάποια αποτελεσματικό-



Οι
διαστροφές
του Γούντν
Άλλεν

⇒ "Εγώ μιλάω για την εσωτερική ελεύθερη, για την επανάσταση της ανθρώπινης ψυχής, για τη ζωή την ίδια που ανήκει στο άτομο και όχι σε κάποια συγκεκριμένη κοινωνική νόρμα. Έχετε δίκιο, αποφέύγω τα πανοραμάτια γιατί δεν προσπαθώ να δω τον κόσμο στο σύνολό του, αλλά και γιατί δε θεωρώ τον εαυτό μου διατάξια ταλαντούχο, δεν έχω να προτείνω κάτι που να αφορά το κοινωνικό σύνολο και ποτέ δε με ενδιέφερε αυτό. Με τα κοντινά πλάνα έχω την ψευδαίσθηση πως θ' αγγίζω την ανθρώπινη ψυχή, αλλά δεν ξέρω αν τα καταφέρω."

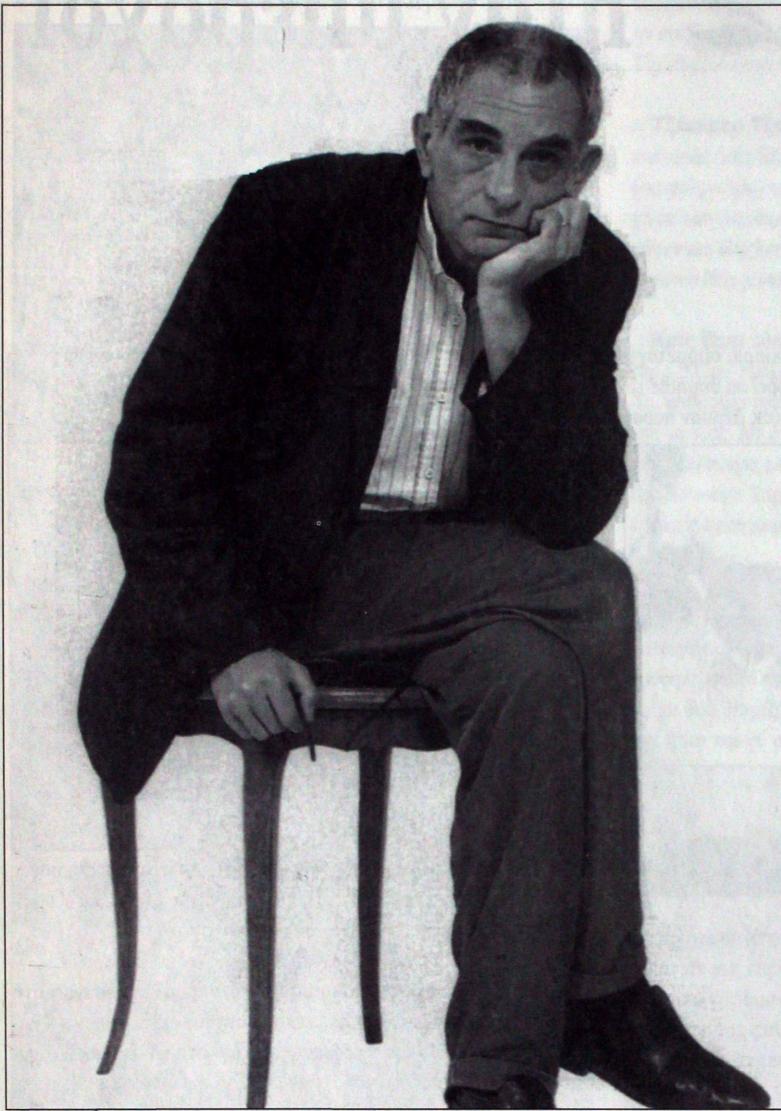
... ο Κριστόφ Κιολόφοκι σε συνέντευξη

του στην Αθηνά Σωτηροπούλου στο περιοδικό Σινεμά (τεύχος 43, Φεβρουάριος '94).

⇒ "Δε γνωρίζουμε τη λειτουργία της αγάπης. Όταν φτάνει, τη χάνου-

Γουίλλιαμ Μπάροουζ (*Βήμα* 13.2.94).

⇒ "Δεν έχασα την ιθαγένειά μου, ούτε την αγωνία μου για το μέλλον του κινηματογράφου. Το πρόβλημα με τον



με μέσα από τα χέρια μας και μετά ξοδεύουμε όλη μας τη ζωή αναζητώντας την."

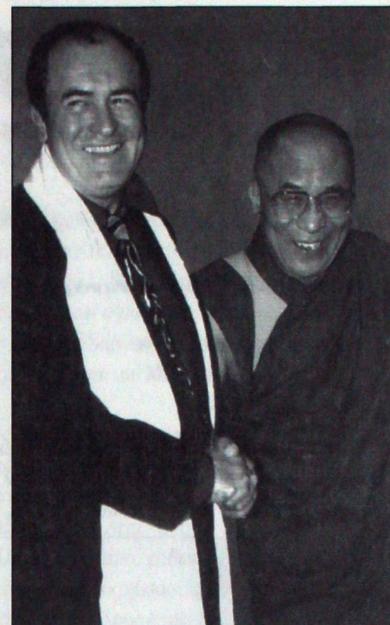
... ο **Κριστόφ Κιολόφοκι** στη συνέντευξη που προαναφέραμε.

⇒ "Εμοιαζε με έναν θείο όλο κατανόηση, ένα ειδος μαύρου πρόβατου που όχι μόνο είχε δημιουργήσει προηγούμενο για τη δική σου κακή συμπεριφορά, αλλά σου γλιτστρούσε κρυφά στο χέρι και διάφορες παράνομες ουσίες ή σε προσκαλούσε σε αλλοκοτά δργια."

... ο **Νταίνβιντ Κρόνενμπεργκ** για τον

ευρωπαϊκό κινηματογράφο δεν είναι μόνο οικονομικό. Υπάρχει μια διάχυτη σύγχυση. Η αλήθεια είναι πως η τηλεόραση "δολοφνησε" το σινεμά. Ο "δολοφόνος" ήταν Ιταλός. Το όνομά του είναι Σίλβιο Μπερλουσκόνι. Από τα κανάλια του παρήλασε, σε όλο της το μεγαλείο, η εικόνα του αμερικανικού τρόπου ζωής. Η ιδεολογία "Μπερλουσκόνι" μετέτρεψε την Τέχνη σε αυτοκίνητα, σε αντικείμενα, σε εμπόριο. Στα σπίτια εισέβαλλαν άθλιες εικόνες. Τις πρόσλλες μιλούσα με τον Σκορσέζε και του είπα πως η μεγάλη αρετή του Χόλλυγουντ είναι η αφομοιωτική του ικανότητα. Καταφρογήζει τα πάντα. Αν το ευρω-

παϊκό σινεμά πεθάνει, τότε και οι αμερικανοί σκηνοθέτες που επηρεάζονται απ' αυτόν θα



παραδοθούν άνευ όρων. Τότε η καλλιτεχνική πλευρά του Χόλλυγουντ θα αφυδατωθεί. Τότε όλες οι ταινίες θα μοιάζουν με το *Μόνος στο σπίτι*. Ο ζωντανός χώρος του Χόλλυγουντ θα συρρικνωθεί και ο κινηματογράφος του Σκορσέζε, του Γούντυ Άλλεν και του Ρόμπερτ Άλτμαν θα χαθεί."

... ο **Μπερνάρτο Μπερτολούτσι** σε συνέντευξή του(;) που δημοσιεύτηκε την ίδια μέρα (20.2.93), με ελαφρές παραλλαγές, σε δύο κυριακάτικα φύλλα (*Βήμα* και *Ελευθεροτυπία*).

⇒ "Ο Σπηλμπεργκ στην *Λίστα των Σίντιλερ* άλλαξε την οπτική του. Ήταν σαν να έβλεπα μια αυθεντική πολωνέζικη ταινία. Μετά απ' αυτό ο Σπηλμπεργκ δικαιούται να πάρει το Όσκαρ καλύτερης ξενιγής ταινίας."

... ο ίδιος στην ίδια συνέντευξη.

⇒ "Στην τηλεόραση δεν έχεις τη δύναμη να ξεπεράσεις το βυζί που βλέπεις και να σκεφτείς την καρδιά που χτυπάει από κάτω. Το γυαλί της τηλεόρασης σε προδιαθέτει για μια επιθερμική σχέση με την εικόνα. Στην αιθουσα τα πράγματα είναι διαφορετικά. Στο Πιάνο δεν κοιτάς τον κώλο της Χόλι Χάντερ που τον πάνει ο Καϊτέλ. Νιώθεις όλο το συναίσθημά τους."

... ο **Γιώργος Πανουσόπουλος** σε συνέντευξή του στην *Ελευθεροτυπία* (27.2.94).

Και οι 22 ήταν υπέροχοι

(επιμέλεια: Θωμάς Λιναράς)

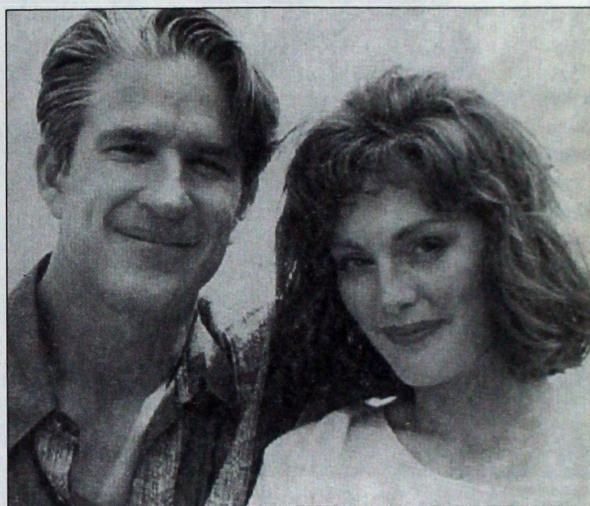
Τζακ Λέμμον: Με μια μικρή αλλά εξαιρετικά καίρια συμμετοχή στον ρόλο του παππού Πωλ Φίνιγκαν που δεν μπορεί να θυμηθεί το ακριβές όνομα του εγγονού του, που πεθαίνει, ο Τζακ Λέμμον παρα-



μένει ένας πολύ μεγάλος ηθοποιός. Μ' έναν εκπληκτικό συνεχή μονόλογο διάρκειας 9 λεπτών (όπου αφηγείται την ιστορία και τις συνέπειες ενός ψέμματος) και με μια μελαχολική έξοδο από την σκηνή σταν καταλαβαίνει το θάνατο του εγγονού, ο Τζακ Λέμμον αφήνει το ανεξίτηλο ήχονς του στα *Σπιγμιότυπα*. Σε κάποια σκηνή του Παικτή φάνηκε να παίζει πιάνο.

Άντυ Μακ Ντάουελ: Πρώην διάσημο μοντέλο, έγινε γνωστή με το Σεξ, ψέμματα και βιντεοπαινίες του Σόντεμπεργκ και καθιερώθηκε με την Πράσινη κάρτα του Πήτερ Γουίμπ. Εδώ είναι τέλεια στο ρόλο της ευαίσθητης, εύθραστης και ανίσχυρης Άν Φίνιγκαν που χάνει το αγοράκι της. Στον Παικτή εμφανίστηκε σ' ένα νυχτερινό κέντρο μ' ένα λογοπάγνιο γύρω απ' το επίθετο Μακ Ντάουελ.

Τζούλιαν Μουρ: Η ζωγράφος Μάριαν Γουάιμαν, αδερφή της Μάντλιν Στόου και σύζυγος του γιατρού Μάθιου Μοντίν, ο οποίος περιφρονεί τις καλλιτεχνικές της δραστηριότητες. Ίσως το πιο πετυχημένα αταίριαστο ζευγάρι, στήνει τον πιο "ζουμερό" καυγά της ταινίας στην διάρκεια του οποίου η Τζούλιαν Μουρ, γυμνή από τη μέση και

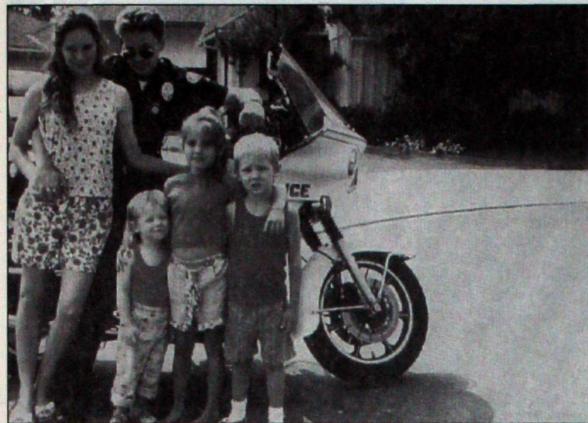


κάτω (φυσικό κόκκινο) παραδέχεται μια συζυγική αποστία· καυγάς που τελειώνει με την φοβερή ατάκα: "Ναι πήγα μαζί του αλλά σ' ορκίζομαι δεν ήρθε μέσα!"

Μπρους Ντάινθσον: Εικοσιτρία χρόνια μετά τον επαναστάτη της ταινίας Φράουλες και αίμα, τον συναντάμε ως Χάουαρντ Φίνιγκαν, δημοσιογράφο της τηλεόρασης. Σύζυγος της Άντι Μακ Ντάουελ τα καταφέρνει αρκετά καλά σ' ένα από τα πο δύστροπα τετ α τετ της ταινίας: αυτό με τον μυθοπλαστικό του πατέρα Τζακ Λέμμον. Τυπικό δείγμα οικογενειαρχή της μεσαίας τάξης, των "blue collar", ερμηνεύει με επιτυχία έναν δύσκολο και καθόλου αβανταδόρικο ρόλο. Δεν έχει εμφανιστεί σε καμμιά προηγούμενη ταινία του Ρόμπερτ Άλτμαν.

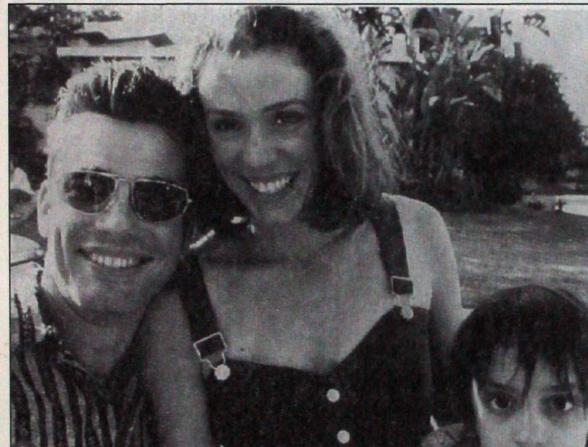
Μάθιου Μοντίν: Από τους βασικούς ηθοποιούς της νέας γενιάς του Χόλιγουντ, στις αρχές της δεκαετίας του '80 (πρωταγωνιστής του *Full Metal Jacket* του Κιούμπρικ), εδώ παίζει τον ζηλιάρη γιατρό Ραλφ Γουάιμαν, σύζυγο της Τζούλιαν Μουρ. Από (επι)δεικνύει το μεγάλο του υποκριτικό ταλέντο στην σκηνή του καυγά με την μισόγυμνη σύζυγό του. Προηγούμενη συμμετοχή σε ταινία του Άλτμαν: *Streamers*.

Μάντλιν Στόου: Ταχύτατα ανερχόμενη "ωραία" του Χόλυγουντ, έγινε διάσημη με τον *Τελευταίο των Μοϊκανών* του Μάικλ Μάνι δίπλα στον Ντάνιελ Ντάι Λούνις. Ως Σέρι Σέπαρντ στα *Σπιγιάστηνα* ερμηνεύει τον ρόλο μιας καταπεσμένης μητέρας και νοικοκυράς που έχει την μεγάλη ατυχία να είναι ούζυγος ενός μπάτου (Τιμ Ρόμπινς) του "σχοινιού και του παλουκιού", που την φλομόνει στα ψέματα,



την απατά και αντιπαθεί το σκυλί της οικογένειας.

Τιμ Ρόμπινς: Ο Άλτμαν φύλαξε για τον *Παίκτη* του τον πιο αβανταδόρικο ρόλο της ταινίας του και ο Τιμ Ρόμπινς οργιάζει στην κυριολεξία. Ψεύτης, υποκριτής, βίαιος, γκομενιάρης, κυνικός αλλά και θραυσθείος, ο μπάτος Τζην Σέπαρντ διασχίζει με την μοτοσυκλέτα του ολόκληρο το τοπίο της ταινίας, δημιουργώντας μια αξέχαστη, α-



ληθινή όσο και πικρή ανθρώπινη φιγούρα. Η ιστορία που στήνει με τον σκύλο είναι το hi-tec της ταινίας. Από τους πιο ιδιοφυείς (κατά γενική ομολογία) πρωταγωνιστές του Χόλυγουντ, φαίνεται να γίνεται ο ηθοποιός φετίχ της θριαμβευτικής επανόδου του Ρόμπερτ Άλτμαν (Για τους διανομείς: η ταινία που σκηνοθέτησε και πρωταγωνιστεί ο ίδιος, το *Bob Roberts* είναι μια ενδιαφέρουσα περίπτωση).

Φράνσις Μακ Ντόρμαντ: Αγαπημένη ηθοποιός των αφών Κοέν (*Μόνο αίμα, Arizona junior*), με μεγάλο υποκριτικό ταλέντο και σεξυ φάτσα χωρίς όμως να είναι "ωραία", στην ταινία παίζει τον ρόλο της Μπέτυ Γουεντέρερ, ερωμένης του Τιμ Ρόμπινς και πρώην συζύγου του

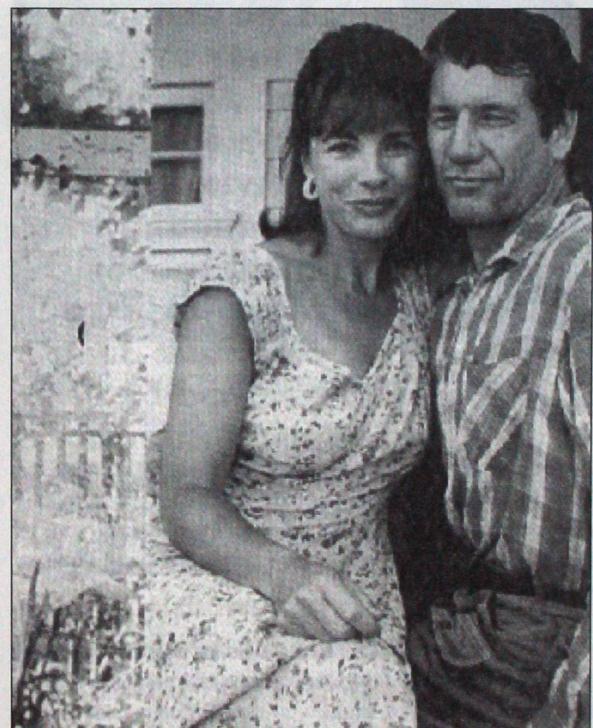
Πήτερ Γκάλλαχερ. (Θυμηθείτε την σ' έναν έξοχο ρόλο στο *Ο Μισιοπήγης* καίγεται του Άλλαν Πάρκερ).

Πήτερ Γκάλλαχερ: Με το φοβερό όνομα *Stormy Weather* είναι ο πλότος ελικοπτέρου, που σε μια σκηνή ανθολογίας καταστρέφει με εξαιρετικά μεθοδικό - σχεδόν επιστημονικό - τρόπο το σπίτι της πρώην συζύγου του, Φράνσις Μακ Ντόρμαντ. Ήταν ο ανταγωνιστής του Τιμ Ρόμπινς στον *Παίκτη*.

Τζένιφερ Τζαίησον Λη: Φοβερή στον ρόλο της ταλαίπωρης νυκοκούρας Λόις Κάιζερ, που ενώ ταΐζει τα μωρά της κάνει ταυτόχρονα (ως επάγγελμα) τηλεφωνικό σεξ. Ταλαντούχα ηθοποιός με συμμετοχή σε ταινίες όπως το *Σάρκα και αίμα* του (παλιού-καλού) Πωλ Βερχόφεν και *Hitcher* του Ρόμπερτ Χάρμον. Πρόσφατη εμφάνισή της στο περσινό *Νέα γυναίκα*, μόνη γάχνει του Μπάρμπετ Σραίτερ.

Κρις Πεν: Αδελφός (και καλύτερος ως ηθοποιός) του Σων Πεν, είναι ο Τζέρυ Κάιζερ καταπεσμένος σύζυγος της Τζένιφερ Τζαίησον Λη, καθαρίζει ποσίνες ως επάγγελμα και εκρήγνυται βίαια στο τέλος της ταινίας. Με συμμετοχή στον *Αταίριαστο* του Κόππολα, τον *Σιωπηλό καρβαλάρη* του Κλιντ Ήστγουντ καθώς και στο *Reservoir Dogs* του Κουεντίν Ταραντίνο, είναι ένας ηθοποιός δεύτερης γραμμής, ικανότατος όμως καρατερίστας σε ρόλους άχρωμους και γι' αυτό δύσκολους.

Λίλι Τόμλιν και Τομ Γουαίητς: Η Ντορίν και ο Ερλ. Το μόνο ζευγάρι που αγαπιέται *πραγματικά* μέσα στην ταινία, δέχεται την πρόδηλη ματιά συμπάθειας από τον σκηνοθέτη. Αξιαγάπτοι *losers* και οι δύο (θυμίζουν ήρωες του Τζων Χιούστον), συμβιβασμένοι με την ήττα και γι' αυτό γλυκύτατα ανθρώπινοι, λάμπουν στην ταινία



όπως τα διαμάντια μέσα στη λάσπη.



Λίλι Ταίηλορ: Κόρη της Λίλι Τόμλιν ως Χάνεϋ Μπους και σύζυγος του Ρόμπερτ Ντάουνι Jr., έπαιξε στο *Γεννημένος* την 4η Ιουλίου του Όλιβερ Στόουν, ενώ είναι πρωταγωνίστρια στην τελευταία ται-



νία του Άλαν Ρούντοφ σε παραγωγή Ρόμπερτ Άλτμαν: *Mrs Parker and the Round Table*.

Ρόμπερτ Ντάουν Jr: Σύζυγος της Λίλι Ταίηλορ και φίλος του Κρις Πεν, μαθητευόμενος στα ειδικά εφέ ταινιών splatter τρόμου, νευρωτικός με το σεξ και τον βίαιο θάνατο. Αποχή η επιλογή του να ερμηνεύσει τον Τσάρλι Τσάπλιν στην ταινία *Σαρλώ* του Ρίτσαρντ Ατένμπορ.

Φρεντ Γουόρντ: Είναι ο Στιούαρτ Καίην, ένας από τους τρεις φοβερούς ψαφάδες, που συνεχίζουν να ψαφεύουν, ενώ δίπλα τους μέσα στο νερό βρίσκεται ένα πτώμα. (Από τις πιο σκληρές και κυνικές 1-

στορίες της ταινίας). Συμμετείχε σε ταινίες όπως ο *Επαναστάτης του Αλκατράζ* του Ντον Σίγκελ, *Κατάλληλοι άνθρωποι* του Φίλιπ Κάσουφραν και *Ανθρωποκηνηγοί* (καλύτερη ταινία) του Γουώλτερ Χιλλ.



Στον Πάικτη έπαιξε τον ντετέκτιβ των στούντιο.

Μπακ Χένρυ: Ο σκηνοθέτης του *Ο παράδεισος* μπορεί να περιμένει και σεναριογράφος του *Κατς 22* του Μάικλ Νίκολς, είναι ο Γκόρ-



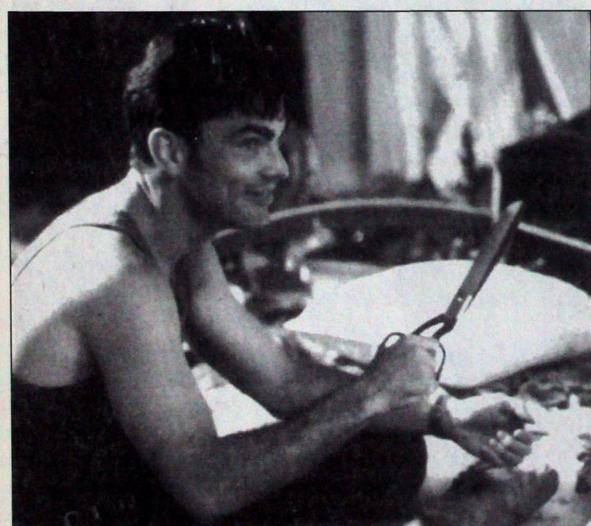
ντον Τζάκσον, ο ψαράς που φωτογραφίζει το πτώμα στο ποτάμι. Στον Πάικτη είναι ο τύπος που προτείνει στον Τίμ Ρόμπινς το sequel του *Πρωτάρη*.

Χιούι Λιούις: Είναι ο Βερν Μίλλερ, ο τρίτος ψαράς. Μουσικός στο επάγγελμα, που κέρδισε 2 Γκράμι και μια υποψηφιότητα για την μουσική της ταινίας *Επιστροφή* στο μέλλον.

Αν Άρτσερ: Σύζυγος του Φρεντ Γουόρντ ως Κλαιρ Καίην, αδυνα-



τείνα πιστέψει και να συμβιβαστεί με την φοβερή ιστορία "ένα πτώμα στο ποτάμι", που της διηγείται ο άντρας της. Ίσως η πιο ζεστή και τρυφερή γυναικεία παρουσία, είναι η μόνη που "πανθεῖ" για το πνιγμένο πτώμα. Περιφέρεται στην ταινία σαν κλόουν (επάγγελμα). Έγινε γνωστή με την *Ολέθρια αχέση* του Άντριαν Λυν.



Λάιλ Λόβιτ: Μουσικός στο επάγγελμα (και σύζυγος της Τζουλία Ρόμπερτς), εμφανίζεται για πρώτη φορά στο σινεμά στον *Παίκτη*,

τρομοκρατώντας τον Τίμ Ρόμπινς με τηλεφωνήματα και σημειώματα (στην πραγματικότητα δεν είναι ο συγγραφέας του οποίου απορρίπτονται τα σενάρια αλλά ο αστυνομικός). Εδώ έχει τον πιο "φευγάτο" ίσως ρόλο της ταινίας ως Άντυ Μπιτκόβερ, στο ένδυμα ενός ζαχαροπλάστη που τσακίζει (τα ήδη σπασμένα) νεύρα του ζεύγους Μπρους Νταίθβον - Άντι Μακ Ντάουελ, για μια τούρτα, που λόγω θανάτου, δεν θα παραδοθεί ποτέ.

Άνυ Ρος: Η Τες Τραίνηρ είναι η μουσική κολόνα του φιλμ. Από μαχη, βετεράνος της ζωής, παθιασμένη μονάχα για την μουσική και το τραγούδι. Απόύσα ως μάννα, σπρώχνει άθελά της την κόρη της στην αυτοκτονία. Εκπληκτική ερμηνεύτρια των υπέροχων τραγουδιών που έγραψε ο Έλβις Κοστέλλο. Μια μεγάλη κυρία της τζαζ που δουλεψε με τον Ντιούκ Έλλιγκτον και τον Τζέρυ Μάλλιγκαν. Στο σινεμά έχει ερμανιστεί στο *Πέτα τη μαμά από το τραίνο* του Ντάνι Ντίτο και στον *Πλάκτη*.

Λώρου Σίνγκερ: Η ευαίσθητη βιολοντσελίστρια, κόρη της Άνυ Ρος, η μοναδική (μαζί με το μικρό παιδί) αθώα και άδολη ψυχή της ταινίας. Ερμηνεύτρια του *Equinox* του Άλαν Ρούντολφ, παίζει στ' αλήθεια βιολοντσέλλο.

Οι βιταμίνες του συλλέκτη

Αθηνά Σωτηροπούλου

Μέσα στην πολιτική σάτυρα που αγκάλιαζε το Νάσβιλ, ανακάτεψε αληθινούς υποψήφιους πολιτικούς, μαζί με φανταστικούς αντιπάλους τους, ενώ όλοι τραγουδόνταν country-and-western. Αυτή την τεχνική υιοθέτησε και στον *Παικτη* με τους 70 τόσους λαμπρούς γκεστ που έκαναν τις βόλτες τους στο πλατώ, on-and-off camera.

Στα *Σπιγμιότυπα* (η 30ή ταυνία του Μπομπ Άλτμαν από την εποχή του M.A.S.H.) οι χαρακτήρες του Νάσβιλ μεταλλάσσονται: μπουκάρουν στον παραληρηματικό κόσμο της χώρας του Κάρβερ, εκεί που οι

ήρωες του συνυπάρχουν μέσα στην αέναη ζώνη του "Ζούμε κατά τύχη".

Τα *Σπιγμιότυπα* είναι βασισμένα σε εννέα ιστορίες και ένα μοναχικό ποίημα του Ραίμοντ Κάρβερ, αυτού του σύγχρονου μάστορα της πρόζας που με την κοφτερή γραφή του μεταμόρφωσε την αμερικανική λογοτεχνία και ξεσήκωσε από τον τάφο τους τις μικρές, τις σύντομες ιστορίες. Οι άντρες και οι γυναίκες του Κάρβερ, ζούνταν κάπου στα βορειοδυτικά του Ειρηνικού (ανάμεσα στο Πόρτλαντ και την Ta-



κόμα) αλλά το σενάριο του Άλτμαν και του Φρανκ Μπάριντ, τους οδήγησε στις basse - classe γειτονίες της Καλιφόρνια.

Στα ξεχασμένα προάστεια του Λος Αντζελες, στην ακριβώς αντιθέτη μεριά από το Μπέβερλου Χίλς και τους λόφους του Χόλλυγουντ, στο άλλο άκρο της χώρας που γυρίστηκε ο *Παικτης*.

Ν τάουν, Γουώτς, Κόμπτον, Πομόνα και Γκλέντεντ είναι ονόματα που - ναι - βρίσκονται και αυτά στα εγγύς σύνορα του L.A. Ονόματα που ακούγονται συχνά από τα F.M. στην ενημέρωση για την κίνηση στους αυτοκινητόδρομους, αλλά παρ' όλα αυτά δεν βρίσκονται σε καμμία τανιά. Ονόματα προαστείων παρακατανόν με κατοίκους τόσο τιποτένιους - χωρίς κανένα ίχνος

glam επάνω τους - που ακόμα και οι τραγαδίες τους είναι ένα τίποτα. Στην τανιά οι άνθρωποι του Κάρβερ, μπαίνουν στον κόσμο του σκηνοθέτη Άλτμαν από το παράθυρο, εκεί που δεν το περίμενε κανείς. Μπερδεύοντας με τους χαρακτήρες που επινόησε ο ίδιος ο Άλτμαν, και αλληλοκοντράρονται μεταξύ τους, στοιχειώνοντας το στόρο με τις κακίες τους και τις μικρές τους μάχες, μπαίνοντας από την μία ιστορία στην άλλη σαν φαντάσματα που ζητάνε εκδίκηση, κατασκευάζοντας ένα κολλάζ με πολλά επίπεδα, ένα Αλτμανικό πορτραίτο του "Λος Αντζελες" today.

Το σενάριο παιζει σκάκι με τις διαθέσεις. Είναι ο καθρέφτης των ανθρώπων του που σαν πιόνια δεν ξέρουν που πηγαίνουν, τους οδηγεί ο *Παικτης* με την κάμερα.

Χιονόμορφο, ρομάντο, θυμός και τρόμος, κομπλεξικοί μπάτσοι που παιζουν grand γαμάδες, μια μανιοκαταθλιπτική κοπέλα που παιζει το σέλο, χοντρά αμερικανάκια που καθαρίζουν πισίνες, σαλταρισμένοι μακιγέρ, "τελειομένοι" σωφέρ, ντεκαντάνς τραγουδίστριες της τζαζ, σπεσιαλίστες της τέχνης sex - or - phone, διάσημοι τηλεοπτικοί σχολιαστές, κυνικοί ψαράδες, σερβιτόρες, νευροτικοί σκύλοι που "παιζουν" στα *Σπιγμότυπα*: 22 χαρακτήρες με τον κάθε ένα από αυτούς να διασχίζει τα μονοπάτια του άλλου, έκαστος αυντοψίαστος για το δράμα του, καθώς και για το δράμα του διπλανού του.

Και το έχουμε ξαναπεί: ο γέρο-Άλτμαν δεν παρουσιάζει τις ιστορίες

έτσι όπως είναι γραμμένες, δημιουργεί μάλλον δυσάρεστες εκπλήξεις. Μέσα από το αυθεντικό υλικό αυτοσχέδιάζει σαν φευγάτος μουσικός της τζαζ, σαν τον Σέσιλ Τέλλορ ας πούμε, και διάσλει εδώ δεν υπάρχει σωστό ή λάθος: Τα *Σπιγμότυπα* και ο Κάρβερ είναι οι δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος. Κάτι συμβαίνει σε κάποιον, αλλά τι θα γίνοταν αν συνέβαινε το ακριβώς αντίθετο, ποιά θα ήταν η συμπεριφορά του;

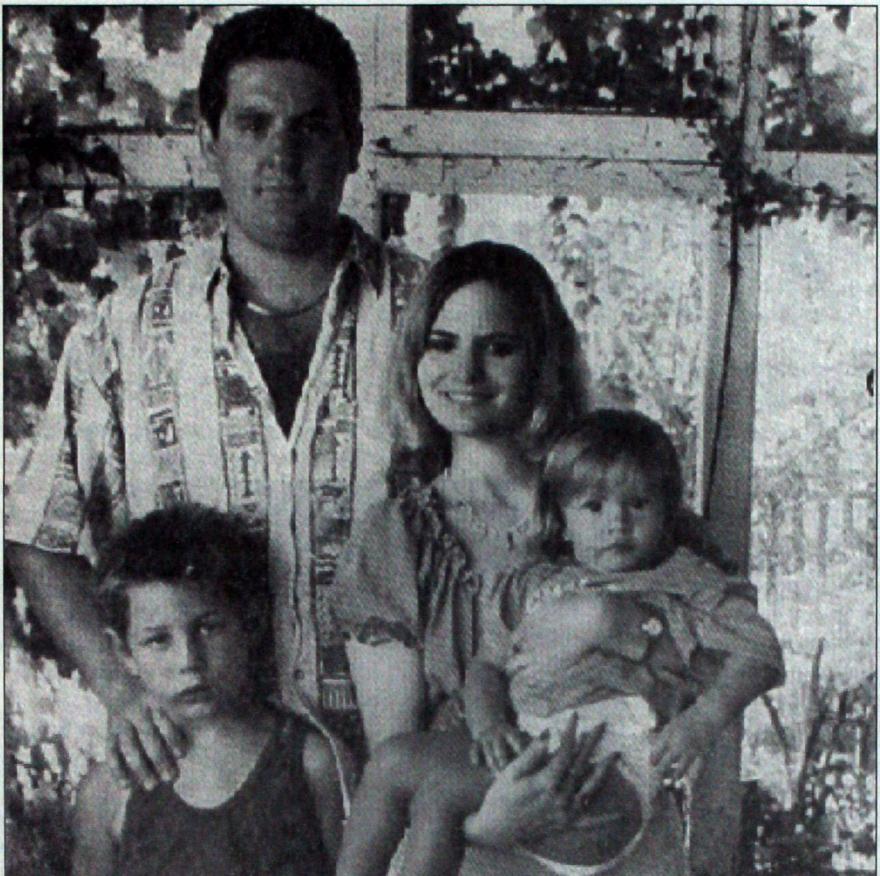
Κάποιος είναι τυχερός, ενώ κάποιος άλλος είναι άτυχος. Περί αυτού πρόκειται.

Ο κυνισμός και η ειρωνεία του Άλτμαν, πέφτει πάνω στους άμοιρους χαρακτήρες του σαν καυτό λάδι και δημιουργεί μόνιμα εγκαύματα. Θα μπορούσε κάποιος να πει πως αυτοί οι κινηματογραφικοί

ήρωες είναι αποβράσματα, δεν τους συγκινεί τίποτα. Τους έχει εγκαταλείψει εδώ και χρόνια, και ο θεός, ακόμα και ο σκηνοθέτης τους. Στην εποχή της politically correct συμπεριφοράς, ποιός θα μπορούσε να κάνει παρέα με ανθυγεινούς τύπους; Ουδείς, διότι, ο οίκτος είναι παρωχημένο συναίσθημα, αλλά παρ' όλα αυτά εδώ η ειρωνεία του Άλτμαν, έχει ήδη απενοχοποιηθεί. Στα *Σπιγμότυπα* οι χαρακτήρες υποφέρουν ανοιχτά (η σκηνή με τον Τζακ Λέμον στο νοσοκομείο) βγάζοντας την απόγνωση τους στην φόρα, μπροστά στην κάμερα - νυστερί του Άλτμαν, εκθέτοντας με αυτό τον τρόπο την απελποσία του σύγχρονου μέσου αμερικάνου, και ουχί μόνο.

Η τανιά χρησιμοποιεί ολόκληρη την κλίμακα των ανθρώπινων τάσεων, μέσα από τα αντανακλαστικά θέματα της προδοσίας, της απόριψης, του αλκοολισμού και της εγκατάλειψης, δημιουργώντας στους θεατές, το αντιδραστικό σύμπτωμα της ενόχλησης χωρίς μήνυμα.

Απλά, επειδή όπως είπε και ο ίδιος ο Άλτμαν "για να νικήσεις την απόγνωση πρέπει να είσαι απελπομένος με τα πάντα" εδώ έχουμε να κάνουμε με μία τανιά - καθρέφτη που κινηματογραφεί την πτώση μας. Χωρίς μαξιλάρι. Εν ψυχρό.



Ρόμπερτ Σλιτμαν

Ονύμασα τα Σπιγμότυπα "η σούπα Carver". Πήραμε όλα τα στοιχεία από τις νουβέλλες που έχουμε - και δεν έχουμε - χρησιμοποιήσει, τα βάλαμε σε μια μοναδική σουπέρα και τα ανακατώσαμε για να κάνουμε τη "σούπα Carver". Η ιδέα δεν ήταν ποτέ να "μεταφράσουμε" κατά γράμμα τις ιστορίες αλλά να χρησιμοποιήσουμε τα πρόσωπα, τα στοιχεία των ιστοριών και τα αισθήματα των προσώπων για τα οποία έγραψε, να τα δραματοποιήσουμε σ' αυτές τις πολλαπλές διηγήσεις που πληριάζουν πολύ στο μυθιστόρημα. Ο Γκορ Βιντάλ, αφού είδε το φίλμ δήλωσε ότι περιμέναμε εδώ και χρόνια "το μεγάλο αμερικανικό μυθιστόρημα", κι αυτό έφτασε, παρ' όλο που είναι φίλμ.

Οι ήρωες είναι άνθρωποι του 20ού αιώνα. Θυμάμαι την πρώτη προβολή της ταινίας το προηγούμενο καλοκαίρι στο Παρίσι, με μια κόπια χωρίς υπότιτλους, μπροστά σε μια εκατοστή θεατές που μιλούσαν αγγλικά. Στο τέλος ήρθαν πέντε απ' αυτούς να με δουν για να μου πουν ότι δεν ήταν η Αμερική αλλά η Γαλλία. "Είναι η Γαλλία". Όταν απομακρύνετε τις πολιτιστικές συμπεριφορές, η βασική συμπεριφορά είναι περίπου ίδια. Ο τρόπος με τον οποίο οι άνθρωποι συνδέονται με την οικογένειά τους, είναι ο ίδιος. Κάνοντες αυτές τις ταινίες, πρέπει να έχεις έναν τόπο. Πρέπει να σας δειξω μια εικόνα. Αν έπρεπε να ξανακάνω το φίλμ και είχα στη διάθεσή μου έναν απεριόριστο προϋπολογισμό, θα τα ξαναγυρνούσα στο Λος Άντζελες γιατί πιστεύω ότι όλα συμβαίνουν εδώ. Δεν ασχοληθήκαμε με τις εθνικές διαφορές: υπάρχει μια σημαντική κοινότητα Ανατολιτών, Γιαπωνέζοι, Κινέζοι, Βιετναμέζοι, Κορέατες, είναι πάρα πολλοί, το ίδιο και ο μαύρος πληθυσμός. Ο Raymond Carver δεν έγραψε γι' αυτούς γιατί είναι μια πολύ μικρή κοινότητα στα Βορειοδυτικά. Άλλα νομίζω ότι αυτό δεν έχει σημασία, έγραφε για τους ανθρώπους, κυρίως τους χαμένους.



Ραήμον Κάρβερ

Δημιουργήσαμε τους ρόλους της Άνν Ρος και της Λόρι Σίνγκερ γιατί ήθελα να έχω μια πηγή μουσικής που θα είναι στη βάση, ενσωματωμένη στο φίλμ και όχι περασμένη από πάνω. Είναι μια ιστορία που ευσταθεί ακόμα κι αν, προφανώς, δεν είναι του Carver. Έγινε γι' αυτό το λόγο: να ενσωματωθεί η μουσική μέσα στο φίλμ. Στη συνέχεια, στο τέλος του πρώτου μοντάζ όπου δεν είχα χρησιμοποιήσει παρά μόνο αυτά τα δύο μουσικά στοιχεία, αισθάνθηκα την ανάγκη να προσθέσω άλλες μουσικές, μια στην αρχή, μερικές ενδιάμεσα που είναι πιο συμβατικά μουσική για φίλμ: τη σύνθεση έκανε ο Mark Isham. Κι όταν φτάνει η μουσική της Άνν Ρος ή της Λόρι Σίνγκερ στο βιολοντσέλλο, αυτό γίνεται πάνω από την προηγούμενη και κυρίως σαν παραστάσεις και όχι σαν βάσεις.

Το σενάριο ήταν πολύ συγκεκριμένο, όλες οι μεταβάσεις ήταν γραμμένες γιατί έπρεπε να τις γυρίσω. Παραδείγματος χάρη είχαμε πέντε σειρούς, κι έπρεπε να γυρίσω έναν μετά από κάθε γκρουπ προσώπων. Αυτό το φίλμ είχε την τύχη να έχει το πιο συγκεκριμένο σενάριο απ' όλες τις ταινίες που έχω κάνει. Οι αλλαγές που έγιναν δεν ήταν παρά μόνο στο εσωτερικό των ατομικών ιστοριών.

Χρησιμοποίησα όλα τα διηγήματα σαν μία ιστορία, με διάφορα γεγονότα που διαδραματίζονται ταυτόχρονα σε διαφορετικά σημεία και τα οποία διαπλέκονται. Επινοήσαμε και άλλα γεγονότα και πρόσωπα που δεν υπάρχουν στα βιβλία του Κάρβερ, αλλά είναι μέσα στο πνεύμα των έργων του. Πρόκειται για έναν στοχασμό πάνω στην κουλτούρα μας, πάνω στο πώς αυτά τα πρόσωπα, συχνά ηττημένα είναι φυλακισμένοι και θύματα της ζωής στην Αμερική.

Η αντιμετώπιση είναι τυχαία, σαν να σηκώναμε ξαφνικά την στέγη ενός σπιτιού για να κοιτάξουμε τι υπάρχει από κάτω, και κατόπιν την στέγη ενός άλλου σπιτιού κ.ο.κ. Δεν ξέρουμε τι προηγήθηκε και τι θα συμβεί μετά· οι ζωές αυτών των ατόμων συνδέονται μ' έναν τρόπο ακαθόριστο και δεν υπάρχουν σχέσεις αιτίου - αιτιατού ανάμεσα στα συμβάντα γιατί έτσι γίνεται στην πραγματική ζωή.

Ο τόνος δεν είναι ούτε αισιοδοξός, ούτε απαισιοδοξός, αλλά αποκαλύπτει την αλήθεια των καταστάσεων. Δεν είναι ιστορίες πρώτων ή μοχθηρών ανθρώπων, αλλά ανθρώπων αληθινών όπως οι μας, καλών και κακών ταυτόχρονα. Δεν με ενδιαφέρει ούτε με αφορά να δικάσω ή να κατακρίνω ποιός είναι υπεύθυνος. Αυτές οι ιστορίες είναι όπως τα blues, μιλούν για μελαγχολικά θέματα αλλά δεν σε κάνουν δυστυχισμένο, αντίθετα πιστεύω ότι σε ανακουφίζουν και σε αναζωγούνται.

Σαν σκηνοθέτης δεν αξίζω τίποτα χωρίς την συνεργασία των ηθοποιών. Είναι αυτοί που δομούν τις προσωπικότητες και μεταδίδουν το μήνυμα της ταινίας. Στην περίπτωση του Τζακ Λέμμον τον ρώτησα. "Πώς θέλεις να γυρίσουμε την σκηνή; Υπάρχει πολύς διάλογος". "Τον έμαθα απέξω και είμαι έτοιμος" μου απάντησε. Έτσι ανάψαμε την κάμερα, την στρέψαμε στο πρόσωπό του και αυτός έπαιξε το κορμάτι του, ερμηνεύοντας για 9 λεπτά χωρίς καμιά διακοπή. Ολόκληρο το συνεργείο έμεινε άναυδο. Είναι ένας μεγαλοφυής ηθοποιός.

Οι τηλεοπτικές εικόνες έχουν γίνει μέρος από τη ζωή μας. Γιατί να μην ενισχύουμε με αντίθεση ή συμπληρωματικά, με τηλεοπτικές εικόνες, αυτό που δείχνουμε; Στην καινούρια μου ταινία, το *Pret - à - porter*, θα υπάρχουν τέτοιες εικόνες σχεδόν όσες στις οθόνες της τηλεόρασης απ' ότι κι έχω απ' αυτές. Σε μια σκηνή, έχουμε μια παρουσίαση μόδας στην οθόνη της τηλεόρασης; ένα δωράτιο όπου σχεδιάζουν φορέματα, ντύνουν μανεκέν . . . η κάμερα πηγαίνει απ' το ένα σημείο στο άλλο. Η τηλεόραση έρχεται σαν συμπλήρωμα ή σαν αντίθεση σε κάθε σκηνή ή σχεδόν. Είναι ένα γεγονός, ένα φαινόμενο: οι οθόνες της τηλεόρασης είναι εκεί συνέχεια, υπάρχει μια δίχως όρια ροή πληροφοριών που φτάνουν σ' εμάς μέσα απ' τις οθόνες. Αυτές οι εικόνες παίζουν καμιά φορά το ρόλο σχολίου, υποσημείωσης σε σχέση με τη σκηνή, για το τι είναι η σκηνή, για το τι μιλάει. Αυτό μας επιτρέπει να κάνουμε ένα είδος "κολλάς" από τη ζωή μας, τη συμπεριφορά μας, και συγχρόνως αυτό δεν ενοχλεί τους θεατές μια κι είναι ένα πολύ συνηθισμένο στοιχείο, αυτοί το καταλαβαίνουν.

Πρέπει κάποιος να δει τα *Σπιγμιότυπα* δύο φορές, αλλά πολλοί δεν θα το δουν πάρα μόνο μία. Άλλα, ακόμα κι αν το δείτε μόνο μια φορά και δεν αποκαταστήσετε δεσμούς ανάμεσα σ' αυτές τις παραστάσεις, το πνεύμα σας παρασύρεται προς αυτή τη φορά, χωρίς καν να κάνει τους διάφορους συνειρμούς . . . Παρ' όλ' αυτά, τους κάνετε κάπου, έχετε αυτή την αίσθηση. Όσο πιο πολύ βλέπεις ένα έργο, όλο και πιο πολύ ανακαλύπτεις σ' αυτό ένα βάθος: είναι η διαφορά ανάμεσα στην τέχνη και τη διασκέδαση· υπάρχουν πιο πολλά γ' ανακαλύψεις, πιο πολλά πράγματα που πρέπει να συνειδητοποιήσεις. Μπορείς να το δεις έξι φορές, την έβδομη φορά θ' ανακαλύψεις κάτι που δεν είχες παρατηρήσει νωρτέρα. Κι ακόμα, αν δεις ένα φιλμ σε διάστημα δύο ετών, οι αλλαγές που έχουν μεσολαβήσει στη ζωή σου θα του δώσουν

μια διαφορετική σημασία. Δεν είναι κάτι το πεθαμένο. Είναι ό, τι συμβαίνει μ' ένα πίνακα που ξαναβλέπεις και στον οποίο ανακαλύπτεις κάτι. Ο πίνακας συνέχεια αντανακλά το πνεύμα σου. Το ίδιο συμβαίνει μ' ένα φιλμ. Όσο πιο πολύπλοκη είναι η δομή του, τόσο πιο πολύ οι θεατές είναι υποχρεωμένοι να προσέξουν, και γ' αυτό δεν έχουμε πολλούς θεατές. Αν σας αρέσουν οι ταινίες όπως τα *Σπιγμιότυπα*, ο εγκέφαλός σας δουλεύει παραπάνω. Αν είχαμε την τρόπο να μετρήσουμε αυτή τη δραστηριότητα, θα βλέπαμε τη διαφορά ανάμεσα στα *Σπιγμιότυπα* όπου το μυαλό λειτουργεί περισσότερο και σ' ένα φιλμ περιπέτειας ή σαστένς όπως είναι *Ο φυγάς*. Οι μηχανισμοί είναι οι ίδιοι: ο φόβος, η προδίκαση. Σχετικά με τα *Σπιγμιότυπα*, οι θεατές είναι πιο ενεργητικοί.

Αν τους αρέσει πραγματικά είναι γιατί μπορούν να δουν τόσα πράγματα. Υπάρχουν πολλά κάτοπτρα, όχι μόνο ένα κάτοπτρο. Είναι ένα πρίσμα.

Μπορούν να πλησιάσουν αυτό που βλέπουν από πολλές πλευρές της ζωής τους, των σκέψεών τους. Αν αυτό δεν γινόταν έτσι, δεν ξέρω αν θα το έκανα.

Κοιτάζω πίσω ασταμάτητα. Βλέπω το τυχαίο. Πιστεύω ότι η ζωή είναι φτιαγμένη πάνω στο τυχαίο. Βλέπω, κοιτάζοντας πίσω χαρακτηριστικά γνωρίσματα, θλίψη, το γενικό μου σκοπό. Είκοσι χρόνια πριν θα είχα πει ότι δεν έχω σκοπό. Όλα αυτά τα πράγματα ήταν πολύ διαφορετικά, πολύ εκλεκτικά. Άλλα όταν κοιτάζω όλη τη δουλειά που έκανα, διαπιστώνω ότι προέρχεται απ' το ίδιο βιβλίο κι ότι κάθε δουλειά είναι κι ένα κεφάλαιο. Μου είναι αδιάφορο να ενώσω αυτά τα πράγματα μεταξύ τους, οι περισσότεροι σύνδεσμοι που βρίσκω είναι φανεροί απ' το ένα φιλμ στο άλλο, χωρίς να τους έχουν διακρίνει ούτε το κοινό, ούτε οι κριτικοί. Αρχικά πίστευα ότι δεν πρόσεχαν πραγματικά, αλλά τώρα πιστεύω ότι δεν τους είχαν διακρίνει γιατί το είχα κάνει καλά.

Ο σύνδεσμος ανάμεσα στις ταινίες είμαι εγώ ο ίδιος. Δεν γύρισα ποτέ συνέχεια στο *"Nashville"* αν και το σχέδιο το έχω παρ' όλα αυτά το είχαμε σκεφτεί πολύ συβαρά. Η ιδιαίτερη συνέχεια θα ήταν, είμαι σίγουρος, *More Short Cuts*. Θα ξαναγυρίσουμε όλες οι ιστορίες και άλλα πρόσωπα του *Cavers*. Έχω ήδη μια ιδέα για τον *Τομ Γουαίητς* και τη *Λίλι Τόμιλιν* που θα είναι τα ίδια πρόσωπα, αλλά μετατοπισμένα αλλού: Θα διαχειρίζονται ένα μοτέλ. Είμαι σίγουρος ότι ο *Τιμ Ρόμπινς* θα εμφανίζεται σε μια σκηνή σαν αστυνομικός. Αμέσως αυτό γίνεται *"soap opera"* . . . τα πράγματα *"ηπιαλοποιούνται"*. Αυτό δεν το έχω ξανάκανει νωρτέρα, αλλά θα προσπαθήσω. Συνήθως μου προσφέρουν τα πάντα για να γυρίσω τη συνέχεια στο *M.A.S.H.*, αλλά δεν θα το κάνω. Εκεί δεν υπάρχει τίποτα για να συνεχίσως, είναι κάτι τελειωμένο. Ήταν ένα σχόλιο σχετικά μ' ένα πόλεμο και λυπάμαι πολύ που το έκαναν σειρά για την τηλεόραση εδώ και καμιά δεκαριά χρόνια. Πιστεύω ότι το μήνυμα της σειράς ήταν τελείως αντιθέτο μ' αυτό που ήθελε να πει το φιλμ.

(Τα αποσπάσματα είναι από συνέντευξη του

Ρόμπερτ Αλτμαν που δημοσιεύθηκε στο *Positif* νο 395, Ιανουάριος 1994, μετάφραση Αριάδνη Γρηγοριάδου)

Χωρίς Αθωότητα

Γιάννης Δεληολάνης



Δεν χρειάζεται δεύτερη σκέψη για να καταλάβει κανείς την ορθυμή, υπανικτική ειρωνία

που κρύβεται κάτω από τον τίτλο του έργου της Ήντιθ Γουώρτον και του Μάρτιν Σκορσέζε: *Χρόνια της Αθωότητας*. Κάπου εδώ, στον τίτλο, και στο τόσο απλό κοντράστο του με τα γεγονότα (και τα μη γεγονότα) του δράματος, βρίσκεται το Α και το Ω, η γλυκό-πικρή (κυρίως το τελευταίο) συμπύκνωση της πνευματικής καρδιάς του έργου. Συμβιβασμός υποκριοίας προσώπωση σε έναν τυραννικό τύπο, ασήκωτη μπάλα και ηχηρές αλυσιδές που κρατούν δέσμιο το φάντασμα της καρδιάς: όλα αυτά και πολλά ακόμη μπορούν να περιγράψουν το βασικό μύθο των σχέσεων που είναι ο ιστός των *Χρόνων της Αθωότητας*. Ταυτόχρονα, όμως, τα πάντα μπορούν ανά πάσα στιγμή να αντιστραφούν στα μάτια των θεατών, και ο κόσμος του φιλμ να σκιαγραφηθεί με τον όρο μιας κοινωνικής συνενοχής, ή αλλιώς - μιας ασφυκτικής μικροκοινωνίας όπου ο τύπος και η κοινή αποδοχή είναι ο μόνος αποδεκτός κώδικας υπαρξης.

Ήδη - και από τα πράγματα - φτάνουμε στα αυταπόδεικτο γεγονός ότι ο Μάρτιν Σκορσέζε ήταν ο κατάλληλος άνθρωπος για να δώσει κινηματογραφική πνοή στις σελίδες του βιβλίου της Γουώρτον. Η Mi-

κρή Ιταλία και ο νόμος της Οικογένειας ταυτίζονται, χάρη στους κανόνες του κοι-

νωνικού κώδικα, με τη μικρή Νέα Υόρκη (του 1890, προς αποφυγήν παρεξηγήσεων) και το νόμο της Αριστοκρατικής Τάξης. Η φανερή αναλογία, πάντως, δεν κατάφερε να ανοίξει τους δρόμους της εμπορικής επιτυχίας, τουλάχιστον στις ΗΠΑ: οι Fans του Σκορσέζε περιμένουν ακόμα πιστόλια και ιταλοαμερικανική αργκό, οι Fans της δαντέλας περιμένουν ακόμη έναν Αιθορού - τρόπος του λέγειν - που να τους βοηθήσει να "μπουν" στις υφές του μεταξιού και των ανθρώπων, και που να κρατήσει - επιτέλους - για ένα λεπτό ακίνητη την κάμερα.

Φυσιολογικά, οι εννιά στις δέκα προβλέψιμες κριτικές ξεκίνησαν έτοι: *μια ταινία που θα περίμενε κανείς από τον Αιθορού...* Μέσα στην δογματική αφέλειά τους, περιέγραφαν σχηματικά την αρμαθιά των συγκρίσεων που θα "δοκίμαζαν" τις οικειότερες καταστάσεις του σε-

ναρίου των *Χρόνων της Αθωότητας*: τι δουλειά έχει ο Σκορσέζε με την παλιά δαντέλα; (αυτό το διαγράψαμε ήδη)· η όλη κατάσταση των επικίνδυνων συνδυασμών κοινωνικών και προσωπικών σχέσεων δεν φέρνει κάτι από Επικίνδυνες σχέσεις κατά νου; Και εκείνο το - τόσο συναισθηματικό τοξικό αλλά και γεμάτο ερωτηματικά - φινάλε δεν

THE AGE OF INNOCENCE

(ελλ. τίτλος: *Τα χρόνια της αθωότητας*)

Σκην.: Μάρτιν Σκορσέζε, σεν.: Μάρτιν Σκορσέζε - Τζάη Κοζ, φωτ.: Μάικλ Μπαλχάουζ, μουζ.: Έλμερ Μπερνστάιν, μοντ.: Θέλμα Σουνμέικερ, ερμην.: Ντάνιελ Νταΐη Λιούνις, Μισέλ Φάιφερ, Γουϊνόνα Ράντερ, Μίριαμ Μάργκολις, Ρίτσαρντ Γκραντ, Τζέραλντιν Τοάπλιν, Άλεκ Μακ Κόουεν, διάρκεια: 136 λεπτά.



θυμίζει το φινάλε - αναπόληση του Ντε Νίρο στο Κάποτε στην Αμερική; Για όσους δεν θυμούνται (ταλιμάτε και διαβάζετε Οθόνη;;), ο μέγας Μπομπ είχε επίσης παραδοθεί με χαμόγελο (εντάξει, λίγο πιο τοξικό) στις αναμνήσεις και στην παντοκυριαρχία της μοίρας, στο τελευταίο πλάνο της ταινίας του Λεόνε: έτοι και ο Νιούλαντ Άρτσερ του Σκορσέζε αφήνεται ταυτόχρονα στο "ο γέγονεν, γέγονεν" και στο "τι θα μπορούσε να είχε συμβεί". Το φυσικό ελάττωμα της ταινίας του Σκορσέζε, η θεματική ομοιότητα ξεπερνιέται, και τα *Χρόνια* του αναδεικνύονται χάρη στην κινητική μανία της ματιάς του, στην παθιασμένη (ως τον βούρκο;) και μεγαλόψυχη (ως τον ουρανό) σκηνοθεσία του: εν ολίγοις τα *Χρόνια της Αθωότητας* είναι μια μοντέρνα ταινία σε ντεκόρ εποχής, με την χαρακτηριστική σφραγίδα του Σκορσέζε.

Ο Σκορσέζε ήταν πάντα κυνηγημένος από την καθολική ανατροφή του, λίγο ί πολύ (πολύ) με τον ίδιο τρόπο που οι ζωές των ηρώων κατατρέχονται από τον κοινωνικό κανόνα της εποχής τους. Δίκαια, λοιπόν, ο σκηνοθέτης αφήνεται σε μια άνευ προηγουμένου (στις ταινίες του) τυπολατρεία, ακολουθώντας με (θρησκευτική;) ευλάβεια τα τυπικά του δείπνου, της ένδυσης, των χορών, και - πάνω απ' όλα - του λόγου, πειργάρφοντας από την άλλη μεριά, μέσα από τους ίδιους αυτούς φετιχοποιημένους κώδικες, μια οδύνηρη απώλεια της αληθινής επιθυμίας. Στο παιχνίδι της "Αθωότητας" του φιλμ είναι όλοι εκ προ-οιμίου ένοχοι: η κοινωνία, που ενθαρρύνει μόνο όποια νομοτυπία ανταποκρίνεται στις δικές της προδιαγραφές: η Κόμισσα, που επιμένει να ζει μια μποέμικη ζωή και φλερτάρει με τον "λογοδοσμένο" Νιούλαντ· ο Νιούλαντ, που θα πήγαινε στη μεγάλη αγάπη του, την Κόμισσα, αν δεν είχε ήδη δεσμευτεί με την μικρή (πάντως όχι τρελή, ούτε χαζή) του αγάπη, την Μέι. Και, τελικά, η ίδια η Μέι, το υποθετικό θύμα, είναι η κυρίαρχη του παιχνιδιού· η αθωότητά της παγιδεύει τον Νιού-

λαντ μέσα σε μια εθελοντική παγίδα, όπου εκείνος θα υποχρεωθεί να προδώσει τον εαυτό του για να μην την προδώσει.

Μέσα σε μια καταγιδά αναπαραστατικής δεξιοτεχνίας, και ενορχηστρωμένη από την σκηνοθετική βιρτουοζιτέ του Σκορσέζε, η ιστορία των *Χρόνων της Αθωότητας* είναι μία εκθαμβωτική κινηματογραφική επίτευξη· ένα έργο κομμένο, ραμμένο και ραφιναρισμένο με τρόπο που ισορροπεί ανάμεσα στην τολμηρή και στην παράδοση, ψιθυρίζοντας άηχα κοπλιμέντα για έναν μεγάλο σκηνοθέτη (σε μόνιμο;) δημιουργικό φορμάρισμα. Αν υπάρχει κάποιο πρόβλημα σε αυτή την θεία ισορροπία, είναι η ίδια η ακριβοδίκαιη εμμονή της: με τα θαρραλέα αλλά αποστασιοποιητικά τεχνάσματα (οβήνουν τα φώτα, προβολείς εστιάζουν στα μάτια των ηρώων, οι επιστολές... ζωντανεύουν με μια καθόλου "επιστολογραφική" διάσταση) ο Μάρτιν μας απομακρύνει από τους ήρωες και τα συνασθήματά τους, χωρίς να μας εξηγεί το γιατί. Η ρήξη δεν είναι οριστική, αλλά οριακή: έτοι, ή όλα στα *Χρόνια της Αθωότητας* είναι τέλεια, ή από όλα κάτι λείπει. Τι; Ισως η ολοκληρωτική πίστη του "μοντέρνου" Μάρτιν στους όχι και τόσο μοντέρνους ήρωες το, σε ένα σενάριο που δεν έχει γραφτεί από εικόνες της δικής τους ζωής.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

Mártiv Λκορσέζε

Παρ' όλο που είναι μια ταινία "διαφορετική" από τις προηγούμενες είμαστε πάντα στην πόλη-αναφορά του κινηματογράφου σας, τη Νέα Υόρκη. Σας αποκαλύφθηκε μήποτε στη διάρκεια των γυρισμάτων μια Νέα Υόρκη ανεπίκαιρη και μακρινή;

- "Μιλώντας για την εξωτερική όψη, η σημερινή Νέα Υόρκη συγκρινόμενη μ' εκείνη του τελούς του περασμένου αιώνα, παρουσιάζει έπονες διαφορές αλλά υπάρχει και κάποια επιφανειακή ομοιότητα, όσο κι αν είναι δύσκολο να το φανταστεί κανείς. Ξαναβλέποντας ντοκυμαντέρ γυρισμένα εκείνη την εποχή ανακαλύψαμε π.χ. ότι η κυκλοφοριακή συμφόρηση δεν ήταν μικρότερη από τη σημερινή".

Άρα προκύπτει μόνο για εικονικές αναλογίες;

- "Αποκλειστικά. Αυτό που μ' έσπρωξε να γυρίσω την ταινία, ήταν ο συγκινησιακός της πυρήνας: η ιστορία ενός αδύνατου έρωτα ανάμεσα σε δύο ανθρώπινες υπάρξεις που διακατέχονται από ένα αμοιβαίο πάθος. Πάντα με έλκει το θέμα του αδύνατου έρωτα".

Η τελική σκηνή όπου ο Λιούνις απομακρύνεται μόνος και απογοητευμένος, θυμίζει πάρα πολύ τον επιλογό του Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη, ακόμα και στην οπτική γωνία της κάμερας. Δεν ήταν κατά βάθος εκείνο το πρώτο σας φιλμ εποχής, όπου διηγηθήκατε μια αδύνατη ιστορία αγάπης;

- "Είναι παράξενο αλλά παρ' όλη την "ανακατασκευή" δε θεωρώ ακόμα και σήμερα το Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη ένα φιλμ "εποχής". Γεννήθηκα το 1942 και εκείνα τα ρούχα θα ήθελα να τα φοράω για πάντα. Γυρίσαμε στο σπούντιο, αλλά ήταν ένα φιλμ απόλυτης επικαιρότητας, τουλάχιστον έτσι όπως τότε αισθανόμουν εγώ".

Από ποιές ταινίες εποχής εμπνευστήκατε για την Εποχή της αθωότητας;

- "Φυσικά από τις ταινίες του Βισκόντι. Ο Αθώος αλλά κυρίως το

Senso και τον Γατόπαρδο. Επίσης Οι υπέροχοι Άμπερσονς του Γουέλς και την Κληρονόμο του Γουάιλερ".

του Γουάιλερ επίσης Οι μικρές αλεπούδες . . .

- "Μικρές αλεπούδες . . . Ναι, το είδα μετά. Αντίθετα είναι Η Κληρονόμος που με επηρέασε εξαιρετικά. Με πήγε ο πατέρας μου να το δω και έχω πάντα στο μυαλό μου την τελική σκηνή όπου η Ολίβια ντε Χάβιλαντ ανεβαίνει τις σκάλες με την λάμπα στο χέρι ενώ ο Μόντυ Κλιφτ είναι έξω από την πόρτα. Υπάρχουν επίσης. Οι δύο Αγγλίδες του Τρυφώ, Το πορτραίτο του Ντόριαν Γκραΐ, Λόλα

Μοντέζ του Οφίλις, Μαντάμ Μποβαρύ του Μινέλλι και ποιός ξέρει πόσες άλλες ποντώρες δε θυμάμαι".

Αυτό που μ' έσπρωξε να γυρίσω την ταινία, ήταν ο συγκινησιακός της πυρήνας: η ιστορία ενός αδύνατου έρωτα ανάμεσα σε δύο ανθρώπινες υπάρξεις που διακατέχονται από ένα αμοιβαίο πάθος. Πάντα με έλκει το θέμα του αδύνατου έρωτα

Υπάρχει στην ταινία στο εσωτερικό των συμποσιακών τελετουργικών μια αυθεντική επιδειξη της τροφής και του σερβιρισμένου φαγητού, που φέρνει στο μυαλό τα Καλά παιδιά και το ντοκυμαντέρ Ιταλοαμερικάνο, όπου στους τίτλους του τέλους αναφερόταν η συνταγή της μητέρας σας για κάποια σάλτσα . . .

- "Πολύ από το φαγητό που φαίνεται στην ταινία υπάρχει στο βιβλίο της Γουάρτον. Επιπλέον έχω σα σύμβουλο για τις έρευνες και τα ειδικά οπτικά εφέ την Ρόμπιν Στάντεφερ που ασχαλήθηκε μ' αυτά τα πράγματα, αν και είναι σκηνογράφος. Καθώς γράφαμε το σενάριο με τον Τζαή Κοκς οπημεώσαμε ειδικά εκείνες τις σκηνές όπου θα φαίνονταν λεπτομέρεις φαγητού. Νομίζω πως το φαγητό έχει μια ανθρωπολογική σπουδαιότητα: μ' ενδιαφέρει αυτό που τρώει ο κόσμος, με γοητεύει το φαγητό και οι διαφορετικές κουζίνες και αυτό που η τροφή αντηροσυνεπεί για τα άτομα".

Στις ταινίες σας και ειδικότερα στα Καλά παιδιά, το φαγητό ανακαλεί τον οικογενειακό πυρήνα, δομή αποκλειστικά αρχετυπική, συ-



ντηρητική και με συμπεριφορά πολύ συμβατική. Στην κοινωνία της Εποχής της αθωδητας παρατηρείται η τάξη της "ψυλής": από τους κανόνες της οικογένειας δεν μπορεῖ να βγεις είναι το διό μοιραί δύο και η παράβαση στη μαφιόζικη οικογένεια. Επιβεβαιώνετε αυτόν τον παραλληλισμό;

- "Η εμμονή του φαγητού στις ταινίες μου έχει να κάνει πάντα με την οικογενειακή τελετουργία. Δεν μ' αρέσει να βλέπω τηλεόραση, όμως το κάνω συνεχώς: εκτός απ' τις ταινίες περνά πολύ καιρό βλέποντας ντοκυμαντέρ που αφορούν στις φυλές - π.χ. στο Βόρεο ή στη Γη του πυρός - ή ντοκυμαντέρ για την αρχαιολογία, δηλ. δ.τι μπορεῖ να έχει σχέση με τα ήθη και τα έθιμα των λαών και των φυλών. Στην Εποχή της αθωδητας η οικογένεια ασκεί μια εξαιρετικά δεσμευτική εξουσία πάνω στα άτομα, όπως συνέβαινε και στα Καλά παιδιά. Σαν ένα κινέζικο φιλμ που είδα, το Ο Κλέφτης των αλόγων, όπου η ανυπακόη στους κοινωνικούς κώδικες προκαλούσε την απομάκρυνση των ατόμων από την ομάδα. Στην ταινία μου υπάρχει μια αυτοκτονία χωρίς αίμα, μια δολοφονία του πνεύματος, η εκτέλεση του οποίου γίνεται σ' ένα κλίμα μεγάλης διακριτικότητας και ευγένειας. Και αυτό είναι πολύ χειρότερο απ' ότι συνέβαινε στους πρωταγωνιστές των Καλών παιδιών".

Η αφέρωση της ταινίας στον πατέρα σας αναφέρεται στην στενή σχέση του κινηματογράφου σας με τους γονείς σας, οι οποίοι παραμένουν σταθερά σημεία αναφοράς σε κάθε σας ταινία;

- "Την εποχή των γηραιότερων ο πατέρας μου ήταν ήδη σε κόμα. Στην κηδεία του ξαναείδαμε πολλούς παλιούς φίλους και ξαναβρεθήκαμε στην παλιά συνοικία. Ήταν κάπι πολύ συγκινητικό. Όλες μου οι ταινίες είναι στην πραγματικότητα αφιερωμένες στους γονείς μου, γιατί αυτοί μ' έκαναν να γνωρίσω και ν' αγαπήσω το συνεμά δύο ήμουν μικρός. Ένα χρόνο πριν ο πατέρας μου μου είπε: "Κοίτα, εάν κάποιος μου είχε πει ότι θα ταξίδευε σ' ολόκληρο τον κόσμο μαζί σου και μ' άλλη την οικογένεια δεν θα τον πάτεντα".

Τι σχέση έχετε με την λογοτεχνία και το μυθιστόρημα της Γουώρτον;

- "Το βιβλίο είχε εξαφανισθεί στην Αμερική για μια πολύ μεγάλη περίοδο. Στο Γκορ Βιντάλ αρέσει πολύ. Σ' αυτόν τον τύπο κοινωνίας, μιλώ για τους λογοτεχνικούς κύκλους, αυτό το βιβλίο είναι πολύ ζωντανό. Όμως εγώ δεν αποτελώ μέρος αυτής της κοινωνίας, γιατί πρόερχομαι από την μεσαία τάξη. Η μαθητεία μου ήταν περισσότερο οπτική, παρά λογοτεχνική. Εδώσα μάχη για να μπορέσω να διαβάσω και να καταβροχθίσω δύο γίνεται περισσότερα βιβλία, αλλά πάντα μου έλειπε χρόνος. Δεν ξέρω αν μπορέω να διαβάσω τόσα βιβλία, δύος οι ταινίες που έχω δει. Μια φορά ήμουν προσκαλεσμένος να περάσω τα Χριστούγεννα μαζί με πολύ γνωστούς συγγραφείς, αλλά δεν μπόρεσα ν' ανταλλάξω ούτε μια λέξη μαζί τους".

Παρ' άλλη την μεγάλη διάρκεια της ταινίας υπάρχουν συνδέσεις που μόλις γίνονται αντιληπτές και κεραυνοβόλες κινήσεις, σαν να θέλετε να προκαλέσετε την αντιληπτική ικανότητα του βλέμματος, πράγμα που γίνεται δύο και συχνότερα στις ταινίες σας.

- "Αυτό είναι αλήθεια. Ανακάλυψα κάπι ξαναβρέποντας το Ζυλ και Τζιμ του Τρυφό και γιρίζοντας τα διαφημιστικά του Αρμάνι: κατάλαβα πόσο χρόνο χρειάζεται το μάτι του κοινού για να αντιληφθεί μια εικόνα και να την ερμηνεύσει. Ένας χρόνος ελάχιστος. Αυτό μου φρεσκάρισε λίγο τη μνήμη, θυμηθήκα τα γαλλικά και ιταλικά φιλμ της δεκαετίας του '60 και εφάρμοσα αυτήν την διαίσθηση στα Καλά παιδιά. Στο βάθος ήμουν εγώ που είχα αλλάξει, γιατί ήδη στα 1964 και 1965 είχα κάνει μερικά φιλμάκια μικρού μήκους στο πανεπιστήμιο δύο που οπούδαζα και αυτό δύο ήδη εκεί: ήταν πολύ γρήγορα".

Αυτή είναι μια ταινία όπου τίποτα δεν είναι τυχαίο: πως και πότε π.χ. βρίσκεται τους πίνακες που βλέπουμε στην ταινία; Είναι αυθεντικοί;



- "Κάθε κάδρο είχε προβλεφθεί στο σενάριο για να ξέρουμε ακριβώς τι θα έπρεπε να γυρίσουμε, συμπεριλαμβανομένων και των περασμάτων από το ένα πλάνο στο άλλο. Η Ρόμπιν, η σύμβουλός μου κάνοντας έρευνες ανακαλύψει ποιές ήταν οι αρχικές οικογένειες, οι πραγματικές, πάνω στις οποίες βασίστηκε το μυθιστόρημα της Γουώρτον. Για παράδειγμα το μοντέλο για την κυρία Μίνγκοτ, ήταν η ίδια η μητέρα της συγγραφέως. Και το σπίτι στο οποίο ζούσε, απομονωμένο, σχεδόν μέσα σε μια έρημο, αναπαρήχθη ακριβώς στην πρόσοψη και στα χρώματα. Η γυναίκα είχε στο σπίτι πίνακες αυτού του τύπου. Το ίδιο ισχνεί και για τους πίνακες της κυρίας Άρτσερ. Ενώ αντίθετα ο κύριος Μπορόφ βασίστηκε σαν ήρωας πάνω στον Αύγουστο Μπελμόντ που ήταν ένας αριβίστας ο οποίος επιδείκνυε τα χρήματά του και είχε πολλούς πίνακες παρακμακούς και προκλητικούς. Οι πίνακες της κυρίας Μίνγκοτ ήταν του Τόμας Κολντ, δύο πορτραίτα της Κοιλάδα του Χάντον". Αντίθετα οι Βαν ντερ Λούντεν είχαν μόνο φλαμανδικούς πίνακες, γιατί ήταν μια παλιά οικογένεια και τα πορτραίτα του 18ου αιώνα είχαν μεγαλύτερο κύρος γιατί ήταν πιο παλιά. Προσπαθήσαμε λοιπόν να ανακατασκευάσουμε τους αληθινούς πίνακες που κρέμονταν εκείνη την εποχή στα σπίτια των αρχικών οικογενειών. Βοηθήθηκαμε από την Ιστορική Εταιρεία της Νέας Υόρκης και βρήκαμε στους καταλόγους τους τους πίνακες που φάγαμε. Έτσι ξαναζωγράφιστηκαν με βάση τις εικονογραφήσεις των καταλόγων. Βρήκαμε βέβαια και αυθεντικούς, αλλά έπρεπε να προσέχουμε γιατί υπήρχε ο κίνδυνος να καταστραφούν. Είναι η πολιτιστική κληρονομιά μιας κοινωνίας που έδυσε και η οποία στο βιβλίο και στην ταινία απεικονίζεται σε μια μεταβατική στιγμή. Αισθάνομα πολύ συνδεδεμένος με την εικόνα του Νιούλαντ Άρτσερ που θυσίαζε τον εαυτό του, για να κρατήσει ενωμένη μια κοινότητα που δε θα επιβιώσει ούτε μια γενιά μετά απ' αυτόν. Φθάνουμε στα 1907, στην αγγή του Μεγάλου Πολέμου, και τα πράγματα που τον δέχμεναν δε θα έχουν πια καμμία σημασία μπροστά στις μεγάλες αλλαγές. Και σήμερα η κοινωνία μας εξελίσσεται, όμως κανείς δεν ξέρει προς πια κατεύθυνση.

(Η συνέπειξη δημοσιεύθηκε στο Cineforum, πο 327, Σεπτέμβριος 1993- μετάφραση: Θ.Λ.)

Η Γιορτινή Αγωνία των Κινήσεων

Παναγιώτης Δόκιος

Στην κινηματογράφηση από τον Σκορσέζε του μυθιστορήματος της Τιντ Μουάρτον *The age of innocence* οι πρωταγωνιστικοί παραγοντες είναι αφενός το μεγαλοαστικό σύμπαν της Νέας Υόρκης του τέλους του προηγούμενου αιώνα (τα υλικά στοιχεία, τα ανθρώπινα όντα) και αφετέρου η λανθάνουσα και ανολοκλήρωτη ερωτική ιστορία της κόμησσας Έλεν Ολένσκα και του δικηγόρου Νιούλαντ Αρστερ. Στην ταινία η σχέση αυτή αναπτύσσεται σαν ένα είδος κρίσιμης και υφέρπουσας παρέκβασης στο εσωτερικό ενός κόσμου ο οποίος, μολονότι την περιβάλλει, κάθε άλλο παρά τη φιλοξενεί. Ο Σκορσέζε συλλαμβάνει και υλοποιεί κινηματογραφικά τη σχέση μεταξύ των δύο εν λόγω πρωταγωνιστικών παραγόντων ταυτόχρονα ως σύμπλεξ δύο θεματικών αξόνων και ως οπτική σύμπνοια μεταξύ ενός συγκεκριμένου χωροχρονικού περίγυρου και ενός ιδιαίτερου γεγονότος συγκινητικής υφής. Αυτή η αμφίπλευρη ερμηνευτική ανάγνωση έχει ως κύριο φορέα της μία λογική οπτικής διείσδυσης της αγωνίας την οποία παράγει η εσωτερική εξέλιξη της ερωτικής ιστορίας του δικηγόρου και της κόμησσας, στο συγκεκριμένο μεγαλοαστικό σύμπαν όπου η εν λόγω σχέση εμφανίζεται. Η υπάρξη και η ανέλιξη αυτής της αγωνίας είναι κατά κύριο λόγο το συνδετικό στοιχείο ανάμεσα στα *Χρόνια της αθωτητικής* και στα προηγούμενα έργα του Σκορσέζε, ενώ η ιδιομορφία της απόδοσής της προσδιορίζει τη συγκεκριμένη τροπή της αισθητικής του οκηνοθέτη, την οποία εκφράζει αυτή εδώ η ταινία.

Τα δύο επίπεδα της κινηματογραφικής σύλληψης του Σκορσέζε στα οποία αναφέρομαστε συγκλίνουν, καθώς το καθένα τους συνιστά ροή αποσπασμάτων αντίστοιχα καθημίας από τις δύο όψεις της ίδιας αδιόρατης ερωτικής γιορτής που, ενώ τελεί διαρκώς υπό αναβολή, τελικά ματαιώνεται, αφήνοντας μόνο την οπτική παρουσία των μακρινών μηνυμάτων της να διατρέχει τις εικόνες. Είναι γιορτή νοοταλγίας μίας εύθραυστης χαράς, και αγωνίας για την έλευση της δύσκολης εξέγερσης δύο αμοιβαίων ερωτικών βλεμμάτων τα οποία δε συντονίζονται. Οι όψεις της γιορτής είναι αυτές της αφίαστης συμπλοκής του ρεαλισμού του χώρου και των γεγονότων με την κρυφή αυτάρκεια των αντικειμένων, με τον απόλυτο των συναθροίσεων των μεγαλοαστών, με την απρόβλεπτη και ανήσυχη τελετουργία των συναντήσεων της Έλεν με τον Νιούλαντ. Αυτή η συμπλοκή, λιγότερο ή περισσότερο έντονα, εξελίσσεται διαμέσου της κάθε οκηνής της ταινίας, παραχωρώντας τη μυστικότητα της εμφάνισής της πάνω απ' όλα στις



κάθε είδους κινήσεις: διαδρομές της κάμερας, κινήσεις των σωμάτων, των μορφών και των ανθρώπινων μελών, κινήσεις της αρμονικής ε-



σωτερικής ανάπτυξης των εικόνων - της μίας εικόνας μέσα από την αθροισθή ανάπτυξη της άλλης.

Στην εναρκτήρια σκηνή της όπερας η κάμερα περιφέρεται μαγευτικά μέσα στο χώρο του θεάτρου συλλαμβάνοντας την απρόσωπη, αρχοντική όψη του πλήθους των συγκεντρωμένων θεατών. Σταματά σχεδόν κατανυκτικά μπροστά στα πρόσωπα των επί της σκηνής του θεάτρου εραστών, των υποψήφιων ερωτευμένων (Νιούλαντ και Έλεν) μένα στα θεωρεία της αιθουσας και των ηθικολόγων σχολιαστών της κόρμησσας, δείχνοντας τον κρυφό σεβασμό της για την ερω-

τική ιστορία που εγκαινιάζεται. Κάτω από το νοσταλγικό βλέμμα της Έλεν οι παριστάμενες φιγούρες των θεατών αναφωτογραφίζονται ασταμάτητα και αστραπαία. Βαθμαία χάνουν την προσωρινότητά τους, καθίστανται μόνιμες μορφές του χώρου μίας μνήμης. Η κίνηση της ματιάς του Σκορσέζε υποβάλλει την αγωνία για την έναρξη και την υποδοχή της ερωτικής σχέσης, ενώ ταυτόχρονα το κοσμικό γεγονός που απεικονίζεται εμφανίζει ίχνη της ποιητικής του όψης. Στις μετέπειτα εσωτερικές σκηνές η κάμερα παρακολουθεί επίμονα τη λάμψη και την πολυτέλεια των αντικειμένων (γυαλικά, διακοσμητι-

κά, πίνακες του σπιτιού της γιαγιάς της Μέη, μαχαιροπήρουνα), τις τελευτουργικές κινήσεις των υπηρετών και τις συνομιλίες των συνδιαιτημόνων κατά τη διάρκεια των γευμάτων, το επιμελημένο περιεχόμενο των πάτων, τα χαλιά, τα έπιπλα και τους τοίχους των δωματίων. Καθρέπτει από επάνω και συνολικά τα χορευτικά ζευγάρια. Μετακινείται ήρεμα για να απεικονίσει σε κοντινά κυρίως πλάνα, την εξέλιξη των συναντήσεων ανάμεσα στους παρευρισκομένους, τις σύντομες δημόσιες συναντήσεις του Νιούλαντ με την Έλεν και τις εκφράσεις των τρίτων ενόσω σχολιάζουν την ελεύθερη ηθική της κόμμησας. Με τις κινήσεις και τις ενδιάμεσες στάσεις της η κάμερα δε μοιάζει να ενδιαφέρεται απλώς για την εξωτερική, σχεδόν μελαγχολική διαδοχή των γεγονότων. Ταυτόχρονα, αναδεικνύοντας τη σιωπηλή οπτική αφθονία του περιγύρου και τον αθόρυβο, τελευτουργικό ρυθμό των συνδιαλλαγών, επδιώκει να αιχμαλωτίσει δι, θα ονομάζουμε "κρυφή όψη της αιμόσφαιρας" του (αυτο)εμποδιζόμενου, περιθωριακού ερωτικού χρονικού το οποίο τυλίγουν μέσα τους τα γεγονότα. Η κάμερα φαίνεται να αναζητεί την αδήλωτη, αγωνιώδη ζωή των διαρκών αναστολών του ερωτικού ονείρου (αυτού το οποίο παραμένει συνέχεια μετέωρο) και να εμφανίσει την κρυμμένη κινηματογραφική υπόσταση αυτής της ζωής. Και το κάνει, με μία διακριτική αλλά έντονη επιμονή. Το βλέμμα του Σκορσέζε εντερνίζεται μέχρι τέλους τις διακυμάνσεις της λανθάνουσας παρουσίας της ανεκπλήρωτης ερωτικής προσδοκίας μέσα στους χώρους και επάνω στις επιφάνειες της πολυτελείας. Αυτή η οπτική επδίωξη κορυφώνεται στη σκηνή του αποχαιρετιστήριου γεύματος προς τιμή της κόμμησας Ολένσκα: ο φακός επιτείνει την υποκειμενικότητα της φωνής της αφηγήτριας, καθώς περιεργάζεται ακατάπαυστα τα πρόσωπα και τα αντικείμενα, αναλαμβάνοντας την επισημότητα της συγκέντρωσης με την κίνηση του δικού του βλέμματος. Είναι ένα βλέμμα που δεν περιγράφει μόνο την εξωτερική εξέλιξη της θλιβερής, σχεδόν υποκριτικής γιορτής. Την ίδια στιγμή αναζητεί, συλλαμβάνει και αποδεσμεύει μέσα στην οθόνη την ακραία αγωνία μας για την έκβαση, μίας ερωτικής συνάντησης που ούτως ή άλλως διακόπτεται και την αντανάκλαση μίας μακρινής ιδιωτικής γιορτής που αναβάλλεται οριστικά.

Οστόσο τα ίχνη της συνάντησης καταγράφονται μπροστά μας, ακόμα και άμεσα, ως φιλμικές εκδοχές των κινήσεων δύο σωμάτων τα οποία ονειρεύονται αδέξια ή αδιέξοδα. Η όποια ματαιώτητα την οποία θα απέδιδε ενδεχομένως το πνεύμα του ρεαλισμού στις συνευρέσεις του Νιούλαντ με την Έλεν βρίσκει την κινηματογραφική της αναρροή μέσα σε ένα ειδός ποίησης των κινήσεων (της σιωπής του ρυθμού τους, της κομψότητας των μορφών τους) που συνθέτει ο Σκορσέζε. Τέτοιες κινήσεις είναι: το αργό σημάδιο των χειρών των δύο πρωταγωνιστών, τα οποία απεικονίζονται σε κοντινό πλάνο, κατά τη διάρκεια της συνάντησης στο σπίτι της Έλεν. Οι αγωνιώδεις επαφές των καθιομένων ντυμένων σωμάτων τους, απεικονισμένες σε κοντι-



νά και μεσαία πλάνα, μέσα στη σιωπηλή πολυτελεία του ίδιου μέρους. Η ερωτική συνομιλία μέσα στο μόνιμο (μεσαία-κοντινά πλάνα): το ξεκουμπωμα του γαντιού της Έλεν από το Νιούλαντ, το παρατελαμένο φίλι του καρπού της. Τα μετέπειτα σφιγμένα, αχόρταγα φίλια ανάμεσα στους δύο, ενώσω η κάμερα τους παρακολουθεί, σαν η ίδια να ζωντανεύει ένα πλησίασμα, σαν το βλέμμα της να αναπνέει μαζί τους.

Σε δύο σημεία της ταινίας ο ρυθμός των κινήσεων αποκτά μία ασυνήθιστη ηρεμία και τα πρόσωπα της Έλεν και του Νιούλαντ παίρνουν μία έκφραση αβίαστης χαράς, ξένης προς κάθε ανησυχία. Η πρώτη φορά είναι, όταν στη σκηνή της συνάντησης στο εξοχικό σπίτι, από το πλάνο όπου ο Νιούλαντ απεικονίζεται σκυψός να συλλογίζεται, μεταφερόμαστε στο εσωτερικό της φαντασίας του: βλέπουμε το ίδιο δωμάτιο, αναπλασμένο, και την Έλεν που βρίσκεται πίσω του να ορμά και να τον αγκαλιάζει. Η κίνηση της είναι εντελώς ανέμελη, αφού δεν ανήκει στην

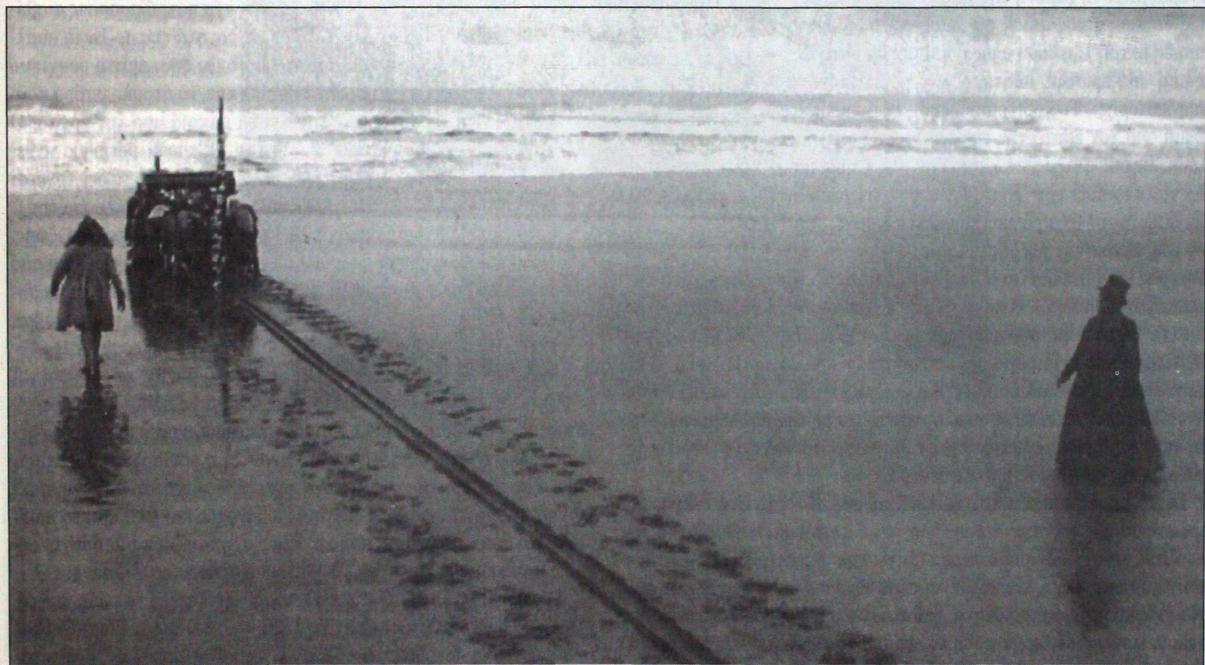
πραγματικότητα των δισταγμών των ψυχών και της ασυνεννοησίας των σωμάτων, αλλά σε κάποιο μακρινό, ανέπαφο σύμπαν. Η δεύτερη φορά παρατηρείται κατά τη διάρκεια της τελευταίας σκηνής: σε κοντινό πλάνο απεικονίζεται ο πενηνταεφτάχρονος Νιούλαντ να κοιτάζει το παράθυρο του σπιτιού της Έλεν. Έχει χρόνια να τη δει. Διστάζει όμως πα να το κάνει. Το πρόσωπό του καταλαμβάνει το ίμιον της οθόνης. Το υγρό βλέμμα του Ντάνιελ Νταΐμ Λιούνις (η υπόκρισή του και αυτή της Μισέλ Πράφιφερ είναι κύριοι φορείς της υψηλής καλλιτεχνικής αξίας της ταινίας) μαρτυρεί τη συγκίνηση του Νιούλαντ, ο οποίος λιγότερο παρατηρεί και περισσότερο ατενίζει. Στα δύο από τα επόμενα πλάνα κάτι από την περασμένη πραγματικότητα ανατρέπεται. Στο πρώτο από αυτά (μεσαίο πλάνο) απεικονίζεται στο δεξιό ίμιον της οθόνης το πίσω μέρος της φιγούρας της Έλεν, με φόντο τη θάλασσα. Υπάρχει μία γλυκεία διαύγεια σε όλη την εικόνα. Στο δεύτερο (κοντινό πλάνο), η Έλεν στρέφει το πρόσωπό της προς το μέρος μας, με μία κίνηση αμέριμνη, φυσική, εμφανιζόμενη μέσα σε ένα άλλο οπτικό πλαίσιο από αυτό της αναπαράστασης των πραγματικών δρωμένων. Το βλέμμα της κόμμησας απευθύνεται πριν απ' όλα σε μία φαντασία που ονειροπολεί, όπως συμβαίνει εκείνη τη στιγμή με τη φαντασία του Νιούλαντ αλλά και με τη δική μας, στο βαθμό που η τελευταία συμπνέει με τη κινηματογραφικό βλέμμα του Σκορσέζε. Η κίνηση του προσώπου της Έλεν δημιουργεί έτοι τη δεύτερη οπτική εκδοχή ενός παρελθόντος γεγονότος. Τόσο αυτή η κίνηση όσο και εκείνη της σκηνής στην οποία μόλις προηγουμένως αναφερθήκαμε αναστέλλουν στο εσωτερικό της διάρκειας τους τους όρους της αγωνίας για την έκβαση μίας σχέσης όπου η ερωτική συνεννόηση τελεί υπό διαρκή αναβολή. Ετοι, αποσπασματικά αλλά ήρεμα, οι κρυφές όψεις της γιορτής αιμόσφαιρας την οποία υπαινίσσεται το σύνολο της ταινίας φθάνουν, μέσα σε κάποια πλάνα, μέχρι το σημείο της άμεσης φανέρωσης. Αυτού του ειδούς η αναστολή της αγωνίας μοιάζει να υποβάλλει και μία νέα πτυχή της προβληματικής του Σκορσέζε.

Μουσικές Ερωτικές Ψηλαφήσεις

Ελένη Μάρα

Η Μαργκερίτ Ντυράς έχει πει ότι μπορούμε να συλλάβουμε τις έν-
νοιες μόνο μέσα στη στέρηση, όταν τα αγαπημένα μας πρόσωπα και
πράγματα απουσιάζουν. Όταν στερούμαστε, η ευτυχία, ο πόθος και ο

ντρα που διάλεξε ο πατέρας της για εκείνη. Λόγω του δυσκίνητου ό-
γκου του, το πάνω μένει εγκατελειμμένο στην παραλία και πέφτει
στην κατοχή ενός φίλου του άντρα της, ο οποίος το χρησιμοποιεί ε-



έρωτας γίνονται σε μας αισθητοί, κατανοητοί.

Το πρόσωπο της Έντα (Χόλι Χάντερ) στο Πιάνο της νεοζηλανδής Τζένη Κάμπον οικοδομείται και αυτό πάνω σε μία μεγάλη στέρηση: εκείνη της ομιλίας. Η Έντα, βουβή, έχει μάθει να επικοινωνεί με τα χέρα και με τη μουσική. Φτάνει στη Νέα Ζηλανδία με τη νόθα κόρη της και το αγαπημένο της πάνω, για να παντρευτεί έναν άγνωστο ά-

κβιαστικά προκειμένου να αποσπάσει τον έρωτά της. Η Έντα αναγκάζεται να πληρώσει σε έρωτα την επιθυμία της να μπορεί να επισκέπτεται, να βλέπει και να αγγίζει το πάνω της, να μπορεί, δηλαδή, να κρατήσει την επαφή της με τη μουσική.

Η ηρωίδα δεν είναι ένας άνθρωπος με "ειδικές ανάγκες", σίγουρα όχι με τη συγκινησιακή ευκολία και τον κραυγαλέο εντυπωσιασμό

που παρατηρούμε στο χολυγουντιανό, αλλά, τελευταία, και στο δικό μας ελληνικό κινηματογράφο. Οι ειδικές, ή μάλλον ιδιαίτερες, ανάγκες της Έντα (όπως και της ηρωίδας του Ένας άγγελος στο τραπέζι μου) δεν είναι τίσο, σχεδόν καθόλου, κάποιο φυσικό ελάττωμα αλλά η εσωτερική ηχη, το υπόκωφο κλάμα, ενός κόδου ευαίσθητου, κλειστού και επικοινωνιακά υπερεκλεπτυσμένου.

Το Πιάνο είναι μία ταινία που αφορά στα μέσα της τρυφερότητας και, κυρίως, στα χέρια. Τα χέρια μιλούν, κινούνται ήπια και μελωδικά (όταν η Έντα παίζει μουσική ή αφηγείται παραμύθια), σπασμωδικά και απεγνωσμένα (όταν χάνει δύσα αγαπά). Τα χέρια χαιδεύουν, συνδέουν τα πλήκτρα με τον έρωτα ή, αντίθετα, γίνονται μέσα για εκδίκηση, βία και καταστροφή (ο βάναυσος απατημένος σύζυγος - Σαμ Νηλ). Προκειμένου να παράγουν τέχνη, τα χέρια αγγίζουν τα πάντα γλιτστρούν πάνω στις άκρες των δαχτύλων: η φύση, η μουσική, η αγάπη και η ηδονή.

Κάθε πλήγμα στην ακεραιότητα του πάνου αντιστοιχεί σε φυσικό πόνο και σωματικό ακρωτηριασμό της ίδιας της Έντα. Όταν η γυναίκα ξεριζώνει ένα πλήκτρο για να χαράξει πάνω στο ξύλο του ερωτικά μηνύματα προς τον εραστή της, τον οποίο έχει στο μεταξύ αγαπήσει, ο άντρας της, σαν τιμωρά, της κοβεί το ένα δάχτυλο.

Προκειμένου να μιλήσει για τις σχέσεις ανάμεσα στους ήρωες (η γυναίκα, η κόρη, ο σύζυγος και ο εραστής είναι τα τέσσερα κεντρικά πρόσωπα του φιλμ), η Κάμπιον καταφένει συχνά σε στερεότυπους συμβολισμούς, οι οποίοι, ευτυχώς, αποκούν καινούρια λάμψη χάρη στην εκχυλίζουσα ειλικρίνεια των συναισθημάτων που συλλαμβάνει ο φακός. Όπως, για παράδειγμα, ο διπλασιασμός και η συμπλήρωση του ανθρώπου από την τέχνη (η μουσική συμπληρώνει την Έντα επικοινωνιακά, αναπληρώνει και αναβαθμίζει τη χαμένη της λαλιά) και ο συμμετρικός διπλασιασμός και η συμπλήρωση της Έντα από τη μικρή της κόρη (εμφανισιακές ομοιότητες, σιωπή της πρότης, ακατάπαυστη ομιλιτικότητα της δεύτερης). Το κοριτσάκι διεκδικεί, από τη μια μεριά, για τον εαυτό της την αγάπη της μητέρας από τους δύο άντρες, ενώ, από την άλλη, προσπαθεί να εκτοπίσει την Έντα, να την αντικαταστήσει δίπλα τους (εξαιρετικά εύλωτη είναι η σκηνή του ύπουν της μικρής δίπλα στον εραστή της μητέρας - τον υποδύνεται ο Χάρβεϊ Καϊτέλ με τραχειά ζωτικότητα και πρωτόγονο λυρισμό). Η κατάρριψη του μύθου της παιδικής αθωότητας (το "αγγελούδι" που ποθεί και καταστρέφει) είναι ένα άλλο αρκετά στερεότυπο εγχείρημα, που όμως αντλεί νέα δύναμη μέσα από το πληθωρικό, σκανδαλιάρικο θράσος της μικρής πρωταγωνίστριας Άννα Πάκουιν, έτσι όπως αυτό συνδυάζεται με την παλλόμενη ποίηση των αισθήσεων που αναδίνουν σκηνές σαν εκείνη της ερωτικής συνεύρεσης των παιδιών με τα δέντρα.

Τα τέσσερα πρόσωπα της ταινίας καθρεφτίζονται, ανά ζεύγη, με τρόπο φυσικό, το ένα μέσα στο άλλο, αφού η ερωτική επιθυμία, κοινή σε όλους, είναι εκείνη που αποκαλύπτει την ομοιότητά τους. Διεκδικούν τη συμμετοχή, εξεγείρονται στον ερωτικό αποκλεισμό και την ηδονοβλεπτική παθητικότητα, βλάπτουν εκείνους που τους απορρίπτουν. Πρόκειται ακριβώς για το ευαίσθητο εκείνο σημείο στο οποίο σταματά η φύση και αρχίζει ο πολιτισμός. Ο "πολιτισμένος" ερωτικός πόθος υπαγορεύει την αποκλειστικότητα, την αναζήτηση της ερωτικής χαράς σε συγκεκριμένους, αυτοτράπελεγμένους, συγγενικά απομακρυμένους όσον αφορά το αίμα, συντρόφους. Όταν ο αισθητισμός ξυπνά για πρώτη φορά μέσα στο σώμα της Έντα, η πρώτη της αντίδραση είναι να αναζητήσει το ερωτικό άγγιγμα σε κάθε πρόσωπο και κάθε σώμα που είναι εύκαιρο δίπλα της (ο σύζυγος, η κόρη), σύ-



ντομα όμως σταματά: δεν αναζητά άλλον από τον εραστή της. Ο φακός της Κάμπιον παρακολουθεί τις ερωτικές ψηλαφήσεις της ηρωίδας στις ποικίλες τους κατευθύνσεις, τους δισταγμούς τους ανάμεσα στην κουλτούρα και τη φύση, τη μεταγραφή τους στη γλώσσα της μουσικής και την επιτροφή τους στην αρχική γλώσσα του σώματος.

Στη Νέα Ζηλανδία, νέα πατρίδα για τις αισθήσεις και την προσωπικότητά της, η Έντα απαλλάσσεται από το βαρύ και δύσκαμπτο ρουχισμό της πουριτανικής θιβήκης, το άτσαλο μάυρο φουστάνι που την κρατά μακριά από τον έρωτα. Ο τόπος προέλευσής της, η Σκωτία, μένει για τη θεατή εσκεμμένα ασφήγη γιατί η Έντα δεν έρχεται τόσο από μια χώρα όσο και από τη θάλασσα την ίδια, μήτρα αλλά και σιωπηλό τάφο της ζωής. Στην παραλία μένουν ξεχασμένοι, σε μερικά από

τα ομορφότερα πλάνα του φιλμ, οι λίτοι και απολύτως αναγκαίοι συντελεστές της φύσης και του πολιτισμού: ένας άντρας, μια γυναίκα, ένα παιδί, το πάνο και η θάλασσα.

Η ελλειπτική σκιαγράφηση, οι απέριττες αρμονίες, παρασύρονται σε έναν ατέλειωτο μουσικό διάλογο με τον γήινο πλούτο του έρωτα, τον οποίο ο συνθέτης Μάικλ Νάιμαν μεταφράζει σε χειροπαστές μελωδίες. Στο Πιάνο αλληλουσμπλήρωνονται η οργαστική βλάστηση και η αχανής παραλία, το σώμα και η ψυχή, η ψυχή και η τέχνη και η ζωή, η ζωή και ο θάνατος, ο θάνατος και το παιδί και η γυναίκα, η γυναίκα και ο άντρας: σχηματίζουν μία ήσυχη, αέναη αλυσίδα υποταγμένη στη βουβή εναρμόνιση του σύμπαντος. Αυτή η ανάσα της αιωνιότητας παίζει για την ταινία το ρόλο καντέντος, ολοκληρώνοντας τα μουσικά και ερωτικά της ταξίδια. Το Πιάνο παγιώνει την ανάδειξη της Τζένη Κάμπιον σε σπουδαίο, πρωτότυπο δημιουργό.

Τζαίν Κάμπιον

Στο Πιάνο νοιώθει κανείς την ταινία με διαφορετικό τρόπο, όταν η κάμερα βρίσκεται σε κίνηση (π.χ. όταν "σκύβει" πάνω στην ακτή ανακαλύπτοντας το πάνο ή όταν ξεμυγίζει πίσω απ' τις πλαγιές του δάσους κ.λπ.). Σ' αυτές τις περιπτώσεις προσπάθησα να προσδώσω στην ταινία μια ποιητική αίσθηση, μια ιδιαίτερη συγκινησιακή δύναμη ενώ σε άλλα σημεία επιθυμούσα η κάμερα να είναι απούσα: όταν οι ήρωες ήταν μόνοι σ' ένα δωμάτιο και κανένας δεν φαίνεται να τους κοιτάζει. Σ' αυτές τις περιπτώσεις πρέπει να τραβηγχτείς στην άκρη και ν' αφήσεις όλη την δύναμη στην παρουσία των ηθοποιών. Αυτήν την στάση μου φάνηκε πιο σωστό να την υιοθετήσω στο Ένας άγγελος στο τραπέζι μου, γιατί η ηρωΐδα ήταν ντροπαλή και εύθραυστη που υπήρχε μεγάλος κίνδυνος να συνθλιβεί.

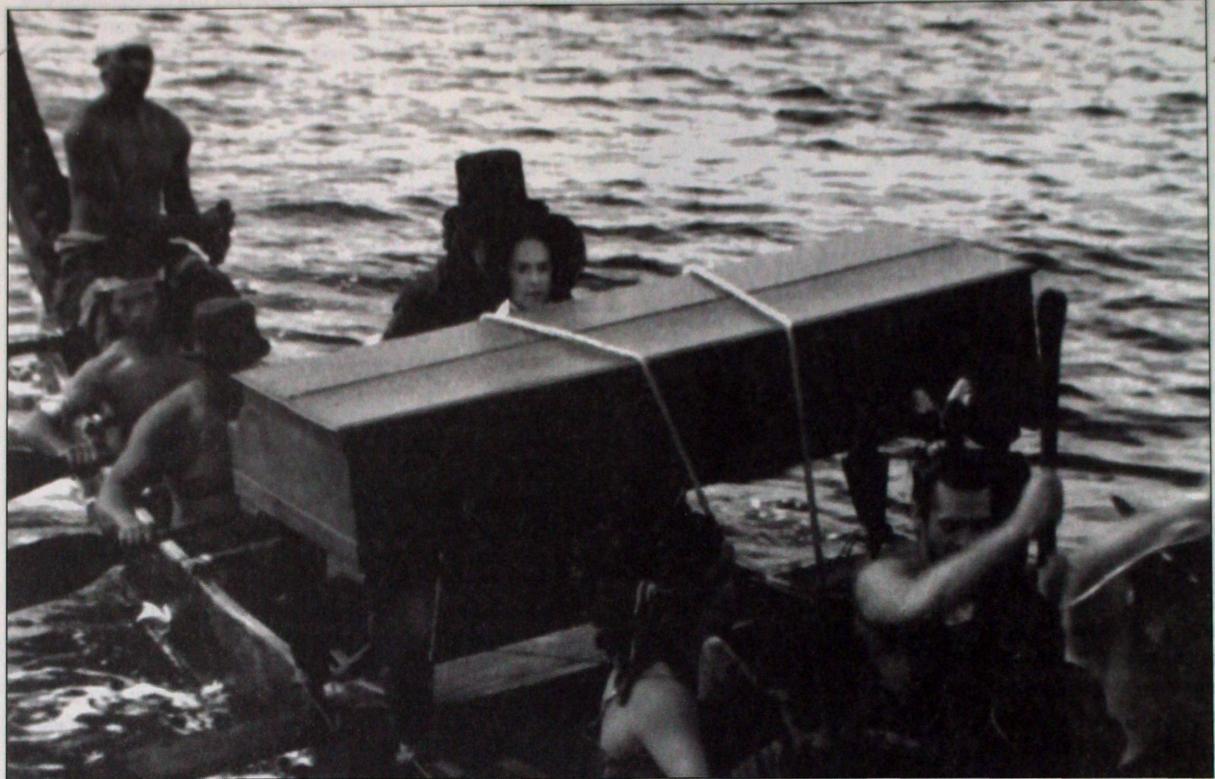


Οι σκηνές της παραλίας στο Πιάνο δεν ήταν δυνατόν να γυριστούν, εάν δεν ήξερες από πριν τις ακριβείς μετακινήσεις όλων αυτών (ανθρώπων και πραγμάτων) που υπήρχαν στη σκηνή. Το καλύτερο είναι, για μένα, να προετοιμάσεις τα πράγματα με τέτοιο τρόπο ώστε να είναι απόλυτα λειτουργικά. Μετά να ψάξεις αν υπάρχει κάτι που θα μπορούσες να κάνεις διαφορετικά. Όταν έχω ετοιμάσει σχολαστικά όλα τα πλάνα, τότε καταφέρνω να αυτοσχεδιάσω πολύ καλύτερα.

Η αφηγηματική φωνή off υπάρχει σ' όλες μου τις ταινίες. Δεν ξέρω γιατί. Ισως είναι ένας τρόπος να απευθύνομαι κατευθείαν στο κοινό.

Είναι πολύ οικονομικό αφηγηματικά. Είναι απλό. Σκέφτομαι ότι στο Πιάνο η φωνή εκτός πεδίου είναι πολύ σημαντική. Στις άλλες ταινίες αποφασίσαμε την τελευταία στιγμή, εάν έπρεπε να την κρατήσουμε ή όχι. Αντιθέτα στο Πιάνο ήταν αναγκαία απ' την αρχή. Είναι ο τρόπος με τον οποίο εισάγεται η 'Άντα στην ταινία. Μ' αρέσουν πάρα πολύ οι αρχές των ταινιών. Όλα είναι ακόμα δυνατά, ακαθόριστα, μπορείς να κάνεις αυτά που θέλεις. Η αρχή δεν πρέπει απαραίτητα να αποτελεί μέρος της αφηγηματικής τάξης της ταινίας. Έπειτα σ' αυτήν ειδικά την ταινία δεν είναι μια φωνή off αλλά μια φωνή in (εσωτερική). Είναι ένα παράδοξο: να μπορείς ν' ακούς την εσωτερική φωνή, του μυαλού μιας μουγγίτσας.

Στο Πιάνο για πρώτη φορά προσπαθούσα να χρησιμοποιήσω το σινεμά συγκινησιακά. Προσπάθησα να χειριστώ την κάμερα για να περιγράψω τα συναισθήματα με τρόπο ποιητικό, λυρικό. Στο παρελθόν δούλεψα ενάντια σ' αυτήν την λογική. Χρησιμοποίησα λοιπόν την κάμερα όχι για να τραβήξω την προσοχή του κοινού ναρκισσιστικά, αλλά για να δημιουργήσω τις συγκινήσεις και την ατμόσφαιρα από τα οποία είναι φτιαγμένη η ιστορία. Αυτό είναι πράγματι διαφορετικό



από τις προηγούμενες ταινίες μου. Δεν ξέρω αν είναι συνηθισμένο να χρησιμοποιεί κανείς διαφορετικά στυλ σε διαφορετικές ταινίες, αλλά δεν μ' αρέσει να επαναλαμβάνομαι. Μ' αρέσει να είμαι προκλητική όπως στο *Sweetie*, έντιμη και ειλικρινής όπως στο *'Ένας άγγελος στο τραπέζι μου*, ή ρομαντική όπως στο *Πιάνο*. Είναι όλα στοιχεία της φύσης μου. Όλα με αντιπροσωπεύουν ολοκληρωτικά αν καί το Πιάνο είναι αυτό που μ' αγγίζει περισσότερο και είναι πιο κοντά στην φύση μου, σίγουρα. Φυσικά είναι και το πιο φιλόδοξο.

Άρχισα να γράφω το σενάριο το 1985. Το σημείο εκκίνησης ήταν πάνω απ' όλα η επιθυμία μου να κάνω μια μεγάλη ταινία, ρομαντική και γοτθική όπως τα *Ανεμοδαρμένα Ύψη*. Κατάλαβα όμως ότι ήμουν ακόμα πολύ νέα και πώς έπρεπε να "ενηλικιωθώ" κινηματογραφικά για να την επιτύχω. Την εποχή εκείνη ήμουν ήδη τριάντα χρονών αλλά βίωνα μια κατάσταση πρόκλησης απέναντι στα πράγματα. Αποφάσισα ν' αφήσω αυτό το σχέδιο στην άκρη, με κίνδυνο να μην το πραγματοποιήσω ποτέ και να κάνω μια ταινία που θα βρισκόταν σε μεγαλύτερη συμφωνία μ' αυτό που ήμουνα εκείνη την εποχή: το *Sweetie*. Εξ χρόνια αργότερα καταπάστηκα ξανά με το σενάριο. Η επιθυμία μου να το σκηνοθετήσω ήταν πάντα το ίδιο δυνατή.

Κάποιος που δεν μιλά γίνεται περισσότερο ζωώδης. Αυτό του δημιουργεί πολλές φορές συναισθήματα πιο δυνατά και αγνά που δεν έχουν επηρεαστεί από την γλώσσα. Κατά κάποιο τρόπο αυτό του επιτρέπει να κατακτήσει ένα πιο βαθύ επίπεδο του εαυτού του. Δημιούρ-

γησα ένα βουβό πρόσωπο γιατί ήθελα το πάνω να αντιπροσωπεύει για εκείνη το πιο σημαντικό πράγμα στη ζωή της, κάτι που δεν συμβαίνει με κάποιον που μιλά. Το πάνω θα μπορούσε να είναι γι' αυτή αντικείμενο ενός απόλυτου έρωτα, μια οριακή μορφή εξουσίας.

Η ανακάλυψη ενός πάνου σ' ένα τόσο πρωτόγονο ντεκόρ όπως η ζούγκλα της Νέας Ζηλανδίας της εποχής εκείνης μου φαίνοταν μια δυνατή αντιπαράθεση και μια πολύ πλούσια μεταφορά.

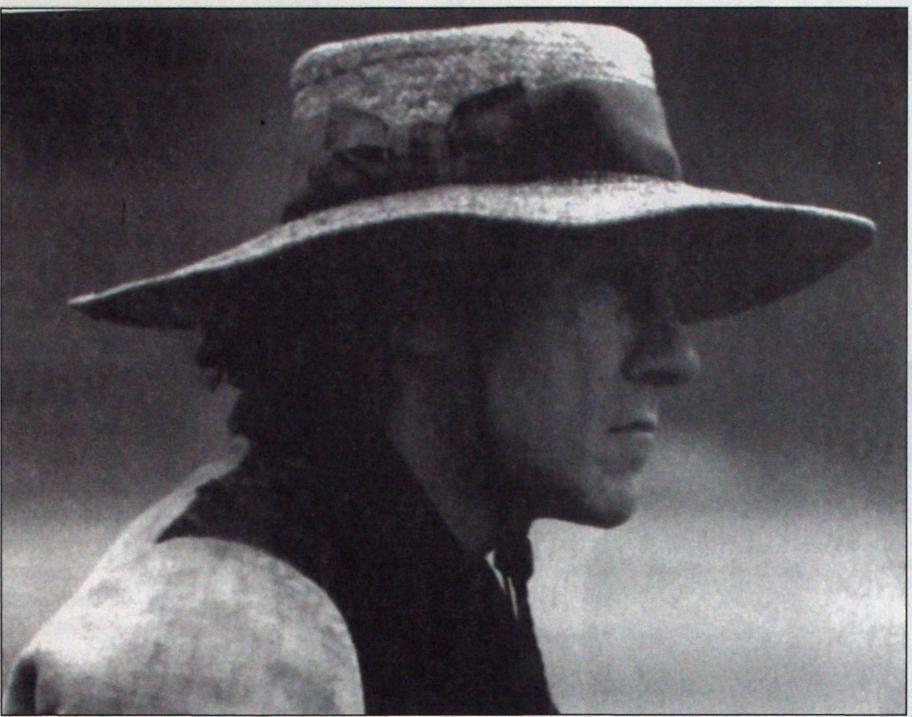
Ποτέ δεν θεώρησα τον Καϊτέλ και την Χάντερ αμερικανούς ηθοποιούς: πολύ απλά γιατί είναι πρώτα απ' όλα ηθοποιοί πριν να είναι αμερικανοί. Η Χόλι και ο Χάρβεϋ επένδυσαν ένα μεγάλο μέρος του εαυτού τους στην ταινία και έκαναν φανταστική δουλειά.

Ειλικρινά δεν ποτεύω ότι τα στοινύτιο ενδιαφέρονται πολύ για μένα ούτε κι εγώ γι' αυτά. Το μόνο πράγμα που έχουμε κοινό είναι πως συμφωνούμε ότι δεν είμαστε φτιαγμένοι ο ένας για τον άλλο.

Υπάρχει κάποια στιγμή που το χρησιμοποιώ το "ρελαντί" κι όμως

δεν το προσέχουμε: είναι το μέσο για να παρατηρούμε με μεγαλύτερη οξύτητα τα πρόσωπα. Κάποιες ενότητες έχουν επίσης γιριστεί σε ρελαντί "μέσα" στην κάμερα. Το επέτρεψα αυτό στον εαυτό μου, γιατί πρόκειται για μια ρομαντική ιστορία με την οποία πραγματεύμαστε ένα στιλ πιο υψηλό, πιο δραματικό, πιο λυρικό. Το ρελαντί μπορεί να φαίνεται εύκολο, κακού γούστου, σε κάποιες περιπτώσεις. Όχι όμως σε άλλες. Όταν βγαίνει η Άντα από το νερό, τα πλάνα θα γινόταν κοινότυπα χωρίς το ρελαντί και σε αυτό το σημείο ήθελα να εκφράσω το σοκ το οποίο αισθάνεται. Νομίζω ότι αυτό λειτουργεί σωστά.

(...)



σα εκεί τις νύχτες, αυτό είναι μία συνήθεια στη Νέα Ζηλανδία. Είχα κάνει μακρινούς περιπάτους στα μονοπάτια και αυτό το λάτρευα. Υπήρχε μια δύναμη σε κάποια μέρη του δάσους που είχαμε την εντύπωση ότι βρισκόμασταν κάτω από το νερό. Είναι ένας τόπος ταυτόχρονα ανησυχητικός, κλειστοφοβικός και μυθικός που χρωμάτιζαν στην παιδική μου ηλικία, τις

πολύπλοκες διαδρομές που ακολουθούσαμε. Θελήσαμε να δώσουμε τα χρώματα του βιθού της θάλασσας στις σκηνές μέσα στο δάσος για να τις συνδέσουμε με την σεκάντ του τέλους. Είναι ένας τόπος που τρομοκρατούσε τους Ευρωπαίους όταν τον έβλεπαν για πρώτη φορά, και όπως δεν τον αγαπούσαν τον είχαν απογιλώσει για να μοιάζει με την Ευρώπη. Πίστευα ότι αυτός ο άγριος τόπος ταίριαζε στην ιστορία μου, εξαιτίας του ρομαντισμού που είναι παρεξηγημένος στην εποχή μας το πολύ "όμορφο" και αγαπητό. Έχουμε ξεχάσει τη σκληρότητά του, τη σκοτεινή πλευρά του. Ήθελα να δημιουργήσω στον θεατή ένα συναίσθημα τρόμου μπροστά στη δύναμη των φυσικών στοιχείων. Αυτό πιστεύω, είναι το πνεύμα του ρομαντισμού: ο σεβασμός για τη φύση που θεωρείται πολύ πιο μεγάλη από εμάς τους ίδιους, από τον καθένα σας ή την ίδια την ανθρωπότητα.

(...)

Δεν ήταν η πρόθεσή μου να χρησιμοποιήσω μουσική συνθετών του ρομαντισμού. Ήθελα μια μουσική ταυτότητα για το φίλμ και όχι μια αντιγραφή των συνθετών του 19ου αιώνα. Μου ταίριαζε μια πρωσική φωνή των μουσικών που η Άντα θα μπορούσε να είχε γράψει. Ο Μάικλ Νάμαν αποφάσισε να χρησιμοποιήσει έναν σκωτσέζικο σκοπό, ένα κομμάτι που θα μπορούσε να ερμήνευε στον τόπο της και το οποίο ταίριαζε με την πρωσικότητά της. Δεν γνωρίζω και πολλά πράγματα για τη μουσική και ζήτησα συμβουλές για την επιλογή του συνθέτη. Κάποιοι φίλοι μου συνέστησαν τον Μάικλ Νάμαν του οποίου σίγουρα γνώριζα το έργο του για τις ταινίες του Πήτερ Γκρηναγουάιη και ειδικά για την ταινία το Συμβόλαιο των σχεδιαστή όπου είχε πάσει τον τόνο της εποχής συγχρόνως με ένα στιλ πολύ πρωσικό. Ο Μάικλ δεν είναι ένας απλός συνθέτης κινηματογραφικής μουσικής, είναι ολοκληρωμένος μουσικός. Έχει τη δικιά του έντονη πρωσικότητα. Αυτό ήθελα για την ταινία και όχι κάποιον που θα χρησιμοποιούσε κόλπα. Είμαι πάρα πολύ ευχαριστημένη από την σύνθεσή του και συγκεκριμένα με τη βιαιότητα της μουσικής του.

(...)

Γνώριζα την ατμόσφαιρα και τη δύναμη αυτών των τοπίων, όπου είχα μεγαλώσει. Έκανα περιπάτους μέσα στο τροπικό δάσος. Περνού-

Είναι αλήθεια πως ορισμένες σκηνές έχουν την ατμόσφαιρα του μύθου της νεράδας, ένα χαρακτήρα του παράδοξου, όπως η σκηνή που η Φλώρα τρέχει πάνω στους λόγους.

Αγαπούσα αυτούς τους λόγους και είχα σκεφθεί να τοποθετήσω εκεί τη σιλουέτα του μικρού κοριτσιού. Πιστεύω ότι ήταν ένας τρόπος να οριοθετήσω το τοπίο που κάποτε με είχε κυριεύσει και αγανούσα να το εκφράσω με ένα τρόπο πρωσικό. Άλλα αυτοί οι λόγοι ήταν τόσο όμορφοι που ήθελα να τους συμπεριλάβω στην ταινία.

(Τα αποστάσματα προέρχονται από μονογραφία για την Τζάινη Κάμπον και από συνέντευξη της στο Positif νο 388, Ιουνίου 1993· μετάφραση Θ.Δ., Θ.Ν., Μένη Τσάγκου)

ΤΡΙΑ ΧΡΩΜΑΤΑ: Η ΜΠΛΕ ΤΑΙΝΙΑ

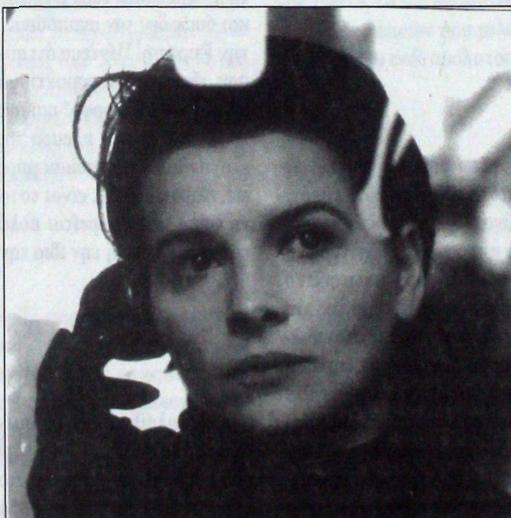
Οι γαλάζιες αντανακλάσεις της ανθρώπινης επικοινωνίας

Ελένη Μάρα

"Όλανθρωπος", λέει ο Κισλόφσκι, "γεννήθηκε μέσα στο φως και οι αντανακλάσεις είναι αυτές που τον καθορίζουν. Εκεί καθρεφτίζεται η ψυχή του". Η σκέψη αυτή συνοψίζει τόσο την ποιητική διάθεση με την οποία ο πολωνός σκηνοθέτης προσεγγίζει το σινεμά όσο και τις μεταφυσικές αντησυχίες που ξετυλίγει διστακτικά στις χλωμές εικόνες των ταινιών του.

Αν και ο Κισλόφσκι συγγρενεύει με τον Μπρεσόν ως προς τη θρησκευτική εσωτερική ένταση των πλάνων, το ελλειπτικό ύφος, την τεταμένη πνευματικότητα των προσώπων, τη βιθφορέτηση της εσωτερικής ελευθερίας του ατόμου, θα λέγαμε ότι τα κινηματογραφικά του μοτίβα έχουν μία παράλληλη "διπλή" ζωή με εκείνα του Αντονιόνι. Και μιλάμε φυσικά για την αναζήτηση ενός προσώπου, το διπλασισμό του, τις εξαφανίσεις και αντικαταστάσεις, κυρίως των γυναικών. Εκεί όμως που ο Αντονιόνι διαλύει τα πρόσωπα μέσα στα πράγματα, εξισώνει τους ανθρώπους με τα αντικείμενα ε-

πιτείνοντας το ψυχολογικό τους αδιέδοδο, ο Κισλόφσκι χαρίζει ανθρώπινη πνοή ακόμη και στο άψυχο υλικό όταν αυτό αγγίζεται από τον άνθρωπο και τα συναισθήματα του. Όπως και στη Διπλή ζωή της Βερόνικα, τα αντικείμενα στη Μπλε ταινία, την τελευταία του πολεού δημιουργού, λάμπουν και τρέμουν λιάζουν, πάλλονται από εσωτερική ζωή: το περιτύλιγμα του ζαχαρωτού, το μενταγιόν, ο πολυέλαιος, το νερό, ο καφές και η ζάχαρη, τα τζάμια και τα κρύσταλλα, η λεία επιφάνεια του πιάνου, οι παρτιτούρες (εξαιρετικές οι κοντινές λήψεις κατά τις οποίες ο φακός προσπαθεί να αιχμαλωτίσει την ψυχή της μουσικής), ακόμη και οι τηλεοπτικές εικόνες.



Η Μπλε ταινία είναι η πρώτη σε σειρά, ταινία μιας τριλογίας που βασίζεται στα τρία χρώματα της γαλλικής σημαίας (μπλε - άσπρο - κόκκινο) και τις ιδέες που αυτά εκπροσωπούν (ελευθερία - ισότητα - αδελφοσύνη). Είναι δηλαδή μία ταινία πάνω στην ιδέα της ελευθερίας, όχι όμως με την πολιτικοκοινωνική έννοια του όρου αλλά με την εσωτερική - πνευματική. Η ιστορία είναι περίπου η εξής: Ένα αυτοκινητικό δυστύχημα αφαίρει από τη Ζυλί (Ζυλιέ Μπινός) τις ανθρώπινες σχέσεις: τον άντρα της, διάσημο μουσουργό, και το παιδί της. Έχοντας ήδη χάσει την επικοινωνία με τη μητέρα της (είναι γηρά και υποφέρει από αρνητσία), η Ζυλί πιστεύει ότι έχει αγγίξει το σημείο της απόλυτης μοναξιάς. Επιχειρεί να αυτοκτονήσει αλλά δεν τα καταφέρνει, και τότε αποφασίζει να δώσει τέλος στο παρελθόν και να ζήσει το παρόν, όχι για να ξεκινήσει μια καινούρια ζωή, η οποία θα σήμανε νέες σχέσεις και εμπειρίες, αλλά για να βυθιστεί στο μεταίχμιο ανάμεσα στην ύπαρξη και την ανυπαρξία, να γγίξει

την απολυτη ελευθερία και απράξια ("Τι κάνετε στη ζωή;" τη ρωτούν. "Τίποτα" απαντά), ένα είδος εσωστρεφούς, ατομιστικής γαλήνης ένα μόλις οκαλοπάτι πριν το θάνατο. Ή πριν το θέο.

Ολόκληρη η ταινία οικοδομείται, το υπαινιχτήκαμε ήδη, πάνω σε ένα έχυτο και διακριτικό παιχνίδι διπλασιαρμού προσώπων και πραγμάτων, το οποίο πρόκειται να ανατρέψει τις επιδιώξεις της ηρωΐδας, να την στρέψει ξανά πίσω στη ζωή και στους ανθρώπους. Θα προσπαθήσουμε να καταγράψουμε τις κυριότερες στιγμές των διπλασιαρμάτων της Μπλε ταινίας:

- Όταν ο σύζυγος πεθαίνει, η Ζυλί ανακαλύπτει ότι υπάρχει ένας

δεύτερος άντρας, μουσικός και εκείνος, συνεργάτης του συζύγου της, που την αγαπά. Ένας άντρας εξαφανίζεται, ένας άλλος είναι έτοιμος - και πρόθυμος - να τον αντικαταστήσει.

- Η Ζυλί νομίζει πως έχει καταστρέψει τη μισσοτελειώμενη σύνθεση του άντρα της, όταν αργότερα ανακαλύπτει πως έμεινε άθικτη χάρη στην υπαρξη αντίγραφου.

- Προσπαθεί να μείνει μόνη στο καινούριο της διαμέρισμα όταν ανακαλύπτει, στο ίδιο κτίριο, την υπαρξη μιας κοπέλας, μιας πόρνης, με την οποία έχει κοινά σημεία (π.χ. την ηλικία, τα παρόμοια αναμνηστικά αντικείμενα, τον αισθησισμό).

- Ένας άγνωστος φλαστιστάς που ζητιανεύει στη γειτονιά της αυτοσχεδιάζει μία μελωδία όμοια με εκείνη που είχε συνθέσει ο άντρας της. Δύο διαφορετικοί άνθρωποι έχουν κοινή έμπνευση και συνθέτουν την ίδια μελωδία. Ο ένας είναι ο "διπλός" εαυτός του άλλου.

- Ο σύζυγος είναι νεκρός αλλά η εικόνα του μένει ζωντανή στις φωτογραφίες. Η φωτογραφία πολλαπλασιάζει στο άπειρο τα αντίγραφα του συζύγου, της Ζυλί, της "άλλης" γυναίκας την ταυτότητα της οποίας δεν γνωρίζουμε ακόμα (από τις πο "αντονιονικές" στιγμές του Κισλόφσκι, αρκεί να θυμηθούμε την *Tautότητα μιας γυναίκας*).

- Η μητέρα, η οποία πάσχει από αμνησία, μπερδεύει τη Ζυλί με την αδερφή της. Οι ταυτότητες συγχέονται, το ατομικό αποδεικνύεται εύθραυστο και ρευστό: τα πρόσωπα διπλασιάζονται. Η λήθη στην οποία η Ζυλί εποδίωκει να βυθιστεί αποτελεί μία προσπάθεια μίμησης, όρα διπλασισμού, αντιγραφής, της αμνησίας της μητέρας της.

- Και φτάνουμε στο απόγειο των διπλασιών: η Ζυλί ανακαλύπτει πως ο σύζυγός της αγαπούσε δύο γυναίκες (τις αγαπούσε και τις δύο, και αυτό είμαστε σε θέση να το γνωρίζουμε από τα δύο όμοια μεταγάνιν που τους είχε χαρίσει). Η "άλλη" γυναίκα, η ερωμένη, περιμένει παιδί από εκείνον. Ένα παιδί έχει χαθεί, το παιδί της Ζυλί: ένα άλλο έρχεται να το αντικαταστήσει, το παιδί της ερωμένης.

Αντανακλάσεις, αντικατοπτρισμός, λογής παιχνιδιά με το φώς, αποτελούν μόνιμα χαρακτηριστικά του κισλόφσκικού σινεμά. Πρόκειται πάντα για το λάτι μοτίφ του διπλασισμού, το οποίο επαναλαμβάνεται άπειρες φορές στις επιμέρους λεπτομέρειες της ταινίας και κυρίως στις ποιητικές της εξάρσεις. Το γαλάζιο χρώμα του ουρανού διπλασιάζει εκείνο του νερού, το νερό αντιγράφει τα δάκρυα (όταν η Ζυλί βγαίνει από την πισίνα με το πρόσωπο βρεγμένο, η φίλη της νομίζει πως κλαίει), αλλά, κυρίως, τη γυναικεία μήτρα, είναι το ίδιο η μήτρα της δημιουργίας. Η Ζυλί προσπαθεί να χαθεί μέσα σ' αυτό, να ακινητοποιηθεί τη στιγμή της γένεσης, να αγγίξει την απόλυτη ελευθερία που ισοδυναμεί με αποδέσμευση από το θάνατο. Μία από τις μεγάλες ποιητικές στιγμές του φιλμ είναι η συνάντηση της Ζυλί με την πόρνη καθώς η πρώτη αναδύνεται από την πούνα. Το Νερό και η Γυναίκα είναι οι δύο μεγάλες μήτρες της ζωής και η Ζυλί βρίσκεται μετέωρη ανάμεσά τους (είναι χαρακτηριστικό ότι η πόρνη, όπως η Ζυλί παρατηρεί, δεν φορά εσώρουχα την ώρα που σκύβει από πάνω της).

Και ας μην ξεχνάμε ότι η ηθοποίος που υποδύεται τη Ζυλί Βινιός της ταινίας ονομάζεται... Ζυλιέτ Μπινός. Οι ηθοποιοί, μέσα από κά-



θε ρόλο τους, πολλαπλασιάζουν τον εαυτό τους, τον μοιράζουν στα πολλά πρόσωπα που ενσαρκώνουν.

Τι σημαίνουν όλοι αυτοί οι διπλασισμοί; Σημαίνουν, απλά, ότι η απόλυτη μοναξιά δεν είναι εφικτή, ότι η επαφή με τους ανθρώπους είναι αναπόφευκτη. Τα αντίγραφα, οι λογής κόπες, πλήγτουν τις αυταπάτες της ηρωίδας, την κάνουν να επιστρέψει σε όσα άφρος, ή νόμισε πως άφρος, πίσω της. Άλλωστε, από την αρχή της ταινίας υπάρχει η υπόνοια ότι εκείνη συνέθετε τη μουσική του άντρα της ή έστω

συνεργαζόταν δημιουργικά μαζί του. Η Ζυλί δεν μπορεί να εγκαταλείψει τη μουσική, το παρελθόν της, αφού το παρελθόν είναι ο εαυτός της.

Πως αντιλαμβάνεται ο Κισλόφσκι την ηθική; Για να απαντήσουμε σε αυτό το ερώτημα, ας εξετάσουμε τα δύο πρόσωπα της *Mπλε ταινίας* μέσα από τα οποία ο σκηνοθέτης κρατά, κατά τη γνώμη μας, μία στάση διφορούμενη σε σχέση με τα ηθικά στερεότυπα του δυτικού χριστιανικού κόσμου. Μιλάμε για το ζητιάνο με τη φλογέρα που βγάνει από την υπερπολυτελή λιμουζίνα της κατά τα φαινόμενα πλούσιας ξανθιάς κυρίας και για την πόρνη που μένει στο ίδιο κτίριο με τη Ζυλί. Τόσο ο ζητιάνος όσο και η πόρνη αποτελούν πρόσωπα - κλειδιά της χριστιανικής φιλανθρωπίας και συγκατάβασης. Ο Κισλόφσκι, από τη μια μεριά, απομυθοποιεί το ζητιάνο (είναι στην πραγματικότητα ένας απατεώνας) αλλά, από την άλλη, χαρίζει στη φλογέρα του, στους μουσικούς του αυτοσχεδιασμούς, θείες μελωδίες. Τιμά τον καλλιτέχνη, το βάθος του νου και της ψυχής του, την εωτερική αγνότητα που μένει άθικτη παρά τον κοινωνικό ξεπεσμό, ενώ ταυτόχρονα υπονομεύει την ιδέα της επαιτείας και του συγγενικού της συναισθήματος, του οίκου. Η συμπόνια, η λύπηση, είναι όροι που απουσιάζουν από το θηθικό λεξιλόγιο του Κισλόφσκι, καθώς επίσης και η αμαρτία ή η σωτηρία της ψυχής. Η πόρνη το είναι ένα απλό, σχεδόν χαρούμενο, κορίτσι, χωρίς βαθύτερες τραγικές συνέπειες, χωρίς βλέμματα συγκατάβασης από τη μεριά του σκηνοθέτη. Συνηθισμένη, μόνη και απαρατήρητη (αν εξαιρέσουμε τη βλακεία των συνένοικων, την προσπάθειά τους να την διώξουν από το οπίτι, στην οποία η Ζυλί δεν συμμετέχει), δεν είναι ούτε προνομιακά εκλεγμένη ούτε απομακρυσμένη από τη Θεία Χάρη. Όσο για τον έρωτα που κάνει, πιστεύει απλά πώς "είναι κάτι που αρέσει σε όλους". Τίποτα το τραγικό, λοιπόν, τίποτα το υπερδραματοποιημένο δεν περιβάλλει τις ανθρώπινες πράξεις και αποφάσεις. Θα λέγαμε ότι βρισκόμαστε μπροστά στην προσπάθεια ενός δημιουργού να καθαρίσει - αν αυτό είναι δυνατό - τις ηθικές έννοιες από κάθε κραυγή, κάθε τυμπανοκρουσία, κάθε ανόητο πρέπει, κάθε αυταρχική προσταγή, κάθε μισαλλοδοξη καταδίκη. Η αντιληφτη του Κισλόφσκι για την ηθική αντιστοιχεί σε εκείνη της Ζυλί για τη μουσική. Προς το τέλος της ταινίας, η ηρωίδα αφαίρει σταδιακά από τη μουσική σύνθεση ό, τη φορτώνει, το πλήθος των οργάνων που την κάνουν βαρύδουση και δυσκίνητη· μένει ικανοποιημένη μόνο όταν η μελωδία απογυμνώνεται πα στους ήχους ενός φλάσουτου. Όταν η Ζυλί προσφέρει το οπίτι της στην έγκυο ερωμένη του άντρα της, δεν το κάνει από καλοσύνη ή γενναιοδωρία, όπως η δεύτερη πιστεύει, αλλά επειδή πλέον επιδιώκει στη ζωή της την αφαίρεση και τη



λιτότητα, τα απολύτως απαραίτητα πράγματα που έχει ανάγκη για να ζήσει (μία ακόμη μάλλον αφιλεγόμενη προσέγγιση σε μία "χριστιανική" χειρονομία: το επεισόδιο είναι ίσως λίγο πομπώδες, σίγουρα όχι από τα πιο πετυχημένα του φιλμ).

Υπάρχει, ωστόσο, ένα επεισόδιο, σπάνιου, πιστεύουμε, ηθικού και μεταφυσικού, δέος, που ίσως φανερώνει τα όρια αυτής της ιδιότυπα αηθικής - ηθικής στάσης που περιγράφουμε. Πρόκειται για το επεισόδιο των ποντικών που η Ζυλί ανακαλύπτει σε ένα από τα δωμάτια του διαμερίσματός της. Τα ποντικά είναι βλαβερά, η Ζυλί όμως διστάζει να τα σκοτώσει γιατί αποτελούν οικογένεια με μητέρα και νεογέννητα. Η Ζυλί, σαν Ρασκόλνικωφ σε μικρογραφία, καλείται να επλέξει, με την ελεύθερη βούληση που προστιθέται στην ανθρώπινη ευφύτια και ανωτερότητα, ανάμεσα στο θάνατο και τη ζωή των τρωκτικών που περιορίζουν την ελεύθερία της. Τα μικρά ποντικά παρουσιάζονται, κάτω από το φακό του σκηνοθέτη, σιχαμέρα και συνάμα τρυφερά και αβοήθητα: συνδυάζουν τη σήψη του θανάτου και το μεγαλείο μιας νέας ζωής που βλέπει το φως. Μπροστά σε αυτές τις διφορούμενες υπάρξεις, η Ζυλί επλέγει μία ιδιάζουσα μέση λύση για να απαλλαγεί από την παρουσία τους. Δεν σκοτώνει τα ποντικά με το ίδιο της το χέρι, ούτε όμως τα αφήνει να ζήσουν. Τα δίνει σαν τροφή στη γάτα αναθέτει δηλαδή την εξολόθρευσή τους στην πρόνοια της φύσης της ίδιας, μέσα στα πλαίσια της οποίας τα ισχυρότερα όντα επιβιώνουν εις βάρος των πιο αδύνατων. Η επιλογή αυτή όμως γεννά ερωτήματα, τα οποία μένουν αναπάντητα μέσα στην ταινία, όπως: υπανίσσεται σε οκηνοθέτης κάποια αντιστοιχία ανάμεσα στη φύση και στην κοινω-

νία σύμφωνα με την οποία ο πιο αδύναμος σε μία κοινωνική οργάνωση υποτάσσεται "φυσικά" στον πιο δυνατό; Σε τελευταία ανάλυση, νομίζουμε ότι ωπάρχει κάποια υποκρισία στη στάση της Ζυλί αφού, με ή χωρίς τη γάτα, είναι εκείνη, με τη δική της ανθρώπινη βούληση, που σκοτώνει τα ποντίκια.

Είναι φανερό πως ο Κισλόφσκι αισθάνεται δέος μπροστά στο φαινόμενο της γέννησης και, προκειμένου να ορίσει το συνάνθρωπο, παραπέμπει στη φύση και τα αντίγραφά της, τη φυσική αναπαραγωγή. Εδώ όμως μπορούμε να εντοπίσουμε τα όρια του στοχασμού του: αν η γέννηση είναι ένα a priori, μη ανατρέψιμο φυσικό δεδομένο, η κοινωνία δεν μπορεί ή δεν επιτρέπεται να επέμβει πουθενά. Για να γίνουμε πιο σαφείς, ας αναφέρουμε ζητήματα όπως το δικαίωμα της έκτρωσης, η δυνατότητα που έχει ο ανθρώπος γυναίκα να ορίζει το σώμα του, ο οικογενειακός προγραμματισμός. Όλα αυτά δεν έχουν τόσο να κάνουν με μεταφυσικούς προβληματισμούς γύρω από την ελεύθερία της βούλησης δύο με κοινωνικές και πολιτιστικές κατακτήσεις που ο Κισλόφσκι επιμένει να αγνοεί. Άλλωστε η πρωΐδα του έχει την πολυτέλεια της ελεύθερης βούλησης γιατί είναι . . . οικονομικά ευκατάστατη - το σενάριο, συνεπές, καθιστά σαφές το σημείο αυτό - και έτοι μπορεί να μην εργάζεται! ("Δεν κάνω τίποτα" λέει στον ενοικιαστή διαιρειομάτων που τη ρωτά ποιό είναι το επάγγελμά της).

Υπάρχει θεός; Ο Κισλόφσκι δεν λέει ούτε ναι ούτε όχι, αν και θα λέγαμε ότι περισσότερο τείνει στην κατάφαση δεδομένου ότι πιστεύει στη μοίρα. Κάτι τέτοιο μαρτυρά ο ελλειπτικός, κοφτός και αναπόδραστος τρόπος με τον οποίο παρουσιάζεται το αυτοκινητιστικό δυστύ-



χημα: ρόδες που τρέχουν, ένα χέρι έξω από το παράθυρο να ανεμίζει ένα μπλε ασημόχαρτο, το πρόσωπο ενός κοριτσιού στο πίσω τζάμι, το λάδι της μηχανής που στάζει, ένας νεαρός που βρίσκεται εκεί τυχαία. . . Μία σειρά μεμονωμένων μερικών λήψεων που απομονώνουν τις στιγμές από τον ενιαίο και συνεχή χώροχρονο, που αντιμάχονται τη λεπτομερή κινηματογράφιση και, κατά συνέπεια, τη δυνατότητα ερμηνείας των πραγμάτων. Όσο για τις γενικές λήψεις, είναι και αυτές σε απόσταση από το συμβάν, αρνούνται την εξήγηση ή τη συμμετοχή: το δυστύχημα γίνεται κάπου μακριά, ο νεαρός το ακούει, τρέχει για να βοηθήσει . . . Καμία λοιπόν δυνατότητα ορθολογικής σύνδεσης των στιγμών - αφού για στιγμές πρόκειται, για ψήγματα γεγονότων και όχι για ολοκληρωμένα, συμπαγή γεγονότα - καμία αλληλουχία αιτίας και αποτελέσματος. Ας θυμηθούμε την εικόνα του πεπρωμένου που εμφανίζεται στις Βερόνικα και Βερονίκ (στην αίθουσα συναυλιών, στο σιδηροδρομικό σταθμό) με τη μορφή μιας μυστηριώδους βλοσυρής γυναίκας, η ταυτότητα, ο ρόλος και η προέλευση της οποίας δεν αποκαλύπτονται ποτέ στο θεατή. Ή το μοιραίο της συνάντησης ανάρεσα στον περιπλανώμενο νεαρό και τον ταξιτζή στη Μικρή ιστορία για ένα φόνο. Άλλωστε, για να γυρίσουμε στη Μπλε ταινία, δεν υπάρχουν μεγάλα περιθώρια ορθολογικής εξήγησης της απόλυτης ομοιότητας των μελωδιών που συνέθεσαν τόσο ο ζητιάνος όσο και ο σύζυγος της Ζυλί. Μόνο ένας ανώτερος Νούς ικανός να φωτίζει και τους δύο θα μπορούσε να τους χαρίσει πανομοιότηπη έμπνευση.

Προσπαθήσαμε μέχρι τώρα στην ανάλυσή μας να μη λάβουμε υπόψη μας το ξεκάθαρα επιπρόσθετο, ξένο με τους χαμηλούς τόνους του

φιλμ, πομπώδες φινάλε (τις εικόνες του σύμπαντος των μοναχικών ανθρώπων με τις μουσικοθρησκευτικές τυμπανοκρουσίες για αγάπη και επικοινωνία), ούτε την άσχετη και αστοχη αναφορά στην . . . Ενωμένη Ευρώπη! Πρόκειται για το εύπεπτο - και κακόγουστο - μέρος μιας κατά τα άλλα πλούσιας σε ευαισθησίες και προβληματισμούς

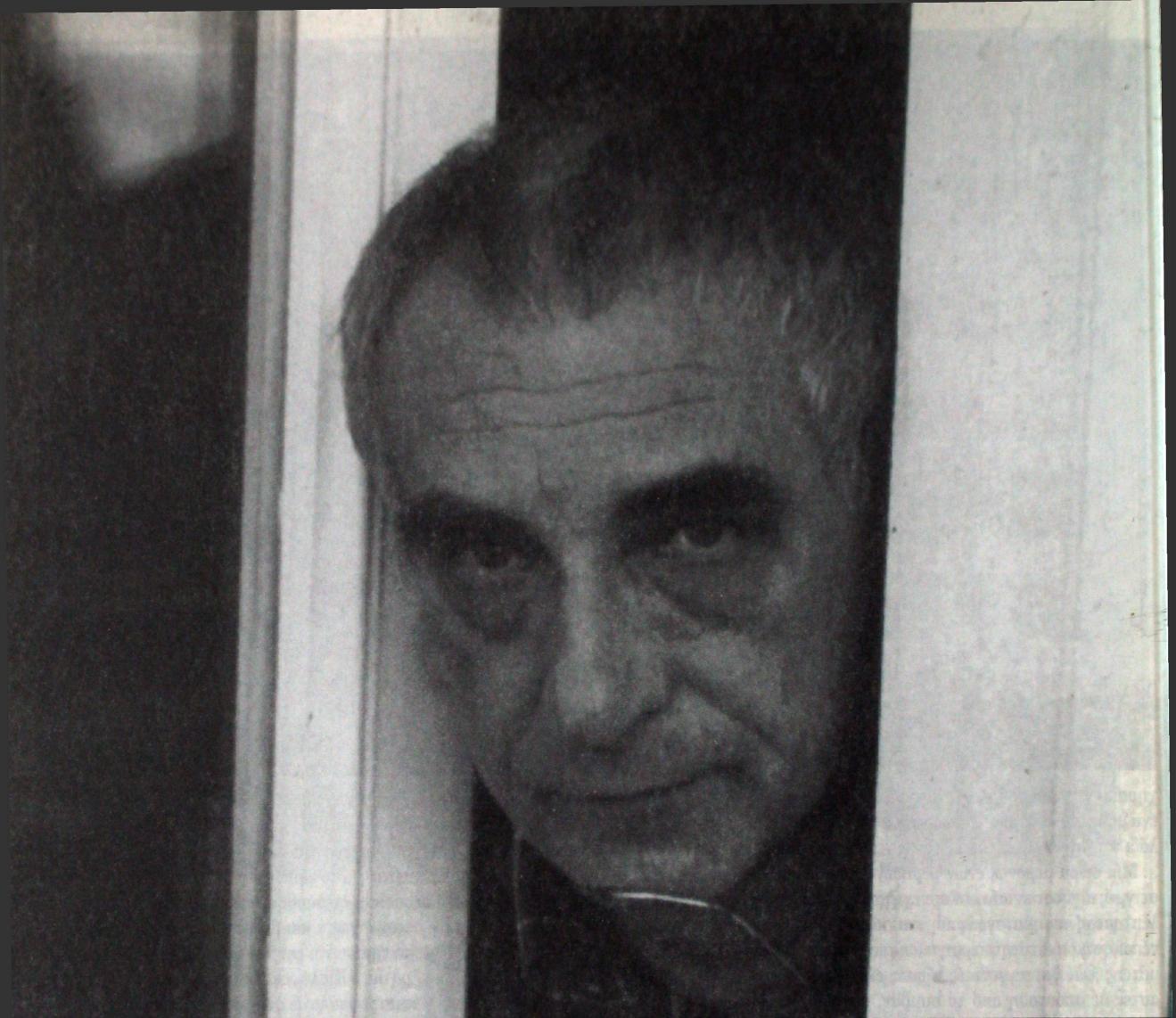
ταινίας, σαν και αυτές που χαρακτηρίζουν το δημιουργό της (αν και φοβόμαστε ότι τώρα πα το Κισλόφσκι δεν πρόκειται ποτέ να επιστρέψει ξανά στην απλότητα που χαρακτήριζε το Δεκάλογο). Επιπλέον, δεν θεωρούμε ιδιαίτερα εύστοχη την επιλογή της Ζυλιέτ Μπινός στο ρόλο της Ζυλί. Ο πολωνός δημιουργός μεταχειρίζεται τη Μπινός σαν να ήταν η Ζακόμπη, σαν ένα ακόμη αντίγραφο της Βερόνικα, τονίζει τις εμφανισιακές ομοιότητες των δύο γυναικών και φρο-

ντιζει να παράγει ανάλογες εκφραστικές. Με άλλα λόγια, ακολουθεί τη γνωστή εμμονή του διπλασιασμού, μόνο που σε αυτή την περίπτωση το κάνει καταφεύγοντας σε μία ενοχλητική και κραυγαλέα επανάληψη.

Είναι δυστυχώς φανερό πως ο Κισλόφσκι προσπαθεί να δημιουργήσει και μία επίκαιρη, αρεστή, θεαματική, εκλαϊκευμένη εκδοχή του έργου του για χάρη των δυτικοευρωπαίων, παραγωγών και κοινού, από τους οποίους χρηματοδοτείται, βραβεύεται ή επιβραβεύεται. Η ολοκληρωμένη σκηνοθετική άποψη που έχει μέχρι τώρα παρουσιάσει εξακολουθεί, βέβαια, να αντιστέκεται στις "παραγγελίες" ευρείας αποδοχής. Το μέλλον θα δεξεις ποιο από τα δύο θα επικρατήσει: η εσωτερική ελευθερία ενός σπουδαίου δημιουργού, για να θυμηθούμε λόγιο το πνεύμα της ταινίας, ή οι εξωτερικές πέσσεις.

TROIS COULEUR'S: BLEU

(ελλ. τίτλος: *Τρία χρώματα: Μπλε*)
Σκην.: Κριτόφ Κισλόφσκι, σεν.: Κριτόφ
Πιέσεβιτζ - Κριτόφ Κισλόφσκι, φωτ.: Σλάβορ
Ιτζάκ, μουσ.: Ζυπίγκνιου Πράσινερ, μοντ.: Ζακ
Βίτα, ερμην.: Ζυλιέτ Μπινός, Μπενουά Ρεζέν,
Φλοράνς Περνέλ, διάρκεια: 100 λεπτά.



Οι δύσκολες σκηνές είναι εκείνες που όταν γυριστούν δίνουν τα κλειδιά ερμηνείας της ταινίας. Γύρισα πρώτα τις σκηνές του νοσοκομείου: ήθελα να κατορθώσω να ανταποδώσω το θαμπό βλέμμα της Ζυλί μετά το δυστύχημα και η εικόνα του γιατρού, αντανακλάται για αρκετό χρόνο στην κόρη του ματιού της, ενώ της ανακοινώνει το πένθος. Εκεί έχουμε την πρώτη ιδέα της "υποκειμενικότητας" που διασχίζει ολόκληρη την ταινία. Πλησιάζω τους ηθοποιούς, σχεδόν τους καταδιώκω, αναζητώντας την κρυφή τους εσωτερικότητά. Και όμως πολλοί λένε ότι αυτό δρα σαν νυστέρι. Ψυχρά. Όμως είναι ακριβώς αυτή η απόσταση που μου επιτρέπει να αποκαλύπτω το ενδόμυχο. Είναι λοιπόν αναγκαίο να βάλει κανείς κάποιο διάφραγμα στο βλέμμα και αυτός βέβαια είναι ο λόγος που στις ταινίες μου είναι οπαρμένες παντού διαφανείς επιφάνειες, τζάμια, παράθυρα, τηλεοπτικές οθόνες. Γοητεύομαι και αυτό γίνεται ξεκάθαρο στην τελική ερωτική σκηνή όταν τα δύο σώματα μοιάζουν να συνθλίβονται πάνω σε μια διαφανή επιφάνεια. Ελπίζω να σταματήσω κάποτε με το σινεμά. Για να κάνω πι; Τίποτα, απολύτως τίποτα. Κάθε φορά ανακοινώνω ότι τα παρατάω. Ελπίζω κάποτε να τα καταφέρω. Ένα πράγμα είναι σίγουρο. Δεν έχω αντίρρηση να δουλεύω στην Γαλλία, αλλά ζω πιο ευχάριστα στην Πολωνία. Εκεί όταν δύο άτομα μαδόνουν κάτω απ' το παράθυρο του σπιτιού μου, καταλαβαίνω εκείνα που λένε. Εδώ στην Γαλλία ανοίγω τα παράθυρα και δεν καταλαβαίνω τίποτα. Μας ενδιέφερε να δουλέψουμε γύρω από την ιδέα της προσωπικής ελευθερίας. Η πολιτική έννοια της απελευθέρωσης δεν έχει νόημα να υπάρχει. Ο Δυτικός κόσμος είναι ελεύθερος, δεν πεθαίνουν πια τα έθνη για να ελευθερωθούν. Μένει το πρόβλημα της προσωπικής ελευθερίας, να καταλάβουμε σε ποιο βαθμό είμαστε ελεύθεροι σε σχέση με τις αγάπες μας, τα μίση μας. Πως μπορούμε να αντιμετωπίσουμε τους φόβους και τις σκοτεινές μας πλευρές; Και τελικά είμαστε πραγματικά ελεύθεροι; Φαίνεται να φάχνουμε την απελευθέρωση με κάθε κόστος και καταλήγουμε παγιδεύοντας τους εαυτούς μας. Αυτό είναι το οπμείο που μας ενδιέφερε να ερευνήσουμε, τώρα που η πολιτική έννοια του όρου ελευθερία έχει εξαντληθεί. Είναι ανώφελο να αναρωτηθεί κανείς αν στο τέλος εκείνο που διαλέγει η Ζυλί είναι η αγάπη ή ένα καταφύγιο από τον φόβο. Η Ζυλί απλά διαλέγει την ζωή. Δεν έχει άλλη εναλλακτική λύση.

Uisge Beatha

Περικλής Δεληολάνης

Oταν στα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα άρχισε να ορθώνεται στα λιμάνια της Ιρλανδίας το γιγάντιο μεταναστευτικό κύμα που έμελλε να σκάσει στις ακτές της "Της της επαγγελίας", κανείς από την οικογένεια Μένεϊ δεν μπορούσε να προβλέψει την παράξενη δουλειά, και την ακόμη πο "παράξενη" επιστροφή στην πατρίδα που επεφύλασε η μοίρα στον μακρινό τους απόγονο Κολμ Μένεϊ.

Ο Κολμ, παρά την αξιόλογη θεατρική του παιδεία, έγινε ένας ακό-

μη "character-actor" στην τεράστια κρεατομηχανή της show-biz. Έτσι όταν πίσω στα 1988, οι scauters της Paramount έψαχναν τον διάδοχο του μηχανικού Scotty για το νέο κύκλο του *Star Trek*, βρέθηκαν να αναζητούν ένα πολύ συγκεκριμένο προφίλ: εργατική τάξη, λαϊκή προφορά, πρόσωπο τετράγωνο, χοντροκομμένο, χαρακωμένο. Ορίστε λοιπόν, ο Κολμ Μένεϊ, αξιωματικός Διακτινίσεων του διαστημόπλοιου Enterprise στο *Star Trek: The Next Generation*, να ροβολάει στις παρυφές του Γαλαξία, κάπου στα τέλη του εικοστού τέταρτου



αιώνα. Από αυτόν τον μέχρι τότε γνωστότερο ρόλο του, ο Μένεϊ διακινίστηκε στον πιο παράξενο προορισμό του Γαλαξία. Στις φτωχογειτονιές του Δουβλίνου στα τέλη του εικοστού αιώνα. Πίσω στην πατρίδα. Πίσω στην πραγματικότητα. Σε μια παμπ.

Δίπλα του κάθεται ένας παππούς, τόσο παππούς που το πρόσωπό του έχει μετατραπεί σε χάρτη της απάθειας. Το βλέμμα του Κολμ φλερτάρει με αυτοπεποίθηση και κρυφή ανυπομονησία ένα μεγάλο ποτήρι Guinness που αφρίζει ήρεμα (όπως όλες οι Guinness) πάνω στο μπαρ, μπροστά του. "Τρισήμιστ", λέει με προσποιητή αδιαφορία. "Τι τρισήμιστ", απαντάει ο παππούς με γνήσια αδιαφορία. "Κιλά" απαντάει ο Κολμ, ψιλοενοχλημένος. "Παιδί ν γαλοπούλα;" ξαναφωτάει ο παππούς "Παιδί;" λέει ο Κολμ, καθώς μια αστραπή θριαμβικής χαράς χαράζει στο βλέμμα του. Ο παππούς σκέφτεται. "Για παιδί, καλά είναι" λέει, "για γαλοπούλα όμως είναι λίγο" και ξαναβυθίζεται στην σιωπή χωρίς ίχνος συμπάθειας για την ευφορία του δικού μας. Ο Κολμ τον έχει ήδη ξεχάσει. Με μία αποφασιστική, όχι όμως βιαστική κίνηση, σηκώνει το ποτήρι και το αδειάζει. Το κατεβάζει εξίσου αργά στο μπαρ και κάθεται ακίνητος με ένα θριαμβικό χαμόγελο σκαλισμένο στη φάτα. Το ρέψιμο ανεβαίνει αργά από το μέσα του και βγαίνει θριαμβευτικά, αβίαστα και πανηγυρικά. Ο Κολμ, padrone από τα πρόστια, γιορτάζει ανάνυμα την γέννηση της πρώτης του εγγονής. Οι φυσαλίδες του υγρού, με την ελαφριά μυρωδιά του λυκίσκου και του οινοπνεύματος είναι σπίθες ζωής που λαμπτυρίζουν την ροδαγούλα μέσα από μύριες ανυποψίαστες δροσοσταλίδες, πιασμένες στον ασύλληπτο αραχνοϊδό που είναι ο Χρόνος.

"Το ύψιστο αγαδό μοιάζει με το νερό που ωφελεί τα πάντα, χωρίς κόπο.
Σε μέρη ταπεινά κατασταλάζει και είναι ίδιο με το λόγο"

Το βιβλίο του Λόγου και της Φύσης

Ο Όζου των προαστίων. Αφού για να γίνεις Βούδας, δεν πειράζει να γεννηθείς αμερικανάκι, τότε ποιός μας λέει ότι για νάσαι Όζου, χρειάζεται να είσαι γιαπωνέζος. Αν η γιαπωνέζικη πνευματικότητα απαιτεί την τελετουργική ανάπτυξη της καθημερινότητας, τη νηφάλια ακολουθία των εποχών, την βαθμιαία διάρθρωση



των μικρών καθημερινών χρόνων των ανθρώπων με τους κύκλους του Χρόνου, για να διαγράψει τις υποδειγματικές ηθογραφίες της, δεν σημαίνει ότι μια ανάλογη άσκηση στην Δύση οφείλει να ακολουθήσει τις επιταγές του πατριάρχη του κάδρου. Κάθε άλλο μάλιστα. Ο Φρήαρς σαν μετενσάρκωση του Όζου, επιχειρεί στο Πιτσιρίκι εκτός από το να αφηγηθεί μια ιστορία, να εξοικονομήσει λίγο περισσότερο χώρο ζωής για τους ήρωές του, λίγο περισσότερο χρόνο κινηματογραφικής ελευθερίας. Κι ενώ ο Όζου δεν δίσταζε για τον λόγο αυτό να "λασκάρει" τον χρόνο των πλάνων του, για να χωρέσουν το πέταγμα ενός πουλιού, το ξετύλιγμα ενός σύννεφου στον ουρανό, το παιχνίδι του ήλιου με τον άνεμο και τα φύλλα των δέντρων, ή πιο απλά ένα μεγαλύτερο κομμάτι του ορίζοντα, ο Φρήαρς βρίσκει άλλο μονοπάτι.

Πακετάρει τους ήρωές του σε τρεις κλειστούς χώρους, ένα λιβινγκ-ρουμ, μια παμπ και μια αυλή που βλέπει σ' έναν πίσω δρόμο, όπου η ομοιομορφία των σπιτιών τους αφαιρεί οποιαδήποτε έννοια ταυτότητας. Τους εφοδιάζει με μια εξίσου ανώνυμη καθημερινότητα σ' ένα σπίτι όπου το πλήθος της οικογένειας που διαρκώς αυξάνεται βρίσκεται σε πόλεμο με το εμβαδόν, έναν πόλεμο που παρότι τα τετραγωνικά δεν αυξάνο-





νται, στο τέλος της ταινίας κερδίζεται.

Ο Κολμ Μένει, μπογιατζής κι η γυναίκα του στρατηγός αυτής της σφηκοφωλιάς, χυπνούν ένα πρώιμες ακόμη "χειρότερα" νέα από το μέτωπο. Η μεγάλη τους κόρη (μία μόνο από εξι παιδιά), έχει μείνει έγκυος, κι αρνείται να αποκαλύψει τον πατέρα, ή να "ρίξει" το παιδί. Όλα αυτά σε μία φαμίλια της εργατικής τάξης και της Καθολικής Ιρλανδέζικης ηθικής. Έναυσμα για ένα τυπικό (βαρετό) μελόδραμα; Κάθε άλλο.

Για τον Φρήαρς είναι ένα σεναριακό εύρημα, ένας άσσος στο μανίκι. Το έμβυτο είναι ο κρυφός σταρ της ταινίας. Κρυμμένο στην μήτρα, κυκλοφορεί στο κάδρο σαν τον αόρατο άνθρωπο. Όμως είναι αυτή η επιθυμία του να υπάρξει, που εκβιάζει την πιο απίθανη σύλληψη, στην ιστορία του σινεμά τουλάχιστον, και η δική του ζωτική ορμή στην συνέχεια σπρόχυνει την πλοκή του φιλμ προς τα μπρος και υπερβαίνει της διαμορφωμένες αντιφάσεις του ορατού κόσμου. Είναι το ορμητικό ποτάμι της ζωής που έρχεται από την "ανυπαρξία" (το εκτός πεδίου) και δύναται σαν υπερβατική δυνατότητα στο σημείο φυγής, στο προοπτικό κέντρο του κάδρου, στο "κέντρο" της ύπαρξης πίσω ακριβώς από τον αφαλό της πιτσιρίκας. Και βέβαια ένα τέτοιο ταξίδι προς την ύπαρξη, από την φύση του. Διονυσιακό, δεν μπορεί παρά να παρασύρει την πλοκή προς την κωμωδία, την ζωηρή και έντονη διαγραφή των ηθών προς την εκπλήρωση, το απόλυτο χάπι - εντ., την γέννηση.

Έτσι το ρέψυμα του νεόκοπου πατέρα - παπού στην παμπ είναι αναγνώριση της ζωής και στην συνέχεια απόλυτη κατάφαση, απένα-

ντι στην ζωτική ροή. Καμιά ηθική δεν μπορεί να αντισταθεί στην θεία μέθη, και το πιο κοντινό πράγμα προς την εκκλησιαστική ηθική που υπάρχει στην γειτονιά του είναι το συμβούλιο από τις γριές που κουτσομπολεύουν. Και αυτό, ξέρετε γιατί. Όποιος δεν γαμεί, λαλεί.

Αντιθέτα ο ίδιος προτιμάει να γίνεται κουδούνι στην παμπ και να λύνει, μαζί με τους φίλους το πιο απλό αίνιγμα του κόσμου. "Τι είναι κόκκινο σαν το ρόδο, ζεστό και υγρό". "P-U-S-S-Y". Το ίδιο αίνιγμα, η ίδια απάντηση, κάθε βράδυ.

Uisge Beatha. Αυτή η γόνιμη επιστροφή του Φρήαρς στα μικρά μεγέθη, αποκαλύπτει για άλλη μια φορά στην κοινότητα, το τελευταίο καταφύγιο της αθωότητας. Η ζωή σε μικρούς πυρήνες κυλάει πανηγυρικά πέρα από αιτίες, λίγο πιο κοντά στην ελευθερία. Μια δυνατότητα, έχω την αίσθηση, που αποτελεί το ύστατο δικαίωμα αυτών των τελευταίων ηρώων της εργατικής τάξης. Εδώ, μακριά από τα παιχνίδια των μεγάλων, οι άνθρωποι πρώτης αποστάσεως δι-ηθίζονται στο πιο ακριβό Ιρλανδέζικο Malt. Το νέο θέατρο του ταξικού πολέμου είναι η Ζωτικότητα. Ένας πόλεμος ενάντια σε εκφυλισμένες επιμειξίες, αναμικά Μπλεντ και βαμπιρική τέχνη.

Μια καρδιά χειμωνιάτικη;

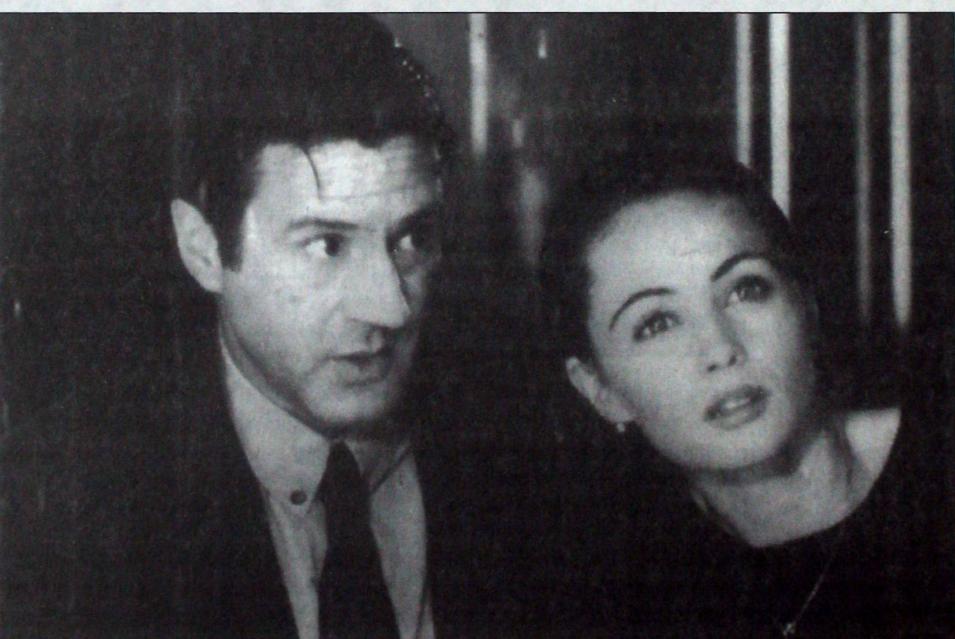
Κατερίνα Τζωρτζίδη

Με συνδετήριο κρίκο την αγάπη για τη μουσική και ειδικά για τα βιολία και τη μουσική τους, ο Σωτέ μπλέκει στην ταινία του τις ιστορίες τριών τελείων διαφορετικών ανθρώπων: του Μαξίμ (Αντρέ Ντυσολί), εμπόρου βιολιών, του συνεταιρίου του Στεφάν (Ντανιέλ Οτέιγ), συντηρητή βιολιών και της Καμίλ (Εμμανουέλ Μπε-άρ), βιολονίστριας. Μέσα στην ανομοιότητά τους και με αφετηρία αυτό το κοινό σημείο, θα τους κάνει να φτιάξουν - ανά δύο - ξεχωριστές σχέσεις, που δε θα μπορέσουν δλες να επιζήσουν. Η επαγγελματική σχέση του Στεφάν και του Μαξίμ θα τορπιλλιστεί από την εισβολή της Καμίλ στη ζωή τους. Η ερωτική σχέση της με το Μαξίμ, η έλξη της για τον Στεφάν κι ο έρωτας του Στεφάν γι' αυτήν θα γίνουν η αφορμή για γκρεμιστεί ο φαινομενικά αδιάρρητος δεσμός ανάμεσα στους δύο "αχάριστους" συνεταιρίους. Στο παρασκήνιο της ιστορίας στέκονται πρόσωπα αγαπημένα των πρωταγωνιστών. Οι εξελίξεις των γεγονότων τους επηρεάζουν, δεν μπορούν όμως να επέμβουν για να τις αλλάξουν. Ακόμη κι όταν το επιχειρούν, βλέπουν πως είναι όχι μόνο ανώφελο, αλλά και περισσότερο οδυνηρό. Τελικά, μη έχοντας άλλη επιλογή, τα πράγματα θα πάρουν το δρόμο τους, θα κυλήσουν. Όσα επώδυνα έγιναν θα επουλωθούν ή θα σκεπαστούν. Μόνη ουσιαστική λύση αυτή που δίνει ο χρόνος που περνάει, αμβλύ-

νοντας τις διαφορές και ξεθωριάζοντας τα αρνητικά συναισθήματα.

Αναλλοίωτη στη διάρκεια της πορείας μένει μόνο μια καρδιά "χειμωνιάτικη", που ενώ φαίνεται να είναι η περισσότερο κλειστή, είναι μια τρυφερή αγκαλιά για όσους μπορούν να τη νοιάσουν, για όσους αγαπάει. Τα συναισθήματά της, μη μπορώντας να εκφραστούν με λό-

για, αντανακλώνται στο πρόσωπο του σωπηλού Στεφάν (χάρη στην εξαιρετική ερμηνεία του Ντανιέλ Οτέιγ, που ξεχωρίζει από τις πολύ καλές των δύο συμπρωταγωνιστριών του). Του Στεφάν που αρνείται να προσφέρει τον εαυτό του προς επιδειξη ή εμπορευμα-



τοποίση και προτιμά να μένει στο περιθώριο, ξέροντας, πολύ σωστά, πως τα κίνητρα των πράξεών του δε θα γίνουν κατανοητά από τους "εκδηλωτικούς" ανθρώπους του περιγύρου του.

Οι τελευταίοι είναι στην πραγματικότητα αυτοί που έχουν πέσει σε χειμερεία νάρκη κι έχουν χάσει την επαφή με τα συναισθήματά τους. Καθένας από τους φίλους ή συνεργάτες του Στεφάν έχει βρει έναν λόγο για να δώσει νόημα στη ζωή του. Οι λόγοι τους, χωρίς να είναι ολότελα φτιαχτοί, αποτελούν μια αποδεκτή βιτρίνα όχι μόνο για τον "έχω κόσθρο", αλλά και γι' αυτούς τους ίδιους. Ο Μαξίμ, με την καλλιέργεια και την αγάπη για τα βιολία, πρότυπο του κοσμοπολίτη τζέντλεμαν που δε διστάζει ν' αποκτήσει αυτό που θέλει και θεωρεί



το ποδοπάτημα φυσική οδό για να το πετύχει. Η Καμίλ, με το βιολί αναπόσπαστο κομμάτι της και τη ζωή της να ρυθμίζεται σύμφωνα με το πρόγραμμα ανόδου της στον κόσμο της μουσικής. Η Ρεζίν, δασκάλα της Καμίλ, που έχει κάνει την προώθηση της καριέρας της δεύτερης κέντρο της ζωής της και δεν συγχωρεί τις τάσεις αποστασιοποίησης της μαθήτριάς της. Η φιλη- και εξομολόγος - του Στεφάν, με το βιβλιοπωλείο που αρνείται πεισματικά να πουλήσει, μέχρι που εμφανίζεται κάτι που ν' αξίζει το τίμημα της ανταλλαγής. Τέλος, ο πιο αγαπημένος άνθρωπος του Στεφάν, ο δάσκαλός του, που έχει αποτραβήχτει από την ενεργό δράση κι αργοπεθαίνει σ' ένα σπίτι της εξοχής. Μόνο του ενδιαφέρον οι μουσικές μαριονέττες που με πολλή φροντίδα βρίσκει ο Στεφάν και του τις χαρίζει αφού τις επιδιορθώνει.

Η καρδιά του Στεφάν τους χωράει όλους, με την ευγένεια που του έχει διδάξει η ενασχόλησή του με τα βιολία: ξέρει πως καθένας τους έχει τις δικές του χορδές, τη δική του μελωδία. Τους δέχεται όλους κι ακούει τις μελωδίες τους με τον ίδιο σεβασμό, χωρίς ποτέ να κατακρίνει. Αρνείται παρ' όλ' αυτά να κάνει τους συμβιβασμούς που αυτοί έχουν κάνει. Αγαπάει χωρίς να πνίγει όπως η Ρεζίν, χωρίς να θέλει να χτίσει την ευτυχία του πάνω στη δυστυχία των άλλων, όπως ο Μαξίμ. Η Καμίλ θα τα νοιώσει όλα αυτά, χωρίς να καταλαβαίνει τους λόγους που έλκεται από το Στεφάν. Θα νοιώσει όμως πως ο έρωτάς του γι' αυτήν δε θα είναι ακόμη ένας κρίκος από τα δεσμά που έχουν κατασκευάσει οι άνθρωποι που την πειτριγυρίζουν. Προσπαθώντας να χαράξει το δικό της δρόμο μέσα στη μουσική, έχει δεχτεί την υποστήριξη της Ρεζίν, υποστήριξη που θ' αποδειχτεί ασφυκτική και όχι και τόσο αλτρουιστική. Η άμυνά της είναι να παραμένει αποσπασμένη σ'

UN COEUR EN HIVER

(ελλ. τίτλος: *Mia kardia to chaimona*)

Σκην.: Κλωντ Σοτέ, σεν.: Κλωντ Σοτέ - Ζακ Φιεσί, φωτ.: Υβ Αντζελο, μουσική διεύθυνση: Φιλίπ Σαρντ, μοντ.: Ζακλίν Πεντό, ερμην.: Ντανιέλ Οτεγί, Εμανουέλ Μπεάρ, Αντρέ Ντισολί, διάρκεια: 104 λεπτά.

έναν δικό της κόσμο, που ο Μαξίμ σέβεται - γιατί δεν έχει άλλη επλογή - χωρίς στην πραγματικότητα να τον κατανοεί. Μέσα από την ασφάλεια της φυλακής της όμως, θα νοιώσει πως ο, τιδήποτε αληθινό είναι ανάλαφρο και τρυφερό. Θα νοιώσει πως η αγάπη του Στεφάν αγκαλιάζει χωρίς να είναι κτητική. Η παρουσία του και μόνο της δίνει σιγουριά που αντανακλάται στο παξιμό της. Στην ορμητικότητα δύμως της επιθυμίας της να εκφράσει τα δύσα νοιώθει, ούτε κι αυτή θα μπορέσει να καταλάβει τον Στεφάν. Έτοι, δε θα μπορέσει να δει τι κρύβεται πίσω από το οφθαλμοφανές ψέμα του. Θα τυφλωθεί από τον πόνο του γκρεμίσματος του ονείρου που είχε χτίσει στη φαντασία της για τους δύο τους και θα ξαναγυρίσει στο καταφύγιο της μουσικής της,

μως της επιθυμίας της να εκφράσει τα δύσα νοιώθει, ούτε κι αυτή θα μπορέσει να καταλάβει τον Στεφάν. Έτοι, δε θα μπορέσει να δει τι κρύβεται πίσω από το οφθαλμοφανές ψέμα του. Θα τυφλωθεί από τον πόνο του γκρεμίσματος του ονείρου που είχε χτίσει στη φαντασία της για τους δύο τους και θα ξαναγυρίσει στο καταφύγιο της μουσικής της, στο πλευρό του Μαξίμ, στον κόσμο της Ρεζίν, προς ικανοποίηση των δύο τους.

Κι η καρδιά του Στεφάν; Αυτή θα μείνει στο χειμώνα της, αλλά όχι σε νάρκη. Συνεπής σ' αυτό που η συνειδηση υπαγόρευσε, θα είναι η πιο μοναχική αλλά ουσιαστικά ή λιγότερο μόνη. Είναι αυτή η καρδιά που χτυπάει μέσα στο κάθε βιολί που ο Στεφάν επιδιορθώνει για να το ξανακάνει να βγάλει τον ήχο που πρέπει. Που ξεχειλίζει από τρυφερότητα κι αγκαλιάζει με αγάπη δύσους είναι ικανοί να τη δουν. Που θα προτιμήσει να προκαλέσει το θάνατο από το να παρατείνει ένα βασανιστικό υποκατάστατο ζωής στο πιο αγαπημένο πρόσωπο. Που, όλο ευγένεια, θα προτιμήσει ν' αποτραβήχτει και να πληγωθεί, σταν νοιώσει πως απειλεί να γκρεμίσει την ευτυχία (ή την όποια έφεραν της) αυτών που αγαπάει. Μια καρδιά χειμωνιάτικη, αλλά όχι παγωμένη.

Στερήσεις, απουσίες και μεταβιβάσεις

Δημήτρης Μπάμπας

Lτο σημερινό Χολυγουντιανό τοπίο, οι χαρακτήρες που συναντάμε στις ταινίες, βρίσκονται παγιδευμένοι μέσα στα στερεότυπα μιας μανιχαϊστικής ηθικής. Έχοντας ένα παρελθόν εξαιρετικά ενδιαφέρων - κυρίως μέσα από τα φιλμ νουάρ της δεκαετίας του '40 ή '50 - όπου οι ήρωες κινούνται πέρα από τα όρια, στο μεταχώμιο μιας προσωπικής ηθικής

και μιας συλλογικής: σήμερα πεισματικά προσδιορίζονται τόσο από το μονοδιάστατο (καλοί - κακοί), όσο και από το επιφανειακό και το εξωφιλικό (η εικόνα τους σαν Σταρ, καθορίζει και την υπόσταση του χαρακτήρα). Με αυτή την τυποποίηση, ο Κλιντ Ήντγουντ ήταν πάντα ξένος: αυτό που πιστεύουμε ότι προκύπτει μέσα από το συνολικό του έργο, είναι πρόσωπα που είτε οργανώνουν την προσωπικότητά τους γύρω από τις ηθικές αντιθέσεις και το διφορούμενο (*Bird, Ασυγχώρητοι*), είτε η προσωπική τους ηθική ορίζεται ως το αντίθετο της κρατούσας (*Επιθεωρητής Κάλλαχαν*). Τα δύο προηγούμενα στοιχεία, δηλαδή η διάσταση προσωπικής και κρατούσας ηθικής, αλλά και το σήμιστο ενός χαρακτήρα μέσα από το αντιφατικό και την σύγκρουση, θα τα βρούμε - στην τελευταία ταινία του *Τέλειος Κόσμος* σαν δεσμούσουσες παραμέτρους μέσα στην προσωπικότητας του Μπουτς Χένης (Κέβιν Κόστνερ).

Η αφήγηση της ταινίας οργανώνεται με κέντρο το δυναμικό δίπολο, που συγκροτούν ο Μπουτς Χένης και ο Φίλιπ, ένας νεαρός μάρτυ-



ρας του Ιεχωβά. Δίπολο που λειτουργεί τόσο αντιθετικά, καθώς είναι οι συγκρούσεις στο εσωτερικό του διπόλου που θα σχεδιάσουν το πορτραίτο του Μπουτς Χένης, όσο κυρίως συμπληρωματικά, αφού αποτελούν έναν ενιαίο χαρακτήρα, ο οποίος μέσα από την ανέλιξη της αφήγησης, παράγει σημασίες. Έννοια που τους προσδιορίζει είναι η στέρηση: για μεν τον Χένης της ελευθερίας (φυλακή), για δε το παιδί, της ιδιαίτερης ηλικίας (λόγω του αυτοτρού τυπικού της θρησκείας). Κάτω όμως από την στέρηση, υπάρχει ο κεντρικός θεματικός πυρήνας του αμερικανικού σινεμά: η οικογένεια και οι περιπλοκές που απορρέουν από αυτήν. Είναι τελικά η στέρηση, μια μεταφορά της απουσίας (στέρησης) του Πατέρα, που υπάρχει ως σύνδεσμος στους δύο χαρακτήρες. Μια απουσία πραγματική (ο πατέρας του παιδιού έχει εγκαταλείψει την οικογένειά του - ο πατέρας του Χένης βρίσκεται χαμένος κάπου στην Αλάσκα), αλλά κυρίως συμβολική: είναι η απουσία της προστασίας, που παρέχει η πατρική παρουσία. Απουσία, που οδηγεί στην διαταραχή της ισοροπίας του συναισθηματικού κόσμου των πρώων, και καταλήγει αναπόφευκτα είτε στην αναζήτησή του, είτε στην απλήρωση - αντικατάστασή του.

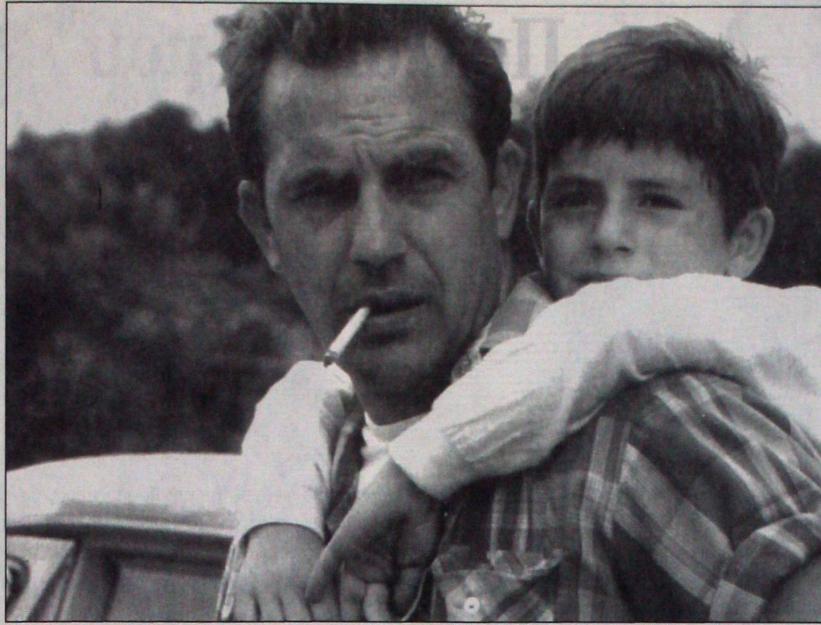
Η αναπλήρωση της πατρικής παρουσίας θα έχει ως άμεση συνέπεια έναν εσωτερικό διχασμό στους ήρωες, αλλά και μια απόκλιση - εκτροπή από το κανονικό. Διχασμό - που για μεν το παιδί καταλήγει - ανά-

μεσα σε αυτό που η ηλικία απαιτεί (την αθωότητα) και σε αυτό που η αναγκαιότητα της πραγματικότητας επιβάλλει (την βία ως μέσο προστασίας - άμυνα απέναντι στην επιθετικότητα του ζενού). Απόκλιση από το κανονικό - που για τον Χένρης - έχει ως συνέπεια την δημιουργία μιας προσωπικής ηθικής (στην οποία η βία αποφορτίζεται από ηθικές συνέπειες) και στην αναπόφευκτη εξορία στον "εκτός Νόμου" κοινωνικό χώρο. Ταυτόχρονα

όμως οδηγεί και σε μια κατάσταση σύγκρουσης με το κοινωνικό σώμα και την ηθική του. Τα προηγούμενα στοιχεία θα τα βρούμε εξαιρετικά καθαρά, τόσο στον Μπουτς Χένρης, όσο κυρίως στο πρόσωπο του παιδιού¹, αφού η σκηνοθεσία επικεντρώνει το βλέμμα της, κυρίως λόγω της παρουσίας του ως καταλύτη για την ανέλιξη του χαρακτήρα του Χένρης, αλλά και γιατί οδηγεί την αφηγηματική γραμμή στην κορύφωσή της.

Η περιπλάνηση - καταδίωξη μπορεί να ορίζεται αρχικά ως μια τυπική χιμαρική πορεία αναζήτησης του πατέρα (τόπος κατάλληξης είναι η Αλάσκα όπου βρίσκεται ο πατέρας του Χένρης) και της προστασίας που προσφέρει η παρουσία του. Καταλήγει όμως στην λύση του δράματος, όπου το Μοιραίο και το Αναπόφευκτο ενορχηστρώνουν την τελική σκηνή. Συναντάμε στο τέλος, εκτός από τα προηγούμενα, μια εσωτερική έκρηξη του κεντρικού χαρακτήρα, που έχει σαν αποτέλεσμα την έκθεση των ενδογενών συγκρούσεων του προσώπου και την οριστική του έξodo σε ένα τόπο παραμυθίας, έναν Τέλειο Κόσμο. Τόπο παραμυθίας που αναζήτησε μάλλον μάταια στις διαδρομές του Τέξας, αφού είναι ο θάνατος που συναντά στο τέρμα της.

Αξίζει να εστιάσουμε την προσοχή μας σε δύο σκηνές, που μεταφέρουν όλο τον πλούτο των σημασιών, με τις οποίες ο σκηνοθέτης σχεδιάζει τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες. Η πρώτη είναι τοποθετημένη στην αρχή της ταινίας: οι δύο δραπέτες εισβάλλουν στο σπίτι του νεαρού ήρωα και ο πρώτος κακοποιεί την μητέρα και το παιδί. Ο Μπουτς Χένρης, αφού υπερασπιστεί την οικογένεια απλίζει το παιδί με το πιστόλι και τον καλεί να πυροβολήσει (προκαλώντας ερωτηματικά στον θεατή). Τα ερωτηματικά που τίθενται σχετικά με την σημασία της χειρονομίας, θα απαντηθούν στην σκηνή της αγροικίας. Εκεί συναντάμε μία οριακή μετάθεση των ρόλων: είναι τώρα ο Μπουτς Χένρης, που θα απειλήσει την οικογένεια. Επαναλαμβάνεται έτσι μια σκηνή - που ο θεατής δεν έχει δει αλλά - που για τον ήρωα βιώθηκε τραυματικά και έντονα, από την θέση του θύματος. Ο θεατής τίθεται στον πυρήνα μιας συναισθηματικής σύγκρουσης, αφού προηγούμενα έχει σταθεί θετικά στην μέχρι τότε πορεία του ήρωα. Η συνέχεια



είναι πιστεύουμε εξίσου ενδιαφέρουσα: καθώς ο Χένρης έχει ως κίνητρο την προστασία του μικρού μαύρου από την βιαιότητα του παπού του - να λειτουργήσει δηλαδή ως τιμορός άγγελος (υπογραμμίζοντας όλη την αντιφατικότητα που κρύβεται μέσα στην βία, αφού τα κίνητρα είναι "ευγενικά", ενώ το αποτέλεσμα κάθε άλλο) - είναι ο μικρός Φίλιπ που προβαίνει σε αυτό που δεν έκανε στην αρχική σκηνή: οδηγεί το δράμα στην κάθαρο και προσφέρει την λύτρωση, διαπράττοντας μια συμβολική πατροκτονία και κερδίζοντας ταυτόχρονα αυτό που ο Χένρης διεκδικούσε: την Ελευθερία. Αποκτά όμως την ίδια στιγμή, το στίγμα της αμαρτίας, καθώς μέσα από την πράξη του φόνου, μεταβιβάζεται σε αυτόν, όλη η ουσία του προσώπου του Χένρης (μια αντίστοιχη σκηνή οδήγησε τον νεαρό Χένρη στη φυλακή). Εδώ οι δύο χαρακτήρες έχουν ολοκληρώσει ένα πλήρη κύκλο μεταβιβασης αισθημάτων, ηθικής, αξιών...

Υ.Γ. Για την παρουσία του Κλιντ Ήστγουντ, μπορούμε να σημειώσουμε ότι λειτουργεί σαν μια συμβολική πατρική παρουσία, δηλώνοντας με την απόστασή του από δράμενα, και την απουσία της. Για την Λόρα Ντερν, η παρουσία του χαρακτήρα

που υποδύεται, υπονομεύεται συνεχώς από την εμφανή ανεπάρκειά της να υποταχθεί στον ρόλο και στις απαιτήσεις του. Θα μπορούσε να δηλώσει μια μητρική παρουσία (υποβαθμισμένη ούτως ή άλλως από την σκηνοθεσία)...

¹ Το παιδί αισθάνεται διαφορετικό (λόγω θρησκείας) και ακολουθεί τον Χένρης στην περιπλάνηση ελπίζοντας να βιώσει μια ένταξη στο κανονικό, αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα σε αυτόν μια πατρική παρουσία προστασίας. Περνώντας δύος ταυτόχρονα και σε ένα πρώιμο στάδιο κοινωνικής περιθωριοποίησης (η σκηνή με τις πωλήσεις στο κατάστημα αλλά και η σκηνή στο αγρόκτημα με τα δώρα). Για τον διαχρονικό και την σύγκρουση ανάμεσα στην αθωότητα και στην βία, χαρακτηριστική είναι η σκηνή του πυροβολισμού του νεαρού Φίλιπ.

Αντίο Παλλακίδα μου

Tony Rayns

Kαλύπτοντας λίγο - πολύ την ίδια ιστορική περίοδο με τον Τελευταίο Αυτοκράτορα, το Αντίο Παλλακίδα μου μοιάζει πολύ με πολιτικό συμπλήρωμα στο επικό φίλμ του Μπερτούστοι.

Ο Τελευταίος Αυτοκράτορας (στον οποίο ο Τσεν Καϊγκέ είχε έναν

σημαντικό ρόλο καρατερίστα) κινούνταν από τον αυτοκρατορικό εξωτισμό της Δυναστείας των Κινγκ στην παρακμή του Ιαπωνικού φασισμού και τελικά, σε μια ήμα εικόνα της κομμουνιστικής "ανάπλασης" της Κινέζικης κοινωνίας, αντανακλώντας κομματικά κλισέ σε κά-



θε στάδιο της ιστορικής φαντασμαγορίας. Το φίλμ του Τσεν όμως δίνει μια διαμετρικά αντίθετη ανάγνωση της σύγχρονης ιστορίας της Κίνας. Ξεκινάει με κακουχίες στην Ακαδημία της Όπερας του Πεκίνου στα 1920: η έμφαση στη φτώχεια και στο φυσικό και ουναισθηματικό πόνο τελικά εμποδίζει την υποθάλπιουσα παρόρμηση ωραιοποίησης της "παλιάς κοινωνίας". Διασχίζει τον εφιάλτη του πολέμου και τα χρόνια της Ιαπωνικής κατοχής με την ελάχιστη δυνατή καταγγελία του Ιαπωνικού μιλιταρισμού, προτιμώντας να δώσει έμφαση στην αδιαφορία της τέχνης για την πολιτική, και να τονίσει ότι υπήρχαν Ιάπωνες αξιωματικοί που είχαν την ικανότητα να εκτιμήσουν τα λεπτότερα σημεία της Κινέζικης κουλτούρας. Και βλέπει την παρακμή της Κίνας υπό την κομμουνιστική κυβέρνηση σα μια παλ-

λίρροια από ψέμα, υποκρισία και προδοσία, με τα "καινούρια αφεντικά" να φέρονται τουλάχιστον το ίδιο άσχημα με τους Ιάπωνες προκατόχους τους. Αυτός είναι ένας έντονος (και, για made - in - China ταινία, γενναίος) απολογισμός της αγωνίας της Κίνας, οι ρίζες του οποίου υπάρχουν στις παλιότερες δουλειές του Τσεν Καϊγκέ . . .

Παρόλο που η ιστορία καλύπτει γύρω στις πέντε δεκαετίες και ο ιστορικός χρόνος της ταινίας σέβεται την ιστορική πραγματικότητα, ο Τσεν δεν κάνει καμιά απόπειρα να "γεράσει" πειστικά τους κεντρικούς του χαρακτήρες, κλονίζοντας εύτοι την ιστορική αξιοπι-

σία. Η άποψη του Τσεν είναι ότι η κεντρική ιστορία της ταινίας, η αιώνια ένταση ανάμεσα σε αρσενικό και θηλυκό, ανάμεσα σε ενήλικες και παιδιά, ανάμεσα στα πρόσωπα και τους ρόλους που παιζουν, είναι ουσιαστικά πέρα από χρονικούς περιορισμούς. Ο Ζιαολού, ο Ντιεγι, η Ζουξιάν και ο Ζιάο Ζι είναι όλοι κατά το ήμισυ ανεξάρτητοι από τις ιστορικές τους ρίζες. Βρίσκονται μέσα στο δικό τους παραμορφωτικό χρόνο, προορισμένοι να εκδηλώνουν τα πάθη και τις συγκρούσεις τους ξεχωρίζοντας το τι συμβαίνει γύρω τους (ή, καλύτερα, αδιαφορώντας γι' αυτό). Οι κύριοι χαρακτήρες παρουσιάζονται ανιστορικοί, γιατί αναμετρούνται με αρχέτυπα της Όπερας κι όχι με καθημερινά μοντέλα. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι η πραγματικότητά τους είναι καθαρά υπαρξιακή.



Εκεί που η σύλληψη αυτή γίνεται προβληματική είναι στην απεικόνιση της ομοφυλοφιλίας. Το βιβλίο της Λλιαν Λη (αν και ξαναγράφτηκε για να προσαρμοστεί στο σενάριο) ήταν μια ξεκάθαρη ομοφυλοφιλική ιστορία αγάπης και μίσους, επικεντρωμένη στη σχέση του Ζιαολού και του Ντιεγί. Η μεγαλύτερη αλλαγή του Τσεν στο βιβλίο ήταν να αυξήσει το ρόλο της Ζουξιάν από ένα δισέλιδο πέρασμα σε έναν πλήρη ρόλο για τη Γκονγκ Λι. Κάτι τέτοιο δικαιολογείται ίσως από την έντονη αντίθεση ανάμεσα στην Παλλακίδα Γιού, σαν το αρχέτυπο του θηλυκού της αυλής και τη Ζουξιάν, σαν μια αναδή οπορτούνιστρια πόρνη. Η αύξηση του ρόλου της Ζουξιάν όμως εμποδίζει επίσης την ταινία ν' ασχοληθεί με τα ομοφυλοφιλικά συνανθήματα του Ντιεγί για τον Ζιαολού. Στην πραγματικότητα βοηθάει στο να αποφευχθεί ακόμη και το να θιγεί το θέμα. Η παρουσίαση του Ντουζί/Ντιεγί σαν ένα παιδί με έξι δάχτυλα υπονοεί ότι είναι ένα τέρας της φύσης (βιολογικός ντετερμινισμός), αλλά οι επόμενες σκηνές, στις οποίες το αγόρι υποχρεώνεται ενάντια στη φύση του να δεχτεί γυναικείους ρόλους, η ομοφυλοφιλία μοιάζει να "προωθείται" από πολιτιστικές επιταγές. Σαν παιδί, ο Σιντούζ/Ζιαολού είναι ευαίσθητος απέναντι στον θηλυπρεπή φύλο του και γίνεται ένας αρρενώπος νεαρός προστάτης, που μοιράζεται την κουβέρτα του με τον Ντουζί και τον χαϊδεύει τρυφερά στο μπάνιο. Ο ενήλικας Ζιαολού όμως είναι τελείως αδιάφορος για τα συνανθήματα του Ντιεγί, με τον ίδιο τρόπο που γελοιοποιεί τις σκηνές της παιδικής ηλικίας. Το αν αυτή η απόκρυψη του θέματος της ομοφυλοφιλίας είναι αποτέλεσμα του φόβου του σκηνοθέτη απέναντι στην ομοφυλοφιλία, όπως ισχυρίζονται κάποιοι κριτικοί, ή απλά της αποτυχίας του Τσεν Καϊγκέ να διακρίνει τα υπονοούμενα της δανεισμένης του ιστορίας, παραμένει υπό αμφισβήτηση. 'Οπως και να'χει, το "πάγωμα" των ηλικιών αφήνει ένα μεγάλο κενό στην αξιοποίηση του φιλμ σαν ψυχολογικό δράμα

FAREWELL TO MY CONCUBINE
(ελλ. τίτλος: *Αντίο Παλλακίδα μουν*)
Σκην.: Τσεν Καϊγκέ, σεν.: Λλιαν Λη -
Λου Γουέι, φωτ.: Γκου Τσανγκουέι,
μουσ.: Ζάο Ζίπινγκ, μοντ.: Πίει Εσουάν,
ερμην.: Λέσλι Τσεούνγκ, Ζανγκ
Φενγκγκί, Γκονγκ Λη, Λου Κι, διάρκεια:
157 λεπτά.

... Πολύ λιγότερο αντιφατική είναι η επιτυχία της ταινίας όσον αφορά την οπτική και ακουστική αισθητική. Ο κινηματογραφιστής Γκου Τσανγκουέι και ο σχεδιαστής της μουσικής επένδυσης Τάο Ζινγκ, κάνουν θαύματα, δημιουργώντας φανταστικό χώρο για τους αποσπαμένους χαρακτήρες της ταινίας, δίνοντας στην ταινία πειστική ενότητα και συνοχή. Χάρη στη συμβολή τους καταφέρνει ο Τσεν να φέρει σε πέρας την ταυτόχρονη εξέλιξη της ιστορίας τόσο σε σχέση με την ιστορική πορεία όσο και με την απόσπαση των χαρακτήρων από την πορεία αυτή. Εύνοια στην ιστορική εξέλιξη της ταινίας καταλήγει στις σκηνές της Πολιτιστικής Επανάστασης, με την προδοσία και την αλληλοκατηγορία. Αυτές είναι αναμφίβολα οι σκηνές που έχουν την περισσότερο προσωπική σημασία για τον

Τσεν, ο οποίος ζητάει εδώ δημόσια συγγρώμη για το γεγονός ότι είχε καταγγείλει τον ίδιο τον πατέρα του, τον Τσεν Χαουτίκα, ο οποίος αναφέρεται ως "καλλιτεχνικός διευθυντής" της ταινίας. Οι ίδιες αυτές σκηνές, με τον Ντιεγί και τον Ζιαολού να αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλο ανάμεσα από την πυρά όπου καίγονται τα λιμπρέτα της όπερας, περιέχουν επίσης την εικόνα - κλειδί της ταινίας: ένα κοντινό πλάνο του Ζιάο Ζι ενώ νοιώθει κάτι παρόμοιο με οργασμό τη στιγμή που ο Ζιαολού δεν μπορεί να πει ότι ήταν εραστής του Αφέντη Γιουάν. Η σκηνή αυτή καταφέρνει να αποτυπώσει ταυτόχρονα όλες τις εντάσεις, τις αντιθέσεις και τις υπεκφυγές, κάνοντας την ταινία το σημαντικότερο, ως τώρα, επίτευγμα του κινέζου σκηνοθέτη.

Αποσπάσματα από την κριτική της ταινίας που δημοσιεύθηκε στο Sight & Sound, τεύχος Ιανουαρίου 1994, σελ. 41 - 42.
μετάφραση: Κατερίνα Τζωρίδην.

Οι προβλέψιμες και απρόβλεπτες σημασίες του χώρου

Δημήτρης Μπάμπας

Έχοντας στο κέντρο της ένα πρόσωπο που συναντάμε αρκετά συχνά στο φιλμικό παρελθόν του σκηνοθέτη: αυτό της Γυναίκας (μέσα από την παρουσία της Γκονγκ Λη) - *Η ιστορία της Κίου Ζου* επιχειρεί να εισάγει στο μέχρι τώρα έργο του σκηνοθέτη μια ισχυρή ρεαλιστική διάσταση. Διάσταση που στις προηγούμενες ταινίες, είτε ήταν ανύπαρκτη (*Σήκωσε τα κόκκινα φανάρια*) είτε ήταν λανθάνουσα¹. Η Γυναίκα ως κεντρικό πρόσωπο αποτελεί κοινή παράμετρο σε όλο το μέχρι τώρα έργο του σκηνοθέτη, καθώς ορίζει το σημείο στο οποίο ενώνονται οι διαφορετικές αφηγηματικές γραμμές της μυθοπλασίας (*Κόκκινοι αγροί*), αποτελώντας ταυτόχρονα το ισχυρό βλέμμα ανάγνωσης του μύθου (*Σήκωσε τα κόκκινα φανάρια*). Ένα πρόσωπο με έντονα χαρακτηριστικά διεκδίκησης, που αναλαμβάνει να διαχειρίστει δυναμικά την τύχη του και να έρθει σε δυναμική αντιπαράθεση, είτε με την Εξουσία, είτε με τον Άνδρα. Αν και στις μυθοπλασίες, καταγράφεται και μια μάλλον εγγενής γυ-

ναικεία αμφιθυμία (*Σήκωσε τα κόκκινα φανάρια*) μαζί με ανάλογη αδυναμία αντίστασης απέναντι στους αρχετυπικούς ρόλους (*Κόκκινοι αγροί*) - οι γυναικείοι χαρακτήρες του Ζανγκ Γιμού αποτελούν ισχυρούς πόλους διεκδικησης και εξουσίας, κεντρικά σημεία αναφοράς του φιλμικού του κόσμου.

Έναν αντίστοιχο γυναικείο χαρακτήρα θα συναντήσουμε και στην *Ιστορία της Κίου Ζου*, να αποτελεί το κέντρο της αφήγησης. Χαρακτήρα που αναζητεί και διεκδικεί δυναμικά σ' όλη την διάρκεια της αφήγησης την αξιοπρέπειά της. Ο χρόνος είναι ενεστώτας, ο χώρος είναι μια απομακρυσμένη αγροτική κοινότητα στην Κίνα και το γεγονός που αποτελεί την εκκίνηση της αφήγησης είναι η προσβολή που έχει υποστεί ο άνδρας της Κίου Ζου από τον αρχιγό της τοπικής κοινότητας. Η διεκδίκηση μιας ικανοποιητικής πράξης επανόρθωσης, απέναντι στην προσβολή που έχει δεχθεί η οικογένεια της Κίου Ζου, είναι το ζητούμενο από την κεντρική ηρωιδία. Επανόρθωση



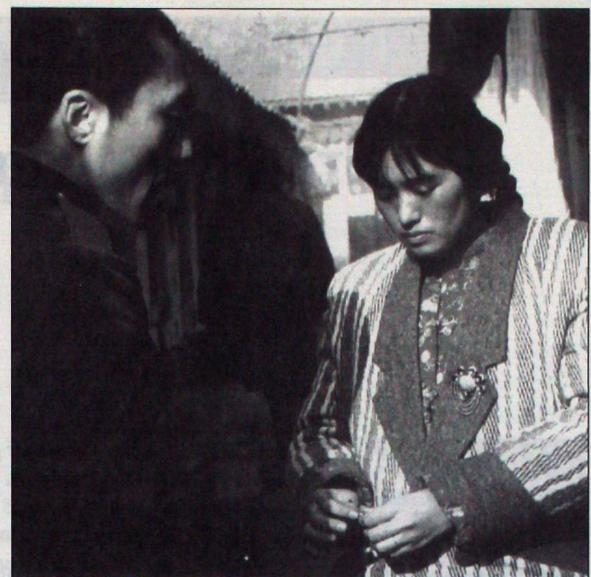
την οποία είναι αναγκασμένη να διεκδικήσει δυναμικά μέσα στους χώρους εξουσίας, αφού συναντά την άρνηση του αρχηγού να προσφέρει την συγγνώμη του. Τα προηγούμενα θα οδηγήσουν την κεντρική ηρωίδα σε μια ατελείωτη περιπλάνηση μέσα στους λαβύρινθους της εξουσίας, σε διαρκή αναζήτηση της δικαιοσύνης και της απολεσθείσης αξιοπρέπειας.

Είναι η ρεαλιστική διάσταση, στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως, που απορρέει από το σκηνοθετικό βλέμμα πάνω στην ηρωίδα. Η ταινία καταγράφει με την εντιμότητα και αμεσότητα του ρεαλιστικού, τα πρόσωπα, τους χώρους και τους ήχους που συναντά η ηρωίδα στην πορεία της προς αναζήτηση του δικαίου. Η περιπλάνηση της καταλήγει να γίνει η αφορμή για ένα ντοκυμαντέρ για τους χώρους της εξουσίας και της δικαιοσύνης, τους ανθρώπους που έρχονται σε επαφή μαζί της, τις νοοτροπίες και τα ήθη², αλλά κυρίως για τους τόπους της.

Χώροι και τόποι μιας εξουσίας για την οποία η σκηνοθεσία δείχνει να αδιαφορεί για την φύση της, καταλήγοντας να καταγράφει απλώς την παρουσία της. Αντιμετώπιση που έχει την βάση της όχι τόσο στην αφελεία αλλά περισσότερο στον συμβιβασμό - κάτι μάλλον αναπόφευκτο για το σύστημα παραγωγής στον οποίο είναι ενταγμένος ο σκηνοθέτης. Η εικόνα που επιλέγεται για την εξουσία είναι μάλλον θετική, σε δλη σχεδόν την διάρκεια της ταινίας: αποτελεί οργανικό μέρος της κοινωνίας, όχι κάτι εξω ή πάνω από αυτή, αλλά ένα κύτταρο της³. Κάτι που η τρέχουσα επικαρδίτηα έχει δείξει ότι υπάρχει μόνο ως Ουτοπία και ζητούμενο, στα κείμενα των κλασσικών του Μαρξισμού. Το εμπόδιο αυτό ο σκηνοθέτης ξεπερνά πετυχημένα, αφού επιλέγει ένα πλάγιο λόγο πάνω στις δομές εξουσίας, επιλογή που απομακρύνει την ταινία από το εφήμερο της ταινίας καταγγελίας, οδηγώντας την σε ένα πιο ουσιαστικό λόγο.

Είναι η βασική αντίθεση που υποστηρίζει την περιπλάνηση της ηρωίδας, που απομακρύνει τον πυρήνα της ταινίας από επιφανειακές σημασίες για την Εξουσία. Στην διαδρομή της από την αγροτική κοινότητα προς την εξουσία, αυτό που συνέχως αναδύεται είναι η αντίθεση ανάμεσα στον αστικό χώρο, τόπο της εξουσίας και του δικαίου - και στον χώρο της κοινότητας. Αντίθεση, που στο βάθος της κρύβει την αντιπαράθεση ανάμεσα στις αξές μιας τοπικής κοινότητας και στις αξές του αστικού χώρου. Η σκηνοθεσία αντιστοιχίζει τα επίπεδα εξουσίας με τον δομημένο αστικό χώρο. Από τα αγροτικά σπίτια της κοινότητας στις πολυκατοικίες και στις παραγκες των μεγαλουπόλεων, από τους αγροτικούς δρόμους στους αχανείς δρόμους της μεγαλούπολης: αυτό που κάνει την διαφορά είναι ότι κάθε κτίριο καταλήγει να είναι ένα επίπεδο εξουσίας.

Η συνεχής κίνηση της ηρωίδας εκθέτει ταυτόχρονα και την εκτεταμένη αλλοτρίωση του χώρου. Άλλοτριώση και μεταλλαγές που αφορούν τόσο την ήθική όσο και τις αξές της τοπικής κοινωνίας. Είναι η άκρατη δυτικοποίηση που συναντάμε στον αστικό χώρο - δυτικοποίηση τόσο του φαίνεσθαι όσο το σημαντικότερο, του είναι. Αυτό λοιπόν που αποτελεί το αντικείμενο της δικαιοσύνης είναι οι διενέξεις του αστικού χώρου, αλλά και η δυσαρμονία που προκαλεί στο κοινωνικό σώμα η εξουσία. Στηρίζεται δηλαδή δύο το οικοδόμημα, πάνω στην διάλυση του συστήματος σχέσεων που επέφερε η αστικοποίηση (απειλή που αντιμετωπίζει και η αγροτική κοινότητα). Εκεί έχει τη βάση της, η ανικανότητα για κατανόηση της σημασίας του γοήτρου, στην τοπική αγροτική κοινότητα και η συνεχής αναγωγή της σε οικονομικό ζήτημα. Για την αγροτική κοινότητα αρκεί η αλληλεγγύη (όρος επιβίωσης στον αφιλόξενο χώρο) και η απαραίτητη



γιορτή (τελετουργία ενότητας) για να λυθούν οι παρεξηγήσεις. Το βλέμμα της ηρωίδας στο τέλος είναι μάλλον εύλογο: μαζί με την κατάρρευση της αυταπάτης της δικαιοσύνης - εισπράτει το άδικο ενός συστήματος δικαίου, που αρνείται την καθημερινότητα και της αξίες της τοπικής κοινότητας.

KIU ZU
(ελλ. τίτλος: *Η ιστορία της
Κίου Ζου*)

Σκην.: Ζανγκ Γιμού, σεν.: Σιν
Χενγκ, μον.: Ντου Γουάν, ερ-
μην.: Γκονγκ Λη, Λεί Λάο Σενγκ,
Γκε Ζι Γιού, διάρκεια: 101 λε-
πτά.

¹ Κυρίως στις ταινίες *Κόκκινοι αγροί* (η διαδικασία παραγωγής του κρασιού - οι σκηνές του γάμου) και *Zou Ntou: Οι σωπηλοί εραστές* (περιγραφή της βαφής των υφασμάτων).

² Η καλύτερη σκηνή από τις περιπλανήσεις της ηρωίδας είναι αυτή της εξέτασης για την άδεια γάμου που επιχειρεί ο τοπικός αστυνομικός διευθυντής. Σκηνή, η οποία μέσα από το κωμικό της οδηγεί τον θεατή στο παράλογο μιας εξουσίας, που επεμβαίνει στο προσωπικό. Σε μια ανάλογη επισήμανση θα μπορούσε να καταλήξει και ένας

προσεκτικός παρατηρητής της καθημερινής ζωής του δυτικού κόσμου.

³ Τόσο ο αρχηγός της κοινότητας όσο και ο αστυνομικός αποτελούν ιδιότυμα μέλη της τοπικής κοινωνίας.

Στο δρόμο για την Δαμασκό

Γιατί η ζωή δεν είναι μια κίνηση
προς κάτι ή μακριά από κάτι
Πωλ Μπόουλς

Θωμάς Λιναράς

Και ξαφνικά ο Βιμ Βέντερς ανακάλυψε (με θεία φύτιση), τον μεγάλο ωκεανό του καλού, πέφτοντας όμως σ' ένα πηγάδι χωρίς πάτο. Τα σημάδια ήταν εμφανή, ήδη στο Μέχρι το τέλος του κόσμου, αλλά ενώ εκεί λειτουργούσε ακόμη η λογική του χαμένου στοιχήματος ή της λάθους κίνησης, στο Μακριά, τόσο κοντά, το μακριά (από πού); και το κοντά (σε τί;), δείχνουν μονάχα μία κατεύθυνση: το πουθενά. Ο Βέντερς σαν άλλος Άγιος Παύλος στο δρόμο για την Δαμασκό, είδε ένα όραμα ή μάλλον έναν καρμουφλαρισμένο εφιάλτη, που δυστυχώς ειδαμε και μεις πάνω στην ιδόνη· ότι δηλ. ο κόσμος είναι κακός, η ζωή μελαγχολική και οι άνθρωποι άσχημοι· άρα θα πρέπει να προσπαθήσουμε για το αντίθετο. Να προστητίσουμε δηλ. τους άμοιρους θεατές και να τους στρέψουμε προς το καλό. Το καλό όμως αν δεν το δύνεται από την μεταφυσική διάσταση της Ταρκοφοκικής πίστης ή της Μπρεσσονικής αγνότητας μέσω της θυσίας, συγγενεύει πάρα πολύ με την βλακεία. Σκληρά λόγια; Μα είδατε σ' αλήθεια την ταινία; Πολλοί μεγάλοι σκηνοθέτες έχουν αστοχήσει και άσχημα μάλιστα. Άλλα κανείς δεν σήκωσε σαν λάβαρο, σαν ναρκισσιστικό λάφυρο την ταινία του κολλώντας σε κάθε της εικόνα την αυτάρεσκη ετικέτα του "έργου τέχνης" και του "υπεράνω", ενδεδιμένος το σαθρό σχήμα ενός νεοφύτιστου θηικολόγου. Είναι δύσκολο να ασκήσει κανείς μια συστηματική κριτική στην ταινία. Πρότον: γιατί δεν ροιάζει με ταινία (αφού είναι ένα χαοτικό συνονθύλευμα εικόνων, που αντί να αφηγούνται μια ιστορία ναυαγούντων ανάμεσα στην Σκύλα και στην Χάρυβδη δηλ. στο "Νόλμα" και στο "Μήνυμα") και δεύτερον: γιατί είναι κυριολεκτικά απεριγραπτή (αφού συμβαίνουν τα

πάντα και γι' αυτό τίποτα). Ο Βέντερς βασισμένος στην δύξα και στην παγκόσμια αναγνώριση, επιβεβαίωντας στην κυριολεξία την ρήση του Όρσον Γουέλς πως "ο μεγαλύ-



τερος κίνδυνος για έναν καλλιτέχνη είναι να βρεθεί σε μια άνετη θέση", παγιδεψε σ' αυτόν τον "αχταράμ" ανθρώπους άξιους: από τον Λου Ρηντ μέχρι τον Γκορμπατσώφ και από τον Μπρούνο Γκανζ ως τον Ανρί Αλεκάν. (Για την απαράδεκτη Σολβέγι Ντομαρτέν, τα λόγια περισσεύουν και οι χαρακτηρισμοί υπολείπονται). Όλα, μα όλα, τα σύγχρονα (κοινωνικά και υπαρξιακά εννοείται) προβλήματα που ταλανίζουν τον άνθρωπο και την εποχή μας, παρελαύνουν θριαμβευτικά από τις "εικόνες" της ταινίας. Αγγελοι ασπρόμαυροι και έγχρωμοι διάβολοι τριγυρίζουν παραπαίνοντας στα ερείπα της εξαίρετης κινηματογραφικής παράδοσης. (Τα φτερά του έρωτα υπήρξε μια πραγματικά ουράνια ταινία) του δημιουργού τους, ο οποίος αντιγράφει με τον χειρότερο δυνατό τρόπο τον παλιό του καλό εαυτό. Για να μην μιλήσουμε για την αμετρούμενη, την δήθεν κατακερματι-

σμένη αφήγηση, τις ανύπαρκτες δραματουργικές συνδέσεις και τις σκηνές "απέριου κάλλους" (και γελοιότητας): ο Μπρούνο Γκανζ τραγουδάει ποδηλατώντας ως χαζοχάρουμένος pizzaiolo ναπολιτάνικες καντσονέτες, το κεφάλι και το καπάκι στην πίστα του αεροδρομίου ή την φοβερή, φοβερή (δις) όπου όλο το τοίρκο επί σκηνής κλέβει τα κιβώτια με τα όπλα. Το πιο εξοργιστικό βέβαια είναι η αφόρητη θηικοπλαστική διάθεση της ταινίας να μας πείσει ότι πρέπει να γίνουμε καλύτεροι (μάλλον το αντίθετο συμβαίνει), ότι πρέπει να αναλώσουμε τους εαυτούς μας στην υπηρεσία του καλού κ.τ.λ., κ.τ.λ. Ε λοιπόν όχι! Εμεις οι οπαδοί που αγαπήσαμε με πάθος και ακολουθήσαμε πιστά την "περιπέτεια του βλέμματος" στο Πέρασμα του χρόνου και θαυμαθήκαμε από την "μεταλλική λάμψη" της Κατάστασης των πραγμάτων, θα προτιμήσουμε να μείνουμε χωρίς ομάδα (προσωρινά ελπίζουμε), παρά να την ακολουθήσουμε σε τυφλές διαδρομές χωρίς πάθος και ζωή· γιατί "η ζωή είναι μια εξαιρετικά ειδική περίπτωση", κατά πως λέει ο μοναδικός επιζήσας από το ναυάγιο, αστυνόμος Κολόρπο.

Μέχρι τώρα περιμέναμε ανυπόμονα κάθε του ταινία. Την επόμενη όμως λιγότερο, πολύ λιγότερο.

FARAWAY, SO CLOSE

(ελλ. τίτλος: **Μακριά, τόσο κοντά**)
Σκην.: Βιμ Βέντερς, σεν.: Βιμ Βέντερς - Ρίτσαρντ Ρέιτινγκερ, φωτ.: Γιούργκεν Γιούργκεν, μουσ.: Λόρεντ Πέτιτγκαντ, μοντ.: Πίτερ Πριγκόντα, ερμην.: Ότο Σάντερ, Πίτερ Φωλκ, Ναστάζα Κίνσκι, Γουλιέλμ Νταρός, Μπρούνο Γκανζ, Συλβέρι Ντομαρτέν, Μίχαηλ Γκορμπατσώφ, Λου Ρηντ, διάρκεια: 140 λεπτά.

Παιδικό Βλέμμα: βάθος και ποίηση

ΕΛένη Μάρα

Όταν κανείς μιλά για ελευθερία, σπάνια εννοεί, ακόμη και στις ποιητικές βουτιές του στην ουτοπία, κάτι που να βρίσκεται πέρα από το πραγματικά και αντικειμενικά εφικτό. Δε συμβαίνει όμως το ίδιο και με το μικρό Λεολό. Γαλλοκαναδός, πάρφωχος, μέλος μιας θλιβερής και άξεστης οικογένειας, ο Λεολό αμφισβήτει τα πάντα: το όνορά του, την εθνικότητά του, τους νόμους της φύσης. Σύμφωνα με όσα πιστεύει, μία ντρομάτα γονιμοποιημένη από σπέρμα Σικελού χωρικού του χάρισε τη ζωή: από τότε ονομάζεται Λεόλο Λοζόνε (και όχι Λεό Λωζόν), είναι Ιταλός και αγαπά την όμορφη μικρή Ιταλίδα γειτόνισσά του Μπιάνκα. Με άλλα λόγια, ο Λεολό καταργεί την πραγματικότητα μέσα στο άνειρο: γίνεται κάποιος άλλος απλά επειδή έτσι το θέλει.

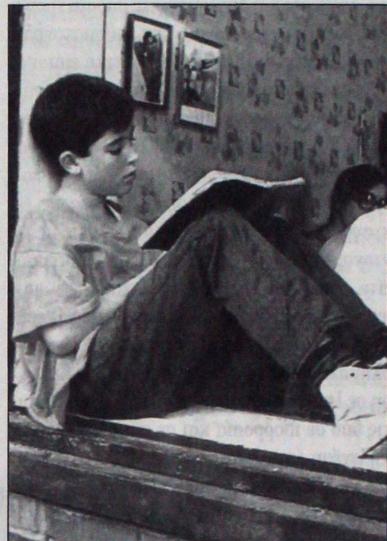
Ο Ζαν Κλωντ Λωζόν είναι ένας σκηνοθέτης νέος τόσο σε έργο όσο και σε ηλικία. Ο μικρός του ήρωας είναι ένα παιδί που προσπαθεί να επιβιώσει. Το περιβάλλον του είναι βίαιο και αγράμματο· στους κόλπους του φωλιάζουν κληρονομικές διανοητικές παθήσεις (η αδερφή του κλεντεται σε άσυλο). Οι ακρότητες των φανταστικών επινοήσεων του Λεολό δεν είναι τα αποτελέσματα μιας ξένοιαστης παιδικής ονειρικής θαλπωρής, μιας χαριτωμένης σύγχυσης της φαντασίας με την πραγματικότητα είναι τα σημάδια της απόγνωσης και της οδυνηρής, οξείας επίγνωσης της αλήθειας. Ο Λεολό μαθαίνει γράμματα χάρη στη δική του θέληση και επιμονή, διαβάζοντας στο . . . φως του ψυγείου το μοναδικό βιβλίο του σπιτιού· κρατά σημειώσεις πάνω σε όσα του συμβαίνουν και όσα φαντάζεται ότι του συμβαίνουν, γίνεται ποιητής. Είναι ακριβώς πάνω σε ένα θαυμάσιο και αυθεντικό ποιητικό λόγο που ο Λωζόν οικοδομεί το φίλμ, συ-

νενώνοντας την ποίηση των λέξεων και των εικόνων σε μία χαλαρή και αποσπασματική αφηγηματική δομή - είναι ολόκληρη σε φλας-μπακ αφού ο ήρωας, γέρος, σεβάσμιος και μορφωμένος πια, θυμάται τα παιδικά του χρόνια - η οποία προσδιάζει στον ονειρικό του χαρακτήρα. Μαύρο χιούμορ (οι ακαθαρσίες σαν υψηλό ανθρώπινο επίτευγμα), κτηνωδία (αξέχαστη στην αποτροπαστική της ωρότητα η σκηνή του βιασμού της γάτας από την οράδα των μικρών αγοριών), σκοτεινός σαρκασμός (ο αυνανισμός του μικρού με . . . κομμάτια ωμό κρέας, η μικρή Ιταλίδα που ερεθίζει σεξουαλικά τον παππού κόρβοντας με τα δόντια της τα νύχια των ποδιών του), εξέγερση ενάντια στους γονείς, την καταγωγή, το παρελθόν και την πατριδα (ο Λε-

ολός αποπειράται να δολοφονήσει τον παππού του, αρνείται την εθνικότητά του, καταστρατηγεί το χώρο και το χρόνο, συγχέει και υπερβαίνει κάθε είδους δρία), όλα έχουν για συνεκτικό 1-στό μία αντιστροφή

και μία άρνηση: "Επειδή ονειρεύομαι, δεν είμαι . . ." είναι η φράση-κλειδί που επαναλαμβάνει ο Λεολό. Ο σκηνοθέτης Λωζόν βυθομετρά το νοστρό, επιτρέπει στο πόνο να ξεπεταχτεί και έπειτα καταπραύνει τις πληγές με τη γλυκύτητα των ονειρικών φωτισμών (το λευκό φως που ξεχίνεται πίσω από τη γτουλάπα κάθε φορά που ο Λεολό αντικρύζει τη Μπιάνκα και τη Σικελία) και τη μελωδία ενός νοσταλγικού ιταλικού τραγουδιού με τίτλο "το άνειρο είναι ο κόσμος μου".

Ο λυρισμός και η σκληρότητα, η δημιουργία και η εσωστρέφεια, το παιδικό βλέμμα και η απογύμνωση του εξωτερικού περιβάλλοντος, παντρεύονται ανά ζεύγη, σε αυτή την παράξενη εξομολόγηση (σκηνοθέτης και ήρωας έχουν το ίδιο επίθετο) που όχι μόνο δε



LEOLO

(ελλ. τίτλος: Λεολό)

Σκην. - σεν.: Ζαν Κλωντ Λοζόν, φωτ.:
Γκι Ντιφό, μουσ.: Ριοάρ Γκρεγκουάρ,
μουν.: Μισέλ Αρκάν, ερμην.: Μαξίμ
Κολίν, Ζινέτ Ρενό, Ζυλιέν Γκιούμάρ,
διάρκεια: 105 λεπτά

γνωρίζει ταμπού αλλά που ανάγει την παντελή έλλειψη αιδούς στη βασική δημιουργική της συνιστώσα. Ο Λεολό είναι μία ακόμη κινηματογραφική μνεία στο βάθος και την καθαρότητα του παιδικού βλέμματος, την ανατρεπτική δύναμη της παιδικής μαρτυρίας. Τα παιδιά δεν είναι (όλα όσα οι μεγάλοι τους επιβάλλουν να είναι), γιατί ονειρεύονται.

Η αντιγραφή σαν δημιουργική χειρονομία

Δημήτρης Μπάμπας

Τελευταία τανία του Γούντυ Άλλεν, αποτελεί μια τυπική Αλλενική δημιουργία, καθώς μέσα της εμπεριέχει τις δύο ποι σταθερές και δημιουργικές παραμέτρους του φιλμικού του έργου: την κινηματογραφιλία ως μια τυπική σκηνοθετική εμμονή πάνω στην φόρμα (και όχι μόνο) και το ζεύγος ως κυριάρχο σχήμα στην δραματουργία, αλλά και κέντρο της προβληματικής του σκηνοθέτη. Ακολουθώντας τα ίχνη της πορείας του, θα βρούμε τις δύο παραμέτρους, ενταγμένες συνήθως σε πλαίσια μύθων με έντονα, είτε τα δραματικά χαρακτηριστικά, είτε - πολύ συχνότερα - τα κωμικά. Σε ορισμένες, θα συναντήσουμε είτε την σαφή υπεροχή της μίας παραμέτρου (κυρίως τον προβληματισμό πάνω στο ζευγάρι) με την δεύτερη σε λανθάνουσα μορφή, είτε θα βρούμε και τις δύο σε ισορροπία και σε συμπληρωματική σχέση (στις ποι πετυχημένες τανίες του σκηνοθέτη). Η κινηματογραφιλία, μπορούμε να σημειώσουμε ότι δεν εκφράζεται μόνο με τις συνήθεις αναφορές σε αγαπημένες τανίες, αλλά ορισμένες φορές ορίζει και το πλαίσιο για την ανάπτυξη της αφήγησης (Σκιές και Ομίχλη, Ζελινγκ).

Την ποι συχνή αλλά και ποι ακραία εκδοχή της κινηματογραφιλίας, όμως θα συναντήσουμε στην αντιγραφή σκηνοθετικών τρόπων. Μια απαραίτητη μεταφορά εικόνων και βλεμάτων από αγαπημένους σκηνοθέτες, καθώς είναι απόλυτη η απουσία καθαρής σκηνοθετικής ταυτότητας (στο επίπεδο της μορφής) στο έργο του.

Όμως είναι ο απροκάλυπτος χαμαιλεοντισμός του Γούντυ Άλλεν, που του επιτρέπει να αντιγράφει, αλλά και να υποτάσει στον προβληματισμό τού, τρόπους γραφής που πρωτοσυναντήσαμε στον Μπέργκμαν, στον Κασσαβέτη, στον Γερμανικό εξπρεσιονισμό, στα ντοκυμαντέρ του βουβού, ακόμα και στις κλασσικές τανίες του Χόλυγουντ.

MANHATTAN MURDER MYSTERY (ελλ. τίτλος: *Μυστηριώδεις φόνοι στο Μανχάτταν*)

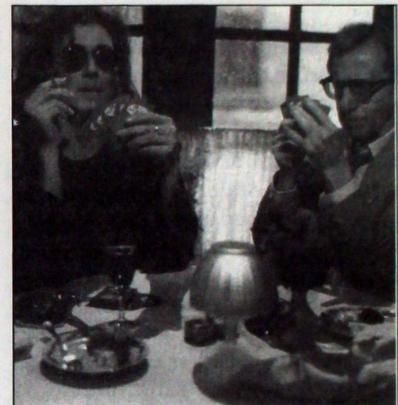
Σκην.: Γούντυ Άλλεν, σεν.: Γούντυ Άλλεν - Μάρσαλ Μπρίκμαν, Φωτ.: Κάρλο ντι Πάλμα, μοντ.: Σούζαν Μορς, ερμην.: Γούντυ Άλλεν, Νταϊάν Κήτον, Αντζέλικα Χιουστόν, Άλαν Άλτα, διάρκεια: 107 λεπτά

Στην τελευταία του τανία, θα αναγνωρίσουμε συνέχεια όσον αφορά την επιλογή του τρόπου γραφής - αφού φαίνεται ότι η επιρροή του Κασσαβέτη (αρκετά καθαρή στην προηγούμενη τανία) και των σκηνοθετικών τρόπων του (κάμερα στο χέρι, πολύ κοντά στα πρόσωπα κ.λπ.) είναι παραπάνω από έντονη. Στο επίπεδο του μύθου, θα βρεθούμε αντιμέτωποι με μία ιστορία που σαν χώρο καταγωγής της έχει το φιλμ νουάρ. *Η κυρία της Σαγκάνης, Διπλή Ταυτότητα και Σιωπήλος Μάρτυρας*: είναι το φιλμικό παρελθόν που δίνει στοιχεία και χαρακτήρες στον μύθο. Από τον Σιωπήλο Μάρτυρα ο σκηνοθέτης κρατά την παραβίαση της ιδιωτικής ζωής, αλλά και το ανήσυχο μέλος του ζεύγους (εδώ η γυναίκα), που δυσφορεί μέσα στην συμβατικότητα και μονοτονία της συζυγικής ζωής. Αυτήν ακριβώς την έλλειψη εντάσεων και συ-

γκινήσεων, θα την αναζητήσει στην παραβίαση της προσωπικής ζωής των άλλων. Από τις δύο άλλες τανίες, θα αντλήσει στοιχεία για την σκοτεινή πλευρά της συζυγικής ζωής, για την εξαπάτηση και για το ψεύδος, για τις μη ελεγχόμενες εντάσεις της.

Εξαπάτηση και Ψεύδος είναι δύο στοιχεία που χαρακτηρίζουν - όχι το βασικό ζευγάρι των κεντρικών χαρακτήρων - αλλά το ζευγάρι των ήλικιωμένων γειτόνων. Ένα ζευγάρι, το οποίο αντιλαμβάνονται - οι κεντρικοί ήρωες - ως μια προβολή της πορείας τους στο μέλλον. Τα δύο ζευγάρια μέσα στον μύθο δημιουργούν μια ιδιόμορφη αντίθεση, που κυρίως οφείλεται στην εικόνα που προσλαμβάνει ο θεατής για καθένα από αυτά. Το ένα ζευγάρι (Άλλεν - Κήτον) σχεδιάζεται με έντονους ρεαλιστικούς τόνους, αφού χρησιμοποιείται ως ο χώρος έκθεσης της προβληματικής του σκηνοθέτη. Το άλλο σχεδιάζεται με έντονα τα μη ρεαλιστικά στοιχεία, αφού ορίζεται από την κινηματογραφιλία:

μια ζωντανή κινηματογραφική παρουσία μέσα στην καθημερινότητα του πρώτου ζεύ-



γους, ο άλλος πόλος μιας διαλεκτικής αντίθεσης.

Το ανήσυχο θηλυκό, το εφησυχασμένο αρσενικό, οι πειρασμοί που διασταυρώνονται με την πορεία μιας σχέσης, οι ευκαρίες που χάθηκαν, αλλά και αυτές - που παρόλο το πέρασμα του χρόνου - εξακολουθούν να φαντάζουν ιδιαίτερα ελκυστικές, η αναζήτηση της αλήθειας ως έκθεση μιας προσωπικής αγωνίας; Όλα τα προηγούμενα βρίσκονται μέσα σε μία ιστορία, που διασταυρώνει τις παραμέτρους, που αναπτύχθηκαν παραπάνω, με τον σαρκασμό του δημιουργού του για τους ήρωές του. Έναν σαρκασμό, πάντα θετικό απέναντι στα πρόσωπα του μύθου - που σαν βάση του έχει τον ίδιο τον αυτοσαρκασμό του σκηνοθέτη. Η τελευταία επισήμανση ανήκει δικαιωματικά στον θεατή, μνήμες και εικόνες από την ποι γόνιμη περίοδο του σκηνοθέτη. Τανίες, όπως το *Μανχάτταν* ή ο *Νευρικός εραστής*, που σχεδιάσαν την εικόνα ενός σκηνοθέτη, ευαίσθητου στα προβλήματα σχέσεων. Η επιστροφή της, δηλώνει και μια αντίστοιχη επιστροφή του σκηνοθέτη σε θεματικές, προβληματισμούς και τρόπους έκφρασης οικείους και προσφιλείς.

Η χορογραφία της βίας

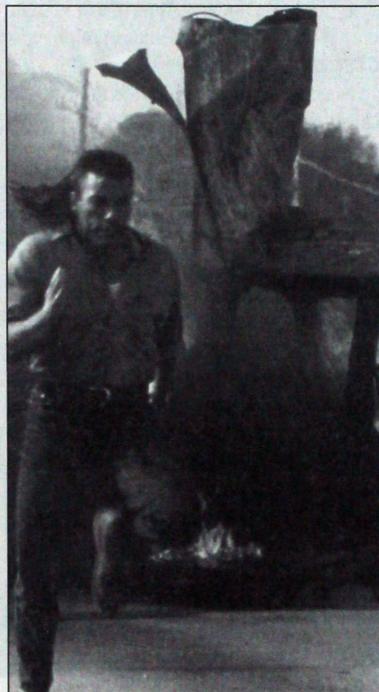
Δημήτρης Μπάμπας

Ο δημήτρης μπάμπας του Λαζαρίδη πλέον θεωρεί να αρχίζει τη

Υπάρχει μια ομάδα ταινιών, που είναι καταδικασμένη στην πλήρη περιφρόνηση. Είναι οι ταινίες πολεμικών τεχνών, με θησαυρούς ονόματα όπως: Τσακ Νόρις, Ζαν Κλωντ Βαν Νταμ, Μπρούς Λη και σκηνοθέτες συνήθως ονόματα χαμένα μέσα στα ζενερίκ. Οι ταινίες αυτές - δείγμα (κάθε άλλο πάρα τυπικό) των οποίων αποτελεί το *Hard Target* - χαρακτηρίζονται από μία προσχηματική πλοκή, από χαρακτήρες χωρίς ψυχολογικό βάθος, από έντονες αντιθέσεις στο επίπεδο της δραματουργίας, από κεντρικούς χαρακτήρες με ισχυρές σωτηριολογικές προεκτάσεις. Η ηθική τους κινείται, μάλλον με μονοτονία, ανάμεσα στα δίπολα καλό - κακό και αμαρτία - τιμωρία, και τα νοήματα που αναδύνονται από τις εικόνες τους χαρακτηρίζονται, τόσο από την καθαρότητα, όσο και από την σαφήνεια του λόγου τους. Άλλα στο επίπεδο της αισθητικής, τα πράγματα είναι επεικώς απαράδεκτα: αισθητική μονοτονία, φτώχεια εκφραστικών μέσων, καμπία απολύτως πρωτοτυπία είτε στην φόρμα, είτε στην αφήγηση. Αξίζει να σημειώσουμε εδώ, για την παρουσία των κεντρικών θησαυρών σ' αυτές τις ταινίες, ότι καθώς οι περισσότεροι βρίσκονται σε διαρκή ασυμφωνία με την υποκριτική τέχνη, έχοντας επλεγεί περισσότερο για τα σωματικά τους προσόντα - καταλήγουν να υποδύνονται μέσα από το μονοδιάστατο της υποκριτικής τους, τον ίδιο τους τον εαυτό (καταργώντας έτοι τον διχασμό του θησαυρού ανάμεσα στον ρόλο και την ταυτότητα): μια ιδιόμορφη περίπτωση υποκριτικού ρεαλισμού, μέσα σε ένα περιβάλλον με έντονα τα στοιχεία υπερβολής.

Τα περισσότερα από προηγούμενα στοιχεία, θα τα βρούμε και στην ταινία του Τζων Γου, *Hard Target*, καθώς αποτελούν τυπικά χαρακτηριστικά του

ειδους. Είναι ακριβώς αυτά τα χαρακτηριστικά, που θέτουν την ταινία αλλά και τον σκηνοθέτη της, μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο των ταινιών. Αυτό όμως που κάνει την ταινία να διαχωρίζεται από το τυπικό των ταινιών του ειδους της, είναι η παρου-



σία κάποιων σκηνοθετικών ιδιομορφιών, που απουσιάζουν από ανάλογες ταινίες, καθώς και ύπαρξη ενός έντονου σκηνοθετικού βλέμματος, ένδειξη ότι έχουμε να κάνουμε με έναν δημιουργό.

Είναι τα ιδιόμορφα στοιχεία σχετικά με την κίνηση και την βία, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα στο

HARD TARGET

(ελλ. τίτλος: Δύσκολος στόχος)

Σκην.: Τζων Γου, σεν.: Τσακ Φέιρερ, φωτ.: Ράσελ Κάρπεντερ, μοντ.: Μπορπ Μαράφσκι, ερμην.: Ζαν Κλωντ βαν Νταμ, Λανς Χένρικσεν, Γιάνοι Μπάτλερ, διάρκεια: 96 λεπτά

φιλμικό σώμα - στοιχεία που ανιχνεύονται στην παράδοση του πολιτισμού καταγωγής του σκηνοθέτη. Παράδοση που έχει να κάνει με την 'Οπερα του Πεκίνου' και την τελετουργία της κίνησης, όπως αυτή λειτουργεί μέσα στην δραματουργία της. Η χορογραφία της κίνησης συνδέεται με έναν χωρίς όρια φορμαλισμό, στοιχείο που μας επιτρέπει την παρατήρηση: ότι ο φορμαλισμός της ταινίας δεν είναι παρά μια ιδιότυπη χορογραφία της φόρμας. Εδώ η κίνηση στις σκηνές δράσης - καθώς απουσιάζει οποιαδήποτε απόπειρα για σκιαγράφηση των χαρακτήρων - φορτίζει τους χαρακτήρες με σημασίες, αποκτώντας τελικά αξία ως ένα σημείο ανάγνωσής τους, από τον θεατή.

Η τελευταία επισήμανση αφορά την χρήση του χρόνου, στις σκηνές των συγκρούσεων: ξεκινώντας από τον εξωτερικό χρόνο μιας σκηνής (χρόνο στον οποίο η σκηνή συμβαίνει), η σκηνοθεσία, συνεχώς τον πολλαπλασιάζει. Η επανάληψη και συνεχής αναδημιουργία των δρώμενων, η παγίδευση και το σταμάτημα του χρόνου, οδηγεί στην αποκλυψη μιας κρυψμένης μέσα στην κίνηση, ποιητικής εκδοχής της πραγματικότητας. Μέσα από συνεχής αλλαγές γονίας, η σκηνή εκτυλίσσεται για τα μάτια του θεατή συνεχώς, ανασύροντας όλη την κρυψή γοητεία που υπάρχει, καθιστώντας τον θεατή προνομιακό βλέμμα μέσα στον μύθο. Η τελική κατάληξη είναι ότι μέσα από τις συνεχείς χρονικές αναδιπλώσεις, το βλέμμα του θεατή οδηγείται στην δημιουργία μιας νέας φιλμικής πραγματικότητας, που είναι ταυτόχρονα πολλαπλή αλλά και μοναδική.

¹ Αξίζει να επισημάνουμε την ταινία Αντίο Παλλακίδα μου, για το πληροφοριακό υλικό που μας προσφέρει σχετικά με την 'Οπερα του Πεκίνου.

Παράφορα, αμετανόητα, δυναμικά

ΕΛένη Μάρα

ΚΙ έκανα πιο άγρια . . . την όλο και αυξανόμενη απέχθειά μου . . . για διες αυτές τις προφυλάξεις που παίρνουμε για να προφυλάξουμε το κορμί μας από τη γεμάτη κινδύνους επαφή με τη ζωή.

Αντρέ Ζιντ

Δεν είναι η πρώτη φορά που ο κινηματογράφος, μιλώντας για τον έρωτα, πηγαίνει πέρα από τη σεμνότυφη αοριστολογία - τόσο συχνή στην "ενημέρωση" των media - τον καθωσπερπομό και την ημιμάθεια του ανείπωτου και του ανεπίτρεπτου. Είναι όμως ίσως από τις λίγες φορές που μια κινηματογραφική ταινία γίνεται τόσο προκλητική όχι τόσο εξαιτίας του έιτζ ή της ποικιλίας των ερωτικών επιλογών και πρακτικών που παρουσιάζει, όσο λόγω μίας ευρύτερης φιλοσοφικής στάσης ζωής που μοιάζει να λέει, με λίγα λόγια, πως η ομορφιά του κινδύνου έγκειται στην έλλειψη ηθικής που τον χαρακτηρίζει.

Οι Άγριες Νύχτες (*Les Fruits Sauvages*) είναι η πρώτη - και δυστυχώς τελευταία - μεγάλου μήκους ταινία με αυτοβιογραφικά στοιχεία του Συριλ Κολάρ, ο οποίος προσβλήθηκε και πέθανε από έιτζ. Το φιλμ, ωτόσο, δεν είναι επικεντρωμένο σε μία αρρώστεια ή έναν άρρωστο και για αυτό το λόγο ούτε εμείς σκοπεύουμε να μιλήσουμε για το "an prépeι ή όχι να χρησιμοποιούμε το προφυλακτικό". Πρόκειται για μία ταινία παράφορη, βίαια ερωτική, χωρίς πισωγυρίσματα, χωρίς μεταμέλεια, στην πολύ καλή παράδοση εκείνου του τμήματος του γαλλικού σινεμά που προσφέρει μία γεύση από την ανέμελη και ακραία τρυφερότητα της νιότης (ας θυμηθούμε, σαν πρόσφατα παραδείγματα, τα *'Ένας κόδωμος χωρίς οίκτο του Ερβί Ροσάν* και τους *Εραστές της γέννησης* του Λεό Καράξ).

Ο κεντρικός ήρωας, ο Zav (τον οποίο υποδύεται με αναίσχυντη γοητεία ο ίδιος ο Συριλ Κολάρ) είναι ένας άνθρωπος ορμητικός: θέλει στην ζωή να τα δοκιμάζει όλα και με ένταση. Αγαπά τα κορίτσια αλλά αγαπά και τα αγόρια, εγκαταλείπεται στα κακόφημα σκοτάδια της παρισινής ζωής, γυρίζει βίντεο κλιπ, παιζει κιθάρα, τραγουδάει. Μέσα από ένα εξαιρετικά νευρώδες ύφος που κυμαίνεται από το ντοκυμαντέρ μέχρι το βίντεο κλιπ, ξετυλίγονται μπροστά στα μάτια μας,

δελεαστικά εφιαλτικές, οι εικόνες του περιθώριου: ο κρυφός βραδινός Σηκουάνας, τα γρήγορα αμάξια στους δυναμικούς ρυθμούς της νύχτας, η εύκολη ερωτική παρέα μέσα σε απαγορευμένα ερωτικά συμπλέγματα, οι τραβεστί με τη σοφία που αντλούν από την κοινωνική τους απόρριψη. Και, λίγο παραπέρα, τα κοινωνικά προβλήματα στη γύμνια τους: μειονότητες, νεοναζισμός, μαύρη αγορά εργασίας, αδιέξοδο.

Τον Zav ερωτεύονται τόσο ο Σάμι (Κάρολος Δόπεζ) όσο και η Λόρα (Ρομάν Μπορανζέ) και τον διεκδικούν, ο καθένας για τον εαυτό του. Σε εκρηκτικό μέρος του τριγώνου αναδεικνύεται το κορίτσι αφού, με τη μανία της για αποκλειστικότητα, δεν αφήνει τίποτα όρθιο στο ερωτικό της πέρασμα. Στο πρόσωπο της Λόρα καταρρίπτονται οι εξιδανικεύσεις, χλευάζονται αρετές σαν τη νηφαλιότητα και κατανόηση που υποτίθεται πως εξασφαλίζουν οι τακτοποιημένες ερωτικές συμβιώσεις, ο ερωτικός πόθος αγγίζει την τρέλα, υπάρχει μόντι για τον εαυτό του και δικαιωμένος από τον εαυτό του. Στη θλιβερά ακίνδυνη μοναξιά της μητέρας της (απέχει ερωτικά από τότε που έχασε τον άντρα της), η Λόρα απαντά με τον ερωτικό της παροξυσμό, τη λύσσα της για ζωή. Στον παροξυσμό αυτό θα συμμετάσχει, έστω και καθυστερημένα, και ο Σάμι, όταν, με πρόσωπο πρησμένο και μελανιασμένο, λέει "σ' αγαπώ" στο Zav. Στο σημείο αυτό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι αναλογίες με τους φρενήρεις φιλμικούς και ερωτικούς ρυθμούς του Ζουλάφσκι και, συγκεκριμένα, με την τελευταία σκηνή από το *Σημασία έχει ν' αγαπάς*, όπου, αντεστραφμένα, η Ρόμι Σνάντερ λέει σ' αγαπώ στον ξυλοδαρμένο και αιμόφυρτο Φάμπιο Τέστι.

Στο φιλμ δεν υπάρχει χώρος για το θρίαμβο των ευγενικών αισθημάτων και το μεγαλείο της αυταπάρνησης (οι δύο εραστές του Zav, τόσο το αγόρι όσο και το κορίτσι, κάνουν έρωτα μαζί του κι ας γνωρίζουν την αρρώστεια τους) η Λόρα, μάλιστα, αρνείται το

προφυλακτικό, αφού η αγάπη δεν υψώνει τους εραστές πάνω από την αρρώστεια, δεν τους ενόνει παρά την αρρώστεια αλλά μέσα σε αυτή, μέσα στη δίνη εκείνης της αρθικής χρονικής συνιστώσας της ζωής που ονομάζε-



ται παρόν, μέσα στα λίγα δευτερόλεπτα της ερωτικής χαράς. "Είμαι μέσα στη ζωή, συμμετέχω σ' αυτή" σκέφτεται ο Zav προς το τέλος της ταινίας, γνωρίζοντας ότι θα πεθάνει, αλλά αποδίδοντας εξαιρετική σημασία στην κάθε μεμονωμένη ζωντανή στιγμή.

Η ίδια η ταινία είναι αιτίαση σαν τον ήρωα, γεμάτη από μία ανυπότακτη συσσώρευση στιγμών, με μία πιο εωσιοτερφή και φλύαρη διάθεση όσο πλησιάζει προς ένα τέλος που, αναπόφευκτα, μένει μετέωρο. Το φιλμ του Κολάρ είναι ίσως μία αρκετά καλή ευκαριότητα να προσδεθούμε στο κάθισμα της σκοτεινής αιθουσας και να παρακολουθήσουμε την προτροπή του στη ζωή, διατηρώντας τις "αποστάσεις ασφαλείας". Έστω κι ετοί, η άρνηση στην ερωτική συρρίκνωση που η άποψη Κολάρ καταθέτει - κάτια από αυτό το πρίσμα πρέπει να την εξετάσουμε και όχι σαν παρότρυνση στην απερισκεψία - μπορεί να λειτουργήσει σαν αντίβαρο αισιοδοξίας και ενθάρρυνσης στις αναστολές της συντηρητικής, φοβισμένης, αποξενωμένης εποχής μας για την οποία το έιτζ δεν είναι παρά η κορυφή του παγόδουνου.

Λευτέρης Δημακόπουλος

Δημήτρης Μπάμπας

Ο Λευτέρης Δημακόπουλος του Παντελή Χούρσογλου προσπαθεί να ερμηνεύσει το σήμερα ενός προώπου, προσεγγίζοντας το παρελθόν του. Χαρακτηρίζεται τόσο από την απουσία ενός θητικολογικού βλέμματος πάνω στα γεγονότα, όσο και από την ταυτόχρονη παρουσία του συναθήματος, στην διαμόρφωση της τελικής κρίσης του θεατή. Η εικόνα του κεντρικού ήρωα είναι απαλλαγμένη από τις συνήθεις, σε τέτοιες περιπτώσεις, μελοδραματικές παρεκτροπές (που στηρίζονται σε μια αφόρητη παρελθοντο-λατρεία). Στις πράξεις και στις ενέργειες του κεντρικού χαρακτήρα δεν αποδίδεται η βαρύτητα του δράματος ή του αναπόφευκτου, αφού αυτό που τον ορίζει τελικά είναι η κάθοδος του προς την ελαφρότητα της καθημερινότητας και η αντίστοιχη στρατηγική των μικρών συμβιβασμών. Άλλα το σημαντικότερο, κατά την προσωπική μας άποψη, είναι η απουσία από την αφήγηση μιας ιδεοληπτικής ψύχωσης, που αφετηρία της θα είχε τους πολιτικούς συμβολισμούς του μύθου.

Η εκκίνηση της αφήγησης (που οργανώνεται μέσα από συνεχείς χρονικές οπισθορήσεις) ορίζεται από το τρίγωνο που δημιουργούν τα τρία βασικά πρόσωπα της ταινίας: ο Λευτέρης, η σύντροφός του και ο φίλος του. Το βλέμμα του φίλου πάνω στον ήρωα - κυρίαρχο στο πρώτο μέρος - ορίζει τα δεδομένα του μύθου (δικτατορία, επαρχία,

σπουδές, ο έρωτας σαν προσωπική επανάσταση), συγκροτώντας παράλληλα ένα βλέμμα συμπάθειας πάνω στον ήρωα. Καθώς όμως η αφήγηση προχωρά και ο χρόνος του μύθου κυλά, έχουμε μια σταδιακή αποχώρηση του φίλου από τα δρώμενα, με ταυτόχρονη την α-

μα στα πρόσωπα που το συγκροτούν. Η σκηνοθεσία αξιοποιεί το ζεύγος και τις μάλλον αναπόφευκτες εντάσεις που εμφανίζονται στο εσωτερικό του στο πέρασμα του χρόνου, για να παρουσιάσει την σταδιακή πορεία αλλαγής του ήρωα. Μεταλλαγές και μετατοπίσεις του κεντρικού χαρακτήρα λοιπόν, που συνιστούν αντίστοιχες, μεταστροφές στην προσωπική ηθική του ήρωα. Η διαδικασία των μεταλλαγών παρακολουθείται από την αφήγηση θερμά, μέσα από το βλέμμα της γυναίκας - πρόσωπο, που αποτελεί και την ηθική συνειδηση μέσα στον μύθο. Όμως ταυτόχρονα, είναι ένα πρόσωπο με έντονες μελοδραματικές παραμέτρους, καθώς βρίσκεται πάντα πίσω από τον άνδρα, "θυσιαζόμενη". Το ειδικό βάρος, που έχει στην ανέλιξη της αφήγησης, οι ηθικές παρατηρήσεις της πάνω στον κεντρικό ήρωα, απομακρύνουν τον κίνδυνο να χαρακτηριστεί ως μελόδρωμα.

Οι μετατοπίσεις και ηθικές μεταμορφώσεις του ήρωα, θα θέσουν τελικά

νάδυση σαν κυρίαρχου σχήματος, του ζεύ-

ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Σκην. - σεν.: Περικλής Χούρσογλου, φωτ.: Σταμάτης Γιαννούλης, μουν.: Γιώργος Παπαδάκης, μοντ.: Τάκης Γιαννόπουλος, ερμην.: Νίκος Γεωργάκης, Μαρία Σκουλά, Νίκος Ορφανός, Μανώλης Μαυρομάτης, διάρκεια: 107 λεπτά

γους. Είναι η είσοδος τώρα στο εσωτερικό του ζεύγους και σε ένα πιο ουσιαστικό βλέμ-

το ζεύγος σε κατάσταση ανισοροπίας και θα το οδηγήσουν στην διάλυση. Είναι η οριστική προσχώρηση του ήρωα, στον απροκάλυπτο κυνισμό και στην συναισθηματική απονέκρωση. Είναι η κατάλληξη μιας πορείας που ξεκίνησε με τον πλούτο των συναισθημάτων της φοιτητικής παρέας, που γιόρταζε την επιτυχία της στο Πανεπιστήμιο - και τερμάτισε με την μοναξιά της "Επιτυχίας" και την κραυγή απελποσίας του ήρωα στο τελευταίο πλάνο.

Απ' το χιόνι

Παναγιώτης Δόκιος

Ανεξάρτητα από το αν η προσωπική αισθητική του κάθε θεατή είναι ή όχι συγγενής με το κινηματογραφικό ύφος του δημιουργού του *Απ' το χιόνι*, νομίζουμε πως οι εικόνες του εν λόγω έργου συντελούν στο να καθίστανται για τη θεατή οικεία και μη εξωτερική η φαντασιακή σχέση των δρωμένων με το καθημερινό γίγνεσθαι της ελληνικής πραγματικότητας. Πράγματι, με την ταινία αυτή επιτυγχάνεται η ήπα ενσωμάτωση ενός κατά κανόνα έμμεσου λυρισμού στη ρεαλιστική κινηματογράφιση της περιπέτειας των τριάντα Αλβανών φυγάδων. Λέμε "κατά κανόνα", γιατί θα πρέπει να εξαιρεθούν δύο άμεσα



ποιητικές σκηνές: κατά πρώτο, η σκηνή του ομαδικού τραγουδιού στην Ορμόνια, όπου ο αναμενόμενα αργός ρυθμός της κίνησης της μηχανής δημιουργεί μια αίσθηση βουβής, "σφιγμένης" νοσταλγίας καθώς αποκαλύπτονται εν ροή, σε κοντινά ή και μεσαία πλάνα, οι μορφές, τα σώματα και η κουρασμένη αγωνία των φωνών των Αλβανών. Κατά δεύτερο, η σκηνή του ονείρου του κυρίως πρωταγωνιστή, όπου μέσα σε ένα σπάνια - σε σχέση με το σύνολο της ταινίας - φωτισμένο υπαίθριο τοπίο μίας όχθης, η επιδέξια προσέγγιση και απομάκρυνση της μηχανής από τους δύο καθιομένους ήρωες μετατρέπει το δειλό, έντονο άγγιγμα του γυμνού ποδιού

ΑΠ' ΤΟ ΧΙΟΝΙ

Σκην. - οργ.: Σωτήρης Γκορίτσας, φωτ.: Σταμάτης Γιαννούλης, μουσ.: Νίκος Κυπουργός, μοντ.: Τάκης Κουμουνδούρος, ερμην.: Γεράσιμος Σκιαδαρέσης, Μάνια Παπαδημητρίου, Βασιλής Ελευθεριάδης, Λάζαρος Ανδρέου, διάρκεια: 90 λεπτά

τοι ώστε η ρεαλιστική καταγραφή να διαπνέεται από μία υπαρκτή, αλλά σχεδόν αόρατη, υπόκωφη θλίψη. Δε θα ήταν λάθος σε αυτό το αποτέλεσμα να διαγνωσθεί μία νερορεαλιστική επρροή, πράγμα που ενισχύεται και από την ύπαρξη μίας διάθεσης για λίτη, "αφρόντιστη" σύνθεση των πλάνων η οποία, σε συνδυασμό με το καθημερινό, συνήθως "ακατέργαστο" ύφος των ηθοποιών (εδώ ξεχωρίζει η υποβλητική τραχύτητα της υπόδυσης του Σκιαδαρέση) φέρνει στη φαντασία και εντυπώσεις από ντοκυμα-

ντέρ.

Το σενάριο του Γκορίτσα¹ έχει συνοχή, αμεσότητα, και είναι γραμμένο χωρίς υπερβο-

λέσ. Επικεντρώνεται περισσότερο στην περιγραφή των γεγονότων και των προσωπικών συνδιαλλαγών των ηρώων και λιγότερο στη στενά πολιτική διάσταση της περιπέτειας των τελευταίων. Το περιεχόμενο των εικόνων και οι επιλογές της κινηματογράφισης (ρυθμός του μοντάζ, εσωτερικοί ρυθμοί και σύνθεση των πλάνων, ειδη των κινήσεων, ρεαλιστικές γνωνίες λίψης) διέπονται από μία οπτική βραδύτητα, κύρια συνιστώσα της ανάδειξης μιας θλιβερής, "στεγνής", μιζέρης εκδοχής της όψης του σύγχρονου τοπίου της Ελλάδας. Η βραδύτητα αυτή είναι σχεδόν πάντα λειτουργική. Τούτο συμβαίνει ανεξάρτη-

τα από το αν φορτίζει τις απεικονιζόμενες κινήσεις και τους χώρους με ένα στίγμα νοηματικού εγκλεισμού (φορέας του και ευκαιρία για την εκδήλωσή του είναι το επικίνδυνο οδοιπορικό των σχεδόν χαμένων μέσα στην Ελλάδα τριάντα Αλβανών) ή αν προκαλεί μία δύσκολη, αργή ροή των συγκινήσεων που εντείνει όχι μόνο την έκφραση των - με ποιο τρόπο Ελλήνων - πρωταγωνιστών της ιστορίας αλλά και την παράξενη αίσθηση της συγγένειας με την αδιεξόδη, "πνιγμένη" πορεία τους. Και στις δύο περιπτώσεις η βραδύτητα αυτή μας οθεί να την αναγνωρίσουμε ως το τελικό γνώρισμα συνόψισης της ιδιαίτεροτήτας της ταινίας.

¹ (βασισμένο στο τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος του Σωτήρη Δημητρίου *N'* ακούω καλά τ' όνομά σου)

Οπλισμένος τροβαδούρος

Παναγιώτης Δόκιος

Οπρώτος από τους δύο παράγοντες της ιδιοτυπίας αυτής της ταινίας αφορά στην αισθητική προέλευση των εικόνων της; ενώ, από τη μία πλευρά, οι τελευταίες μαρτυρούν τη στενή σχέση τους με αισθητικές επιλογές του βίντεο-κλιπ, την ίδια στιγμή στο εσωτερικό τους τα πολλαπλά χρώματα, η "αυθαίρετη" ποικιλία των γωνιών λήψης, η υποψιασμένη αμεσότητα της συμπεριφοράς των ηθοποιών και οι ταχείς ρυθμοί του μοντάζ, και των κινήσεων δημιουργούν μία αισθητη οπτικής σύμπνοιας, η οποία, ενόσω εξελίσσεται η παράξενη περιπέτεια του μοναχικού μουσικού που ορισμένα εξωτερικά γνωρίσματά του τον κάνουν να μοιάζει με έναν δραπέτη δολοφόνο, ανασυνθέτει

το ετερόκλητο των αναπαραστατικών στοιχείων σε ένα ασυνήθιστο χρονικό υπανιγμών και δράσης.

Ο δεύτερος παράγοντας σχετίζεται με τη λανθάνουσα ειρωνεία που διαπνέει το σύνολο της οπτικής αφήγησης. Τακτικά και πυκνά, διαμέσου του ερεθισμού μας από το ανείδωτο στοιχείο των εικόνων

(την αόρατη περιοχή την οποία φέρει μέσα του κάθε τύπος κινηματογραφικής φαντασίας εκτρέφοντάς την ή όχι, κρατώντας την ή όχι σε οπτική ετοιμότητα), διαισθανόμα-

ντύπωση ότι σαρκάζουμε σχεδόν πένθιμα μαζί με το σκηνοθέτη για τα όσα συμβαίνουν μέσα στο κινηματογραφικό τοπίο της φτωχής, "λαμπερής" πόλης στα σύνορα του Μεξικού. Ουτόσο οι εικόνες του Ροντρίγκεζ έχουν μία διπλή διάσταση (ίσως η σημαντικότερη αρετή τους): η δεύτερη όψη τους, αυτή της ανάδειξης του απεικονιζόμενου συμβάντος ως μη αναγώγιμο γεγονότος, είναι η πιο επιμονη, εφόσον συμβιώνει με τη λανθάνουσα λογική της κινηματογραφικής ειρωνείας χωρίς να αναιρείται από την τελευταία. Ανεξάρτητα από το αν σε αυτό συναντεί ο θεατής (πράγμα που στο βάθος είναι θέμα ιδιοσυγκρασίας), η κινηματογράφιση της σύγχυσης ανάμεσα στο



ΕΛ MARIACHI

Σκην. - σεν. - φωτ. - μοντ.: Ρόμπερ Ροντρίγκεζ, μουσ.: Μάρκ Τρουχίγιο, Αλβέρο Ροντρίγκεζ, Χουάν Σουάρεζ, Σεσιλίο Ροντρίγκεζ, Έρικ Γκάθρι, ερμην.: Κάρλος Γκανιάρντο, Κονουσέλο Γκόμεζ, Ράινολ Μαρτίνεζ, Πίτερ Μάρκερντ, διάρκεια: 81 λεπτά

στε μία απειλή υπόθαλψης τόσο της ίδιας της δομής της ταινίας (είδος: αστυνομική ιστορία αλλά και περιπέτεια) όσο και του ενδιαφέροντός μας για την έκβαση των δρωμένων. Συχνά η απειλή αυτή λειτουργεί σαν πειρασμός ο οποίος μας απευθύνεται. Κάθε φορά που υποχωρούμε σε αυτόν έχουμε την ε-

δολοφόνο πρώην κρατούμενο, του έρωτα του μουσικού για την ιδιοκτητικά του μπαρ, των πολλαπλών καταδιώξεων και - κυρίως - του τελικού, θανατηφόρου πυροβολισμού της κοπέλας από τον πλούσιο γόνη - αρχηγό των παρανόμων, εντείνουν διαρκώς μία παράξενη αισθητη μοναχικότητας. Η τελευταία διατρέχει το μικρό σύμπαν της ζετής μεξικάνικης πόλης, για να κορυφωθεί σχεδόν τραγικά στη σκηνή του φόνου της κοπέλας, οριοθετώντας και τις διαθέσεις αυτοειρωνείας των εικόνων.

Η σαγήνη του διαλόγου και η δύναμη της χειρονομίας

Θωμάς Λιναράς

Η προβολή των ταινιών του Χαλ Χάρτλεϋ, υπήρξε ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα του περσινού διεθνούς φεστιβάλ Θεοσαλονίκης. Δυστυχώς προβλήθηκαν μόνον οι τρεις μεγάλου μήκους ταινίες του, η *Απίστευτη Αλήθεια, Εμπιστοσύνη* και *Απλοί άνθρωποι* και όχι οι επτά εξαιρετικές μικρού και μεσαίου μήκους, που γύρισε από το 1984 ως το 1993 και οι οποίες "έκτισαν" τον μύθο του και τον καθιέρωσαν ως ένα σημαντικό ανεξάρτητο κινηματογραφιστή. Ο Χαλ Χάρτλεϋ, σκηνοθέτης της ανατολικής ακτής, είναι μια ιδιότυπη περίπτω-



ση δημιουργού στην παράδοση της νουβέλ-βαγκ, αφού γράφει, σκηνοθετεί, μοντάρει και συνθέτει την μουσική των ταινιών του. Η οικογένεια είναι η τοπολογία του κινηματογράφου του Χάρτλεϋ, ενώ το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο η περιφέρεια των μεγαλουπόλεων. Οι ήρωες του Χάρτλεϋ ασφυκτιούν ανάμεσο στην εργασία και στην οικογένεια και είναι πραγματικοί άνθρωποι που θέλουν να απαντήσουν σε κάποια βασικά ερωτήματα που αναδύονται από την πρακτική πλευρά της ζωής, να κατανοήσουν την πραγματική φύση των συναισθημάτων. Το βλέμμα τους είναι στραμμένο στις φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες της καθημερινότητας, στο υπέδαφος της

πραγματικότητας, στο άγνωστο πεδίο μιας κρυμμένης εσωτερικότητας.

Οι ιστορίες του Χάρτλεϋ και τα απλά αλλά βασικά διλήμματα που ταλανίζουν τους ήρωές του, θα μπορούσαν να συνεχίζονται επ' άπειρον, να μην τελείωνουν ποτέ είναι συνεχώς ανοιχτές στην αβεβαιότητα, στην ανασφάλεια αφού οι ήρωές του απορροσαντολισμένοι στο πεδίο των συναισθημάτων, ξανασκέφτοντας συνεχώς τα πράγματα πάχνοντας (χωρίς να την βρίσκουν πά-

ντα) την ορθή απόφαση. Η δράση στις ταινίες του Χάρτλεϋ έχει ένα ηθικό ειδικό βάρος, γιατί κτίζεται με έννοιες - ογκόλιθους ανάμεσα στις οποίες πρέπει να κινηθούν οι πάντα στριμωγμένοι ήρωές του: εμπιστοσύνη, αλήθεια, αγάπη, φιλία, έρωτας, αμφιβολία, ειλικρίνεια. Ο κινηματογράφος του είναι ένα ατελές αλλά εξαιρετικά γοητευτικό δοκίμιο για το πώς πάιρονται οι αποφάσεις. Αυτή η διαδικασία ορίζει αυτό που ονομάσαμε ηθική δράση των ήρωών. Το βασικό όχημα σ' αυτήν την πορεία, ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψέμα, στο σωστό και στο λάθος, στην εμπιστοσύνη και στην απάτη είναι ο Λόγος, με την μορφή του διαλόγου. Οι πρωταγωνιστές του Χάρτλεϋ συνομι-

λούν) ακατάπαυστα, εκθέτοντας τον εαυτό τους στην δυνατότητα ή στο αδύνατο της επικοινωνίας. Παραπλανούνται παραπλανούνται, μονολογούν ή συνδιαλέγονται, ακόμα κι όταν σιωπούν, μιλούν με την σιωπή τος. Αναζητούν μέσα από τον Λόγο απεγνωσμένα το μονοπάτι προς την εσωτερικότητα, αγωνιούν να συλλάβουν τον πραγματικό τους εαυτό δηλ. να γίγουν αυτό που είναι. "Οι ποι όμορφοι διάλογοι του κόσμου" όπως τους χαρακτήρισε κάποιος, δεν γεμίζουν απλώς τα μυθοπλαστικά κενά, ούτε μας εξηγούν την πλοκή, ούτε μας αφηγούνται την ιστορία, αλλά είναι η πρώτη ύλη με και από την οποία στήνεται η δομή της ταινίας: γι' αυτό και καμιά φορά μπροστά στην πυκνότητα και την ένταση του διαλόγου, υστερεί η δύναμη της εικόνας. Οι ποικιλόμορφοι διάλογοι ανάμεσα στα πρόσωπα, όχι μόνον ορίζουν την δράση, αλλά παράγουν ένα ηλεκτρικό πεδίο ενέργειας, ένα ειδός μουσικής με πολλά ντεσιμπέλ, που εγκλωβίζει τους ήρωες στο σημείο τομής της ασυνεννοσίας και της (παρ)εξήγησης, του "ναι το είπα αλλά δεν το εννοούσα". Ο Χάρτλεϋ χρησιμοποιεί τους διαλόγους σαν σφυριά που σπάνε το κέλυφος της πραγματικότητας, στην αναζήτηση της καθοριστικής φράσης, της ουσιαστικής λέξης που θα περιέχει τα σπέρ-

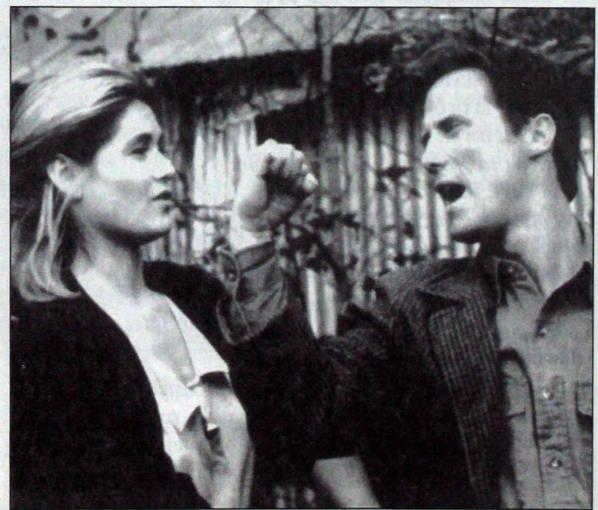
ματα της αλήθειας. Αυτή η απίστευτη χρήση της γλώσσας μέσω των διαλόγων (μικροί εκρηκτικοί μηχανισμοί που απρόβλεπτα σκάνε), δημιουργεί μια δομική ασυμμετρία και ένα αντι-αφηγηματικό ύφος

(πολύ κοντά σ' αυτό του Γκοντάρ). Ταυτόχρονα αυτό το πρωτότυπο και αυθεντικό κινηματογραφικό στυλ, δένεται και υποστηρίζεται στέρεα από την καίρια χρήση της χειρονομίας, η οποία εκδηλώνεται είτε κορυφώνοντας ακαριαία την δράση, είτε θέτοντας σε κίνηση όλη την ταινία (περίπτωση χαστουκιού στην Εμπιστοσύνη), είτε δίνοντας στροφή 180° στην ιστορία αποκαλύπτοντας την αλήθεια. Οι χειρονομίες δηλώνουν αυτό που δεν μπορεί να ειπωθεί, αυτό που ξεφεύγει από τα γρανάζια του Λόγου, φωτίζοντας το ανείπωτο. Στο ενδιάμεσο των χειρονομιών (που μιλούν), την ήχων (που σωπάνουν) και των διαλόγων (που χειρονομούν), οι ήρωες του Χάρτλεϋ βουλιάζουν στα βαθεία νερά μιας ρηχής καθημερινότητας αναζητώντας ηθικά σωστία με ονόματα όπως: εμπιστοσύνη, ειλικρίνεια, αλήθεια, αγάπη, έρωτας, εκτίμηση, θαυμασμός κ.λπ. Οι ταινίες του διασχίζονται από ένα ηλεκτροφόρο σύρμα ηθικής έντασης, πάνω στο οποίο οι ήρωες είναι πιασμένοι και γι' αυτό αναγκασμένοι να πάρουν μια απόφαση δηλ. να βρουν την ορθή λέξη ή την

σωστή χειρονομία, που θα πηγάζουν απ' τον εσώτερο εαυτό τους και θα αποκαλύψουν την πραγματική τους φύση.

Μ' ένα στυλ ξερό, καυστικό, ειρωνικό αντιρεαλιστικό, με ήρωες απόλυτα καθημερινούς και γι' αυτό α-χρονικούς, στην περιφέρεια της μεγαλούπολης, αλλά πολύ κοντά στην καρδιά του νοήματος της ζωής, ο Χαλ Χάρτλεϋ ανάμεσα στην γλυκύτητα του Τρυφφώ, στην αυτηρότητα του Μπρεσόν και στην χάρη του Ρομέρ, σκύβει με ευαισθησία στο όχαρο τοπίο της καθημερινότητας, για να μας αποκαλύψει την καλά κρυμμένη του ποίηση.

Δίκαια χαρακτηρίστηκε από πολλούς ο αμερικανός Γκοντάρ του 2.000.



Σ Ο Ν Ε Β Τ Ε Σ Υ Η Μ Ε Τ Ο Ν

ΧΑΡΤΑΛΕΥ

— Μπορείτε να μας διηγηθείτε κάτι για την οικογένεια και την εκπαίδευσή σας;

— Γεννήθηκα στα προάστια της Νέας Υόρκης. Στα μέρη όπου γύρισα την Απίστευτη αλήθεια και την Εμπιστοσύνη. Χώριο όπου κατοικούν άνθρωποι της μεσαίας τάξης, οι "blue collar". Ο πατέρας μου ήταν ταπετσέρης, δουλειά που κάνουν ακόμα και σήμερα οι άνδρες της οικογένειάς μου και για μια κάποια περίοδο την έκανα και εγώ. Για το σχολείο ας μην μιλήσουμε καλύτερα. Κάποια στιγμή άρχισα να παρακολουθώ μια σχολή καλών τεχνών και στάθηκε εκείνη η περίοδος που άρχισα να ενδιαφέρομαι για τον κινηματογράφο, γυρίζοντας μερικά φιλμάκια σε σύντετο-8 ενώ παράλληλα ζωγράφιζα. Κατόπιν γράφτηκα στην κρατική σχολή κινηματογραφίας της Νέας Υόρκης στο Purchase και παρακολούθησα τα μαθήματα από το 1980 έως το 1984.

— Το 1984 είναι η χρονιά του Kid.

— Ναι. Το Kid ήταν η διπλωματική μου εργασία για τις εξετάσεις και αμέσως μετά πήγα να μείνω στη Νέα Υόρκη όπου δούλεψα σαν ταπετσέρης όπως ο πατέρας μου και τ' αδελφία μου. Τα λεφτά που κέρδισα τα χρησιμοποίησα για να γυρίσω ταινίες μεσαίου μήκους: The Cartographer's Girlfriend το 1987 και το Dogs το 1988. Όταν τελείωσα το Dogs το καλακάρι του 1988 αισθανόμουν ότι μπορούσα να γυρίσω μια ταινία μεγάλου μήκους στα 16 mm με χαμηλό budget. Έτσι με 70.000 δολάρια γύρισα την πρώτη μου πραγματική ταινία. Την Απίστευτη αλήθεια.

— Πέστε μας κάτι για το λογοτεχνικό σας background;

— Νομίζω πως τα βιβλία είναι από τα σημαντικότερα πράγματα της ζωής μας. Τα βιβλία είναι παντού. Πιστεύω πως ένα μεγάλο μέρος της γνώσης μας για τον κόσμο προέρχεται τόσο από τα βιβλία, όσο και από την εμπειρία. Αυτό που θέλω να πω είναι πως διαβάζοντας Τολστοί μαθαίνει κανείς πάρα πολλά πράγματα για τη ζωή.

— Έχετε πει ότι σης δουλειά σας, αντανακλώνται επιρροές που ξεκινώνται από τον Μπρεχτ, διαμέσου του Γκοντάρ φθάνουν στους Talking Heads. Μπορείτε να καθορίσετε καλύτερα αυτή τη σύλληρη;

— Θυμάμαι πως στα τελευταία χρόνια στο πανεπιστήμιο είδα μερικά φίλμ του Γκοντάρ με τρόπο πολύ αναλυτικό. Ήμουν υποχρεωμένος να τα δω με τρόπο πολύ συνειδητό, σαν μελέτη. Όλα αυτά που έμαθα στη σχολή για τον Γκοντάρ με επρέσαν βαθεία όταν γύριζα τις πρώτες μου ταινίες. Καθώς προετοιμαζόμουν για τα γυρίσματα του The Cartographer's Girlfriend είχα αρχίσει να διαβάζω και ν' ανακαλύπτω

μερικά πράγματα, ενώ ταυτόχρονα έβλεπα και άλλες ταινίες δικές του. Είχα αρχίσει να γνωρίζω τον Μπρεχτ καθώς στην σχολή συζητούσαμε γι' αυτόν, χωρίς να τον έχουμε διαβάσει. Ο καθένας απ' αυτούς τους δημιουργούς με εισήγαγε σε κάποιους άλλους. Μ' έναν κάποιο τρόπο, αυτή η διαδικασία μ' έκανε να καταλάβω πάρα πολλά πράγματα για τον μοντερνισμό. Ο Γκοντάρ μ' έκανε να γνωρίσω τον Μπρεχτ, ο Μπρεχτ τον Τζόου, ο Τζόου την Βιρτζίνια Γουλφ και η Γουλφ τον Τρυφαρά. Όλα αυτά μ' έκαναν να καταλάβω την σημασία της παράδοσης. Ήταν παράξενο το γεγονός ότι στον κόσμο άρεσαν οι Talking Heads και το rock' n' roll. Βλέποντας τις ταινίες του Γκοντάρ και διαβάζοντας τα βιβλία του Τζαίμης Τζόου άρχισα να καταλαβαίνω ότι οι λέξεις μπορούν να είναι δράση.

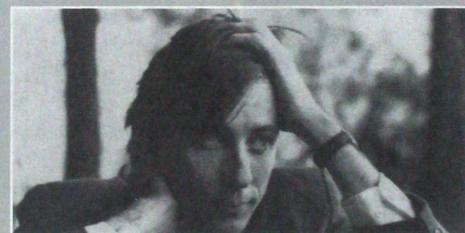
— Από τις πειραματικές στις κανονικές ταινίες . . .

— Όλες οι προηγούμενες ταινίες όπως Kid, Dogs, The Cartographer's Girlfriend ήταν κατά κάποιο τρόπο πειραματικές, αλλά ήθελαν να διηγηθούν και ιστορίες. Πιστεύω πως από τη στιγμή που τελείωσα το Dogs μέχρι ν' αρχίσω την Απίστευτη Αλήθεια η αλήθεια ήρθε στην επιφάνεια. Πηγαίνοντας στη σχολή άκουγα κριτικές ενάντια σε ταινίες όπου υπήρχαν πολλά λόγια. Πιστεύω όμως ότι υπάρχουν και ενδιαφέροντες διάλογοι. Θυμάμαι ταινίες του Φασμπίντερ, όπου ένα πρόσωπο μπορούσε να είναι καθισμένο μισή ώρα και να μιλά. Ήταν γοητευτικό.

— Οι διάλογοι στις ταινίες σας μερικές φορές είναι πραγματικοί διάλογοι με την έννοια ότι τα άτομα επικοινωνούν αληθινά μεταξύ τους, άλλες φορές αντίθετα είναι μονόλογοι και άλλες μοιάζουν αποκλειστικά με αφορμούς ή με φράσεις που έχουν κλαπεί από βιβλία.

— Στους Απλούς Ανθρώπους υπάρχει μια παράθεση του Μαλατέστα. Στην Εμπιστοσύνη υπάρχουν παραθεσίες από λεξικά. Άλλα και μερικοί διάλογοι της πρωταγωνίστριας είναι παρέμονοι από το Men in the Universe το βιβλίο που κουβαλά μαζί της. Οι διαφορετικές χρήσεις της γλώσσας είναι κάτι σαν όργανα για τα πρόσωπα και μας αποκαλύπτουν τις αληθινές πλευρές του χαρακτήρα τους. Ταυτόχρονα η ιστορία είναι τόσο σημαντική όσο και το γεγονός ότι το φίλμ υπάρχει ως συνομιλία ανάμεσα σε μένα και το κοινό. Ο διάλογος έχει την δικιά του δομή. Μπορούν να υπάρχουν δύο μονόλογοι ταυτόχρονα όπως στην Εμπιστοσύνη. Βλέπω την γλώσσα σαν την διάταξη των σχέσεων ανάμεσα στα πρόσωπα.

— Οι πρωταγωνίστριες σου ξεχινούνται μεταξύ τους όχι μόνον διαμέσου της γλώσσας αλλά και με πις χειρονομίες.



ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Μικρού μήκους: Kid - διάρκεια 33 λεπτά - 1984, The Cartographer's Girlfriend - διάρκεια 26 λεπτά - 1987, Dogs - διάρκεια 25 λεπτά - 1988, Ambition - διάρκεια 9 λεπτά - 1991, Theory of Achievement - διάρκεια 17 λεπτά - 1991, Surviving Desire - διάρκεια 53 λεπτά - 1991, Flirt - διάρκεια 24 λεπτά - 1993.

Μεγάλου μήκους: The Unbelievable Truth - διάρκεια 91 λεπτά - 1989, Trust - διάρκεια 105 λεπτά - 1990, Simple Men - διάρκεια 103 λεπτά - 1992.

— Οι χειρονομίες δεν είναι συμβολικές. Τις θεωρώ σαν την πο άμεση επέκταση της ερμηνείας. Δεν είναι νατουραλιστικές, αλλά είναι πολύ πο άμεσες συγκινητικά. Να γιατί στις ταινίες μου οι χειρονομίες είναι τόσο πολύ προσεκτικά μελετημένες. Πιστεύω πως αυτή η τάση υπήρχε πάντα - ακόμα και στο *Kid* αλλά γίνεται όλο και ποιο συνειδητή. Έτσι θέτω στο ίδιο επίπεδο την χειρονομία - όπως ένα χαστούκι - και την λέξη. Λέξεις, πράξεις, μουσική, φως, είναι όλα στοιχεία συστατικά όπως μέσα σ' ένα εργαστήριο. Θα ήθελα να είναι όλα το ίδιο σημαντικά. Συνεπώς ο διάλογος γίνεται λιγότερο φυσικός και οι πράξεις πιο βαρύνουσες, αποφασιστικές. Αυτό ακούγεται σαν καθαρός φορμαλισμός, αλλά αυτό που κατακτά κανείς είναι να κάνει τους ηθοποιούς να καταλάβουν καλύτερα αυτό που κάνουν και το ποιές συγκινήσεις θα πρέπει να προσπαθήσουν να μεταδώσουν. Αυτά τα μέσα, τόσο πολύ στυλιζαρισμένα, όχι νατουραλιστικά, επιτρέπουν στους ηθοποιούς να κατατίθουν έναν κάποιο ρεαλισμό, μια ειλικρινή συγκίνηση, κάτι που δεν είναι πολύ εύκολο.

— Ο κινηματογράφος σας δεν είναι νατουραλιστικός, ίσως γιατί έχει μια δυνατή ηθική ένταση.

— Για μένα η φόρμα, όπως και οι δήμητρες άλλο, είναι θέμα πειθαρχίας. Θέτω στον εαυτό μου πολλές ερωτήσεις ζωτικής σημασίας και όσο περισσότερο καταφέρνω να κάνω πεζογραφική την τέχνη μου για να θέσω αυτά τα ερωτήματα, τόσο περισσότερο μένω ευχαριστημένος. Στην πραγματικότητα είναι μια εγωιστική ανάγκη. Ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιώ αυτήν την πειθαρχία και προσπαθώ να είμαι πολύ ακριβής, βρίσκεται στο γεγονός ότι δεν έχω εμπιστοσύνη στον εαυτό μου.

— Κεντράρισμα των συναισθημάτων: οι ταινίες σας δεν είναι ερωτικές ταινίες, αλλά ταινίες για τον έρωτα. Συμφωνείτε;

— Βέβαια. Σε ότι αφορά το συναισθήμα πιστεύω ότι αυτό υπάρχει, είναι μια πραγματικότητα. Ο συναισθηματισμός είναι κάτι το ανεξίκακο, μια θαμπή άποψη της πραγματικότητας.

— Στην Απίστευτη Αλήθεια ενώ ο πρωταγωνιστής εξηγεί στην κοπέλα την λειτουργία ενός εργαλείου, αυτή τον ερωτεύεται. Μηχανική και πάθος. Υπάρχει στον κινηματογράφο σας αυτό το δίλημμα ανάμεσα στη μηχανική και στο πάθος;

— Τα άτομα ελκύνονται απ' αυτά που αγαπούν. Στην πραγματικότητα αυτή ήταν το πιο μαζί του και ολοκληρωτικά γοητευμένη από τον τρόπο με τον οποίο μιλούσε για την δουλειά του. Στην δουλειά μου πάντα είχα την ανάγκη να γνωρίζω πως βγάζει κάποιος τα προς το ζειν, για να καταλάβω καλύτερα ποιός είναι. Οι άνθρωποι που αγαπούν την δουλειά τους βοηθούν, με μια κοσμική έννοια, στα καλά πράγματα, ενώ όποιος μισεί την εργασία του είναι γεμάτος μνηστικιά, θυμωμένος.

— Τί οποιδαίστητα έχει στον κινηματογράφο σας η έννοια της επιλογής;

— Η επιλογή είναι κεντρική στην fiction. Μιλούσαμε προηγουμένως για την ηθική ποιότητα. Εάν ο όρος ηθική ή ηθικοκρατία σημαίνει κάτι για μένα - το σκέφτηκα χρόνια - ο μοναδικός χρήσιμος ορισμός της ηθικοκρατίας, είναι η διαδικασία μέσα από την οποία πιστεύουμε κάποιες αποφάσεις. Οι ταινίες μου είναι ασκήσεις εργαστηρίου πάνω στο πώς σε κάποιες θεωρητικές καταστάσεις κάποια άτομα πάρνουν κάποιες αποφάσεις.

— Με ποιά έννοια η εμπιστοσύνη είναι βασικό συστατικό στις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους;

— Έθεσα πολλές φορές την ερώτηση στον εαυτό μου τι είναι αγάπη. Τώρα τελευταία κατάλαβα ότι η Εμπιστοσύνη δεν είναι ένα φιλμ επικεντρωμένο πάνω στον έρωτα αλλά πάνω στην αφοσίωση, που σημαίνει αγάπη ολοκληρωτική και ανυπερβολική. Στον χριστιανισμό αυτός ο τύπος αγάπης θεωρείται ο πιο αγνός.

— Αυτή η ανυπερβολική αγάπη δεν είναι ίσως ένας ορισμός της φιλίας;

— Υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στην αφοσίωση και στην φιλία. Τις φιλία να είναι το πιο σημαντικό πράγμα στον κόσμο. Μπορούμε να ονομάσουμε όπως θέλουμε την θυσία της Μαρίας για τον Μάθιου και όλους τους άλλους στο τέλος του φιλμ. Μπορούμε ίσως να ορίσουμε φιλία το γεγονός ότι αρνείται να αντιδράσει στην βίαιη εκμετάλλευση που δέχεται από την μητέρα της, το ότι βάζει σε κίνδυνο την ζωή της για τον Μάθιου χωρίς κανείς να της το ζητήσει, το ότι δίνει λύση στην απαγωγή του παιδιού χωρίς να αναμιχθεί η αστυνομία και ότι επαναφέρει την τάξη των πραγμάτων χωρίς να κριθεί κανένας. Δεν ξέρω αυτό δεν είναι κάτι παραπάνω από μια φιλία. (Πρόκειται για την ιστορία της ταινίας *Εμπιστοσύνη σ.μ.*)

— Η σχέση ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές είναι μια ιστορία αγάπης που φαίνεται να είναι μια φιλική σχέση, ή μια φιλική σχέση που φαίνεται να είναι μια ιστορία αγάπης;

— Και τα δύο. Είναι σίγουρα μια φιλία και βέβαια η αρχή μιας ερωτικής ιστορίας. Όμως εκείνο που είναι σημαντικό, είναι η υπέρβαση των αναγκών και των προσωπικών επιθυμιών της Μαρίας.

— Τί σημασία έχει στις ταινίες του η χρησιμοποίηση ενός ειδικού τύπου rock μουσικής, σκληρού και underground όπως αυτό των *Sonic Youth*;

— Ο λόγος για τον οποίο είναι πολύ εύκολο να βρει κανείς εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στα πράγματα που κάνω και στο rock' n' roll, είναι απλά ότι η μουσική rock πάντα μιλήσει για τις εμπειρίες των ανθρώπων, για τον τρόπο με τον οποίο ζουν, με αμεσότητα δηλ. το ίδιο πράγμα που θέλω να κάνω με τις ταινίες μου.

— Ποιός είναι ο *Nevn Rifił* που συνθέτει την μουσική στις ταινίες σας και που είναι επίσης ένα πρόσωπο των Απλών ανθρώπων; Μήπως είστε εσείς;

— Ναι είμαι εγώ.

— Στις ταινίες σας υπάρχει μια ατμόσφαιρα πολύ διαφορετική, από αυτό που ήταν η Αμερική στην δεκαετία του '80.

— Πράγματι. Δεν αντανακλάται η Αμερική της δεκαετίας του '80. Οι ταινίες μου ασχολούνται με αποφάσεις αχρονικές, επειδή πιστεύω ότι οι άνθρωποι δεν άλλαξαν εδώ και 2.000 χρόνια, παρά μόνο οι καταστάσεις.

— Οι ταινίες σας είναι *Klinotnikēς*;

— Καμία σχέση. Δεν έχω καμιά εμπιστοσύνη στους πολιτικούς. Δεν τους θεωρώ ειλικρινείς.

— Παλιότερα είχατε πει "Δεν θέλω να κάνω ταινίες για την πολιτική αλλά για τους ανθρώπους". Όμως το να ασχολείτε κανείς με τα άτομα δεν είναι πολιτική;

— Πολιτική σημαίνει μονάχα να θέλει να επιλέγει κανείς.

— Στα *Cahier du Cinéma* γράφτηκε πως οι Απλοί άνθρωποι είναι η αληθινή κινηματογραφική εκδοχή των *Twin Peaks*. Τί πιστεύετε γι' αυτή την διαπίστωση και ποιά η γνώμη σας για τον *Ntaibin Lunts*;

— Ο *Ntaibin Lunts* μ' αρέσει. Από το *Twin Peaks* είδα την πρώτη μισή ώρα του πρώτου επεισοδίου. Αυτό που μ' αρέσει σ' αυτόν είναι ο σουρεαλισμός του. Είναι ο μοναδικός, ολοκληρωτικός σουρεαλιστής των λαϊκών αμερικανικών σηριαλ. Εγώ δεν έχω καμιά σχέση με τον σουρεαλισμό και πιστεύω ότι συγκρίσεις ανάμεσα στις ταινίες μας είναι συχνά επιφανειακές και επιπλοίες. Κινηματογραφούμε και οι δύο τις ημιαστικές περιφέρειες με τρόπο πολύ στυλιζαρισμένο. Αυτή θα μπορούσε να είναι η μοναδική σχέση ανάμεσά μας.

(Η συνέντευξη δημοσιεύθηκε στο περιοδικό Cineforum, νο 320, Δεκέμβριος '92· μετάφραση: Θ.Λ.)

Για τον Ζυλ Ντασέν

Κατερίνα Τζωρίδου

Αναφερόμενος στον Ζυλ Ντασέν, ο Μάρτιν Σκορούζε είχε πρόσφατα πει μεταξύ άλλων, πώς οι ταινίες του "δεν έχουν τίποτε το κοινό". Κι η αλήθεια είναι πώς αν πάρει κανείς την καριέρα του από την αρχή, έκινωντας από τα film noir την εποχή που ήταν σκηνοθέτης - υπάλληλος και καταλήγοντας στο *Circle of Passion*, θα δει πώς και οι 26 ταινίες που έκανε μέχρι το 1980, παρόλο που μπορεί να έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά ανάλογα με την περίοδο που φτιάχτηκαν, είναι διαφορετικές.

Αν όμως στους συγγραφείς αναγνωρίζεται το δικαίωμα να καταγράφουν μέσα από τις ιστορίες τους τις προσωπικές τους εμπειρίες, γιατί όχι και στους σκηνοθέτες; Στην περίπτωση του Ζυλ Ντασέν, η πορεία του στον κινηματογράφο όλα τα χρόνια που ασχολήθηκε μ' αυτόν, ήταν ανάλογη με την περιπλάνησή του από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού στην Ευρώπη, για να καταλήξει τελικά στη χώρα μας.

Οι πρώτες του λοιπόν ταινίες ήταν κατευθυνόμενες από την MGA φασόν, το οποίο όμως δεν μπρέσε να υπομείνει για πολύ. Τολμάει να παραιτηθεί και να συνεργαστεί στη συνέχεια με τη Universal, μέχρι που το Μακαρθικό "κυνήγι των μαγισσών" θα τον διώξει στην Ευρώπη αφού τον φορτώσει - όπως και σε ουκ ολίγους από τους συναδέλφους του - τη ρετσινιά του "κομμουνιστή". Η πρώτη του ευρω-



παική παραγωγή θα γυριστεί στις αρχές του '50 στη Γαλλία και θα είναι ένα ακόμη φιλμ νουάρ: το γνωστό μας *Rififi*. Η ταινία όχι μόνο του χάρισε το βραβείο σκηνοθεσίας στις Κάννες το 1954, αλλά έγινε και η αφορμή για να γνωρίσει τη Μελίνα Μερκούρη, η οποία βρισκόταν εκεί ως πρωταγωνίστρια της *Στέλλας*. Στο πρόσωπό της βρήκε την πηγή έμπνευσης, τη μούσα για τις επόμενες ταινίες του και η σχέση τους αποτέλεσε από κεί και στο εξής κέντρο αναφοράς στη ζωή του. Μέσα από αυτήν, ο έξριστος σκηνοθέτης βαπτίστηκε Έλληνας και υπεράσπισε την ιδιότητά του με θέρμη νεοφύτου, που δεν έσθησε με τα χρόνια, για να φτάσει, την περίοδο της χούντας ν' αγωνίζεται στο πλευρό της Μελίνας, με τον ίδιο τρόπο που αγωνίστηκε για να καταφέρει να φτιάχνει εικόνες όπως τις οραματιζόταν η δική του ματιά.

Το τελευταίο είναι αυτό που κάνει τις ταινίες του ξεχωριστές. 'Ένας ιδιαίτερα τρυφερός τρόπος' αντιμετωπίζει τους ήρωές του, είτε πρόκειται για τον ακεραιότερο είτε για τον χειρότερο των χαρακτήρων. Η δική του ματιά είναι πάντα ίδια για άλους: τρυφερή, σχεδόν βελούδινη, ένα βλέμμα που αγκαλιάζει, με διάθεση να δειξει και την παραμικρή αξιαγάπητη κι ανθρώπινη πλευρά, χωρίς παρόλ' αυτά να απαλάσσει από τις συνέπειες των επιλογών: Είναι οι ανθρώπινες στιγμές των κρατουμένων στο *Δήμο των Κολασμένων* (1947), μαζί με τους λόγους που οδήγησαν κάποιους απ' αυτούς στη φυλακή - εικόνες που κάνουν την επιτυχία της απόδρασης επιθυμητή από το

θεατή - πριν την αποτυχημένη τους προσπάθεια να δραπετεύσουν. Είναι η παιδική αφέλεια του Χάρι Φέρμπαν (Ρίτσαρντ Γουίντμαρκ) να πάψει να είναι ο χαμένος στο *H Nύχτα και η Πόλη* (1950) - κι είναι ακριβώς αυτή η αφέλεια που καταδικάζει εξαρχής τα σχέδιά του - πριν η μορφή του ξεθωριάσει και χαθεί, σαν φάντασμα που δεν αντέχει στο φως της μέρας. Είναι η συνέπεια με την οποία ακολουθεί ο Jean Servais το ρόλο του Χριστού στο *Ο Χριστός Ξανασταρώνται* (1956, αντί απλά να τον "παίζει" στην αναπαράσταση που διοργανώνει ο παπάς του χωριού) καθώς αντιμετωπίζει την προκατάληψη των συγχωριανών του. Είναι η απελποία του "καλού γιου" Άντονι Πέρκινς, στη *Φαιδρα* (1961), που διχάζεται ανάμεσα στην αγάπη για τον πατέρα του και τον έρωτά του για τη μητριά του, και τον οδηγεί τελικά στο θάνατο. Είναι, τέλος η τρυφερότητα με την οποία αγκαλιάζει η Μαρία (Μελίνα Μερκούρη) το δολοφόνο/δραπέτη Ροντρίγκο στο *10:30 Καλοκαίρι Βράδυ* (1966) - τρυφερότητα που νοιούθει να της έχουν κλέψει ο άντρας της και η ερωμένη του, η καλύτερή της φίλη - πριν χαθεί στα δρομάκια της Μαδρίτης. Μέσα από καταστάσεις που θα μπορούσαν να έχουν εξελιχτεί αλλιώτικα αν ευνοούνταν από έναν κόδιμο διαφορετικό, ο Ντασέν μοιάζει να εκφράζει το παράπονό του για μια χώρα που θέλησε να έχει για σύμβολο

λό της την ελευθερία, χωρίς στην πραγματικότητα να καταφέρει να την εφαρμόσει. Ανάμεσα σε ισοπεδωτικά αδιέξοδα στέλνει ένα βλέμμα κατανόησης, μαζί και θλίψης για την αδυναμία του να επηρέασε τη ροή των γεγονότων. Γι' αυτό και η κατάληψη στις ταινίες του δεν είναι συνήθως κάποιο "κινηματογραφικό" happy end.

Αρκετές από τις ταινίες του ("περιοστέρες απ' όσες θα έπρεπε" θα πει ο ίδιος σε μια του συνέντευξη) είναι βασισμένες σε βιβλία γνωστών συγγραφέων. Μερικοί απ' αυτούς: Ο Έντυκαρ Άλλαν Πός (*The Tell-Tale Heart*), ο Όσκαρ Γουάιλντ (*To Φάντασμα των Κάντερβιλ*), ο Νίκος Καζαντάκης (*Ο Χριστός Ξανασταρώνται*), ο Έρικ Αμπλέρ (*Τοπκαπί*), η Μαργκερίτ Ντυράς (*10:30 Καλοκαίρι Βράδυ*), ο Ρομάν Γκαρύ (*Υπόσχεση την Ανγκή*). Κι ενώ δίνει στην καθημερινά το ιδιαίτερο εκείνο άγγιγμα που κάνει τη δουλειά κάθε σκηνοθέτη ξεχωριστή, καταφέρνει να μην προδίδει τους χαρακτήρες του συγγραφέα.

Έχοντας κανείς ένα τέτοιο αποτέλεσμα επί της οθόνης, δύσκολα κατανοεί τη δήλωση "Φτάνει. Φαίνεται πώς δεν τα καταφέρω." (!) οαν αιτιολόγηση της διακοπής της πορείας του στον κινηματογραφικό χώρο. Κι ακόμη κι αν ξαναβρίσκει τη δουλειά του στο θέατρο (ιώσες κυρίως τότε), δεν παύει να νοοταλεγεί τις ταινίες του. Επιδεικνύοντας τρυφερότητα ανάλογη μ' αυτήν του σκηνοθέτη δεν μπορεί παρά να σεβαστεί την απόφασή του. Με πίστη όμως κινηματογραφόfilou προσμένει πως ίωσες αλλάζει γνώμη ...

Τριανταδύο μικρές ταινίες για τον Γκλεν Γκουλντ

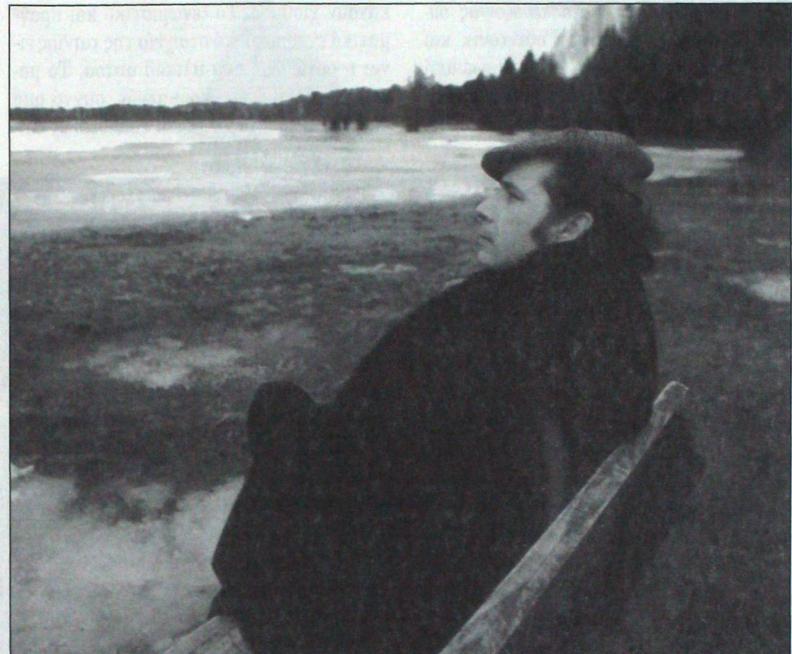
Θέσωρος Νάτσινας

ΟΣκηνοθέζος Νόρμαν Μακ Λάρεν ήταν ίσως ο καλύτερος δημιουργός animation όλων των εποχών. Ήταν πρωτοπόρος του μοντέρνου, δυύλευε στο National Film Board του Καναδά και έψαχνε για την ιδανική αφηρημένη σύνθεση που δεν θα προσέκρουε στον ύφαλο της βαρεμάρας. Ύφαλος πάνω στον οποίο καταστράφκαν τα περισσότερα κινήματα του μοντερνισμού και οι πρωτοπορίες στον κινηματογράφο. Ο Μακ Λάρεν βρήκε την παρακαμπτήριο της σωτηρίας μέσα από το πάντρεμα των εικόνων με τη μουσική. Τζαζ, λαϊκή και κλασική μουσική συνεργάζονται με τις εικόνες του δημιουργώντας σύνολα εμπειρίας, μικρές μαγικές στιγμές έντονης, αν και αφηρημένης, συγκίνησης. Σε μια από τις ταινίες του συνεργάστηκε και με τον Γκλεν Γκουλντ. Η ταινία αυτή αποτελεί μία από τις 32 ταινίες μικρού μήκους του φιλμ του Φρανσουά Ζιράρ.

Η ταινία αυτή είναι ίσως η πιο συναρπατική έκφραση της τελικής(;) επικράτησης της παράκαμψης του υφάλου της βαρεμάρας. Ταινία - συρραφή, ταινία - συλλογή, ταινία - ψηφιδωτό 32 κομματιών. Το σύνολο που φτιάχνεται δίνει μια εικόνα - δίνει πολλές εικόνες - δίνει την δυνατότητα ανασύνθεσης πολλών εικόνων - του αντικειμένου της, του Γκουλντ. Ο Γκουλντ η μεγαλοφυΐα, ο παράξενος, ο υστερικός, ο σύγχρονος, ο παραδοσιακός, ο μοντέρνος, ο αναχωρητής, ο μανιακός, κ.λπ., κ.λπ., ο ατελείωτος, συνδυασμός κάποιων ή όλων αυτών. Η τελι-

κή εικόνα είναι το αποτέλεσμα ενός αυτοσχεδιασμού του κάθε θεατή και επομένως μοναδική.

Η επιτυχία της ταινίας αρχίζει με την απόδειξη του Μακ Λάρεν (συνύπαρξη αφαίρεσης και μουσικής). Αν και η ταινία δεν διατηρεί την παραδοσιακή αφήγηση, ωστόσο δεν εί-



Ο πιανίστας Γκλεν Γκουλντ

ναι αφηρημένη. Μάλιστα κάποια από τα 32 κομμάτια είναι μικρές παραδοσιακές αφήγησεις. Η επιτυχία βρίσκεται στην συνύπαρξη αντιθέτων - του παραδοσιακού και του μο-

ντέρνου, της αφήγησης και της αφαίρεσης, της συνέχους ροής και της ελλειψης, του ρεαλισμού και της φαντασίας. Η επιτυχία συνεχίζεται στην αίσθηση του

ρυθμού, που ορίζεται από την ιδιάζουσα αίσθηση του Γκουλντ για την καθημερινή ζωή και τον καθημερινό όχο. Η επιτυχία ολοκληρώνεται στο συναίσθημα. Ίσως η αφήγηση αποφεύγει την παράδοση, ίσως η δομή ανατρέπεται αλλά το συναίσθημα είναι όλο εκεί - στην έντονη παρουσία του Γκουλντ / Φεορέ

(του καταπληκτικού πρωταγωνιστή) - στην σύντομη ματιά μιας καμαριέρας ξενοδοχείου - στα σχόλια ενός χρηματιστή - στις αφηγήσεις των γνωστών του Γκουλντ.

Η σύνθεση όσων περισσότερων αντιφατικών στοιχείων και ερεθισμάτων σε συνεχή εναλλαγή της ταινίας αποτελούν στοιχεία και του ίδιου του Γκουλντ, όπως μα τον παρουσιάζει ο Ζιράρ. Γεράτος ζωή αλλά και υποχόνδριος - να πάλλεται από την αίσθηση της μουσικής αλλά να αρνείται τις ζωντανές συναυλίες - αναχωρητής που ακούει κάθε συζήτηση που γίνεται μέσα σ' ένα μπαρ - τον φανατικό της τεχνολογίας που χάνεται μέσα στο πιο από τοπίο πάγου / ουρανού. Οι αντιφάσεις και οι αντιθέσεις δεν έχουν σημασία - αυτό που έχει σημασία είναι η ένταση με την οποία ζεις κάθε πλευρά.

THIRTY TWO SHORT FILMS ABOUT GLEN GOULD

Σκην.: Φρανσουά Ζιράρ, σεν.: Φρανσουά Ζιράρ - Ντον Μακ Κέλλερ, φωτ.: Αλαίν Ντρόστι, μοντ.: Γκαετάν Χούντ, ερμηνευτής: Κολμ Φέορ, διάρκεια: 93 λεπτά

Κατασκευάζοντας Συναίνεση

Θόδωρος Νάτσινας

Η τρίωρη ταινία *Kataskeuázontaς συναίνεση* των Πήτερ Γουίντονικ και Μάρκ Αχμπάρ ήταν ίσως η πιο εντυπωσιακή κατασκευή του φεστιβάλ. Η ταινία είναι ένα ντοκυμαντάιρ που παρουσιάζει, αναπτύσσει και συζητάει το θέμα του ρόλου των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης στην δημιουργία της εικόνας που έχουμε για τον κόσμο. Κεντρικός άξονας της ταινίας είναι το έργο και η ζωή του Νόαμ Τσόμσκυ, του γλωσσολόγου και φιλοσόφου που ανάμεσα στις δραστηριότητές του, συμπεριλαμβάνεται ακριβώς η αποκάλυψη αυτού του ρόλου.

Οι κινηματογραφιστές μάζεψαν και χρησιμοποιήσαν ιδιαίτερα ενδιαφέρον υλικό. Το υλικό αυτό περιλαμβάνει εικόνες από τις πολυποίκιλες δραστηριότητες του Τσόμσκυ (ομιλίες, συνεντεύξεις σε ραδιόφωνα και τηλεοράσεις, δημόσιες συζητήσεις, περιοδείες εκτός Αμερικής, την δουλειά του στο πανεπιστήμιο), παρόμοια αποσπάσματα από σχετική δραστηριότητα

κάνουν χιούμορ. Το ξεχωριστικό και πραγματικά εντυπωσιακό στοιχείο της ταινίας είναι η οργάνωση του υλικού αυτού. Το μοντάζ των επιμέρους κομματιών, συχνά από διαφορετικές περιόδους και τοποθεσίες, επι-

της είναι η προσωπικότητα του Τσόμσκυ. Η συνεπής και σταθερή στάση του - αγωνιστική και θεωρητική - η εκπληκτικά ξεκάθαρη και δουλεμένη θέση του, παρουσιάζεται νηφάλια και ανθρώπινα, με μια ήρεμη δύναμη

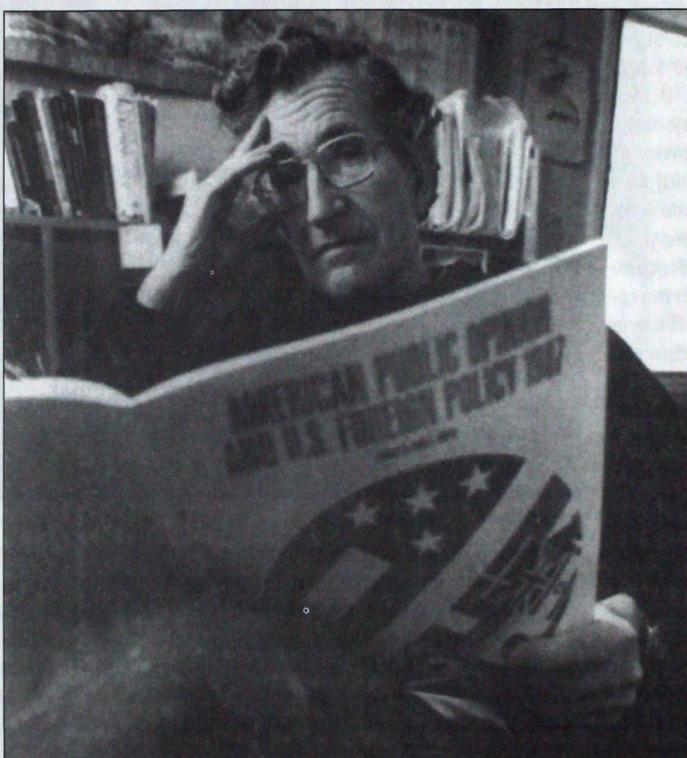
η οποία δεν επιτρέπει ακρότητες οποιαδήποτε μορφής. Οι αντιπαραθέσεις του πάντα διατηρούνται στο επίπεδο των επιχειρημάτων επί της ουσίας και ποτέ δεν γίνονται σε προσωπικό επίπεδο, με απότελεσμα ανοχή και καρτερικότητα - άλλωστε η απόλυτη θέση του ότι η ελευθερία του λόγου δεν έχει όρια, φαίνεται να είναι βιωμένη στάση ζωής πλέον και όχι μια κάποια θεωρητική άποψη. Η ελευθερία σε επίπεδο λόγου ακόμα και των πο αντιδραστικών απόψεων. Θέση που τον οδηγεί σε περιπέτειες διατηρούνται αντιτίθεται σε προσπάθειες στέρησης του λόγου ακόμα και ρατσιστών, ενάντια στην άποψη ότι διατηρούνται την ελευθερία του λόγου κάποιου, τότε υποστηρίζεις και τις απόψεις του.

Βέβαια η ταινία βαδίζει πάνω σε ένα τεντωμένο σκοινί καθώς βρίσκεται στον συνεχή κίνδυνο να υποκύψει κάτω από το βάρος της προσωπικότητας του Τσόμσκυ. Το αν κάθε θεατής θα τη δει

ως αγιογραφία ή όχι είναι και θέμα της προσωπικής επιθυμίας του. Η τελική αιτία για την οποία το φιλμ μένει σε ισορροπία είναι ότι πετυχαίνει να είναι μια παρουσίαση με απλότητα του πραγματικά απλού, ξεκάθαρου και διαυγούς λόγου του Τσόμσκυ.

τρέπει την σταδιακή, με μεγάλη σαφήνεια και διαύγεια ανάπτυξη των επιχειρημάτων τους.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η θέση τους είναι η θέση που έχει ο Τσόμσκυ. Αν το εντυπωσιακό στοιχείο της



MANUFACTURING CONSENT

Σκην.: Πήτερ Γουίντονικ - Μάρκ Αχμπάρ, μοντ.: Πήτερ Γουίντονικ, μουσ.: Καρλ Σουλτζ, διάρκεια: 165 λεπτά

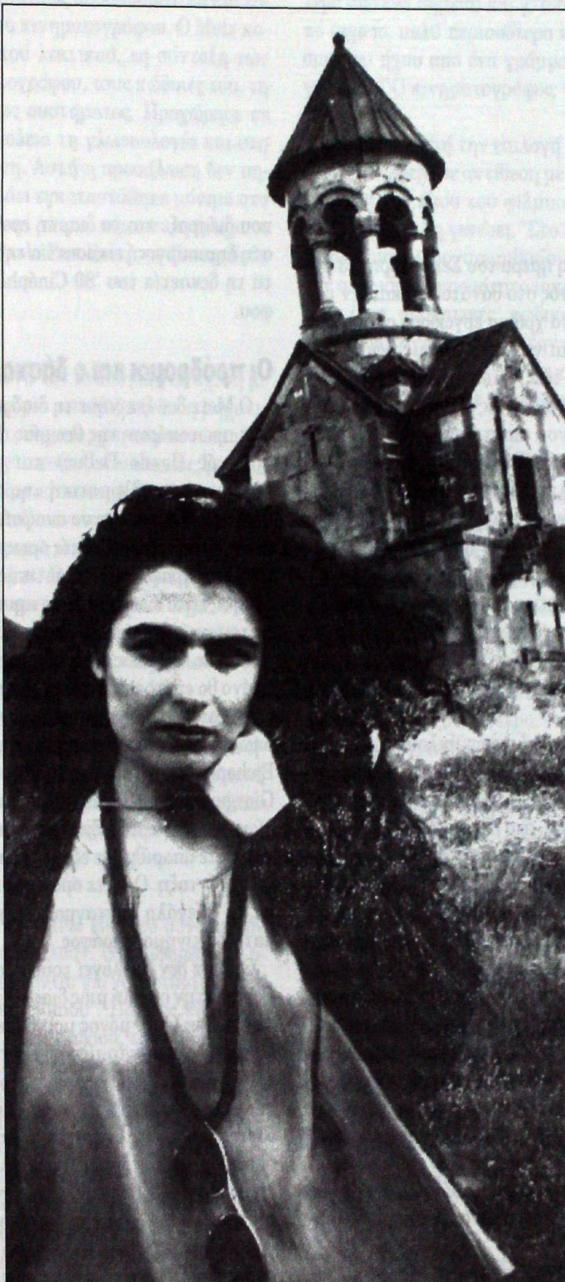
ταινίας τους είναι το υλικό, η έντονη δύναμη

Ημερολόγιο

Δημήτρης Μπάμπας

Το Ημερολόγιο του Ατόμ Εγκογιάν χρησιμοποιεί την διαδικασία συναισθηματικής ανασυγκρότησης (επακόλουθο ερωτικής απογοήτευσης) και την γοητεία της περιπλάνησης (στην Σοφιετική Αρμενία), για να μιλήσει για τις πολιτιστικές ταυτότητες, για την περιπέτεια της παρατήρησης, για το απρόσποτο της πραγματικότητας, γι' αυτό που διαφέρει από τις μηχανές καταγραφής της.

Οι εικόνες ενός ημερολογίου τοίχου (με φωτογραφίες από εκκλησίες της Σοφιετικής Αρμενίας) είναι ο χώρος που θρέφει την νοοταλγία. Νοοταλγία για το πρόσωπο που αρνήθηκε την "ασφάλεια" του Δυτικού πολιτισμού, επλέγοντας την γοητεία και το απρόσποτο της Ανατολής. Η αναζήτηση της χαμένης πολιτιστικής ταυτότητας, διαρκώς στοιχειώνει το οδοιπορικό του ήρωα στην μνήμη. Μνήμη, που δομείται από τις εικόνες (αποτέλεσμα της παρατήρησης), των φωτογραφικού φακού και του βίντεο. Φωτογραφίες εκκλησιών, γεμάτες με τα πικρά συναισθήματα του χωρισμού, δηλοτικές μιας περιπλάνησης στον χώρο. Περιπλάνηση που για την ηρωίδα θα γίνει τελικά μια επιστροφή στην πολιτιστική μήτρα. Το κενό του δυτικού ανθρώπου (περισσότερο υπαρξιακό, παρά συναισθηματικό) - που καταγράφει η παρουσία του ήρωα μέσα στην αφήγηση - έχει σαν βάση την εκτεταμένη στειρότητα του βλέμματός του, απόρρεια της απομάκρυνσής του από την εστία του πολιτισμού του. Στην αδυναμία του δυτικού βλέμματος να συλλάβει τις σημασίες του χώρου, κρύβεται επίσης η έπαρση της παρατήρησης αλλά και η αφόρητη μοναξιά της. Οι σχετικές



του βλέμματος συσκευές, μπορεί να επιτρέπουν ένα πλήρη έλεγχο των εικόνων, από τον κεντρικό ήρωα - καταλήγουν όμως να είναι αδύναμες να καταγράψουν τα συναισθήματα του ερωτικού του συντρόφου.

Οι εικόνες της τανίες κρύβουν μέσα τους συγκρούσεις και αντιθέσεις. Με το ανοιχτό τοπίο της Αρμενίας, θα αντιπαρατίθεται συνεχώς το κλειστό δωμάτιο του Δυτικού Χώρου. Με τους ήχους και τις μουσικές της κοινωνίκης ζωής της Ανατολής, θα συγκρούεται η φτωχή σε αισθήματα, εμπορική μουσική της Δύσης. Με την γοητευτική και κυρίως αληθινή εικόνα της αγαπημένης θα αντιπαρατίθονται, τα φορτωμένα με μακιγιάς πρόσωπα των περιστασιακών συναντήσεων του ήρωα. Στις σχεδόν πανομοιότυπες ερωτικές συναντήσεις του ήρωα - όπου αυτό που εκπέμπεται είναι η απόλυτη μοναξιά των προσώπων και ο εξορισμός της επικοινωνίας - θα βρούμε αντιμέτωπη την ερωτική σχέση, που ξεκί-

CALENDAR

Σκην. - σεν. - μοντάζ: Ατόμ Εγκογιάν, φωτ.: Νοραγάρ Κάστερ, ερμην.: Αρσινέ Κανζιάν, Αστή Ανταμιάν, Ατόμ Εγκογιάν, διάρκεια: 75 λεπτά

νησε απρόβλεπτα με το τυχαίο άγγιγμα δύο χεριών. Τέλος με τον ίδιο τον ήρωα, θα έρθει αντιμέτωπος ο ξεναγός, ένα πρόσωπο βαθιά ριζωμένο στον χώρο. Είναι το απρόβλεπτο του χώρου της Αρμενίας, που μοιάζει να αντιστέκεται στο προγραμματισμένο και το προκαθορισμένο, του Δυτικού τρόπου διαβίωσης.

Κριστιάν Μετς

Νίκος Κολοβός

Ο θάνατος ως σημαίνον

Τη νύχτα της έκτης προς την έβδομη ημέρα του Σεπτεμβρίου '93 αυτοκτόνησε ο Christian Metz. Πήγε μόνος στο θάνατό του και δεν τον περίμενε. Είχε κιόλας ζήσει εξηνηταένα χρόνια εργάδους ανησυχίας ανάμεσα στις γλώσσες. Ελληνιστής και γερμανιστής, μεταφραστής, γλωσσολόγος, καθηγητής, ειδικός της τζαζ, εραστής του αφηγηματικού κινηματογράφου, ορολογητής και διάκονος της μπαριανής σημειολογικής κατεύθυνσης, διανοούμενος, επιστήμονας και γενναίος "ερασιτέχνης". Από εκείνους που τα χρηστικά λέξικα θα τον αγνοήσουν, όσοι όμως έζησαν εκείθεν του '70 και θα συνεχίσουν να σκέπτονται τον κινηματογράφο θα τον θυμούνται για πολλά χρόνια μετά το θάνατό του σαν ένα σπινθηρόβόλο σημείο στον ορίζοντα του ευρωπαϊκού πνεύματος.

Τα βιβλία του: *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck Tome 1 (1968), Tome 2 (1972), *Langage et cinéma la rousse* (1971) και *Albatros* (1977), *Le signifiant Imaginaire Uge* (10/18, 1977), *Essais Semiotiques*, Klincksieck (1977), *L'enonciation Impersonnelle ou le Site du Film*, Klincksieck (1981).

Ο Metz δεν έγινε ασημένως αποδεκτός απ' τους κύκλους των αρχόντων της γλωσσολογίας στην Ευρώπη. Το 1971 είχε κιόλας δημοσιεύσει το θεμελιώδες έργο του *Langage et Cinéma* (Γλώσσα και κινηματογράφος). Οι Ducrot και Todorov π.χ. στο "Έγκυκλοπαιδικό λεξικό των επιστημών της γλώσσας" (1972) δεν τον αναφέρουν ούτε ως σύνομα. Οι αναγνώστες του κινηματογράφου ως γλώσσας αντιθέτα, θεωρητικοί, αισθητικοί και κριτικοί, αναγνώρισαν ταχύτατα και με ενθουσιασμό το έργο του, γιατί μ' αυτό είδαν ότι "άρχιζε η επεξεργασία μιας σημειολογίας του κινηματογράφου" Stephen Heath Screen vol. 14, No 1/2 (1973), μια διλλή μορφή ανάλυσης, ερμηνείας και κατανόησης των ταινιών - κειμένων τους. Η επιστημονική και θεωρητική αξία της συνεισφοράς του Metz είχε αμφισβητηθεί απ' την αρχή. Άλλωστε το γνωστικό αυτό πεδίο ήταν (και είναι) άκρως ασαφές και ευεπίφορο σε "αυθαιρεσίες". Ακόμη κι ο ίδιος προχώρησε σε ουσιώδεις αναθεωρήσεις προγενέστερων απόψεων του. Η κληρονομιά όμως των μεθόδων που πρότεινε και των επιχειρημάτων που εξέθεσε, δεν έχασαν τη οπουδιάστητά τους. Γ' αυτά κυρίως αλλά και για το ήθος του διανοούμενου *La moralité Intellectuelle* ο θάνατος του Metz αποτελεί σημαίνον γεγονός.

Ποιά είναι αυτά το τολμήτα που έκανε, τα πιθανά "αμαρτήματα"

που διέπραξε και τα διαρκή ερεθίσματα που προκάλεσε ο Metz μέσα στη δημιουργική εικοσαετία της ζωής του, αξίζει να τα μάθουν οι μετά τη δεκαετία του '80 Cinéphiles και μελετητές του κινηματογράφου.

Οι πρόδρομοι και ο δάσκαλος

Ο Metz δεν ξεκίνησε τη διαδρομή απ' την αφετηρία. Απ' τον καιρό των πρωτοπόρων της θεωρίας (Ricciotto Canudo και Bela Balazs), της κριτικής (Louis Delluc) και της πρωτο-κοινωνιολογίας (Vachel Lindsay, η προβληματική της σχέσης μεταξύ κινηματογράφου και γλώσσας είχε αρχίσει να αναφίνεται.

Οι ρώσοι φορμαλιστές όμως έβαλαν τα θεμέλια μιας μελλοντικής κινηματογραφικής σημειοτικής. Για τον Eichenbaum ο κινηματογράφος είναι ένα ειδικό σύστημα εικονικής γλώσσας. Η γλώσσα αυτή λειτουργεί με τους κανόνες μιας φιλμικής σύνταξης, συνδέοντας τα πλάνα σε "φράσεις" και "προτάσεις". Μία στενή ανάλυση πλάνο-με-πλάνο θα επέτρεπε τη διαμόρφωση μιας τυπολογίας από τέτοιες "φράσεις" και "προτάσεις" και κάποιων αρχών συντακτικής δόμησης τους, όπως π.χ. θα ήταν η σύγκριση, η αντίθεση κι η σύμπτωση (Boris Eichenbaum). Τα προβλήματα του κινηματογραφικού στιλ στον Giorgio Kraiski I formalisti Russi mel Cinema, Garzanti, 1987, κυρίως σελ. 37-41). Ο Eichenbaum δεν ολοκλήρωσε αυτή την τυπολογία, ούτε απαριθμήσει εξαντλητικά τους κανόνες που διέπουν τη φιλμική σύνταξη. Ο Metz όμως έρχεται σ' αυτόν, σαράντα χρόνια αργότερα, τη "Μεγάλη Συνταγματική" με βάση την οποία δομείται ο αφηγηματικός κινηματογράφος.

Ο Metz δεν ομολογεί τους προδρόμους, αποδίδει όμως στο Roland Barthes την οφειλή μιας διαφορούς μαθητείας και μιας γόνιμης φιλίας. Τον αποκαλεί "ο μόνος μου δάσκαλος" εντοπίζοντας την διδαχή του λιγότερο στην εκταμίευση και προσφορά γνώσεων και περισσότερο στην πρακτική της έρευνας, στο ήθος του λόγου και στην ευρήτητα της έρευνητικής περιπέτειας. "Στην άρνηση, όπως ο ίδιος ο Metz λέει, όλων των βροντολογιών, των ρητοριών, των θριαμβολογιών: στην αποφυγή όλων των ξύλινων γλώσσων, περιλαμβανομένης και της σημειολογικής στην αναγκαία εγγραφή της ειδικευμένης έρευνας σε μια κδυλιούρα πιο παλιά και πιο πλατειά, κι αυτό όχι μέσω λογιωτατικών παραθεμάτων, αλλά μέσω του τόνου, της επιμέλειας του στιλ ακόμη και στα τεχνικά έργα, της επιλογής της ακριβούς λέξης ακόμη

κι έξω από όρους καθορισμένους απ' τη θεωρία" (Συνέντευξη στη Cinémaction No 58 (1991) '94 όπου και σύντομη αναφορά στην συμβολή του Metz στη σημειωτική του κινηματογράφου απ' τον Guy Borelli). Δάσκαλος και μαθητεύμενος προηλθαν απ' τον απότερο πρόγονο, τον Ferdinand de Saussure (με τις τροποποιήσεις και συμπληρώσεις που δέχθηκε η διδασκαλία του (απ' του Louis Helmslev, André Martinet, Brule Benveniste). Εδώ θα πρέπει να πούμε ότι ο Metz δεν προσέγγισε την παράλληλη όχθη της σημειωτικής του Charles Sanders Peirce.

O Barthes όμως ασχολήθηκε κυρίως με τη λογοτεχνία. Περιστασιακά τον γοητεύει στη σημειωτική (ορθότερα η θεωρία) της εικόνας, η οποία αποτελεί βέβαια θεμελιώδες υλικό έκφρασης, δεν εξαντλεί όμως τον πλούτο του φιλμικού λεκτικού. Εντελώς αποσπασματικά και ευκαιριακά μπήκε σε θέματα θεωρίας του κινηματογράφου. Ο Metz καταπάστηκε με τη μελέτη του φιλμικού λεκτικού, τη σύνταξη των κειμένων του αφηγηματικού κινηματογράφου, τους κώδικες του, τη λειτουργία του φιλμικού κειμένου ως συστήματος. Προχώρησε σε μια εξειδίκευση με μεθοδολογικά εργαλεία τη γλωσσολογία και στη σημειολογία, αλλά και τη ψυχανάλυση. Αυτή η προσήλωση δεν σημαίνει ότι υπερέβη το δάσκαλο, αλλά ότι εγκαταστάθηκε μόνιμα στο πεδίο του κινηματογράφου. Εκεί απ' όπου πέρασε αγέρωχα ο Umberto Eco και παθιασμένα ο Pier Paolo Pasolini στην ίδια περίοδο της δεκαετίας του '60.

Το κινηματογραφικό σημείο

Αρχικά ο Metz είδε στη φιλμική εικόνα την αναλογική σε σχέση με την πραγματικότητα φύση της. Επίσης μια αιτιώδη σύνδεση μηχανισμών διπλασιασμού μεταξύ αναπαράστασης και πρωτοτύπου (στο δοκίμιο "Προβλήματα καταδήλωσης στην ταινία μυθοπλασίας Essais I 111, 113). Βραδύτερα υποστήριξε ότι δεν είναι αναλογική και αιτιώδης, έχοντας κάποιο κίνητρο (motivated) πάντοτε, αλλά συχνά είναι αυθαίρετη "περιέχοντας μέσα τις διάφορες αυθαίρετες σχέσεις" (στο δοκίμιο "Πέρα απ' την Αναλογία, η Εικόνα" Essais II, 151-152). Για να καταλήξει να γράψει ότι "δεν υπάρχει κινηματογραφικό σημείο" καθορισμένο, ομοιόμορφο, μοναδικό, αλλά μια πολλαπλότητα κωδίκων στους οποίους "αντιστοιχεί η πολλαπλότητα των ελάχιστων μονάδων", όπως το σημείο (στο βιβλίο Langage et Cinéma, 146).

Η τάση του Metz ήταν να βλέπει την ενότητα της κινηματογραφικής γλώσσας. Παρ' όλο που το κύριο αντικείμενο της έρευνάς του ήταν η ανάλυση της φιλμικής γλώσσας. Να αποφύγει την κατάτηση της σε ελάσσονα συνθετικά και να μένει στις δομές και την ολική λειτουργία της ως συστήματος μέσα στο κάθε φιλμικό κείμενο.

Γλώσσα ή λεκτικό

Η κινηματογραφική γλώσσα κατά τον Metz είναι το σύνολο των κωδίκων και υπο-κωδίκων που την αποτελούν. Οι διαφορές που ο πωδήποτε έχουν μεταξύ τους παραμερίζονται για να εξεταστούν στο πλαίσιο "ενός συστήματος πραγματικά ενιαίου". Πάντως ένας "κυρίαρχος κώδικας", όπως π.χ. έχει η φυσική γλώσσα, τον οποίο συναντούμε σε κάθε φιλμικό κείμενο, δεν υπάρχει στον κινηματογράφο.

Ο όρος που ανήκει σ' αυτό το πολυμερές σύστημα είναι λεκτικό (Langage) και όχι γλώσσα (Langue) ακριβώς γιατί δεν συνιστά έναν ενιαίο κώδικα όπως η γλώσσα της γλωσσολογίας, αλλά ένα σύνολο, ένα συνδυασμό κωδίκων που συνδέονται λειτουργικά μεταξύ τους χωρίς όμως να αφορούνται και να συγχέονται σε έναν κώδικα. Το λεκτικό αυτό μοιάζει περισσότερο με λόγο (Discours) παρά με γλώσσα (Langue). Είναι "πολυκώδικο" και "επεργογενές". Η διπλή ιδιαιτερότητά του προέρχεται απ' το ότι στην οργάνωσή του συμπλέκονται κώδι-

κες που αναφέρονται στο μηχανισμό (Apparatus) του κινηματογράφου και στα διάφορα υλικά έκφρασης. Οι κώδικες π.χ. της κάμερα και του μοντάζ, απ' τη μία, της φωτογραφικής εικόνας και του φωνητικού ήχου απ' την άλλη. Τη σημειολογία του κινηματογράφου ενδιαφέρουν τόσο η πολυμορφία των κωδίκων αυτών, όσο και η ειδικότερη σχέση τους με τα υλικά έκφρασης (Langage et Cinéma, 50-51, 181-183).

Εξάλλου το κινηματογραφικό λεκτικό δεν μπορεί να εξελιχθεί σε μονοκώδικη γλώσσα γιατί στερείται α) απ' το αυθαίρετο σημείο (προφανώς το σύμβολο μέσα σ' ένα φιλμικό κείμενο δεν ισοδυναμεί με τη λέξη, μέσα σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο), β) από ελάχιστες μονάδες (ένα πλάνο δεν αποτελεί τέτοια μονάδα γιατί περιλαμβάνει περισσότερα από ένα σημείο) και γ) διπλή άρθρωση (κανένα κινηματογραφικό σημείο, πολύ περισσότερο κανένα πλάνο δεν αναλογεί στο άκουσμα του ήχου από ένα γράμμα της φυσικής γλώσσας ή στο ίδιο το γράμμα) ("Ο κινηματογράφος: γλώσσα ή λεκτικό;" Essais I 64-65, 67-73).

Ο Metz μ' αυτή την επιλογή, του λεκτικού αυτή για την γλώσσα, η οποία τον έφερε σε αντίθεση με τον Eco και τον Pasolini, αναδεικνύει τη φύση του ίδιου του φιλμικού γεγονότος ως πρωτεϊκού και διαρκούς όντος εν τη γενέσει. "Στο λεξικό των ιδιωματισμών μας, λιγότερο ή περισσότερο, απαριθμότο, αντιπαραβάτει ο κινηματογράφος την απεριόριτη ποσότητα (ακατάπαυστα αυξανόμενη) των εικόνων του, στις συστατικές κωδικοποιήσεις της γραμματικής (Morphosyntale), αντιπαραθέτει την υπερβάλλουσα και φανερά ατίθαση αφονία των εικονικών συναρμογών της, ή των συναρμογών εικόνων και ομιλιών" (Cinéma et Langage, 216).

Κώδικες και υποκώδικες

Τα φιλμικά κείμενα αποτελούν το αντικείμενο της μελέτης της κινηματογραφικής σημειολογίας. Τα κείμενα αυτά συντίθενται, διύφανονται κυριολεκτικά, από ειδικούς κινηματογραφικούς κώδικες και από μη ειδικούς κινηματογραφικούς κώδικες. Οι κίνησεις της κάμερα, οι φωτισμοί, το μοντάζ αποτελούν ειδικούς κινηματογραφικούς κώδικες. Με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται στα φιλμικά κείμενα δεν εμφανίζονται σε καμιά άλλη μορφή τέχνης. Οι αφηγήσεις περιέχονται και στο μυθιστόρημα, οι χειρονομίες κι η μημική χρησιμοποιούνται και στο θέατρο. Το χρόμα υπάρχει και στη φωτογραφία, όπως στη ζωγραφική. Αυτά τα τελευταία αποτελούν μη ειδικούς κινηματογραφικούς κώδικες.

Οι υποκώδικες προέρχονται απ' την ιδιαίτερη χρήση ενός κώδικα (ειδικού ή μη ειδικού). Ο εξπρεσσιονιστικός φωτισμός αποτελεί υποκώδικα του φωτισμού γενικά που χρησιμοποιείται σ' ένα φιλμικό κείμενο. Το αίζενστανικό μοντάζ των ατραξιόν συνιστά υποκώδικα του μοντάζ. Κατά τον Metz οι κώδικες δεν μπορούν να εναλλάσσονται σ' ένα φιλμικό κείμενο, μπορούν όμως να ανταγωνιστούν ο ένας τον άλλο. Το τελευταίο αυτό είναι δυνατό να επέλθει μεταξύ υποκώδικων. Η συνδυαστική αυτή χρήση κωδίκων και υποκώδικων, όπως και η αντιφατική, αντιθετική ανάμιξη τους σ' ένα φιλμικό κείμενο μπορούν να του ερφυστήσουν ιδιαίτερο εκφραστικό δυναμισμό. (Langage et Cinema, 4-47, 50, 63-65).

Η μεγάλη συνταγματική

Το φιλμικό κείμενο οφγανούμενο σε αφήγηση γίνεται λόγος (Discours). Μέσα σ' αυτό αναπτύσσονται ορισμένες σημαίνουσες διαδικασίες, η κυριότερη απ' τις οποίες είναι η άρθρωση της ίδιας της αφήγησης. Η διάταξη των επιμέρους στοιχείων μέσω του μοντάζ, της στίξης, της γραμμικής σύνδεσης των πλάνων, έτσι ώστε να αποτελέ-

σουν μια συνεχόμενη ενότητα ή μια ολότητα αφηγηματική μέσα στο χώρο και στο χρόνο του φιλμικού κειμένου. Η μεγάλη συνταγματική της πλευράς - εικόνας αποτελείται απ' το σύνολο των "κωδικοποιημένων και σημαντικών συναρμογών στο επίπεδο των μεγάλων ενοτήτων του φιλμ, χωρίς το ηχητικό και ομιλούν στοιχείο" (Essais I, 122). Οι μεγάλες αυτές ενότητες διακρίνονται σε "αυτόνομα τμήματα" (εκείνες που αποτελούνται από περιοστέρο από ένα πλάνα) και "ελάχιστα τμήματα" (τα πλάνα). Η μεγάλη συνταγματική αναφέρεται τόσο στα "ελάχιστα" όσο και στα "αυτόνομα τμήματα", τα οποία ωστόσο δεν λειτουργούν ανεξάρτητα αλλά σε σχέση με το "μέγιστο σύνταγμα" που είναι ολόκληρη η ταινία. Μέσα σ' αυτά τα τελευταία αποκτούν νόημα. Η μεγάλη συνταγματική εξετάζει και διακρίνει τους τρόπους με τους οποίους λειτουργεί αυτή η διαδικασία της δόμησης της αφηγηματικότητας των φιλμικών υλικών κατά την κατασκευή μιας ταινίας και κυρίως την τελική γλωσσική επεξεργασία της, στο στάδιο της μεταπαραγωγής. Ο Metz διέκρινε τελικά οκτώ τύπους επιμέρους συνταγμάτων όπου επιχείρησε να υπαγάγει όλες τις πιθανές αφηγηματικές συντάξεις των πλάνων σ' ένα φιλμικό κείμενο. Τις απαριθμούσε απλά το αυτόνομο πλάνο (ή ελάχιστο τμήμα), το οποίο είναι επίσης "σύνταγμα", (υποδιαιρούμενο στο περίφημο "πλάνο-σεκάνς" και τα λεγόμενα Inserts), το παράλληλο σύνταγμα, το επιζευγμένο σύνταγμα (En accolade), το περιγραφικό σύνταγμα, το εναλλακτικό σύνταγμα, η σκηνή, η επισθειακή ενότητα, η συνήθης ενότητα.

Ο Metz αρχικά είχε αναγάγει τη μεγάλη συνταγματική σε κύριο κώδικα ανάγνωσης και ανάλυσης των αφηγηματικών φιλμικών κειμένων, βραδύτερα την χαρακτηρίσεις ως έναν απ' τους πολλούς κινηματογραφικούς κώδικες. Έτσι απέφυγε τη μεγάλη αντίφαση να χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο "πολυκώδικο" και να τον συρρικνώνει με την μεγάλη συνταγματική σε μονοκώδικο. Με τη μεγάλη συνταγματική ο Metz άνοιξε ακόμη ένα δρόμο για την ανάπτυξη της ανάλυσης των φιλμικών κειμένων. Όποια κι αν είναι τα μειονεκτήματά της, προσφέρει ακόμη "το ακριβέστερο ως τώρα μοντέλο για την ενασχόληση με τις ειδικά εικονικής τάξης διαδικασίες του αφηγηματικού φιλμ" Robert Staw et al New Vocabularies in Film Semiotics, p. 48).

Κειμενική ανάλυση

Η δημοσίευση των μελετών και δοκιμών του Metz στις αρχές της δεκαετίας του '70 (ειδικότερα των δύο τόμων με τα *Essais sur la Signification au Cinema* και του βιβλίου *Langage et Cinéma*) έφεραν μια πλημμυρίδα φιλμικών κειμενικών αναλύσεων, ατομικών ή συλλογικών. Την ανεπάρκεια των μέσων ανάγνωσης που παρατρούντων ως τότε, διαδέχθηκε η αφονία των απόφεων που άνοιξε η σημειωτική. Τα νέα χαρακτηριστικά αυτών των αναλύσεων ήταν α) η αυξημένη εστίαση της προσοχής του μελετητή στα μορφικά στοιχεία, παρά στους δρώντες ρόλους και την πλοκή, β) η λεπτομερής περιγραφή και μελέτη πλάνο προς πλάνο, κώδικα προς κώδικα, εικόνας και ήχου, γ) η μεθοδολογική αυτάρκεια και ιδιαιτερότητα κάθε αναγνώστη - μελετητή του αναλυόμενου κειμένου, δ) η απομάκρυνση απ' την εμπειρική γλώσσα της παραδοσιακής κριτικής και η υιοθέτηση μιας άλλης γλώσσας εμπλουτισμένης απ' τη στρουκτουραλιστική γλωσσολογία, την αφηγηματολογία, την ψυχανάλυση, τη λογοτεχνική σημειωτική (δες και Robert Staw et al o.c.). Ο Metz δεν ήταν ο μόνος οδηγός σ' αυτή την πορεία ακριβής του κινηματογραφικού λόγου (κριτικού και θεωρητικού). Με την ειδική κινηματογραφική του προκατάληψη (κυριολεκτικά και μεταφορικά), προηγείται ως εμπνευστής π.χ. απ' τους Derrida, Propp, Bourdieu, οι οποίοι επίσης συνέβαλαν με τα κείμενά τους στην άνθιση αυτή.

Το "φαντασιακό σημαίνοντος"

Ο Metz πριν φτάσει στο πλήρες αδιέξοδο, εξέκλινε προς την ψυχανάλυση. Γλωσσολογία και ψυχανάλυση, έλεγε, είναι και οι δύο επιστήμες του συμβολικού και έχουν αντικείμενο το "γεγονός της σημασίας ως τέτοιο" (*Le Signifiant Imaginaire*, 28). Με το συνδυασμό τους "μπορούμε να οδηγηθούμε σειρά-σηρά σε μια επιστήμη του κινηματογράφου αυτόνομη (= "η σημειολογία του κινηματογράφου")" (*Le Signifiant Imaginaire*, 32). Ο κινηματογράφος συνδέεται, αποδίδει, αναδύεται απ' το υπουργείο του υποκειμένου περιοστέρο από κάθε άλλη μορφή τέχνης. Τα φιλμικά κείμενα αποκτούν σάρκα και αναπνέουν χάρη στη μυθοπλαστική και συναισθησιακή συμβολή των θεατών-αναγνωστών τους. Τα σημαίνοντά τους ακουμπούν στο φαντασιακό τους θησαύρισμα ή αφορούν απ' αυτό. Έτσι η ψυχανάλυση μπορεί να συμβάλει στη μελέτη του φιλμικού σημαίνοντος με τρεις τρόπους: α) ρίχνοντας το άλλο, υποδόριο φως της στη λειτουργία του κινηματογραφικού μηχανισμού (*Apparatus*), (ψυχανάλυση του σεναρίου, του κειμενικού συστήματος του σημαίνοντος-κινηματογράφου), β) εξηγώντας τη σχέση με τις δυνατότητες του θεατή να προσλαμβάνει ή να βιώνει τη "μυθολογία" του φιλμ, γ) φέρνοντας στην επιφάνεια την "φαντασματική" ποιότητα της φιλμικής λειτουργίας όπου "το φαντασιακό μένει αισθητό ως τέτοιο, όπως ο θεατής ξέρει ότι βλέπει μία ταινία, η ονειροπόληση ξέρει ότι είναι μία ονειροπώληση" (έτσι και *Le Signifiant Imaginaire*, 40-57, 65-70, 82 suiv, 159 suiv).

Ο Metz αντιλαμβάνεται το φαντασιακό στον κινηματογράφο με τρεις τρόπους: α) με τη συνηθισμένη έννοια του "μυθοπλαστικού", β) με τη "φαντασιακή" φύση του κινηματογραφικού σημαίνοντος (όραση, ήχος, πρόσληψη, άλλος χρόνος του θεατή σε σχέση με το φιλμ) γ) με τη ψυχαναλυτικό (λακανικό) "φαντασιακό", την αρχική σύσταση του εγώ πριν απ' την Οιδίποδεια στιγμή.

Το βιβλίο του Metz *Le Signifiant Imaginaire* είναι το πρώτο συγκροτημένο κείμενο ψυχαναλυτικής φιλμικής θεωρίας. Συμπληρώνει και διευρύνει το πεδίο που άριστε το προηγούμενο βιβλίο του "Γλώσσα και κινηματογράφος". Αποτελεί το δεύτερο θεμελιώμα της μοντέρνας θεωρίας του κινηματογράφου, ή μιας "επιστήμης" του κινηματογράφου, όπως έλεγε ο ίδιος.

Οι μαθητές ως συνέχεια του σημαίνοντος

Ο Metz ευτύχησε ως ερευνητής και συγγραφέας, αλλά ένιωσε βαθειά ικανοποίηση και ως δάσκαλος. Ο ίδιος βρήκε τη συνέντευξη του στο *Cinemaction* 58) ότι γύρω στους εκατό ήταν ως το 1990 εκείνοι που ακολούθησαν δημιουργικά τους δρόμους της πάντοτε ημιτελούς έρευνάς του, από κοντά ή από κάποια απόσταση. Ο Michael Colin, η Marie-Claire Ropars, ο John M. Carrol, ο Michel Chion, ο Pascal Bonitzer, ο Dominique Noguez, ο Jaques Aumont, οι πρώτη γραμμή οι Raymond Bellour και Thierry Kuntzel, οι τρεις Jean-Louis (Baudry, Leqtrat, Schefter) . . . ως τους εκατό.

Και πώσ ένα ολόκληρο "φιλμολογικό" κριτικό, θεωρητικό κίνημα εκφρασμένο μέσα απ' τα περιοδικά *Cahier du Cinéma*, *Screen*, *Image et Son*, *Jump Cut*, *Wide Angle*, *Camera Obscura* . . .

Ο Metz δεν ένιωθε ίσως πληρότητα με όλα αυτά. Ούτε με τις υψηλού επιπέδου διαλογικές περιπτέτειες που πέρασε υπερασπίζοντας και διορθώνοντας μαζί τη θεωρήματά του. Έφυγε οικειοθελώς αφήγοντας τα ίχνη της ευγενούς παρουσίας του σ' ένα ευρωπαϊκό πολιτισμό που δεν φαινόταν ακόμη να έχει γεράσει. Με τους μαθητές του, τα κείμενά τους, τους απόχοις των ρημάτων του ως συνέχεια του δικού του σημαίνοντος.

Συνέντευξη με τον

Δημήτρη Παπαδημητρίου

(Η συνέντευξη δόθηκε στους
Κώστα Κωνσταντινίδη &
Πάνο Κοκκαλένιο)

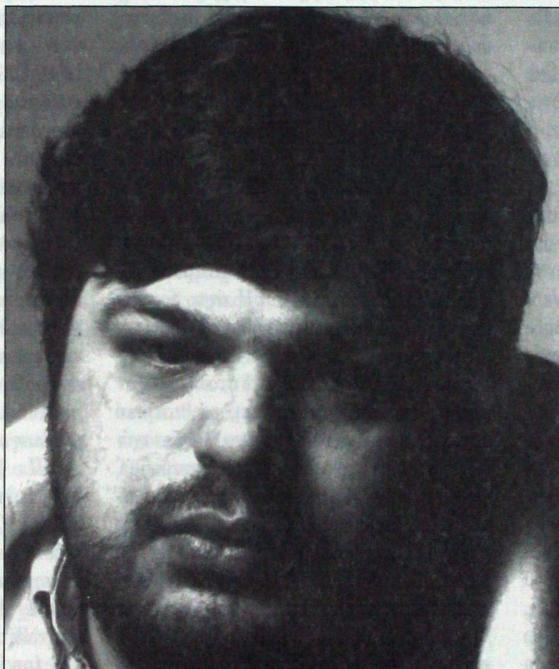
ΟΘ.: Ν' αρχίσουμε με μια κλασική ερώτηση. Πώς βρέθηκες στο χώρο της κινηματογραφικής μουσικής, πριν από 15 χρόνια;

Δ.Π.: 15 χρόνια επισήμως αλλά πολύ περισσότερο ανεπισήμως. Η σχέση μου με τον κινηματογράφο ξεκίνησε το 1979, όταν έπαιξα σαν μουσικός στην σύνθεση του Θύμιου Παπαδόπουλου για την μικρού μήκους ταινία του Τ. Μπουλμέτη, *Νείλο*. Τότε μάλιστα θυμάμαι ότι είχα ανέβη στο Φεστιβάλ της Θεσσαλονίκης. Ακολούθησε ο *Ηλεκτρικός Αγγελος* του Θ. Ρεντζή.

ΟΘ.: Ταυτόχρονα με τον Ηλεκτρικό Αγγελο, κυκλοφορείς, ένα δίσκο που κάνει αμέσως αίσθηση, τα Τοπία. Την μουσική αυτή ενότητα μπορούμε να την εντάξουμε σ' αυτή την συζήτηση, αφού το μεγαλύτερο μέρος της χρησιμοποιήθηκε στην ταινία του Δ. Αβδελιώδη, Το δένδρο που πληγώναμε, αλλά και για την πρώτη ταινία του Ν. Βεργίτη, Οι 1-

στορίες μιας κυρήθρας.

Δ.Π.: Τα Τοπία ήταν έτοιμα δύο χρόνια πριν απ' όλα αυτά. Μάλιστα την Πόλη πίσω από την θάλασσα την είχα παρουσιάσει σε εκδήλωση, όταν πήγαινα στην πέμπτη Γυμνασίου. Η δουλειά έμεινε ακυκλοφόρητη ώσπου αποφάσισα να την εκδόσω μόνος μου, μέσω της εταιρείας παραγωγής Αντιόπη. Στην ταινία του Βεργίτη τη μουσική επιμέλεια είχε η Ρηνιώ Παπανικόλα και αυτή διά-



λεξε τα κομμάτια. Ήταν εκείνη τη χρονιά, που εγώ βραβεύτηκα για τον *Ηλεκτρικό Αγγελο* και εκείνη πήρε ειδική μνεία για τις Ιστορίες. Με τη Ρηνιώ είμαστε φίλοι από παλιά και ουσιαστικά ήταν ο άνθρωπος που μου δίδαξε με τη δουλειά της, πώς να τοποθετώ τη μουσική στις ταινίες.

ΟΘ.: Αυτό που εντυπωσιάζει κάποιον που παρακολούθησε την εξέλιξη της δουλειάς σου, είναι η ευκολία με την οποία μπορείς και κινεί-

σαι σε όλα τα μουσικά είδη, χωρίς να χάνεις τον προσωπικό σου χαρακτήρα, στην προσπάθειά σου να γράψεις με τον ένα ή τον άλλον τρόπο. Η Ρεβάνη είναι ένα παράδειγμα που επιβεβαιώνει τα παραπάνω, όπου έχουμε τον Δημήτρη Παπαδημητρίου, να συνθέτει χέρι μέταλ.

Δ.Π.: Χαρντ-ροκ ήταν το τραγούδι που ερμήνευαν οι Foxes στην ταινία. Τότε το χέρι μέταλ, μόλις γεννιόταν. Το γκρουπ ήταν καθαρά ερασιτεχνικό, οι μουσικοί του όμως πολύ καλοί, η δε συνεισφορά τους ακόμη μεγαλύτερη όπως αποδείχτηκε εκ των υστέρων, παρόλο που εγώ υπογράφω το τραγούδι I am free now. Όταν το γκρουπ είναι έτοιμο, δεν υπάρχουν σαφείς διαχωρισμοί. Το σολάρισμα π.χ. είναι του κιθαρίστα, καθαρά πρωσιακή υπόθεση. Η προσπάθεια είναι ιστόιμη. Τότε ήταν που πήρα φόρα και έγραψα πολλά χέρι μέταλ τραγούδια. Οι Foxes αργότερα μετονομάστηκαν σε Douglas και κυκλοφόρησαν ένα δίσκο, που η ενορχήστρωση έγινε από μένα.

ΟΘ.: Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να κάνουμε μια παραπήρηση, αναφορικά με την βραβευμένη μουσική σου στο φίλμ Στη σκιά του φόβου του Γ. Καρυπίδη. Στην συγκεκριμένη μουσική, υπάρχει μια γκάμα ηχοχρωμάτων που είναι αναγνωρίσιμη ότι είναι δική σου, είναι όμως παράλληλα πολύ ψυχρή, όπως ψυχρό είναι και το κλίμα της ταινίας.

Δ.Π.: Έτοι είναι. Για την συγκεκριμένη ταινία, μπορεί κανείς να δει τον Παπαδημητρίου με όλο το μουσικό του παρελθόν, αλλά στη μουσική ενός θριλέρ που η καταγωγή του έρχεται από τους ανατολικούς συνθέτες που δούλεψαν στο Χόλλυγουντ, Ρότσα, Κάπερ κ.λπ. Το ίδιο έκανα και στη Σκιάχρα του Μ. Μανουσάκη, κρατώντας το ίδιο μουσικό ύφος, πλην όμως το δι τοι εκεί, είχαμε να κάνουμε με ένα δημοτικό παραμύθι και γι' αυτό και η μουσική ήταν ανάλογη, δουλεμένη όμως με τον ίδιο τρόπο.

ΟΘ.: Ο κάθε συνθέτης στην προσπάθειά του να τύνει μουσικά μια ταινία, ακολουθεί ένα δρόμο. Ο δικός σου ποιός είναι;

Δ.Π.: Η επενδύση μιας ταινίας είναι ολόκληρη τέχνη. Είναι όμως και τεχνική. Επειδή εδώ και αρκετό καιρό διδάσκω σε ωδείο αυτού ακριβώς το αντικείμενο, μένω συνεχώς έκπληκτος με το πόσα πράγματα, λέω στα παιδιά, ότι μπορούν να συμβούν που εγώ δεν τα εφαρμόζω. Δηλαδή σε σχέση με το πεδίο δράσης που έχω ανακαλύψει, προσπαθώντας να ανακαλύψω την εμπειρική γνώση που είχα, ξαφνικά άρχισα να βλέπω πάρα πολλά πράγματα που θα μπορούσαν να γίνουν. Τελικά βρίσκομαι να έχω κάνει το ένα εκατομμυριούστο από αυτά που διδάσκω στα παιδιά. Όταν γράφεις μουσική για μια ταινία, δουλεύεις πολλές φορές ενστικτωδώς. Τώρα, σταν θέλεις να πεις σε κάποια παιδιά, τα οποία βρίσκονται μακριά από το αντικείμενο, τον τρόπο με τον οποίο οκέφτηκες, δεν μπορείς να πεις κάτι τέτοιο, γιατί απλούστατα δεν οκέφτηκες. Εκ των υπέρων βλέπεις την διαδρομή και λες, πήρα αυτόν τον δρόμο και κάποια στιγμή αισθάνθηκα κάτι και άλλαξα πορεία προς τον β δρόμο και κατόπιν τον γ. Δεν μπορείς όμως να εξηγήσεις γιατί διάλεξες αυτούς και όχι άλλους.

ΟΘ.: Είσαι συνθέτης αλλά και εκτελεστής των έργων σου τα οποία είναι ηλεκτρονικές συνίτες. Αν είχες στη διάθεσή σου μια συμφωνική ορχήστρα, θα έγραφες πολύ διαφορετικά;

Δ.Π.: Σίγουρα πολύ διαφορετικά, αλλά και πολύ λιγότερο, γιατί θα κόστιζε πανάκριβα (γέλια). Υπάρχει μια διάχονοια στην τέχνη, που δίχαζε πάντα τους μελετητές. Κατά πόσο ισχύει η αρχή του "βούλεσθαι" ή η αρχή του "μη δύνασθαι". Αν ισχύουν και οι δύο, ποιά επικρατεί της άλλης. Ας κάνουμε λίγο μάθημα. Τα αγάλματα των Ασσυρίων με τα τεράστια μάτια ή τα προϊστορικά ειδώλεια. Αυτοί που τα κατασκεύασαν δεν ξέρανε να δημιουργήσουν αγάλματα με περισσότερο ρεαλισμό; Δεν μπορούσαν ή δεν θέλανε; Οι Δωρείς που έχουν τα ακίνητα αγάλματα, χωρίς πλαστικότητα, δεν είχαν λύσει προβλήματα στατικής ή η κοσμοθεωρία τους ήταν στατι-

κή και ακίνητη; Αυτοί που έκαναν τα Κορινθιακά και Ιωνικά έργα τέχνης, τα όλο πλαστικότητα αγάλματα, τυχαία τα ανακάλυψαν; Η τέχνη των Ασσυρίων, εκφράζει τους ιδίους, το ίδιο ισχύει και για την Κυκλαδίτικη τέχνη, που εκφράζει μέχρι σήμερα το χώρο από τον οποίο προήλθε. Το ίδιο ισχύει και για τη μουσική. Δεν μπορώ να κριθώ με βάση την αρχή του μη δύνασθαι, αλλά με την αρχή του βούλεσθαι. Με ικανοποιεί και το κάνω. Αυτός είναι ο τρόπος μου.

ΟΘ.: Η τελική επιλογή των οργάνων στην επένδυση μιας ταινίας, από τις εξαρτάται; Από το ίδιο της το θέμα, από μερικές ζεχωριστές σκηνές ή από μια ενοτικώδη εσωτερική διάθεση;

Δ.Π.: Το τι κάνω εγώ λίγο ενδιαφέρει. Πολλές φορές κάνω ενστικτωδώς πράγματα, τα οποία προσπαθώ αργότερα να τα ερμηνεύσω. Δεν ερμηνεύνονταν άλλα. Αν όμως θέλεις να βαδίσεις επιστημονικά, για να βρεις τα πρώτα βήματα, χρειάζεται να κάνεις ανάλυση του σεναρίου. Εγώ κάνω Αριστοτέλεια ανάλυση. Χωρίζω τα μέρη του σεναρίου σαν να ήταν μέρη αρχαίας τραγωδίας, όχι κωμωδίας, γιατί εκεί υπάρχει διαφορά. Όλα λοιπόν τα σενάρια, προέρχονται από το θέατρο, με κάποιες διαφορές, τις οποίες έχω εντοπίσει σαν εξέλιξη του θεάτρου σε κινηματογράφο. Τα μέρη είναι: Μύθος, Ήθος, Διάνοια, Λέξη, Όψη και Μελωποΐα. Δηλαδή ο μύθος, οι χαρακτήρες, το ιδεολογικό υπόβαθρο, ο λεκτικός πλούτος. Όψη, είναι η αισθητική απεικόνιση, η φωτογραφία για το σινεμά - τα σκηνικά για το θέατρο και τελευταία η μελωποΐα δηλαδή η μουσική. Στον κινηματογράφο, αυτή η σειρά αλλάζει. Η όψη, έρχεται πρώτη με βάση τη οπουδαιότητα, γιατί αν αλλοιώσουμε την εικόνα, δεν θα υπάρχει η ίδια ταινία αλλά μια άλλη, ενώ στο θέατρο, αν αλλοιώσουμε την παράσταση, το θεατρικό έργο μένει το ίδιο. Αυτές οι εναλλαγές ισχύουν για όλα τα μέρη. Να μην τις αναφέρουμε, για να έρθουμε στη μουσική. Η μουσική πρέπει κάθε φορά να υπηρετεί τα μέρη που προηγούνται. Για παράδειγμα, υπάρχει μια σκηνή που ο πρωταγωνιστής κρίνεται ηθικά απαράδεκτος. Εκείνη τη στιγμή βαραίνουν πιο πολύ το ήθος και η διάνοια, εκεί λοιπόν πρέπει να παίξει ο συνθέτης. Η Όψη στη συγκεκριμένη σκηνή, δεν πρόσχει, η αισθητική θα είναι κυριαρχη σε άλλες σκηνές. Τώρα τα υλικά της μουσικής. Ρυθμός, αρμονία, μελωδία και ίχοχρώματα, αυτά είναι που θα εξηπρετήσουν τους άξονες τη στιγμή που χρειάζονται. Εδώ λοιπόν ο ένας συνθέτης υποστηρίζει ότι η ηθική πτώση των αξιών δίνεται με έναν μονότονο υπόκωφο ήχο συνθεσίαζερ, ένας άλλος λέει ότι η σωπή αρκεί, ένας τρίτος ότι χρειάζεται μια τεράστια ορχή-

στρα που να δίνει τα συναισθήματα με κατακλυσμό ήχων. Αυτή είναι η προσωπική οπική. Εγώ μπορώ να κρίνω μια δουλειά με το κατά πόσο έλαβε υπόψη της τους παραπάνω άξονες. Δεν μπορώ όμως να κρίνω για σένα το κόρυ όπου οι σημαίνουν φυγή, ενώ για μένα σημαίνει ηθικό ολίσθημα. Γι' αυτό ξεκίνησα την απάντησή μου λέγοντας ότι αυτό που κάνω δεν ενδιαφέρει. Αυτό που μπορώ να πω, είναι τι σκέφτομαι για την κάθε σκηνή. Σ' αυτό το σημείο μπαίνει το ένστικτο. Τι θα κυριαρχήσει, ο ρυθμός, ή η μελωδία.

ΟΘ.: Εκεί λοιπόν σταματάει η επιστήμη και αρχίζει η προσωπικότητα των συνθέτη. Μ' αυτόν τον τρόπο όμως, δεν πιστεύουμε να δουλεύουν πολλοί συνάδελφοί σουν. Όσα βιβλία κι αν έχουμε διαβάσει για τη μουσική επένδυση, δεν αναφέρονται σε θεωρίες. Είναι περισσότερο περιγραφικά και παραδειγματολογικά. Τέτοιου είδους αρχέτυπη προσέγγιση δεν έχουμε ξανασυναντήσει. Γιατρό θα θέλαμε να σε ρωτήσουμε κατά πόσο το μοντάζ επηρεάζει τη σύνθεση.

Δ.Π.: Αυτού του είδους την προσέγγιση που ανέφερα πριν δεν την έχω δει πουθενά, γιατί η επιστήμη της επένδυσης είναι πολύ νέα. Το μοντάζ υπηρετεί το σενάριο, δεν υπάρχει μόνο του. Εξάλλου όλα τα στοιχεία εκτός της μουσικής και της όψης υπάρχουν στο σενάριο. Οι ερμηνείες των θησηούν πουρούν να το αλλοιώσουν ελαφρά. Τώρα για το ιδεατό μοντάζ είναι ένα. Αν αλλάξεις το μοντάζ τότε αλλάζεις το σενάριο. Βέβαια το σενάριο πάντα δεν στέκει, μπορεί να κάνει κοιλιές, οποτε το μοντάζ αναλαμβάνει την αποκατάσταση. Βέβαια υπάρχουν και οι περιπτώσεις που δεν του έχει βγει του σκηνοθέτη κάποια σκηνή και ζητάει από τον συνθέτη να τη βοηθήσει.

ΟΘ.: Αλήθεια, εσύ πόσο ανέχεσαι μια πρέμβαση από τον σκηνοθέτη;

Δ.Π.: Δεν την ανέχομαι καθόλου, αλλά την δέχομαι.

ΟΘ.: Προσπαθείς να μπεις στο πνεύμα του εκάστοτε σκηνοθέτη και στην άποψη που έχει για την ταινία;

Δ.Π.: Με ενδιαφέρει μόνον η ταινία. Ο σκηνοθέτης μπορεί να έχει λάθος άποψη για την ταινία του. Είναι ένας ακόμα συνεργάτης, μαζί με τον μοντέρ και τον συνθέτη, όταν αυτοί οι τρεις βρίσκονται στη μουσικόλα για το τελικό μοντάζ. Ο σκηνοθέτης έχει μόλις περάσει μια τρομακτική εμπειρία, αυτή του γυρίσματος, τώρα το μόνο που τον ενδιαφέρει, είναι να περισσώσει πράγματα που του έχεψαν, το οποίο δεν είναι το αιτούμενο. Ο συνθέτης από την πλευρά του πρέπει να έχει τις απόψεις του, που θα συζητήσει με τον σκηνοθέτη. Σε περίπτωση μεγάλης διάστα-

σης, δεν υπάρχει λόγος συνεργασίας. Αν όμως γίνει μια καλή συνεργασία συνήθως ακολουθεί και δεύτερη και τρίτη. Εγώ ευτυχώς μέχρι τώρα δεν έτυχε να χαλάσω συνεργασία, έχω ακούσει όμως πολλές περιπτώσεις.

ΟΘ.: Στο δίσκο Βίος Ελληνικός, είδαμε για πρώτη φορά να περνάς το κατώφλι του Ελληνικού τραγουδιού. Πως σου φαίνεται το χάσμα ανάμεσα σ' αυτό και στην ενορχηστρωμένη σύνθεση;

Δ.Π.: Είμαι κατά της τραγουδοκρατίας. Αυτή τη στιγμή το τραγούδι έχει κυριεύσει την αγορά και δεν δίνει περιθώρια για κανένα άλλο είδος. Αυτό είναι τραγικό για το ίδιο το τραγούδι. Γιατί τι είναι; Μουσική και στίχοι. Αν δεν υπάρχει καινούρια μουσική, δεν υπάρχει καινούριο τραγούδι.

ΟΘ.: Πολλοί συνθέτες (που όμως δεν γράφουν μουσική για τον κινηματογράφο) υποστηρίζουν ότι υπάρχει περιορισμός από το σενάριο, την εικόνα, το timing, αντίθετα δεν βλέπουν περιορισμό στο στίχο τον οποίο μελοποιούν.

Δ.Π.: Αυτό είναι τρομερό σφάλμα, διότι δεν υπάρχει πιο συγκεκριμένο από το ρυθμό που σου επιβάλλει ο στίχος, τι άλλο να πούμε; Υπάρχουν οι εικόνες, το νόημα. Όμως όλοι αυτοί οι περιορισμοί, είναι μικρότερα σύμπαντα(!). Υπάρχει θεωρία ότι υπάρχουν πολλά σύμπαντα. Αν λοιπόν σε υποχρεώσουν να κινηθείς σε ένα σύμπαν, θα αισθανθείς περιορισμός; Υπάρχει χώρος για τα πάντα. Για μια ταινία ο κάθε συνθέτης, μπορεί να γράψει τη δική του σύνθεση. Όσοι πιστεύουν ότι υπάρχει μόνο μια μουσική, η ιδιαίτερη για κάθε ταινία, κάνουν λάθος.

ΟΘ.: Τα παραδείγματα όπου η μουσική ταυτίζεται με την εικόνα είναι ελάχιστα. Υπάρχει όμως το γεγονός που υποστηρίζουν πολλοί, ότι η κινηματογραφική μουσική δεν ακούγεται και είσται οι δισκογραφικές εταιρείες με τη συνεργασία των συνθετών κυκλοφορούν τις ειδικές διασκενές προς ακρόαση.

Δ.Π.: Είναι αυτό που λέγεται - κατά τη γνώμη μου ηλιθίως - υποκρουστική μουσική, θα έλεγα αποκρουστική. Τέτοιες χαζομάρρες ακούμε πολλές κατά καιρούς. Κάποιος γνωστός σκηνοθέτης μου έλεγε ότι καλή κινηματογραφική μουσική, είναι αυτή που δεν την προσέχεις. Τότε η άριστη είναι η σωπή.

ΟΘ.: Κάθε φορά που συναντιέστε εσύ και ο Ν. Κυπουργός στη Θεσσαλονίκη, ή ο ένας ή ο άλλος κερδίζει το βραβείο. Φέτος ήσουν εσύ ο νικητής, για τη δουλειά σου στην ταινία του Π. Βιβάνκος Ζωή χαρισμάνεη. Θέλεις να το σχολιάσεις;

Δ.Π.: Υπάρχει αόριστα μια εντύπωση, που ευτυχώς δεν αληθεύει. Μια φορά έχουμε "ε-

ναλλαχθεί" πριν τρία χρόνια, όταν ο Νίκος κέρδισε το βραβείο με το *Rom* και εγώ είχα τη Νίκη της Σαμοθράκης του Δ. Αρβελιώδη. Αυτές όμως οι σχηματοποιήσεις, όσο χαριτωμένες δημοσιογραφικά κι αν μοιάζουν, είναι μάλλον χαμηλού καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος και βλαβερές για την απομίμηση του έργου τόσων άλλων. Εξίσου σημαντικές με του Νίκου, και νομίζω πως θα συμφωνεί και ο ίδιος, νιώθω τις παρουσίες της κοινής μας φίλης, από το παλιό χατζδάκειο *Trito* πρόγραμμα, Ελένης Καραϊδρού που δεν χρειάζεται ιδιαίτερες συστάσεις, του Γιώργου Τσαγκάρη, που αισθάνομαι την ανάγκη να πω ότι εκτιμώ αφάνταστα και για την θεατρική του δουλειά, του αδικημένου από την προσοχή του κοινού και του Τύπου, Γιώργου Παπαδάκη, που είναι πραγματικά συνθέτης με τεράστιο απόθεμα καθαρής σκέψης και "ευθυβολίας" στις επιλογές του, του Γιώργου Χριστοδουλίδη, με μεγάλο όγκο προσφοράς σε πορότητα και ποιότητα και του τόσου αυθόρμητου και ευαίσθητου μελωδοποιού Σταράτη Σπανουδάκη. Υπάρχουν ακόμη και οι επισκέπτες από τα παλιά με πολύ καλές δουλειές Χατζδάκης, Σαββόπουλος, Ξαρχάκος, Μικρούτσικος, Χατζηγάστιος κ.λπ. Νέοι και φιλόδοξοι συνθέτες με χαρακτήρα (π.χ. Ν. Ξεδάκης, Μ. Γρηγορίου, Θ. Παπαδόπουλος, Θ. Παναγιάτου, Χ. Βρόντος, Π. Καλαζόπουλος, Α. Περστήδης). Δεν υπάρχει "τυνότε". Είμαστε μια παρέα που δουλεύουμε με ευγενική άμιλλα και χιούμορ και κάνουμε κάθε χρόνο ότι καλύτερο μπορούμε, περιστοχιζόμενοι (ευτυχώς), κάθε χρόνο και από μερικούς από τις άλλες "κατηγορίες", για να ανεβάσουμε την Ελληνική κινηματογραφική μουσική, όσο πιο ψηλά μπορούμε.

"Οσο για το βραβείο, αυτό είναι ένα χάδι του κινηματογραφικού χώρου, σε κάποιον που συγκρήνεται με τη δουλειά του και το ταλέντο του, στηρίζοντας ένα παιδί του Ελληνικού σινεμά, μιας ταινίας. Ποιός να μη χαρεί από ένα χάδι; Κατά την άποψή μου όλο το ελληνικό σινεμά, χρειάζεται βραβείο ηρωισμού και αυταπάρνησης. Το συνειδητοποιώ κάθε χρόνο που βλέπω, όχι ποιο πάιρνουν τα βραβεία (και αυτοί δικαίως τα πάιρνουν), αλλά και ποιοι τα χάνουν ... αδικούμενοι. Αν αμοιβόντουσαν τουλάχιστον, το να χάσουν το βραβείο θα ήταν πολλαπλή.

ΟΘ.: Στην Αναστασία βλέπουμε έναν Παπαδημητρίου λίγο διαφορετικό. Περισσότερο εμπορικό παρά ποτέ. Να το θεωρήσουμε σαν κάπια αναγκαίο κακό, με την έννοια ότι η αισθητική της TV και γενικότερα η εισβολή της στην ελληνική οικογένεια, απαιτούν μια διαφορετική αντιμετώπιση στη λειτουργικότητα του soundtrack, ή σαν την αρχή κάποιου "συμβι-

βασμού";

Δ.Π.: Είναι δείγμα επαρχιωτισμού, να μπερδεύει κανείς την εκ των υπέρερων εμπορική επιτυχία, με τη σεξουδιάρικη συνταγή. Γιατί έτοις θα χωρίσαστε όταν δεν μας ακούει ο κόσμος και θα λυπόμαστε όταν μας ακούει, ταυτίζοντας την κοινωνική εξορία της τεχνης με την ποιότητα. Έτοις λοιπόν, επειδή από μόνο μας δεν μπορούμε να κρίνουμε να δούμε αν αρέσει στους πολλούς. Αν δεν αρέσει τότε ανακαλύπτουμε ποιότητες, που μπορεί να είναι εκεί, μπορεί όμως και να λείπουν. Αν αρέσει, τότε κάτι πάει στραβά. Λέμε συχνά και είναι σωστό, ότι ποιότητα και εμπορικότητα δεν συμβαδίζουν πάντοτε. Αυτό δε σημαίνει ότι είναι εντελώς ασυμβίβαστα. Η μουσική της *Anastasiā*, ένα soundtrack με τρία τραγούδια, αν είχε κάποιο ενδιαφέρον σαν σύνθεση, έγινε γνωστή χάρη στο *Mega* και την τηλεοπτική σειρά και έγινε νομίζω οικεία, γοητευτική και αξιοπρόσεκτη, χάρη στην Ελευθερία Αρβανιτάκη, μεστή νοημάτων χάρη στη Δίνα Νικολακούλου. Αυτοί είναι οι φορείς που έδωσαν διάρκεια και ένταση στο χρόνο ζωής που χρειάζεται ένας μη εμπορικός στίχος και μία μη εμπορική σύνθεση (θεωρώ τον εαυτό μου ανίκανο να λειτουργήσει με συνταγολόγιο), ώστε να γίνει οικείος και αγαπητός. Και αποδεικνύει ότι αν οι φορείς πάψουν να παιζούν με συνταγές αλλά υποστηρίζουν, δηλ. δώσουν τον φυσιολογικό χρόνο προβολής, στην όποια αισθητική έκφραση των δημιουργών, τότε ούτε αυτοί, ούτε το κοινό, ούτε και οι καλλιτέχνες χάνουν. Και είναι ευκολότερο και φθηνότερο να πέσουν το κοινό να αγοράσει κάτι καλύτερο από μια κακή συνταγή. .. Το παιγνίδι της εμπορικότητας παίχτηκε από άλλους και παίχτηκε σωστά, μακριά από την δημιουργία. Καρμιά στροφή συνεπώς δεν συνέβη στην καριέρα μου. Ελπίζω να συνέβη στο πως σκέπτονται οι εταιρείες, οι σταθμοί, οι τραγουδιστές και ο *Tύπος*.

ΟΘ.: Τι κινηματογραφικό για τη συνέχεια;

Δ.Π.: Έχω τρεις προτάσεις για αντίστοιχες ταινίες μεγάλου μήκους, που μελετών. Απ' αυτές θα κάνω μόνο μία, λόγω ανειλμένων υποχρεώσεων, στο χώρο της συμφωνικής μουσικής.

Soundtracks

(Επιμέλεια: Κώστας Κωνσταντίνης)

THE PIANO

Ποιός θα μπορούσε να περιμένει ποτέ ότι αυτή η ταινία της Τζένη Κάμπιον, θα γινόταν τόσο μεγάλη επιτυχία, όχι μόνο στην Ευρώπη αλλά και στην

Αμερική; Με οκτώ συνολικά υποψηφιότητες, η Κάμπιον "σπάει" το ανδροκρατούμενο κατεστημένο της υποψηφιότητας για το βραβείο σκηνοθεσίας, που είχε να φιλοξενήσει γυναικείο όνομα, από το 1976, τότε που η Λίνα Βερτμύλλερ, ήταν η τελευταία γυναίκα που προτάθηκε για την ταινία της *Pasqualino, Sette bellezze*.

Δεν είναι λίγες οι φορές, που η τελική επιτυχία μιας ταινίας δεν εξαρτάται μόνον από τη σκηνοθεσία και το σενάριο, αλλά και από τη μουσική της. Έτοι και σ' αυτή την περίπτωση, ναι μεν η Κάμπιον κατάφερε να δημιουργήσει εικόνες σπάνιας εικαστικής ομορφιάς, αλλά εκείνος ο οποίος "απογειώσε" τη ταινία, ήταν ο συνθέτης που επέλεξε η ίδια, ο Μάικλ Νέυμαν. Όντας ένας συνθέτης με σπουδαγμένη την αισθητική της μανιμαλιστικής φόρμας και με περγαμηνές στην ιστορία της κινηματογραφικής μουσικής, από τις συνεργασίες του με τον Πήτερ Γκρηναγούέν, αποδειχτήκε ο κατάλληλος.

Η φιλοσοφία του συνθέτη από πάντα ήταν το "ντύσιμο" της εικόνας με λίτες μουσικές, (όσο λιτές μπορεί να είναι οι μανιμαλιστικές φόρμες), βασιζόμενες κυρίως στους ήχους ενός φυσικού πάνου. Αυτή του τη φιλοσοφία, είχε πολλά περιθώρια να την κάνει πράξη, μέσα από τις ταινίες του συμπατριώτη του, του Γκρηναγούέν, αλλά αυτή τη φορά η τύχη του χτύπησε πραγματικά τη πόρτα. Μια μουσική ιστορία, ένα πάνο και μια βουβή κατ' επλογή, μικρόσωμη μαυροφορεμένη γυναίκα, ένα εννιάχρονο κοριτσάκι και μια Νεοζηλανδική ακτή, ήταν τα "φιλμικά" εργαλεία που έπρεπε να πείσουν τον συνθέτη να δεχτεί την προσφορά. Το αποτέλεσμα είναι μια διάχυτη μουσική παρουσία σε όλο το μήκος και πλάτος της οθόνης. Μια μουσι-

κή που μας δένει με μια εποχή αυστηρού ρομαντισμού, τότε που τα σχέδια της γυναικείας χειραφέτησης, βρισκόταν ακόμα στα "γεννητικά όργανα" της ιστορίας.

Και πάλι τα μέρη ανήκουν στο πιάνο, αλλά

και πως θα μπορούσαν άλλωστε να είναι διαφορετικά; Ο τρόπος της χρησιμοποίησής του από τον συνθέτη, το τοποθετεί λειτουργικά στο σενάριο, απομυθοποιώντας τον ίδιο του το φυσικό χαρακτήρα τείνοντας να οριοθετήσει, άλλες φορές μιμούμενο τους ξε-



ρούς και μεταλλικούς ήχους ενός τοξόπαλλου κι άλλες φορές τη γλυκειά φωνή που μπορεί να αποδώσει ο βασιλιάς των εγχόρδων. Σε αρκετά σημεία και όπου ήταν αυστηρά αναγκαίο, ο συνθέτης χρησιμοποίησε κι άλλα όργανα τα οποία όμως σε καμμία περίπτωση δεν κατάφεραν να αποσπάσουν τη προσοχή από το ζητούμενο. Ακόμη όμως και αυτή η "օρμονική" ισορροπία της μουσικής, δεν κατάφερε να πείσει τα μέλη της Ακαδημίας για το πώς λειτουργεί μια μουσική μέσα σε μια ταινία, πείθοντας αντίθετα εράς ότι τελικά οι υποψηφιότητες δεν εξαρτώνται από το κατά πόσο λειτουργούν κινηματογραφικά, αλλά από το κατά πόσο στέκονται αποσπασμένες από το κινηματογραφικό μέρος, ψυχρές και απομονωμένες ανάμεσα στα σύνορα του βινυλίου και του μεταλλικού laser, να παρακαλάνε κάποιον καταναλωτή.

THE PIANO: VIRGIN cd εισαγωγής CDVE 919, διάρκεια: 57:28

BLEU

Για κάθε νέα ταινία του Κ. Κιολόφσκι το λιγότερο που θα μπορούσαμε να πούμε, είναι ότι αποτελεί ένα σημαντικό γεγονός. Και κάθε φορά η μουσική που πληρώνει τις εικόνες του, εμπνέει εμπιστοσύνη και σιγουριά. Τόσο στο Δεκάλογο όσο και στη Διττή ζωή της *Berovnik* η μαεστρία με την οποία διευθεύθηκαν τα μουσικά μέρη, μας παραπέμπει σε έναν άνθρωπο ο οποίος έχει βαθειά γνώση για το τι σημαίνει σινεμά και πως καταχω-

ρείται στις μνήμες. Ο μεταφυσικός του τρόπος έτοι κι αλλοιώς δεν αφήνει περιθώρια για υποχέσεις. Η ανθρώπινη πίστη είναι διάχυτη. Αυτή τη φορά η ζυγαριά κλίνει προς το χριστιανισμό που ίως στερήθηκε και καταπέστηκε κάτω από την ψυχρή εκτέλεση των "μανιφέστο". Τα τρία χρώματα που διαπραγματεύεται, ανανέων ήδη. Δεν ξέρουμε κατά πόσο το μπλε, το λευκό και το κόκκινο είναι σε θέση να λειτουργήσουν, κάτω από εννιαλογικό βάρος των λέξεων (ελευθερία - ισότητα - αδελφοσύνη), αλλά το σίγουρο είναι ότι κυματίζουν με τη μορφή των χρωμάτων, σε κάθε Γαλλική σημαία.

Όπως στη *Berovnik* έτοι και στο *Mπλε* το βασικό μουσικό θέμα είναι και πάλι παρόν. Εκεί, ήταν ένα άγνωστο κοντούρτο του Van Den Budenmayer, εδώ σαν στιχουργός φαίνεται ο Απόστολος Παύλος, αφού το κείμενο της "επιστολής προς Κορινθίους" από τον μόνιμο συνθέτη του Κιολόφσκι, τον Ζμπγκνιε Πράσινερ και μάλιστα ερμηνεύεται στην γλώσσα μας, από την σοπράνο Elzbieta Towarnicka.

Το τραγούδι για την Αδελφοποίηση των Λαών (πρωτότυπο τίτλος), είναι η λυρική αποκατάσταση, που δίνει το περιθώριο στο συνθέτη, να ενσωματώθει με τους υπόλοιπους πρωταγωνιστές. Άλλωστε πάντα έτοι θε γινόταν στον Κιολόφσκι; Η μουσική ζυγίζοταν στα ίσα με το σενάριο, την σκηνοθεσία, την υποκριτική και όλα τα υπόλοιπα.

Πάντως (εκτός του τραγουδιού) φροντίστε να φερθείτε περισσότερο "ακροατικά" και στα ορχηστρικά μέρη, τα οποία ο συνθέτης αφήνει ελεύθερα για να κατευθύνουν τις αισθησίες, μιας και αυτή τη φορά η άποψη είναι ολοκληρωμένη, με την καθοδήγηση ενός φλάουτου, ερμηνευμένου και πάλι από τον J. Ostaszewski. Οι ενορχηστρώσεις είναι αρκετά λιτές, φορτισμένες όμως από το βάρος των κλασσικών επιρροών του συνθέτη και οι επαναληπτικές τάσεις του, όσον αφορά το μουσικό ύφος, τον τοποθετούν μεν στη γνωστή γραφή, τον απομακρύνουν όμως από την αίσθηση της αισθητικότητας και του διαχωρισμού του ενός σάουντρακ από το άλλο.

BLUE: VIRGIN MK 2 39027 με διάρκεια 40:47 σε cd εισαγωγής.

HOWARD SHORE - DAVID CRONENBERG

Στο 34ο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, είχαμε τη τύχη να θαυμάσουμε μία παράλληλη εκδήλωση, ένα ειδικό αφιέρωμα σ' έναν αγαπημένο σκηνοθέτη, που αν μη τι άλλο, καταφέρνει να γεμίζει τις αιθουσες σε κάθε καινούρια του δημιουργία.

O David Cronenberg, από το ξεκίνημα της καριέρας του, ήταν "ταγμένος" σε ένα συγκεκριμένο είδος σινεμά, είτε αυτό είχε τις καταβολές του στη Βρετανική σχολή τρόμου, είτε στην Αμερικάνικη. Δεν θα αναλύσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης κινηματογραφεί τα θέματά του, όπως θα ασχοληθούμε ειδιάτερα με τα οπτικά μέρη των ταινιών του, αφού εξάλλου και όπως ήταν φυσικό, αυτό έγινε κατά κόρο απ' όλους τους δημοπογραφικούς και κριτικούς κύκλους. Εμείς θ' ασχοληθούμε μ' εκείνο το οποίο δεν εντοπίστηκε ειδιάτερα σ' αυτό το μεγάλο αφιέρωμα. Το ρόλο της μουσικής επένδυσης και τη συνεργασία του Cronenberg με τον σχεδόν μόνιμο μουσικό του "συνοδο", τον Howard Shore. Και λέμε σχεδόν μόνιμο, γιατί οι τρεις πρώτες ταινίες επενδύθηκαν από τρεις διαφορετικούς συνθέτες. Το *Shivers* από τον Michael Higgs, το *Rapid* από τον Richard Lightstone και το *Fast Company* από τον Fred Moline. Η συνάντηση με τον Howard Shore, έγινε για πρώτη φορά το 1979, και ουσιαστικά ήταν καθοριστική, αφού η συνέχεια της κινηματογραφικής ιστορίας του σκηνοθέτη, τους θέλει μαζί σαν αχώριστους συνεργάτες.

Η μουσική στις ταινίες τρόμου, έχει αποδειχτεί ότι είναι περισσότερο από κάτι. Είναι η συμπληρωματική έννοια μιας γραφής, η οποία "μπαλαντάρει" το οπτικοακουστικό συναίσθημα, ανάλογα με τον τρόπο της αφήγησης της.

Ένα πολύ μικρό πείραμα αποδεικνύει ότι, τουλάχιστον σ' αυτού του είδους το σινεμά, η σωστή αντιμετώπιση της αρμονικής λειτουργίας ενός βασικού θέματος, μιας παραλλαγής ή ακόμη και ενός ειδικού μουσικού εφφέ, είναι εκείνο που πείθει τον θεατή να εγκληματιστεί στο φιλμικό περιβάλλον ή όχι, εκείνο που θα μεσολαβήσει στην τελική ταύτιση με τους ήρωες. Ας παρακολουθήσουμε μερικά πλάνα σε μια οποιαδήποτε ταινία τρόμου χωρίς τη μουσική της υποστήριξη. Θα διαπιστώσουμε ότι κάτι δεν πάει καλά, ότι για μια στιγμή θα ψάξουμε να βρούμε αυτό το κάτι που λείπει. Σήγουρα κάποια στιγμή όλοι μας, κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής μας καριέρας σαν θεατές, το έχουμε δοκιμάσει. Μήπως όμως όλοι δεν έχουμε φτάσει στο ίδιο συμπέρασμα; Ή εικόνα, δεν είναι αρκετή, ώστε από μόνη της να δημιουργήσει την απαιτούμενη συναισθηματική φόρτιση. Η μουσική ή ο ήχος αν θέλετε, "λάμπει" δια της απουσίας του.

O David Cronenberg και ο Howard Shore, κατάφεραν να διατηρήσουν αυτές τις λεπτές ιστοροπίες στο σύνολο της συνεργασίας τους και αυτός ίσως να είναι ο λόγος που εξακολουθούν να δουλεύουν μαζί. Από τις πρωτόλειες μουσικές αφηγήσεις του *The Brood* το 1979, μέχρι και τις πλέον πολυσύντατες και περίπλοκες ενορχηστρώσεις της *Ménage* και των *Δικαιασμών*, ο Howard Shore ακολούθει μια εξελικτική πορεία. Διευρύνοντας όχι μόνο τις απόψεις του σαν συνθέτης, αλλά και αναθεωρώντας τον παλαιότερο τρόπο γραφής, ηγείται της σύναξης μιας μεγάλης ορχήστρας εγχόρδων και με κεντρικό ήρωα τους φυσικούς και αρχέγονους ήχους μιας άρπας, στο μεγαλύτερο μέρος, επενδύει με εξαίρετο τρόπο την *M. Butterfly*, συνεχίζοντας μια παράδοση, που για δεκατέσσερα χρόνια, θέλει τους δύο δημιουργούς μαζί.

ΤΕΛΕΥΤΑΙΕΣ ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΕΣ

Όσο περισσότερο περνάνε τα χρόνια, τόσο και λιγότεροι είναι οι δύσκοι της κινηματογραφικής μουσικής οι οποίοι εκδίδονται με Ελληνικό εξώφυλλο. Δεν έρουμε ποιός είναι ο σημαντικότερος λόγος που κάνει τις εταιρίες να εισάγουν συνεχώς σύνουntarak από το εξωτερικό με συνέπεια τις τουσυχτέρες τιμές. Τις τελευταίες μέρες την επικαρόττη τα νομίζουμε ότι την μονομάλει μια εταιρία, η Polygram, που δείχνει ειδιάτερο ενδιαφέρον στην κινηματογραφική μουσική.

Τέσσερις είναι οι νέες της κυκλοφορίες μέσα σ' ένα διάστημα είκοσι ημερών, που ήρθαν να καλύψουν το κενό που δημιουργήθηκε τον τελευταίο καιρό.

Μια κινηματογραφική συλλογή με τον γενικό τίτλο *Mega Cinema* που στεγάζει μέσα της δύο δίσκους βινυλίου με μια επιλεγμένη γκάμα, από τραγούδια και ορχηστρικά που ξεχώρισαν και λειτούργησαν κινηματογραφικά. Από Goran Bregović μέχρι Tom Jones και από Tζέημς Μποντ μέχρι What's a new pussycat.

Μια συλλογή για όλα τα γούστα και κυρίως γι' αυτούς οι οποίοι δεν είναι φανατικοί συλλέκτες του ειδούς.

MEGA CINEMA: Διπλό LP Polygram 516 590-1

Η περιβόητη *Anastasia* σταμάτησε μεν από τη μικρή οθόνη, αλλά η μουσική του Δημήτρη Παπαδημητρίου, είναι εδώ έτοιμη να σας θυμίσει ότι δεν μπορέστε να αγγίξετε κατά τη διάρκεια της προβολής της. Μουσική και τραγούδια από την ομώνυμη τηλεοπτική σειρά του *Mega* σε σκηνοθεσία του Γιώργου Κορδέλα, με την Ελευθερία Αρβα-

νιτάκη να κρατάει τα εμπορικά ηνία, ερμηνεύοντας τους στίχους της πολύ "in" τελευταία, Λίνας Νικολακοπούλου. Μια μουσική έκδοση από έναν καθαρόσαρμο κινηματογραφικό συνθέτη, πολυυρθρωμένο σ' αυτό το χώρο, ο οποίος μας εξέπλησε με την νέα του τηλεοπτική αντιληψη.

ANAΣΤΑΣΙΑ: LP Polygram 521 638-1

Η μουσική της τελευταίας δημιουργίας του Ισπανού σκηνοθέτη Πέντρο Αλμοδούβα, *Kika*, η οποία μπορεί να μην υπογράφεται για την αυθεντικότητά της από κάποιον συγκεκριμένο συνθέτη, αλλά δεν πάει να διατηρεί τον τίτλο του σάουντρακ.

Επένδυση με μουσική και τραγούδια. Οι εντονες συγκινήσεις λοιπόν και τα πάθη μέχρι συτερίας, συνοδεύονται από την πολύ ξέφρενη αλλά και αισθαντική μουσική. Γνήσια Ισπανικά παραδοσιακά τραγούδια, που ερμηνεύονται από μεγάλες ορχήστρες (Orchestra Sinfonica De Londres, Perez Prado, Xavier Cugat, The Armadillo String Quartet), ενορχηστρώνονται με μια διαφορετική αντιληψη, αυτήν με τη ματιά των 90ies, αλλά και τραγούδια όπως το *Luz De Luna*, του Havela Vargas, συνθέτουν αυτό το soundtrack.

Ο υπνωτικός ρυθμός με τη λάτιν χροιά αλλά και τις μελωδίες με τα μελοδραματικά φωνητικά, στολίζουν την τελευταία έμπνευση του Ισπανού σκηνοθέτη, που ακούει στο δόνα μιας γυναίκας.

KIKΑ: LP Polygram 73145 175721

Όταν τα παραμύθια αποκτούν σάρκα και οστά στα στούντιο του Walt Disney και ντύνονται μαγικά με φωνές σαν αυτές των Bryan Adams, Rod Stewart και Sting, τότε μεταμορφώνονται σε μεγάλες επιτυχίες κι ας πρόκειται για μουσικές που προέρχονται από τον κινηματογράφο. Ο συνθέτης του τραγούδιού και φυσικά ολόκληρης της επένδυσης, της ταινίας του Στήβεν Χέρεκ, *Oι τρεις σωματοφύλακες*, είναι ο Μάικλ Κέρεν. Γνωστός συνθέτης, μ' ένα τεράστιο βιογραφικό πίσω του και μ' ένα "Everything I do I do it for you" στα top, για αρκετές εβδομάδες με εκατομμύρια πωλήσεις, έφεραν το πράσινο φως. Ποιός λοιπόν θα τον εμπόδιζε να δανειστεί από τον ίδιο του τον εαυτό το μουσικό κλισέ και να επαναλάβει την επιτυχία αντιγράφων των; Ασφαλώς κανένας. Να λοιπόν που ο μουσικός θριαμβώς επαναλαμβάνεται. Πάλι το ίδιο team αλλά αυτή τη φορά με την προσθήκη των Sting και Rod Stewart το τραγούδι "All for Love" απογειώνει το σάουντρακ. Ήδη το τραγούδι έχει αγγίξει την κορυφή. Όσον αφορά τώρα στο "πάντερμα" των τριών φωνών, είναι απ' τα γεγονότα που σπανίζουν στη σύγχρονη μουσική. Γιατί ντουέτα μπορεί να έχουμε ακούσει πολλά, στιγμές όμως με τέτοιες συναντήσεις, μόνον η Unisef κατόρθωσε να συμβιβάσει.

The Three Musketeers: LP Polygram 540 190-1.

Η Μελίνα ευτύχησε

(επιμέλεια: Θωμάς Νεδέλκος)

Οι ταινίες της

Στέλλα του Μιχάλη
Κακογάννη (1955)
Ο Χριστός
Ξανασταυρώνεται του Ζυλ
Ντασσέν (1956)
Η τουγγάνα και ο
τζέντλεμαν του Τζόζεφ
Λόουζι (1957)
Θηλυκός δαίμων του Ζυλ
Ντασσέν (1958)
Ποτέ την Κυριακή του Ζυλ
Ντασσέν (1960)
Διάσποι ερωτες του
Ερρίκου Δ' του Κλωντ
Οτάν-Λαρά (1960)
Η μέρα της κρίσεως του
Βιτόριο ντε Σίκα (1961)
Φαΐδρα του Ζυλ Ντασσέν
(1961)
Τοπ Καπί του Ζυλ
Ντασσέν (1964)



Τα μηχανικά πάνα του
Χουάν Αντόνιο Μπαρντέμ
(1964)

Ραντεβού στη Λιοσαβόνα
του Ρόναλντ Νίμ (1965)

10:30 Καλοκαίρι βράδυ
του Ζυλ Ντασσέν (1966)

Η βασιλισσα του Σικάρο
του Νόρμαν Τζούπισον
(1969)

Υπόθεση την ανγή του Ζυλ
Ντασσέν (1970)

Δοκιμή του Ζυλ Ντασσέν
(1974)

Κραυγή γυναικών του Ζυλ
Ντασσέν (1978)

Η Μελίνα Μερκούρη ευτύχησε στην παιδική της ηλικία υπήρχε δίπλα της ένας άνθρωπος, ο παπούς της, που την υπεραγαπούσε, κι' αυτή το ίδιο. Είχε δηλώσει στο παρελθόν σε ανύποπτο χρόνο, ότι, μετά τον θάνατό της, θα ήθελε να ταφεί δίπλα στον παπού της (ίπως κι έγινε).

Ευτύχησε στην ιδιωτική της ζωή. Ξωρίς να κομπάζει καθόλου γι' αυτό, στο βιβλίο της "Γεννήθηκα Ελληνίδα", μας αφήνει να καταλάβουμε ότι υπήρξε μια ζωντανή ύπαρξη που διεκδίκησε και πήρε το μεριδιό της στον έρωτα και στη ζωή. Ευτύχησε και στη συνέχεια με τον Ζυλ Ντασσέν στο πλευρό της.

Ευτύχησε στο θέατρο. Παραμένει αξεπέραστη η ερμηνεία της ως Μπλανς Ντυμπουά στο "Λεωφορείο ο Πόθος" του Τέννεσου Ουίλλιαμς το 1954 στο Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν.

Ευτύχησε στον κινηματογράφο. Παρά το ότι εμφανίστηκε και σε όχι σημαντικές ταινίες, άρκεσαν κάποιες συγκεκριμένες της

συμμετοχές (Στέλλα, Ποτέ την Κυριακή, Τοπ Καπί, 10:30 Καλοκαίρι Βράδυ) για να την κατατάξουν σταρ, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Στις πετυχημένες κινηματογραφικές στιγμές της, η Μελίνα είναι πληθωρική σαν παρουσία, ξεπερνάει την σκηνοθεσία και δημιουργεί πρότυπα μοναδικής ερμηνείας.

Ευτύχησε σαν ερμηνεύτρια στο τραγούδι. Ξωρίς να διαθέτει "μεγάλη" φωνή, εντούτοις η φωνή της διέθετε μια ιδιαιτερότητα στη χροιά της και μια αισθαντικότητα που την έκαναν μοναδική. Τα τραγούδια της (από το "Ποτέ την Κυριακή", ως το "Άλογο του Ομέρ Βρυσών") μένουν στη μνήμη, αγαπούνται και τραγουδιούνται.

Ευτύχησε και σαν αφηγήτρια. Στο βιβλίο της "Γεννήθηκα Ελληνίδα" παρομοιάζει ένα ολοκληρωμένο ανθρώπινο πορτραίτο με πολλές αδυναμίες, φόβους και ανασφάλειες, κι όμως ταυτόχρονα, πορτραίτο ενός ατόμου προικισμένου και χαριοματικού.

Ευτύχησε στον αγώνα κατά της δικτατορίας. Υπήρξε η πρώτη Ελληνίδα που η χού-

ντα της αφαίρεσε την ιθαγένεια και της δημιούσε την περουσία της. Και ενώ η ίδια φοβόταν (κατ' ομολογία της), έγινε το σύμβολο του αντιδικτατορικού αγώνα. Πολύ αργότερα δήλωσε ότι θεωρεί πως αυτό που έκανε καλύτερα απ' οιδικότερες άλλο στη ζωή της, ήταν αντίσταση.

Ευτύχησε ως πολιτικός και ως υπουργός. Η κυρίαρχη μπόχα της πολιτικής ούτε καν την πλησίασε και η ίδια είχε εξασφαλίσει σχεδόν το απορρόφητο. Υπήρξε η μόνη που παρέμεινε υπουργός σ' όλη την πρώτη περίοδο διακυβέρνησης της χώρας από το ΠΑΣΟΚ, παρά τους 35 ή 36 ανασχηματισμούς.

Ευτύχησε και μετά θάνατον. Για το χατήρι της η Ελλάδα ολόκληρη φανέρωσε κρυμμένες ευαισθησίες.

Η ίδια ευτύχησε. Εμείς όμως γίναμε φτωχότεροι με την αναχώρηση της. Από τις πάμπολλες δηλώσεις στη μνήμη της ας κρατήσουμε αυτή του Ιάννη Ξενάκη: "Η Μελίνα ήταν μια γυναίκα που γέμιζε τον ορίζοντα".



Ο Φεντερίκο Φελλίνι "συλλαμβάνεται" και οδηγείται στον Παράδεισο . . .

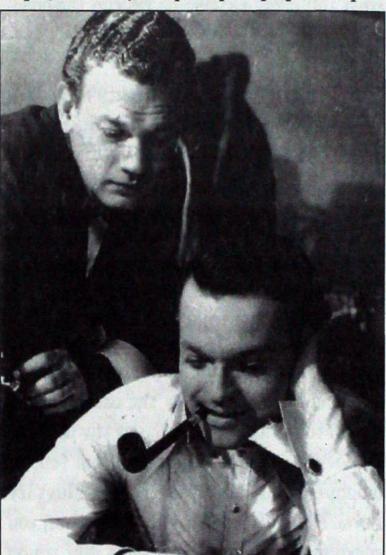
★ **Τζουλιέτα Μασίνα** (1921 - 1994). Πέντε μήνες μετά τον θάνατο του συζύγου της Φεντερίκο Φελλίνι, με τον οποίο υπήρξαν αχώριστοι για μισό αιώνα, έψυγε και η γλυκύτατη Τζουλιέτα Μασίνα. Πρωσοποοήθη της αθωότητας, της ανθρωπάς και της ευασθησίας. Αξέχαστες παραμένουν οι ερμηνείες της σε τρεις από τις καλύτερες ταινίες του συζύγου της, στους ρόλους της Τζελοσμίνας στο *La Strada* (1954), της Καμπίρια στο *H*



νύχτα της Καμπίρια (1957) και στην *Iouliéta* των πνευμάτων (1965). Μικροκαμώμενή, εύθραυστη και με παιδική τρυφερότητα, υπήρξε το αντίθετο με τις πληθωρικές και χυμώδεις γυναικείες παρουσίες που θεοποίησε ο Φελλίνι αλλά παρέμεινε πάντα δίπλα του, άγρυπνος άγγελος-φύλακας του *bigger than life* συντρόφου της και μούσα της ζωής του. Άλλες της ταινίες είναι: *Τα φώτα του βαριετέ* (1950), *Λευκός Σείχης* (1952), *Τζίντζερ και*

Φρεντ (1985) του Φελλίνι, *Χωρίς οίκτο* (1948) του Αλμπέτρο Λατουάντα, ενώ έκανε και σύντομα περάσματα από το *Παιζά* (1946) και *Ευρώπη 51* του Ρομπέρτ Ροσσελίνι.

★ **Τζόζεφ Κόττεν** (1905 - 1994). Ο γνωστός Αμερικανός ηθοποιός γεννήθηκε στην Βιρτζίνια και ξεκίνησε την καριέρα του φοι-



τώντας στην θεατρική σχολή της Ουάσινγκτον. Μετά την αποφοίτησή του εργάστηκε σε διάφορες δουλειές, έως ότου συνάντησε τον Όρσον Γουέλς το 1930 και αποτέλεσε μέλος του θιάσου του Mercury Theatre. Το 1940 εμφανίζεται για πρώτη φορά στον κινηματογράφο σε πρωταγωνιστικό ρόλο δίπλα στον Όρσον Γουέλς, στον Πολύτη Καΐν και έκτοτε παρέμεινε πρωταγωνιστής σε όλες σχεδόν τις ταινίες που συμμετείχε. Με τον

Όρσον Γουέλς θα συνεργαστεί και στις επόμενες δύο ταινίες του. Οι υπέροχοι *Αμπερσον* (1942) και *Ταξίδι στον Φόβο* (1942). Από τις πιο σημαντικές του εμφανίσεις είναι αυτή στην ταινία *Στην οκτά μιας υποψίας* (1949, ελλ. τίτλος: Το χέρι που σκοτώνει) του Άλφρεντ Χίτσοκ. Η εξαιρετική εμφάνιση του και η ήρεμη επιβολή του τον κατέστησαν ιδανικό παρτενάρι για πολλές διάσημες γυναικείες ηθοποιούς όπως την Τζένιφερ Τζόουνς (*Μονομαχία στον ήλιο*, *Ερωτικά γράμματα*, *το πορτραίτο της Τζένης*), της Μαριόλιν Μούρρες (*Νιαγάρας*), της Μπέτι Ντάιηβις και της Τζένιφερ Τζένιφερ. Το 1949, επίσης πρωταγωνιστεί και στον *Τρίτο άνθρωπο* του Κάρολ Ρηντ. Γνωστός για το εκτός σκηνής και οθόνης χιούμορ του, θα εμφανιστεί τα τελευταία χρόνια σε μικρούς υποστηρικτούς ρόλους, ή σαν γκεστ σταρ. Μερικές τέτοιες ταινίες (ενδεικτικά) είναι *Πετούλια* (1968) του Ρίτσαρντ Λέστερ, *Τόρα - Τόρα - Τόρα* (1970) του Ρίτσαρντ Φλάισερ, *Τελεσίγραφο* (1977) του Ρόμπερτ Όλντριτς κ.ά.

★ **Τέλι Σαβάλας** (1924 - 1994). Ο πολύ γνωστός Κότζακ γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη από γονείς έλληνες μετανάτες. Μετά την ένδοξη θητεία του στον αμερικανικό στρατό στη διάρκεια του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου ξεκίνησε την καριέρα του σαν υπάλληλος του Στέρτι Ντεπάρτμεντ πριν εργαστεί στο τμήμα ειδήσεων μεγάλου αμερικανικού καναλιού. Πλησιάζοντας τα 40 του ξεκίνησε μια δεύτερη καριέρα σαν ηθοποιός της τηλεόρασης αρχικά και του κινηματογράφου στη συνέχεια. Αρχικά εμφανίζεται σε δεύτερους ρόλους, κυρίως κακοποιών. Το 1962 είναι υποψήφιος για *Όσκαρ Σου ανδρικού* ρόλου για τη συμμετοχή του στην ταινία *Ο θανατοποινίτης του Αλκατάραζ* του Τζων Φρανκεχάμιαρ. Το 1965 ξυρίζει το κεφάλι του για τις ανάγκες της ταινίας *Η ωραιότερη ιστορία του κόσμου του Τζωρτζ Στίβενς* και έκτοτε το ξυρισμένο κεφάλι του γίνεται το σήμα κατατεθέν του. Από τις ταινίες του αυτής της εποχής σημειώνουμε τις *Kai οι 12 ήταν καθάρματα* (1967) του Ρόμπερτ Όλντριτς, *Το χρυσάφι του Μακένα* (1969) του Τζ. Λη Τόμσον, *Στην υπηρεσία της αυτού μεγαλειότητας* (1969) του Πίτερ Χαντ. Το 1973 εμφανίζεται ως Κότζακ στην ομότιτλη σειρά που θα διαρκέσει ως το 1978 και θα κάνει τον Σαβάλας διεθνώς γνωστό. Από την

πρώτη χρονιά κερδίζει το βραβείο EMMY για την συμμετοχή του σ' αυτήν τη σειρά, ενώ σύντομα προστίθενται και το δεύτερο σήμα κατατεθέν του, το γλυφιτζούρι που μασουλούσε συνέχεια. Μετά το 1978 από τις κινηματογραφικές του εμφανίσεις αναφέρουμε τις Ακρωτήριο Κέννεντυ (1978) του Πίτερ Χάιαμς, Απόδραση στην Αθήνα (1979) του Π. Κοσμάτου, Κόλαση στο Ναύαγιο του Ποσειδώνα (1979). Ο Σαβάλας παντρεύτηκε τρεις φορές και απέκτησε 6 παιδιά.

★ Σαμ Γουαναμένκερ (1919 - 1993).

Έγινε γνωστός σαν ηθοποιός και σκηνοθέτης ενώ ξεκίνησε την καριέρα του σαν θεατρικός ηθοποιός. Από τις κινηματογραφικές του εμφανίσεις σημειώνουμε αυτές στις ταινίες Τάρας Μπούλμπα (1962), Άυτοί οι υπέροχοι άνθρωποι και οι ιπτάμενες σακαράκες τους (1965), Ο κατάσκοπος που ήρθε απ' το κρύο (1965), Την μέρα που τα γάρια βγήκαν στην στεριά (1967), ενώ από τις ταινίες που σκηνοθέτησε αναφέρουμε τις Φάκελλος της Χρυσής Χήνας (1969), Ο εκτελεστής (1970), Ο Σίνυπαν και το μάτι της τίγρης (1977). Τα τελευταία χρόνια της ζωής του εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Βρετανία.

★ Ιων Νταϊφάς (1924 - 1993). Ο γεννημένος στο Βόλο Νταϊφάς συνέδεσε το ονόματος με το ραδιόφωνο και κυρίως αργότερα, με την τηλεόραση σαν παραγωγός, ή και, παρουσιαστής ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών εκπομπών ενώ επίσης χρημάτισε κριτικός κινηματογράφου, σκηνοθέτης θεατρικών και κινηματογραφικών έργων και καθηγητής στη σχολή Σταυράκου. Αρχικά σπουδάσεις κινηματογράφο στη Σορβόνη και τελείωσε τη Φιλοσοφική Αθηνών. Το 1952 άρχισε την σταδιοδρομία του σαν παραγωγός στο ραδιόφωνο της ζωντανής εκπομπής με τίτλο "Με το μικρόφωνο στο δρόμο" και λίγο αργότερα της εκπομπής "Τα λόγια της οθόνης" που συνεχίστηκε για 30 χρόνια. Πιο γνωστή είναι η τηλεοπτική του εκπομπή "Από τη μεγάλη οθόνη στη μικρή" που άρχισε το 1966 και άντεξε περίπου 20 χρόνια. Από τις τηλεοπτικές του εκπομπές που σκηνοθέτησε αναφέρουμε επίσης τις "Να η ευκαιρία", "Χαρούμενη Κυριακή", "Χρυσή βολή", "Οι γνωστοί μας άγνωστοι". Ο Ιων Νταϊφάς εκτός από σχεδόν μόνιμος συνεργάτης της EPT, γύρισε 10 περίπου ταινίες, θεατρικά έργα, έγραψε μια ποιητική συλλογή, ένα μυθιστόρημα,



στίχους πολλών τραγουδιών, συνεργάστηκε με διάφορα έντυπα και χρημάτισε μέλος διαφόρων επιτροπών του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Τέλος σημειώνουμε ότι ζωγράφιζε και έργα του είχαν εκτεθεί σε έκθεση ζωγραφικής της EPT.

★ Ζαν Λουί Μπαρώ (1910 - 1994). Ο θεατρικός κύριος, ηθοποιός, υπήρξε μια αγαπητή και σεβαστή προσωπικότητα στη Γαλλία για την εν γένει συνεισφορά του στο θέατρο, συνεισφορά που επεκτεινόταν στη διδασκαλία και στη σκηνοθεσία. Παρά το ότι σύμφωνα με δηλώσεις του προτιμούσε σαφώς το θέατρο εν τούτοις υπάρχουν και κάποιες κινηματογραφικές εμφανίσεις του στην αρχή κυρίων της καριέρας του. Σε μια απ' αυτές, στη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας Ελένη (1936) του Z. Μπ. Λεβί, γνώρισε την μετέπειτα μόνιμη σύντροφό του και ηγέρια του, τη διάσημη και αγαπητή στη Γαλλία Μαντλέν Ρενώ. Η πιο αξιόλογη κινηματογραφική του εμφάνιση ήταν αυτή στο ρόλο του μίμου Μπατιότ στην ταινία του Μαρσέλ Καρνέ Τα παιδιά του Παραδείσου (1944). Από τις υπόλοιπες κινηματογραφικές εμφανίσεις του σημειώνουμε αυτές στις ταινίες Όμορφες μέρες (1935) του Μαρκ Αλεγκρέ, Μέγιερλινγκ (1935) του Ανατόλ Λίτβακ, Ζενί (1936) του Μ. Καρνέ, Φρούλλιν Ντοκτόρ (1936) του Βίλχεμ Πάμποτ, Ένας μεγάλος έρωτας του Μπετούβεν (1936) του Άμπελ Γκανς, Τα μαργαριτάρια του σπέμπατος (1937) του Σασό Γκιτρύ,

κ.ά. Τελευταία του εμφάνιση στον κινηματογράφο το 1982 στην ταινία του Έτορε Σκάλα Η νύχτα της Βαρέν.

★ Άξελ Κόρντι (1933 - 1993). Γεννήθηκε

στο Παρίσι και ήταν εβραϊκής καταγωγής. Από νωρίς άρχισε τις περιπλανήσεις λόγω του φόβου των ναζί. Αρχικά η οικογένειά του κατέφυγε στην Ελβετία και μετά το τέλος του 2ου παγκοσμίου πολέμου ο ίδιος ταξίδεψε στην Αυστρία, τη Γαλλία και την Ιταλία πριν τελικά εγκατασταθεί στην Αυστρία όπου έγινε αρχικά γνωστός σαν σκηνοθέτης ταινιών κυρίως αντιναζιστικού περιεχομένου. Οι πιο γνωστές απ' αυτές είναι οι ταινίες Άρνηση, Ένας νεαρός, ο Αδόλφος Χίτλερ, Καλωσορίσατε στη Βιέννη, οι οποίες και κέρδισαν διάφορα βραβεία σε κινηματογραφικά φεστιβάλ στο Μόντε Κάρλο, στην Ιταλία και στην Αυστρία.

★ Σέζαρ Ρομέρο (1907 - 1994). Ο ιταλι-

κής, μεξικανικός και κουβανέζικης καταγωγής ηθοποιός ξεκίνησε την καριέρα του ως χορευτής, ώσπου τη δεκαετία του '30 τον ανακάλυψε ένας κινηματογραφικός παραγωγός και τον βοήθησε να αναδειχθεί στον κινηματογράφο όπου ειδικεύθηκε σε ρόλους Λατίνου εραστή. Εμφανίστηκε σε περισσότερες από 100 ταινίες, μιούζικαλ, κωμωδίες και γουέστερν κυρίως, της εποχής του βωβού αρχικά και του ομιλούντος στη συνέχεια κινηματογράφου. Αργότερα ασχολήθηκε και

με τηλεοπτικές παραγωγές και έτσι υπήρξε ο Τζόκερ στην τηλεοπτική σειρά του *Μπάτμαν* στη δεκαετία του '60 καθώς και ο ελληνικής καταγωγής Κρούσος στο μεταγενέστερο *Φάλκον Κρεστ*. Από τις ταινίες του σημειώνουμε τις *Ο διάβολος είναι γυναίκα* (1935), *Ο Χαρούμενος Καμπαλέρος* (1940), *Βέρα Κρουζ* (1954).

★ **Αντονού Μπέρτζες** (1917 - 1993). Ο γνωστός βρετανός συγγραφέας υπήρξε επίσης συνθέτης, μεταφραστής, γλωσσολόγος και κριτικός. Ήταν ο αναφερθούμε καθόλου στο σημαντικό συγγραφικό του έργο σημειώνουμε μόνο τη σχέση του με τον κινηματογράφο: υπήρξε ο συγγραφέας του μυθιστορήματος *Το κουρδιστό πορτοκάλι* (1962). Η μεταφορά του έργου αυτού στα 1971 στον κινηματογράφο έγινε από τον Στάνλεϋ Κιούμπρικ με πρωταγωνιστή τον Μάλκολμ Μακ Ντάουελ.

★ **Μίρνα Λόυ** (1905 - 1994). Η Μίρνα Ουΐλιαμς, όπως ήταν το πραγματικό της όνομα, πέρασε τα παιδικά της χρόνια σ' ένα ράντσο της Μοντάνα πριν βρεθεί, μαζί με την οικογένειά της, στην Καλιφόρνια, όπου στα 1925 εμφανίζεται για πρώτη φορά στον κινηματογράφο στη βωβή ταινία *'Όμορφες κυρίες*. Η καριέρα της στον βωβό κινηματογράφο θα συνεχισθεί με ταινίες στις οποίες, λόγω ονόματος αλλά και εμφάνισης, υποδύνεται εξωτικές καλλονές (Κινέζες, Μαλαισιανές κ.λπ.). Το 1934 στον ομιλούντα πλέον κινηματογράφο θα καθιερωθεί και θα γίνει ευρύτερα γνωστή στην ταινία *Ο άνθρωπος σκιά* με συμπρωταγωνιστή τον Γουΐλιαμ Πάουελ. Η επιτυχία της ταινίας θα οδηγήσει σε επτά ταινίες με τον Γουΐλιαμ Πάουελ, με τον οποίο πετυχαίνει να γίνει ένα από τα δημοφιλέστερα κινηματογραφικά ζευγάρια της εποχής. Γύρισε πάνω από 100 ταινίες για τον κινηματογράφο και την τηλεόραση και υπήρξε "η πιο αγαπημένη ηθοποιός του Φράνκλιν Ρούσβελτ". Το 1991 της απενεμήθη τιμητικό *'Οσκαρ*. Από τις ταινίες της σημειώνουμε τις *Μάσκα του Φου Μαν Του* (1932), *Διπλό γάμο* (1937), *Τα καλύτερα χρόνια της ζωής μας* (1946), *Το κόκκινο Πόνυ* (1949), *Οι τρελοί του Απριλη* (1969).

★ **Ντον Αμίτοι** (1908 - 1993). Ο ιταλο-ιρλανδικής καταγωγής Ντομινίκ Φελίξ Αμίτοι σπουδάσει αρχικά Νομικά πριν στραφεί στη

συνέχεια στο θέατρο και το ραδιόφωνο. Το 1936 εμφανίζεται στην ταινία *Οι αμαρτίες του άντρα* και καθιερώνονται στη συνέχεια στις δεκαετίες του '30 και του '40, ως ένας από τους πιο περιζήτητους ζεν πρεμιέ. Εμφανίστηκε σε διάφορα είδη: μιούζικαλ, κωμωδίες, περιπέτειες, δράματα σε ταινίες όπως *Ραμόνα, Σόδομα και Γόμορα, Ξαναθίζουν τα τριαντάφυλλα, Οι τρεις σωματοφύλακες, Μεσάνυχτα, Γκράχαμ Μπελ* (1939), *Ο ωρανός ας περιμένει* (1943) του Ερντ Λουμπίτς. Στην συνέχεια η καριέρα του γνωρίζει κάμψη και ο ίδιος στρέφεται στο θέατρο και την τηλεόραση. Τη δεκαετία του '80 έχουμε μια θριαμβευτική επάνοδό του στη μεγάλη οθόνη με ταινίες όπως *Πολυνθόρνα για δύο* (1983) του Τζων Λάντις, *Κοκούν* (για την οποία κερδίζει και *'Οσκαρ*), *H μαφία και ο λούστρος του Ντέηβιντ Μάρετ*.

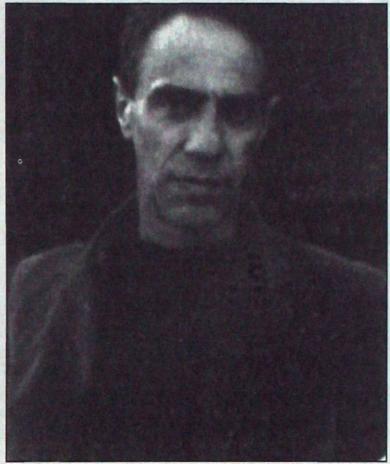
★ **Αλεξάντερ Μάκεντρικ** (1912 - 1993).

Ένας από τους πιο σημαντικούς σκηνοθέτες της βρετανικής κωμωδίας, γεννήθηκε στη Βοστώνη. Σε νεαρή ηλικία βρέθηκε στη Γλασκώβη για να σπουδάσει ζωγραφική. Σύντομα στρέφεται στον κινηματογράφο σαν σεναριογράφος πριν σκηνοθετήσει την πρώτη του ταινία *Ουίσκι χωρίς δελτίο* (1946), μια πετυχημένη κωμωδία. Ακολουθούν, μεταξύ άλλων, δύο από τις κορυφαίες ταινίες της βρετανικής σχολής *Ο άνθρωπος με το λευκό κουστούμι* (1951) και *H συμμορία των πέντε* (1955). Στην πρώτη ο Άλεκ Γκίνες δίνει μια ξέχοη ερμηνεία στο ρόλο ενός υπαλλήλου που ανακαλύπτει ένα ύφασμα που δεν καταστρέφεται, ενώ στην δεύτερη η συμμορία των πέντε (*Άλεκ Γκίνες, Ντάννυ Γκρην, Πήτερ Σέλερς, Χέρμπερτ Λομ, Τζακ Γουώρνερ*) φαινομενικά άφογων μουσικών διαλύεται χάρις στις φιλότιμες αλλά άστοχες παρεμβάσεις της αγαθής γριούλας νοικοκυράς τους. Αργότερα ο Μακέντρικ εγκαθίσταται στο Χόλλυγουντ όπου γυρίζει σημαντικές αναιρικές φορές παραγωρισμένες ταινίες, όπως *Σκοτεινοί δολοφόνοι* (1957), *Οι περιπέτειες του Σαμ Λη* (1963), *Τυφώνας στην Τζαμάκα* (1965), *Πως να πετυχέτε στον έρωτα* (1967). Από το 1969 μέχρι το θάνατό του από πνευμονία, δίδασκε στο Ινστιτούτο Καλών Τεχνών της Καλιφόρνιας.

★ **Ντέρεκ Τζάρμαν** (1942 - 1994). Ο σημαντικός Αγγλός σκηνοθέτης είναι σχετικά άγνωστος στη χώρα μας (Το Λεξικό Σκηνο-

θετών του Στάθη Βαλούκου, λόγου χάριν, δεν τον αναφέρει καν). Ο κινηματογράφος του αγγίζει την πρωτοπορία και τον απομακρύνει από το ευρύ κοινό. Περισσότερο γνωστός έγινε εδώ από την πλευρά του σκανδάλου (αιωνίας τροφής των ΜΜΕ) ως ο σκηνοθέτης που πεθαίνει από AIDS. Ευτυχώς που το βρετανικό συμβούλιο πριν λίγους μήνες πρόβαλλε το σύνολο σχεδόν του έργου του σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη.

Ο Τζάρμαν ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως ζωγράφος, συνέχισε ως σκηνογράφος (*Οι δαιμονισμένες το 1971 και Ο άγριος Μεσσής το 1972 του Κεν Ράσσελ*) πριν στραφεί στον κινηματογράφο, αρχικά γυρίζοντας σε 8 mm που μεγένθυνε στη συνέχεια σε 35 mm. Το 1976 κάνει την πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία *Σεμπάστιαν* (με λατινικούς διαλόγους) και ακολούθουν οι ταινίες *Ιωβηλαίο*,



Τρικυμία, Καραβάτζιο, Το τέλος της Αγγλίας, Εδονάρδος ο Β', Η αγγελική συνομιλία. Στο έργο του κυριαρχούν η ομοφυλοφιλία, η κατάδειξη της υποκρισίας της βρετανικής κοινωνίας και ο Σαιξηπρ (ή, έστω, η κατά Τζάρμαν απόψη του Σαιξηπρ). Στις δύο τελευταίες του Ο κήπος και Μπλε κυριαρχεί το AIDS που τελικά τον οδήγησε στο θάνατο.

★ **Τζων Κάντι** (1950 - 1994). Ο Αμερικανός ηθοποιός, γνωστός συνήθως σε ρόλους κωμικούς, ήταν ο παχουλός, συμπαθής και λίγο χαζόσλης δευτεραγωνιστής σε ταινίες όπως *Οι ατσάδες με τα μπλε, Δύο τρελοί κομάντος, Το μαγαζάκι του τρόμου, Μόνος στο σπίτι, Η γοργόνα*. Την περούνα του αυτή εκμεταλλεύονται και μεγενθύνουν ώς υπερβολής οι δύο (τουλάχιστον) τηλεοπτικές σειρές που προβάλλονται αυτές τις μέρες σε ελληνι-

κούς τηλεοπτικούς σταθμούς. Ο θάνατός του προήλθε από καρδιακή προσβολή.

★ **Τέγκι Αμπουλάντζε** (1924 - 1993). Ο γεωργιανός σκηνοθέτης πρωτοεμφανίστηκε

★ **Μάι Ζέτερλινγκ** (1925 - 1994). Η Σουηδή ηθοποίος και σκηνοθέτης έγινε κυρίως γνωστή στη Βρετανία, όπου βρέθηκε το 1947 για πρώτη φορά. Δυναμική και στρατευμένη κοινωνικά υπερασπίσθηκε μέχρις τέλους τα

ποιός καθιερώθηκε ως ένας σημαντικός πρωταγωνιστής σ' όλη την Ευρώπη (αλλά και την Αμερική) χάρις στην ευγενική φυσιογνωμία του, τον αέρα της αριστοκρατικότητας και φινέτσας που τον διέκρινε, παράλλη-



στον τότε Σοβιετικό κινηματογράφο το 1955 με τη μεσαίου μήκους ταινία *To γαϊδουράκι της Μαγδάνα*. Ακολούθησαν τέσσερις μεγάλου μήκους από τις οποίες προβλήθηκε στη χώρα μας από την τηλεόραση η ταινία *To δένδρο της επιθυμίας*. Το ύφος του διακρίνεται από ένα χιούμορ που υποβόσκει και έναν έκδηλο λυρισμό. Η τελευταία του ταινία *Μετάνοια* (1984) είναι αυτή που τον έκανε ευρύτερα γνωστό στη Δύση. Τιμήθηκε με ειδικό βραβείο στο Φεστιβάλ Καννών και θεωρήθηκε ως η απαρχή του θνητογενούς κινηματογράφου της Περεστρόκια. Η επιτυχία της ταινίας (και η αξιορετικά πετυχημένη σκιαγράφηση του κεντρικού ήρωα ως συνδυασμός μεταξύ Χίτλερ και Στάλιν) χάρισαν στον Αμπουλάντζε το 1988 το βραβείο Λένιν. Το 1990 και 1991 χρημάτισε βουλευτής του σοβιετικού κοινοβουλίου. Πέθανε στην Τυφλίδα.

πιστεύω της. Ο έρωτας και οι ανθρώπινες σχέσεις απετέλεσαν κύριο θέμα της προβληματικής των ταινιών της. Μετά την βράβευσή της στο φεστιβάλ Βενετίας το 1963 η Ζέτερλινγκ συγκαταλέγεται στις σημαντικές προσωπικότητες της ευρωπαϊκής κινηματογραφικής σκηνής. Καθοριστική υπήρξε για την ίδια, στην αρχή της καριέρας της η συνεργασία με τον Έγκαμπ Μπέργκκμαν. Από τις ταινίες που σκηνοθέτησε και προβλήθηκαν στην Ελλάδα είναι *Ta αγαπημένα ζευγάρια* (1964), η δεύτερη της και η πιο γνωστή της ταινία, *Ta παγνιδιά της νύχτας* (1966), *Ολυμπιακοί αγώνες '72* (1973), υπεύθυνη μόνο για το δικό της ένα όγδοο του συνολικού φιλμ και *Αμφορόζα* (1986).

★ **Φερνάντο Ράι** (1917 - 1994). Υπήρξε ο ιδιαίτερος ερμηνευτής των ταινιών του Λουί Μπουνιούελ. Ο πιο γνωστός Ισπανός ηθο-

λα με μια υπόγεια σκληρότητα ακόμα και διαστροφή. Ο Ράι ξεκίνησε την κινηματογραφική του καριέρα το 1954 και από τις 130 και πλέον ταινίες που συμμετείχε σημειώνουμε τις *Βιριδιάνα* (1959) του Λ. Μπουνιούελ (βραβείο ερμηνείας στις Κάννες), *Φάλσταφ* (1962) του Όρσον Γουέλς, *Αθάνατη ιστορία* (1968) του Όρσον Γουέλς, *Ο άνθρωπος απ' την Γαλλία* (1971) του Γ. Φρήντκιν, *Τριστιάνα* (1970) του Λ. Μπουνιούελ, *Διακριτική γοητεία της μπουρζουαζίας* (1972), *Ο άνθρωπος από τη Γαλλία No 2* (1975) του Τζων Φρανκεχάμπερ, *Το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου* (1976) του Λ. Μπουνιούελ, *Ελίζα* (1977) του Κάρλος Σάουρα, ταινία για την οποία κερδίζει το δεύτερο βραβείο ερμηνείας στο Φεστιβάλ Καννών. Από τις τελευταίες του εμφανίσεις το *Γυμνό Ταγκό* (1990).

ΥΓΙΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Όμιλος Εταιρειών **Henkel** Γερμανίας. Μια ιστορία

πάνω από αιώνα. Μια ανάπτυξη που δεν σταμάτησε ποτέ.

Που έχει πάντα το προβάδισμα στην έρευνα και στην παραγωγή

εξειδικευμένων χημικών και βιομηχανικών προϊόντων.

Και που ανοίγει αδιάκοπα νέους τομείς στην τεχνολογία

και δημιουργεί τις επιχειρήσεις που θα τους εφαρμόσουν.

Έτσι δημιουργησε την **Henkel Hygiene**.

Στον τομέα καθαρισμού και απολύμανσης. Για να προσφέρει

ακόμα πιο ολοκληρωμένες, πιο εξειδικευμένες υπηρεσίες

με προϊόντα υψηλής ποιότητας. Με άρτια τεχνική υποστήριξη.

Με μεταφορά τεχνογνωσίας στους πελάτες της. Φέρνοντας

το έτος 2000 ακόμη πιο κοντά. Σε όλη την Ευρώπη.

Να γιατί ιδρύθηκε η **Henkel Hygiene**.

Για ακόμα πιο οργανωμένη, πιο αποτελεσματική εξυπηρέτηση.

Των βιομηχανιών τροφίμων και ποτών.

Και των καταναλωτών απορρυπαντικών και απολυμαντικών

επαγγελματικής χρήσης. Σε όλη την Ελλάδα.

Αυτό θα πει υγιής ανάπτυξη.



Henkel Hygiene S.A.

- Συστήματα και εξειδικευμένα προϊόντα καθαρισμού και απολύμανσης για βιομηχανίες τροφίμων και ποτών.
- Συστήματα και απορρυπαντικά επαγγελματικής χρήσης.

Αλαμάνας 10 & Δελφών Μαρούσι 151 25 Αθήνα
Τηλέφωνο (01) 68 97 400, 68 98 540-1
Fax (01) 68 98 580 Telex 21 44 36 ZAHR GR



LE MANS ASSURANCES

θυγατρική του Γαλλικού Ομίλου
LES MUTUELLES DU MANS ASSURANCES

Δεν πρόκειται για μια καινούργια Εταιρία, αλλά για την ήδη γνωστή σε όλους μας ΑΕ «ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΛΛΟΥΔ», που, μέσα στα πλαίσια της ανανέωσης και ανάπτυξης και προκειμένου να εδραιώσει και στην Ελλάδα την φήμη του μεγαλύτερου συνεταιριστικού Ομίλου της Γαλλίας όπου ανήκει, αλλάζει την επωνυμία της.

Κύριος στόχος της είναι να δώσει μεγαλύτερο βάρος στους θεωρούμενους «υγέστερους» κλάδους και έχει ήδη αρχίσει να δραστηριοποιείται δυναμικά στο χώρο ασφάλισης Επιχειρήσεων, Τεχνικών και Βιομηχανικών Κινδύνων, καθώς και Ομαδικών Ασφαλίσεων Προσωπικού Επιχειρήσεων.

Την επιτυχία των νέων στόχων της εγγυώνται η μακρόχρονη παράδοση και διεθνής εμπειρία της μητρικής Εταιρίας, η οποία σήμερα ασφαλίζει πάνω από 50.000 μεγάλες επιχειρήσεις μεταξύ των οποίων είναι: Michelin, Generale des Eaux, Aerospatiale, Yves Rocher, Dumez, Credit Commercial de France, Lyonnaise des Eaux, Guy Degrenne, Remy Martin, Renault Véhicules Industriels, Centres Leclerc, Sources Perrier.

Το όνομά της είναι στενά συνδεδεμένο με την ασφάλιση ενός πλήθους μεγαλών έργων, όπως η σηραγγά της Μάγχης, η βάση εκτόξευσης πυραύλων στη Γαλλία, το εργοστάσιο συναρμολόγησης αεροσκαφών της Dassault, το αεροδρόμιο Βρυξελλών κ.α.



LE MANS ASSURANCES

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΤΑΙΡΙΑ ΓΕΝΙΚΩΝ ΑΣΦΑΛΙΣΕΩΝ

Λυκόβρυσιο Ενδύνυμ