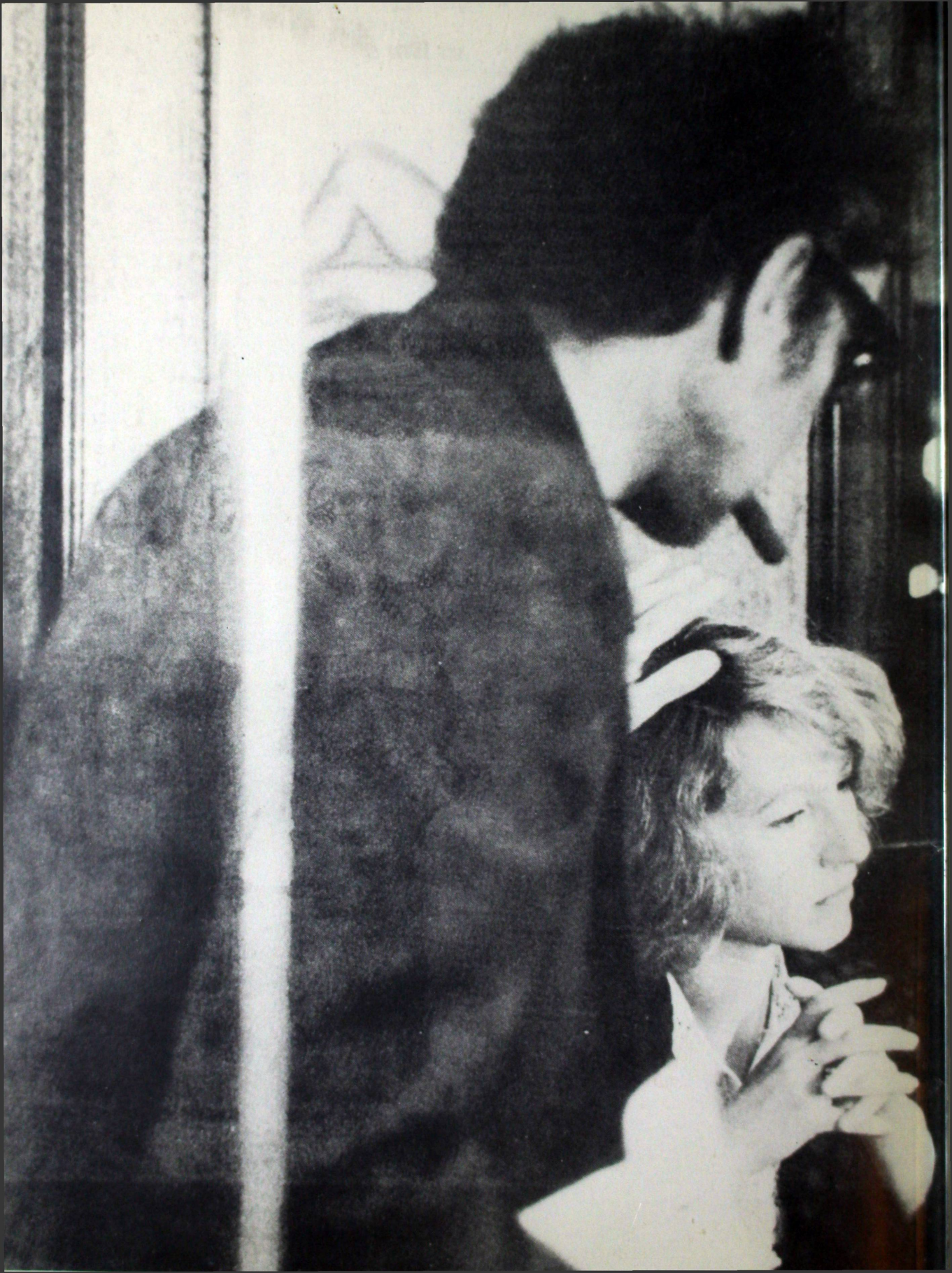
ΚΑΜΕΡΑ

7

ΔΙΜΗΝΙΑΙΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΒΙΝΤΕΟ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ
ΤΕΥΧΟΣ 7 ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β
ΜΑΪΟΣ-ΙΟΥΝΙΟΣ 1987
ΔΡΧ. 250



ΚΑΜΕΡΑ

Διμηνιαίο περιοδικό
Β΄ περίοδος, τεύχος 7
Μάιος - Ιούνιος 1987

ΕΚΔΟΣΗ
Εταιρεία ΚΑΜΕΡΑ
Εμμ. Μπενάκη 38
Τ.Κ. 10678 Αθήνα
τηλ. 6467.532

ΥΠΕΥΘΥΝΟΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟ ΝΟΜΟ
Γιάννης Ηλιόπουλος
Λασκάρεως 1, 11471 Αθήνα

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Γιώργος Ζέρβας
Γιάννης Ηλιόπουλος
Στέλλα Θεοδωράκη
Ηλίας Κανέλλης
Βαγγέλης Παπαδάκης
Κώστας Τερζής

ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ
Ράνια Αστρινάκη
Νίκος Γάλλος
Θρασύβουλος Γιάτσιος
Σπύρος Γκουγκουστάμος
Παναγιώτης Παπαδόπουλος
Μαρία Παραδείση

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ζωή Κόλλια

ΔΙΟΡΘΩΣΗ
Κυριακή Φουγαλά

ΦΩΤΟΣΥΝΘΕΣΗ-ΜΟΝΤΑΖ-ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΣΠΟΤ ΠΡΕΣΣ Α.Ε.
Αγ. Κωνσταντίνου 26
Τηλ. 5242.823

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ
Αθήνα:
- Κεντρικό Πρακτορείο Ημερησίου και Περιοδικού Τύπου Α.Ε. Σοφοκλέους 41, τηλ. 3211.600
- Διονύσης Μαραθιάς Ζαλόγγου 1, τηλ. 3620.889

Θεσσαλονίκη:
- Κέντρο του Βιβλίου Ανθούλα Πουλουκτσή, Λασσάνη 9, τηλ. 237463

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ
Εσωτερικού (6 τεύχη) δρχ. 1.500
Οργανισμοί - Τράπεζες Εταιρείες δρχ. 5.000

ΓΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ-ΔΙΑΦΗΜΙΣΕΙΣ
Στέλλα Θεοδωράκη
Εμμ. Μπενάκη 38 - Αθήνα
Τηλ. 9222.507

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

3 **ΘΕΣΜΟΘΕΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΔΡΑΝΕΙΑΣ**

5 **ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ**

6 **ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΖΗΤΗΜΑ ΚΟΣΤΟΥΣ;**
(Απαντούν οι Χ. Βακαλόπουλος, Ν. Κούνδουρος, Φ.Λιάππα, Ν. Περάκης, Σ. Τορνές, Μ. Ζαχαρίας, Μ. Κουτούζης)
Οικονομία και ελληνικός κινηματογράφος συνδέονται με το «ΚΑΙ», του Γ. Ηλιόπουλου
Περίπατος σε χρόνια προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου, του Β. Παπαδάκη

20 **ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ** του Ν. Παπατάκη
Το τέλος του παιχνιδιού ή η ευτυχία είναι απρόσιτη, του Γ. Ζέρβα
Συνέντευξη με τον Ν. Παπατάκη
Συνέντευξη με τον Χρήστο Τσάγκα
Από το ρητό στο άρρητο του Ντανίλο Τρέλες, του Π. Παπαδόπουλου

28 **ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ:**
Νοσταλγία της παιδικότητας και αποθέωση των αισθήσεων, του Η. Κανέλλη
Συνέντευξη με τον Δ. Αβδελιώδη

34 **ΤΑΙΝΙΕΣ**
Η ΘΥΣΙΑ του Ταρκόφσκι
Τελετές που ξεχάστηκαν, του Β. Παπαδάκη

40 **ΤΖΙΝΤΖΕΡ ΚΑΙ ΦΡΕΝΤ** του Φελλίνι
Μικρές και μεγάλες οθόνες, της Σ. Θεοδωράκη

42 **ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ** του Σκορτσέζε
Αναζήτηση του «παράλογου», της Σ. Θεοδωράκη

45 **ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ** του Γκοντάρ
ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ, ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ του Μ. Σκορτσέζε
Οι μεγαλουπόλεις είναι καταραμένες, του Γ. Ζέρβα

51 **ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ**
Το τυχαίο και η πλοκή, του Uberto Eco
Για την κινηματογραφική μύηση και μνήμη (απαντάει ο Μ. Δημόπουλος)

58 **ΒΙΝΤΕΟ**
Βίντεο - Τέχνη: Μια πρώτη προσέγγιση, του Θ. Γιάτσιου

63 **ΠΡΟΒΟΛΕΣ**
Andy Warhol, της Σ. Θεοδωράκη
Douglas Sirk: Η συγκίνηση είναι ένα είδος δράσης
Σαντάλ - Ανν - Άκερμαν, της Μ. Παραδείση

72 **ΑΛΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ**

79 **ΒΙΒΛΙΟ**
Σμιλεύοντας το χρόνο, Α. Ταρκόφσκι

ΙΙ-000000004731

Η ΘΕΣΜΟΘΕΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΔΡΑΝΕΙΑΣ

Ορισμένα γεγονότα μας φέρνουν στο νου τη ρήση: «΄Ωδυνεν όρος και έτεκε μυν», ενώ άλλα πρέπει να θεωρούνται ως αυθεντικά φαινόμενα αντικατοπτρισμού στην έρημο των εν Ελλάδι κινηματογραφικών θεσμών.

Στην πρώτη περίπτωση εντάσσεται η υπογραφή προγραμματικής σύμβασης συνεργασίας μεταξύ ΕΡΤ-1 και ΕΚΚ. Τέσσερα πολιτικά πρόσωπα, απ' το ΥΠΠΟ, το ΕΚΚ και την ΕΡΤ-1 δεσμεύουν δύο κρατικούς οργανισμούς να συνεργαστούν, παράγοντας κινηματογραφικές ταινίες και τηλεοπτικά προγράμματα από κοινού. Εκπρόσωπος της ΕΡΤ-1 θα παρευρίσκεται ως παρατηρητής(;) στις συνεδριάσεις του ΕΚΚ και αντίστροφα!

Μιά τέτοια διασταύρωση σκοπεύει σε μια καινούργια ποικιλία θεάματος ολίγον μπάσταρδη σε σχέση με την καθαρότητα των ειδών, ολίγον αδέσμευτη σε σχέση με την καταβολή κεφαλαίων παραγωγής. Μια σύμβαση όπου δύο συμβασιούχοι — ο τρίτος είναι πάντα «ενδεχόμενος» στην Ελλάδα — αφήνουν την ουρά τους απ' έξω ως προς τις υποχρεώσεις και πέφτουν με τα μούτρα στο ντορβά, ας είναι και άδειος, ως προς τα δικαιώματα.

Είναι κοινή ομολογία ότι οι κρατικοί μηχανισμοί στην Ελλάδα δεν έχουν λογική και βεβαίως δεν οφείλουν να κοινοποιήσουν ούτε το σκεπτικό της συνεργασίας τους, ούτε να σχολιάσουν τους λόγους για τους οποίους μέχρι τέλος Ιανουαρίου '87 κινηματογράφος και τηλεόραση, ήταν εχθροί. Συνακόλουθα υποπτευόμαστε ότι δεν υπάρχει μελέτη και έρευνα βάσει των οποίων οι δυο φορείς πείστηκαν να συνεργαστούν. Ερήμην σκεπτικού προφανές είναι ότι τα προϊόντα αυτής της συμπαράταξης, θα υπακούσουν στη λογική της ανάγκης: Η τηλεόραση θα πιέζει για έργα που θα διασφαλίζουν την ακροαματικότητα, το ΕΚΚ για περισσότερα χρήματα, προκειμένου να παραχθούν τέτοια έργα.

Οφείλουμε να πληροφορήσουμε ότι η αυθεντική ιδέα σύμπραξης τηλεόρασης — Κέντρου Κινηματογράφου είναι γαλλική και ότι η ελληνική της εκδοχή είναι τελείως διεστραμμένη, έτοιμη να γεννήσει τέρατα.

Μ' αυτή τη συμφωνία το κράτος θέλει να παρέμβει στη ρύθμιση των σχέσεων κινηματογράφου - τηλεόρασης. Αρκεί όμως μια ματιά στη σύμβαση για να πείσει ότι οι ίδιοι οι όροι της την ανατρέπουν. Η ΕΡΤ-1 «δεσμεύεται» αόριστα (χωρίς συγκεκριμένα ποσά ή ποσοστά) ως προς την παραγωγή και ωφελείται απεριόριστα ως προς τους τρόπους εκμετάλλευσης. Δυο οργανισμοί που μονοπωλούν δυο διαφορετικούς κλάδους παραγωγής και εκμετάλλευσης της εικόνας, εφαρμόζουν την αρχή της ισοτιμίας καταργώντας κάθε φιλοσοφία επί της συνεργασίας τους και κάθε ευαισθησία επί των διαφορών τους.

Δεν θα καταπιαστούμε με τη μελέτη αυτής της σύμβασης, γιατί προβλέπουμε και ελπίζουμε ότι είναι αδύνατον να λειτουργήσει και να διαρκέσει. Το γεγονός ότι ανακοινώθηκαν ονόματα και ταινίες με τις οποίες αρχίζει η εφαρμογή της, είναι, φευ, αντίστοιχο αυτού που συνέβη με την Αθήνα: Πρώτα κτίσθηκε και μετά έγινε το σχέδιό της.

Κλασικό φαινόμενο αντικατοπτρισμού, αντίθετα, είναι αυτό του Νόμου για τον ελληνικό κινηματογράφο, που είναι συνολικός, υπάρχει, αλλά δεν λειτουργεί. Αυτός ο νόμος θεσμοθετούσε την οικονομική αυτοδυναμία του ΕΚΚ (δηλαδή των κεφαλαίων παραγωγής) μέσω του φόρου επί των εισιτηρίων. Μέτρο που εφαρμόζεται στη Γαλλία από το 1948 μέχρι σήμερα αδιάκοπα και είναι σταθμός για την ανεξαρτησία του γαλλικού Κέντρου Κινηματογράφου έναντι της πολιτικής εξουσίας. Με την εφαρμογή όμως του ΦΠΑ στην Ελλάδα, καταργήθηκε ο φόρος επί των εισιτηρίων, πράγμα που ακύρωσε το πιο ουσιαστικό και υλικό στοιχείο αυτού του νόμου. Άλλα πάλι θετικά στοιχεία του δεν εφαρμόζονται λόγω του πρωτογωνισμού της δημόσιας διοίκησης. Σαν αυτό να μην έφθανε και εφ' όσον ο νόμος υπάρχει, εφαρμόζεται ως προς τα αρνητικά του μέτρα, όπως η συγκρότηση επιτροπών και συμβουλίων *«εκλεγμένων μέσα από δημοκρατικές διαδικασίες»*, πράγμα που είναι σύμπτωμα ανελευθερίας, εχθρός της γνώσης και το αντίθετο της συγκροτημένης προσωπικότητας.

Συμφωνίες και νόμοι που θα 'πρεπε ν' αποδεικνύουν την κρατική μέριμνα για τον κινηματογράφο, με πικρία διαπιστώνουμε ότι εφαρμόζονται με τρόπο που προμηθεύει αρνητικά θέματα στην ύλη μας.

Εκείνο που προκαλεί μια άλλου είδους ανησυχία με τον ισχύοντα τρόπο χρηματοδότησης, είναι ότι: Η ανάγκη για κινηματογραφική έκφραση ικανοποιείται ***μόνο*** με την έγκριση του ΕΚΚ, υποχρεωμένη να συμμορφώνεται με τις επιλογές του και τους ρυθμούς του, ξεχνώντας να ζήσει, να κινηθεί, να ενταθεί, να προηγηθεί για να φθάσει έγκαιρα και αυτόματα στην πραγμάτωση του έργου.

Το πώς θα γίνει αυτό, είναι υπόθεση των ίδιων των σκηνοθετών κι όχι των θεσμών· είναι ζήτημα μιας άλλης αντιμετώπισης της έκφρασης κι όχι θεσμικής κατοχύρωσης της δημιουργίας και των δημιουργών. Και βεβαίως εφ' όσον ο τρόπος παραγωγής εγγράφεται στο έργο, αν γίνουν ταινίες με παραγωγικές διαδικασίες, βασισμένες σ' αυτή την άλλη αντιμετώπιση, θα μπορέσουμε να μιλήσουμε για ένα «διαφορετικό κινηματογράφο», παράλληλα και σε αντίθεση με τον «κινηματογράφο του (΄Ελληνα) Δημιουργού», με τον οποίο καταπιάνεται η *ΚΑΜΕΡΑ* στο πρώτο τεύχος της νέας της περιόδου.

ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ

Παραστρατιωτικά!

Μερικοί που γνωρίζουν τα πράγματα στις Η.Π.Α. παρατήρησαν ότι στην ταινία *Aliens* τα οπλικά συστήματα που χρησιμοποιούνται δεν είναι καθόλου φανταστικά, μολονότι η ιστορία διαδραματίζεται στο απώτερο μέλλον. Σε σχετική ερώτηση στο σκηνοθέτη της ταινίας James Cameron για τη σκοπιμότητα αυτού του αναχρονισμού, εκείνος απάντησε το εξής καταπληκτικό: «...για να επιτρέπεται στο θεατή να αισθανθεί λίγο οικεία στο μέσο των μαχών».*

Κατ' αρχήν, για να είναι αναγνωρίσιμα αυτά τα σύνθετα στρατιωτικά όπλα από ένα πλατύ κοινό, όπου απευθύνεται η ταινία, σημαίνει ότι η πληροφόρηση γύρω απ' αυτά τα πράγματα έχει *γενικευτεί*.

Επιπλέον οι δημιουργοί της ταινίας πρέπει να θεωρούν *βασικό στοιχείο* την οικειότητα του θεατή με αυτά τα όπλα, για την επίτευξη της επιδιωκόμενης ταύτισης του τελευταίου με τους Αμερικάνους μαχητές της ιστορίας.

Η ταινία λοιπόν έρχεται να συμβάλλει με τον τρόπο της στην έτσι κι αλλιώς προχωρημένη παραστρατιωτική εκπαίδευση των συνανθρώπων μας εκεί πέρα και ταυτόχρονα στην περιφρούρηση του κύρους των σχετικών εθνικών προϊόντων τους: σημερινά όπλα χρησιμοποιούμενα στη μελλοντική ιστορία της ταινίας «εξασφαλίζουν» το αθάνατο της αποτελεσματικότητάς τους.

Σ' εμάς βέβαια το «ηλεκτρονικό πεδίο μάχης» του *Aliens* μας φαίνεται εντελώς αποκύημα της φαντασίας γιατί, ως γνωστόν, βρισκόμαστε ακόμη στη φάση του προσκοπισμού.

**"Cahiers du Cinéma", No 388, Οκτώβριος 1986.*

Β.Π.

Οι υγιείς!

Σε μια συνέντευξή του *(«Ελευθεροτυπία» 5/3/87)*, ο Δ. Πουλικάκος διατυπώνει την εξής ιατρική άποψη: «Είναι δείγμα υγείας το ότι ο κόσμος βλέπει τις ταινίες του Ζερβού».

Τα τελευταία χρόνια αρκετές δηλώσεις επωνύμων φιλοξενούν ένα ανάλογο πνεύμα. Αισθανόμαστε ότι ο κινηματογράφος εκλαμβάνεται, πολύ μεροληπτικά, σαν δοχείο απορριμμάτων όπου απολαυστικά κάποιοι πετάνε τα τσόφλια του passa-tempo τους μιας και οι υπόλοιπες δραστηριότητές τους θεωρούνται πολύ σοβαρές για κάτι τέτοιο: ο κινηματογράφος λοιπόν (κοινώς «σινεμαδάκι») πρέπει υποχρεωτικά να υπάρχει για να γιατρεύει από κάθε «νόσον και μαλακίαν» προσφέροντας τον απαραίτητον «χαβαλέ». Βέβαια αυτοί οι δημόσιοι άνδρες βγάζουν σπυράκια όταν ακούνε για το *Άρλεκιν* (εάν είναι π.χ. λογοτέχνες) ή για τους *Duran-Duran* (εάν είναι μουσικοί). Για τον κινηματογράφο όμως συμφωνούν.

Εμείς νομίζουμε ότι, στους δύσκολους καιρούς που ζούμε, ο καθένας μπορεί να έχει τις προτιμήσεις του αλλά πρέπει να τις υποστηρίζει με *σεμνότητα*. Τι χρειάζονται αφορισμοί για υγιείς και άρρωστους; Δεν δημιουργούνται έτσι, επιπλέον προβλήματα, απ' αυτά που ήδη υπάρχουν, στο Εθνικό Σύστημα Υγείας μας;

Β.Π.

Η ορθογραφία!

Υπάρχει ένα *«καλλιτεχνικό καφενείο»* κάθε Τετάρτη στην ΕΡΤ 1, όπου έρχονται διάφοροι των τεχνών και συζητάνε με τους οργανωτές της εκπομπής. Ανάμεσα στους τελευταίους είναι και ο Κ. Φέρρης, που φροντίζει κυρίως, τα του κινηματογράφου. Στις 25 Φεβρουαρίου λοιπόν, με προσκεκλημένους το ζεύγος Ληναίο - Φωτίου, είπε ορισμένα καταπληκτικά πράγματα, που αξίζει να τα δούμε.

Κατ' αρχήν επανέλαβε μία ρήση του, που είχε εκτοξεύσει μετά το τελευταίο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης: «Η επιτροπή έκρινε επαγγελματικά». Εν συνεχεία πέρασε στην ερμηνεία της ιστορικής φράσης του όπου, ούτε λίγο ούτε πολύ, μας πληροφορεί ότι για πρώτη φορά η επιτροπή «έψαξε να δει ποιες ταινίες τηρούν την ορθογραφία και το συντακτικό του κινηματογράφου» (ναι, έτσι ακριβώς τα είπε!), συμπληρώνοντας, ότι πολλοί απ' αυτούς που πήραν μέρος δεν είχαν ιδέα απ' αυτά (ποιοι δηλ., αυτοί που δεν πήραν βραβείο;). Εμείς, μέχρι πρότινος, νομίζαμε ότι κάθε ταινία εάν διεκδικεί κάποια θέση στο χώρο της τέχνης πρέπει, κατά το μάλλον ή ήττον, να προτείνει το δικό της «συντακτικό» και τη δική της «ορθογραφία». Πιστεύουμε, μάλιστα, ότι το ίδιο

συμβαίνει μερικές φορές και στον γραπτό λόγο (π.χ. με την ποίηση), όπου πράγματι το συντακτικό και η ορθογραφία είναι υπαρκτά μεγέθη και όχι όπως στον κινηματογράφο όπου όσοι επιχείρησαν κάτι τέτοιο αποσκοπούσαν σε άλλα πράγματα, που δεν έχουν σχέση με το χώρο της τέχνης. Με λίγα λόγια πιστεύαμε ότι η ταινία κρίνεται από την ιδιότυπη εμπειρία που καλλιεργεί στο θεατή και όχι από την τήρηση κάποιων προκαθορισμένων συμβάσεων.

Αλλά ο Φέρρης μας έβαλε σε σκέψεις. Μήπως ξέρει ορισμένα πράγματα, που εμείς σαν αφελείς δεν τα υποψιαζόμαστε θύματα της εσφαλμένης αντίληψης ότι ο Godard έχει πολλά «συντακτικά» και «ανορθογραφίες», διαφορετικά ο Antonioni, ο Tarkofski και πάει λέγοντας; Ή μήπως μιλάει για το πώς να βάζεις το φιλμ στην κάμερα, να σκοπεύεις το αντικείμενο, να πατάς το κουμπί και άλλα τέτοια; Όμως όλοι όσοι πήραν μέρος στο Φεστιβάλ, νομίζουμε, ότι τα ξέραν αυτά. Τι άλλο γνωρίζει ο Φέρρης, λοιπόν; Πρέπει να μας το πει, δεν μπορεί να το κρατά για τον εαυτό του!

Β.Π.

Για το «Σχίσμα»

Μας απασχολεί μόνο με τον κινηματογράφο και είναι μονάκριβη. Αναφερόμαστε στην τηλεοπτική εκπομπή του κ. Γ. Γρηγορίου *Στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου*. Ο παρουσιαστής της, λοιπόν, μαζί με τον Κ. Φέρρη του *Καλλιτεχνικού καφενείου* έχουν από καιρό αρχίσει μιαν εκστρατεία για την κατάργηση του «Σχίσματος». Λέγεται δε «Σχίσμα», η αυστηρή διάκριση ανάμεσα στο «Νέο» και στον «Παλαιό» ελληνικό κινηματογράφο, που κάποιοι κάποτε διακήρυξαν.

Και καλά, τον κ. Γρηγορίου τον καταλαβαίνουμε να είναι επιφυλακτικός στις «πατροκτονίες» (άλλωστε δεν αφήνει τους προσκεκλημένους του να μιλήσουν και την άλλη φορά επικαλούνταν τον Χιούστον, που γύριζε ταινίες στα ογδόντα του), αλλά ο Φέρρης; Γιατί πάει να μας μπερδέψει συμμετέχοντας σε υμνολογίες της κινηματογραφικής καριέρας της Φόνσου, του Μπάρκουλη, του Κούρκουλου αλλά και κάθε «παλιού».

Αντί να κάτσει να σκεφτεί διάφορα άλλα πράγματα — για παράδειγμα ότι ο όρος «Νέος» κινηματογράφος μπορεί να είναι τελικά σχήμα λόγου, όπως λέμε «Νεότερη ιστορία της Ελλάδος» για να την ξεχωρίζουμε από την Αρχαία — εκείνος επιχειρεί, και δεν είναι ο μόνος, να γεφυρώσει το «Σχίσμα» βγάζοντας «λάδι» τον Φώσκολο: όλοι Έλληνες, όλοι αδέλφια!

Δεν ξέρουμε, ίσως αγωνιά για την αποκατάσταση μιας σεβαστής ελληνικής κινηματογραφικής παράδοσης, απαραίτητη προϋπόθεση για κείνον, ώστε να μπορέσουν πλέον οι νεότεροι σκηνοθέτες (σαν συνεχιστές) ν᾽ αφοσιωθούν απερίσπαστοι στο έργο τους.

Εν πάση περιπτώσει ότι και να συμβαίνει ας κάνει τον κόπο να το συζητήσει με τον κ. Γρηγορίου, αν ο τελευταίος τον αφήσει να μιλήσει.

Β.Π.

Για τον «Ναπολέοντα» του A. GANCE

Είσαι ασπρόμαυρος, λέει. Δεν μου αρέσεις. Θα σε χρωματίσω με τις μπογιές μου. Θα σε κάνω κόκκινο, πράσινο, μπλε, μωβί, σκατί..
Avant-garde εσύ, avant-garde κι εγώ.
Κι όταν θα ξεπεράσω και το πρόβλημα των μονοχρωμιών, αγαπητέ Abel, θα σε ξαναχρωματίσω, και τότε δεν θα μου ξεφύγει και κανένα από τα τελευταία σου τρίπτυχα.

Υπογραφή χρώματος... και βέβαια Κόππολα.

Σ.Θ.

Ο Κινηματογράφος είναι αριθμού πληθυντικού

Συχνά λέγεται ότι όσοι «γράφουν» πάνω σε φιλμ κάνουν κινηματογράφο. Ας σκεφτούμε όμως το ανάλογο σ᾽ έναν άλλο χώρο της ανθρώπινης δραστηριότητας, το γραπτό λόγο: όσοι γράφουν σε χαρτί κάνουν... πεζογραφία, ποίηση, δοκιμιογραφία, δημοσιογραφία κ.τ.λ.

Βλέπουμε λοιπόν ότι ενώ στο γραπτό λόγο έχει καταξιωθεί απόλυτα η διάκριση ανάμεσα στους ιδιαίτερους τομείς, όπου κυρίαρχα αποσκοπεί αυτός που γράφει, στον κινηματογράφο ακόμα δεν έχει διαμορφωθεί μια ανάλογη κατάσταση.

Υπάρχει όμως και κάτι επιπλέον στην περίπτωση των ανθρώπων που ασχολούνται με τον ίδιο ιδιαίτερο τομέα: δεν λέμε ότι ο Α. Παπαδιαμάντης και ο Γ. Μαρής έκαναν πεζογραφία, αλλά ότι ο πρώτος ήταν λογοτέχνης ενώ ο δεύτερος έγραφε αστυνομικά μυθιστορήματα. Δεν πρόκειται εδώ για μια τυπική αξιολόγηση της δουλειάς του καθενός αλλά για τις, ουσιαστικά, διαφορετικές επιδιώξεις τους, που πολύ πρόχειρα συνοψίζονται στο ότι ο πρώτος ασχολήθηκε κυρίως με το λόγο, ενώ ο δεύτερος με την αποτελεσματικότερη διαμόρφωση μιας ιστορίας που να τηρεί αυστηρά όλα τα στερεότυπα του είδους.

Στον κινηματογράφο, αλήθεια, λέμε εντελώς αβασάνιστα ότι ο Godard και ο Spielberg κάνουν ταινίες αν και στην πραγματικότητα ο καθένας τους στοχεύει σε εντελώς διαφορετικές κατευθύνσεις: Ο πρώτος κυρίως στην κινηματογραφική γραφή, ο δεύτερος στην αφηγούμενη ιστορία.

Αυτή η ιδιότυπη κατάσταση στον κινηματογραφικό χώρο, νομίζουμε ότι είναι, κατ᾽ αρχήν, αποτέλεσμα του νεαρού της ηλικίας του και παράλληλα της σκόπιμης συσκότισης που επιβάλλει η κινηματογραφική βιομηχανία: δαπανώντας μεγάλα ποσά για την κάθε ταινία γίνεται πολύ επιθετική στην προσπάθειά της να μονοπωλήσει το χώρο του κινηματογράφου στο σύνολό του.

Στην ουσία ο κινηματογράφος εμπεριέχει την ετερογένεια και τα προϊόντα του απευθυνόμενα σε διαφορετικές πλευρές του ανθρώπου, μπορούν καταξιωμένα να συνυπάρχουν.

Το πέρασμα του χρόνου και η αντίσταση στην παμφαγία της βιομηχανίας, θέλουμε να πιστεύουμε ότι θα δημιουργήσουν τους ευνοϊκούς όρους για μια τέτοια συνύπαρξη.

Β.Π.

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΖΗΤΗΜΑ ΚΟΣΤΟΥΣ;

Αυτή η σύντομη έρευνα είχε σαν αφετηρία μια δυσάρεστη πραγματικότητα στον κινηματογραφικό μας χώρο που όπως φαίνεται θα διαρκέσει αρκετά.

Πρόκειται για τη δυσλειτουργία του ΕΚΚ, την περιορισμένη χρηματοδότησή του, την έλλειψη (ουσιαστικά) ιδιωτικών παραγωγών, τη «λευκή αποχή» των θεατών από τις ελληνικές ταινίες, την περιορισμένη (έτσι κι αλλιώς) εσωτερική αγορά και τη δυσκολία διείσδυσης της ελληνικής ταινίας στο διεθνή χώρο.

Τι κάνουν λοιπόν οι Έλληνες σκηνοθέτες;

Συνεχίζουν να γυρίζουν ταινίες με το ρυθμό που τους επιβάλλει το ΕΚΚ;

Με ποιες συνέπειες;

Επιδιώκουν άλλες μορφές χρηματοδότησης των ταινιών τους;

Εκμεταλλεύονται όλες τις δυνατότητες — έστω και περιορισμένες — της ελληνικής αγοράς;

Γυρίζουν ταινίες ευελπιστώντας σε μια ουσιαστική παρουσία στις ξένες αγορές;

Στην προσπάθειά μας να ανοίξουμε ένα διάλογο γύρω απ΄ αυτό το πρόβλημα, θέσαμε ορισμένες ερωτήσεις σε πέντε σκηνοθέτες (Ν. Κούνδουρο, Φ. Λιάππα, Ν. Περάκη, Σ. Τορνέ, Χ. Βακαλόπουλο) καθώς και στους Μ. Κουτούζη (πρόεδρο του ΕΚΚ) και Μ. Ζαχαρία (σύμβουλο της υπουργού Πολιτισμού σε θέματα κινηματογράφου).

Ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο απαντήθηκαν οι ερωτήσεις (ενιαίο κείμενο, ενιαία απάντηση για περισσότερες από μια ερωτήσεις...) μας υπαγορεύει μια δομή παρουσίασης που σέβεται τη συντακτική, νοηματική, μορφική διατύπωσή τους.

---

1. Πώς βλέπετε την κυρίαρχη τάση στον παγκόσμιο κινηματογράφο για ταινίες όλο και μεγαλύτερου κόστους και ποια η δική σας στάση ως Έλληνας σκηνοθέτης;

2. Η κυριαρχία των ταινιών υψηλού κόστους που εγκαλούν και κολακεύουν το σημερινό θεατή δικαιώνει, κατά τη γνώμη σας, αυτή την κυρίαρχη τάση του παγκόσμιου κινηματογράφου;

3. Τα τελευταία χρόνια συζητιέται η ανάγκη ανοίγματος του ελληνικού κινηματογράφου στη διεθνή αγορά (παραγωγή - διανομή). Εκτιμάτε πως για την ελληνική ταινία υπάρχουν κάποιες ιδιαίτερες απαιτήσεις από μέρους της διεθνούς αγοράς, αισθητικές, θεματικές ή άλλου χαρακτήρα; Η διεθνής συμπαραγωγή ευνοεί μόνο τις ταινίες υψηλού κόστους;

4. Την καχυποψία των θεατών για τις ελληνικές ταινίες τη συνδέετε με το σχετικά χαμηλό κόστος τους σε σχέση με το αντίστοιχο υψηλό της πλειοψηφίας των ξένων ταινιών;

5. Πώς κρίνετε το επίπεδο ποιότητας των ελληνικών ταινιών και ποια επίδραση έχει σ΄ αυτό η στενότητα κεφαλαίων παραγωγής;

6. Τι έχετε να πείτε για το ότι η πλειοψηφία των καλύτερων ταινιών του παγκόσμιου ποιοτικού κινηματογράφου ήταν ταινίες συγκριτικά φτηνές;

7. Τι νομίζετε για τη στροφή, έστω και περιστασιακή, μερικών μεγάλων κινηματογραφιστών σε ταινίες χαμηλού κόστους (Ρομέρ, Σκορτσέζε κ.α.) που συχνά θεωρούνται από τις καλύτερες αυτών των δημιουργών (*Η πράσινη αχτίδα, Μετά τα μεσάνυχτα* κ.ά.).

8. Υπάρχουν δημιουργοί που, κάτω απ΄ την πίεση της εκφραστικής τους ανάγκης, έκαναν ταινίες υπερβολικά χαμηλού κόστους. Στην Ελλάδα αυτές οι ταινίες συμπεριλήφθηκαν, κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων ή μετά το τέλος τους, στους επίσημους φορείς χρηματοδότησης.

Βλέπετε δυνατή την προοπτική ανεξάρτητης παραγωγής ταινιών ποιότητας μέσω της απόκτησης των ελάχιστων παραγωγικών μέσων και της αυτοχρηματοδότησης της παραγωγής τους; Αν ναι, ποια μορφή παραγωγικής μονάδας προτείνετε;

9. Η διαπιστωμένη αυξητική τάση του κόστους παραγωγής θα σπρώξει στην αύξηση του χορηγούμενου ποσού από το ΕΚΚ, στη μείωση του αριθμού παραγομένων ταινιών ή στην αυθαίρετη μείωση των κοστολογίων; Πώς θα δοθεί η ευκαιρία σε περισσότερους σκηνοθέτες να εκφραστούν και πώς θα θεσμοθετηθεί η πρόσβαση των πρωτοεμφανιζόμενων (πρώτη, δεύτερη ταινία) στη χρηματοδότηση;

10. Ο τρόπος που παράγετε ταινίες σάς θέλει σεναριογράφο, σκηνοθέτη και παραγωγό. Οι πρακτικές παραγωγής των ταινιών σας έχουν κάτι κοινό μεταξύ τους και με εκείνες των συναδέλφων σας;

11. Πιστεύετε πως θα μπορούσατε να γυρίσετε την επόμενη ταινία σας με λιγότερα χρήματα χωρίς ουσιαστική αλλοίωση της ποιότητάς της;

Αν είχατε μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια πιστεύετε ότι η ταινία σας θα έβγαινε καλύτερη;

12. Πώς φαντάζεστε το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου από άποψη παραγωγής; (υπολογίστε στην πρόβλεψη ή την ευχή σας το πρόσφατο παρελθόν καθώς και τις εξαγγελίες των κρατικών υπευθύνων).

Στους Μάνο Ζαχαρία και Μιχάλη Κουτούζη αντικαταστήσαμε τις ερωτήσεις 10 και 11 με τις:

10 * Υπάρχει κατά τη γνώμη σας ένας ελληνικός τρόπος παραγωγής ταινιών και ποια είναι τα χαρακτηριστικά του ως μοντέλο;

11 * Πιστεύετε ότι οι ταινίες συμπαραγωγής ΕΚΚ θα μπορούσε να γυριστούν με μικρότερο κόστος χωρίς ουσιαστική αλλοίωση της ποιότητάς τους;

Αν οι σκηνοθέτες — παραγωγοί είχαν μεγαλύτερη οικονομική ευχέρεια πιστεύετε ότι οι ταινίες τους θα βγαίναν καλύτερες;

ΝΙΚΟΣ ΠΕΡΑΚΗΣ

1. Με συμπάθεια και μόνο για το λόγο ότι στην πλειοψηφία τους αυτές είναι οι ταινίες που κρατούν ακόμα ανοικτούς τους κινηματογράφους. Αυτή η πολιτική είναι βέβαια λίγο ακριβή και δεν θα την πρότεινα σαν λύση στο ΕΚΚ, ούτε στη συνέλευση της Εταιρείας Ελλήνων Σκηνοθετών, γιατί θα διακινδυνεύαμε όχι μόνο τις πολιτιστικές αλλά και τις αμυντικές δαπάνες της χώρας.

2. Επειδή μιλάμε για ταινίες παραγωγών που προσπαθούν να ανταγωνιστούν την τηλεόραση και το video, σίγουρα τους δικαιώνει η επιτυχία αυτών των ταινιών, πράγμα που δεν σημαίνει ότι αν φθηνές ταινίες είχαν το ίδιο αποτέλεσμα, δεν θα προτιμούσαν να κάνουν πιο μικρές επενδύσεις.

3. Οι συνθήκες στη διεθνή αγορά δεν είναι πολύ διαφορετικές από τις συνθήκες που έχουν διαμορφώσει οι ξένες ταινίες στην Ελλάδα. Είναι εύκολο να φανταστεί κανείς την επιτυχία ενός τέτοιου ανοίγματος τη στιγμή που η ελληνική ταινία έχει χάσει την εμπορική υπόστασή της στη ντόπια αγορά.

Εκτός εάν εννοούμε ένα πολιτιστικό άνοιγμα σε περισσότερα φεστιβάλ, όπου εκεί βέβαια ισχύουν τα κριτήρια των οργανωτών, και των επιτροπών δηλαδή του γραφείου τουρισμού, της τοπικής αυτοδιοίκησης, των σωματείων εργαζομένων σε συναφή με τον κινηματογράφο επαγγέλματα και άλλων κρατικών ή κομματικών εκπροσώπων.

Όσο για τις διεθνείς συμπαραγωγές, αυτή τη στιγμή δεν υπάρχει καμιά διακρατική συμφωνία με την Ελλάδα και η υπάρχουσα νομοθεσία αποκλείει μια γνήσια συμπαραγωγή με τους όρους που ισχύουν τουλάχιστο στην υπόλοιπη Ευρώπη.

4. Δεν νομίζω ότι το χαμηλό κόστος παραγωγής, ήταν ο καθοριστικός παράγοντας για την καχυποψία ή για την εν τω μεταξύ αποστροφή του θεατή από τη ντόπια παραγωγή.

Η γενιά που ψυχαγωγήθηκε με το «παλιό καλό ελληνικό έργο» καταναλώνει τις ίδιες ταινίες από τα δυο εθνικά κανάλια και άλλες πολύ πιο φθηνές βιντεοπαραγωγές.

Αυτό που δεν κατάφερε να «κρατήσει» ο ελληνικός κινηματογράφος ήταν η νέα γενιά θεατών που έμαθαν γραφή και ανάγνωση και ήταν σε θέση να διαβάζουν υπότιτλους αλλά δεν είχαν αρκετή παιδεία για να εκτιμήσουν τον *Σύγχρονο Κινηματογράφο.*

5. Πέρα από τις παιδικές ασθένειες του ελληνικού κινηματογράφου, όπως ο ήχος, που οφείλεται στο χαμηλό κόστος που είναι πάλι καθοριστικό για την έλλειψη τεχνικής υποδομής, το ποιοτικό επίπεδο που αφορά τους συντελεστές, όπως ηθοποιούς, τεχνικούς μουσικούς κ.λπ. είναι τουλάχιστον «εφάμιλλο του εξωτερικού».

Η έλλειψη σταθερής ποιότητας, όταν το κεφάλαιο της παραγωγής είναι λίγο πολύ συγκεκριμένο, οφείλεται στην ανικανότητα των παραγωγών να το «εναρμονίσουν» με τις ικανότητες του σκηνοθέτη και τις φιλοδοξίες του σεναριογράφου.

Στην Ελλάδα ο δημιουργός «ταυτοπροσωπεί» και τις τρεις παραπάνω ιδιότητες...

6. Αυτό σημαίνει ότι το χρήμα δεν είναι το παν, γι' αυτό άλλωστε εξακολουθούμε να υπάρχουμε και να ελπίζουμε σε καλύτερες μέρες.

7. Πιστεύω ότι αυτή η στροφή είναι πράγματι περιστασιακή, αν και το «low budget film» έχει αρχίσει να περνά και στην ορολογία της αισθητικής του κινηματογράφου και να καταξιώνεται σαν τεχνοτροπία.

8. Αν εννοείτε τους επίσημους φορείς χρηματοδότησης και βράβευσης, σαν μοναδική καταξίωση και έσοδο μιας ταινίας, τότε η προοπτική παραγωγής τέτοιων ταινιών θα υπήρχε, εάν το θεσμικό πλαίσιο για τον κινηματογράφο δεν ήταν τόσο περιοριστικό για τη λεγόμενη ανεξάρτητη παραγωγή.

Ο νέος νόμος για τον κινηματογράφο που ούτως ή άλλως ισχύει μόνο ως προς τις διατάξεις που αφορούν το Ε.Κ.Κ., το φεστιβάλ, τις συνδικαλιστικές κατακτήσεις και το Ι.Κ.Α. τους, δεν ισχύει ως προς τις ευεργετικές, αναπτυξιακές και φοροαπαλλακτικές διατάξεις του.

Δηλαδή, αν κάποιος αποφασίσει να γυρίσει μια ταινία χαμηλού κοστολογίου με πρωταγωνίστρια τη θεία του, που είναι ασφαλισμένη στο Τ.Ε.Β.Ε., οπερατέρ τον καλύτερό του φίλο και ηχολήπτη έναν Οσκαρ-ούχο Αμερικανό, διακινδυνεύει η ταινία του να μην χαρακτηριστεί καν ελληνική και για αυτό το λόγο να μην μπορεί να ελπίζει ούτε σε μετέπειτα επιχορηγήσεις και βραβεύσεις. Η εμπορική της επιτυχία πλέον εξαρτάται μόνο από το ταλέντο της θείας.

9. Μόνο με θαρραλέες αποφάσεις των εκάστοτε δ.σ. του Ε.Κ.Κ. και στα πλαίσια μιας γενικότερης κρατικής πολιτικής που όπως φαίνεται το υπουργείο Πολιτισμού δεν είναι σε θέση να επιβάλει.

10. Το κοινό στοιχείο με την υπόλοιπη ελληνική παραγωγή είναι το χαμηλό κόστος. Η διαφορά είναι η ύπαρξη τουλάχιστον δυο συμπαραγωγών και ενός εντεταλμένου παραγωγού. Σεναριογράφος έγινα επειδή όλες οι προσπάθειές μου να προσελκύσω αυτούς που εκτιμώ απέτυχαν. Οι άνθρωποι φοβούνται να συμμετάσχουν σε μια ταινία που δεν θα χαρακτηριστεί καλλιτεχνική και να διακινδυνέψουν έτσι και την «τιμητική» τους σύνταξη.

11. Ειδικά στη συγκεκριμένη επόμενη ταινία μου, μια οικονομική ευχέρεια θα μου εξασφάλιζε περισσότερες αξίες παραγωγής (production values). Τώρα, μόνο να ονειρεύομαι μπορώ τη σκηνή που ένα ταξί χωρίς φρένα κατεβαίνει την Πανεπιστημίου, τρακάρει τρία περιπολικά και καταλήγει μέσα στου Φλόκα. Ελπίζω κανένας να μην αναζητήσει τέτοιες σκηνές.

12. Η πείρα των κρατικών εξαγγελιών είναι τόσο πικρή και στην περίοδο των φορέων γενικώς δεν θα με εξέπληττε και η δημιουργία ενός φορέα τηλεόρασης - κινηματογράφου, κρίνοντας από το πνεύμα με το οποίο αντιμετωπίζει η κυβερνητική τηλεόραση τις συμπαραγωγές με το ΕΚΚ και την ποιότητα των προγραμμάτων που παράγει η ίδια γενικότερα.

ΣΤΑΥΡΟΣ ΤΟΡΝΕΣ

1. Απ' τη στιγμή που επενδύεται κεφάλαιο είναι κανόνας του παιχνιδιού να θέλει την επιστροφή του συν το κέρδος. Μπροστά στην άνθιση των άλλων οπτικοακουστικών μέσων επικοινωνίας μπορούμε να μιλάμε για προσπάθειες ανταγωνιστικής επιβίωσης αυτού του συστήματος παραγωγής κι όχι άνθισης.

2. Αν δικαιώνει κάτι είναι ο αριθμός των εισιτηρίων. Δηλαδή ένας συγκεκριμένος αριθμός με φετιχιστική δύναμη που εξουδετερώνει οποιαδήποτε αντίρρηση για την ανάγκη ύπαρξης αυτής της ίδιας της ταινίας.

3. Δεν τίθεται καν θέμα ξένης παραγωγής στην Ελλάδα γιατί δεν υπάρχει υποδομή.

Για την έτοιμη ταινία η διανομή στο εξωτερικό δεν είναι εύκολη. Ίσως όμως το εξωτερικό να 'ναι ο φυσικός της αποδέκτης.

Νίκος Περάκης

Σταύρος Τορνές

Χρήστ

Για ό,τι αφορά το αισθητικό ή θεματικό μέρος των ταινιών, αυτό που αποκαλείται και είναι φολκλόρ είναι ξεπερασμένο γιατί οι κουλτούρες αυτών των χωρών έχουν αφομοιώσει και την ιστορική και τη μυθολογική διάσταση του ελληνικού χώρου.

4. Η ταινία του εξωτερικού έχει μεγαλύτερη έλξη για τον Έλληνα θεατή, που είναι απόρροια της συστηματικής διαφήμισης, της μόδας και της υπεροχής της σε ποσότητα και τεχνική αρτιότητα, πριμοδοτημένη απ' το γεγονός ότι είναι χώρες όπου γεννήθηκε και αναπτύχθηκε ο κινηματογράφος ως βιομηχανία.

5. Η στενότητα κεφαλαίων παραγωγής είναι καθοριστική στο βαθμό που επιτρέπει ένα *προσωπικό* και *βιοτεχνικό* κινηματογράφο όπου ο δημιουργός έχει συνολική εποπτεία και επέμβαση στα υλικά του.

Ανεξάρτητα απ' το επίπεδο ποιότητας είναι γεγονός ότι το χαρακτηριστικό των ελληνικών ταινιών είναι η πολυφωνία.

6. ...

7. Εδώ και πολλά χρόνια, συναντούμε μια σειρά μεγάλων δημιουργών (π.χ. Όλμι στην Ιταλία) που όχι μόνο πραγματώνουν ένα βιοτεχνικό και προσωπικό κινηματογράφο αλλά και τον θεωρητικοποιούν ανάγοντάς τον σε μοντέλο.

8. Απ' το συνολικό ποσό των κρατικών χορηγήσεων (ΕΚΚ) για την ανάπτυξη του κινηματογράφου θα μπορούσε ν' αποσπαστεί ένα ποσό που θα διατεθεί για τις ταινίες χαμηλού κόστους. Μ' αυτό το ποσό οι ενδιαφερόμενοι σκηνοθέτες θ' αποδεσμευθούν αποτελεσματικά με τη μέθοδο της αυτορρύθμισης των εκφραστικών τους αναγκών.

9. ...

10. Επαναλαμβάνω ότι όλες οι ταινίες μου είναι προσωπικές και με χαρακτηριστικά βιοτεχνικού τρόπου παραγωγής, σε αντίθεση με πολλούς συναδέλφους που ενώ οι συνθήκες στην Ελλάδα είναι βιοτεχνικές παράγουν ταινίες όπου το εργασιακό σχήμα σχετίζεται με τον βιομηχανικό τρόπο παραγωγής.

11. — Δεν το πιστεύω αλλά δεν θα μ' εμπόδιζε, αναζητώντας μια καινούργια ποιότητα.

— Το πιστεύω αλλά δεν ξέρω αν θα έβγαινε καλύτερη. Το χαμηλό ή ψηλό κόστος δεν πρέπει να το εκλαμβάνουμε με οικονομίστικη λογική, γιατί δεν είναι πανάκεια.

12. Θα 'θελα ο κινηματογράφος που παράγεται στην Ελλάδα να ξαναβρεί αυτό που μας άφησε ο βωβός κινηματογράφος: τη σαφήνεια και τη δύναμη.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

1. Πέρα από ορισμένες εξαιρέσεις (Σκορτσέζε, Κασσαβέτης, Τζάρμους) ο αμερικάνικος κινηματογράφος έχει παρασυρθεί κι έχει πέσει στο πηγάδι με τα λεφτά. Να δούμε πώς θα βγει από εκεί. Η μέση αμερικάνικη ταινία δεν βλέπεται, κουράζει λόγω βλακείας. Μέχρι τη δεκαετία του '50 δεν συνέβαινε κάτι τέτοιο γιατί οι παραγωγοί το έπαιρναν προσωπικά. Σήμερα δεν υπάρχουν παραγωγοί, υπάρχουν επιτροπές που αποφασίζουν. Το κόστος ανεβαίνει γιατί δεν ξέρουν τι άλλο να κάνουν για να προκαλέσουν το ενδιαφέρον. Προσθέτω το ότι οι περισσότεροι Αμερικάνοι κινηματογραφιστές είναι εντελώς απληροφόρητοι για το τι συμβαίνει σήμερα στον κόσμο. Το μόνο που ξέρουν είναι να δείχνουν στην οθόνη λεφτά να ξοδεύονται. Οι Έλληνες σκηνοθέτες δεν έχει νόημα να κάνουν κάτι τέτοιο γιατί δεν έχουν λεφτά για να δείξουν. Πρέπει λοιπόν να μάθουν να επιβιώνουν δείχνοντας άλλα πράγματα.

2. Όχι, απλώς αυτή η κυριαρχία αποδεικνύει ότι το κλειδί στην παγκόσμια αγορά είναι η διανομή κι όχι η παραγωγή ή η χρηματοδότηση των ταινιών. Οι Αμερικάνοι έχουν κατεβάσει τα ρολά στις ξένες ταινίες σε ό,τι αφορά τη χώρα τους κι έχουν μπουκώσει την Ευρώπη με τις δικές τους.

3. Δεν υπάρχει διεθνής αγορά, υπάρχουν κάτι φεστιβάλ που μοιάζουν με γκαλερί τεράστιων διαστάσεων και κάτι τηλεοπτικά κανάλια που θέλουν να γεμίσουν τις ώρες τους. Διεθνής αγορά υπάρχει μόνο για τους Αμερικάνους. Όσο για τις απαιτήσεις των ξένων για τις ελληνικές ταινίες έχει ήδη απαντήσει ο Ζαν Ρενουάρ πριν από τριάντα χρόνια: «Όσο πιο τοπικό, τόσο πιο διεθνές». Υπενθυμίζω ότι οι πιο επαρχιώτικες ταινίες είναι οι αμερικάνικες.

4. Οι Έλληνες θεατές αντιδρούν στις ελληνικές ταινίες γιατί έχουν πολύ υψηλές απαιτήσεις από τον ελληνικό κινηματογράφο στον οποίο αναζητούν —πολύ σωστά— κάτι από τον εαυτό τους. Αντίθετα τις αμερικάνικες ταινίες τις καταναλώνουν πιο εύκολα ως ποπ κορν. Μια ελληνική ταινία για να ικανοποιήσει το ελληνικό κοινό πρέπει να θίγει ένα θέμα ταμπού ή να είναι αριστούργημα. Αντίθετα, οι αμερικάνικες ταινίες θα δουλεύουν πάντα γιατί το κοινό τις βλέπει σαν φλιπεράκια.

5,6,7. Η κινηματογραφική τέχνη δεν έχει σχέση ούτε με τα χρήματα ούτε με τα μηχανήματα, αλλά με τον θαυμασμό του κόσμου και των πραγμάτων, με τη γοητεία και τις περιπέτειες του ανθρώπινου είδους. Μόνο οι πράκτορες της καχυποψίας (δημοσιογράφοι, συνδικαλιστές κ.λπ.) ισχυρίζονται το αντίθετο. Διαπιστώνουμε σήμερα ότι οι καλύτερες ελληνικές ταινίες είναι φτηνές ταινίες. Ο Δαμιανός, ο

Βακαλόπουλος

Νίκος Κούνδουρος

Φρίντα Λιάππα

Τορνές ή ο Αβδελιώδης δεν έχουν λεφτά για να δείξουν στην οθόνη κι έτσι ασχολούνται κατευθείαν με τις ανθρώπινες σχέσεις. Το ίδιο συμβαίνει με τον Ρομέρ, τον Κασσαβέτη ή τον Τζάρμους.

8. Δεν πιστεύω σε μια μορφή παραγωγής ταινιών, θεωρώ όμως απαραίτητη την αλληλεγγύη μεταξύ όλων όσοι εργάζονται για να γίνει μια ταινία.

9. Όσο και να αυξηθούν τα λεφτά του Κέντρου Κινηματογράφου πάντα θα περιμένουν στην ουρά διακόσια άτομα με σενάρια. Το Κέντρο είναι υποχρεωμένο να συνεργαστεί με ιδιώτες (παραγωγούς και διανομείς), αλλιώς δεν θα βγει καμία άκρη. Από την άλλη δύο πρώτες ταινίες κάθε χρόνο είναι κάτι παραπάνω από απαραίτητο.

10. Υπάρχουν δύο ειδών κινηματογραφιστές σήμερα: αυτοί που μπορούν να κάνουν ταινία με οποιεσδήποτε συνθήκες κι αυτοί που περιμένουν να τους κάνουν τις ταινίες οι συνεργάτες τους οι οποίοι, όπως είναι φυσικό, ανεβάζουν το κόστος με γεωμετρική πρόοδο. Οι πρώτοι, αν επιμείνουν, θα επιβιώσουν. Οι δεύτεροι είναι αναγκασμένοι να μεταβληθούν σε κρατικούς καλλιτέχνες.

11. Θα μπορούσα να γυρίσω, σε έσχατη ανάγκη, μια ταινία με αναλογία αρνητικού 1:1. Αυτό που παρατήρησα είναι ότι όσο λιγότερα λεφτά έχεις τόσο πιο ευφάνταστος και υπεύθυνος γίνεσαι. Βέβαια, μερικοί πανικοβάλλονται, άλλοι όμως πανικοβάλλονται ούτως ή άλλως και αφήνουν τον διευθυντή φωτογραφίας να σκηνοθετεί.

12. Νομίζω ότι η σημερινή κατάσταση δεν έχει κανένα μέλλον. Πιστεύω στη συνεργασία με τη διανομή κυρίως, σε μια πολιτική δηλαδή που θα λάβει υπ' όψη της ότι το κοινό μιλάει σκληρά για τις ελληνικές ταινίες επειδή περιμένει πάρα πολλά απ' αυτές.

ΝΙΚΟΣ ΚΟΥΝΔΟΥΡΟΣ

1. Το όλο και μεγαλύτερο κόστος δεν είναι πρόθεση. Το ζητούμενο είναι ταινίες με πληθωρικό θέαμα — να το μεγαλύτερο κόστος — που θα ανταγωνιστούν στις μεγάλες οθόνες των κινηματογράφων τη μιζέρια της συρρικνωμένης εικόνας στο τηλεοπτικό κουτί. Εμείς εδώ είμαστε αναγκασμένοι να κλείσουμε τα μάτια στο γιγαντισμό των μεγαλοπαραγωγών και να μετατρέψουμε τη φτώχεια μας σε «ύφος». Ας κάνουμε το φτωχό κινηματογράφο ένα πεδίο δόξας.

Να ένας χώρος που έχουμε πολλά να πούμε.

2. Δεν έχει καμιά σημασία η γνώμη μου, αλλά ούτε κι η γνώμη κανενός. Το μόνο που δικαιώνει ή δεν δικαιώνει αυτό που εσείς λέτε «τάση» και που εγώ θα 'λεγα «γεγονός», είναι η εμπορική τους επιτυχία. Ποτέ ο κινηματογράφος δεν είχε πλησιάσει πιο πολύ τον ορισμό του σαν βιομηχανία όσο σήμερα.

3. Έχω διαβάσει πως κατά καιρούς οι Γερμανοί και άλλοι Ευρωπαίοι καταναλωτές των εθνικών μας προϊόντων είχαν επιστρέψει μερικές χιλιάδες τόννους πορτοκάλια, σταφίδες, ελιές κ.λπ., χαρακτηρίζοντάς τα σαν ακατάλληλα για την ευρωπαϊκή αγορά. Το ελληνικό προϊόν οφείλει να είναι ανταγωνίσιμο και για την ώρα κανένα σημάδι δεν μας έχει πείσει για κάτι τέτοιο.

Ακόμη κι η τελευταία ταινία του Κακογιάννη *Γλυκειά Πατρίδα* με ξένους ηθοποιούς, αγγλική γλώσσα και διεθνείς προδιαγραφές εξαφανίστηκε από το πρόσωπο της γης καθώς ο παντοδύναμος αμερικανικός Τύπος — *Times, Variety* κ.λπ. — αποφάσισε να διαγράψει με δυο φράσεις το έργο. Η αγορά του κινηματογράφου είναι η πιό σκληρή αγορά του κόσμου.

4. Δεν υπάρχει καχυποψία των θεατών. Αλλά δεν υπάρχουν ούτε θεατές. Στην εποχή της δόξας του ο ελληνικός κινηματογράφος ήτανε πιο φτωχός σε μέσα από ό,τι είναι σήμερα. Αν συνδέσουμε το χαμηλό κόστος με την ευτέλεια κάνουμε λάθος. Αντίθετα ξέρουμε με σιγουριά πως η οικονομική χλιδή έχει οδηγήσει τον διεθνή κινηματογράφο σε μια αντιπνευματικότητα μοναδική, σε σχέση με άλλα είδη τέχνης μικρότερου κόστους.

5. Δεν υπάρχει μια ποιότητα στις ελληνικές ταινίες. Όπως συμβαίνει παντού υπάρχουν καλές, κακές και άθλιες ταινίες και δυστυχώς — κι αυτό συμβαίνει παντού — το τελευταίο είδος είναι το επικρατέστερο.

6. Το ερώτημα απαντήθηκε στην ερώτ. (4).

7. Η επένδυση μεγάλου κεφαλαίου είναι από πολλές μεριές δεσμευτική για το σκηνοθέτη. Η ευθύνη των πολλών χρημάτων αιχμαλωτίζει το ελεύθερο μυαλό, τη φαντασία, το ρίσκο του πνευματικού παιχνιδιού.

8. Ο όρος είναι λάθος. Ανεξάρτητη παραγωγή ούτε υπήρξε, ούτε υπάρχει. Το πρόβλημα — που υπήρχε και που υπάρχει — είναι η πηγή της εξάρτησης. Εγώ βρίσκω το κράτος σαν παραγωγό πιο ευάλωτο από τον ιδιώτη παραγωγό. Το κράτος αδιαφορεί για την απόσβεση και το ταμειακό κέρδος, ενώ από την άλλη μεριά δεν έχει πια να αντιπαρατάξει μια πειστική ιδεολογία για να πολεμήσει τη δική μου. Έτσι κάπου «τα βρίσκουμε». Με τον κεφαλαιούχο παραγωγό δεν «τα βρίσκουμε» πουθενά.

9. Να μη δοθεί η ευκαιρία, όταν αυτό που εσείς λέτε ευκαιρία δεν είναι παρά μια προνομιακή μεταχείριση των πολύ λίγων — και πώς αλλιώς θα μπορούσε να γίνει άραγε; — και η μοιραία πικρία των περισσότερων που μένουν έξω από το νυμφώνα. Το Ε.Κ.Κ. ασκεί ανθυγιεινή πολιτική σ' ένα χώρο, που χρειάζεται μια ρωμαλέα διαχείριση της εξουσίας, που του έχει παραχωρηθεί από την

πολιτεία. Η πολιτική τού «πάρε κι εσύ και σώπα» μπορεί να ΄χει βοηθήσει να παράγονται μερικές ταινίες το χρόνο σε εποχή κρίσης, αλλά έχει επιτείνει τη σύγχυση, έχει δημιουργήσει ένα νόθο κλίμα δραστηριότητας και φτιάχνει χρόνο με το χρόνο μια μικρή στρατιά απελπισμένων, πικρόχολων, πλεγματικών και φυσικά επιθετικών.

10. Από την πρώτη μου ταινία αγωνίστηκα με πάθος και πείσμα για να κρατήσω και τις τρεις ιδιότητες καθώς δεν υπάρχει άλλος τρόπος να διατηρήσει ο κινηματογραφικός δημιουργός την πνευματική του ελευθερία.

Το αποτέλεσμα μακριά από το να αποτιμήσω ο ίδιος το έργο μου, μου επιτρέπει σήμερα να καταλογίσω μόνο σε μένα τα συν και τα πλην τριάντα χρόνων δουλειάς στον κινηματογράφο.

11. Και ναι και όχι. ΄Οχι στο σημείο, που ούτε πιο πολύ, ούτε πιο λίγο μυαλό ή ταλέντο θα αποκτήσω με τα περισσότερα χρήματα και ναι στο σημείο, που το χρήμα μεταφρασμένο σε νεγκατίφ, σε ντεκόρ, σε χρόνο, σε πιο ευχαριστημένους συνεργάτες θα παίξει κι αυτό το ρόλο του στο τελικό αποτέλεσμα.

12. Ο κινηματογράφος με τις παραδοσιακές μεθόδους παραγωγής είναι ήδη νεκρός. Οι τεχνητές αναπνοές έχουν δώσει κάποια αποτελέσματα, που μοιάζουν πιο πολύ με νεκροφάνεια παρά με επιστροφή στη ζωή. Ο κινηματογράφος οφείλει να αναδιπλωθεί και να προχωρήσει σε συμμαχίες — τηλεόραση, βίντεο κ.λπ. — αν δεν θέλει να μεταβληθεί σε μαυσωλείο όπου θα αποθηκεύονται σε πολυέξοδες σαρκοφάγους οι αδιάφορες και για το κοινό και για τον πολιτισμό παραγωγές του Ε.Κ.Κ.

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

Σε μια προσπάθεια διεξοδικής απάντησης όλων των ερωτήσεων, θα ήταν απαραίτητο να διασαφηνιστούν όροι πολύ σχετικοί, όπως π.χ. τι σημαίνει υψηλό κόστος για μια αμερικανική παραγωγή, τι για μια ευρωπαϊκή και τι για μια ελληνική ή θέσεις πολύ συζητήσιμες, έτσι όπως διατυπώνονται στις ερωτήσεις 6 και 7. Ακόμα εκτιμήσεις για την κυρίαρχη τάση παραγωγής στον παγκόσμιο κινηματογράφο αποτελούν, νομίζω, αντικείμενο μιας άλλης έρευνας, αν θέλουν να ξεφύγουν από την απλοϊκότητα μιας υποχρεωτικά σχηματικής απάντησης.

Το ερωτηματολόγιο επικεντρώνεται σ΄ ένα ζήτημα που φαίνεται να είναι καίριο, κυρίως, για τον ελληνικό κινηματογράφο: ταινίες υψηλού ή χαμηλού κόστους; Ταυτόχρονα μοιάζει να φανερώνει την προτίμηση του συντάκτη του για τις δεύτερες.

Απαντάω λοιπόν μόνο σ΄ αυτό, απλά καταγράφοντας την αντίδρασή μου και χωρίς διάθεση να επιχειρηματολογήσω. Τυχαίνει να μου αρέσουν ταινίες και των δυο ειδών, ίσως γιατί δεν τις ξεχώρισα ποτέ σε «φτωχές» και «πλούσιες» ή ίσως γιατί κάθε τι που σου δίνει ευχαρίστηση φροντίζει ν΄ αποκρύπτει και τη συνθήκη παραγωγής του. Εδώ είναι προφανές ότι εξαιρούνται οι «λουσάτες» ταινίες.

Πιστεύω εν τέλει πως το δίλημμα «φτωχός κινηματογράφος» ή «κινηματογράφος διεθνών προδιαγραφών» είναι ένα ακόμα πλαστό δίλημμα για τον ελληνικό κινηματογράφο. Φοβάμαι, πως τα τελευταία χρόνια επιστρατεύουμε όλο και πιο συχνά διάφορα ιδεολογήματα είτε για να καλύψουμε προσωπικές ανεπάρκειες και φιλόδοξες αποτυχίες, είτε για να ξορκίσουμε βασικές ελλείψεις οργάνωσης και υποδομής.

Η αυτοχρηματοδότηση τώρα στην Ελλάδα είναι ήδη ουτοπία, πράγμα που επισημαίνεται έμμεσα στις ερωτήσεις 8, 10. Και μήπως δεν είναι ουτοπία να παίζεις αθώα το ομαδικό παιχνίδι που λέγεται κινηματογράφος, όταν οι συλλογικές συμβάσεις, τα εργαστήρια, οι πρώτες ύλες είναι, σε απλή αριθμητική, ένα πολύ σκληρό νούμερο;

Μόνο που ο κινηματογράφος είναι ένα παιχνίδι ανοιχτό στο απρόοπτο και το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου, η προσωπική περιπέτεια του καθενός μας.

ΜΑΝΟΣ ΖΑΧΑΡΙΑΣ

1. Οι ταινίες υψηλού κόστους με χαρακτηριστικά υπερθεάματος ήταν μια προσπάθεια διεξόδου από την κρίση της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Αυτή η τάση τόνισε κυρίως την παραμυθένια πλευρά, έφθασε στα όριά της, έκανε δύσκολο τον ανταγωνισμό και γέννησε τις αντίθετες ροπές.

Η αντιμετώπιση του κινηματογράφου χαμηλού κόστους στα σοβαρά επιβεβαιώνεται και από τη σύσκεψη που γίνεται στις Βρυξέλλες την 27/4 με θέμα τη δυνατότητα δημιουργίας ταινιών μικρού κόστους και την ενίσχυσή τους. Θα έχει, πιστεύω, σαν αποτέλεσμα τη στροφή του κινηματογράφου σε πιο ανθρωποκεντρικές ταινίες.

2. Απ΄ την οικονομική του πλευρά βεβαίως δικαιώνεται, αλλά καλλιτεχνικά δεν δικαιώνεται γιατί οι πηγές του συρρικνώνονται και στενεύουν. Δεν νομίζω όμως ότι μια οικονομική δικαίωση μπορεί να στηρίξει μια καλλιτεχνική στάση. Γι΄ αυτό άλλωστε γεννήθηκε πολύ σύντομα και η αντίρροπη τάση που αναφέραμε και που συνυπάρχει με τον θεαματικό κινηματογράφο.

3. Το περιορισμένο της ελληνικής αγοράς γεννά κατ΄ αρχάς την ανάγκη ανοίγματος και πιέζει για εξεύρεση λύσεων επιβίωσης.

Δεν νομίζω ότι υπάρχουν *ιδιαίτερες* απαιτήσεις από τη διεθνή αγορά. Οι απαιτήσεις που υπάρχουν είναι κοινές κι αυτές είναι απαιτήσεις ποιότητας. Εκτός όμως απ΄ το ότι η διεθνής αγορά είναι δύσκολη, εκείνο που έχει σημασία είναι ότι το πρόβλημα της διακίνησης στο εξωτερικό σχετίζεται και με το προϊόν που προσφέρουμε. Το πρόβλημα, δηλαδή, είναι κυρίως δικό μας κι έχει σχέση με δυο παράγοντες: α) τις οικονομικές δυνατότητες του ελληνικού κινηματογράφου και β) το θέμα της παιδείας.

Η αύξηση του κόστους ταινιών διεθνούς συμπαραγωγής γεννιέται απ΄ την ανάγκη ανταγωνισμού των υπερπαραγωγών, αλλά ανταποκρίνεται και στην εξασφάλιση της επιστροφής των κεφαλαίων με την κατοχύρωση περισσότερων από μιας εθνικών αγορών. Αυτό συνδέεται επίσης και με την ανάγκη των οπτικοακουστικών μέσων όσον αφορά την αύξηση της ζήτησης σε τηλεοπτικά προγράμματα.

4.-5. Η καχυποψία των θεατών έχει πολλές διαστάσεις κι όχι μόνο το συγκριτικά χαμηλό κόστος. Η ποιότητα βεβαίως συνδέεται με το κόστος και η οικονομική μιζέρια του ελληνικού κινηματογράφου εγγράφεται στις ταινίες.

΄Ομως αυτό το στοιχείο δεν είναι και το κύριο· η ποιότητα είναι συνισταμένη πολλών παραγόντων. Κατά την άποψή μου αυτή η καχυποψία δεν δημιουργήθηκε δια μιάς αλλά σιγά - σιγά και έτσι βεβαίως θα εκλείψει. Ήδη πολλοί απ΄ τους παράγοντες που την εδραίωσαν έχουν αναφερθεί· κι αυτοί οι παράγοντες είναι τρεις: Η σκηνοθεσία, ο τρόπος ερμηνείας και το τεχνικό επίπεδο των ελληνικών ταινιών. Δηλαδή όλα όσα έχουν σχέση με την παιδεία.

6. Ναι, γιατί σαν στόχο είχε τον άνθρωπο ως κοινωνικό και ατομικό φαινόμενο: Στις συγκρούσεις, δηλαδή, με το περιβάλλον και τον εαυτό του τον ίδιο.

Πολλές φορές όμως το νέο ρεύμα και το νέο αίμα πιεζόμενα να επινοήσουν και να βρουν εκφραστικές και οικονομικές διεξόδους αναδεικνύουν μια νέα ποιότητα.

7. Θεωρώ ότι το υψηλό κόστος δεν είναι πάντα εγγύηση της ποιότητας ή αντίστροφα η οικονομική δικαίωση δεν είναι κριτήριο καλλιτεχνικής επιτυχίας.

Στις σημερινές συνθήκες μια ταινία χαμηλού κόστους και με καλλιτεχνικές αξιώσεις έχει μεγαλύτερες δυνατότητες κέρδους. Η επιστροφή (σε ταινίες χαμηλού κόστους) που αναφέραμε υπακούει, αν θέλετε, και στη λογική του κέρδους.

Η αντίθετη πολιτική εφαρμόστηκε από την Cannon η οποία αυξάνοντας υπερβολικά την αμοιβή των συντελεστών παραγωγής και ανεβάζοντας συνακόλουθα το κόστος παραγωγής εγκλωβίστηκε απ' αυτή την πολιτική με αποτέλεσμα να βρίσκεται στα πρόθυρα της χρεωκοπίας ή της συρρίκνωσης του μεγέθους της.

8. Γεγονός είναι ότι στην Ελλάδα παρατηρείται το φαινόμενο να γίνονται ταινίες μέσω του κράτους και μόνο, και μ' αυτή την έννοια θα λέγαμε ότι υπάρχει ένα πρόβλημα δημιουργικής αδράνειας. Όμως αυτό δεν είναι μόνο ευθύνη των σκηνοθετών. Πολλοί παράγοντες συμβάλλουν σ' αυτό και κυρίως η ανασφάλεια που νιώθουν οι δημιουργοί γιατί το να ανοιχτούν σε μια παραγωγή, μπορεί αυτό να σημάνει την οικονομική τους καταστροφή.

Η αποχώρηση του ιδιωτικού κεφαλαίου από τις κινηματογραφικές παραγωγές οφείλεται κυρίως στην παλιά συνήθεια για εύκολο κέρδος. Απ' τη στιγμή που ο κινηματογράφος άρχισε να γίνεται ζημιογόνος, το ιδιωτικό κεφάλαιο μετατοπίστηκε στο βίντεο για να συνεχίσει την εύκολη και γρήγορη επιστροφή του.

Θα μπορούσε να υπάρξει μιας συνεταιριστικής μορφής ιδιωτική παραγωγή ταινιών χαμηλού κόστους η οποία μάλιστα θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει το μηχανισμού του ΕΚΚ για την προώθησή τους. Με δεδομένα την προσφορά εργασίας και την προώθηση των ταινιών θα ήταν πολύ πιο εύκολο να προσελκυστεί το ιδιωτικό κεφάλαιο από τέτοιες συνεταιριστικές πρωτοβουλίες.

9. Στόχος της πολιτείας είναι να δημιουργήσει ένα οργανισμό που θα είναι αυτοδύναμος οικονομικά. Για να μπορεί δε να ανταποκρίνεται στις δραστηριότητές του, το κράτος θα του εξασφαλίζει ένα μίνιμουμ γκαραντί. Η επίτευξη αυτού του στόχου θα έχει ως αποτέλεσμα την επίλυση των προβλημάτων που θέτει η ερώτηση.

10. Αν έψαχνε κανείς να βρει το μοντέλο, αυτό θα ήταν κακό μοντέλο με κύριο χαρακτηριστικό του το ότι στη διαδικασία παραγωγής μπαίνει προσωπική εργασία που το μοντέλο την αφήνει ακάλυπτη.

11. Θα ήταν δύσκολο να βγάλουμε συμπεράσματα με βάση το κόστος γιατί κανείς δεν μπορεί να υποστηρίξει ότι οι ακριβότερες ταινίες του ΕΚΚ ήταν και οι καλύτερες, ούτε όμως και το αντίθετο.

12. Πρέπει να κατανοηθεί ότι στον καταιγισμό εικόνας και ήχου που ζούμε σήμερα — κι εδώ εννοώ όλο το οπτικοακουστικό προϊόν — ο κινηματογράφος είναι το σθεναρότερο μέσο εθνικής άμυνας στον πολιτιστικό τομέα.

Αν αυτό κατανοηθεί, τότε θα πρέπει να βρεθεί και μια λύση στο ζήτημα αυτού του προβληματικού προϊόντος.

ΜΙΧΑΛΗΣ ΚΟΥΤΟΥΖΗΣ

1. Κατ' αρχήν η τάση αυτή υπάρχει αλλά δεν είναι κυρίαρχη και πρέπει βέβαια να τη δει κανείς συγκριτικά σε κάθε χώρα. Βεβαίως μια παραγωγή 2 ή 4 εκατομμυρίων δολαρίων στην Αμερική θεωρείται μικρού κόστους σε σχέση με 20 ή 30 εκατομμύρια δολάρια που μπορεί να κοστίσει μια μεγάλη παραγωγή.

Ταινίες όμως μικρού κόστους όπως *Μετά τα μεσάνυχτα* του Σκορτσέζε, *Στην παγίδα του νόμου* του Τζάρμους, το έργο των αδελφών Κοέν *Απλό αίμα*, είχαν μια σχετικά μεγάλη εισπρακτική επιτυχία και σαφώς πολύ μεγαλύτερα κέρδη από μεγάλες παραγωγές. Η κυρίαρχη τάση σήμερα στα μεγάλα στούντιο της Αμερικής είναι να κάνουν λιγότερες ταινίες (έγιναν φέτος 34 ταινίες λιγότερες), αλλά αυτό δεν εμπόδισε να γίνουν πολλές ταινίες μικρού ή μεσαίου προϋπολογισμού. Το ίδιο συμβαίνει και στη Γαλλία (δεύτερη χώρα της Δύσης σε παραγωγή ταινιών), όπου ταινίες σαν *Trois hommes et un couffin* της Μ. Σερώ που έγινε μόνο με το μηχανισμό των *Avances sur recettes*, ενώ μεγάλες παραγωγές με μεγάλα αστέρια όπως ο Μπελμοντό κάνανε σαφώς λιγότερες εισπράξεις.

Δεν υπάρχει άρα μία τάση, αλλά συνειδητή πολιτική προς τρεις κατευθύνσεις: Μικρού, μεσαίου και μεγάλου κόστους που η καθεμιά έχει διαφορετικούς στόχους.

Οι πολύ ακριβές ταινίες έγιναν σαν μια αυτόματη απάντηση στην τηλεόραση και τα παράγωγά της. Όμως, σήμερα οι τεχνολογικές εξελίξεις επιτρέπουν στην τηλεόραση να πολεμήσει τον κινηματογράφο και στο επίπεδο της τεχνικής αρτιότητας και στο επίπεδο της σκηνής. Άρα σήμερα πρέπει να σκεφτεί κανείς όχι τεχνικές λύσεις, αλλά αισθητικές και ποιοτικές πράγμα που ήδη γίνεται σ' αυτές τις δύο μεγάλες χώρες παραγωγής.

Όσον αφορά την ίδια την Ελλάδα δεν είμαστε σε θέση ούτε υπάρχουν συγκεκριμένοι λόγοι να γίνονται υπερπαραγωγές. Όμως δεν πρέπει να ξεχνάμε δύο πράγματα: 1) Μια μεγάλη ελληνική παραγωγή είναι μικρή σε σύγκριση με τις ξένες παραγωγές και 2) μια μεγάλη παραγωγή στην Ελλάδα που γίνεται σε συμπαραγωγή με άλλες χώρες με βάση ένα πιο υψηλό προϋπολογισμό, λύνει αυτόματα, και αν υπάρχουν τεχνικά στάνταρς, το πρόβλημα της διάθεσης και της εκμετάλλευσης στο εξωτερικό.

2. Όπως είπαμε, δεν νομίζω ότι η τάση αυτή είναι κυρίαρχη, αλλά μια ακριβή ταινία σήμερα είναι ακριβή —ειδικά στη Γαλλία και Αμερική— γιατί εγγράφει διάφορες τεχνολογικές εξελίξεις στη διαδικασία παραγωγής της. Όμως πάρα πολλές χώρες —η Ελλάδα είναι μέσα σ' αυτές— δεν έχουν τις εγκαταστάσεις που επιτρέπουν στο θεατή να συλλάβει την πολύ μεγάλη διαφορά (στον ήχο, στην εικόνα και στο τρυκάζ) αυτών των εξελίξεων. Όμως μπορεί να συλλάβει, μάλλον πιο εύκολα, τη διαφορά μιας απλοϊκής ταινίας που θέλει να καλλιεργήσει μόνο ορισμένα απλοϊκά συναισθήματά του και ενός έργου κάποιου δημιουργού που προωθεί την καλλιέργεια ή την ευαισθησία πολύ πιο εξευγενισμένων αισθημάτων και αισθήσεων. *Στην παγίδα του νόμου, Ραν, Η Άννα και οι αδελφές της, Ο διάβολος στο κορμί, Το τραίνο της μεγάλη φυγής* και τόσες άλλες φετινές ταινίες είχανε αποτελέσματα απόλυτα, συγκρινόμενα με την *Κόμπρα* και άλλα έργα του είδους της, τουλάχιστον όσον αφορά την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Χωρίς να θέλουμε να περάσουμε μια διαχωριστική γραμμή μεταξύ ενός λεγόμενου εμπορικού κινηματογράφου και αυτού του δημιουργού, θα έλεγα ότι η καλή ταινία τραβάει τουλάχιστον στους κινηματογράφους πολύ περισσότερο κόσμο από την, αισθητικά, ποιοτικά και τεχνικά, κακά φτιαγμένη ταινία.

3. Όπως είπα και προ ολίγου, δεν είναι το υψηλό κόστος που καθορίζει αυτόματα και την εμπορική επιτυχία μιας ταινίας. Άλλωστε αν θέλουμε να μιλήσουμε σε καθαρά οικονομικό επίπεδο, μια φτηνή ταινία άσχετα απ' την ποιότητά της έχει μεγαλύτερες δυνατότητες οικονομικής επιτυχίας σε συνάρτηση με τη δαπάνη της σε σχέση με μια πάρα πολύ ακριβή ταινία. Θέλω να επαναλάβω ότι μια ακριβή ελληνική ταινία δεν παύει να είναι πολύ φτηνή στο επίπεδο της διεθνούς αγοράς.

Η διεθνής αγορά ζητάει από την ελληνική ταινία ορισμένα τεχνικά στάνταρ , κυρίως στο επίπεδο του ήχου, τα οποία σαφώς δεν έχει και πρέπει να κατακτήσει. Παρ' όλα αυτά μια εξευγενισμένη πολιτική της διάθεσης, μια πιο αισθητά δυναμική παρουσία στα φεστιβάλ και

στις αγορές, η χρησιμοποίηση και εκμετάλλευση των αναγκών προγράμματος της τηλεόρασης και των παραγώγων της, δίνουν μια δυνατότητα προώθησης της ελληνικής ταινίας στο εξωτερικό, ενισχυμένη επίσης και από μια πολιτική συμπαραγωγών.

4. Η ελληνική ταινία παίζει άνισα το παιχνίδι της εκμετάλλευσης. Τα κέρδη μιας ξένης ταινίας αγορασμένης φτηνά από ένα γραφείο εκμετάλλευσης πηγαίνουν σχεδόν στο σύνολό τους σ΄ αυτό το γραφείο. Δεν συμβαίνει το ίδιο με μια ελληνική ταινία απ΄ όπου το γραφείο εκμετάλλευσης παίρνει το 20%. Παράλληλα η ελληνική ταινία πρέπει να φύγει γρήγορα από τα μεγάλα αστικά κέντρα για επαρχία, όπου οι όροι εκμετάλλευσης είναι ευνοϊκότεροι και όπου ο αριθμός στις κόπιες είναι μικρός ώστε να μπορεί να γίνεται ταυτόχρονη εκμετάλλευση. Αυτοί είναι μόνο δυο λόγοι μεταξύ πολλών άλλων. Αλλά ας μην πέσουμε πάλι στην παγίδα ΠΕΚ-ΝΕΚ. Αυτό που διαχώριζε ουσιαστικά τότε τον ελληνικό κινηματογράφο από όλους τους άλλους ήταν η γλώσσα, γι ' αυτό τα καλύτερα αποτελέσματα τα είχαν οι ελληνικές ταινίες στην επαρχία. Ευτυχώς για όλους μας και την Ελλάδα ως έθνος, ο υποτιτλισμός δεν είναι αξεπέραστο φράγμα στην κατανάλωση των οπτικοακουστικών προϊόντων.

Δεν θα ήθελα βέβαια να καλύψω με τη σιωπή το αρκετά ουσιαστικό πρόβλημα της θεματολογίας, του σεναρίου, που έχουν καθορίσει από τη μεταπολίτευση κι ύστερα μια συγκεκριμένη ταυτότητα του ελληνικού κινηματογράφου. Είναι κι αυτό ένα πρόβλημα που πρέπει να ξεπεράσουμε.

5. Η παραγωγή οπτικοακουστικής εικόνας είναι εθνικό θέμα. Ο πολιτισμός, η αισθητική, οι νοοτροπίες καθορίζονταν χθες εν μέρει από τα υποπροϊόντα της βιντεοπαραγωγής ή της λούμπεν παραγωγής και σήμερα από τα ξένα προγράμματα των δορυφορικών συστημάτων που πλανώνται ήδη πάνω απ΄ τα κεφάλια μας.

6. Η απάντησή μου εμπεριέχεται στις προηγούμενες.

7. Οι σκηνοθέτες που δίνετε σαν παράδειγμα πάντα είχαν την τάση και την αγωνία να κάνουν παραγωγές χαμηλού κόστους. Όμως ας μην ξεχνάμε ότι στην Αμερική πολλοί μεγάλοι σκηνοθέτες κάνουν επί παραγγελία τα έργα τους και ο Σκορτσέζε σε μια συνέντευξη στο "Première" είπε ότι με χαμηλού κόστους ταινίες κέρδισε επιτέλους το δικαίωμα —και αυτό περνάει στο σενάριο και στη σκηνοθεσία— να είναι ένας πραγματικός δημιουργός.

8. Την ελπίζουμε και τη βλέπουμε, αλλά αυτό θα λυθεί μόνον όταν λυθεί το πρόβλημα της διάθεσης και εκμετάλλευσης, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, των ελληνικών ταινιών.

9,10*,11*,12. Για τα θέματα αυτά έχει ιδρυθεί από το Δ.Σ. του ΕΚΚ μια τριμελής επιτροπή που θα κάνει συγκεκριμένες προτάσεις μέσα σ' ένα δίμηνο και που θα καθορίσουν τη νέα στρατηγική του Κέντρου σε συνάρτηση με τις αρμοδιότητες που του δίνει ο καινούργιος νόμος για τον κινηματογράφο.

Οικονομια Και Ελληνικος Κιν/φος Συνδεονται Με Το «Και»

του Γιάννη Ηλιόπουλου

Αν γνωρίζετε πως η Οικονομία είναι κύκλος κυρτώστε την ευθεία κι απ' τα δυο της άκρα.

Προϊστορία του παρόντος

Η κινηματογραφική δραστηριότητα στην Ελλάδα δεν αντιμετωπίστηκε στα σοβαρά ως οικονομική δραστηριότητα. Ο αυτοσχεδιασμός, ο πρακτικισμός, η είσοδος στον κλάδο χωρίς γνωστικά εφόδια, έδωσαν έντονα χαρακτηριστικά εμπειρισμού στο κινηματογραφικό φαινόμενο. Η οργάνωση της εργασίας και των συντελεστών παραγωγής καθώς και η αμοιβή τους δεν ομογενοποιήθηκαν μέσω μιας μεθοδικότητας υποστηριγμένης από θεωρητική γνώση. Η οικονομική σκέψη και πρακτική δεν έκαναν ποτέ την εμφάνισή τους στον κλάδο. Η ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής παραγωγής —με την έννοια των αστάθμητων παραγόντων που την επηρεάζουν— έγινε άλλοθι που λειτούργησε υπέρ της μη συστηματοποίησης και της ανοργανωσιάς. Ο εξοπλισμός του κλάδου σε μηχανήματα και εργαστήρια έγινε με ερασιτεχνικό τρόπο και με υλικό παλαιωμένης τεχνολογίας. Η λειτουργία τους παραδόθηκε σε ανειδίκευτο προσωπικό —άρα συμβολικά αμειβόμενο— που αντιμετώπισε μια εξ' ίσου ερασιτεχνική παραγωγική δραστηριότητα. Ο σημερινός ερευνητής είναι αδύνατον να βρει στοιχεία δραστηριότητας του κλάδου παρά μόνον αν εμπιστευθεί και αν τον εμπιστευθεί η προφορική παράδοση.

Ένα τέτοιο ιστορικό δεν μας επιτρέπει να μιλάμε σήμερα στην Ελλάδα για κρίση, γιατί ουδέποτε υπήρξε άνθιση. Δεν υπολογίζουμε βεβαίως την περίοδο του Φίνου και των ομολόγων του γιατί αυτή παραμόρφωσε και την οικονομία του κλάδου και τις συνειδήσεις και την κινηματογραφική τέχνη.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα παράχθηκαν οι ελληνικές ταινίες της δεκαετίας του 1970. Με χρηματικές πηγές τη φτώχεια, το υποχείριο Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου και ένα κινηματογραφόφιλο επιχειρηματία.

Από το 1980, το Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (ΕΚΚ) άρχισε να δίνει ενδείξεις που πριμοδότησαν τα άτομα έναντι των δομών. Να χρηματοδοτεί, δηλαδή, ταινίες σκηνοθετών που έδιναν κάποιες υποσχέσεις ή αποδείξεις ταλέντου. Το αν αυτή η πολιτική διαβλήθηκε από πιέσεις δυνάμεων εξωκαλλιτεχνικής προέλευσης δεν σημαίνει ότι παρεξέκλινε της σταθερής πορείας του, που το απομάκρυνε από τη δημιουργία ή την ενίσχυση δομών. Από τότε μέχρι σήμερα χρημα-

τοδοτούσε 15 περίπου ταινίες το χρόνο, αριθμός συνολικός της ελληνικής παραγωγής. Έγινε δηλαδή η μόνη χρηματοδοτική πηγή και υπέβαλε την ιδέα του μόνου δυνατού μοντέλου παραγωγής.

Σ' αυτό το διάστημα, επίσης, επαγγελματικά σωματεία και εξουσία κατάφεραν να προωθήσουν ένα συνολικό νόμο για τον κινηματογράφο, ο οποίος μετά την ψήφισή του ακύρωσε τους προϋπάρχοντες και ο ίδιος έπεσε σε πλήρη αχρηστία λόγω του πρωτογονισμού που χαρακτηρίζει την ελληνική διοίκηση. Και λέμε πρωτογονισμός —κι όχι κάτι χειρότερο— για ν' αφήσουμε ελπίδες εξέλιξης στον αιώνα τον άπαντα.

Ας παραβλέψουμε το χάος, την ανικανότητα, την έλλειψη πολιτικής βούλησης, την απάθεια και ό,τι άλλο ουσιαστικό ρυπαίνει τον όρο *Διοίκηση* και ας επιχειρήσουμε μια ανίχνευση των πρακτικών παραγωγής ελληνικών ταινιών.

Απόπειρα μεθοδικότητας

Στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή της τελευταίας 10ετίας κυριαρχεί ο κινηματογράφος του δημιουργού. Ο όρος είναι δανεισμένος από υπαρκτό μοντέλο του εξωτερικού που για να επικρατήσει εκεί ήρθε σε αντιπαράθεση με το κυρίαρχο μοντέλο παραγωγής και την αισθητική των προϊόντων του. Η επέκτασή του στην Ελλάδα ήταν περισσότερο συμπτωματική και καθόλου προϊόν αντικρουόμενων πρακτικών. Η αιμορραγία του λαϊκού κινηματογράφου συνέπεσε με την ίδρυση του Ε.Κ.Κ. και τον γοητευτικό απόηχο που μετέφερε στην Ελλάδα *ο κινηματογράφος του δημιουργού*. Τι αφομοίωσε και τι διέστρεψε ο Έλληνας δημιουργός ξεπερνούν τις δυνατότητες του γράφοντος. Εκείνο που φιλοδοξούν οι επιδιώξεις μας είναι η ανίχνευση των παραγωγικών πρακτικών που εφάρμοσε ο ελληνικός κινηματογράφος, οι κινηματογραφικές τάσεις που ανέδειξαν, η επίδραση που είχαν αυτές οι πρακτικές στο καλλιτεχνικό προϊόν, οι σχέσεις που αποκατέστησε η ελληνική ταινία με το κοινό και τον ξένο κινηματογράφο και θα τελειώσουμε προτείνοντας άξονες μελέτης του κλάδου της εκμετάλλευσης.

Ένα θέμα που απλώνεται σ' ένα μεγάλο πεδίο της οικονομίας του κινηματογράφου είναι αδιανόητο να προσεγγιστεί θεωρητικά σε μια χώρα ανίκανη να εφαρμόσει μοντέλα παραγωγής. Θα επιχειρήσουμε όμως ν' αναδείξουμε θεματικές ενότητες που απαιτούν μελέτη.

Θα επιχειρήσουμε μια πρώτη προσπάθεια ταξινόμησης των ελληνικών ταινιών με βάση το κόστος. Στη συνέχεια θ' αναζητήσουμε τους συντελεστές που το απορροφούν και τις στρατηγικές επικοινωνίας που επιλέγει η κάθε κατηγορία ταινιών.

Η οικονομία τιμωρεί την ελληνική «υπερπαραγωγή»

Η εκτέλεση παραγωγής των ταινιών του ΕΚΚ πρέπει να τηρήσει ένα μόνο κανόνα, ο οποίος είναι συνδικαλιστικό επίτευγμα των τεχνικών κινηματογράφου. Αρκεί, δηλαδή, να συγκροτείται συνεργείο 13 τεχνικών και καμία άλλη δέσμευση για να παραχθεί μια ταινία. Η απόλυτη έλλειψη ρητών παραγωγικών πρακτικών οδηγεί το σκηνοθέτη —που είναι ταυτόχρονα και παραγωγός— στη μίμηση ενός μοντέλου ή στην επινόηση. Ταινίες των οποίων το κόστος ξεπερνά το μέσο κόστος παραγωγής μιμήθηκαν δεδομένα ταινιών του εξωτερικού που κατασκευάζονται με σκοπό την εξαγωγή τους. Ταινίες τέτοιων προδιαγραφών —ελλείψει άλλης ταξινόμησης τις λέμε ακριβές-- έγιναν με βεντέτες ηθοποιούς, πολυάριθμους κομπάρσους, πολυδάπανες κατασκευές ντεκόρ, συσσώρευση υλικότητας στην εικόνα, υποστήριξη της εικόνας με σύγχρονο μηχανικό εξοπλισμό στο φωτισμό και την κίνηση, σύνθεση συνεργείου με τους «άσσους» κάθε ειδικότητας. Κάτι αντίστοιχο δηλαδή των ξένων υπερπαραγωγών τηρουμένης της τεράστιας διαφοράς των αναλογιών μεγέθους. Όμως, τέτοιες προδιαγραφές στοχεύουν σ' ένα προϊόν-φιλμ κατάλληλο ν' ανταγωνιστεί διεθνείς αγορές, δηλαδή να λογοδοτήσει στον οικονομικό παράγοντα ο οποίος άλλωστε το πριμοδότησε. Οι ελληνικές ταινίες που εμπνέονται απ' αυτό το μοντέλο εξοντώνονται αποδεδειγμένα απ' τις αντίστοιχες ξένες ακόμα και μέσα στα πλαίσια της ελληνικής αγοράς. Η ελληνική εκδοχή του μοντέλου μιμήθηκε το φιλμικό περιεχόμενο (ως προς την υλικότητα), αλλά δεν στηρίχθηκε σε οικονομικές δομές που παράγουν αντίστοιχα προϊόντα. Τέτοιες δομές είναι προϋπόθεση κάθε κεφαλαίου που μπαίνει στην παραγωγή γιατί δίνουν εγγυήσεις διεκδίκησης της επιστροφής του. Η αναγκαιότητα να παραχθεί ακριβή ελληνική ταινία αν δεν υπακούει στους νόμους της οικονομίας πρέπει τουλάχιστον να υπαγορεύεται από μια πολιτική εθνικού γοήτρου. Αυτή η πολιτική δεν μπορεί ν' αρκείται στο εσωτερικό της χώρας, αλλά να διοχετεύεται στο εξωτερικό μέσω ενός μηχανισμού διάδοσης των πολιτιστικών προϊόντων. Σε καμιά πάντως περίπτωση δεν συνιστά προϊόν τυχαίας επιλογής και τυχαίου προορισμού.

Όπου η οικονομία επιτρέπει την ελαφρότητα, ο σκηνοθέτης και το ΕΚΚ σοβαρεύουν.

Οι ταινίες χαμηλού κόστους (γύρω στο μέσο όρο και κάτω), εφαρμόζοντας το 13μελές συνεργείο, χειρίστηκαν τους λοιπούς συντελεστές παραγωγής ανάλογα με τις φιλοδοξίες ή τη συνείδηση του σκηνοθέτη. Επιδίωξαν μια στοιχειώδη επάρκεια εικόνας-ήχου και επιδόθηκαν στην άρθρωση —ανεκτή ή αποτυχημένη—της κινηματογραφικής αφήγησης του θέματός τους. Εύκολα θ' αναγνωρίζαμε σ' αυτές τις ταινίες απόπειρες *άσκησης* ή αποτυχημένες ταινίες σκηνοθετών που θεωρούνται έμπειροι από άποψη αριθμού ταινιών. Σ' αυτή την κατηγορία υπάρχουν ταινίες που επιδίωξαν να κατακτήσουν μια ειδική κατηγορία κοινού μέσω του θέματος χωρίς να 'χουν άλλες φιλοδοξίες.

Πάντως σ' αυτή την κατηγορία ταινιών συμπαραγωγής ΕΚΚ δεν διαπιστώνουμε απόπειρες καινοτομιών. Ακόμη κι αν πρόκειται για ταινίες νέων ή παλαιότερων σκηνοθετών είναι άτολμες και συγκρατημένες. Ταινίες, δηλαδή, των οποίων το κόστος επιτρέπει να ριψοκινδυνέψουν νεωτερισμούς που οι ακριβές παραγωγές αποφεύγουν δεν εκμεταλλεύτηκαν αυτή τη δυνατότητα. Υποτάχθηκαν στη «σοβαρότητα» που χαρακτηρίζει όλες σχεδόν τις ταινίες του ΕΚΚ και υπέκυψαν στην κυρίαρχη λογική που θέλει τα οικονομικά μέσα ομόλογο της ποιότητας. Λογική που διακατέχει το σύνολο σχεδόν των Ελλήνων σκηνοθετών και στιγματίζει το σύνολο των ταινιών συμπαραγωγής ΕΚΚ. Θα λέγαμε ότι συνιστά μοντέλο που δεν υπακούει ούτε σε οικονομικούς νόμους ούτε σε αντικειμενικά δεδομένα καλλιτεχνικού προϊόντος. Είναι μηχανιστικό και προσαρμοσμένο στη χρηματοδοτική δυνατότητα του ΕΚΚ. Ένας ορισμένος αριθμός σκηνοθετών αυξημένος κατά ένα ποσοστό με νέους κάνει ταινίες μέσω του ΕΚΚ με περιοδικότητα μία ταινία ο καθένας κάθε 4ετία. Έτσι η λογική της κατ' επιλογή χρηματοδότησης μετατρέπεται σε διανομή υπό τον όρο ο σκηνοθέτης να περιμένει τη σειρά του. Αυτός είναι ο εκφυλισμός του όρου *κιν/φος του δημιουργού* στην ελληνική του εκδοχή. Η κυριαρχία του και η επιβολή του ως μοναδικό μοντέλο θα έχει δυσάρεστες εξελίξεις γιατί το εφαρμόζουν σκηνοθέτες που με το έργο τους αποδεικνύουν ότι ανήκουν σε διαφορετικές κινηματογραφικές τάσεις και λογοδοτούν σ' ανόμοιους παράγοντες.

Η έλλειψη δομών, λογικής των θεσμών και ρητής κινηματογραφικής πολιτικής παρατείνουν τη σύγχυση μέσω της απαλειφής των διαφορών. Ανακόπτουν τη δυναμική που θα έδινε στο κινηματογραφικό φαινόμενο η αναγνώριση μιας ποικιλίας ρευμάτων και αποσχηματίζουν τον κινηματογράφο του δημιουργού με τη διεύρυνση των

ορίων του, έτσι ώστε να περιλάβει όλους όσους κάνουν ταινίες μέσω του ΕΚΚ.

Μια πρώτη ένσταση έρχεται απ' το κοινό το οποίο επιλέγει τον δημιουργό κι όχι γενικά τον κινηματογράφο αυτού του μοντέλου. Το αν υπάρχουν πολλοί Έλληνες δημιουργοί είναι λάθος ερώτημα, δεδομένου ότι το κινηματογραφικό προϊόν δεν είναι κατ' ανάγκη δημιουργία.

Σε μια χώρα που δεν είναι ούτε διανοούμενη ούτε οικονομική δύναμη, το φαινόμενο ελληνικός κινηματογράφος δεν διαμόρφωσε κοινό με ειδικά γούστα, ούτε σκηνοθέτες με εμβάθυνση σε ειδικές περιοχές της κινηματογραφικής τέχνης, ούτε παραγωγικές μονάδες που επιδεικνύουν τη σχέση τους με το προϊόν μέσω το οικονομικού παράγοντα. Η ισοτιμία κοινού - καλλιτεχνών - οικονομίας είναι ο μόνος όρος που εξηγεί τη διαστροφή του κινηματογραφικού κλάδου.

Ταινίες του οικονομικού περιθωρίου

Στον αντίποδα των ακριβών ελληνικών ταινιών βρίσκονται σκηνοθέτες που υιοθετούν ελαφρές πρακτικές παραγωγής, θα λέγαμε ερασιτεχνικές. Κι αυτοί επίσης κάνουν κινηματογράφο του δημιουργού με την έννοια ότι είναι σεναριογράφοι - σκηνοθέτες και παραγωγοί του έργου τους. Ριψοκινδυνεύουν την έναρξη των γυρισμάτων της ταινίας τους χωρίς να 'χουν εξασφαλίσει τα οικονομικά μέσα. Συγκροτούν μικρό συνεργείο, δουλεύουν με φιλμ 16 mm, με ερασιτέχνες ηθοποιούς, κάνουν γυρίσματα σε φυσικούς χώρους, αρνούνται το μηχανικό εξοπλισμό των γυρισμάτων, αξιοποιούν στο μέγιστο δυνατό την ελάχιστη υλικότητα. Υιοθετούν παραγωγικές πρακτικές που αντιστρατεύονται τις κυρίαρχες νοοτροπίες.

Στην περίπτωσή τους η οργάνωση των μη - μέσων παραγωγής έτσι ώστε να υπάρξουν παραγωγικά αποτελέσματα ανατρέπει τις γραμμικές λογικές τόσο της αξίας του χρήματος όσο και της αξιολόγησης του έργου. Αν κατέφυγαν σ' αυτή την εξουθενωτική, οικονομικά, περιπέτεια από ανάγκη ή από πεποίθηση το ξέρουν μόνο οι ίδιοι. Το ουσιώδες για μας είναι ότι άφησαν έργα που ανοίγουν ορίζοντες στην αναζήτηση νεωτερισμών στη φόρμα, την αφήγηση, τη θεματική. Έργα που έπεσαν ως κεραυνός εν αιθρία στο φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και που η αναγνώρισή τους ήλθε πρώτα απ' το εξωτερικό. Μια τέτοια παραγωγική πρακτική δεν είναι επιθυμητή από το εύθραυστο κατεστημένο που επιβάλλει όρους σταθεροποίησης στο κινηματογραφικό φαινόμενο χωρίς να ενδιαφερθεί για την ομαλοποίησή του. Ομαλοποίηση όμως προϋποθέτει φορείς που μεταλλάσσουν την εμπειρία σε θεωρητική γνώση και τη γνώση σε πρακτική.

Ο Δημιουργός υπερτιμά τον οικονομικό παράγοντα

Οι παραγωγικές πρακτικές υψηλού κόστους παρασύρουν το σύνολο σχεδόν των σκηνοθετών οι οποίοι θεωρούν δεδομένη την υποχρέωση του κράτους να ικανοποιήσει τις επιλογές τους. Και επειδή η μόνη πηγή χρηματοδότησης της παραγωγής είναι το ΕΚΚ, ο μόνος τρόπος εξασφάλισης επαρκών κεφαλαίων εξυπηρέτησης αυτών των πρακτικών είναι η αύξηση του χορηγούμενου ποσού. Σ' αυτή κατεύθυνση άλλωστε βαδίζει η υπογραφή προγραμματικής συμφωνίας συμπαραγωγών μεταξύ ΕΚΚ - ΕΡΤ. Έστω, όμως, κι αν εξασφαλιστεί επάρκεια κεφαλαίων παραγωγής, κεφαλαιώδες είναι το θέμα τού πώς εγγράφεται το κόστος στην εικόνα. Η άποψη που διεκδικεί την παρουσία περισσότερων μέσων παραγωγής αποβαίνει συχνά εις βάρος του ύφους της ταινίας κι όχι κατ' ανάγκην υπέρ της ευχαρίστησης του θεατή. Ο αγώνας κατάκτησης της τεχνικής τελειότητας και της υλικότητας μοιάζει να είναι η κυρίαρχη αγωνία των Ελλήνων σκηνοθετών, που αν είχαν όσα μέσα χρειάζονται φοβούμαστε ότι θα οδηγούσε σε kitsch, με την έννοια ότι η παραγωγή του ωραίου γίνεται αυτοσκοπός. Το παράδοξο είναι ότι ενώ ο κινηματογράφος του δημιουργού βάζει άλλες προτεραιότητες, εν τούτοις στην Ελλάδα επιχειρεί να παγιώσει μία και μόνη πρακτική.

Όταν αυτή η πρακτική απαιτεί αυξημένο κόστος είναι εύλογο να γεννηθούν ορισμένα ερωτήματα που φανερώνουν μια διαυγή προβληματική: Οι δημιουργοί έχουν συνείδηση των οικονομικών συνθηκών μέσα στις οποίες θ' ασκήσουν τη δραστηριότητά τους; Αυτές οι συνθήκες είναι οι επιθυμητές; Όταν έχουν την ευκαιρία να παράγουν μια ταινία σε τι λογοδοτούν: στην τέχνη, στην οικονομία ή στην επικοινωνία με το κοινό; Γνωρίζουν ότι η αποχή του ΕΚΚ από τις παραγωγικές διαδικασίες και ο πολεμικός λόγος που αναπτύσσει ο κλάδος οδηγεί στα αποτελέσματα που έχει το τούρκικο παζάρι; Τους απασχολεί η σχέση τέχνης και οικονομίας στην Ελλάδα;

Ερωτήματα που συναρτώνται τόσο με το αίτημα των δημιουργών για «ευπρόσωπες» κατασκευαστικά ταινίες όσο και με το αισθητικό αντίκρισμα αυτού του κόστους ως όρου ποιότητας για την καριέρα των ταινιών. Καριέρα που δεν τη συνδέουμε απαραίτητα με την εμπορική τους επιτυχία ούτε με την αξίωση να καταχωρηθούν στον κατάλογο των αριστουργημάτων. Πάντως το γεγονός πως οι ελληνικές ταινίες δεν κάνουν καριέρα συνδέεται με το οικονομικό παράδοξο ότι έχουν αποσβέσει το κόστος τους πριν ακόμα βγουν στις αίθουσες. Παράδοξο που αποκαλύπτει ότι ο τρόπος παραγωγής ταινιών στην Ελλάδα έχει διαγράψει την έννοια του ρίσκου, πράγμα που σημαίνει και παραίτηση απ' τη διεκδίκηση κέρδους. Με απούσες τις βασικές οικονομικές έννοιες γιατί να υπάρξει αναλογία μεταξύ οικονομικού παράγοντα και κινηματογραφικού προϊόντος;

Σύμπραξη ισοδύναμη της συνενοχής

Η μεταλλαγή του οικονομικού παράγοντα σε αισθητικό αποτέλεσμα και η αξιολόγηση αυτού του αποτελέσματος με τα βραβεία ποιότητας ή εκείνα του φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, εμπλέκει δύο παράγοντες σ' ένα παιχνίδι συνύπαρξης μέσω της συνενοχής: Απ' τη μια μεριά το κράτος με τους εκπροσώπους του κι απ' την άλλη ο κινηματογραφικός κλάδος με τους δικούς του. Η σύμπραξη αυτών των δύο παραγόντων θα διαχειριστεί την κινηματογραφική υπόθεση με την αρχή της επιλογής τόσο στον προγραμματισμό παραγωγής όσο και στην αξιολόγηση των προϊόντων. Η ελληνική ταινία θα κάνει τον κύκλο της χωρίς να περιλάβει το κοινό. Και όταν το περιλάβει κινδυνεύει να ξεχειλώσει απ' τις δυνάμεις των λαϊκών αρχέτυπων. Ένα απ' αυτά τα αρχέτυπα είναι η λαϊκή φυλλάδα την οποία επιχειρούν να προσποιηθούν όσες ελληνικές ταινίες παρουσιάζονται από την τηλεόραση με τη μορφή σήριαλ. Ενώ είναι κινηματογραφικές ταινίες τεμαχίζονται σε τρία ή τέσσερα μέρη για να αγοραστούν από την τηλεόραση σε τιμές σήριαλ. Επιτάσσονται δηλαδή δύο κρατικές οικονομικές πηγές (ΕΡΤ - ΕΚΚ) να συνεισφέρουν στην ίδια παραγωγή αλλά απαιτούν δύο διαφορετικά προϊόντα. Μέσα σε μια στενότητα κεφαλαίων οι δύο οικονομικές πηγές συμβάλλουν με σκοπό να εκβάλουν υπό μορφή Δέλτα. Αυτή η τηλεοπτική λογική δε σέβεται ούτε το κοινό, ούτε το λαϊκό αρχέτυπο ως είδος, ούτε το κεφάλαιο. Ο σκηνοθέτης απ' την πλευρά του δεν βελτιώνει το τηλεοπτικό είδος ούτε εκμεταλλεύεται την τηλεόραση ως μέσο δια του οποίου θ' αποκαταστήσει σχέσεις επικοινωνίας με το κοινό.

Η πολιτική της ψηφοφορίας είναι τουλάχιστον άβουλη

Οι παρατηρήσεις που κάναμε δίνουν ενδείξεις ότι ο οικονομικός παράγοντας δεν λειτουργεί ομαλά σε σχέση με το προϊόν που παράγει. Αν υπολογίσουμε και τις νοοτροπίες που παράγουν αυτές οι ανώμαλες λειτουργίες θα κάνουμε πολύ δυσάρεστες διαπιστώσεις για την ποιότητα και το μέλλον του ελληνικού κινηματογράφου.

Η διαπιστωμένη αδυναμία των ελληνικών ταινιών να έλξουν το κοι-

νό ίσως οδηγήσει τους «προγραμματιστές παραγωγής» στη λαϊκοφιλία και στην επικίνδυνη σύμπραξη κεφαλαίου παραγωγής και σκηνοθετών μέσω της λαϊκής δραματουργίας. Συνταγές λαϊκών αρχέτυπων που μπορούν να δομήσουν μια λαϊκή αφήγηση υπάρχουν ανεξάντλητες στο παρελθόν. Η ανάγκη αναθέρμανσης της ζήτησης εγκυμονεί τον κίνδυνο διαστροφής στην Ελλάδα γιατί, ούτε ο κινηματογράφος του δημιουργού έχει δώσει έργα που μας επιτρέπουν να μιλάμε για «ελληνική ποιότητα», ούτε ο λαϊκός κινηματογράφος έχει δημιουργήσει ένα οικονομικό μέγεθος στον κλάδο. Η έλλειψη των δύο αυτών συντελεστών αλλά και της κινηματογραφικής πολιτικής αφήνει ελεύθερους τους υπεύθυνους να διαστρέψουν τους δεσμούς οικονομίας και τέχνης και να τους μετατρέψουν σε συμβατικές σχέσεις κομματικής δύναμης — δημοσίου χρήματος — συντεχνίας κινηματογραφιστών. Εκ των υστέρων και για να διαγράψουν τα γεγονότα που τους ξεπέρασαν προσεταιρίζονται ορισμένους σκηνοθέτες με τη μεταχρηματοδότηση της παραγωγής των ταινιών τους αφού τις έχουν απόλυτη ανάγκη για λόγους, έστω ελάσσονος, γοήτρου.

Η όλο και φθίνουσα σχέση ελληνικής ταινίας - κοινού φοβούμαστε ότι θα συντελέσει όλο και περισσότερο στην παραμόρφωση της σχέσης οικονομικού παράγοντα - προϊόντος τέχνης.* Η αναγκαιότητα μιας προβληματικής με θέμα την ιδιομορφία που χρειάζεται να κατακτήσει ο ελληνικός κινηματογράφος για να συνυπάρξει με τον ξένο, είναι κεφαλαιώδης για τη χάραξη μιας εθνικής πολιτικής. Επιπλέον είναι στοιχειώδης όρος για τη λειτουργικότητα των επιτροπών που διαχειρίζονται το κινηματογραφικό φαινόμενο και οι οποίες λειτουργούν με βάση τις προσωπικές ή συντεχνιακές απόψεις των μελών τους. Η ομαλοποίηση λειτουργίας του κλάδου δε λύνεται με την επαγγελματική εκπροσώπηση. Ερωτήματα όπως: «Η ελληνική οικονομία δεν μπορεί να παράγει εμπορικές ταινίες (εξαγώγιμες) ή η ελληνική εμπορική ταινία δεν μπορεί να συγκροτήσει οικονομικές μονάδες;», δεν μπορούν ν' απαντηθούν με ψηφοφορίες. Δημοκρατία που εξορίζει τη γνώση είναι τουλάχιστον αφελής. Δίνουμε βαρύνουσα σημασία στην κιν/κή πολιτική γιατί δημιουργεί προηγούμενο που πάνω του θα στηριχθούν μελλοντικές δομές. Για ν' αποτρέψουμε την τερατομορφία αυτών των δομών επισημαίνουμε τις αδυναμίες, σκοπεύοντας να υποκινήσουμε πορείες που θ' αξίζουν την επιβράβευση.

Η αρχή του οικονομικού εκδημοκρατισμού

Μια θεμελιώδης αρχή χάραξης κινηματογραφικής πολιτικής είναι ο εκδημοκρατισμός της παραγωγής, της διανομής, της εκμετάλλευσης.

Εκδημοκρατισμός παραγωγής σημαίνει κατανομή των κινδύνων σε περισσότερους φορείς έτσι ώστε ν' αποκατασταθεί η ισορροπία της σχέσης κόστος παραγωγής — επιστροφή του κεφαλαίου.

Εκδημοκρατισμός της διανομής σημαίνει αποκατάσταση ισορροπίας στη σχέση κόστος διανομής (κόπιες, διαφήμιση) — απόσβεση.

Ο εκδημοκρατισμός της εκμετάλλευσης στις αίθουσες αξιώνει ισορροπία της σχέσης: έξοδα λειτουργίας της αίθουσας — απόσβεση.

Οι τρεις προϋποθέσεις αντιστοιχούν στους τρεις τομείς του κινηματογραφικού κλάδου και είναι το σημείο μηδέν απ' το οποίο αρχίζει να υπάρχει ενδιαφέρον άσκησης της κάθε δραστηριότητας. Κι αν, όπως πιστεύεται, η ελληνική ταινία δεν είναι δυνατόν ν' αποσβέσει το κόστος της, αυτό υπαγορεύεται από την παλαιωμένη λογική που περιμένει απ' τις αίθουσες ν' αποσβέσουν το κόστος. Η ελληνική ταινία, δυνητικά, μπορεί να περιμένει απ' τις αίθουσες ένα πολύ μικρό ποσοστό απόσβεσης. Μετά ακολουθεί το video, η ελληνική και ξένη τηλεόραση, οι εξαγωγές, το χρηματοπιστωτικό σύστημα, το ρίσκο του ιδιωτικού κεφαλαίου, το κράτος, οι δημοτικές αρχές. Για να ερεθιστούν τέτοιοι μηχανισμοί είναι επείγον για την κινηματογραφική πρακτική ν' αρχίσει να εμπιστεύεται λίγο τη θεωρία. Άλλωστε η βιομηχανία της εικόνας δεν εξυπηρετείται με τη λογική της πρακτικής αριθμητικής· είναι πιο σύνθετο οικονομικό φαινόμενο.

Ταχύτητες: Αν η παραγωγή «βάζει τρίτη» οι αίθουσες «ανταποκρίνονται με όπισθεν»

Η έλλειψη κινηματογραφικής βιομηχανίας στην Ελλάδα αντανακλάται και στην απουσία κινηματογραφικής έρευνας. Είναι αυτονόητο ότι η πολιτική δεν αρκεί για να ομαλοποιήσει ένα κλάδο, ο οποίος λειτουργεί μέσα σ' ένα πλέγμα αντιθετικών νοοτροπιών και συμφερόντων. Αν συσχετίσουμε για παράδειγμα τον κλάδο της παραγωγής και της εκμετάλλευσης στις αίθουσες θα διαπιστώσουμε την περιφρόνηση με την οποία αντιμετωπίζουν οι αιθουσάρχες την ελληνική ταινία. Αντί να τροφοδοτήσουμε τη δικαιολογημένη εχθρότητα των δύο κλάδων, προτείνουμε ένα έργο που θα βοηθήσει επικερδώς τη συμφιλίωσή τους.

Μια έρευνα κατανομής των αιθουσών σ' όλη την Ελλάδα και της επάρκειάς τους σε σχέση με τον πληθυσμό κάθε περιοχής θα δώσει στοιχεία απαραίτητα για την υπάρχουσα δυνατότητα πρόσβασης του κοινού στις αίθουσες. Η μελέτη σύνθεσης του ετήσιου προγράμματος κατ' αίθουσα και γεωγραφικό διαμέρισμα θα επιτρέψει να συναχθούν συμπεράσματα σχετικά με το είδος των ταινιών που προβάλλονται και εκείνο που δεν βρίσκει πρόσβαση στις αίθουσες, κυρίως της επαρχίας. Συμπληρωματικά στοιχεία σχετικά με την καριέρα εκμετάλλευσης κάθε ταινίας (αριθμός προβολών και εισιτηρίων ανά προβολή, αριθμός κενών καθισμάτων και αριθμός θέσεων κάθε αίθουσας) θα δώσουν στατιστικά δεδομένα και χρήσιμες ερμηνείες για τη χάραξη πολιτικής αναθέρμανσης της ζήτησης. Πληροφορίες σχετικές με την αισθητική των αιθουσών και τη βιτρίνα της πρόσοψής τους θα μας προμηθεύσουν δεδομένα χρήσιμα για την ευθύνη του αιθουσάρχη στην απομάκρυνση του κοινού από τις αίθουσες. Η ευπρέπεια και η αισθητική της αίθουσας είναι ένας συμπληρωματικός λόγος έλξης ή απώθησης του κοινού για την κατανάλωση του ελεύθερου χρόνου του. Αίθουσες που λειτουργούν προς βλάβη του κινηματογραφικού προϊόντος παίζουν αρνητικό ρόλο στην οικονομία του κινηματογράφου.

Η σύνταξη μελέτης με θέμα τον προσδιορισμό του ελάχιστου αριθμού εισπράξεων που καθιστά βιώσιμες τις αίθουσες (κατά περιφέρεια) είναι απ' τις βασικές γνώσεις - κλειδιά που θα ρυθμίσουν τις σχέσεις Παραγωγού — Διανομέα — Αιθουσάρχη. Η παρέμβαση του κράτους στον τομέα της εκμετάλλευσης έχει αποτέλεσμα μόνο όταν αποφεύγει τον αυτοσχεδιασμό. Η πολιτική του πειραματισμού επιτρέπεται μόνον όταν κρίνεται απαραίτητο να ελεγχθούν αντιδράσεις σε πρακτικές που δεν έχουν δοκιμαστεί (για παράδειγμα προτρέπει τις εταιρίες διανομής να διανείμουν τις ελληνικές ταινίες πρώτα στην επαρχία και μετά στην Αθήνα). Αντίθετα, οι προθέσεις του Ελληνικού Κέντρου Κιν/φου ν' αγοράσει μερικές αίθουσες και να τις εκμεταλλευθεί προβάλλοντας ελληνικές ταινίες είναι και αψυχολόγητη και μακριά από κάθε φιλοδοξία αναθέρμανσης της ζήτησης.

Μια έρευνα βασισμένη στους άξονες που αναφέραμε ενδεικτικά και σ' άλλους που παραλείψαμε στα πλαίσια ενός άρθρου, θα διαμορφώσει απόψεις ενισχυμένες με επεξεργασμένα δεδομένα, θα επιτρέψει τη χάραξη πολιτικής αδιαμφισβήτητου κύρους και θα πετύχει αποτελέσματα με ελάχιστες αποκλίσεις από τα επιθυμητά.

Περιπατος Σε Χρονια Προβληματα

Του Βαγγέλη Παπαδάκη

Καλή πατρίδα σύντροφε του Λευτέρη Ξανθόπουλου

Ήταν ένας ήσυχος θάνατος της Φρίντας Λιάππα

Αυτό το κείμενο δεν φιλοδοξεί να κάνει μιαν εμπεριστατωμένη κριτική των φετινών ελληνικών ταινιών αλλά να εντοπίσει μόνον ορισμένες γενικές αδυναμίες στο καλλιτεχνικό επίπεδο του ελληνικού κινηματογράφου, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα συγκεκριμένα παραδείγματα από τις τελευταίες ταινίες.

Παρ' όλο που γενικά το καλλιτεχνικό επίπεδο της φετινής παραγωγής δεν ήταν, κατά τη γνώμη μας, κατώτερο από των προηγουμένων χρόνων, εντούτοις συνεχίζει να εμφανίζει τα χρόνια προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου (και όχι μόνον αυτού).

Επιδίωξή μας είναι ν' αρχίσει μια συζήτηση αυτών των βασικών προβλημάτων, που ίσως να φαίνονται γνωστά αλλά επαναλαμβάνονται συστηματικά κάθε χρόνο. Σήμερα μάλιστα, μέσα σ' αυτό το κλίμα της οικονομικής πίεσης για εμπορική επιτυχία των ταινιών, τέτοιου είδους συζητήσεις βοηθάνε στο να θυμόμαστε μερικές βασικές καλλιτεχνικές αρχές στο βαθμό που επιδίωξή μας είναι η υπεράσπιση της κινηματογραφικής ταινίας σαν έργο τέχνης.

Όταν ένα βιολί είναι αρκετό δεν χρειάζεται να χρησιμοποιηθούν δύο (Vivaldi)

Ορισμένες φορές παρατηρούνται στις ταινίες, φαινόμενα όπως: η αντικατάσταση της αναγκαίας οργάνωσης μιας ενιαίας δομής της αφήγησης από την προσθετική παράθεση σκηνών, ο έντονος διδακτισμός με φορτικές επεξηγήσεις και η υποκατάσταση ζητούμενων ποιοτήτων από την ποσοτική συσσώρευση τεχνασμάτων. Και οι τρεις περιπτώσεις, που κάλλιστα μπορούν να συνυπάρχουν, υπάγονται στο πρόβλημα της έλλειψης οικονομίας στα αφηγηματικά υλικά, με την έννοια της λιτότερης και αποτελεσματικότερης χρήσης τους για την εξυπηρέτηση των εκφραστικών αναγκών.

Τ' αποτελέσματα είναι ταινίες, που μπορούν να συνεχίζονται «επ' άπειρον» χωρίς να ολοκληρώνουν τις αρχικές τους προθέσεις, που παγιδεύουν το θεατή στην ποσοτικοποίηση εντυπωσιασμών και που τον αντιμετωπίζουν σαν μαθητή, παρακάμπτοντας το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της τέχνης, τη μετάδοση δηλ. της γνώσης αποκλειστικά με το βίωμα.

Ας δούμε μερικά χαρακτηριστικά παραδείγματα.

Στο *Νοκ-άουτ* του Τάσιου, οι διάλογοι στη σκηνή με το Φάνη (Χηνάς) και τον Κώστα (Αρζόγλου) στην παραλία και στην άλλη με το Γιώργο (Κιμούλης) και το Φάνη στο δρόμο (μετά την ταβέρνα), διδάσκουν φλύαρα ολόκληρο το περιεχόμενο της ταινίας. Ανάλογα συμβαίνουν: στο *Σχετικά με το Βασίλη* του Τσιώλη, στις σκηνές της συνέντευξης του καθηγητή (Δενέγρης) και της συνάντησής του με το φιλικό ζευγάρι έξω από το διαμέρισμα του τελευταίου, στο *Καλή Πατρίδα, σύντροφε* του Ξανθόπουλου με το μονόλογο της υποψήφιας νύφης μπροστά στον καθρέφτη, στο *Μία νύχτα με τη Σιλένα* του Παναγιωτάτου μ' ορισμένους μονόλογους του Καφετζόπουλου, στη *Φωτογραφία* του Παπατάκη με το μονόλογο του Ρέτσου στο τέλος της ταινίας σαν κορυφαίο παράδειγμα. Παράλληλα ο εντυπωσιασμός από τα φορτωμένα ντεκόρ, τα κοστούμια και τα διάφορα αντικείμενα εποχής στο *Καραβάν Σαράι* έρχεται ν' αναπληρώσει με τέχνασμα το κενό της προσέγγισης του χώρου της Θεσσαλονίκης στον εμφύλιο πόλεμο. Το ίδιο φαινόμενο του ποσοτικού εντυπωσιασμού υπάρχει: στο *Καλή Πατρίδα Σύντροφε* όπου οι τοπιογραφίες (με πιο χαρακτηριστικές του νεκροφυλάκιου) υποκαθιστούν το ζητούμενο χωριό «Μπελογιάννης», στα *Κουρεμένα κεφάλια* του Μακρή όπου η συσσώρευση των ερωτικών φετίχ παρακάμπτουν το πρόβλημα της ουσίας του χώρου ενός επαρχιακού πορνείου στις αρχές της δεκαετίας του '50.

Τέλος προβλήματα οργάνωσης μιας ενιαίας δομής στην αφήγηση έχουμε στο ασυναρμολόγητο παζλ των σκηνών του *Καλή πατρίδα σύντροφε* και στα *Κουρεμένα κεφάλια* με την αποτυχη-

μένη εφαρμογή της αρχικής πρόθεσης για πολύπλευρη θέαση των γεγονότων: οι αφηγήσεις των διαφορετικών προσώπων πάνω στα ίδια συμβάντα επικαλύπτονται συστηματικά καταλήγοντας σε στείρες επαναλήψεις.

Θέλουν να βρουν τη λύση εκεί που όλα δεν είναι παρά αίνιγμα (Pascal)

Ένα σύμβολο «είναι αληθινό μόνον όταν έχει ανεξάντλητο και απεριόριστο νόημα, όταν προφέρει με την απόκρυφη γλώσσα των νύξεων και των υπαινιγμών κάτι που δεν μπορεί να διατυπωθεί, που δεν αντιστοιχεί σε λέξεις»[1].

Αντίθετα τα στερεότυπα (κλισέ) είναι μονοσήμαντα και δείχνουν τα πράγματα σύμφωνα με κάποιους τρόπους που ο κόσμος έχει συνηθίσει να τα βλέπει. Αλλά αν έχουμε συνηθίσει να βλέπουμε τα πράγματα κατά έναν τρόπο, αυτά καταλήγουν να γίνουν «αόρατα» κάποια στιγμή.

Η σκηνοθεσία, λοιπόν, στον κινηματογράφο πρέπει να προχωρά σε «ιδιαιτερότητες», σε «μοναδικότητες» επιδιώκοντας να μας βγάλει από τον κόσμο του συνηθισμένου — απαραίτητη προϋπόθεση για την αποκατάσταση του βλέμματός μας.

Αν η πραγματικότητα είναι αινιγματική τότε και τ' αφηγηματικά υλικά μιας ταινίας, που φιλοδοξεί να την ανασυνθέσει, πρέπει να κρατάνε κάτι απ' αυτό το αίνιγμα.

Τα στερεότυπα στις ταινίες υπεισέρχονται στα θεματικά υλικά αλλά και στην εικόνα, με ιδιαίτερες λειτουργίες που ποικίλλουν.

Υπάρχουν περιπτώσεις, όπου θεματικά στερεότυπα οδηγούν το περιεχόμενο της ταινίας στην ουσιαστική περιφρούρηση μιας ιδεολογίας, που σ' ένα πρώτο επίπεδο επιδιώκει ν' αμφισβητήσει: κατηγορώντας κάποιο πράγμα με το κοινότοπο «κακό» ουσιαστικά το προφυλάσσεις από επιθέσεις πολύ πιο ανατρεπτικού χαρακτήρα.

Ας δούμε δύο παραδείγματα.

Στο *Καραβάν Σαράι* βρισκόμαστε στον εμφύλιο πόλεμο, όπου καταγράφεται το γνωστό «κακό» εκείνης της περιόδου: οι Αμερικάνοι, η Φρειδερίκη, οι εγχώριοι συνεργάτες τους, οι συλλήψεις των αριστερών, η φτώχεια και η πορνεία. Το κεντρικό πρόσωπο του πατέρα (Καρακατσάνης) δείχνει να μην καταλαβαίνει τι γίνεται γύρω του. Αυτός ο ανθρωπάκος ουσιαστικά είναι ο «κοινός νους» και το μόνο που τον ενδιαφέρει εντοπίζεται στη σφαίρα του ατομικού και, σε προέκταση, της οικογένειάς του: τα κτηματάκια του, το σεξουαλικό του πρόβλημα, η ηθική της κόρης, το μέλλον του γιου. Δεν φαίνεται διατεθειμένος να πάρει καμιά ευρύτερη ευθύνη. Αυτό λοιπόν το πρόσωπο, που του τρέχουν τα σάλια βλέποντας τα επίκαιρα από το «αμερικάνικο θαύμα» γίνεται συμπαθές στο θεατή. Καταλήγει να εξελιχθεί σε σύμβολο όχι του κοντόφθαλμου μικροαστού, όπως θα έπρεπε, αλλά της ιδέας της εθνικής συμφιλίωσης, όπως την αντιλαμβάνονται μερικοί. Η Ιστορία εγκλωβίζεται στους εντυπωσιασμούς των ντεκόρ και το στερεότυπο μελό αναλαμβάνει να θέσει το ερώτημα στον θεατή: με ποιους είσαι, με τους «κακούς» ή με τον Καρακατσάνη; Η απάντηση είναι ευνόητη.

Στο *Καλή πατρίδα σύντροφε* έχουμε ανάλογα προβλήματα. Υπάρχουν οι Έλληνες πρόσφυγες, που αναγκάστηκαν να καταφύγουν στην Ουγγαρία στο τέλος του εμφύλιου πόλεμου και οργάνωσαν το χωριό «Μπελογιάννης».

Αυτοί και τα παιδιά τους είναι οι «καλοί». Είναι αγαπητοί από τους ντόπιους (χαρακτηριστική η περίπτωση του Ούγγρου που καταθλίβεται εν όψει της αναχώρησης της αγαπημένης του για την Ελλάδα), δεν έχουν προβλήματα μεταξύ τους και νοσταλγούν την πατρίδα. Όλες οι συγκρούσεις στο εσωτερικό της μικρής κοινωνίας του χωριού αλλά και των προσφύγων με τον ευρύτερο χώρο της Ουγγαρίας απουσιάζουν. Το «παράδοξο» της δημιουργίας ενός χωριού (γκέτο;) αποκλειστικά από Έλληνες πρό-

Μια νύχτα με τη Σιλένα του Δημήτρη Παναγιωτάτου

σφυγες, οι αναγκαστικές συνθήκες συγκρότησής του, οι εξελίξεις στον πολιτικό χάρτη της Αριστεράς και πολλά άλλα δείχνουν ν' άφησαν ανεπηρέαστη τη μικρή κοινωνία του «Μπελογιάννης».

Τα τελευταία χρόνια όμως, οι πρόσφυγες άρχισαν να επιστρέφουν στην Ελλάδα και ενώ πριν αισθανόντουσαν ξένοι στην Ουγγαρία (προς θεού, όχι γιατί οι ντόπιοι τους βλέπαν έτσι, αλλά για προσωπικούς λόγους νοσταλγίας) τώρα αισθάνονται ξένοι γιατί η εδώ κοινωνία τους αντιμετωπίζει έτσι. Να, λοιπόν, ο «κακός» της ιστορίας: η ελληνική κοινωνία στη γενικόλογη διατύπωσή της. Η ταινία δεν προχωράει σε μια ιδιαίτερη προσέγγιση αυτού του προβλήματος και αρκούμενη στις κοινότοπες διαπιστώσεις ουσιαστικά προφυλάσσει την ιδεολογία αυτού του ρατσισμού. Επιπλέον κινητοποιώντας τους μηχανισμούς της για να πείσει ότι οι άνθρωποι αυτοί είναι Έλληνες, *απολογείται* για λογαριασμό τους: να η ελληνική γλώσσα, τα ελληνικά έθιμα, τα τραγούδια... Δηλ. αν δεν υπήρχαν όλα αυτά τι έπρεπε να γίνει;

Ο θεατής έχοντας πάλι να διαλέξει, επιλέγει εύκολα τη μεριά των «καλών» αφού οι γενικόλογες εντυπώσεις και οι κοινοτοπίες για ρατσισμό της ελληνικής κοινωνίας του παρέχουν τη δυνατότητα να θέσει άνετα τον εαυτό του εκτός της «κακίας» της. Ας δούμε τώρα μιαν άλλη χαρακτηριστική λειτουργία των στερεότυπων.

Ο μέσος άνθρωπος πάντα επιχειρεί ν' αναγάγει κάτι, που είναι *διαφορετικό*, στη σφαίρα του ατομικού του κόσμου, «εξομαλύνοντας» τις διαφορές του, αποδυναμώνοντάς το ουσιαστικά. Ο φόβος κινητοποιεί ένα μηχανισμό, που δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να περιβάλλει ένα «Εδώ» (οικείο) με τα στερεότυπα ενός «Αλλού» (διαφορετικό), παρέχοντας έτσι στο μέσο άνθρωπο την επιζητούμενη ασφάλεια.

Αυτός είναι ο μηχανισμός του εξωτισμού, που συμβάλλει με τον τρόπο του στην ακύρωση, ουσιαστικά, της επικοινωνίας και στην διόγκωση του ατομισμού.

Σε ορισμένες περιπτώσεις αυτή η «εξομάλυνση» του διαφορετικού μπορεί να μετατρέψει το τελευταίο σ' ένα θέαμα (γραφικού φολκλορικού ή άλλου χαρακτήρα).

Στο *Νοκ-άουτ* ο Γιώργος (Κιμούλης) φορτώνεται με όλα τα στερεότυπα ενός «καραγκιόζη» αφού σκέφτεται πράγματα, που ξεφεύγουν και ίσως απειλούν την ομολογούμενη σφαίρα των επιδιώξεων του μέσου θεατή.

Η επανένταξή του, στο τέλος της ταινίας, «δικαιώνει» το μηχανισμό του εξωτισμού.

Στο *Ήταν ένας ήσυχος θάνατος* η γραφικότητα «εξομαλύνει» το νταλικέρη και το χώρο της ταβέρνας, όπως ανάλογη περίπτωση έχουμε και στην *Άλκηστη* του Λυκουρέση με τους εργάτες, που δουλεύουν στο μοναστήρι. Η επαφή με το διαφορετικό δεν επιτυγχάνεται, γιατί νοθεύεται από την ασφάλεια του οικείου. Ο μικρόκοσμος του νταλικέρη και οι εργάτες ουσιαστικά «ερμηνεύονται» και γίνονται «θέαμα» από τη συγγραφέα και τον συγγραφέα, αντίστοιχους πρωταγωνιστές των δύο ταινιών. Οι συναντήσεις λοιπόν «δεν πραγματοποιούνται», όμως οι ιστορίες των ταινιών ισχυρίζονται το αντίθετο δηλώνοντας ευεργετικές ανακατατάξεις στον ψυχικό κόσμο των ηρώων τους: η γραφικότητα σαν όπλο για την αυτοτροφοδότηση του ατομικού.

Είπαμε ήδη στην αρχή ότι τα στερεότυπα υπεισέρχονται και στην αισθητική της εικόνας: Οι «καρτ-ποστάλ» δεσπόζουν στα φλας-μπακ του *Ήταν ένας ήσυχος θάνατος*, στις τοπιογραφίες του *Καλή πατρίδα σύντροφε* και της *Άλκηστης*, στα εξωτερικά του *Καραβάν Σεράι*, στα εσωτερικά του πορνείου του *Κουρεμένα κεφάλια*. Εικόνες που έρχονται από τη γυαλιστερή αισθητική της σύγχρονης διαφήμισης βρίσκουμε στο *Ήταν ένας ήσυχος θάνατος*, στο *Μια νύχτα με τη Σιλένα* κ.τ.λ.

Μ' αυτό τον τρόπο τα στερεότυπα συμπληρώνουν τη λειτουργία τους στο θεματικό επίπεδο και ταυτόχρονα μετατρέποντας το πλάνο σε κάδρο, το αυτονομούν από το συνολικό κορμό της

Η Φωτογραφία του Νίκου Παπατάκη

ταινίας: μια εικόνα κλισέ έχει ένα μονοσήμαντο, αποκρυσταλλωμένο νόημα, που το υπερασπίζεται μη μετασχηματιζόμενη από τη γειτνίασή της με τις άλλες εικόνες, πριν και μετά, προκαλώντας έτσι μια διάσπαση στη φιλμική αφήγηση.

Στην αναζήτηση του ποιητικού

Η ποίηση στην τέχνη δεν έχει να κάνει με την αυστηρή λογική και η ποιητική κινηματογραφική αφήγηση έρχεται ν' αναδημιουργήσει μοντέλα ζωής απευθυνόμενη κυρίως στα αισθήματα. Η ταινία τέχνης πρέπει ν' αμφισβητεί τα στερεότυπα, που η λειτουργία τους εμποδίζει τον ερεθισμό της φαντασίας του θεατή περιορίζοντας τη σχέση του τελευταίου με την ταινία στο επίπεδο του λογικού, χωρίς να τον ωθεί να κινητοποιήσει άλλες πλευρές του ψυχικού του κόσμου.

Ταυτόχρονα η οικονομία της καλλιτεχνικής κινηματογραφικής αφήγησης είναι η βάση της ουσίας του κόσμου που η ταινία επιδιώκει ν' αναδημιουργήσει και όχι να συναρμολογήσει: Η αναδημιουργία έχει σχέση με ποιότητα, η συναρμολόγηση με ποσότητα.

Στην Ελλάδα η αγωνία της κινηματογραφικής έκφρασης παίρνει πολλές φορές διαστάσεις μιας «αγχωτικής δυσλεξίας». Έχεις την αίσθηση ότι άνθρωποι σημαντικοί πνίγονται κάτω από το συγκινησιακό φορτίο των υπό έκφραση ιδεών τους μ' αποτέλεσμα να μη μπορούν να «μιλήσουν»: πάντοτε χρειάζεται την στιγμή της δημιουργίας, μια ηρεμία και «απόσταση» για να μπορέσει κανείς να συγκινήσει με πράγματα που τον συγκινούν.

Τέλος, παρατηρείται στις ταινίες ένα φαινόμενο άμεσης τροφοδότησής τους από ιδέες άλλων ταινιών ή τεχνών. Έτσι όμως κινδυνεύουν να χάσουν τον απαραίτητο δεσμό με την εμπειρία της ζωής και ν' απονεκρωθούν. Ας θυμηθούμε λοιπόν τον Μπρεσσόν: «Οι ιδέες που πάρθηκαν από το διάβασμα θα είναι πάντα ιδέες από βιβλία. Πήγαινε κατευθείαν στα πρόσωπα και στα πράγματα»[2].

---

1. Βιατσεσλάβ Ιβάνωφ, από το βιβλίο του Α. Ταρκόφσκι «Σμιλεύοντας το χρόνο», μετ. Σεραφείμ Βελέντζας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987, σ. 65.

2. Bresson Robert, «Σημειώσεις για τον κινηματογράφο», εκδ. «Φιλμ», μετ. Δάφνη Ρόκου, Αθήνα 1985, σ. 69.

Το Τελος Του Παιχνιδιου ή Η Ευτυχια Ειναι Απροσιτη

Του Γιώργου Ζέρβα

Η *Φωτογραφία* είναι η μυθοπλασία ανάπτυξης της σχέσης δύο Ελλήνων γουναράδων μεταναστών στο Παρίσι, του Γεράσιμου και του Ηλία, μέσω ενός φανταστικού ενδιάμεσου, της Ευτυχίας και του τραγικού τέλους τους. Αλλιώς, η διάνυση της τροχιάς Περιβόλι-Παρίσι-Περιβόλι και ο σταδιακός μετασχηματισμός της από ελπιδοφόρα σε θηλειά θανατηφόρα.

Γιατί η *Φωτογραφία* είναι μια μυθοπλασία ταξιδιού με αρχή και τέρμα προσδιορισμένα και σε καμιά περίπτωση περιπλάνησης με τροχιά απρόβλεπτη, μεταβαλλόμενη, όπου τα υποκείμενα δεν μετακινούνται, δεν φεύγουν για να μετασχηματιστούν, δεν απλώνουν το βλέμμα τους στο διανυόμενο χώρο, δεν επιζητούν τυχαίες συναντήσεις μετασχηματιστικού χαρακτήρα του δρομολογίου τους, των συναισθηματικών τους καταστάσεων, των ιδίων.

Αδιαφορούν για τα τοπία, κλείνονται σε μίζερα σπίτια των προαστίων, δουλεύουν εξαντλητικά. Θέλουν να πλουτίσουν, να πετύχουν, να παντρευτούν στο γενέθλιο τόπο τους, να αγγίξουν την Ευτυχία. Όμως η Ευτυχία είναι απρόσιτη. Είναι η ανύπαρκτη αδελφή του Ηλία, την εικόνα της οποίας ερωτεύεται ο Γεράσιμος, γι ' αυτό αργότερα όταν θα επιστρέψει στο Περιβόλι για να την παντρευτεί, θα δολοφονηθεί από τον Ηλία που τον συνοδεύει.

Ο Ηλίας είναι ιδιόμορφος. Εύθραυστος, υπομονετικός, φουκαράς, εξαρτημένος, μηχανορράφος, αφελής, ευφυής.

Κάτω από την πίεση του τραυματικού αδιέξοδου παρελθόντος γεμάτου κακοπληρωμένες υπαλληλικές εμπειρίες μεταναστεύει ονειρευόμενος μιαν αποκατάσταση. Δεν πρέπει ν' αφήσει τις περιστάσεις να τον νικήσουν. Μπροστά στο εχθρικό κοινωνικό περιβάλλον γεμάτο σπιούνους, μπράβους, ιδιοκτήτες, φασίστες, αυτός, γιος πεθαμένου κομμουνιστή με τη φιλική βοήθεια του οικογενειακού περιβάλλοντος και κυρίως της μητέρας του που τον συμβουλεύει, τον ενθαρρύνει, τον εμπιστεύεται, δεν είναι παρά κάποιος που κινητοποιείται, υποφέρει και ελπίζει.

Έτσι, καταφεύγει στο Γεράσιμο, μακρινό συγγενή του. Ο Γεράσιμος έχει τη φήμη του τσιγγούνη.

Εργατικός, λογικός, σοβαρός, στερημένος, ζει απομονωμένος. Χαρακτηριστική περίπτωση Έλληνα μετανάστη χωρίς καμιά πνευματικότητα, προσωπικότητα, που ασκητεύει.

Όμως η αποκάλυψη τής σε βάρος του οικονομικής απάτης στο όνομα των πεθαμένων πια θετών γονιών του και η έγχρωμη φανταχτερή φωτογραφία μιας εφήμερης λαϊκής τραγουδίστριας που ο Ηλίας απονήρευτα παρουσιάζει σαν αδελφή του, αρκούν για να τον μετατρέψουν από ακοινώνητο, σκληρό, ανυποχώρητο σε ευγενικό,

φιλόξενο, ερωτευμένο. Ναι, ερωτευμένο.

Και ο Γεράσιμος μετασχηματίζεται.

Συγκινείται. Θρηνεί τους δικούς του, ξαναθυμάται παλιές τελετουργίες, συμπαραστέκεται επανειλημμένα στον Ηλία και θέλει να μετατρέψει το σπίτι του από καταθλιπτικό χώρο απομόνωσης σε χώρο υποδοχής της Ευτυχίας, της μέλλουσας γυναίκας του.

Μετατρεπόμενος σε πειθήνιο ηθοποιό χρίζει τον Ηλία σκηνοθέτη ενός παιχνιδιού, μιας πλάνης που αργότερα θα αποδειχθεί καταστροφική.

Γιατί ο Γεράσιμος κουράζεται, βασανίζεται, εξαντλείται στη σκέψη της Ευτυχίας. Ξενυχτά, κινδυνεύει, αφιερώνεται. Θέλει να γίνει αποδεκτός. Να επιθυμηθεί. Θα εκσυγχρονίσει λοιπόν το εργαστήριο πολλαπλασιάζοντας την παραγωγή γουνών, θ' αναπαλαιώσει με τους οικολόγους το σπίτι του, θ' αγοράσει τα έπιπλα της Ευτυχίας, θα φωτογραφηθεί συγκρινόμενος κρυφά, ανικανοποίητα, με τη νεανική ομορφιά της, συνειδητοποιώντας το πέρασμα του χρόνου και αφού αποσπάσει την οριστική κατάφασή της, θα κόψει το μουστάκι, θα αγοράσει μια μεταχειρισμένη Μερσεντές στο χρώμα του σάβανου

Ο χώρος υποδοχής της Ευτυχίας

και θα ξεκινήσει. Αντί όμως να παντρευτεί την Ευτυχία βρίσκει το οριστικό τέλος. Το θάνατο.

2

Σ' αυτή τη μυθοπλασία του γκρεμίσματος των μύθων, της κατάρρευσης, του αφανισμού των κεντρικών προσώπων, τη δομημένη γύρω από μια απουσία δεν γινόμαστε μάρτυρες καμιάς φετιχιστικής λατρείας κάποιας μοντέρνας ή μοντερνίζουσας ανέλιξής της. Το αποσπασματικό ή το διφορούμενο είναι ξένες υποθέσεις. Εδώ κυριαρχεί η διαύγεια, η καθαρότητα και δεν είναι τολμηρό να πούμε ότι πρόκειται σχεδόν για μια κλασικά μινιμαλιστική μυθοπλασία που αναπτύσσεται γραμμικά αναβάλλοντας, καθυστερώντας την έκβαση.

Το ευφυές είναι ότι αυτή η μυθοπλασία μπορεί να θεωρηθεί σαν μάθημα ανατομίας, σαν ντοκυμανταίρ πάνω στη φύση κάθε ιστορίας, αφού οποιαδήποτε ιστορία σε τελική ανάλυση δεν είναι παρά μια πορεία μέσω ενός αριθμού ενδιάμεσων σταδίων προς την αποκάλυψη μιας αλήθειας.

Γιατί τι άλλο κάνει ο Ηλίας παρά να ρυθμίζει, να αναστέλλει μέχρις ενός σημείου την έκβαση της δικής του μυθοπλασίας;

Η συστηματική και παρατεινόμενη επιστολογραφία γίνεται ιδιαίτερα αποκαλυπτική στις αλληλοανατρεπόμενες προτιμήσεις της Ευτυχίας (του Ηλία) για το στυλ του ονειρεμένου σπιτιού και θυμίζοντάς μας αντίστοιχες πρακτικές αναβολής σε άλλες μυθοπλασίες, για παράδειγμα της Πηνελόπης στην *Οδύσσεια* που για να καθυστερήσει ξυφαίνει τη νύχτα εκείνο που υφαίνει την ημέρα, σκιαγραφεί αποτελεσματικά το χαρακτηριστικό αλλά διαφοροποιούμενο πλέγμα καθυστερήσεων κάθε διήγησης.

Ανάπτυξη λοιπόν της αναστολής κάθε ιστορίας και ιστορία μιας συγκεκριμένης αναστολής μέχρι να οδηγηθούμε στον τελικό θρίαμβο του Νόμου, σ' αυτή τη μοιραία σύγκρουση του Νόμου και του Πόθου.

Το θέμα, γιατί υπάρχει ένα γύρω από τη «μετανάστευση, αυτό το σοβαρό ελληνικό πρόβλημα», δεν πνίγεται από ιδιαίτερα ιδεολογικά βάρη, πιέζει όμως και μετασχηματίζεται σε απροκάλυπτη θέση του «διδακτικού» δημιουργού κοινοποιούμενο κυριολεκτικά μέσω του Ηλία στο τελευταίο πλάνο.

Το βλέμμα του σκηνοθέτη για τα πρόσωπα χαρακτηρίζει η κατανόηση, η συνοδεία που γίνεται προσήλωση. Αγάπη; Όχι ακριβώς.

Ίσως δηλωμένη συμπάθεια για τον ένα (Ηλία), απροκάλυπτη καταγγελία για τον άλλο (Γεράσιμο).

3

Η σκηνοθεσία ακριβής, αποτελεσματική, χαρακτηρίζεται από εκείνο που μπορούμε να πούμε αισθητική της λιτότητας.

Οι εικόνες δεν παράγουν ψεύτικες προφάνειες, δεν είναι στημένες, γυαλιστερές, δεν παραπλανούν και ο δημιουργός τους υπάρχει σαν οργανωτής του νοήματος και όχι σαν υστερικός βιαστής τους.

Δεν περιέχουν παρά το απολύτως αναγκαίο.

Και ο εξωτερικός χώρος που περιβάλλει τα σώματα δεν είναι ούτε διακριτικά κρυμμένο θέμα, ούτε χώρος για φαντασιώσεις, ούτε καν ντεκόρ.

Ουσιαστικά απουσιάζει.

Σ' αυτή τη μυθοπλασία απομόνωσης των υποκειμένων μπροστά στον εχθρικό κοινωνικό περίγυρο λόγω αδυναμίας και άρνησης προσαρμογής, το σπίτι στα προάστια και όχι βέβαια το Παρίσι, βιώνεται από το Γεράσιμο σαν τραυματική αλλά φυσική προέκταση του Περιβολιού· η γλώσσα, οι τελετουργίες, οι συμπεριφορές αντέχουν.

Και ο Ηλίας για τον οποίο Παρίσι ίσον Γεράσιμος αλλάζει χώρα με ένα πλάνο, εκπλήσσοντάς μας στην εκ των υστέρων συνειδητοποίηση της μετάβασής του.

Η στιγμιαία αντανάκλαση ενός τμήματος του πύργου του Άιφελ

πάνω στον τηλεφωνικό θάλαμο, τι άλλο να θεωρηθεί παρά ειρωνικό κλείσιμο ματιού του σκηνοθέτη στον πιθανά διψασμένο θεατή για τουριστικές περιηγήσεις στην «πόλη του φωτός»;

Σ΄ αυτή τη μυθοπλασία εγκλεισμού των υποκειμένων για την καλλιέργεια των φαντασμάτων της κοινωνικής ανόδου και της ερωτικής ευτυχίας, οι εσωτερικοί χώροι μετατρέπονται σε σκηνή της δράσης.

Ναι, ο σκηνοθέτης φιλμάρει εσωτερικά αλλά όχι βέβαια άδειους τοίχους, μα σώματα που κυρίως μιλούν.

Να γιατί τα ακίνητα πλάνα επανέρχονται συστηματικά και δεν αναπαράγουν απλά μηχανιστικά τις αναπαραστατικές συνθήκες της θεατρικής σκηνής αλλά εστιάζουν επίμονα στο σώμα και πιο συγκεκριμένα στο στόμα.

Τα πλάνα, χώροι άνετης αλλά σύντομης παραμονής των προσώπων που είναι εκεί για την κάμερα, κυρίως ραπροσέ και αμερικαίν αναδεικνύουν την αλήθεια τους.

Απουσιάζει οποιαδήποτε υπερτροφία της συνθετότητας, της διάρκειας των πλάνων και το κύλισμα του χρόνου στο εσωτερικό τους δεν μετριέται με μικρές ανεπαίσθητες μεταβολές ή εισβολές εξωτερικών στοιχείων, αλλά με τη ροή, την αντοχή του λόγου των προσώπων.

Η κάμερα χωρίς ουσιαστική αυτονομία, συχνά στραμμένη στα ακίνητα πρόσωπα παρακολουθεί με ανακαδραρίσματα τις ελάχιστες μετακινήσεις τους.

Για τις σημαντικές όμως μετατοπίσεις τους καταφεύγει στο τράβελινγκ.

΄Ετσι όταν οι περιστάσεις το επιβάλλουν (η νυχτερινή περιπλάνηση του Γεράσιμου μετά την οριστική συνειδητοποίηση του θανάτου των γονιών του δίπλα στη Φώφη, ο φορτισμένος γυρισμός στο Περιβόλι του Γεράσιμου και του Ηλία) αυτή η κίνηση της κάμερας, οι μικρές διάρκειες των πλάνων, καθώς και οι διαφορετικές ταχύτητες των κινουμένων φιλμαρισμένων στοιχείων παράγουν την εντύπωση ενός ξεσπάσματος, μιας ξαφνικής ρευστότητας.

Πώς αλλιώς να κινηματογραφήσεις μια θανατερή τροχιά σ΄ ένα ελικοειδή ανηφορικό δρόμο κάποιου άγονου, ξερού αλλά μεγαλειώδους τοπίου μέσω οχημάτων, δηλ. ευφυώς ως επινοημένων συστηματικών κινητών εμποδίων που να αντανακλά τον εσωτερικό ίλιγγο των υποκειμένων, σημαίνοντας ταυτόχρονα τον εγκλωβισμό, το τέλος των προσδοκιών τους;

4

Κινηματογράφος ανθρωποκεντρικός, σωματοκεντρικός. Τα πρόσωπα φιλμαρισμένα σε λεκτικές κυρίως δραστηριότητες δηλαδή συνομιλίες, μονολόγους, αναγνώσεις γραμμάτων, άλλοτε καταλαμβάνοντας το πεδίο, άλλοτε το εκτός πεδίου που συνήθως αποτελεί το κοντρ-σαμ, είναι το σπουδαιότερο περιεχόμενο των πλάνων.

Και ο σκηνοθέτης μοιάζει γοητευμένος με το θέμα, τη δομή της ιστορίας, το κείμενο, τους ερμηνευτές του και όχι από μια δυνητικά επιδεικτική ομορφιά των πλάνων, των πολύπλοκων ή και επιτηδευμένων κινήσεων της μηχανής λήψης.

Κινηματογράφος όχι σιωπηλός ούτε γενικά ηχητικός (αφού η εξωδιηγηματική μουσική του Χρ. Χάλαρη, λίγες μόνο φορές ακούγεται αναγγέλλοντας ουσιαστικά την τραγική έκβαση της μυθοπλασίας), αλλά ομιλών.

Η ακοή, κυρίαρχη αίσθηση αποκωδικοποίησης. Και οι φωνές όχι ευφυείς, επιτηδευμένες αλλά τραγικές, εύθραστες, στυλιζαρισμένες, μουσικές.

Και το ντουμπλάρισμα με την αντικατάσταση της φωνής του Ρέτσου από έναν άλλο (συνιστώντας έτσι το πρόσωπο του Ηλία από ένα σώμα και μια ξένη φωνή) δεν είναι όπως πολυκυκλοφόρησε το μεγάλο μειονέκτημα της ταινίας που μετέτρεπε συχνά την ερμηνεία του σε γρήγορη ανάγνωση, αποστήθιση.

΄Ομως πώς να αρνηθείς το σχετικά γραμμένο χαρακτήρα του κειμένου που μετατρέποντας την επιστολογράφο Ευτυχία (Ηλίας) σε ποιήτρια και τον Ηλία σε φιλόσοφο, συμβάλλει ώστε η εικόνα και οι φωνές φορές να συμβαδίζουν, φορές να παλεύουν, φορές να απομακρύνονται;

Αυτή η νοηματική αυτάρκεια του σεναρίου, αυτή δηλ. η κάποια αίσθηση πληρότητας που αισθάνεσαι σαν αναγνώστης του , αυτή η απουσία λειτουργίας του σαν μεταβατικού σταδίου, σαν εκφραστικού χώρου μιας έλλειψης, μας επιτρέπει ίσως να μιλάμε όχι βέβαια για κάποιο ρίσκο φιλμαρίσματος με διαθέσεις αυτοσχεδιαστικές αλλά για την επιτυχημένη προσπάθεια εκτίμησης ενός προγράμματος, εγγραφής πειστικών, συγκινητικών ερμηνειών ενός καλοδομημένου σεναρίου.

Αυτή η σχετική υπερπαρουσία του λόγου στο συγκεκριμένο φιλμικό πλαίσιο, δεν επηρεάζει την γενικά σπανίζουσα, αλλά εδώ παρατηρούμενη οικονομία.

Οικονομία αφηγηματική, σκηνοθετική.

Και η συστηματική χρησιμοποίηση πλάνων ιδίων γωνιών λήψης για παράδειγμα στις σαμκοντρ-σάμ φιλμαρισμένες συνομιλίες του Γεράσιμου και του Ηλία (τελετουργία θρήνου των γονιών, γεύμα με φασόλια γίγαντες), αυτή δηλαδή η σκηνοθεσία επιστροφής του ίδιου κατάλληλα «κομμένου» πλάνου, εκτός της επιδιωκόμενης χρηματικής οικονομίας δεν είναι παράλληλα μια άρνηση του θεαματικού με τον αποκλεισμό της πολλαπλότητας των γωνιών λήψης, μια διακριτική απαίτηση λήθης του μοντάζ για χάρη μιας εστίασης στην ερμηνεία και στο λόγο των ερμηνευτών;

Τι άλλο να προσθέσουμε παρά το ότι έπρεπε να ειδωθούν τα πρόσωπα και να ακουστούν οι φωνές και τα περιεχόμενά τους στη *Φωτογραφία*, μια από τις σημαντικές ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου;

Η ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ. Ελλάδα 1986. Έγχρωμη. *Σκηνοθεσία - Σενάριο:* Νίκος Παπατάκης. *Φωτογραφία:* Άρης Σταύρου. *Μουσική:* Χριστόδουλος Χάλαρης. *Ερμηνεία:* Άρης Ρέτσος, Χρήστος Τσάγκας, Ζωζώ Ζάρπα, Χρήστος Βαλαβανίδης, Δέσποινα Τομαζάνη. *Παραγωγή:* ΕΚΚ. *Διανομή:* ΕΛΚΕ Α.Ε.

«Υπάρχουν λαϊκές γυναίκες που έχουν μιαν αριστοκρατικότητα αφάνταστη»

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ

ΝΙΚΟΣ ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ

ΒΑΘΙΑ ΑΝΑΓΚΗ ΕΠΙΒΙΩΣΗΣ

ΠΑΠΑΤΑΚΗΣ: Να σας διηγηθώ λίγο τη ζωή μου.

Το πρώτο μου φιλμ ήταν *Οι άβυσσοι*. Παράξενο, γιατί εγώ είχα στη Γαλλία από το '47 μέχρι το '54 ένα Κέντρο Θεάτρου και είχε διεθνή φήμη. Πέρασαν από εκεί πολλά πρωτοποριακά έργα της εποχής και ξεκίνησε από εκεί ένα είδος θεάτρου και ένα είδος πνεύματος που επιβλήθηκε αμέσως μετά τον πόλεμο. Έφτασε όμως κάποια στιγμή που αυτό δε με ικανοποιούσε και υποσυνείδητα ίσως μ' ενδιέφερε να κάνω κάτι άλλο, να δημιουργήσω ο ίδιος.

Έτσι άφησα το Κέντρου Θεάτρου και πέθανε.

Από το '54 μέχρι το '58 «ψαχνόμουν». Στη συνέχεια έφυγα για την Αμερική. Ήταν και ο πόλεμος της Αλγερίας τότε, τα βασανιστήρια και όλα αυτά και δεν ήθελα να μείνω άλλο στη Γαλλία. Στην Αμερική συναντήθηκα με τον Τζων Κασσαβέτη που τότε έκανε ένα φιλμ σε 16 mm.

Μου άρεσε το γεγονός ότι κάποιος —και ήταν από τους πρώτους— προσπάθησε να κάνει μια ταινία έξω από το χολλυγουντιανό σύστημα. Παρακολούθησα τα γυρίσματα του Κασσαβέτη και μετά πήγαμε μαζί στη Βενετία όπου το φιλμ γνώρισε μεγάλη επιτυχία. Έτσι ξεκίνησε η σχέση μου με τον κινηματογράφο.

Αλλά αυτό που ήθελα να κάνω εγώ ήταν παραγωγές με θέματα που βγαίνουν από το κοινό· δεν μ᾽ ενδιέφερε να σκηνοθετήσω.

Έπειτα γύρισα στη Γαλλία και θέλησα να γίνει ένα φιλμ πάνω σ᾽ ένα βιβλίο ενός δημοσιογράφου που τον είχαν πιάσει στο Αλγέρι και τον βασάνισαν. Το βιβλίο λεγόταν *La question* αλλά το θέμα ήταν τέτοιο που δεν βρήκα τα χρήματα.

Η επόμενη ιδέα μου ήταν ένα φιλμ βασισμένο στις *Δούλες* του Ζαν Ζενέ. Απευθύνθηκα σε σκηνοθέτες της nouvelle vague να το σκηνοθετήσουν, αλλά δεν δέχθηκε κανείς γιατί τους φάνηκε πολύ... πρωτοποριακό έως τρελό.

Έτσι μετά από την παρότρυνση μιας φίλης (της κόρης του Αντρέ Μαλρώ που ήταν τότε υπουργός Πολιτισμού) αποφάσισα να το σκηνοθετήσω ο ίδιος. Αν και δεν είχα εμπειρία στο σινεμά.

Πιο σωστά είχα μια εμπειρία από τα γυρίσματα του Κασσαβέτη που ήμουν βοηθός, είχα σκηνοθετήσει επίσης μικρά έργα στο θέατρο και είχα παρακολουθήσει για τρία χρόνια μια σχολή ηθοποιών στη Γαλλία. Έτσι το σκηνοθέτησα ο ίδιος, είχα όμως προβλήματα από το σύστημα, που, όταν δεν ενσωματώνεσαι στον τρόπο λειτουργίας του, σε θεωρεί ξένο.

ΚΑΜΕΡΑ: *Κύριε Παπατάκη, από τους* Βοσκούς *και τη* Φωτογραφία *τις δύο ταινίες που έχουμε δει εδώ, αντιμετωπίζετε με σαφήνεια την ελληνική πραγματικότητα. Εσείς έχετε ζήσει στην Ελλάδα ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα. Μπορείτε να μας πείτε δυο λόγια για τη σχέση σας με την ελληνική κοινωνία και κουλτούρα;*

Π: Και οι *Βοσκοί* και η *Φωτογραφία* είναι κάπως μέσα στην ελληνική κοινωνία. Όχι επειδή ξέρω ή δεν ξέρω την ελληνική πραγματικότητα, αυτό είναι άλλο θέμα.

Πιστεύω, ότι το κυριότερο είναι οι σχέσεις των ανθρώπων, οι σχέσεις και οι συγκρούσεις δούλου και αφέντη, εξουσίας και εξουσιαζόμενου. Οι ίδιες καταστάσεις προκαλούν παντού τις ίδιες αντιδράσεις. Τώρα αρκεί αυτό να το βάλουμε στην ελληνική πραγματικότητα. Έχω γεννηθεί Έλληνας και έχω βιώσει έντονα την ελληνική νοοτροπία.

Η ζωή μου στην ελληνική κοινότητα της Αιθιοπίας μου προκάλεσε έντονες φορτίσεις. Θέλοντας και μη έγινα φορέας της ελληνικής νοοτροπίας. Είναι κάτι που διαφαίνεται. Θέλω να πω πως δεν χρειάζεται να ζήσεις στην Ελλάδα για να καταλάβεις τον Έλληνα όπως είναι, γιατί δεν είναι η επιφάνεια που μ᾽ ενδιαφέρει, αλλά τα όνειρά του, οι επιθυμίες του, οι εσωτερικές του συγκρούσεις.

Αυτό είναι που μ᾽ ενδιαφέρει και, επιπλέον, είναι ό,τι έχω βιώσει.

Κ.: Η ματιά της ταινίας σας είναι πολύ κοντά στους ήρωες. Αγαπάτε τους ήρωές σας; Πώς τους αντιμετωπίσατε;

Π.: Οι ήρωες όπως και στους *Βοσκούς* δεν είναι μονοκόμματοι, όπως για παράδειγμα στα γουέστερν όπου έχουμε τον καλό και τον κακό. Εδώ τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα. Έχουν οι ήρωες και τις αδυναμίες τους και τις καλές τους στιγμές και εγώ ταυτίζομαι. Δεν είναι απλά ότι τους αγαπώ. Και ο ένας και ο άλλος είμαι εγώ. Παρ᾽ όλα αυτά, θέλω να πω ότι η ταινία δεν είναι αυτοβιογραφική, όπου ο ήρωας μεταφέρει στην οθόνη τη ζωή του σκηνοθέτη. Οι ήρωες για το σκηνοθέτη είναι μέσα του. Και δίνω ιδιαίτερη βάση στην εσωτερική ένταση των ηρώων, για να είναι ένα έργο που θα έχει μια αισθητική σημασία, μια ποιότητα.

Η ταινία μου ήθελα να είναι σαν ποίημα.

Κ: *Ο ερωτισμός στην ταινία απουσιάζει. Αντίθετα διαρκώς παρόν είναι το φάντασμα του έρωτα, η απρόσιτη Ευτυχία...*

Π: Υπάρχει ένας έρωτας για την Ευτυχία, υπάρχει ένας έρωτας ανάμεσα στους ήρωες. Πιο σωστά, θα έλεγα, ότι ανάμεσα στους βασικούς ήρωες αναπτύσσεται μια αγάπη πατέρα προς γιο. Στην πορεία ο Ηλίας ταυτίζεται με την αδελφή του και ο άλλος τον ταυτίζει με την αδελφή του· υπάρχει μία συσχέτιση που ελπίζω να φαίνεται στην οθόνη.

Κ: *Η* Φωτογραφία *είναι μια ταινία στην οποία αναδεικνύονται τα σώματα...*

Π: Ναι, δεν είναι εγκεφαλική ταινία. Ο κόσμος ζει, κάνει κινήσεις, πάει, έρχεται, χτυπιέται, τρέχει και φυσικό είναι το κορμί να συμμετέχει.

Κ: *Η ταινία σας, γράφτηκε, ότι έχει τη δομή της αρχαίας τραγωδίας.*

Π: Όλες μου οι ταινίες έχουν την πορεία της αρχαίας τραγωδίας. Όταν κτίζω το σενάριο αυτό που με καθοδηγεί είναι η φόρμα της αρχαίας τραγωδίας, σε μια σύγχρονη έκδοση βέβαια.

Κ.: *Στο τέλος έρχεται η λύτρωση μέσα από το φόνο-θάνατο. Πιστεύετε ότι η λύτρωση δεν μπορεί να είναι έξω από το θάνατο;*

Π.: Σ᾽ ένα δραματουργικό έργο όχι· στη ζωή ίσως, δεν ξέρω...

Κ.: *Σε κάποια στιγμή πιστεύει κανείς ότι κάτι άλλο μπορεί να γίνει. Ο Ηλίας θα μπορούσε να διαλέξει διαφορετικούς δρόμους από το να πει ένα ψέμα...*

Π.: Από τη στιγμή που πιάνεται από το ψέμα περιμένει να γίνει κάτι συνταρακτικό, ένας σεισμός, ένας ατομικός πόλεμος που θα τον λυτρώσει από αυτό. Αλλά όσο προχωρεί είναι και πιο δύσκολο να γυρίσει πίσω· γκρεμίζεται το σπίτι, βάζει τη φωτιά, αλλά δεν μπορεί να σταματήσει τα πράγματα...

Κ.: *Υπάρχει μήπως κάποια μοίρα που τα κατευθύνει;*

Π.: Δεν είναι η μοίρα· είναι μια βαθιά ανάγκη επιβίωσης, η προσπάθεια του μετανάστη να μην είναι απομονωμένος, η ανάγκη να κρατιέται ο ένας από τον άλλο για να πάνε σιγά-σιγά στο θάνατο.

Δεν είναι η μοίρα· είναι μια πραγματικότητα καθημερινή, είναι ένα όνειρο που τους κάνει ευτυχισμένους, γι᾽ αυτό και κρατιώνται απ᾽ αυτό.

Κ.: *Το όνειρο όμως έχει τραγικό τέλος.*

Π.: Έχει τραγικό τέλος γιατί είναι ψεύτικο, καταλήγει σ᾽ ένα ψέμα.

Κ.: *Μπορείτε να μας πείτε δυο λόγια για το ρόλο της μάνας;*

Π.: Είναι κάπου η ίδια μάνα που έπαιζε και στους Βοσκούς. *Είναι μια μάνα που έχει ζήσει μία πολύ σκληρή ζωή και έχει μια σχέση σκληρής τρυφερότητας με το γιο της.*

Κ.: *Έγινε μία παρατήρηση ότι η μάνα φέρεται σαν αριστοκράτισσα.*

Π.: Εδώ φαίνεται ο κονφορμισμός των τεχνοκριτικών. Μια μάνα που είναι απλή, να μην είναι ικανή ν᾽ αρθρώσει λόγο. Είναι αριστοκρατική, γιατί έχει μια στάση πολύ ωραία. Υπάρχουν λαϊκές γυναίκες που έχουν μια αριστοκρατικότητα αφάνταστη.

Κ.: *Πιστεύετε ότι μπορείτε να βρείτε κοινά σημεία με άλλους κινηματογραφιστές;*

Π.: Δεν μ᾽ απασχολεί αλλά θα προτιμούσα να μην έχω καμιά σχέση μ᾽ άλλους σκηνοθέτες. Ο κάθε σκηνοθέτης βάζει στο έργο του τη σφραγίδα του· αν κάποιος άλλος έβαζε τη σφραγίδα του στην ταινία μου αυτό δεν θα μου άρεσε, γιατί θα πει ότι δεν έκανα μια προσωπική δουλειά.

(Τη συνέντευξη πήραν οι Ν. Γάλλος και Σ. Γκουγκουστάμος)

ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΣΑΓΚΑΣ

ΧΩΡΙΣ ΓΚΡΙΜΑΤΣΕΣ ΚΑΙ ΥΠΕΡΒΟΛΕΣ

ΚΑΜΕΡΑ: *Πώς συναντήσατε τον Παπατάκη;*

ΤΣΑΓΚΑΣ: Τον γνώρισα το 1968, όταν έκανε τους *Βοσκούς*. Είχαμε μια πρώτη γνωριμία, η οποία κατά καιρούς αναθερμαινόταν. Όταν αποφάσισε να κάνει τη *Φωτογραφία* και έψαχνε ηθοποιούς μου πρότεινε να παίξω. Αντιμετώπιζα τότε προβλήματα χρόνου γιατί είχα θεατρική περιοδεία. Όπως ξέρετε, ουσιαστικά ασχολούμαι με το θέατρο.

Κ. *Με ποια μορφή σάς έγινε η πρόταση; Τι πρωτοπήρατε στα χέρια σας; Ένα σενάριο ολοκληρωμένο;*

Τ. Ναι... Όταν το πρωτοδιάβασα δεν είχα τίποτα να προσθέσω, ήταν πάρα πολύ καλό σενάριο. Αυτό που απέμενε ήταν να το ζωντανέψει ο σκηνοθέτης.

Κ. *Είχατε δει όλες τις ταινίες του Παπατάκη;*

Τ. Όχι, είχα δει μόνο τους *Βοσκούς*. Μια ταινία καθαρά ελληνική που διέφερε από τον υπόλοιπο ελληνικό κινηματογράφο, ο οποίος ήταν, πώς να πω, περισσότερο ηθογραφικός. Οι *Βοσκοί* δεν είναι μια ταινία νατουραλιστική.

Κ. *Γνωρίζατε ποιοι άλλοι θα συμμετείχαν στη* Φωτογραφία*; Ζητήσατε αναλυτικό «κάστινγκ» και πόσο αυτό μέτρησε στη δική σας απόφαση για συμμετοχή στην ταινία;*

Τ. Γνώριζα ότι θα παίξει ο Ρέτσος το ρόλο του Ηλία. Ο Παπατάκης ήταν ανήσυχος να βρει έναν ηθοποιό που θα ΄παιζε αυτό το ρόλο, όσο ανήσυχος ήταν και για τον ηθοποιό που θα ΄παιζε το ρόλο, που τελικά έπαιξα εγώ.

Κ. *Ποια ήταν η προσωπική σας συνεισφορά στην τελική διαμόρφωση του προσώπου του Γεράσιμου;*

Τ. Δεν έκανα καμιά επέμβαση. Έπαιξα χωρίς μακιγιάζ, μόνο πρόσθεσα με δική μου πρωτοβουλία το μουστάκι. Καταλαβαίνετε, έχουμε έναν παραδοσιακό *μονόλυκο* άνθρωπο, τον Γεράσιμο, που μπροστά στο όραμα της ευτυχίας του ήθελε να αλλάξει. Για τα ελληνικά δεδομένα ένας τέτοιος άνδρας για να κόψει το μουστάκι πρέπει να του συμβεί κάποιο κοσμογονικό γεγονός, οπότε νομίζω ότι το μουστάκι και το κόψιμό του, μέτρησαν σωστά στην ταινία.

Κ. *Σας ζητήθηκε να προετοιμάσετε τον ρόλο σας με ένα συγκεκριμένο τρόπο, για παράδειγμα να δείτε κάποιες ταινίες, να διαβάσετε ορισμένα βιβλία, να ακούσετε κάποια μουσικά κομμάτια;*

Τ. Όχι. Αφού διάβασα το σενάριο και συζητήσαμε τον κορμό του ρόλου με τον Παπατάκη, αφού συμφωνήσαμε στα πάντα, δεν χρειάστηκε, μια που η δική μου αγωγή ξεκινά από το θέατρο. Αυτό με βοήθησε να ακολουθήσω την πορεία του συγκεκριμένου ρόλου που έχει αρχή, εξέλιξη και τέλος. Επειδή αντιμετωπίζω το ρόλο συνολικά, από τη στιγμή που στην αρχή συμφωνήσαμε με το σκηνοθέτη, δεν υπήρξε στη συνέχεια καμιά παρέμβαση από τη μεριά του κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, εκτός από μερικές τεχνικές λεπτομέρειες. Μου έδωσε απόλυτη ελευθερία.

Κ. *Δηλαδή οδηγίες του τύπου «παίξε σαν τον τάδε ηθοποιό, στη δείνα σκηνή κάποιου έργου» απουσίαζαν εντελώς;*

Τ. Ναι. Ο Παπατάκης μου είπε: «Παίξε σαν εσένα».

Κ. *Ο σκηνοθέτης σας υποδείκνυε σκηνές παίζοντάς τες ο ίδιος;*

Τ. Όχι.

Κ. *Αυτό γενικά σας ενοχλεί ή σας βοηθά;*

Τ. Αν ο ηθοποιός έχει μια δυσκαμψία τότε ο σκηνοθέτης μπορεί να τον βοηθήσει δίνοντάς του το σκίτσο του ρόλου, γιατί βέβαια το παίξιμο δεν μπορεί να το κάνει ο ίδιος. Για μένα δεν χρειάστηκε κάτι τέτοιο. Αυτό που εγώ είχα να κάνω ήταν να βρω μια οικονομία των εκφραστικών μου μέσων και να προσεγγίσω το πρόσωπο του Γεράσιμου, που είναι αρκετά διαφορετικό από αυτό που είμαι εγώ σαν άνθρωπος. Αυτός είναι αγράμματος, εγώ όχι. Αυτός είναι μονόχνωτος, εγώ δεν είμαι, τουλάχιστον στο βαθμό που είναι εκείνος. Επιπλέον, έπρεπε να κρατήσω μια λεπτή ισορροπία στο ότι αυτή η αδυναμία του Γεράσιμου να αντιληφθεί το παιχνίδι, που του παίζει ο Ηλίας, δεν ήταν αποτέλεσμα βλακείας.

Κ. *Κάνατε δοκιμαστικά πριν την έναρξη των γυρισμάτων;*

Τ. Όχι, εγώ δεν έκανα. Ο Παπατάκης έκανε δοκιμαστικά με άλλους. Σε μένα τραβήχτηκαν μόνο φωτογραφίες για να δει πώς «γράφει» το πρόσωπό μου.

Κ. *Η πρώτη λήψη των πλάνων ήταν για σας ενδιαφέρουσα· η πιο ενδιαφέρουσα;*

Τ. Γενικά τελείωνα από την πρώτη λήψη. Βέβαια πριν κάναμε αρκετές πρόβες, ώστε να μπω στην ατμόσφαιρα του γυρίσματος. Οι όποιες επαναλήψεις οφείλονταν κυρίως σε τεχνικά προβλήματα. Για μένα η πρώτη λήψη είναι πιο αβίαστη και γι΄ αυτό κατά κανόνα καλύτερη, ενώ η δεύτερη και η τρίτη μπορεί να είναι επιζήμιες.

Κ. *Ζητήσατε εσείς προσωπικά συμπληρωματικές λήψεις από τον σκηνοθέτη παρ΄ όλη την ικανοποίησή του από την ερμηνεία σας;*

Τ. Βέβαια. Όταν είχα κάποια αμφιβολία ή προσδοκούσα κάτι περισσότερο ζητούσα επανάληψη και ο Παπατάκης δεν μου αρνιότανε.

Κ. *Στη διάρκεια των γυρισμάτων βλέπατε κόπιες εργασίας και πώς αυτό επηρέαζε το παίξιμό σας στη συνέχεια;*

Τ. Ναι, έβλεπα. Εγώ κρίνω ότι τουλάχιστον οι ηθοποιοί που παίζουν τους πρώτους ρόλους πρέπει να έχουν άμεση αντίληψη του αποτελέσματος για να εξοικονομούν και να διορθώνουν τα εκφράστικά τους μέσα και να μη βρίσκονται στο έλεος του σκηνοθέτη. Βέβαια ένας ερασιτέχνης ηθοποιός μπορεί να κολακεύεται βλέποντας την παρουσία του πάνω στο πανί και να θέλει να κάνει στη συνέχεια κάτι

πολύ παραπάνω ή κάτι πιο εντυπωσιακό. Αυτός είναι ένας κίνδυνος που όμως αφορά περισσότερο έναν ερασιτέχνη.

Κ. *Υπάρχουν όμως σκηνοθέτες που αρνούνται στους ηθοποιούς τους να βλέπουν κόπιες εργασίας ισχυριζόμενοι ότι ο ηθοποιός, βλέποντας τις εικόνες του και όντας ανικανοποίητος —εξιδανικεύοντας τις δυνατότητές του— επεμβαίνει σχεδόν σκηνοθετικά στην εξέλιξη του ρόλου. Λένε λοιπόν στους ηθοποιούς ότι «σας φυλάω τις εικόνες που σας κλέβω για να σας τις κάνω δώρο στο τέλος του γυρίσματος».*

Τ. Αυτό το κάνουν ίσως γιατί δεν τους έχουν εμπιστοσύνη. Η εμπιστοσύνη ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τον ηθοποιό πρέπει να ξεκαθαρίζεται από την αρχή. Μιλάω κυρίως για τους ηθοποιούς που παίζουν πρώτους ρόλους. Αν ο σκηνοθέτης τούς έχει εμπιστοσύνη πρέπει να τους αφήνει να κοινωνούν του προ-αποτελέσματος. Πιστεύω πάντως ότι αυτό είναι ένα ψευδοπρόβλημα που δημιουργεί ο σκηνοθέτης.

Κ. *Υπάρχουν όμως σκηνοθέτες που δημιουργούν αυτά τα προβλήματα ακριβώς για να τα μετασχηματίσουν σε ποιότητες. Για παράδειγμα μπορεί να δουλεύουν με τους ηθοποιούς μ' ένα τρόπο εκβιαστικό, δημιουργώντας μια σχέση απόστασης, μη εμπιστοσύνης σ' αυτούς ακριβώς για να τους σπρώξουν σ' ένα κλίμα ανασφάλειας, επιδιώκοντας να πετύχουν άλλα πράγματα.*

Τ. Πάντως αυτό το μυστικό μάλλον γίνεται γνωστό στον ηθοποιό, οπότε έχουμε κάτι σαν σιωπηρή συμφωνία, σαν συνενοχή. Κάπου δηλαδή ο ηθοποιός έχει αποδεχθεί αυτή την τακτική του σκηνοθέτη.

Κ. *Σας ενδιαφέρει στο γύρισμα να ξέρετε κάθε φορά το κάδρο και πώς αυτό επηρεάζει το παίξιμό σας;*

Τ. Μ' ενδιαφέρει στο βαθμό που επιχειρώ να ελέγξω τα εκφραστικά μου μέσα. Για παράδειγμα το πρόσωπό μου, από τη φύση του, μπορεί να «σκίσει» το πανί. Μέριμνά μου λοιπόν είναι να μην κάνω απολύτως «τίποτα». Όχι γκριμάτσες και υπερβολές! Όταν υπάρχει σκέψη στο πρόσωπο, στα μάτια του ηθοποιού και επικοινωνεί αυτός απολύτως με το θέμα του από κεί και πέρα μπορεί να ελέγξει οποιαδήποτε υπερβολή έχει προσφέρει η φύση στο πρόσωπό του. Στην αντίθετη περίπτωση πρέπει να κοροϊδέψει κάποιους και πρώτα - πρώτα τον εαυτό του. Αρχίζει λοιπόν το άγχος που είναι εμφανέστατο. Προσπαθεί να αρπάξει μια λέξη από δω, μια φράση από κει, και αυτή η αγωνία του θα περάσει οπωσδήποτε στην οθόνη, ιδίως όταν έχουμε γκροπλάνο.

Κ. *Το γεγονός ότι ξέρατε πως θα ντουμπλάρετε τον εαυτό σας, σας απελευθέρωνε τη στιγμή του γυρίσματος, σας δέσμευε, πώς τελικά επιδρούσε;*

Τ. Δίνει μεγαλύτερη ευθύνη γιατί έχεις να εκφράσεις μόνο με την εικόνα και αυτό που λέγεται αλλά δεν ηχογραφείται. Έτσι μονάχα θα μπορέσεις να περιορίσεις την αρνητική επίδραση του ψυχρού ντουμπλάζ που θα γίνει αργότερα στο στούντιο.

Κ. *Ποια ήταν τα πιο δύσκολα πλάνα στη* Φωτογραφία *σε ό,τι αφορά τη δική σας ερμηνεία.*

Τ. Θα σας φανεί περίεργο, αλλά ήταν τα πλάνα της εξωτερικής δράσης. Σε τέτοια πλάνα παρεμβαίνουν πολλοί αστάθμητοι παράγοντες, που δεν έχουν να κάνουν με τον ηθοποιό και που μπορεί να οδηγήσουν σε επαναλήψεις του γυρίσματος, πράγμα κουραστικό και επικίνδυνο. Δεν μου είναι ευχάριστο να κάνω τον κασκαντέρ. Ίσως επειδή έρχομαι από το θέατρο προτιμώ τις σκηνές με μια εξωτερική στατικότητα.

Κ. *Ο αριθμός των μελών του συνεργείου πώς επηρέασε το παίξιμό σας;*

Τ. Δεν με επηρεάζουν τέτοια πράγματα αρκεί η δουλειά να προωθείται με ένα κανονικό ρυθμό. Βέβαια το συνεργείο πρέπει να είναι πλήρες γιατί αυτό βοηθάει τον ηθοποιό μιας και αποφεύγονται άσκοπες καθυστερήσεις και διακοπές που μπορεί να επιδράσουν αρνητικά στο παίξιμό του. Για μένα που έρχομαι από το θέατρο, το συνεργείο λειτουργεί σαν ένα πρώτο κοινό.

Κ. *Υπάρχει, κατά τη γνώμη μας, μια θεμελιώδης διαφορά ανάμεσα στην ερμηνεία στο θέατρο και σ' αυτήν στον κινηματογράφο. Στο θέατρο η ερμηνεία ολοκληρώνεται μέσα σε μια συνέχεια, ενώ στον κινηματογράφο είναι η συνισταμένη αποσπασματικών ερμηνειών και αυτό μπορεί να βιώνεται από τον ηθοποιό τραυματικά. Δεν υπάρχει μια αγωνία στον ηθοποιό για το τι πρόκειται να συμβεί στο γύρισμα της επόμενης μέρας στην προσπάθειά του να συγκροτήσει ενιαία το πρόσωπο που υποδύεται;*

Τ. Ο κινηματογράφος ρίχνει ένα επιπλέον βάρος στις πλάτες του ηθοποιού: Την ευθύνη της διαρκούς επαγρύπνησης για τη συνέχεια. Ο ηθοποιός πρέπει να έχει μνήμη και να αποταμιεύει το αίσθημα, ώστε να βρεθεί στο επόμενο γύρισμα στην «ίδια» κατάσταση που βρισκόταν όταν διακόπηκε το προηγούμενο. Βεβαίως αυτό είναι επώδυνο όμως είναι τελικά θέμα τεχνικής εμπειρίας. Αντίθετα σε ορισμένες περιπτώσεις έχουμε παρατηρήσει ότι σκηνοθέτες, για λόγους στυλ, επιδιώκουν να διατηρήσουν αυτήν την ασυνέχεια στο παίξιμο των ηθοποιών.

Κ. *Τι είναι για σας η διεύθυνση των ηθοποιών; Ποιος είναι για σας ο ιδανικός σκηνοθέτης;*

Τ. Ο ιδανικός σκηνοθέτης είναι ο συνεργάτης του ηθοποιού, ο συζητητής. Υπάρχουν μεγαλόσχημοι σκηνοθέτες που δεν έχουν τίποτα μέσα στο κεφάλι τους και ζητούν τα πάντα από το τεχνικό προσωπικό ακόμα και τον άξονα του έργου. Με τέτοιους ανθρώπους δεν μπορώ να συνεργαστώ. Προσωπικά θέλω να έχω συνολική εικόνα του ρόλου, καταβάλλοντας προσπάθεια να μην αποκαλύπτω άκαιρα στον θεατή την εξέλιξη του προσώπου παρόλο που εγώ την ξέρω. Σίγουρα με ενδιαφέρει το έργο να έχει γίνει παράσταση πριν το γύρισμα.

Κ. *Αρνείστε προτάσεις που σας γίνονται; Με ποια κριτήρια;*

Τ. Τα κριτήρια είναι κατ' αρχήν το σενάριο και στη συνέχεια το κλίμα συνεργασίας με το σκηνοθέτη. Αν αυτός είναι νέος μ' αρέσει να του εμπιστεύομαι τον εαυτό μου για να τον βοηθήσω, σε καμιά βέβαια περίπτωση δεν του παραδίδομαι. Ακριβώς γιατί θέλω να τον βοηθήσω.

Κ. *Υπάρχουν συγκεκριμένοι ρόλοι που θα θέλατε να υποδυθείτε;*

Τ. Στον κινηματογράφο και στην τηλεόραση δεν έχω σκεφτεί κανέναν. Όλοι οι ρόλοι που έπαιξα μου είχαν προκύψει χωρίς να το επιδιώξω. Είμαι βλέπετε αφοσιωμένος στο θέατρο.

Κ. *Υπάρχουν ταινίες του νεότερου, σύγχρονου ελληνικού κινηματογράφου που σας γοήτευσαν και πώς βλέπετε γενικότερα τα πρόσωπα σ' αυτές;*

Τ. Να σας πω την αλήθεια; Δεν έχω ζηλέψει κανένα αν και δεν τις έχω δει όλες τις ταινίες. Παρατηρώ ότι υπάρχει μια διάθεση σ' ολόκληρο τον ελληνικό κινηματογράφο να επαίρεται λιγάκι: Καθένας που θέλει να κάνει μία ταινία πιστεύει ότι θα ξεπεράσει τον Μπέργκμαν. Διακρίνω επίσης ένα μιμητισμό. Μπορεί σε κάποιο σκηνοθέτη να αρέσει ένα εκφραστικό αποτέλεσμα, των Ταβιάνι για παράδειγμα, πρέπει όμως να το χρησιμοποιεί απόλυτα αφομοιωμένο.

(Τη συνέντευξη πήραν οι Γ. Ζέρβας και Β. Παπαδάκης)

Απο Το Ρητο Στο Αρρητο

στο ΝΤΑΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ

Του Παναγιώτη Παπαδόπουλου

Κάθε ποοσπάθεια προσδιορισμού του Ντανίλο Τρέλες θα προσέκρουε πάνω σ' ένα ερμηνευτικό παράδοξο: Πώς είναι δυνατό να προσδιοριστεί δεσμευτικά ένα φιλμικό κείμενο που αρνείται κάθε τέτοιο προσδιορισμό; Με αυτό το ερώτημα δεν θέλουμε να αρνηθούμε κάθε προσπάθεια ερμηνείας και να υποκύψουμε στον ενεδρεύοντα κίνδυνο του τυχαίου όπου πλέον η βιωμένη εικόνα και το νόημα, υποβιβάζονται σ' ένα *βλέπω*. Το ερώτημά μας απευθύνεται περισσότερο στον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να ερμηνεύσουμε το φιλμικό κείμενο· προφανώς πρόκειται για ένα πρόβλημα θεωρητικό που μας καλεί να το λύσουμε πέρα από τα όρια ενός παραδοσιακού μοντερνισμού.

Ποιος είναι ο Ντανίλο Τρέλες; Πού βρίσκεται; Τι σχέση έχει ο Deedee με τα Ελευσίνια Μυστήρια; Ο Φρανσουά γιατί κάνει μελέτες πάνω στον Ντανίλο; Ο Ρομπέρτο και ο Πούπο για ποιο λόγο χρησιμοποιούν ένα κόκκορα; Πώς συνδέονται όλα αυτά τα πρόσωπα με το τελικό σημαίνον, τον Ντανίλο; Ή μάλλον συνδέονται; Οπωσδήποτε μπορούν να τεθούν και άλλα τέτοια ερωτήματα, το σίγουρο είναι πάντως ότι δεν χρειάζεται να τεθούν. Μπορούμε λοιπόν να πούμε απλά· Waiting for Danilo Treles για να παραφράσουμε τον Becket και πραγματικά τότε θέτουμε το πρόβλημα στις πραγματικές του διαστάσεις. Παρωδία λοιπόν; Μία φάρσα; Σίγουρα κι αυτό, αλλά θα είμαστε τρομερά απλοϊκοί να σταματήσουμε σ' αυτό το σημείο.

Το κείμενο οπωσδήποτε συνδέει χαλαρά ορισμένες σχέσεις. Αναπτύσσει λοιπόν ένα θέμα (έστω και χαλαρά υπάρχουν αιτιακές σχέσεις) αλλά ο κόσμος που βρίσκεται εκεί μέσα δεν βαδίζει σ' ένα ιδανικό, ο ήρωας (-ες) δεν προχωρεί σ' ένα τέλος, τα πρόσωπα μοιάζουν σαν ξωτικά, παρουσιάζονται για να χαθούν ευθύς αμέσως. Πέρα όμως από τα «πρόσωπα του κόσμου» μεγαλύτερο ενδιαφέρον θα έχει να σταθούμε στο πώς κατασκευάζεται, πώς γεμίζει, ο «χώρος του κόσμου» και αμέσως συναντάμε όργανα μουσικά, γλώσσες, ζώα ή παράξενα λειτουργικά σύμβολα (Ας φτιάξουμε μία τοπολογία, όσο βέβαια μας βοηθά η μνήμη μας).

γλώσσες	όργανα	σύμβολα	ζώα
ελληνικά αγγλικά γαλλικά ιταλικά λατινικά	κιθάρα τουμπερλέκι φλογέρα	μάγισσα αλεπουδάνθρωπος	κόττα πετεινός άλογο γουρούνι σκυλί

Να λοιπόν ο πύργος της Βαβέλ του Τορνέ. Ο πύργος της Βαβέλ που είναι ταυτόχρονα και ο κόσμος. Κόσμος των ατέλειωτων αρλεκίνικων χρωμάτων, των γλωσσών, των οργάνων και των πολυφωνιών. Τα πάντα εδώ κυλάνε σαν μόλις να έχουν γεννηθεί. Βίαια η μουσική των

οργάνων, οι εικόνες (για παράδειγμα η σκηνή με το αυγό), οι γλώσσες που μιλιούνται και είναι προορισμένες αμέσως να χαθούν. Τώρα γνωρίζουμε γιατί μιλάμε. Αυτό που μας καλεί να αντικρίσουμε είναι περισσότερο μία αρχαιολογία της εικόνας, πώς αυτή κατασκευάζεται, ποια είναι τα υλικά που χρησιμοποιούμε· δεν ξέρω αν είναι παρατραβηγμένο αλλά μιλάμε περισσότερο για μία κατάσταση προ-γλωσσική παρά για μία συγκρότηση εννοιολογική. Εξάλλου αυτός είναι ο λόγος που το κείμενο παραπαίει· γιατί το πέρασμα από μία προ-γλωσσική σε μια γλωσσική κατάσταση φέρει ένα άγχος, μία τεράστια υπαρκτική προσπάθεια. Τελικά το κείμενο προδίδεται, αυτοαναιρείται, για τον απλό λόγο πως όταν το άρρητο πάει να εκφραστεί, ταυτόχρονα καταστρέφεται. Όμως όσα είπαμε μέχρι τώρα, δεν αναιρούν κάτι άλλο εξίσου σημαντικό: ότι ο Ντανίλο Τρέλες αποτελεί ένα έργο λαϊκό, ένα έργο που σπας πλάκα, γελάς, με τα παιχνίδια και τα καλαμπούρια του.

Το ερώτημα όμως που θέσαμε αρχικά παραμένει; Το εγχείρημα Τορνέ, πιστεύω να ειδωθεί πέρα από τα όρια του μοντερνισμού — αυτό τουλάχιστον είναι φανερό. Το έργο κατά κάποιο τρόπο υποστασιοποιώντας το συμβάν, αυτό που παραμένει απόλυτα παραστασιακό τίθεται πέραν του μοντερνισμού. Αυτό όμως πάλι δεν λύνει τις απορίες. Το να υπερβαίνεις κάτι, δεν σημαίνει ταυτόχρονα ότι δημιουργείς μία θέση ή μια άλλη «γλώσσα». Στην εποχή που όλα πλέον (ή σχεδόν όλα) έχουν ειπωθεί, το κείμενο καταδικάζεται στη σιωπή, την επανάληψη ή τον τυχαίο υποκειμενισμό του στυλ: όλα είναι δυνατά και τίποτα. Κατά κάποιο τρόπο ο μεταμοντερνισμός δείχνει μόνο την παρακμή του μοντερνισμού, τίποτα άλλο. Το πρόβλημα είναι να ενταχθεί αυτή η προβληματική (π.χ. Ντανίλο) σε μία λειτουργία θετική και όχι απλά deconstructive. Είμαστε σε μία διαδικασία μετάβασης, το ίδιο ισχύει για τον Danilo και με αυτούς τους όρους πρέπει να κριθεί.

ΝΤΑΝΙΛΟ ΤΡΕΛΕΣ
(Ο ΦΗΜΙΣΜΕΝΟΣ ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΣ)

Παραγωγή: Σταύρος Τορνές - Ελλ. Κέντρο Κιν/φου - Γιώργος Εμιρζάς. Σκηνοθεσία: Σταύρος Τορνές. Σενάριο: Charlotte Van Gelder - Σταύρος Τορνές. Φωτογραφία: Γιάννης Δασκαλοθανάσης. Μουσική: Pepe de la Matrona, Aren Bee, Deedee M΄ fadul. Ενδυματολόγος: Αναστασία Αρσένη. Μοντάζ: Σπύρος Πρόβης. Ηχοληψία: Μαρίνος Αθανασόπουλος, Γιάννης Ηλιόπουλος. Ερμηνευτές: Σωτηρία Λεονάρδου, Στέλιος Αναστασιάδης, Aren Bee, Deedee M΄ fadul, Roberto de Angelis, Francesco Calimera, Γιάννης Ηλιόπουλος, Φρανσουά Στεφάνου, Ηλίας Κανέλλης, Ελένη Στεφάνου, Γιαγιά Ευδοξία, Παναγιώτα Λάττα, Χρήστος Μαρκόπουλος, Γιάννης Κώστογλου. Διάρκεια: 82΄. Διανομή: ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.

Νοσταλγια Της Παιδικοτητας Και Αποθεωση Των Αισθησεων

Του Ηλία Κανέλλη

Δεντράκι μου, γαϊδαρέλο μου, μανούλα μου, αδελφούλη μου, πατρίδα μου, θεάκη μου, ξενούλη μου, λωτάκο μου, κοχυλάκι μου, αγάπη μου, γρασιδάκι μου, άντε φύγε, άφησέ με να ντυθώ...

Μαρσέλ Προυστ[1]

Οι κινηματογραφικές ταινίες φτιάχνονται υπακούοντας στην ανάγκη χειραγώγησης από τους δημιουργούς τους δυο μεγεθών: του χώρου και του χρόνου. Πολλές φορές ο χωρικός προσδιορισμός και η χρονική αλληλουχία των απεικονιζόμενων γεγονότων (χάρη στη διαδικασία του μοντάζ) συνθέτουν μια επιτυχή και, ανάλογα με τους κώδικες που τη συνέχουν, εύκολα αναγνώσιμη (ή λιγότερο εύκολα) αφήγηση.

Ωστόσο οι μεγάλες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου είναι σφραγισμένες με κάτι περισσότερο. Βαρύνονται με την προσωπικότητα, την ευαισθησία, τις αγάπες, την ιδεολογία ακόμη του δημιουργού. Υπακούουν, πάνω και πέρα από τους κώδικες της αφήγησης και από μια συνηθισμένη διαδικασία στο επίπεδο της παραγωγής, σ' ένα ένστικτο δημιουργικό, παράγουν μια συγκίνηση που αντανακλάται στο θυμικό του θεατή. Υπερβαίνουν και την παραγωγική διαδικασία και τους ιστορικά κατακτημένους αφηγηματικούς κώδικες και την ταξινομητική «μανία» της εποχής (και των κριτικών), κατοχυρώνονται ως έργα που ακόμα κι αν κατ' αρχήν είχαν προθέσεις εντοπισμένες (π.χ. γουέστερν, κωμωδία, αστυνομικό κ.τ.λ.), χρησιμοποίησαν σαν όχημα τις ιδιαιτερότητες των ειδών κατακτώντας στο επίπεδο του αφηγηματικού λόγου[2] κάτι παραπάνω.

Όλη αυτή η εισαγωγή έγινε προκειμένου να μιλήσουμε για την ταινία του Δήμου Αβδελιώδη *Το δέντρο που πληγώναμε* — που είναι και η πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους[3].

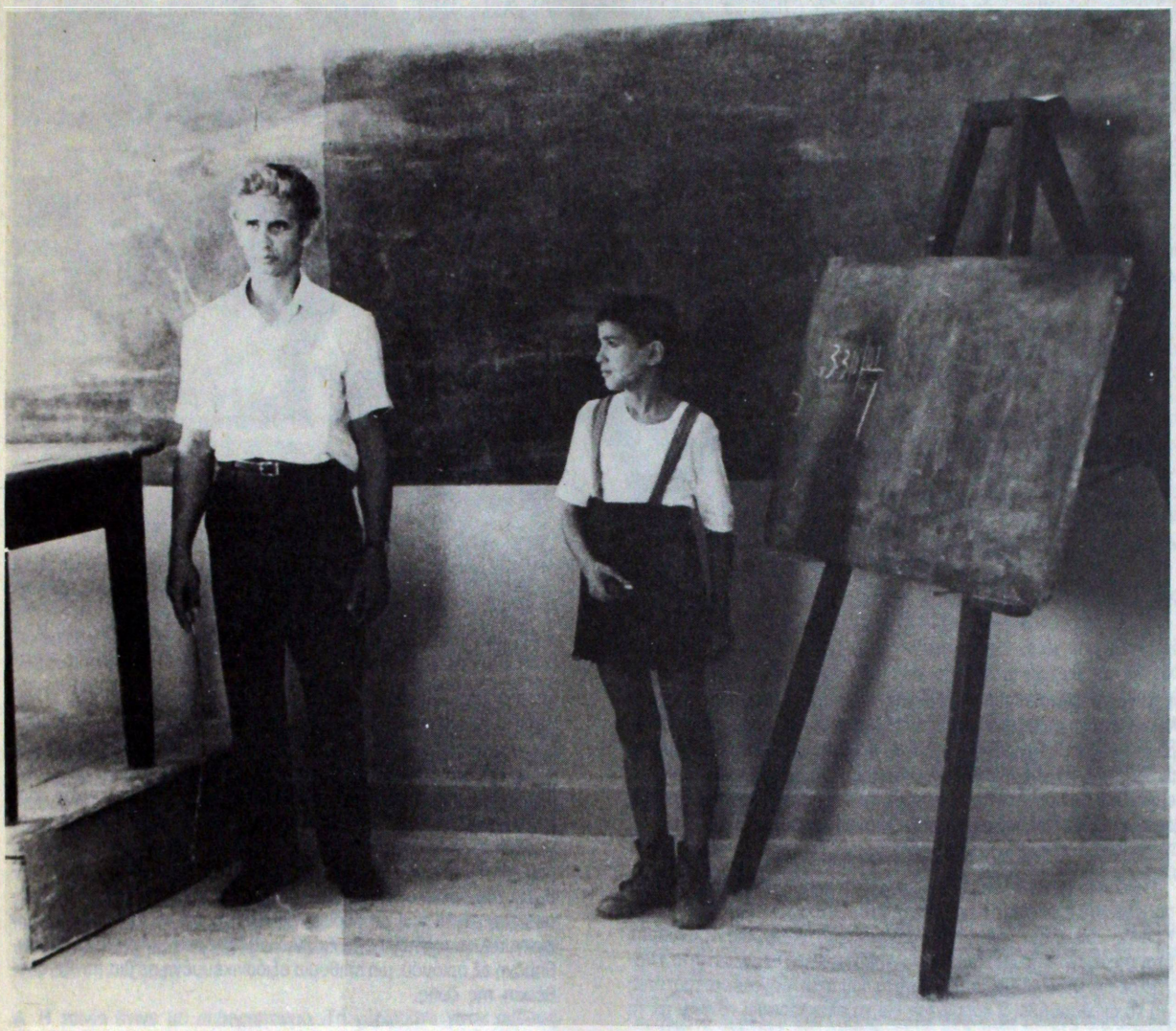
Μια ταινία που πάνω απ' όλα, ο θεατής την αντιλαμβάνεται με τις αισθήσεις· τη νιώθει παρά την καταλαβαίνει. Όμως ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά.

Χώμα, Ιδρώτας, Αρμύρα, Μυρωδιές

Το δέντρο που πληγώναμε είναι μια ταινία που αναθυμάται παιδικά χρόνια. Συνιστά μια ματιά νοσταλγική, γλυκόπικρη συνεπώς, για μια ηλικία που πέρασε, για τους χώρους που αναδείκνυε και αναδεικνυόταν η παιδική ηλικία. Χίος, 1960. Καλοκαίρι. Κλείνει το σχολείο και μια παρέα παιδιών ζουν ένα καλοκαίρι σκληρό, όσο και ενδιαφέρον.

Ο φακός εστιάζει κυρίως σε δύο πρόσωπα. Είναι οι δυο στενοί φίλοι της τάξης. Λεπτός με κλίση στο διάβασμα ο ένας, χοντροκέφαλος και σκληρός, σχεδόν χειραφετημένος ο άλλος. Το καλοκαίρι τους, ένα σύνολο από ευθύγραμμα καταγραμμένα επεισόδια, στο πλαίσιο (αλλά και έξω απ' αυτό) του μικρόκοσμου, μιας μικρής κοινωνίας ενός χωριού της Χίου.

Η σημασία της ταινίας βρίσκεται στην κινηματογραφική ματιά. Είναι μια ματιά ντοκυμανταιρίστικη, μια ματιά που καταδεικνύει το κοινωνικό πλαίσιο, την εθιμική και ηθική συγκρότηση μιας κοινωνίας κάπου, κάποτε; Είναι αντίθετα μια ματιά, που ξεκινώντας από το ενδιαφέρον του κοινωνικού «κάνει παιχνίδι» με τους κινηματογραφικούς ήρωες εκμαιεύοντας συγκίνηση; Τίποτ' απ' αυτές τις δυνητικές εκδοχές.



Ο δάσκαλος Γιάννης Κολλάρος και ο μικρός Νίκος Μειωτέρης στο *Δέντρο που πληγώναμε*

Η ταινία είναι ένα έργο που στηρίζεται στην αίσθηση. Είναι μια προσωπική κατανυκτική εξομολόγηση του δέους εξαιτίας της ανακάλυψης του σώματός μας, μιας οντότητας που αισθάνεται, που επικοινωνεί και που εκκοινωνίζεται· κι ωστόσο η αίσθηση υπερέχει. Κι είναι η σχέση των αισθητήριων του κορμιού με ό,τι υπάρχει γύρω κι ό,τι συμβαίνει γύρω. Σχέση σχεδόν ηδονοθηρική.

Ο Αβδελιώδης έτσι κινηματογραφεί την ανάμνηση[4] της αίσθησης. Κινηματογραφεί με διάφορους τρόπους. Με τη συνέπεια ενός ντοκυμανταιρίστα παρακολουθεί τη διαδικασία συλλογής της μαστίχας. Με τη ματιά ενός ρεαλιστή καταγράφει τα παιχνίδια της ηλικίας, τη σκληρότητά της, την τιμωρία απ᾽ τη μάνα, τη δύσκολη ζωή παράλληλα ενός αγροτικού πληθυσμού. Με τη μέθοδο ενός κωμικού του βωβού υπερβαίνει την πραγματικότητα, δημιουργεί φανταστικές καταστάσεις υπέρβασης που ενέχουν το κωμικό, κατασκευάζει γκαγκ, κινητοποιεί το γέλιο. Με την αυθάδεια ενός επαναστάτη ρίχνει στο φακό μια χούφτα λάσπη κατάμουτρα στο κοινό. Με τη μανία του γνώστη που αγάπησε κάτι και θέλει να το εκφράσει, παρεμβαίνει στην ταινία με στίχους του Σεφέρη. Με την ιδιοσυγκρασία του ποιητή κοινοποιεί την αίσθηση, τα αισθήματα, την ομορφιά, τον έρωτα, το θάνατο, το φόβο του, τη σχεδόν βέβηλη υπέρβαση αυτού του φόβου. Δηλώνει το άγχος του για ό,τι έχει φύγει, δηλώνει τη νοσταλγία για ό,τι αγαπήθηκε.

Μ᾽ αυτή την αντίληψη ο Αβδελιώδης δεν γίνεται απλώς ο διάμεσος που συλλαμβάνει εικόνες και ήχους συνθέτοντας ένα λόγο. Η ταινία του αποπνέει τις μυρωδιές και τις γεύσεις που απώθησε ο κοινωνικός άνθρωπος της δεκαετίας μας. Ο θεατής πλησιάζει το

φιλμ χάρη στην αίσθηση της βροχής, στη μυρωδιά του χώματος, στο λιβάνι, στα ζουμερά φρούτα, στην αρμύρα της θάλασσας. Ακόμα χάρη στον πόνο, τη χαρά και τη θλίψη, την αποθέωση του σώματος σε μια από τις πιο καθοριστικές του στιγμές: όταν βαθμιαία αποκτά τις εμπειρίες των δυνατοτήτων του και των ορίων του και, παράλληλα, όταν η γνώση της κοινωνικότητας καθορίζει αυτά τα όρια.

Κινηματογραφώντας ένα μύθο

Παρ' όλα αυτά, η σκηνοθεσία επιλέγει αγαπημένες εικόνες του παρελθόντος, συνθέτοντας μπροστά στα μάτια του θεατή ένα μύθο. Κι ένας μύθος δεν νοείται σαν μια συνεχής ακολουθία. Η μέθοδος έτσι της αφήγησης υπακούει σε μια παρατακτική αναγκαιότητα, ενάντια σε μια κλασική αφηγηματικότητα που δημιουργεί εκκρεμότητες για να ακολουθήσει η κορύφωση και να ολοκληρωθεί το φιλμ με τη λύση.

Όπως τονίζει κι ο Κλωντ Λεβύ Στρως, *«η βασική σημασία του μύθου δεν αποδίδεται με την ακολουθία γεγονόταν αλλά (...) με δέσμες γεγονότων, ακόμη και όταν αυτά τα γεγονότα εμφανίζονται σε διαφορετικές στιγμές μέσα στην εξιστόρηση. Ως εκ τούτου, οφείλουμε να διαβάσουμε το μύθο, περισσότερο ή λιγότερο, όπως θα διαβάζαμε μια ορχηστρική παρτιτούρα, όχι το ένα πεντάγραμμο μετά το άλλο, αλλά καταλαβαίνοντας ότι πρέπει να έχουμε αντίληψη της όλης σελίδας και να κατανοούμε ότι κάτι που είναι γραμμένο στο πρώτο πεντάγραμμο στην κορυφή της σελίδας αποκτά νόημα μόνο αν σκεφτούμε ότι είναι τμήμα και μέρος αυτού που είναι γραμμένο από κάτω στο δεύτερο πεντάγραμμο, στο τρίτο πεντάγραμμο κ.ο.κ.»*[5] Η επιλογή άλλωστε της μουσικής του Δημήτρη Παπαδημητρίου από το δίσκο του *Τοπία* αυτήν ακριβώς την αφηγηματική σύμβαση εξυπηρετεί.

Ο μύθος και ο χαρακτήρας του, που τροφοδοτεί τους αφηγηματικούς τρόπους του Αβδελιώδη, έρχεται να επιβεβαιώσει και με το παραπάνω το ύφος της ταινίας: Τη νοσταλγία, την ανάμνηση, την αποσπασματικότητα, την αγάπη για ήρωες και καταστάσεις. Η νοσταλγία των παιδικών χρόνων, των χρόνων του παιδικού αμοραλισμού που συγκρούεται με την ηθική των μεγάλων, των χρόνων της οδυνηρής αποδοχής των κοινωνικών συνηθειών αν και η διάθεση για σκανδαλιές δεν έχει καταπνιγεί, των χρόνων της πρώτης ερωτικής απογοήτευσης αν και η έλξη καθορίζει πρωτογενώς τα κορμιά. Κοντολογίς, η νοσταλγία της ταινίας είναι η επιθυμία του κοινωνικού ανθρώπου για την περίοδο την προ της κοινωνικής του προσαρμογής, επιθυμία του προϊστορικού χρόνου, επιθυμία της αχαλίνωτης αποθέωσης του ενστίκτου, σε βάρος της εκζήτησης και του τυπικού των φραγμών και της ηθικής των κοινωνικών σχέσεων. Μια επιθυμία απωθημένη εξ ορισμού, μια επιθυμία εξιδανικευμένη σε μια ταινία - αποθέωση της ζωής.

ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ

Ελληνική παραγωγή, 1986. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Δήμος Αβδελιώδης. Φωτογραφία: Φίλιππος Κουτσαφτής. Μουσική: Δημήτρης Παπαδημητρίου. Παίζουν: Γιάννης Αβδελιώδης, Νίκος Μειωτέρης, Κατερίνα Γεωργακώδη κ.ά. Διανομή ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Μαρσέλ Προυστ: Πρώτη παράγραφος από *Το τέλος της ζήλειας*, απ' το ομώνυμο βιβλίο που κυκλοφορεί στις εκδ. Άγρα, μτφρ. Νάσος Δετζώρτζης.
2. Μην ξεχνάμε ότι στο σινεμά ο λόγος, ο αφηγηματικός λόγος, συντίθεται από εικόνα και ήχους.
3. Η πρώτη ταινία του ήταν η μικρού μήκους *Αθέμιτος Ανταγωνισμός*.
4. Βέβαια, λέγοντας *ανάμνηση* δεν σημαίνει ότι η ταινία είναι αυτοβιογραφική — κάτι που άλλωστε ο δημιουργός δήλωσε επανειλημμένα. Η ανάμνηση βαρύνεται τόσο απ' τη γνωστική εμπειρία όσο κι απ' την σε πρώτο επίπεδο εμπειρική πρόσκτηση. Η ανάμνηση νοείται ως πολιτισμική διάσταση.
5. Κ.Λ. Στρως: *Μύθος και νόημα*, εκδ. Καρδαμίτσα, 1986, μτφρ. Β. Αθανασόπουλος, σελ. 98-99.

ΔΗΜΟΣ ΑΒΔΕΛΙΩΔΗΣ

ΑΥΘΟΡΜΗΤΙΣΜΟΣ...

Αβδελιώδης: Το 1960, χρόνος που τοποθετείται η ταινία μου, χρησιμοποιεί ένα φόντο που είναι αναγνωρίσιμο μόνο σ' αυτή την εποχή. Αν πάμε δέκα χρόνια πιο πριν, ας πούμε το 1950 που η χώρα έβγαινε απ' τον Εμφύλιο, η ταινία θα έπρεπε να έχει άλλο χαρακτήρα. Το 1960 είναι μια μεταβατική περίοδος κι αυτό καθορίζει την ταινία, τους ήρωες και τα πράγματα.

Κάμερα: *Όμως, πάνω απ' όλα, βαρύνει η συναισθηματική καταγραφή μιας βιωμένης εμπειρίας, έτσι δεν είναι;*

Α. Χωρίς αυτό να σημαίνει ότι είναι μια ταινία αυτοβιογραφική. Υπάρχουν πράγματα που αφορούν και άλλες ηλικίες, μικρότερες ή μεγαλύτερες. Άλλωστε η αυτοβιογραφία ενός ανθρώπου, άγνωστου κιόλας, δεν ξέρω αν θα ενδιέφερε ένα κοινό. Ενώ υπήρχαν έτσι, τέτοιες αναφορές, που σε παρέπεμπαν σε μια ταινία προσωπική, ταυτόχρονα υπήρχαν κι άλλα στοιχεία που συνέτειναν να χάνεται το μερικό μέσα στο γενικό. Έτσι κάθε θεατής μπορεί στην ταινία να βρίσκει πράγματα επιμέρους που να αφορούν αυτόν τον ίδιο. Αυτή ήταν κι η συμβολή της σκηνοθεσίας, στο να ξεπεραστεί ένας κάποιος υποκειμενισμός που βάρυνε αρχικά στο φιλμ.

Κ. *Στην ταινία σου δούλεψες με παιδιά σαν ηθοποιούς. Πώς κατάφερες να τους επιβληθείς, σε τι επίπεδο κυμάνθηκε η συνεργασία σας, πώς τα παιδιά κατάφεραν να αποδώσουν μια εποχή που δεν την έζησαν;*

Α. Η ταινία έγινε με αυθορμητισμό. Τα γυρίσματα γίναν αμέσως μόλις γράφτηκε το σενάριο κι έτσι δεν υπήρξαν τα περιθώρια να γίνουν υπολογισμοί. Εγώ στηρίχθηκα μόνο στην επιθυμία μου να φτιάξω μια ταινία, ξεπερνώντας όλα τα υποτιθέμενα εμπόδια. Όταν έφτασα στη Χίο κι άρχισα να διαλέγω παιδιά, λόγω και της κεκτημένης ταχύτητας, ούτε μια στιγμή δεν σκέφθηκα πώς θα συμπεριφερθούν τα παιδιά στα γυρίσματα. Απλώς, επί του πρακτέου, υπήρχε μια σειρά από καθημερινές αντιξοότητες που ξεπερνιόντουσαν επί τόπου.

Πολλοί με έχουν ρωτήσει πώς τα παιδιά κατάφεραν να υποδυθούν τους ρόλους τους με τόση φυσικότητα, γιατί τα παιδιά θεωρούνται δύσκολοι ηθοποιοί. Δεν έχω να απαντήσω κάτι. Πάντως υπήρχε μια οικειότητα ανάμεσα σε μένα και στα παιδιά. Προσπαθούσα να βάλω σε κίνηση τη δύναμή τους, τη φαντασία τους συμμετέχοντας όχι δασκαλίστικα, αλλά ισότιμα στη διαδικασία της δημιουργίας.

Εμπόδια συνάντησα κάπου στη μέση του γυρίσματος, όταν τα παιδιά κουράστηκαν. Τότε χρησιμοποίησα διάφορα τεχνάσματα για να μπορέσω να τα επαναφέρω. Είτε παρακάλια, είτε κυνηγητά, είτε υποσχέσεις, είτε ψέματα...

Συζητιέται ότι τα παιδιά εκφράζουν την αθωότητα. Σ' αυτή την ηλικία, αθωότητα και σκληρότητα συνυπάρχουν. Με τρομερή ευκολία, μ' ένα κλικ περνούν απ' την αφέλεια και την αθωότητα σε μια σκληρή αντιμετώπιση της ζωής.

Κ. *Ξεκίνησες να κάνεις ένα ντοκυμανταίρ για τη χιώτικη μαστίχα. Ήξερες από πριν ότι θα προχωρούσες σε μια ταινία μυθοπλασίας;*

Α. Είχε αποφασισθεί να γίνει αυτό το ντοκυμανταίρ πριν καν γραφτεί το σενάριο. Έσπαγα το κεφάλι μου χωρίς να καταφέρνω να γράψω, ώσπου άκουσα τη μουσική από τα *Τοπία* του Δ. Παπαδημητρίου. Αμέσως οι ιδέες κινητοποιήθηκαν και σε ένα μερόνυχτο έγραψα το σενάριο. Όταν κατέβηκα δηλαδή στη Χίο ήξερα ότι θα κάνω μια ταινία fiction. Το ντοκυμανταίρ ήταν μια παράλληλη πρόθεση, όμως δεν έγινε δυνατό να πραγματοποιηθεί.

Κ. *Στην ταινία ωστόσο υπάρχει η σεκάνς της συλλογής της μαστίχας, όπου η ζωή βλέπεται ντοκυμανταιρίστικα.*

Α. Όλη αυτή η παραγωγική διαδικασία, όμως, εξυπηρετεί, ενσωματώνεται στο μύθο. Απ' την αρχή που κεντάνε το δέντρο μέχρι τη συγκομιδή, όλη αυτή η διαδικασία συνιστά μιαν αλληγορική στάση μου που πηγαίνει παράλληλα με την ιστορία των παιδιών. Των παιδιών που πληγώνονται πρώτη φορά, δυνατά, σ' αυτή την ηλικία και που ύστερα, όταν πια έρθει ένας συμβολικός χειμώνας, έρχονται να μαζέψουν όλες αυτές τις μνήμες...

Κ. *Η ταινία ολοκληρώνεται συνθετικά. Η ρεαλιστική καταγραφή διαπλέκεται με στοιχεία του φανταστικού σε μιαν αντίστιξη ή, άλλοτε, σε μια συμπαραδήλωση. Πώς σκέφθηκες κινηματογραφικά, δομώντας τα αφηγηματικά σου δεδομένα;*

Α. Ξεκίνησα να σκέφτομαι την ταινία σαν μια ενότητα. Μετά βέβαια, όταν κατασταλάξεις στη στάση σου, όταν δεις το υλικό σου και εντοπίσεις κάποια «κλειδιά» που θα προχωρήσουν την αφήγηση, προσπαθείς να τα αναπτύξεις αναλυτικότερα. Έτσι κάποια πράγματα περνούν σαν νύξεις, μόνο, ενώ άλλα έντονα αποσαφηνίζονται.

Υπήρχε πάντα μια επιθυμία να φεύγει η ταινία από το υλικό. Το οικοδόμημα του φιλμ ήθελα να στηρίζεται σε δυνατές βάσεις — κι αυτές οι βάσεις βρίσκονταν στο χαλάρωμα μιας φιλίας που αλληγορικά συνδέεται με το πρώτο κέντος*. Αυτός ο κύκλος του πληγώματος ενός δέντρου, που όμως θα σου αποδώσει κάτι πολύτιμο ήταν ένας σίγουρος μύθος — ένας μύθος για το φαινόμενο της ζωής. Στηρίζοντας πάνω του ένα παράλληλο μύθο μιας σχέσης ανθρώπινης, έχεις μια σίγουρη βάση πάνω στην οποία θα θεμελιώσεις κάτι σαφές, όσο γίνεται χωρίς ελλείψεις, που σε τελική ανάλυση να ξεφεύγει απ' το ειδικό της συγκεκριμένης καταγραφής γιατί εντάσσεται μέσα στον κύκλο της ζωής.

Καμιά σκηνή λοιπόν δεν λειτουργεί αυτόνομα. Όλες τους στηρίζονται σ' αυτό τον κυμβά, όλες τους διαπλέκονται σ' αυτή τη σχέση. Παρ' όλα αυτά κι οι σκηνές προσφέρονται από μόνες τους να

* Κέντος: το κέντημα με αιχμηρά εργαλεία του κορμού των μαστιχόδεντρων. Η μαστίχα τρέχει απ' τις «πληγές» αυτές όπως το ρετσίνι στα πεύκα.

υπηρετήσουν αυτή τη σιγουριά του μύθου, θαρρείς χωρίς καν τη δική μου παρέμβαση. Η οποία απομένει να ταυτίζεται με την παρέμβαση αυτού που διηγείται τα συμβάντα.

Ωστόσο υπάρχουν πράγματα που κι εγώ εκ των υστέρων τα διαπιστώνω να λειτουργούν αυτόνομα, με μιαν παράλληλη σημασιακή φόρτιση έξω απ' αυτή της αρχικής σύλληψης. Η σκηνή, για παράδειγμα, που ο μικρός σέρνει τη γάτα, μου θυμίζει τον ομφάλιο λώρο και την αποκοπή του. Μια επώδυνη πράξη που τραυματίζει τη μάνα και το παιδί, αλλά και που τονίζει την ιδιομορφία της σχέσης τους.

Η ηλικία των παιδιών της ταινίας μου σηματοδοτεί την ηλικία της αποκοπής ενός άλλου ομφάλιου λώρου. Της αποκόλλησης από το οικείο περιβάλλον και του ανοίγματος στην κοινωνία. Μια οδυνηρή αποκόλληση.

Θέλω να τονίσω την παρουσία των στοιχείων της ζωής μες στην ταινία. Π.χ., το νερό υπάρχει σ' όλες του τις μορφές. Λειτουργεί η ανάγκη να φτάνουμε στο νερό, να το χρησιμοποιούμε, να το αισθανόμαστε. Υπάρχει ακόμα το βάπτισμα, το κατούρημα...

Κ. *Ποια είναι η πρότασή σου, όπως φαίνεται μέσα απ' την ταινία;*

Α. Πρόταση; Μα εγώ δεν κάνω προτάσεις. Δεν είμαι προφήτης, ούτε έχω τίποτα να υποδείξω στους άλλους. Η ταινία μου χρησιμοποιεί βιώματα κατ' αρχήν προσωπικά για να ανατρέξει σε μια εποχή. Μια εποχή που λειτουργούσε αυτή η τελετουργία, αυτή η ομαδικότητα στα καθημερινά κοινωνικά συμβάντα. Η τελετουργική, ομαδική μετάβαση στη θάλασσα, για παράδειγμα. Που σήμερα έχει χαθεί — καθένας πάει μόνος του για μπάνιο. Εκείνη όμως την εποχή ο κόσμος έβλεπε ακόμη τη θάλασσα σαν ένα στοιχείο αλλόκοτο, με το δέος των ναυτικών που πνίγηκαν. Κι η επαφή των ανθρώπων που έμειναν στα μεσόγεια του νησιού, είχε αυτή τη χροιά.

Εδώ πρέπει να σημειωθεί ότι η ταινία δεν είχε καμιά πρόθεση διδακτισμού ή υστεροβουλίας. Δεν ήθελε να δείξει κάποια πράγματα για να κάνει διδασκαλία, ή να καταγράψει εκ των προτέρων κάποια φαινόμενα. Είναι ένα περίσσευμα μνήμης προσωπικής και εμπειρίας.

Το λογικό μου απλώς παρέμβηκε για να ορισθεί η σταθερή βάση, πάνω στην οποία έπρεπε να στηρίζεται και την οποία ήδη ερμήνευσα.

Κ. *Η ταινία σου εικονογραφεί τη γη, με μια πρωτογενή ματιά. Υπάρχει το χώμα, η θάλασσα, τα δέντρα, τα ζώα. Υπάρχει έντονο το γήινο, το απτό, το ακατέργαστο, το πρωτογενές στοιχείο της ζωής...*

Α. Θέλω να πω ότι όλα αυτά τα στοιχεία προϋπήρξαν της ταινίας. Πρώτα υπήρξαν κι ύστερα κινηματογραφήθηκαν. Κατ' αρχήν τα αισθάνθηκα πρωτογενώς, όχι μέσω της ταινίας. Γι' αυτό και το βασικό εύρημα της αναγωγής της ιστορίας στον κύκλο της συγκομιδής του προϊόντος ενός δέντρου.

Κ. *Το αποτέλεσμα της αποδοχής της ταινίας σου, η «κοσμοπολίτικη» εμπειρία σου στο Βερολίνο, η δημοσιότητα, άλλαξαν τον τρόπο με τον οποίο βλέπεις τον κινηματογράφο ή και τους ανθρώπους;*

Α. Εγώ τώρα πρέπει να δώσω κάποια απάντηση σ' αυτά γιατί πρέπει, σύμφωνα με το «παιχνίδι» να προτείνω μια εικόνα του εαυτού μου, ε;...

Κ. *Δεν ξέρω, πιθανόν να μη χρειάζεται, να μη θέλεις...*

Α. (Μετά από στιγμές διστακτικότητας)... Όταν κάποτε είχα πάει στη Νότια Αφρική, πήγα εκεί γιατί μ' άρεσε. Ταυτόχρονα, είχα τα μάτια μου ανοιχτά, έβλεπα γύρω μου. Αυτό το κάνω οπουδήποτε κι αν πάω. Το έκανα και στο Βερολίνο, προσφατα, που συνόδεψα την ταινία. Θέλω να πω ότι μ' αρέσει να παρατηρώ οτιδήποτε νέο κι άγνωστο σε μένα, όχι μόνο περίεργους τύπους.

Κ. *Όταν βλέπεις τον κόσμο γύρω σου τον βλέπεις σαν σκηνοθέτης; Προσπαθείς δηλαδή να εμπνευστείς απ' αυτόν, να προσδιορίσεις έτσι κάποια επόμενα βήματά σου;...*

Α. Είναι φοβερό να μπεις σ' ένα τέτοιο λούκι... Θα είσαι ένας βλάκας με περικεφαλαία αν το κάνεις αυτό. Αλίμονο αν πιστέψεις ότι είσαι κάποιος — αν και υπάρχει μια τάση, η δημοσιότητα να σου δίνει έναν τέτοιο ρόλο. Σου ανατίθεται ένας ρόλος που πρέπει να τον παίζεις, όπως κάνει καθένας με το δικό του ρόλο.

Εγώ, λέω, να βρίσκομαι σε μια διαρκή αντίσταση απέναντι σ' έναν εκμαυλισμό κοινωνικό. Προτιμώ να κρατάω το ρόλο μου, όπως εγώ τον προσδιορίζω. Έτσι απαντάω εγώ στη δημοσιότητα — που με ρώτησες πιο πάνω. Προτιμώ να είμαι ο Δήμος, χωρίς στην υπόστασή μου να παρεμβαίνει αυτή η σχετική ευρύτητα που απέκτησε τ' όνομά μου, χωρίς αυτή να με δεσμεύει στις επιλογές μου, στις αποφάσεις μου.

Πάντως υπάρχει ένα θετικό στοιχείο στο οποίο δεν χρειάζεται να αντισταθείς. Είναι κάτι που το επεδίωκα απ' την αρχή: Να κάνω με μεγαλύτερη σιγουριά την επόμενη ταινία μου, να μην έχω την ανασφάλεια αν θα επιζήσω, αν θα βγω ζωντανός (κυριολεκτώ) μετά απ' αυτήν.

Κ. *Έχεις πια καταγραφεί ως σκηνοθέτης, θα έχεις γραφτεί και σ' ένα σωματείο σκηνοθετών. Έχεις σκεφτεί ποτέ ότι κάποτε, ίσως, χρειαστεί να συμπεριφερθείς σαν συνδικαλιστής;*

Α. Έχω γραφτεί στο σωματείο μου. Όμως δεν ξέρω αν μπορώ να γίνω συνδικαλιστής. Δεν το θέλω γιατί φοβάμαι ότι θα παραμείνω μόνο συνδικαλιστής. Είναι δύσκολο να συμπεριφερθώ μ' έναν τρόπο που δεν μου ταιριάζει.

Α. *Εκφράζει αυτή σου η θέση μια αδιαφορία, κατά βάθος, για την κοινωνία;*

Κ. Όχι βέβαια. Δεν σημαίνει ότι δεν καταλαβαίνω το πρόβλημα που έχει ο σκεπτόμενος άνθρωπος για μια καλύτερη κοινωνία, για ένα μέλλον ας πούμε καλύτερο, αν και μόνο στο χώρο του ουτοπικού μπορείς να το αναζητήσεις.

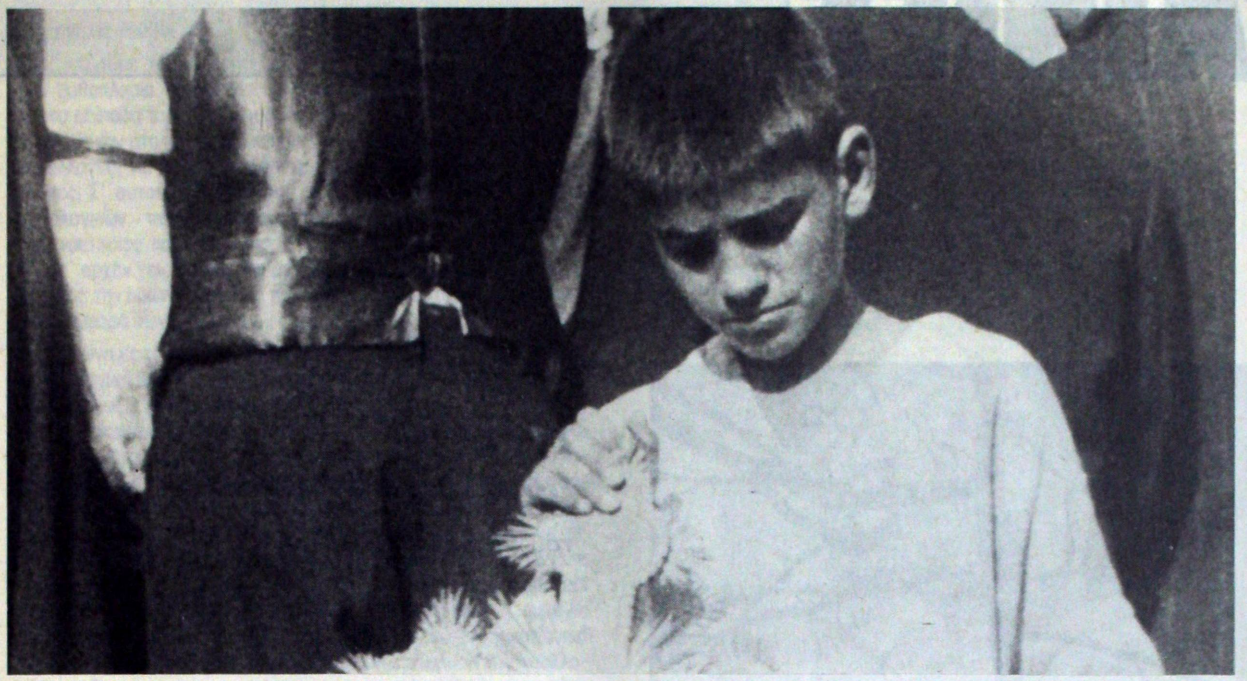
Όμως, αν το όραμα αυτών των μαχητών δεν είναι και δικό σου, το να τους καταλαβαίνεις είναι κάτι άνευ σημασίας σε τελική ανάλυση.

Κ. *Ποιο είναι το δικό σου όραμα;*

Α. Ποιο όραμα; Δεν έχω οράματα... Απλώς, θέλω να είμαι ένας τεχνίτης, καλός όταν μπορεί και επιπλέον προσπαθώ να βλέπω λίγο μακρύτερα από μια πραγματικότητα που είναι χυδαία και κακή για όλους, έτσι όπως τη βιώνουμε στις μέρες μας.

Κ. *Σε κάποιες άλλες σελίδες του περιοδικού, που δημοσιεύεται αυτή η συζήτηση, ο Χρ. Βακαλόπουλος γράφει για τις ταινίες που γίνονται με λίγα χρήματα: «Διαπιστώνουμε σήμερα ότι οι καλύτερες ελληνικές ταινίες είναι φτηνές ταινίες. Ο Δαμιανός, ο Τορνές ή ο Αβδελιώδης δεν έχουν λεφτά να δείξουν στην οθόνη και ασχολούνται κατ' ευθείαν με τις ανθρώπινες σχέσεις». Εσύ, που όντως έκανες μια φτηνή ταινία, συμφωνείς μ' αυτή τη θέση;*

Α. Είναι σχετικά τα πράγματα, δεν μπορείς να απαντήσεις μ' ένα ναι,



«Η ταινία μου χρησιμοποιεί βιώματα, κατ' αρχήν προσωπικά, για να ανατρέξει σε μια άλλη εποχή»

ή μ' ένα όχι. Θα απαντήσω πρακτικά. Ξεκινώντας τα γυρίσματα στη Χίο, αν είχα 5 εκατ. δρχ. παραπάνω (κι όχι μόνο 2 εκατ. που είχα) θα έκανα μια πολύ καλύτερη ταινία. Δεν θα χρειαζόταν ν' αυτολογοκριθώ, αφήνοντας απ' έξω πράγματα που για να γίνουν ήθελαν κάποια λεφτά. Θα ήταν καλύτερο να έχουμε φιλμ για να επαναλαμβάνουμε ξανά και ξανά κάποιες λήψεις. Δεν θα αγχωνόμαστε να τελειώσουμε σε 20 μέρες το γύρισμα, θα το κάναμε σε 40, ας πούμε, μέρες... Σίγουρα θα είχαμε μια καλύτερη ταινία.

Πάντως, αυτό που λέμε φτηνή ταινία δεν προσδιορίζεται αυστηρά σε 5 ή 12 ή 15 εκατομμύρια. Υπάρχει και σ' αυτόν τον όρο μια σχετικότητα...

Κ. *Μπορεί το κόστος να αποτελέσει κριτήριο; Αν κάποιος σήμερα ξεκινήσει μια φτηνή παραγωγή είναι σίγουρο ότι θα κάνει και καλή ταινία;*

Α. Όχι βέβαια.

Απ' την άλλη προσπαθώ να φανταστώ την εμπειρία μιας μεγάλης παραγωγής (είναι κάτι που ούτε το έχω ζήσει και δεν ξέρω αν ποτέ θα το ζήσω). Τότε, πάντως, τα πράγματα θα δυσκολεύουν. Η σχέση με τους συνεργάτες, το συνεργείο, τους ηθοποιούς θα 'ναι σχέση μιας παραγωγικής μηχανής που θα υπακούει σε τύπους, σε κανόνες. Περιορίζεται — είναι αλήθεια — η ζεστασιά των ανθρώπινων σχέσεων, γίνονται ψυχρές, επαγγελματικές οι σχέσεις. Χάνεται αυτή η ζεστασιά που περνάει στην εικόνα.

Δεν ξέρω με τι τρόπο, με τι κόλπα θα μπορούσε να ξεπεράσει κάποιος κατασκευαστής μιας ταινίας αυτή τη σκληρότητα που δημιουργούν οι σχέσεις απομόνωσης μέσα σε μια μεγάλη παραγωγή. Απ' την άλλη υπάρχουν θέματα που για να γίνουν ταινίες χρειάζονται πολλά λεφτά. Ε, σ' αυτή την περίπτωση, αν ενδώσεις, μπαίνει το δίλημμα, το πρόβλημα, πώς θα μπορέσεις να κρατήσεις την ανθρώπινη σχέση.

Κ. *Οι αναφορές σου, οι σχέσεις σου με το σινεμά, ποιες είναι;*

Α. Στον *Αθέμιτο ανταγωνισμό*, την πρώτη μου ταινία, φαίνεται μια προσωπολατρία για τον Charles Chaplin ένας φόρος τιμής στην τεχνική του. Η ταινία προσπαθεί να επαναφομοιώσει αυτή την τεχνική, όχι του βωβού κινηματογράφου, αλλά ειδικά την τεχνική του Chaplin, τουλάχιστον ως προς την απόδοση των γκαγκ. Μάλιστα, ένα γκαγκ είναι κατ' ευθείαν παρμένο από τον Chaplin. Το παιδί με το αεροβόλο που χτυπάει τα λάστιχα είναι σαφώς το παιδί με τη σφεντόνα στο *Χαμίνι*. Μάλιστα απ' αυτή τη σκηνή ξεκίνησε η ιδέα για την ταινία και, στη συνέχεια, πρόσθεσα και τα δικά μου ευρήματα.

Όσο για *Το Δέντρο που πληγώναμε*, μολονότι δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη αναφορά, νομίζω ότι περιέχει την εμπειρία που έχω από τις εικόνες που είδα μέχρι σήμερα. Δεν είναι πολλές, αλλά είναι εικόνες που μ' έχουν καθορίσει.

Κ. *Εικόνες ποιων άλλων δημιουργών;*

Α. Έχω δει και έχω ζηλέψει ταινίες του Welles, του Pazolini... Μ' αρέσει υπερβολικά ο *Ακατόνε*.

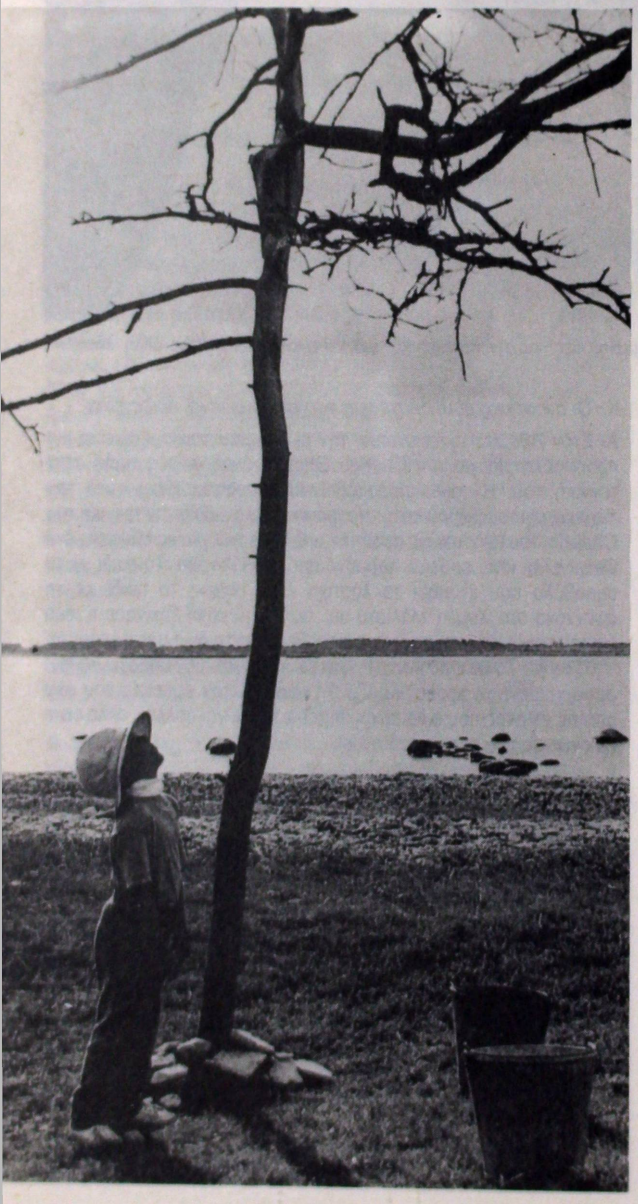
Κ. *Να τελειώσουμε με μια κοινότοπη ερώτηση. Τι σχέδια έχεις για το μέλλον;*

Α. Θέλω να κάνω μια ταινία. Θα πρωταγωνιστώ εγώ κι ο νέος συνάδελφος, ο σκηνοθέτης Εύρης Παπανικόλας. Θα κάνουμε δυο φουρνάρηδες. Όμως δεν έχω γράψει ακόμα το σενάριο...

Υπάρχει κι άλλη μια ταινία που θέλω να γυρίσω. Το σενάριο είναι γραμμένο, έτοιμο απ' το '85 και ήδη έχω κάποιες προτάσεις, να μου το χρηματοδοτήσουν Γερμανοί παραγωγοί.

Κ. *Πήρες φόρα και δεν σε σταματάει τίποτα, έτσι;...*

(Τη συνέντευξη πήρε ο Ηλίας Κανέλλης)



''Η ΘΥΣΙΑ'' ΤΟΥ Α. ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ

Τελετές που ξεχάστηκαν

του Βαγγέλη Παπαδάκη

Τόπος και στιγμή

Ακούγεται συχνά ότι «η Αλήθεια είναι εδώ» ή ότι «είναι κάπου ανάμεσα σ᾽ αυτά».

Μια τέτοια τοπογραφία της αλήθειας διακηρύσσει, έμμεσα, ματαιόδοξες προθέσεις: αφού ανακαλύψαμε τον τόπο της ή εν πάση περιπτώσει τα όρια του τόπου της, τότε *κατέχουμε* την Αλήθεια ή μπορούμε να τη συνάγουμε σαν το μέσον όρο κάποιων πραγμάτων. Αλλά η Αλήθεια είναι «αυτό που κείται παράπλευρα» (1), αυτό που πρέπει να επιθυμούμε χωρίς να το αρνούμαστε, να το θίγουμε ή να το προδίδουμε έστω και αν πεθαίνουμε χωρίς να το γνωρίσουμε. Η ματαιοδοξία της κατοχής κάνει αυτό το «Α» της Α-λήθειας να μας γλιστρά διαρκώς χωρίς να το καταλαβαίνουμε και φτάνουμε να στεκόμαστε παγωμένοι στον τόπο του Άδη, που οι δικοί μας αρχαίοι ονόμαζαν Λήθη: στον πνευματικό θάνατο.

Ο Αλεξάντερ, στη *Θυσία*, πιστεύει ότι βρήκε την αλήθεια σ᾽ αυτό το σπίτι, σ᾽ αυτόν τον τόπο που τυχαία (μοιραία) οδηγήθηκε: τελείωσε η βενζίνη στο αυτοκίνητό του και αποφάσισε να μείνει εκεί. Νόμιζε ότι βρήκε την ευτυχία, τώρα όμως είναι κατηφής. Περιμένει κάτι χωρίς να ξέρει τι είναι ακριβώς. Είναι ανήσυχος μέσα στον Τόπο του. Μένει άπρακτος στο πέρασμα του χρόνου. Ίσως συνθλίβεται από την έννοια της αιωνιότητας μη μπορώντας να δει τη δικιά του κλίμακα μέσα σ᾽ αυτή.

Όπως λέει ο Νίτσε, το παρελθόν και το μέλλον συναντώνται σ᾽ ένα σημείο, που λέγεται Στιγμή: σ᾽ αυτή «τη ριπή οφθαλμού», που ο Απόστολος Παύλος την ονομάζει «Εικόνα της αιωνιότητας». Εικόνα, δηλ. μετωνυμία.

Στον *Ηλίθιο* του Ντοστογιέφσκι, ο πρίγκηπας Μίσκιν στην αφήγησή του για τις σκέψεις ενός μελλοθάνατου λέει: «Τι θα γινόταν αν δεν πέθαινα! Τι θα γινόταν, αν ξανακέρδιζα τη ζωή! Τι αιωνιότητα! Κι όλα αυτά θα ᾽ταν δικά μου! *Τότε την κάθε στιγμή θα την είχα μεταβάλει σε αιώνα*, τίποτα δεν θα ᾽χανα, την κάθε στιγμή θα την υπολόγιζα και θα τη λογάριαζα, τίποτα δεν θα ξόδευα άδικα» (2). Λοιπόν, τι κάνει

στις «Στιγμές» του ο Αλεξάντερ, σ' αυτές τις τόσο πολύτιμες, που καθρεφτίζουν το αιώνιο;

Οι μεγάλοι Μύθοι

Ας πάρουμε τα πράγματα απ' την αρχή.

Η μυθοπλασία της *Θυσίας* έρχεται να συναντήσει άμεσα και σε πρώτο επίπεδο τους μεγάλους μύθους της ανθρωπότητας, που διαμορφώθηκαν στο παρελθόν και που αποτελούν τη βάση, με αρκετές παραλλαγές, για τις οποιεσδήποτε αφηγήσεις, παλαιότερες ή σύγχρονες. Σ' αυτούς τους μύθους, που είναι προϊόντα διαφορετικών μυθολογικών - πολιτιστικών συστημάτων, διακρίνουμε κάποιες κοινές αφετηρίες και επιδιώξεις.

Κατ' αρχήν χειρίζονται δύο μεγάλες, αλληλένδετες θεματικές ενότητες: την πρωταρχική αιτία της ζωής και τις αρχές που διέπουν τη συμπεριφορά των ανθρώπων.

Σύμφωνα με τους μύθους αυτούς, η πρωταρχική αιτία αποκαλείται «δημιουργική θεότητα» και εμφανίζεται σαν «απόλυτο πνεύμα». Βασική επιδίωξη του ανθρώπου είναι η ανταπόκριση στο νόημα της ζωής. *«Ουσιαστική επιθυμία»* του είναι η προσπάθεια να εξομοιωθεί όσο το δυνατόν περισσότερο με την εικόνα του «απόλυτου πνεύματος». Όμως η υλική πραγματικότητα, όπου ζει, του γεννά *«πολλαπλές επιθυμίες»*. Η Αλήθεια, το νόημα της ζωής αναζητάται κάθε φορά στην ιδανική συσχέτιση της «ουσιαστικής επιθυμίας» με τις «πολλαπλές επιθυμίες». Μια τέτοια συσχέτιση κρίνεται πάντοτε σύμφωνα με την κλίμακα των αξιών κάθε πολιτιστικού συστήματος: για παράδειγμα στους αρχαιοελληνικούς μύθους είναι η *αρμονία* (ορθό μέτρο) ανάμεσα σ' αυτές τις επιθυμίες, ενώ στο χριστιανικό και ινδικό μύθο είναι, σε τελευταία ανάλυση, η διάλυση των «πολλαπλών επιθυμιών» και η εμμονή στην «ουσιαστική επιθυμία» που οδηγεί σε καταστάσεις συμβολιζόμενες από τον «Ουρανό» και το Νιρβάνα αντίστοιχα.

Αυτές οι επιθυμίες λοιπόν είναι οι κινητήριες δυνάμεις της ζωής και η συσχέτισή τους προκαλεί στον άνθρωπο ποικίλα συναισθήματα.

Η Ηθική είναι κάτι σαν «οικονομία της απόλαυσης»: Είναι οι «κανόνες» για την άντληση της μεγαλύτερης χαράς από την επιδίωξη του επιτυχέστερου συσχετισμού των επιθυμιών. Το άγχος και η οδύνη προκαλείται από την παράβαση αυτών των «κανόνων». Μπορούμε να προσδιορίσουμε δύο μεγάλες κατηγορίες τέτοιων παραβάσεων, που συχνά συμπλέκονται: *η ματαιόδοξη εξύψωση*, σαν *πεποίθηση* της εκπλήρωσης της «ουσιαστικής επιθυμίας» (π.χ. «έγινα Θεός», «κατέχω την αλήθεια» κ.τ.λ.) και η εγκατάλειψη αυτής της επιθυμίας προς χάριν των «πολλαπλών επιθυμιών» (π.χ. «΄Ο,τι πιάνω να γίνεται χρυσός», «Θέλω να κυριαρχώ πάνω στους ανθρώπους» κ.τ.λ.).

Στη διάρκεια της ζωής των ανθρώπων ποτέ δεν θα υπάρξει ιδανική εκπλήρωση του επιδιωκόμενου συσχετισμού των επιθυμιών, μια και η Ηθική (μέσον) δεν μπορεί ν' αποσπαστεί από την Αλήθεια (σκοπό), που όμως ούσα πάντα το ακατανόητο μυστήριο δίνει στην Ηθική ένα συμβατικό, ρευστό χαρακτήρα, μέσα στο χρόνο: τι μέσα μπορείς να χρειάζεσαι για να φτάσεις κάπου, που είναι μυστήριο; Έτσι η χαρά και η οδύνη θα συνυπάρχουν και αυτό που είναι σημαντικό είναι *αυτή καθαυτή* η προσπάθεια αναζήτησης ενός ιδανικού συσχετισμού.

Τέλος, οι μυθικοί ήρωες προσεγγίζουν το ιδανικό μόνο με την ηθικά «σωστή» χρήση κάποιων όπλων, που τους παραχωρεί το «απόλυτο πνεύμα» εν είδει συμβόλων.

Λόγια... λόγια... λόγια

Στη *Θυσία*, λοιπόν, ο Αλεξάντερ βρίσκεται σ' ένα μεταβατικό στάδιο.

Είχε πιστέψει ματαιόδοξα, ότι βρήκε την ευτυχία σ' αυτήν του την απομόνωση. Σαν επακόλουθο τέτοιων σκέψεων είναι η πτώση του

Βίκτωρ, Αλεξάντερ, Μάρθα, Αδελαΐδα: ο φόβος του βλέμματος

στο άγχος. Η γέννηση του Αγοριού βάζει κάποιες επιπλέον ευθύνες. Το άγχος του διογκώνεται. Κάνει διαπιστώσεις για το χαρακτήρα της κοινωνίας που ζούμε, μιας κοινωνίας που έχει χάσει την ισορροπία της, όπου η τεχνολογία δεν παρέχει παρά μόνο κάποια άνεση και παντού κυριαρχεί ένας πνευματικός εκφυλισμός: η απώλεια της «ουσιαστικής επιθυμίας» και η ματαιόδοξη έξαρση. Ο Αλεξάντερ υφίσταται την επίθεση ενός κυρίαρχου κοινωνικού εθισμού: «ότι τίποτα δεν εξαρτάται απ' αυτόν και ότι η προσωπική του εμπειρία δεν επηρεάζει το μέλλον και ότι ο ίδιος δεν παίζει ρόλο στη διαμόρφωση της μοίρας του» (3). Αγωνίζεται να ξεφύγει. Μονολογεί: «Λόγια... λόγια... λόγια, τώρα καταλαβαίνω τον 'Αμλετ».

Η σφαίρα του 'Αμλετ σταματάει στα όρια ενός κόσμου που απαιτεί πράξεις. Έχοντας σαν ηθικό καθήκον να εκδικηθεί τη δολοφονία του πατέρα του δεν κάνει τίποτα παρά μόνο μεγάλα σχέδια. «Τι θέλουν τέτοιοι κακόμοιροι σαν εμένα να σέρνονται ανάμεσα σε ουρανό και γη», αναφωνεί αυτοκριτικά ο Δανός πρίγκηπας και κάπου αλλού «απαλύνει» το άγχος του με διαπιστώσεις πάνω στη ματαιότητα του κόσμου: «Θα μπορούσε κανείς να ψαρέψει μ' ένα σκουλήκι, που έχει φάει από ένα βασιλιά και να φάει από το ψάρι, που έφαγε το σκουλήκι... Ένας βασιλιάς μπορεί έτσι να ταξιδέψει στ' άντερα ενός ζητιάνου».

Ο Αλεξάντερ ακούγοντας τον 'Οττο να τον εκθειάζει εκφράζοντας ταυτόχρονα την απορία του, για τα αίτια της κατήφειάς του, ίσως ακούει το σήμα κινδύνου της αμλετικής νεύρωσης: «Είχε βασιλικά χαρίσματα μεγάλα που θα τ' απόδειχνε αν τον άφηναν» λέει ο Φορτιμπράς, που παίρνει την εξουσία στη Δανία, στο τέλος του σαιξπηρικού έργου.

'Ετσι λοιπόν η προσπάθεια του Αλεξάντερ είναι το πέρασμα στη δράση με την επαναπροβολή της «ουσιαστικής επιθυμίας» αναζητώντας την αυτογνωσία με την ανάληψη των προσωπικών του ευθυνών για την κατάσταση του κοινωνικού περίγυρου και την εναρμόνιση των δικών του στιγμών με την αιωνιότητα απορρίπτοντας τις δοξασίες περί ματαιότητας του κόσμου. Η μακέτα του σπιτιού του, που έφτιαξε το Αγόρι με τη βοήθεια του 'Οττο, του δείχνει το μέγεθος της «αλήθειας» που κατέχει: πολύ μικρή για να 'ναι Αλήθεια .

Το είδωλο του Αλεξάντερ εμφανίζεται συστηματικά πάνω στον πίνακα του Λεονάρντο Ντα Βίντσι *Η προσκύνηση των Μάγων*. Από κει θ' αποσπασθεί στη σκηνή της αναχώρησής του για να συναντήσει τη Μαρία: Ο Αλεξάντερ λοιπόν σαν φιγούρα αυτού του πίνακα, που χαρακτηρίζεται από μιαν αθωότητα, τόσο αγαπητή στον Ταρκόφσκι! «Στο πρώτο επίπεδο δημιούργησε (ο Ντα Βίντσι) μιαν ατμόσφαιρα εκπλήξεων και φόβου αντί να δώσει τη συνηθισμένη χαρά... Στην πραγματικότητα το «ατέλειωτο» (του έργου) γίνεται εδώ σκοπός... Στον πυκνό στρόβιλο των μορφών γύρω από την Παναγία, η ιερή σκηνή αποκτά μυστήριο και δραματικότητα και φέρνει στο νου την ανθρώπινη μοίρα, θυμίζοντας τα θεμελιώδη προβλήματα της υπάρ-

ξεως και της δημιουργίας, της πίστεως, της αμφιβολίας και της αντικειμενικής γνώσεως...» (4).

Βρισκόμαστε στο 1482, όταν τελείωσε ο πίνακας. Είναι μια εποχή που η ζωγραφική χαρακτηρίζεται ακόμα από το ιερό, επικεντρωμένο όμως στην Ενσάρκωση του Θείου. Το «ατελείωτο» του πίνακα έρχεται να υπογραμμίσει το αδύνατο της ολοκληρωμένης σύλληψης αυτής της «πραγματικότητας». Ο Ντα Βίντσι αναπαριστά την ιερή σκηνή με την έκπληξη και το φόβο ενός «παιδιού» που βλέπει, με τον ίδιο τρόπο που οι Μάγοι προσφέρουν. Ο Αλεξάντερ, σαν ένας άλλος Μάγος αυτής της σύνθεσης, θ' αναχωρήσει για να προσφέρει τα δικά του «δώρα».

Οι αδύνατοι άνθρωποι και οι άλλοι

Λέει ο Ταρκόφσκι: «Το κύριο πρόσωπο της *Θυσίας* της τελευταίας μου ταινίας, είναι κι αυτό άτομο αδύναμο, με την κοινή, πεζή σημασία της λέξης. Δεν είναι ήρωας, παρά στοχαστής και έντιμος άνθρωπος... Η ανθρώπινη αδυναμία, που τη βρίσκω τόσο ελκυστική, δεν επιτρέπει ατομικό «επεκτατισμό», επιβεβαίωση της προσωπικότητος εις βάρος άλλων ή εις βάρος της ίδιας της ζωής». (5).

Ο Αλεξάντερ λοιπόν είναι ένας αδύνατος άνθρωπος. Ο φίλος του ο Όττο; Ας δούμε ποια είναι η σχέση τους.

Κατ' αρχήν ο Αλεξάντερ εγκαταλείπει την ηθοποιία γιατί αισθάνεται ανέντιμος πάνω στη σκηνή. Τον ενοχλεί ότι το καλλιτεχνικό δημιούργημα, στην περίπτωσή του το θεατρικό πρόσωπο, δεν αποσπάται από τον δημιουργό του.

Αισθάνεται ότι κρύβεται πίσω από ρόλους χάνοντας με τον καιρό κομμάτια του εαυτού του. Αυτό το παιχνίδι εξουσίας πάνω στη σκηνή δεν του ταιριάζει, δεν έχει την ταπεινότητα του χαρακτήρα του. Εκείνο που αυτός λαχταρά είναι «μονάχα η συνείδηση του *υπάρχειν*, όπως ο πρίγκιπας Μίσκιν στον *Ηλίθιο*. Μόνο που ο Αλεξάντερ θα δράσει, δεν θα μείνει στο ρόλο του πρίγκηπα, που το πέρασμά του ήταν αρκετό να λειτουργήσει σαν καταλύτης στις σχέσεις των ανθρώπων. Η κοινωνία, μέσα σ' ένα αιώνα απ' την εποχή του Ντοστογιέφσκι, έχει αλλάξει και οι επικοινωνιακές σχέσεις οδεύουν σε παράλυση.

Ο Όττο είναι και αυτός ένας αδύνατος άνθρωπος. Εγκαταλείπει τη δουλειά του καθηγητή της ιστορίας και γίνεται περιστασιακός ταχυδρόμος και συλλέκτης αλλόκοτων ιστοριών. Φιλοσοφεί, δεν εκλογικεύει συστηματικά, αμφιβάλλει (λέει: πιθανόν, πιθανόν...), προσπαθεί να βρει την αλήθεια και λειτουργεί *καταλυτικά* στην εξέλιξη του Αλεξάντερ: είναι κάτι σαν «άγγελος» (άλλωστε είναι ταχυδρόμος). Το πέρασμά του είναι διακριτικό (μιλάει όταν του απευθύνουν το λόγο, σταματά αδιαμαρτύρητα όταν τον διακόπτουν) και με τους μόνους που φαίνεται να επικοινωνεί, με διαφορετικό τρόπο, είναι ο Αλεξάντερ και το Αγόρι.

Ο Όττο φοβάται τον Ντα Βίντσι γιατί ο ίδιος έρχεται από πιο παλιά (είναι περισσότερο ντοστογιεφσκικός ήρωας) και φτάνει μέχρι τον Πιέρο ντε λα Φραντσέσκα, που αν και σχεδόν σύγχρονος του Λεονάρντο είναι ο τελευταίος μεγάλος απόγονος μιας τέχνης, που το ιερό της στοιχείο δεν εκφράζεται από τη θεία ενσάρκωση.

Οι αδύνατοι άνθρωποι μέσα σε κοινωνίες σαν τη σημερινή, που δομούνται πάνω στη δύναμη και τον ανταγωνισμό, φαντάζουν παράξενοι, κωμικοί και αδέξιοι. Τα λόγια και οι συμπεριφορές τους ερμηνευόμενα με τους κυρίαρχους κώδικες προκαλούν κατάπληξη και γέλιο: Ο Όττο με τις παράξενες κινήσεις, τ' αλλεπάλληλα χτενίσματα των μαλλιών του, τον τρόπο ομιλίας του, τα ίδια του τα λόγια και ο Αλεξάντερ με τους διαρκείς μονολόγους του και τη γκροτέσκα συμπεριφορά, στο τέλος του έργου.

Είναι και αυτό ένα τίμημα-πόνου που πρέπει να πληρώσουν για την προσωπική τους εξιλέωση στην αναζήτηση του νοήματος της ζωής. Επιπλέον η δυσαρμονία τους με το κοινωνικό περιβάλλον εκφράζεται και βιολογικά με την επιληψία του Όττο και τις λιποθυμίες του Αλεξάντερ.

Ο Βίκτωρ είναι ο γιατρός και φίλος της οικογένειας. Οι ηθικές παραβάσεις του έγκεινται στη ματαιόδοξη και ταυτόχρονα γεμάτη έξαρση των «πολλαπλών επιθυμιών» στάση του. Εκλογικεύει τα πάντα, δεν αμφιβάλλει και παρουσιάζεται σαν ο θεράπων των σωμάτων (και όχι των ψυχών) της οικογένειας. Γι' αυτόν τ' ανθρώπινα προβλήματα αντιμετωπίζονται με τη «σύριγγα» και τις φαρμακευτικές ουσίες. Οι σεξουαλικές σχέσεις του, που υπονοούνται, με τις γυναίκες της οικογένειας συνοψίζονται στη σκηνή της νευρικής κρίσης της Αδελαΐδας: εικόνες ενός ιδιότυπου βιασμού, αφού ο Βίκτωρ αποσκοπεί αποκλειστικά στο σώμα.

Η στάση του αυτή του προξενεί μιαν οδύνη που (στην αδυναμία του να την ερμηνεύσει) εκφράζεται σαν ανία: «Σας βαρέθηκα» λέει στην Αδελαΐδα. Σχεδιάζει να φύγει, ν' αλλάξει χώρα. Σ' ένα μακρινό μέρος μια κλινική τον περιμένει. Ψάχνει να βρει τη λύση των προβλημάτων του στις ποσότητες. Του είναι αδύνατον να δει το σύμπαν εκφρασμένο σ' ένα πράγμα. Το ηθικό παράπτωμα της Αδελαΐδας είναι ανάλογο με του Βίκτωρ μόνο που παίρνει άλλη μορφή: ποτέ δεν κάνει αυτό που θέλει, γιατί αισθάνεται ότι θα εξαρτάται απ' αυτό. Δεν μπορεί να δώσει άλλη σημασία στην αγάπη έξω από την εξουσιαστική σχέση δυνατού - αδύνατου. Για τον εαυτό της θέλει να κρατά πάντα το ρόλο του δυνατού, γι' αυτό σχετίζεται με ανθρώπους, που δεν αγαπά: παντρεύεται τον Αλεξάντερ (διάσημο ηθοποιό, συγγραφέα, καθηγητή) από ματαιοδοξία. Η δικιά της η οδύνη εκφράζεται από την υστερία. Φορτώνει σε άλλους τις αιτίες των προβλημάτων της (ξεσπάσματα πάνω στον Αλεξάντερ) οδηγούμενη κάποια στιγμή στην αντιδιαμετρική στάση της υπερβολικής αυτοενοχοποίησης: μετά την «έναρξη» του πυρηνικού ολοκαυτώματος η Αδελαΐδα μονολογεί: «Εγώ φταίω για όλα, αυτή είναι η τιμωρία μου». Φυσικά αυτή η στάση της δεν την προφυλάσσει από την εξάρτηση: ο Βίκτωρ, θεράπων του σώματος, της γίνεται απαραίτητος.

Η Μάρθα, η κόρη της, εκπαιδεύεται στο δρόμο της μητέρας της και η Τζούλια, η υπηρέτρια, είναι το άλλο πρόσωπο μέσα στο σπίτι, που «ικανοποιεί» τα ξεσπάσματα της Αδελαΐδας.

Η Μαρία είναι το πιο ταπεινό πρόσωπο: ξένη, φτωχή, υπηρέτρια του σπιτιού, που όμως δεν μένει σ' αυτό. Η Μαρία με την αξιοπρέπεια, τη θρησκευτική πίστη της, την άδολη συμπόνια της για τον Αλεξάντερ «είναι παράξενη», όπως λέει ο τελευταίος και ο «άγγελος» Όττο το συγκεκριμενοποιεί: «Η Μαρία είναι καλή μάγισσα».

Τέλος το Αγόρι, ο μικρός γιος της Αδελαΐδας και του Αλεξάντερ, χωρίς όνομα, χαρακτηριστικό σύμβολο ενός ανθρώπου που δεν ελέγχεται ακόμα κοινωνικά: η ονομασία σαν μαγική εξουσία πάνω σε πρόσωπο ή πράγμα.

Συμβολικές σχέσεις

Γιατί ο Όττο φέρνει από μακριά το ογκώδες δώρο του στον Αλεξάντερ, κουβαλώντας το πάνω στο ποδήλατο που το σπρώχνει περπατώντας, ενώ ο Βίκτωρ δηλώνει ότι το δικό του είναι στο «πορτ-μπαγκάζ»;

Η εμφάνιση του δώρου στις ανθρώπινες κοινωνίες είχε το περιεχόμενό της «στην ίδια την πράξη της ανταλλαγής και επικοινωνίας και εντελώς δευτερευόντως στα ανταλλασσόμενα αντικείμενα και στην πρακτική τους χρησιμότητα. Σήμερα υπάρχει μια κατάλυση του συμβολικού χαρακτήρα και το δώρο "περιχαρακώνεται" στην οικονομική ανταλλακτική του αξία ή στην χρηστική» (6).

Η χειρονομία του Όττο επαναφέρει αυτό το συμβολικό περιεχόμενο γιατί κάθε επικοινωνία προϋποθέτει ένα κόπο για να διαρραγεί το στεγανό του ατομικού. Επιπλέον το συμβολικό εγγράφεται και στο

ίδιό το προσφερόμενο δώρο, που είναι ένας χάρτης της Ευρώπης του 17ου αιώνα. Στις σημερινές συνθήκες με τα νέα δεδομένα σχεδίασης των χαρτών, είναι ξεπερασμένος και έτσι περισσότερο υπάρχει για να διηγείται τη ζωή μιας άλλης εποχής παρά για να εξυπηρετεί πρακτικά τις απαιτήσεις της δικής μας. Η οικονομική ανταλλακτική αξία του είναι μεγάλη αλλά (με αφορμή σχετική παρατήρηση του Αλεξάντερ) ο Όττο τη μεταχειρίζεται συμβολικά: «Κάθε δώρο είναι μια θυσία». Θα μπορούσαμε να πούμε και το αντίστροφο.

Το δώρισμα και το δώρο του Βίκτωρ (μια μποτίλια κρασί και ένα βιβλίο με βυζαντινές εικόνες) εκφράζουν, αντίθετα, την τυπική, ασήμαντη υποχρέωση και τη χρησιμοθηρική στάση του δωρητή.

Στην αρχή της ταινίας ο Αλεξάντερ, σ' έναν από τους μονολόγους του, μιλάει για την Τελετουργία: «Αν όλοι οι άνθρωποι την ίδια ώρα, κάθε πρωί σηκωνόντουσαν, πήγαιναν στην τουαλέτα, γέμιζαν ένα ποτήρι νερό και το άδειαζαν στη λεκάνη τότε ο κόσμος θ' άλλαζε».

«Η τελετουργία είναι κοινωνική λειτουργία μη πρακτική (χρησιμοθηρική). Αποτελείται από οργανωμένη διαδοχή συμβολικών πράξεων και λόγων, που εκτελούνται από ορισμένη ομάδα ατόμων, με προσδιορισμένη διάταξη χώρου και απεικονίσεων καθώς επίσης και με κυκλική διάταξη στο χρόνο» (7).

Η εμφάνιση των τελετουργιών ήταν το αποτέλεσμα, αποκλειστικά, της επικοινωνιακής ανάγκης των μελών μιας κοινότητας και της δημιουργίας ενός μη υλικού συνεκτικού δεσμού μεταξύ τους.

Ο Αλεξάντερ στοχάζεται πάνω σ' αυτές τις ξεχασμένες σήμερα λειτουργίες των πραγματικών κοινοτήτων. Στο τέλος θα επιχειρήσει να οργανώσει μια τελετουργία: θα φορέσει το κιμονό, θα τοποθετήσει προσεκτικά τα έπιπλα (εν είδει πυραμίδας) πάνω στο τραπέζι, θ' απομακρύνει το ξένο αυτοκίνητο (του Βίκτωρ), θ' ανοίξει τη μουσική και θα βάλει φωτιά. Τέλος θα βγεί έξω και θα καθίσει ήρεμα στη γη, απέναντι, κοιτάζοντας το φλεγόμενο σπίτι του. Με την εγγραφή αυτής της διαδικασίας (και ό,τι προηγήθηκε) σε φιλμ, που θα προβάλλεται στις σκοτεινές αίθουσες των κινηματογράφων, η ίδια πάντοτε σε κυκλική χρονική διάταξη, ολοκληρώνεται το τελετουργικό και ο Ταρκόφκσι υποβάλλει ταυτόχρονα τις σκέψεις του για το βαθύτερο επικοινωνιακό χαρακτήρα του κινηματογράφου σαν τέχνη: η ταινία τέχνης είναι πάντα Τελετουργία - Θυσία - Δώρο.

Για μια «πολιτική» του Προσώπου

Είπαμε ήδη ότι οι μυθικοί ήρωες προσεγγίζουν το Ιδανικό με τη χρήση που κάνουν σε κάποια συμβολικά «όπλα» που τους παρέχει το «Απόλυτο πνεύμα». Στην περίπτωση του Αλεξάντερ, τολμάμε να πούμε ότι αυτά τα «όπλα» είναι τα όνειρα: οι εφιάλτες της πυρηνικής αυτοκαταστροφής, η νυχτερινή επίσκεψη του Όττο και η, στη συνέ-

Βίκτωρ και Αδελαΐδα: ο ιδιότυπος βιασμός

χεια, συνάντησή του με τη Μαρία στο σπίτι της τελευταίας.

Τα όνειρα, σαν τέτοια, παρέχουν την πνευματική εμπειρία (μοναδικό δρόμο για τη γνώση) στον προετοιμασμένο γι΄ αυτό Αλεξάντερ.

Αν υπάρχει ένα αφηγηματικό διφορούμενο στη σαφή διάκριση αυτών των ονείρων από τα άλλα υλικά της ιστορίας, είναι γιατί η ταινία, *στο σύνολό της*, επιδιώκει να λειτουργήσει σαν βίωμα στο θεατή, προκαλώντας του ανάλογες εμπειρίες με του Αλεξάντερ. Τι νόημα έχουν τέτοιου είδους αυστηρές διακρίσεις όταν ολόκληρη η αφήγηση είναι ουσιαστικά η οργάνωση ήχων, φωτός και σκιάς πάνω σε μια οθόνη (σαν συμβολικό «όπλο»), και που έρχεται να προσφέρει ο καλλιτέχνης (εμπνεόμενος από την τέχνη) σ΄ ένα κοινό που επιθυμεί να τη δεχτεί;

Γιατί «ο δημιουργός μπορεί να προχωρήσει πέρα από *τα όρια της αυστηρής λογικής* και να αποδώσει τη βαθιά πολυπλοκότητα και αλήθεια των ανέγγιχτων αρμών και κρυμμένων φαινομένων της ζωής» (8) όντας πάντοτε υπηρέτης και προσπαθώντας «μόνιμα να ξεπληρώσει το χάρισμα που του δόθηκε» (9).

Ο Αλεξάντερ, λοιπόν, μέσα στο «γεγονός» της πυρηνικής καταστροφής μονολογώντας: «Πάντα το περίμενα αυτό... μια ζωή το περίμενα», δείχνει ν΄ αντιλαμβάνεται τη «νομοτελειακή» πορεία της σημερινής κοινωνίας στην «τιμωρία» της ολοκληρωτικής αυτοκαταστροφής της. Η προσευχή του, σαν τέτοια είναι έκφραση εξαγνιστικής *Αδυναμίας, Ταπεινότητας*, υπόσχεσης επαναπροσδιορισμού της ζωής και ταυτόχρονα *Αγάπης*, με την εκδήλωση του φόβου για την τύχη των άλλων.

Αλλά δεν φτάνει μόνον αυτό. Στη νυχτερινή επίσκεψη του Όττο *ελπίζει* από τη στιγμή που αρχίζει *να πιστεύει* ότι η συνάντησή του με την «καλή μάγισσα» θα φέρει τα πράγματα όπως ήταν πριν την καταστροφή. Στη διαδρομή για το σπίτι της Μαρίας θα οπισθοδρομήσει αλλά ο παράξενος μουσικός ήχος, σαν ελαφρό φύσημα αύρας (;) θα τον φέρει ξανά στο δρόμο. Είναι ο ήχος που συλλαμβάνεται μόνο απ΄ αυτόν και τον Όττο και που ο τελευταίος τον ακούει λίγο πριν από τις επιληπτικές του κρίσεις: είναι ο πρόδρομος της απώλειας συνείδησης και, ποιητικά, της αποδέσμευσης απ΄ την αυστηρή λογική.

Τέλος ο Αλεξάντερ φτάνει στο σπίτι της Μαρίας με τα πόδια, λερωμένος, έχοντας πέσει απ΄ το ποδήλατο.

Εξαγνίζεται συμβολικά με το πλύσιμο των χεριών του και εκλιπαρεί *Αγάπη* από το πιο ταπεινό πρόσωπο, τη Μαρία.

Αυτή τού την προσφέρει και «ανυψώνονται».

Θα επακολουθήσει η Θυσία. Μια Πράξη που η κοινωνική εξουσία θα την ερμηνεύσει σαν τρέλα. Πόσο όμως είναι έτσι; Ο Μπαρτ λέει: «Είμαι τρελός όχι γιατί είμαι πρωτότυπος, αλλά επειδή είμαι αποκομμένος από οποιαδήποτε κοινωνικότητα. Αν οι άλλοι άνθρωποι είναι πάντα σε διαφορετικό βαθμό ο καθένας, μάχιμοι αγωνιστές υπέρ κάποιου πράγματος, εγώ από τη μεριά μου δεν είμαι στρατευμένος σε τίποτα, ούτε στην ίδια μου την τρέλα, δεν κοινωνικοποιώ» (10).

Ο Αλεξάντερ, όμως, επωμίζεται μιαν ευθύνη για λογαριασμό άλλων γιατί πιστεύει ότι η ατομική σωτηρία περνάει μέσα από τη σωτηρία ολόκληρης της κοινωνίας. Γι΄ αυτόν «ελευθερία σημαίνει θυσία εν ονόματι της αγάπης» (11). Διακινδυνεύει χωρίς να ζητά ανταμοιβή για την πράξη του. Ο Αλεξάντερ δεν είναι τρελός. Αν η κοινωνία ερμηνεύοντας τέτοιες προσωπικές πράξεις, καταλήγει σε διαφορετικά συμπεράσματα, τότε το νοσοκομειακό θα είναι πανταχού παρόν, θα εμφανίζεται ως δια μαγείας στα χείλη του «κάδρου» της ζωής μας και οι νοσοκόμοι θ΄ αναλαμβάνουν τα περαιτέρω...

Αλλά δεν πρέπει να στέκεται κανείς σ΄ αυτό.

Το αγόρι έχει αρχίσει ήδη την Τελετουργία, ποτίζοντας το δέντρο και θέτει τα πρώτα ερωτήματα στον εαυτό του.

Η ΘΥΣΙΑ (Le sacrifice). Γαλλοσουηδική 1986. 2 ώρες 25΄. Έγχρωμο. *Σενάριο και σκηνοθεσία:* Andrei Tarkovski. *Φωτογραφία:* Sven Nykvist. *Ντεκόρ:* Anna Asp. *Ερμηνεία:* Erland Josephson, Susan Fleetwood, Valerie Mairesse, Allan Edwall, Gudtrun Gisladotter, Sven Wollter. *Παραγωγή:* Institut Suédois du film, Argos Films. *Διανομή:* ΕΛΚΕ. Α.Ε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Μπαρτ, «Αποσπάσματα ερωτικού λόγου», σ. 272.
2. Φ. Ντοστογιέφσκι, «Ηλίθιος», Τόμος Ι, σ. 67.
3. Βλ. Α. Ταρκόφσκι, σ. 303.
4. Βλ. «Ουφίτσι», σ. 84.
5. Βλ. Α. Ταρκόφσκι, σ. 290.
6. Βλ. Γ. Καλιόρης, «Αντί» 12/9/86.
7. Σ. Δημητρίου, «Σημειωτική δομή των τελετουργιών μύησης». Ανακοίνωση στο 2ο πανελλήνιο συνέδριο Σημειωτικής, 18/12/83.
8. Βλ. Α. Ταρκόφσκι, σ. 52.
9. Βλ. Α. Ταρκόφσκι, σ. 27.
10. Βλ. Ρ. Μπαρτ «Αποσπάσματα ερωτικού λόγου», σ. 144.
11. Βλ. Α. Ταρκόφσκι, σ. 249.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

DIEL Paul «Ο συμβολισμός στην Ελληνική Μυθολογία», μετ. Ι. Ράλλη και Κ. Χατζηδήμου, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1980

ΡΑΤΤΝΕΡ Γιόζεφ, «Ατομική ψυχολογία» μετ. Γ. Βαμβαλή, εκδ. Μπουκουμάνη, Αθήνα 1970.

ΤΡΟΥΑΓΙΑ Ανρί, Απόσπασμα μελέτης με τίτλο «Ντοστογιέβσκη», 4ος τόμος του «Ηλίθιου», μετ. Α. Αλεξάνδρου, εκδ. Γ. Γκοβόστης, Αθήνα.

ΚΑΛΙΟΡΗΣ ΓΙΑΝΝΗΣ, «Ιστορία παρωπιδοφόρων σ΄ ένα σχολικό βιβλίο», Περ. «Αντί» νο 326, 12-9-86.

ΜΠΑΡΤ Ρολάν, «Αποσπάσματα ερωτικού λόγου», μετ. Β. Παπαβασιλείου, εκδ. Ράππα, Αθήνα 1977.

ΝΤΟΣΤΟΓΙΕΦΣΚΙ Φιοντόρ, «Ηλίθιος», μετ. Α. Αλεξάνδρου, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα.

ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ Αντρέι, «Σμιλεύοντας το χρόνο», μετ. Σ. Βελέντζας, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 1987.

«ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ»: «Ουφίτσι», μετ. Γ. Θωμόπουλος, εκδ. Φυτράκη, Αθήνα 1969.

Μικρές και μεγάλες οθόνες

Της Στέλλας Θεοδωράκη

Το αναμάσημα του ήδη υπάρχοντος θεάματος και η υποβάθμισή του στην τηλεόραση είναι ένα από τα πολλά σημεία που θα μπορούσαμε να σταθούμε στο *Τζίντζερ και Φρεντ* του Φελλίνι. Η παλιά Ρώμη του «άρτος και θεάματα» θα μπορούσε να αντικαταστήσει τα θεάματά της με την τηλεοπτική «αρένα», με το οποιοδήποτε τηλεοπτικό θέαμα, ή για να παραφράσουμε τη βασική άποψη του Mc Luhan «το μήνυμα είναι το μέσον», «το θέαμα είναι η τηλεόραση». Το ενδιαφέρον όμως είναι πως στην ταινία όλα αυτά τα προβληματικά σε ποιότητα θεάματα χρησιμοποιούνται σαν πρώτη ύλη για την παραγωγή ενός κινηματογραφικού έργου που η ουσία του αγγίζει άλλες πλευρές της ανθρώπινης ύπαρξης. Έτσι, αν θα πρεπε να κρατήσουμε ένα δεύτερο στοιχείο της ταινίας, θα ήταν η νοσταλγική διάθεση, όχι ακριβώς για επιστροφή στο παρελθόν, αλλά για επαναπροσδιορισμό του θεάματος που άγγιξε και συγκίνησε τον κόσμο του παρελθόντος. Οι χαρακτήρες, τα πρόσωπα, οι χώροι, η μουσική, δεν είναι η πρώτη φορά που χρησιμοποιούνται στα έργα του Φελλίνι. Μόνο που εδώ έρχονται να εξυπηρετήσουν το θέαμα με διαφορετικό τρόπο.

Τη Ρώμη δεν τη βλέπουμε επίσης για πρώτη φορά. Τώρα όμως δεν κατεβαίνουμε στα υπόγεια των αρχαίων ευρημάτων του *Ρόμα*, τη διασχίζουμε μέσα από τις αφίσσες της, τα σκουπίδια, χωρίς ηλιοφάνεια και με διάφορους «κατατρεγμένους» να κυκλοφορούν σαν φαντάσματα κάτω από τεράστια διαφημιστικά πανώ με προτάσεις ανέμελης κατανάλωσης. Ή, ακόμη, τη βλέπουμε στους σιδηροδρομικούς σταθμούς (αρχή και τέλος της ταινίας), όπου ο κόσμος κυκλοφορεί στριμωγμένος και απρόσωπος πάλι ανάμεσα σε διαφημίσεις, μικροπωλητές, ή πλαισιωμένος από μικρές τηλεοπτικές οθόνες, που δεν λείπουν από πουθενά, που έχουν γίνει στοιχείο του αστικού τοπίου.

Κι ύστερα... έρχεται ο κόσμος της τηλεόρασης. Ανομοιόμορφος, φιλικός και ψυχρός, παλιός και νέος, νευρώδης και πλαδαρός, φοβερό συνονθύλευμα που δεν αφήνει τον Φελλίνι ασυγκίνητο. Το θέαμα «βράζει» ανυπομονώντας να βγει στο κοινό του. Η στάση βέβαια του κοινού δεν είναι πια εκείνη του *La Strada* που μέσα στη γοητεία του δείχνει γερασμένο. Το τσίρκο, οι νάνοι, τα μπουλούκια του παρελθόντος, έχασαν τη ζωντάνια τους, οι απαιτήσεις της εποχής είναι διαφορετικές. Όλοι βλέποντας τηλεόραση, έχουν συνήθως μια σχέση με την τηλεόραση κι όχι μια σχέση μεταξύ τους. Ακόμη και το ποδόσφαιρο που στο γήπεδο ευνοεί τόσες εντάσεις ανάμεσα στους φιλάθλους, στην τηλεόραση τους εκτονώνει με την απλή σχέση θεατή - οθόνης. Ο θεατής ενδιαφέρεται να κρεμαστεί από την εικόνα, μαγνητίζεται, χωρίς πολλές φορές να δίνει την απαραίτητη σημασία στο περιεχόμενο. Οι διαφημίσεις, οποιαδήποτε βλακώδης εκπομπή περνάει ευχάριστα, γίνεται αποδεκτή.

Στην ταινία, αν στην αρχή η οθόνη της τηλεόρασης βρίσκεται παντού μικρή σε μέγεθος σε σχέση με το κάδρο ή σε δεύτερο πλάνο, όπως στο εστιατόριο, στη συνέχεια η σχέση της αυτή όλο και μεγαλώνει μέχρι που κατακλύζει από μόνη της την εικόνα και κινηματογραφική με τηλεοπτική οθόνη ταυτίζονται.

Οι μακαρονομαχίες, οι υπερφορτωμένες γυναίκες γεμίζουν το κάδρο, από αστείες μέχρι σχεδόν πλαστικές, αλλά και πάλι κακόγουστα πλαστικές, επιβάλλοντας μια αισθητική κενής υπερφόρτωσης, χωρίς αίσθηση αφαίρεσης — αντίθετα στον Φελλίνι η «υπερφόρτωση» και το πλούσιο θέαμα εξυπηρετούν κάποιους σκοπούς που σε τελική ανάλυση υπακούουν σε μια άλλη λιτότητα. Η αντίθεση αυτή φαίνεται περισσότερο στο τελικό τηλεοπτικό, όπου το αποτέλεσμα που δίνει στην μικρή οθόνη, με βαρετά κλισαρισμένα πλάνα, δεν έχει καμμία σχέση με τον τρόπο που το ίδιο

θέαμα κινηματογραφείται από τον Φελλίνι. Η διαφοροποίηση της ταινίας από το τηλεοπτικό θέαμα δεν βρίσκεται μόνο στην εντελώς διαφορετική προσέγγιση από την άποψη της κινηματογραφικής λήψης, αλλά και στο επίπεδο της μυθοπλασίας και της επιλογής του θέματος.

Η μίξη του κόσμου του λαϊκού μικροθεάματος και των σύγχρονων μέσων ενημέρωσης έχει βέβαια κάποια γοητεία. Πρόκειται για ένα μικρόκοσμο που έχει το δικό του χαρακτήρα, το δικό του χιούμορ και «στέκεται στα πόδια του» μέσα στην παρακμή του. Είναι ένας κόσμος που ξεκολλημένος από τις ρίζες του θεάματος που εξυπηρετούσε στο παρελθόν και μεταφερμένος στη μικρή οθόνη πλατιάς κατανάλωσης, κατά βάση μιμείται αδυνατώντας να παράγει κάτι το πραγματικά κανούργιο (οι Κλαρκ Γκαίημπλ, οι Προυστ, οι Ρέηγκαν, κ.ά. εισρέουν με τη σέσουλα στο τηλεοπτικό θέαμα). Ή σε άλλες περιπτώσεις, εκμεταλλεύεται την «εξυπνάδα» του, τη μαγεία του, την αναπηρία του και τα ανδραγαθήματα που έκανε στο παρελθόν.

Μέσα σ' όλα αυτά έρχεται και η ρομαντική ιστορία του Φρεντ και της Τζίντζερ, κι αυτή από το παρελθόν, όχι μόνο όσο αφορά την ιστορία της ταινίας, αλλά και το Φελλινικό παρελθόν του *La Strada της Καμπίρια* (Μασίνα), ή του *8 1/2* (Μαστρογιάννι)

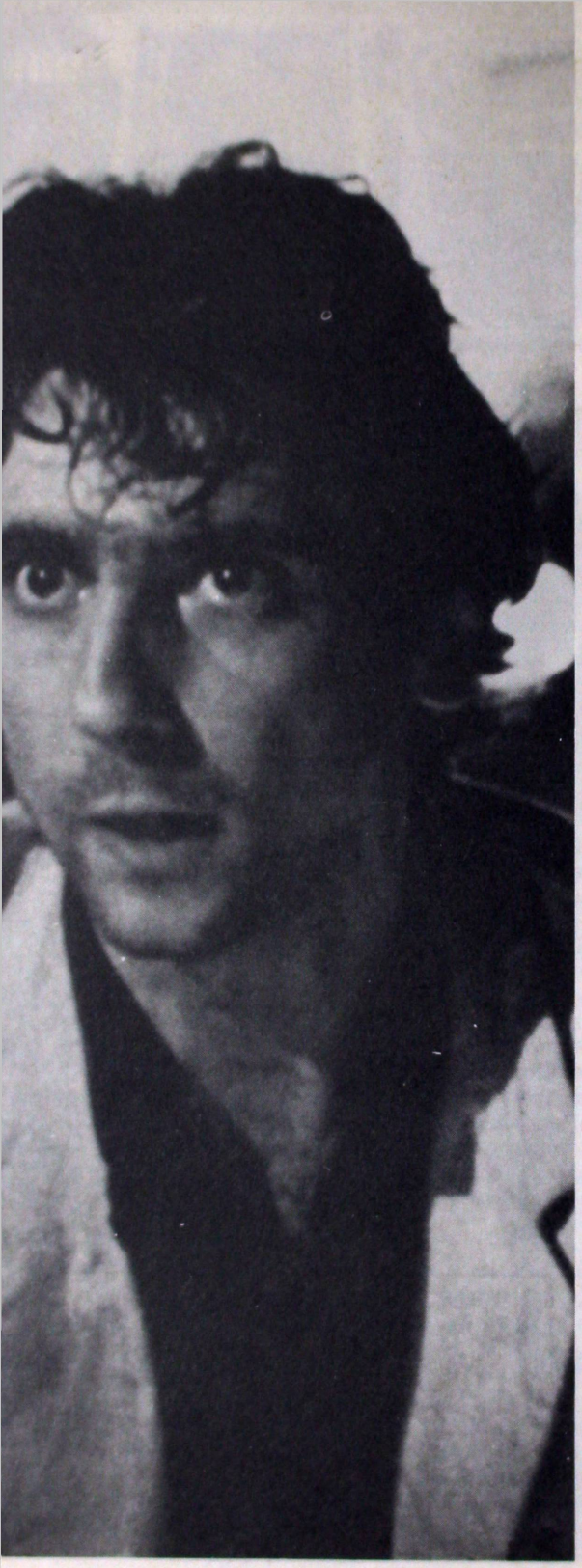
Οι δύο μιμητές των χολυγουντιανών σταρ έχουν δεχτεί την τηλεοπτική πρόταση πιο πολύ για να ξαναβρεθούνε μαζί μετά από τόσα χρόνια και λιγότερο ίσως από ενθουσιασμό για το μέσο. Παρ' όλο όμως που στο γιορταστικό κομφούζιο η παλιά ιστορία τους με το χορό και τις κλακέτες απομυθοποιείται, δεν μπορούν να ξεφύγουν από αυτή την περίεργη ατραξιόν κι από το ταυτόχρονα καταπιεστικό και επιβλητικό κτίριο της Τ.V. Όσο κι αν στον Πίπο ξυπνάει πολλές φορές το επαναστατικό συναίσθημα, του είναι δύσκολο να δραπετεύσει. Όταν το αποφασίζει (πάνω στη σκηνή του τελικού τηλεοπτικού όταν έχουν σβήσει τα φώτα), η τύχη δεν τον βοηθάει (τα φώτα ανάβουν ακριβώς τη στιγμή που πάνε να κατέβουν από τη σκηνή), ίσως επειδή η νοσταλγία για μια εποχή που γι ' αυτόν συγκεντρώνει ό,τι καλύτερο είχε να δώσει από ζωτικότητα και έρωτα, τον καθηλώνει. Σε τελική ανάλυση ούτε ο ίδιος ξέρει τι προτιμάει ανάμεσα σε μια τηλεοπτική αναμετάδοση που θεωρεί εξευτελιστική και στη δυνατότητα να ξαναζήσει —έστω και κάτω από αυτές τις συνθήκες— το παλιό του νούμερο μαζί μ' αυτή που αγάπησε. Βέβαια, οι κλακέτες που τον γοήτευσαν γιατί ήταν ο κώδικας των καταπιεσμένων μαύρων των αποικιών, γιατί αποτελούσαν ένα στοιχείο εξέγερσης, δεν φτάνει που έχασαν στο Χόλλυγουντ του Φεντ Αστέρ και της Τζίντζερ Ρότζερς τη σημασία τους, αλλά και το Χόλλυγουντ διαλύθηκε στην ιταλική Τ.V. στις τουαλέτες που αντικατέστησαν το χώρο που οι ηθοποιοί προβάρουν το νούμερό τους.

Ο Πίπο κατά κάποιο τρόπο αποχαιρετάει τη ζωή. Έχει τη γοητεία, όχι μόνο του παλιού θεάματος, αλλά κι εκείνου που ο έρωτας τον έφτασε στα άκρα, που σχεδόν τον τρέλανε, που καθόριζε την ύπαρξή του. Η αξιοπρέπεια όμως της ηλικίας και της γνώσης που του παρέχει,δεν τον αφήνει να φανεί γελοίος. Τώρα εξάλλου πέρα από τον έρωτα τον ενοχλεί πιο πολύ ο θάνατος. Η παλιά του φίλη νοσταλγεί κι αυτή, αλλά ο τρόπος ζωής της, οι ασχολίες της, τα εγγόνια της, την έχουν βάλει σε μια άλλη ευθεία, είναι, ή τουλάχιστον φαίνεται, πιο δυνατή.

Ο έρωτας κι ο θάνατος παίζουν πάνω από τα βαρύγδουπα ντεκόρ της ταινίας. Παίζουν όμως κι όταν ο χώρος είναι λιτός: στην κυκλική «άγρια» διαδρομή των μοσοσυκλετιστών έξω από το night club, στα πρόσωπα του τραβεστί και του «Γκαίημπλ» ή του

«Προυστ» ή ακόμη στους ήχους - μίξεις της μουσικής των τελευταίων χρόνων με το θόρυβο των μοτοσυκλετών και με το μουσικό απόηχο των συνθέσεων του ήδη χαμένου Νίνο Ρότα. Το *Τζίντζερ και Φρεντ* είναι κάτι ακόμη περισσότερο από τη νεκρολογία της όπερας του *Πλοίου που φεύγει*. Προσπαθεί να σώσει ό,τι γίνεται από τις ταινίες που γερνάνε τόσο γρήγορα, αλλά μπορούν να μην πεθάνουν κι από τους ανθρώπους που αργούνε να γεράσουν λίγο περισσότερο, αλλά πεθαίνουν. Αν στο *8 1/2* ο Μαστρογιάννι έπρεπε να λύσει το θέμα της δημιουργικότητάς του μέσα από το ρόλο κάποιου σκηνοθέτη Φελλίνι, στο *Τζίντζερ και Φρεντ* σιωπηλά, διακριτικά και χωρίς καμιά μελοδραματική έξαρση καλύπτει την τελική του αδυναμία στο θάνατο που πολύ φοβάται πως πλησιάζει. Και σ' αυτή την περίπτωση η τηλεόραση παίζει διακοσμητικό ρόλο μέσα στην ταινία, κάτι σαν ένα βάζο με πλαστικά λουλούδια σ' ένα δωμάτιο έτοιμο να πέσει.

ΤΖΙΝΤΖΕΡ ΚΑΙ ΦΡΕΝΤ (Ginger e Fred). Ιταλία, Γαλλία, Δ. Γερμανία. 1985. 2 ώρες 5'. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία:* Federico Fellini. *Σενάριο:* Federico Fellini, Tonino Guera, Tullio Pinelli, πάνω σε μιαν ιδέα των F. Fellini και T. Guera. *Φωτογραφία:* Tonino Delli Colli, Ennio Guarnieri. *Ήχος:* Sergio Marcotulli. *Ντεκόρ:* Danilo Donati. *Χορογραφίες:* Tony Ventura. *Μουσική:* Nicola Piovani. *Ερμηνεία:* Giulietta Masina («Ginger»), Marcello Mastroianni («Fred») κ.ά. *Παραγωγή:* Alberto Grimaldi, για την Produzioni Europee Associate (PEA) Revcom Films, Les Films Ariane, FR3 Films Production (Παρίσι), Stella Film (Μόναχο). *Διανομή:* Νέα Κίνηση.



''ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ'' ΤΟΥ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ

Αναζήτηση του «παράλογου»

της Στέλλας Θεοδωράκη

΄Ενας μόνος άντρας μεσ΄ στη νύχτα είναι πρόκληση.

Κι η πρόκληση είναι ακόμα μεγαλύτερη όταν αυτός βρίσκεται στο SOHO της Νέας Υόρκης, κι όταν το SOHO, η περιοχή που φιλοξένησε τους χίππυς της δεκαετίας του ΄60, μετέτρεψε τα κοινόβια σε γκαλερί και συγκέντρωσε την «αφρόκρεμα» της κουλτούρας που τώρα όμως δεν έχει πρόβλημα να εκμεταλλευτεί τα έργα τέχνης.

΄Ενας καλός κομπιούτερ μπορεί να είναι κι αυτός πρόκληση. Πρόκληση για την κάμερα — οι μηχανές συνεννοούνται καλύτερα μεταξύ τους, ανταλλάσσουν βλέμματα, αλληλοπεριεργάζονται, ο φακός παίρνει σε γκρο πλάνα τα μηνύματα της οθόνης.

΄Ενας άντρας όμως μαζί μ΄ έναν κομπιούτερ είναι βαρετό θέαμα, ορίζουν μια επικοινωνία κάπως απροσπέλαστη που θα μπορούσε να τραβήξει επ΄ άπειρο τη σχέση άνθρωπος - μηχανή και να υποκαταστήσει το άνθρωπος - άνθρωπος.

Η νύχτα είναι κι αυτή πρόκληση. Η νύχτα είναι ο χρόνος που η κούραση μπορεί να οδηγήσει οπουδήποτε, που η έλλειψη δουλειάς ελευθερώνει τη φαντασία, που σπάει το συγκαταβατικό ωράριο, που οι μέρες μπορούν να ανακεφαλαιωθούν καλύτερα και να φανερώσουν κάποιες άλλες διαστάσεις τους.

Μια γυναίκα που σου πιάνει κουβέντα απ΄ το απέναντι τραπέζι ενός καφέ μπορεί να είναι ένα ευχάριστο γεγονός ιδίως όταν σου μιλάει για πρες παπιέ σε σχήμα κουλουράκι, κι εσύ έχεις πολύ ανάγκη το πρες παπιέ κουλουράκι, αφού τα αντικείμενα τέχνης έχουν γίνει τόσο λειτουργικά κι ένα πρες παπιέ θα΄ έκανε σίγουρα καλή παρέα μ΄ έναν κομπιούτερ, ιδίως όταν προέρχεται από μια γυναίκα που έχει ήδη καθίσει στο ίδιο τραπέζι με σένα κι έχει στο οπτικό της πεδίο ένα «ξεβιδωμένο» ταμία που την κάνει να γελάει.

΄Ολα αυτά κρατούμενα.

Τώρα, το παράλογο, λέει η κοινή λογική, σημαίνει κατ΄ αρχήν εκτός αρμονίας, σημαίνει «μη εναρμονισμένο με την κρίση και την ορθότητα, ασύμφωνο, άλογο, παράλογο» ή —ακόμη λαϊκότερα— γελοίο. «΄Ενας κόσμος που μπορεί να εξηγηθεί με τη λογική, όσο σφαλερός και να είναι δεν παύει να παραμένει οικείος. Μα μέσα σ΄ ένα σύμπαν που ξαφνικά απογυμνώνεται από κάθε ψευδαίσθηση, από κάθε φως, ο άνθρωπος αισθάνεται ξένος». «Αποκομμένος από τις ...ρίζες του ο άνθρωπος είναι χαμένος. Οι πράξεις χάνουν το νόημά τους, γίνονται παράλογες, άχρηστες», λέγαν οι «ειδικοί» πριν δυο τρεις δεκαετίες. Είναι όμως το ίδιο και για τον Σκορτσέζε;

Το «Μετά τα Μεσάνυχτα» είναι το αποτέλεσμα ενός εφιάλτη που καταφέρνει να γίνει ευχάριστος μέσα από την κωμική «υπερτροφία» του. Βασίζεται σε μια σειρά από παράδοξα γεγονότα που φαίνονται παράλογα μόνο και μόνο από τη γκροτέσκο παρουσίασή τους, αν και στην ουσία αποτελούν κάποιες πλευρές της καθημερινότητας.

Ο Πωλ —πρωταγωνιστής της ταινίας— δεν αντέχει να μην πάει στο βραδινό ραντεβού του με τη Μάρσυ. Όμως ξεκινώντας παίρνει μαζί του μόνο είκοσι δολάρια. Πρώτος παράλογος σταθμός λοιπόν: Ο Πωλ χάνει τα είκοσι δολάρια επειδή ο ταξιτζής τρέχει σαν τρελός. Τα βάζει στη σταχτοθήκη και τα παίρνει ο αέρας. Αν και η δουλειά του δεν φαίνεται οικονομικά καθόλου ευκαταφρόνητη, δεν έχει μαζί του ούτε τσεκ επιταγών, ούτε κάποια πιστωτική κάρτα. Έτσι μένει άφραγκος.

Δεύτερος βασικός «παράλογος» σταθμός η σχέση του με τη Μάρσυ. Ο Πωλ θέλει πολύ να τη δει και να σπάσει τη μονοτονία του παρέα με τα κομπιούτερ. Όταν η Κική (η γλύπτρια φίλη της) του ρίχνει τα κλειδιά, τα περιμένει με αγωνία, είναι τα κλειδιά που θα ανοίξουν τις πόρτες του βραδυνού «παραμυθιού». Γι' αυτό τα κλειδιά πέφτουν αργά και μαλακά, ο τρόπος κινηματογράφησής τους (από τα κλειδιά στον Πωλ, απ' τον Πωλ στα κλειδιά), ο ρυθμός πτώσης τους, καθώς και η άρθρωση των πλάνων της σκάλας (με φοντού ανσενέ) που ανεβαίνει, προετοιμάζουν μια ερωτική και ταυτόχρονα αβέβαιη ατμόσφαιρα, που δεν μπορεί παρά να παγώσει για λίγο με την ξαφνική εμφάνιση του τρισδιάστατου ρημαίηκ της *Κραυγής*, του πίνακα του Μουνκ πασπαλισμένου με αποκόμματα εφημερίδων και εικοσοδόλαρων. Ο μύθος του έργου τέχνης καταρρέει κάπως για τον Πωλ όταν η Κική του προτείνει να συνεχίσει αυτός στη θέση της, αλλά η ιδέα πως μπορεί να επέμβει σ' αυτό τον ευχαριστεί. Η Κική με τα πρες παπιέ της δεν ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τη μοναδικότητα των έργων της. Η Κική αντιγράφει και δημιουργεί σε σωρό ασπαζόμενη ένα πλατιά διαδομένο καλλιτεχνικό ρεύμα που χρόνια πριν έχει αρχίσει με τον Ντυσάν. Όταν έρχεται η Μάρσυ, ο Πωλ τη θέλει (όπως κι αυτή), αλλά έχουν κι οι δυο (ιδίως εκείνη) μια περίεργη νεύρωση. Ο Πωλ εξαιτίας της κρέμας για τα εγκαύματα κι αργότερα του βιβλίου που τον «χτυπάει κατακέφαλα», εκείνη πιο ανεξιχνίαστη δεν μας δίνει ακριβώς να καταλάβουμε τι έχει. Πάντως συμπεριφέρεται σα να έχει εγκαύματα. Η σχέση με το κορμί της είναι ιδιάζουσα. Από την άλλη ο τρόπος κινηματογράφισης των εσωτερικών χώρων όταν βρίσκονται στο δωμάτιό της θυμίζει περισσότερο θρίλλερ παρά προετοιμασία για σεξ. Οι θόρυβοι, ο τρόπος που τον κοιτάει όταν βγαίνει από το μπάνιο, το τηλέφωνο που κτυπά, κ.λπ., κλιμακώνουν μια αγωνία που σπάει για λίγο όταν πάνε για καφέ (εκεί αντίθετα υπάρχει μια κίνηση κι ένας γρήγορος ρυθμός που φέρνει μια ανάσα) κι αποκορυφώνεται όταν ξαναγυρίζουν και πρέπει πια ή να κάνουν έρωτα ή να μην κάνουν. Εκεί αυτός πανικοβάλλεται, επιστρέφει στα πρες παπιέ που ήταν η αρχική δικαιολογία της συνάντησής τους και φεύγει.

Στην επιστροφή του, (αγκαλιά με το παραλίγο κλαπέν έργο τέχνης), παραβλέπει τις σαδιστικές διαθέσεις του φίλου της Κικής, αλλά δεν μπορεί σίγουρα να παραβλέψει την αυτοκτονία της Μάρσυ που είναι ένα από τα πιο παράλογα, με την έννοια του μη αναμενόμενου, σημεία του έργου. Η Μάρσυ παίρνει τα χάπια της, σκεπάζεται με μαύρο σεντόνι και πεθαίνει!!... Και το νοστιμότερο... Δεν έχει εγκαύματα. Ο λόγος πανικού του Πωλ καταρρέει, ή μάλλον ο πανικός «παγοποιείται», τα πράγματα είναι πια τόσο περίεργα, τόσο μακριά από τις αρχικές του προσδοκίες, που τίποτα δεν τον εμποδίζει να κολλήσει χαρτάκια στους διαδρόμους του σπιτιού με τοξάκι προς το πτώμα. Περνάει σε μια άλλη διάσταση βγαίνοντας απ' το δωμάτιο της νεκρής (σπάζοντας την πόρτα - πλονζέ) και προχωρώντας στο διάδρομο που οδηγεί στην επιστραφείσα *Κραυγή*.

Η αντιμετώπιση των «περιθωριακών» κυκλωμάτων της νύχτας των Μοϊκανών στο Club Berlin δεν έχει βέβαια διάθεση κοινωνικής ανάλυσης ή κριτικής. Ο Πωλ φυσικά δεν μοιάζει να ανήκει στους πανκ, άρα και ο χώρος αυτός του είναι απροσπέλαστος (Ο νταής που φυλάει την πόρτα τον σταματάει κι ύστερα του παίρνει τα τελευταία του λεφτά για να μη λέει πως δεν το δοκίμασε κι αυτό). Το «κύκλωμα»

δεν τον δέχεται, ούτε αυτός όμως είναι διατεθειμένος να το καταλάβει. «Μεγάλοι άνθρωποι είμαστε» λέει στο φύλακα όταν του μιλάει για τους Μοϊκανούς. Το «κύκλωμα» είναι γι' αυτόν τραγελαφικό, παράλογο, ανυπόφορο, η μουσική είναι εκκωφαντική, οι φωτισμοί, οι κινήσεις των μελών του κλαμπ σπαστικές και σαν να μην φτάνει αυτό τον πανικοβάλλουν επιμένοντας να τον κουρέψουν.

Οι σχέσεις του με τους άντρες ξεκινούν τουλάχιστον καλύτερα. Παρ' όλη την αρχική δυσπιστία του μπάρμαν να του δώσει το κλειδί του σπιτιού του, στο τέλος υποκύπτει και το δίνει. Ο Πωλ έχει λοιπόν ένα δεύτερο κλειδί που πατάει σταθερά στο πάγκο, που δεν πέφτει από το παράθυρο. Έχει όμως να αντιμετωπίσει και τη δεύτερη γυναίκα της βραδιάς, ένα αναχρονιστικό κατασκεύασμα της δεκαετίας του '60 που προσπαθεί να συγκρατήσει την υστερία του μέσα στη δεκαετία του '80. Του φορτώνεται για τη δουλειά της, θέλει να τον πάρει στο δωμάτιό της, θέλει να του κάνει δώρο το ίδιο πρες παπιέ κουλουράκι της Κικής. Όμως η παρουσία μόνο και μόνο της «γυναίκας του 1960» μας αποτρέπει να πάρουμε στα σοβαρά όλ' αυτά τα γεγονότα. Το κωμικό στοιχείο πάλι υπερτερεί.

Όταν ο μπάρμαν του μπαρ για περασμένες ώρες λέει στον Πωλ πως η φίλη του Μάρσυ αυτοκτόνησε (με ακόμη δύο ακροατές ομοφυλόφιλους, ολίγον ματσό), αρχίζει μια σειρά παράδοξων γεγονότων με βάση τη σύμπτωση. Από δω και στο εξής ο Πωλ μπορεί να περιμένει πια οτιδήποτε, αρχίζει να χάνει και τα σημεία έκπληξης που θα 'πρεπε να είχε απέναντι σε κάτι το παράδοξο, αρχίζει δηλαδή και το παράδοξο να χάνει τη σημασία του.

Από την άλλη η γειτονιά έχει αγριέψει. Πάσχει από «κλεπτοφοβία». Όλοι περιμένουν να τους κλέψουν και τους κλέβουν. Όμως, βρισκόμαστε σε μεγαλούπολη. Ο κόσμος περιμένει νά του υποδείξουν τον κλέφτη να τον πιάσει... Θέλει απλά να συλλάβει. Αδιάφορο ποιον. Παράλογο ή πραγματικότητα ή το ερώτημα δεν μπορεί να τεθεί καν έτσι;

Μετά τη συνάντηση με την τρίτη γυναίκα της ιστορίας (παγωτατζού) ο Πωλ είναι πια εύκολη λεία του παράλογου, από τη στιγμή κιόλας που η δεύτερη (η 1960), έχει ζωγραφίσει, φωτοτυπήσει και τοιχοκολλήσει τη φωτογραφία του σ' όλες τις κολώνες της περιοχής προτείνοντάς τον για δράστη.

Η κατάρρευση του Πωλ επιταχύνεται πια παράλληλα με το ρυθμό της ταινίας. Τρέχει στους δρόμους, σκαρφαλώνει, μπαίνει από εσωτερικούς σε εξωτερικούς χώρους με ταχύτητα, τρέχει όχι μόνο για να γλιτώσει αλλά γιατί δεν είναι δυνατό να κάνει τίποτε άλλο.

Στη σύντομη συνάντησή του με ένα κρυπτοομοφυλόφιλο ο Πωλ πάει σπίτι του και προσπαθεί να ανακεφαλαιώσει (πάλι σε άντρα) τι του συνέβη αυτό το βράδυ. Ο άλλος όμως δεν ενδιαφέρεται για την ιστορία του γιατί το μόνο που σκέφτεται είναι πώς θα κάνει έρωτα με τον Πωλ. Έτσι ο Πωλ ουσιαστικά μονολογεί σε μια σειρά από πλάνα που το ένα σβήνει μέσα στο άλλο, μειώνοντας το χρόνο της αφήγησης, αλλά χάνοντας ταυτόχρονα και τον ειρμό, πράγμα που μας οδηγεί σε μια «παράλογη» πάλι ανακεφαλαίωση.

Η εμπιστοσύνη του στο αντρικό φύλο καταρρέει εντελώς όταν ο μπάρμαν τον υποψιάζεται για κλέφτη και τον προδίνει, παρ' όλο που ξέρει πως δεν τον έχει κλέψει και παρ' όλο που κρατάει στο μπαρ τα κλειδιά του σπιτιού του Πωλ. Ο ρυθμός της ταινίας γίνεται «με κομμένη την ανάσα» περνώντας αγχωτικά από τα εσωτερικά στα εξωτερικά για να καταλήξει πίσω στο Club Berlin, πολύ ήσυχο αυτή τη φορά.

Μέσα στο κλαμπ, με δυο άτομα μόνο, έναν Κινέζο μπάρμαν και μια μεγαλούτσικη άσχημη γυναίκα, ο Πωλ, εντελώς καταπτοημένος πια προσπαθεί να ανασάνει (μαζί του και η κάμερα). Μπορεί να βάλει μουσική και να ζητήσει τη μοναδική κυρία σε χορό, λέγοντάς της πως δεν ήταν δυνατό να μην την προσέξει, πως θέλει να της μιλήσει και δεν αντέχει άλλο και πως προπάντων θέλει να ζήσει «I just want to live». Η μυστηριώδης κυρία φαίνεται να τον παρακολουθεί γλυκά κι ίσως θέλει να τον σώσει από την εξαγριωμένη παγωτατζού και την

παρέα της που σε λίγο κατακλύζουν το μπαρ. Βρίσκει λοιπόν μια ιδιοφυή μέθοδο. Να τον «χτίσει» μέσα σε ένα έργο τέχνης παρόμοιας τεχνοτροπίας με την *Κραυγή* του Μουνκ της Κικής, σ' ένα χώρο με πολλά πρες παπιέ γλυκάκια γύρω του.

Μόνο που του Πωλ δεν του επιτρέπεται αυτή τη φορά να κραυγάσει, το άνοιγμα του στόματος φιμώνεται από την... καλλιτέχνιδα. Ο εφιάλτης φτάνει στο αποκορύφωμά του. Είναι όμως και αναμενόμενος γιατί όλη αυτή η υπερφόρτωση παράδοξων γεγονότων στη διάρκεια της ταινίας έκανε το παράλογο να χάσει τη σημασία του και φτάνοντας στο εφιαλτικά παράλογο υπάρχει αποστόμωση.

Έτσι όταν οι δυο κλέφτες ελευθερώνουν το έργο τέχνης που είναι βέβαια και άσχημο (αλλά δεν είναι ένα στέρεο, είναι τέχνη και η τέχνη είναι αιώνια), και το πετάνε κατά λάθος μπροστά στα κομπιούτερ του, δεν μπορούμε να πούμε αν είναι το τέλος ή η συνέχεια του εφιάλτη, τη στιγμή που το πρώτο πράγμα που ακούει ο πρωταγωνιστής (σε γκρο πλάν οθόνης κομπιούτερ) είναι «Καλημέρα Πωλ». Μετά από αυτό η κάμερα «ξαναπατάει στα πόδια της» και μπορεί να κινηθεί σταθερά και γρήγορα ανάμεσα στα γραφεία με τα μηχανήματα που είναι τουλάχιστον ρυθμισμένα για μια σταθερή καλημέρα.

Το βραδυνό οδοιπορικό στην Αμερική του 1980 έχει τελειώσει. Ο κάτοικος της 91ης λεωφόρου πήρε τη γεύση του από το SOHO. Ο θεατής —που ίσως να μην ξέρει μόνο από κομπιούτερ παίρνει τη γεύση από το «παράλογο» που ζει καθημερινά.

Η αμερικάνικη κοινωνία βλέπει το πρόσωπό της στην οθόνη, βλέπει τις υστερίες της, πιθανότατα μεγεθυμένες, γι' αυτό κι όλας τις θεωρεί ευχάριστες. Το παράδοξο, αν και θα 'πρεπε να 'ναι εκείνο που αντιλέγει στο κοινό γίνεται αποδεκτό, χάνει τη σημασία του σαν τέτοιο. Έχει κατακτήσει — καλώς ή κακώς — μια δική του «λογική» μαζικά αποδεκτή, είναι ένα μέρος της καθημερινής πραγματικότητας του Μανχάτταν.

ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ (After hours) Η.Π.Α. 1986 1 ώρα 38'. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία:* Martin Scorsese. *Σενάριο:* Joseph Minion *Φωτογραφία:* Michael Ballhaus. *Ντεκόρ:* Leslie Poe, David Allen. *Ήχος:* Chat Gunter. *Μουσική:* Howard Shore. *Ερμηνεία:* Griffin Dunne (Paul), Rosanna Arquette (Marcy), Verna Bloom (June), Thomas Chong (Pepe), Linda Fiorentino (Kiki) κ.ά. *Παραγωγή:* Amy Robinson, Griffin Dunne, Robert F. Colesberry, για την Double Play Production. *Διανομή:* Ε.Λ.Κ.Ε. Α.Ε.

...Πρέπει ν΄ αντέξει το βιβλίο, η γλώσσα, η ανθρώπινη φωνή...

''ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ'' ΤΟΥ ΓΚΟΝΤΑΡ
''ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ'' ΤΟΥ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ
''ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ'' ΤΟΥ ΣΚΟΡΤΣΕΖΕ

Οι Μεγαλουπόλεις είναι καταραμένες

του Γιώργου Ζέρβα

Οι ταινίες *Ντέτεκτιβ, Μετά τα μεσάνυχτα, Το χρώμα του χρήματος*, ευτυχής σύμπτωση της κινηματογραφικής επικαιρότητας, θα μας επιτρέψουν να ανιχνεύσουμε τις στάσεις δύο σκηνοθετών στις παραγγελίες, τις αντιδράσεις τους στο αναπόφευκτο φιλμάρισμα ξένων ιστοριών ερηνευμένων από επιβεβλημένους σταρ όπως, Johnny Hallyday, Nathalie Baye, Claude Brasseur, Paul Newman, Tom Cruise, συνιστώντας ενδεικτικές πρακτικές που εκτός από στυλιστικές ιδιομορφίες μπορούν κάλλιστα να θεωρηθούν δύο από τις κυρίαρχες τάσεις αυτών των μετα-μοντέρνων καιρών.

Η ποιότητα βέβαια των δύο δημιουργών, του Ευρωπαίου Godard και του ενός από τους πιο Ευρωπαίους της Αμερικής Scorsese είναι γνωστή και επιβεβαιωμένη. Η διαφορά τους επίσης. Όμως αυτές οι δυο διαφορετικές σκηνοθετικές πραχτικές αντανακλούν, επισφραγίζουν απλά τη διαφορά δύο συστημάτων παραγωγής και άρα δύο διαφορετικών ιδεών για τον κινηματογράφο;

Εστιάζοντας λοιπόν στο χώρο (αρχιτεκτονικό, φιλμικό) και αποφεύγοντας μια στείρα συγκριτική διάθεση, θα δούμε πως ο ουσιαστικά αστικού χαρακτήρα χώρος, όντας χώρος ανάπτυξης ή όχι σχέσεων επαγγελματικών, ερωτικών..., ανοιχτός ή κλειστός χώρος παγίδευσης των υποκειμένων, τελικά χώρος διαφορετικών παιχνιδιών δεν αποκλείει τις θεματικές αλλα και στυλιστικές εμμονές των δημιουργών δίπλα στις εκούσιες ή όχι τροποποιήσεις τους.

Σκηνές του χρήματος

Οι χώροι των αναφερόμενων ταινιών ξεπερνώντας τη γενικότερα συχνή έκπτωσή τους σε απλούς χώρους κατοικίας, περιδιάβασης, δράσης των προσώπων παίζουν έναν ιδιαίτερα σημαίνοντα ρόλο στις αφηγούμενες μυθοπλασίες.

Στο *Ντέτεκτιβ*, το ξενοδοχείο, ένας από τους πιο συμβολικούς χώρους του αστικού τοπίου, δεν είναι περιστασιακός χώρος θαλπωρής των μοναχικών, χώρος υπόσχεσης της συνάντησης, της σχέσης αλλά χώρος διάλυσης της οικογενειακής εστίας, χώρος μοιχείας, τελικά χώρος εγκλήματος.

Χώρος περιορισμένος, περιοριστικός και τα στραμπουληγμένα κάγκελα που εύγλωττα φιλμάρει η επαγρυπνούσα μηχανή λήψης βίντεο, η έξοδος του μετρό και ο διπλανός δρόμος υπενθυμίζουν, χαράσσουν τα όρια για τα φιλοξενούμενα πρόσωπα, κάποια από τα οποία όταν προσπαθήσουν να αποδράσουν θα τιμωρηθούν δολοφονούμενα, αφού η μόνη τους δυνατότητα ζωής είναι η έγκλειστη επιβίωση.

«Δεν είμαι εγώ σκληρός, η κατάσταση είναι σκληρή»

Και ο Godard ώριμος πια, μακριά από το να τρέχει με αναπηρικές καρέκλες, αυτοκίνητα, γερανούς σε εξωτικούς ή όχι διαφορετικούς χώρους πίσω από κινούμενα μοτίβα, καλεί, περιμένει, υποδέχεται και κλείνει σ' ένα χώρο μικροϊστορίες, σώματα, μύθους που έρχονται από όλους τους ορίζοντες, το ροκ, το θέατρο, τον εμπορικό κινηματογράφο, τα γραφεία ανευρέσεως κομπάρσων, τη νουβέλ-βαγκ, το φιλμ-νουάρ, το μπουρλέσκ, την τραγωδία, τον ποιητικό κινηματογράφο, καθιστώντας το ξενοδοχείο πραγματικό χώρο σύγκρουσης του διαφορετικού.

Πολυμορφία λοιπόν σ' αυτό τον εσωτερικό χώρο απ' όπου τα φυσικά στοιχεία και η αθωότητα απουσιάζουν (θυμηθείτε τη μικρή εγγονή του Μαφιόζου να διαβάζει σαν μεγάλη) και η σπουδάστρια, ο ντέτεκτιβ, ο πρώην ντέτεκτιβ και νυν αναγνώστης, ο αεροπόρος και η γυναίκα του, ο μποξέρ και η πριγκίπισσα, ο μάνατζερ, η κλαρινετίστα... συναντιώνται αναγκαστικά γιατί ο χώρος, ο κόσμος είναι μικρός. Και αφού κάθε φιλμ δεν είναι παρά η ανάπτυξη ή όχι σχέσεων μεταξύ των προσώπων μέσα σ' ένα χωρό-χρονο, ο Godard το σπρώχνει στα άκρα και προσπαθώντας να έρθουν σε επαφή τόσες διαφορετικές ιδιότητες, ηλικίες, στάσεις, φυσικές καταστάσεις, βάρη, ύψη, ομορφιές... ελπίζει κάτι να γεννηθεί. Για παράδειγμα ο έρωτας.

Όμως οι ερωτευμένοι, ο μποξέρ και η πριγκίπισσα, ο πανκ χειριστής του κομπιούτερ και η κλαρινετίστα αποχωρούν από τη σκηνή που αυτή τη σκληρή δεκαετία κατοικείται από τρομαγμένα, αμυνόμενα υποκείμενα που σπεύδουν να αποποιηθούν τις ευθύνες τους. Έτσι ο ντέτεκτιβ και ο Αρχινονός μιλάνε με τις ίδιες λέξεις: «Δεν είμαι εγώ σκληρός, η κατάσταση είναι σκληρή». Και η έξω από την οικογενειακή εστία γυναίκα δεν είναι πια εντελώς απρόσιτη αλλά ενδίδει στα αντρικά σώματα που αδειασμένα, εξουθενωμένα δεν μπορούν ν' ανταποκριθούν στις απαιτήσεις, στις δαπάνες μιας ερωτικής σχέσης, πράξης που υπαινισσόμενη, καλύτερα εξοριζόμενη εκτός πεδίου, υποκαθίσταται από τα ξαπλωμένα σώματα, «χέρια που καπνίζουν».

Έτσι ο λεπτός και γυμνασμένος εραστής και ο χοντρός και αγύμναστος σύζυγος, το ίδιο ανήμποροι, θα της πουν ο καθένας με τη σειρά του: «Είμαι κουρασμένος».

Στο *Χρώμα του χρήματος* τα μπιλιαρδάδικα, χώροι άσκησης πάθους για το παιχνίδι, αλλά και της δραματουργίας της επαγγελματοποίησής του, χώροι στοιχημάτων, σταθμοί-φετίχ της πορείας για το κυνήγι της δόξας και του χρήματος, είναι ουσιαστικά χώροι σύλληψης των υποκειμένων παιχτών, τζογαδόρων και θεατών.

Κακόφημοι εσωτερικοί χώροι, στέκια, με τις δικές τους βεντέτες, τους καμουφλαρισμένους παίχτες, τους τζογαδόρους, τους θεατές είναι τόποι επίδειξης, μέθης, εξιδανικευμένης ή παρωδούμενης βίας, όπου το πάθος γίνεται δεξιοτεχνία και μετά αγκαλιάζει την προσποίηση.

Πάντα; Όχι. Μόνο όταν μπορεί το χρώμα του χρήματος να θαμπώνει. Τότε δεν ενδιαφέρει να φτιάξεις, να δείξεις την αληθινή εικόνα, αλλά σωστά την κατάλληλη εικόνα σου αληθινή ή ψεύτικη.

Χώροι που εξορίζουν την αθωότητα, που επιταχύνουν την ενηλικίωση, χώροι ισχυρής δοκιμασίας. Και ο Vincent, επιδεξιομανής έφηβος στα όρια του γελοίου, αρχικά αθώος ταλαντούχος παίχτης θα εγκαταλείψει το στόκερ, ηλεκτρονικό παιχνίδι, χωρίς δυνατότητα κέρδους και κάτω από τη διδασκαλία του Έντυ, πρώην παίχτη και νυν μεσήλικα τζογαδόρου, σε ελάχιστο χρονικό διάστημα θα αυτονομηθεί εκούσια από αυτόν, θα κατανοήσει τους νόμους του παιχνιδιού, θα χάσει εκούσια ένα σημαντικό παιχνίδι για να μοιραστεί μαζί του τι;

Το χρήμα. Και ο δάσκαλος του κέρδους, όταν συνειδητοποιήσει την αδυναμία του να αναγνωρίζει την πραγματική εικόνα των παιχτών, παύοντας να ΄ναι ιμπρεσάριος άλλων θ΄ ανεβεί ο ίδιος στη σκηνή σαν παίχτης. ΄Ομως κι εκεί θα ξεπεραστεί από τον πρώην μαθητή του και νυν συμπαίχτη και θα εκδικηθεί χάνοντας τι; Το παιχνίδι. Λίγο πειράζει αφού επέστρεψε στη σκηνή.

Τα μπιλιαρδάδικα αν και αντρικοί χώροι δεν εξορίζουν τη γυναίκα αφού τη βλέπουμε σαν θεατή, σαν παίχτη, σαν κριτή, αλλά και σαν ιμπρεσάριο, όμως την αποκλείουν σαν αντικείμενο πόθου, που εδώ αποτελεί είτε το παιχνίδι, είτε το χρήμα. (Θυμηθείτε τη σύγχυση, τη διάσπαση, τις σκηνές ζηλοτυπίας του νεαρού παίχτη όταν η φίλη του δεν είναι απλά μια γυναίκα-θεατής, αλλά θεατής και γυναίκα ενός άλλου, του ιμπρεσάριού του). Οι υπόλοιποι χώροι που συχνάζουν, τα κεντρικά πρόσωπα όπως ξενοδοχεία, μοτέλ, καφέ, δρόμοι, είναι ενδιάμεσοι χρηστικοί χώροι προσωρινής παραμονής σ΄ αυτή τους την πορεία προς τα μπιλιαρδάδικα, εκ των οποίων εκείνο των τελευταίων αγώνων αποτελεί ένα πραγματικό ναό.

Στο *Μετά τα μεσάνυχτα* ένα ολόκληρο τετράγωνο, το SOHO, με τους νυχτερινούς χώρους και ανθρώπους κλειδιά του, συνιστά τον τόπο του ΄Αλλου για το μέτριο, κανονικό και τεχνοκράτη πρωταγωνιστή Πωλ. Οι χώροι που επισκέπτεται το κεντρικό πρόσωπο ηθελημένα ή αναγκαστικά, μία ή περισσότερες φορές, αποτελώντας ένα λαβυρινθώδες πλέγμα απ΄ όπου δεν μπορεί να αποδράσει αφού καμιά επιθυμητή Αριάδνη δεν του συμπαραστέκεται παρά μόνο στο τέλος, αν και όχι εντελώς, χώροι λοιπόν απανωτών συναντήσεων που από επιθυμητές στην αρχή γρήγορα μετασχηματίζονται σε τρομοκρατικές, απωθητικές, είναι τελικά το πεδίο μιας φρενήρους κούρσας. Οι εσωτερικοί και εξωτερικοί χώροι, ιδιωτικοί ή δημόσιοι, μπαρ, καφέ, σπίτια, δρόμοι — αν και πολυάριθμοι — αποδεικνύονται ασφυκτικοί και παγιδεύουν το φιλήσυχο Πωλ.

Εδώ δεν είναι οι διαφορετικοί που συναντιούνται, είναι ο ένας που πέφτει πάνω τους και εξαιτίας μιας παρατεινόμενης παρεξήγησης τους ενώνει περιστασιακά και τους μετατρέπει σε φανατικό πλήθος διωκτών του.

Τα φυσικά στοιχεία όπως η βροχή και η ομίχλη θα δυσκολέψουν την επιστροφή στην ημερήσια ζωή, στην ασφάλεια μιας μηχανικής καλημέρας, αυτού του εργαζόμενου στα κομπιούτερ.

Σ΄ αυτή λοιπόν τη νυχτερινή έξοδο που εξελίσσεται σε αναπάντεχη αναγκαστική περιπλάνηση, το χάσμα του Πωλ με τους άλλους είναι απροσπέλαστο αφού ο ίδιος φαντάζεται ανύπαρκτα πράγματα (για παράδειγμα ένα έγκαυμα στο σώμα μιας γυναίκας) και οι άλλοι τον κυνηγούν υστερικά σαν ερωτικό σύντροφο ή σαν κλέφτη, αποκλείοντας έτσι οποιαδήποτε δυνατότητα ανάπτυξης επικοινωνιακών σχέσεων.

΄Ετσι τα οχήματα τον εγκαταλείπουν (ταξί) ή του απαγορεύονται (μετρό) και ο ίδιος μετατρέπεται σε άνθρωπο-όχημα μέχρι να επιστρέψει στιγματισμένος, παραμορφωμένος στον καθωσπρέπει χώρο της δουλειάς του.

Οι υστερικές γυναίκες, οι φτηνές ιδιόμορφα ερωτικές γλύπτριες, οι ομοφυλόφιλοι, οι παραληρούντες πανκ αλλά και ο μπάρμαν, ο ταξιτζής, ο υπάλληλος του μετρό, ο αστυνομικός — δηλαδή αυτοί που κατοικούν στο τετράγωνο — βοηθούν στη μετατροπή της αρχικά ερωτικά υποσχόμενης βόλτας του Πωλ, σε μετ΄ εμποδίων παρέκκλιση νύχτα ανασφάλειας, απειλής, τρόμου.

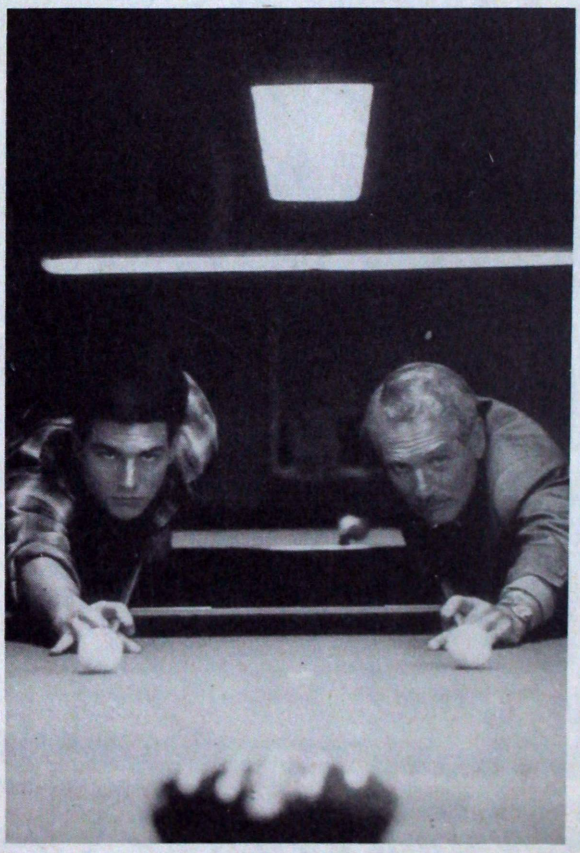
΄Ομως τι είδους αντικείμενα επιπλώνουν τους ανωτέρω χώρους, ποια είναι η σχέση τους με τα πρόσωπα και σε ποιο βαθμό προωθούν την ανάπτυξη των διηγήσεων;

Στο *Ντέτεκτιβ*, τα πολυάριθμα πρόσωπα με τις διαφορετικές ιδιότητες, επιτρέπουν ή απαιτούν την παρουσία χαρακτηριστικών αντικειμένων με χρηστική ή/και συμβολική λειτουργία.

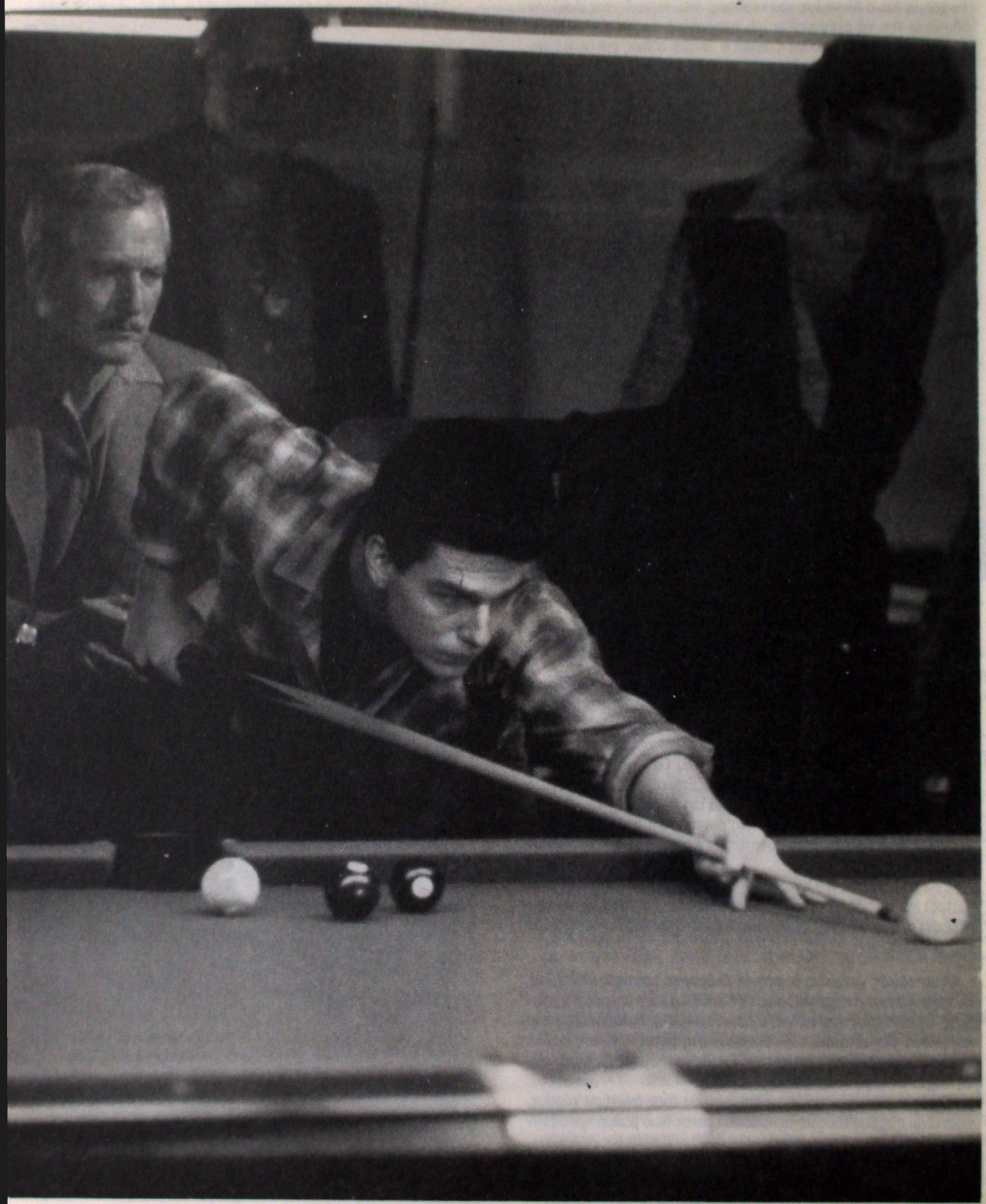
Τα όπλα, το πιάνο, το κλαρινέτο, το μπιλιάρδο, το μαγνητοσκόπιο, η τηλεόραση, η μηχανή λήψης βίντεο, τα αυτοκίνητα, τα τηλέφωνα, τα κομπιούτερ, η ηλεκτρική σκούπα... δεν είναι παρά μερικά από τα αντιπροσωπευτικά αντικείμενα του σύγχρονου κόσμου. Και ο Godard σκορπίζει ανάμεσά τους περιοδικά, εφημερίδες αλλά προπάντων βιβλία, από Shakespeare μέχρι αστυνομικά, που κυκλοφορούν, διαβάζονται και αποκαλύπτουν συντροφεύοντας αυτά τα ετερόκλητα πρόσωπα. Ακόμα και ο μάνατζερ του πυγμάχου περιφέρεται με βιβλία στις τσέπες σαν διανοούμενος και, ακριβώς πριν πεθάνει, ζητάει από τη γυναίκα του αεροπόρου που μοιάζει να ερωτεύτηκε, να του διαβάσει ένα απόσπασμα, σε πείσμα κάθε αληθοφάνειας, που έτσι κι αλλιώς παραβιαζόταν συστηματικά στη διάρκεια της ταινίας. Δίπλα στα σύγχρονα μέσα επικοινωνίας, σ΄ αυτό τον πολιτισμό της εικόνας όπου η μηχανή λήψης βίντεο εκπίπτει σε όργανο επιτήρησης, πρέπει ν΄ αντέξει το βιβλίο, η γλώσσα, η ανθρώπινη φωνή επιμένει ο Godard.

Στο *Μετά τα μεσάνυχτα*, τα αντικείμενα αποκτούν σημαντικό ενδιαφέρον αφού συχνά αυτή η σπειροειδής μυθοπλασία βασίζεται και πιο συγκεκριμένα παρατείνεται, με την απώλεια ή την αδυναμία οικειοποίησής τους από το κεντρικό πρόσωπο.

΄Ετσι τα πιο κοινότοπα, σχετικά αθώα αντικείμενα όπως τα γλυπτά σε σχήμα γλυκού, η αλοιφή για εγκαύματα, το βιβλίο με τις φωτογραφίες από εγκαύματα... δίπλα στα λιγότερο αθώα όπως οι ποντικοπαγίδες γύρω από το κρεβάτι της μπαρ-γούμαν, το χασίσι... επιμηκύ-



...Χώροι σύλληψης των υποκειμένων παικτών, τζογαδόρων και θεατών...



...Το πάθος γίνεται δεξιοτεχνία και μετά αγκαλιάζει την προσποίηση...

νουν την αλυσίδα των παρεξηγήσεων σκιαγραφώντας για τον Πωλ το πορτραίτο του νυχτερινού του εφιάλτη. Κάποια αντικείμενα καθίστανται συμπτωματικά μη λειτουργικά όπως τα βρεγμένα σπίρτα, το κλειδωμένο ταμείο, τα ξεχασμένα στο μπαρ κλειδιά, κάποια παρεμποδίζονται στη λειτουργία τους από τρίτους, όπως το τηλεφώνημα στο σπίτι της πωλήτριας παγωτών, κάποια προωθούν την καταδίωξη του Πωλ όπως τα σκίτσα του από τη μπαρ-γούμαν, η σφυρίχτρα της πωλήτριας παγωτών, οι φακοί του αφηνιασμένου πλήθους. Τέλος τα ρολόγια που κάθε τόσο ψάχνει το βλέμμα του τρομοκρατημένου κεντρικού προσώπου δραματοποιούν το κύλισμα του χρόνου που διαστέλλεται και οι καθρέφτες στους οποίους συστηματικά προσφεύγει του αποκαλύπτουν τη φριχτή πραγματικότητα αυτής της εμπειρίας.

Στο *Χρώμα του χρήματος*, τα αντικείμενα-όργανα του παιχνιδιού όπως μπίλιες, στέκες, τεμπεσίρι κυριαρχούν, ενώ φορές προσφέρονται δελεαστικά στους παίχτες.

Έτσι η στέκα που χαρίζεται από τον ιμπρεσάριο στον παίχτη και τυλιγμένη κρύβεται, περιφέρεται και χρησιμοποιείται όχι ως μουσικό όργανο αλλά ως παρωδία πολεμικού φονικού εργαλείου, τελικά ξαναοικειοποιείται από τον ίδιο όταν επιστρέψει σαν παίχτης που επιπλέον του προσφέρεται μια ασημένια θήκη για τεμπεσίρι από την παρατημένη φίλη του.

Όμως το κατ' εξοχήν αντικείμενο αυτής της μυθοπλασίας είναι το χρήμα που δεν αποτελεί απλά αντικείμενο πόθου των προσώπων αλλά περιέχων χώρος του.

Αν στο *Μετά τα μεσάνυχτα* η έλλειψη του χρήματος ήταν φαινομενικά αιτία παράτασης αυτής της ολονύχτιας ταλαιπωρίας μιας και ο Πωλ δεν είχε δικαίωμα στα ξένα μεταφορικά μέσα, στο *Χρώμα του χρήματος* η απληστία των υποκειμένων για το χρήμα μασκαρεύεται, όμως αποτελεί το στόχο του ταξιδιού τους, του παιχνιδιού τους, το αντικείμενο κυκλοφορίας από χέρι σε χέρι που μοιράζεται σε ποσοστά, τον αποκλειστικό λόγο αλλοτρίωσης του πάθους για το παιχνίδι που ευτυχώς δεν χάνεται οριστικά μα κάποτε επιστρέφει. Είναι το χρήμα που στήνει το θέατρό του. Όπως στο *Ντέτεκτιβ* όπου πανηγυρικά απόν σαν ορατό αντικείμενο, δεν είναι παρά ποσοστά, αφηρημένοι αριθμοί που λέγονται ή απαιτούνται αφού οφείλονται (αρχινονός, αεροπόρος, μάνατζερ).

Μπροστά στους άντρες που αλληλοσκοτώνονται εξαιτίας του χρήματος, απόντος θεού, φορέα του κακού, μόνο οι γυναίκες επιθυμούν μια χρήση άμεση (αγορά ρόμπας) ή μελλοντική (άνοιγμα βιβλιοπωλείου), τολμώντας ακόμα και την άρνησή του όπως η πριγκίπισσα που αποποιούμενη τα πάντα αόρατα κοσμήματά της, αποχωρεί σώζοντας τον έρωτά της για τον πυγμάχο.

Γραφές

Στη σχεδόν ανυπαρξία πραγματικά καινούργιων θεμάτων, όπου οι επαναλήψεις ή οι δομικές παραλλαγές γνωστών, δοκιμασμένων προβληματικών κυριαρχούν εδώ και πολύ καιρό, στην αυξανόμενη δυσκολία των προσωπικών παραγωγών και την επιβίωση ή άνθηση κάποιων βιομηχανοποιημένων παραγωγικών μηχανισμών που επιμένουν να εστιάζουν πάνω στους σταρ και τα μεγάλα χιλιοειπωμένα θέματα, αναντίρρητες διαπιστώσεις στον κινηματογραφικό χώρο, ο Godard αποδεχόμενος μια παραγγελία φροντίζει να τη μεταστρέψει ψάχνοντας, βρίσκοντας και εγγράφοντας κάποια δείγματα των τελευταίων του προσωπικών ανησυχιών.

Έτσι τοποθετώντας δίπλα στις «φθαρμένες» εικόνες των σταρ, από τη μια ηθοποιούς «απορριφθέντες» πια, παλιότερα όμως πεμπτουσίες άλλων κινηματογράφων, και από την άλλη αθώες ενήλικες υπάρξεις και αναπτύσσοντας όχι ένα θέμα (sujet), μια αστυνομική ίντριγκα, αλλά αποσπασματικές μικρο-διηγήσεις, θέματα (thémes), εκμεταλλευόμενος στο έπακρο τη στενότητα του ξενοδοχείου, εστιάζει στα σώματα που αρνούμενος την ήδη γνωστή εικόνα τους φωτίζει, καδράρει σαν ζωτική πρωταρχική ματιέρα με την τρυφερότητα και την αγωνία ζωγράφου.

Ο Godard με την κάμερα πεισματικά ακίνητη, υιοθετεί τις γωνίες λήψης που αποκαλύπτουν την πραγματική κατάσταση των προσώπων (για παράδειγμα, η συχνά χαμηλά τοποθετημένη κάμερα που κόβει τα κεφάλια των όρθιων σωμάτων αλλά που σέβεται τα καθισμένα σώματα δεν μεταφράζει, δεν υπογραμμίζει τη μόνη δυνατή αντιπροσωπευτική στάση τους;), όμως κυρίως συνθέτει τις εικόνες του που αποφεύγουν την έκπτωσή τους σε εικαστικά κάδρα, το μανιερίστικο στίγμα τους, εξασφαλίζοντας την υπόστασή τους σαν πλάνα χάρις ουσιαστικά σε τρεις παράγοντες.

Α. Την αποφυγή μιας προφανούς ισορροπημένης σύνθεσης, τη διάθεση «αποκαδραρίσματος» (Θυμηθείτε το έκκεντρο καδράρισμα των σκαλιών, των κάγκελων, του διαδρόμου, των φωτεινών διαφημιστικών επιγραφών...).

Β. Την εσωτερική ένταση, την εμψύχωση του πεδίου, οφειλόμενη κυρίως στη βίαιη εισβολή κινουμένων μοτίβων και ειδικότερα στο μπουρλέσκ πρόσωπο (J.-P. Léaud) που μεταμφιεσμένος σε γκαρσόνι νομιμοποιεί τις απρόβλεπτες εμφανίσεις και εξαφανίσεις του.

Γ. Την ηχητική διάσταση του πλάνου. Οι στιγμές παύσης στο πεδίο που μεγεθύνονται με την ακινησία της μηχανής λήψης δεν διαρκούν πολύ, αφού πάντα κάποιος θα τηλεφωνήσει, ένα κουδούνι θα ακουστεί, μια μουσική θα ξεσπάσει, γιατί ο Godard είναι ο ένας από τους λίγους σκηνοθέτες για τους οποίους ο κινηματογράφος είναι οπτικοακουστική υπόθεση, αφήνοντας πίσω το μακρινό παρελθόν όπου οι ταινίες του υλοποιούνταν στο γύρισμα και το μοντάζ, για να ανακαλύψει τελευταία το μιξάζ, την επεξεργασμένη ηχητική μπάντα.

Έτσι οι ταινίες του μοιάζουν όλο και περισσότερο με μουσικά κομμάτια και τα πλάνα ορίζονται ακριβώς από την έλευση και τη διακοπή των θορύβων, της μουσικής, των φωνών, που αν καλλιεργούν τη μουσικότητα, αν υψώνουν την έντασή τους είναι γιατί προσαρμόζονται στο ηχητικό περιβάλλον του πλάνου, αρνούμενες τον κινηματογράφο όπου ο ερμηνευτής δεν μεροληπτεί παρά για τη δυνατότητα μετακίνησής του στο φιλμαριζόμενο χώρο και σε καμιά περίπτωση για το ηχητικό, εγγραφόμενο περιβάλλον του.

Ο Godard, επιλέγοντας το ξενοδοχείο, καταγγέλλει την ασφυξία των μεγαλουπόλεων στις οποίες η έλλειψη του φυσικού φωτός αποτελεί μια αφύσικη πραγματικότητα και αναπαριστώντας αποτελεσματικά τη σκοτεινότητά τους αποφεύγει την κατάχρηση του σκληρού τεχνητού φωτισμού, που όταν δεν απουσιάζει εντελώς μαυρίζοντας την οθόνη, απαντάται σε μικρές δόσεις μόνο του, για παράδειγμα σαν φλόγα ενός αναπτήρα, ή μαζί με το ελάχιστο φυσικό φως που μπαίνει από τα παράθυρα, μπρος στα οποία καταφεύγουν τα φυλακισμένα πρόσωπα.

Η αδυναμία κατάκτησης ενός βάθους πεδίου, φυσική συνεπαγωγή των υιοθετούμενων φωτιστικών συνθηκών, με τη συστηματική χρησιμοποίηση της διαλεχτικής φλου/νετ στα πλαίσια του ίδιου πλάνου γίνεται ένα ακόμα χαρακτηριστικό της αισθητικής του *Ντέτεκτιβ* (καθώς και του *Το χρώμα του χρήματος*). Τη ματιά του Godard χαρακτηρίζει διακριτικότητα και οι φόνοι που κλείνουν την ταινία δεν θεαματικοποιούνται, ούτε όμως φιλμάρονται άμεσα, ψυχρά, αλλά έμμεσα σαν στιγμιαίες αντανακλάσεις πάνω στη μεταλλική επιφάνεια του αυτοκινήτου.

Ο Scorsese που εκλέγεται σαν σκηνοθέτης από τους δύο κεντρικούς ηθοποιούς-συμπαραγωγούς, συνεχίζει ένα παλιότερο φιλμ με το *Χρώμα του χρήματος*, ενώ με το *Μετά τα μεσάνυχτα* αναπτύσσει με προσωπικό τρόπο τη γνωστή από άλλους καλλιτεχνικούς χώρους ιστορία κάποιου που δεν μπορεί να επιστρέψει σπίτι του, στα χνάρια της παράδοσης του αμερικάνικου κινηματογράφου του ενός καλά

σεναριοποιημένου θέματος (sujet), χωρίς να ξεχνάει αγαπημένες του πραχτικές. Για παράδειγμα την κίνηση της μηχανής λήψης.

Έτσι όχι μόνο η νυχτερινή περιπλάνηση του Πωλ, αλλά και η μέθη του παιχνιδιού, παρακολουθιούνται, φιλμάρονται από τη μηχανή λήψης που τρέχει προς όλες τις κατευθύνσεις, συνδέοντας τις μπίλιες, τις τρύπες, τη στέκα, το χέρι, το βλέμμα του παίχτη... που αποτελούν κομβικούς συντελεστές του παιχνιδιού. Αν ο Godard ψάχνει την απόσταση, τη γωνία λήψης καταφεύγοντας στην ακινησία της μηχανής, ο Scorsese την καταργεί αφού η αρχική θέση της μηχανής κατά τη διάρκεια του πλάνου είναι αφετηρία, προσωρινή υπόθεση. Και η κίνησή της δεν περιορίζεται σε περιγραφικές ή απλά επιλεκτικές λειτουργίες αλλά αποτελώντας στυλιστική φιγούρα *«ορμικού»* χαρακτήρα συχνά φετιχοποιείται. Έτσι η διάθεση σήμανσης της ευφορίας του παιχνιδιού, φορές αποτελεί πρόσχημα για τη θεαματικοποίησή του, αφού η κάμερα δεν βλέπει τη σύγκρουση, τη μέθη των παιχτών, αλλά εγκαλεί, παροτρύνει σε μια ψεύτικη συμμετοχή στο παιχνίδι τον θεατή, που δεν συνειδητοποιεί τους νόμους του αλλά... επιθυμεί να παίξει. Γι ' αυτό ίσως δεν φιλμάρεται ποτέ ένα παιχνίδι, αλλά μοντάρονται φάσεις, προνομιούχες χειρονομίες... που το δραματοποιούν, το ανοίγουν στο φανταστικό, το καθιστούν φετίχ.

Τη σχεδόν αεικίνητη μηχανή λήψης συνοδεύουν η πολύ μικρή διάρκεια των πλάνων, ενίοτε όμως η πολύ μεγάλη (για παράδειγμα το τελευταίο πλάνο σεκάνς στο γραφείο των κομπιούτερ στο *Μετά τα μεσάνυχτα*) και η μικρή κλίμακά τους — γιατί πρέπει να πούμε ότι αφθονούν τα γκρο-πλάνα και τα τρε-γκρο-πλάνα, κυρίως των αντικειμένων (κλειδιά, πόμολα, τηλεφωνικές συσκευές, χαρτονομίσματα που συχνά είναι υποκειμενικά του Πωλ/μπίλιες, τρύπες μπιλιάρδου, στέκες, τεμπεσίρια), αλλά και μελών των σωμάτων (χέρια που απλώνουν, εισπράττουν χαρτονομίσματα). Αν δε, σημειωθεί η παρουσία των διαφόρων εφέ όπως ραλαντί (το χτύπημα της στέκας), αξελερέ (οι μπίλιες συγκρούονται μεταξύ τους/η αρχική πορεία του Πωλ με το ταξί), φοντύ ανσενέ (ο Έντυ προπονείται/ο Πωλ αφηγείται τα παθήματά του στον ομοφυλόφιλο), διπλοτυπία (ο Έντυ παρακολουθεί το παιχνίδι όπου ο Vincent παρακούει τις εντολές του), συνειδητοποιούμε την προέλευση αυτού του ρευστού, δυναμικού και γιατί όχι «σεξουαλικού» χαρακτήρα της γραφής του Scorsese. Γραφή που φορές συναντάει εκείνη των βίντεο-κλιπ. Και δεν εννοούμε το κλιπ του τραγουδιού του Clapton που προηγείται, εισάγοντας το *Χρώμα του χρήματος*, αλλά την οργάνωση κάποιων αποσπασμάτων δομημένων από εικόνες-στιγμιότυπα, μονταρισμένες στους ήχους της εκκωφαντικής ροκ μουσικής.

Αν λοιπόν εκείνο που αρχικά ξαφνιάζει, που γοητεύει στη ροή των εικόνων του Scorsese είναι η ελευθερία, η τόλμη, η απουσία μιας αυστηρής σκηνοθετικής ματιάς, γρήγορα γίνονται αντιληπτά τα αδύνατα σημεία της, αφού φορές γίνεται αντιοικονομική, πλεοναστική, εντυπωσιακή (για παράδειγμα η ίδια χειρονομία: το χτύπημα μιας μπί λιας από τη στέκα, η τροχιά ενός αντικειμένου, η πτώση των κλειδιών, φιλμαρισμένες από τρεις - τέσσερις γωνίες λήψης δεν είναι μια απλοϊκή, φιλολογική υπογράμμιση της σημασίας των παραπάνω γεγονότων;).

Όμως ο Scorsese αγκαλιάζει πια το πλατύ κοινό. Γίνεται δημοφιλής. Το ισχυρό πρώτο επίπεδο των δύο ιστοριών του, η απλότητά τους, η εγκατάλειψη των περιθωριακών προσώπων του, η υιοθεσία μιας ειρωνικής, σατιρικής ισορροπημένης και όχι εξεγερμένης ματιάς κερδίζουν τους θεατές που δεν ψάχνουν να θυμηθούν τα παλιότερα alter ego του σκηνοθέτη, αν δεν τα αγνοούν, αλλά επαναπαύονται στη σημερινή ψυχαγωγία τους.

Εκεί που ο Godard σπρώχνει τα κομπιούτερ να ρωτάνε «και η ηθική;», συνεχίζει να θεωρεί το τράβελινγκ ηθική υπόθεση και στρέφει τον κινηματογράφο του προς τη ζωγραφική των μαιτρ και την κλασική μουσική, ο Scorsese με το «καλημέρα Πωλ» του κομπιούτερ απλά ειρωνεύεται τον πρωταγωνιστή, χρησιμοποιεί το τράβελινγκ δεξιοτεχνικά, επιδεικτικά, επιμένει στο ροκ και ανακαλύπτει το κλιπ.

ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ (The color of money). ΗΠΑ 1986 1 ώρα 59΄. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία:* Martin Scorsese. *Σενάριο:* Richard Price από ένα μυθιστόρημα του Walter Tevis. *Φωτογραφία:* Michael Ballhaus. *Ντεκόρ:* Boris Leven. *Ήχος:* Glenn Williams. *Μουσική:* Robbi Robertson. *Ερμηνεία:* Paul Newman, Tom Cruise, Mary Elisabeth Mastrantonio κ.ά. *Παραγωγή:* Irving Axelrad και Barbara de Fina. *Διανομή:* ΕΛΚΕ Α.Ε.

ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ (Détective). Γαλλία 1985. *Διάρκεια:* 1 ώρα 35΄. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία:* Jean -Luc Godard. *Σενάριο:* Alain Sarde και Phlippe Setbon. *Προσαρμογή και διάλογοι:* Anne -Marie Miéville και Jean - Luc Godard. *Ήχος:* Pierre Gamet, Bernard Chaumeil, Bernard Laroux, François Musy. *Μουσική:* Schubert, Wagner, Chopin, Liszt, Honegger, Chabrier, Ornette Colermann, Jean Schwarz. *Ερμηνεία:* Johnny Hallyday, Nathalie Baye, Claude Brasseur, Jean - Pierre Léaud, Stéphane Ferrara κ.ά. *Παραγωγή:* Sara Films, JLG Films. *Διανομή:* Νέα Κίνηση.

ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Το κείμενο που ακολουθεί εγκαινιάζει μια σειρά μελέτες και άρθρα πάνω στην τηλεόραση. Σκοπός μας είναι να κάνουμε γνωστές διάφορες μελέτες που έχουν γίνει σε παγκόσμια κλίμακα και που βλέπουν το θέμα από κοινωνιολογική, αισθητική, οικονομική κ.λπ. πλευρά.

Η παρακάτω μελέτη του Uberto Eco με τίτλο: *L' hasard et l' intrigue (l' experience télévisuelle et l' esthétique)* από το βιβλίο *L' oeuvre ouverte* (Παρίσι, Seuil, 1965) εμβαθύνει στην αισθητική της τηλεόρασης ξεκινώντας με τα τηλεοπτικά στάνταρ της ιταλικής T.V. και συνεχίζοντας σε ευρύτερη κλίμακα.

Το Τυχαιο Και Η Πλοκη

(Η ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΚΑΙ Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ)

ΤΟΥ UBERTO ECO

Η τηλεοπτική εμπειρία, ευθύς εξ αρχής, προκάλεσε τόσες θεωρητικές συζητήσεις που φτάσαμε στο σημείο να μιλάμε για αισθητική της τηλεόρασης.

Στην ιταλική φιλοσοφική ορολογία, με τη χρήση της λέξης αισθητική εξυπακούεται κάθε θεωρητική έρευνα που έχει γενικά ως αντικείμενο την τέχνη, την ανθρώπινη πράξη που είναι η αρχή της και τα σταθερά χαρακτηριστικά του προϊόντος της. Δεν μπορούμε να μιλάμε για «αισθητική της ζωγραφικής» ή του «κινηματογράφου», παρά αν θέλουμε να υποδείξουμε έτσι ορισμένα προβλήματα τα οποία, μολονότι αξιολογημένα από την εικαστική ή κινηματογραφική εμπειρία, γίνονται έκτοτε υλικό για πιο γενικές θεωρήσεις, φωτίζουν ανθρώπινες στάσεις, οι οποίες μπορούν να γίνουν αντικείμενο θεωρητικής ανάλυσης ή να επιτρέψουν την εμβάθυνση στη φιλοσοφική ανθρωπολογία. Για να χαρακτηρίσουμε «αισθητική» τις τεχνικές θεωρήσεις, τις διακηρύξεις, τις στυλιστικές αναλύσεις ή τις κριτικές απόψεις, πρέπει να δώσουμε στη λέξη μια διαφορετική έννοια κι επιπλέον πιο συγκεκριμένη — όπως γίνεται στις άλλες χώρες. Αν θέλουμε να μείνουμε πιστοί στην ιταλική ορολογία, αξίζει να μιλήσουμε καλύτερα για *ποιητικές* ή για τεχνικοστυλιστικές αναλύσεις, αναγνωρίζοντας έτσι το ενδιαφέρον αυτών των μεθόδων, που είναι πιο πολύ θεωρητικές, σε βάρος των αισθητικών θεωρήσεων.

Σ' ό,τι μας αφορά, είναι πιο ενδιαφέρον κατ' αρχήν να εξετάσουμε αυτό που το τηλεοπτικό φαινόμενο και οι δομές που κινεί μπορούν να προσκομίσουν στην καθαρά αισθητική σκέψη, θεμελιώνοντας κάποιες θέσεις, συμβάλλοντας — σ' ένα γεγονός που δεν μπορεί να ενταχθεί σε κάποιες υπάρχουσες κατηγορίες — στην διαπλάτυνση κάποιων θεωρητικών ορισμών.

Σ' ένα δεύτερο στάδιο — κι αυτή τη φορά στο επίπεδο των ποιητικών — θα αντιμετωπίσουμε τη σχέση που μπορεί να υπάρχει ανάμεσα στις δομές που επιτρέπουν την επικοινωνία του τηλεοπτικού λόγου και στις «ανοικτές» δομές που η σύγχρονη τέχνη μάς προτείνει σε άλλους τομείς.

Αισθητικές δομές της σύγχρονης λήψης

Αν περιδιαβάσουμε τις διάφορες προτάσεις που έχουν αφιερωθεί μέχρι τώρα στην τηλεόραση, βλέπουμε να αποδεσμεύονται ορισμένα θέματα που κάλλιστα μπορούν να συμβάλουν στην ανάπτυξη της τηλεοπτικής τέχνης αλλά δεν φέρνουν καμιά καινοτομία στην αισθητική γενικότερα. Μέχρις εδώ δεν υπάρχει κανένα «καινούργιο στοιχείο» που να μας υποχρεώνει να αναθεωρήσουμε τις μέχρι τώρα αποδεκτές ερμηνείες ή να μας εξαναγκάσει να επαναπροσδιορίσουμε αρχές και έννοιες.

Έχουμε μιλήσει για έναν τηλεοπτικό «χώρο» προσδιορισμένο από τις διαστάσεις της οθόνης κι από την τρίτη διάσταση που δίνει ο φακός της μηχανής λήψης. Έχουμε σημειώσει τα χαρακτηριστικά του τηλεοπτικού «χρόνου» ο οποίος, πολύ συχνά, ταυτίζεται με τον πραγματικό χρόνο (στη σύγχρονη λήψη γεγονότων και θεαμάτων) και πάντα διακρίνεται από τη σχέση του με το χώρο και με το κοινό που έχει κάποια

συγκεκριμένη ψυχολογική διάθεση. Έχει μελετηθεί ο καινούργιος, ιδιόμορφος τύπος της επικοινωνίας, που αναπτύσσεται ανάμεσα στην τηλεόραση και στο κοινό της με τη συγκέντρωση των θεατών σε τελείως διαφορετικές αριθμητικά και ποιοτικά ομάδες από ό,τι ξέρουμε μέχρι σήμερα, σε σημείο που το άτομο να μπορεί να απολαμβάνει σ' ένα μέγιστο ποσοστό την απομόνωση και ο παράγοντας «συλλογικότητα» να περνά σε δεύτερο πλάνο. Πάμπολλα τα προβλήματα που αντιμετωπίζουν σταθερά ο σκηνοθέτης, ο σκηνοθέτης τηλεόρασης, ο παραγωγός της τηλεόρασης. Πάμπολλα τα σημεία που πρέπει να ερευνήσει η ποιητική της τηλεόρασης.

Αλλά το γεγονός ότι κάθε μέσο καλλιτεχνικής επικοινωνίας έχει το «χώρο» του, το «χρόνο» του, τις σχέσεις του με το κοινό του, δεν επιφέρει σε φιλοσοφικό επίπεδο παρά μόνο μια διαπίστωση, τίποτα περισσότερο. Τα σχετικά με την τηλεόραση προβλήματα έρχονται ακριβώς να επιβεβαιώσουν τη γνωστή συζήτηση που υπαγορεύει σε κάθε είδος τέχνης το διάλογο με το υλικό της, τη συγκρότηση της γραμματικής της και του λεξιλογίου της. Μ' αυτήν την έννοια, η τηλεόραση δεν προσφέρει τίποτε περισσότερο ή λιγότερο στο φιλόσοφο απ' ό,τι οι άλλες τέχνες.

Αυτό το συμπέρασμα θα μπορούσε να θεωρηθεί οριστικό αν, μιλώντας για αισθητική, αναφερόμασταν μόνο στα «καλλιτεχνικά» προγράμματα (με την πιο συμβατική και στενή έννοια της λέξης) της τηλεόρασης: Δράματα, κωμωδίες, λυρικά έργα ή κάθε άλλο παραδοσιακό θέαμα. Αλλ' όμως, μια πιο πλατιά αισθητική θεώρηση μπορεί να λάβει υπόψη της όλα τα φαινόμενα της επικοινωνίας προκειμένου να εξετάσει την «ποσότητα» της τέχνης που περιέχει: Κι αν ακολουθήσουμε αυτόν εδώ το δρόμο, η πιο ενδιαφέρουσα συμβολή για την έρευνά μας θα μπορούσε να δοθεί κάλλιστα μ' έναν τρόπο επικοινωνίας απόλυτα τηλεοπτικό: Τη σύγχρονη λήψη.

Μερικά σημεία μπορούν ήδη να θεωρηθούν δεδομένα. Οι λήψεις και η μετατροπή ενός γεγονότος σε ηλεκτρομαγνητικά κύματα τη στιγμή ακριβώς που εκτυλίσσεται, προϋποθέτουν *μοντάζ* εφ' όσον το γεγονός εγγράφεται από περισσότερες κάμερες (τουλάχιστον τρεις) και αναμεταδίδεται η εικόνα που θεωρείται η καλύτερη: Πρόκειται για αυτοσχεδιασμένο μοντάζ, *σύγχρονο* του εξελισσόμενου γεγονότος. Στην κινηματογραφική παραγωγή, λήψεις, μοντάζ και προβολή είναι τρία εντελώς ξεχωριστά στάδια. Εδώ συμπίπτουν. Και εδώ είναι η αρχή αυτής της άλλης ταύτισης που ήδη αναφέρθηκε ανάμεσα στον πραγματικό και στον τηλεοπτικό χρόνο: Καμιά αφηγηματική τεχνική δεν μπορεί να συμπυκνώσει αυτήν την αυτονομία της διάρκειας του ίδιου του αναπαραγόμενου γεγονότος.

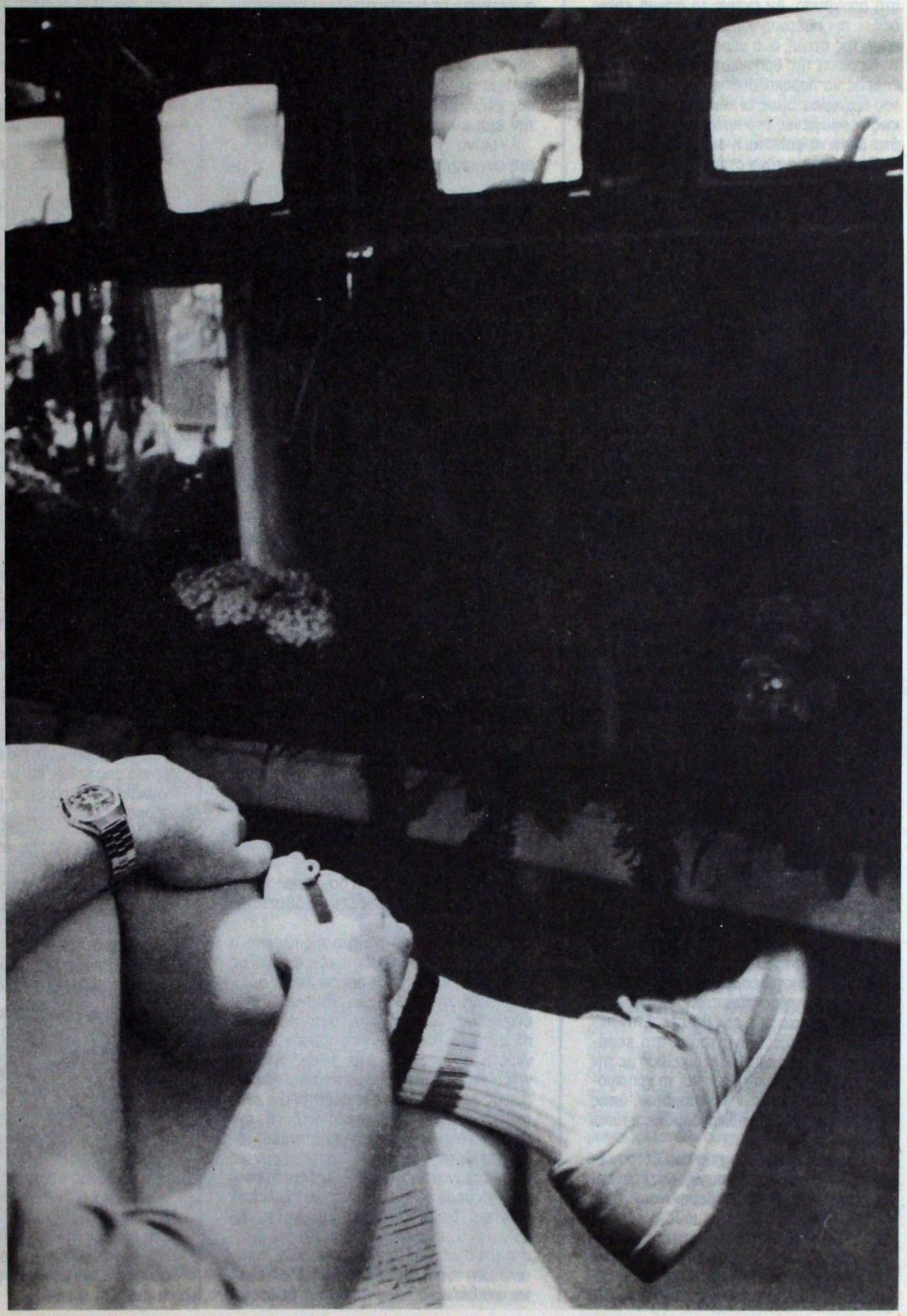
Ξεκινώντας από αυτές τις απλές παρατηρήσεις, βλέπουμε ήδη να γεννιέται μια ολόκληρη σειρά καλλιτεχνικών, τεχνικών και ψυχολογικών ζητημάτων που άπτονται και της παραγωγής και της υποδοχής. Βλέπουμε, π.χ., από την πλευρά της παραγωγής, να δίνεται στα αντανακλαστικά μια σημασία που δεν είχαν μέχρι τώρα παρά μόνο στους τομείς των μεταφορών και της βιομηχανικής εργασίας. Αλλά προσεγγίζοντας ακόμα στενότερα την επικοινωνία που επιχειρεί η σύγχρονη λήψη μιας καλλιτεχνικής προβληματικής, θα δούμε να αναδύεται μια άλλη διαπίστωση.

Η σύγχρονη λήψη δεν είναι ποτέ μια απλή και καθαρή αναπαραγωγή του γεγονότος, είναι *πάντοτε μια ερμηνεία* αυτού που συμβαίνει, ακόμα κι αν μερικές φορές, η ερμηνεία περιορίζεται στο ελάχιστο. Για την εγγραφή ενός γεγονότος ο σκηνοθέτης τοποθετεί τις μηχανές λήψης έτσι ώστε να έχει στη διάθεσή του πολλές συμπληρωματικές απόψεις και οι κάμερες να είναι προσανατολισμένες στο εσωτερικό ενός μόνο οπτικού πεδίου ή —όπως π.χ. για μια κούρσα ποδηλατών— να είναι τοποθετημένες σε διαφορετικά σημεία ώστε να παρακολουθούν τις μετακινήσεις του αντικειμένου. Η διάταξη των μηχανών λήψης είναι συνάρτηση των τεχνικών δυνατοτήτων· αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι, σ' αυτό το προκαταρκτικό στάδιο, δεν υπάρχει ήδη ένα μέρισμα επιλογής.

Τη στιγμή που αρχίζει το γεγονός, ο σκηνοθέτης δέχεται σε τρεις ή περισσότερες οθόνες τις εικόνες που του στέλνουν οι μηχανές λήψης· ξεκινώντας από αυτές τις εικόνες, θα δώσει εντολή στους οπερατέρ να *διαλέξουν* το α ή β καδράρισμα στο εσωτερικό του οπτικού τους πεδίου — κάθε οπερατέρ διαθέτει πολλούς φακούς που του επιτρέπουν να στενεύει ή να διευρύνει το πεδίο ή ακόμα να υπογραμμίζει ορισμένα εφφέ του βάθους. Αφού γίνει αυτό, ο σκηνοθέτης βρίσκεται μπροστά σε μια νέα *επιλογή:* Πρέπει να στείλει με τα ηλεκτρομαγνητικά κύματα μια από τις εικόνες που έχει μπροστά του και να κάνει το μοντάζ του διατάσσοντας τις εικόνες που επέλεξε. Η επιλογή γίνεται έτσι σύνθεση, αφήγηση, ενοποίηση, που στηρίζεται στη διαδοχή μεμονωμένων εικόνων προκειμένου να υφανθεί ο καμβάς γεγονότων που εκτυλίσσονται ταυτόχρονα.

Είναι αλήθεια ότι ως τώρα η πλειοψηφία των τηλεοπτικών ρεπορτάζ έχουν ως αντικείμενο γεγονότα που δεν επιτρέπουν στον σκηνοθέτη παρά ένα μικρό μόνο περιθώριο ερμηνείας. Σ' ένα ποδοσφαιρικό αγώνα, το επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται στις μετακινήσεις της μπάλας και δεν μένει κανένα περιθώριο για παρεκβάσεις. Παρ' όλα αυτά, ακόμα κι εδώ υπάρχει ένα μικρό μερίδιο επιλογής στη χρήση των φακών, στη σπουδαιότητα που δίνεται σε ατομικές πρωτοβουλίες ή σε κινήσεις της ομάδας κ.λ.π. Επίσης όμως έχουμε συναντήσει περιπτώσεις κατά τις οποίες ο θεατής δέχτηκε μια πραγματική ερμηνεία του γεγονότος η οποία ήταν χωρίς αμφιβολία καρπός της επιλογής του αφηγηματικού λόγου. Το 1956, για παράδειγμα, κατά την αναμετάδοση μιας συζήτησης μεταξύ δύο οικονομολόγων ακούσαμε κάμποσες φορές τον ένα συνομιλητή να κάνει ερωτήσεις σε τόνο επιθετικό, ενώ η κάμερα έδειχνε τον άλλο, υπό το κράτος μεγάλης νευρικότητας, να στρίβει το μαντήλι του ανάμεσα στα δάκτυλά του: Το μοντάζ έδινε στη συζήτηση ένα δραματικό χαρακτήρα, εξάλλου δεν ήτανε κι άτοπος, και συμπαρέσυρε σε μια τοποθέτηση έστω και αθέλητη. Το κοινό αποσπάστηκε από το λογικό πλαίσιο της συζήτησης και παραδόθηκε στις συγκινησιακές πλευρές της: Ο συσχετισμός των δυνάμεων, που θα έπρεπε να στηρίζεται στην αξία της επιχειρηματολογίας κι όχι στο παρουσιαστικό των συνομιλητών, αλλοιώθηκε.

Η αναμετάδοση των τελετών του γάμου του Ρενιέ του Μονακό και της Γκρέης Κέλλυ αποτέλεσε μια ακόμη πιο παραστατική αποτύπωση των προβλημάτων της ερμηνείας. Το γεγονός μπορούσε να ειδωθεί από διαφορετικές πλευρές: Πολιτικό και διπλωματικό γεγονός, πομπώδης παράσταση σε στυλ οπερέττας, αισθηματικό μυθιστόρημα κ.λ.π. Όμως η εκπομπή τόνισε σχεδόν αποκλειστικά τη ρόδινη πλευρά, τη ρομαντική άποψη των γεγονότων δίνοντας μια παρουσίαση γεμάτη χρώματα χωρίς προθέσεις εμβάθυνσης. Στη διάρκεια της στρατιωτικής παρέλασης και όσο ένα αμερικανικό απόσπασμα — η παρουσία του οποίου ήταν προφανώς διακοσμητική — έπαιζε ένα εμβατήριο, η κάμερα στάθηκε στον πρίγκηπα Ρενιέ που είχε λερωθεί ακουμπώντας στα κάγκελα του εξώστη και που έσκυβε για να ξεσκονίσει το παντελόνι του, χαμογελώντας εύθυμα στην αρραβωνιαστικιά του. Ίσως κάθε σκηνοθέτης (κάθε δημοσιογράφος) θα είχε κάνει την ίδια επιλογή (για το επάγγελμα ήταν μια «αποκλειστικότητα»). Εν πάση περιπτώσει αυτή η επιλογή έμελλε να καθορίσει τη συνέχεια της αφήγησης και να της δώσει μια ξεχωρι-



Φωτογραφία του Dytivon

στή απόχρωση. Αν εκείνη τη στιγμή είχαν δείξει την αμερικανική μπάντα με την επίσημή της στολή, δυο μέρες αργότερα κατά τη διάρκεια της θρησκευτικής τελετής, θα έπρεπε να παρακολουθήσουν τις κινήσεις του αρχιερέα: όμως οι κάμερες ήταν διαρκώς καρφωμένες στο πρόσωπο της νύφης, έτσι ώστε να φαίνεται η συγκίνησή της. Για να δώσει ενιαίο τόνο στην αφήγησή του, ο σκηνοθέτης διατήρησε από ενότητα σε ενότητα το ίδιο ύφος. Έτσι ικανοποιούσε τα γούστα ενός συγκεκριμένου κοινού αλλά, με μια άλλη έννοια, το καθόριζε. Αν και υποταγμένος σε τεχνικούς και κοινωνιολογικούς παράγοντες, διατηρούσε κάποια ελευθερία, *διηγόταν*.

Μια αφήγηση που ικανοποιεί ένα στοιχειώδες αίτημα για συνοχή και που πραγματοποιείται συγχρόνως με τη σύλληψή της αποτελεί αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε *αυτοσχεδιασμένη αφήγηση*. Να μια πλευρά του τηλεοπτικού φαινομένου που ενδιαφέρει την αισθητική. Τα τραγούδια των αοιδών ή των βάρδων, *η κομέντια ντελ' άρτε*, έθεταν ήδη ανάλογα προβλήματα: εκεί βρίσκουμε την ίδια αρχή του αυτοσχεδιασμού αλλά με περισσότερη ελευθερία, με λιγότερες εξωτερικές δεσμεύσεις και χωρίς καμιά αναφορά σε μια τρέχουσα πραγματικότητα. Στις μέρες μας, το πρόβλημα τίθεται με ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια με αυτή τη μορφή σύνθεσης που είναι χαρακτηριστική στη τζαζ και που λέγεται *Jam Session:* τα διάφορα μέλη ενός συγκροτήματος διαλέγουν ένα θέμα και το αναπτύσσουν ελεύθερα εν μέρει αυτοσχεδιάζοντας και εν μέρει σεβόμενα τους νόμους ενός κοινού πνεύματος που τους επιτρέπει μια δημιουργία *συλλογική, ταυτόχρονη, αυτοσχεδιασμένη* και παρ' όλα αυτά *οργανική* (εφόσον έχει πετύχει κι αξίζει να επιλεγεί ανάμεσα σε όσες ηχογραφήθηκαν στη μαγνητική ταινία).

Να τι πρέπει να μας ωθήσει στην επανεξέταση και εν πάση περιπτώσει στη χρησιμοποίηση με περισσότερη ελαστικότητα μερικών αισθητικών εννοιών και πιο ειδικά όσων αφορούν στη δημιουργική διαδικασία, στην προσωπικότητα του δημιουργού, στις δοκιμές και στο αποτέλεσμα, στο τελικό προϊόν και τις προπαρασκευαστικές διεργασίες, στην προϊστορία του, εάν θέλετε. Στην περίπτωση της τζαζ συναντούμε στο κεφάλαιο της προϊστορίας μια εξοικείωση με την από κοινού δουλειά καθώς και τη χρησιμοποίηση παραδοσιακών τεχνασμάτων, όπως είναι το riff[1] ή οι μελωδικο-αρμονικοί τύποι του ρεπερτορίου.

Ισάριθμα δηλαδή στοιχεία που θέτουν ένα όριο στο ελεύθερο παιχνίδι της έμπνευσης, αλλά και όπου επιβεβαιώνουν τους θεωρητικούς προβληματισμούς σ' ό,τι αφορά τον καθοριστικό ρόλο ορισμένων αρχικών δομών στην ανάπτυξη του καλλιτεχνικού οργανισμού. Αυτά τα μελωδικά θέματα απαιτούν αυτή την ανάπτυξη που όλοι οι εκτελεστές προβλέπουν και πραγματοποιούν με κοινή συμφωνία. Έτσι ξαναβρίσκουμε την κλασική θεματική της «μορφής που δημιουργεί» όμως συνδεδεμένη με ζητήματα γλώσσας και μουσικής ρητορικής που βάζουν όρους και πλαισιώνουν την ίδια την έμπνευση[2].

Ανάλογα ζητήματα παρουσιάζονται και στη σύγχρονη λήψη. Στον τηλεοπτικό τομέα:

I. Δοκιμή και αποτέλεσμα ταυτίζονται σχεδόν ολοκληρωτικά.

Η δοκιμή αποτελείται από μερικές εικόνες αλλά, καθώς παράγονται ταυτόχρονα, αφήνουν λίγο χρόνο για την επιλογή. Μόνο μια από αυτές τις εικόνες θα δώσει το αποτέλεσμα.

II. Έργο και προϊστορία συμπίπτουν ακόμη κι αν οι κάμερες είχαν τοποθετηθεί από τα πριν.

III. Ξαναβρίσκουμε, σε μικρότερο βαθμό, τη δράση της «μορφής που δημιουργεί».

IV. Τα όρια της έμπνευσης δεν καθορίζονται από το ρεπερτόριο, αλλά από τα εξωτερικά γεγονότα. Μ' άλλα λόγια, συνολικά η αυτονομία του δημιουργού είναι σημαντικά μειωμένη και οι καλλιτεχνικές δυνατότητες, που το φαινόμενο παρέχει, είναι λιγότερες.

II Θα μπορούσαμε να σταματήσουμε εδώ, αν θεωρούσαμε περιοριστικό το γεγονός ότι η «αφήγηση» διαπλάθεται από μια σειρά αυτόνομων συμβάντων που, κατά μιαν έννοια, επιλέγονται, αλλά που στην πραγματικότητα, παρουσιάζονται από μόνα τους, σύμφωνα με μια λογική που είναι δύσκολο να μην την πάρουμε υπόψη μας. Όμως, αντίθετα, αυτή ακριβώς η *προϋπόθεση* μας φαίνεται ότι αποτελεί την αληθινή καλλιτεχνική *δυνατότητα* της σύγχρονης λήψης.

Ας δούμε λοιπόν πώς η δομή μιας τέτοιας «προϋπόθεσης» φωτίζει τις δυνατότητες της αφήγησης.

Μιλώντας για την ενότητα της πλοκής, ο Αριστοτέλης παρατηρεί ότι «ένας μεγάλος αριθμός, ακόμη κι ένας απεριόριστος αριθμός, πραγμάτων, μπορούν να συμβούν σε ένα άτομο χωρίς, παρ' όλ' αυτά, κάποια από αυτά τα πράγματα να μπορούν να συγκροτήσουν μιαν ενότητα· επίσης οι ενέργειες ενός ατόμου μπορεί να είναι πολυάριθμες χωρίς όμως να προκύπτει μια ενότητα δράσης»[3]. Κατά τον ίδιο τρόπο, στο εσωτερικό ενός οποιουδήποτε τομέα, γεγονότα άσχετα μεταξύ τους μπορούν να αλληλοτέμνονται ή να αλληλοεπικαλύπτονται και μερικές καταστάσεις να εξελίσσονται προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Ένα σύνολο γεγονότων που, ειδωμένο κάτω από μια ορισμένη οπτική γωνία, βρίσκει την τελείωσή του σ' ένα δεύτερο, προεκτείνεται αντιθέτως σ' ένα τρίτο, εάν θεωρηθεί από μια άλλη σκοπιά. Τα γεγονότα αυτής της κατηγορίας έχουν μια οντότητα ανεξάρτητη από τις σχέσεις τους: Δικαιώνονται από το ίδιο το γεγονός της δημιουργίας τους. Αλλά είναι εξίσου φανερό ότι εμείς αισθανόμαστε την ανάγκη να τα δούμε κάτω από ένα ενιαίο πρίσμα έστω και απομονώνοντας ορισμένα από αυτά, που μας φαίνεται πως συσχετίζονται, σε βάρος των υπόλοιπων. Κοντολογίς, *οργανώνουμε* τα γεγονότα σε μορφές ή ακόμα τα ενοποιούμε σε «εμπειρίες».

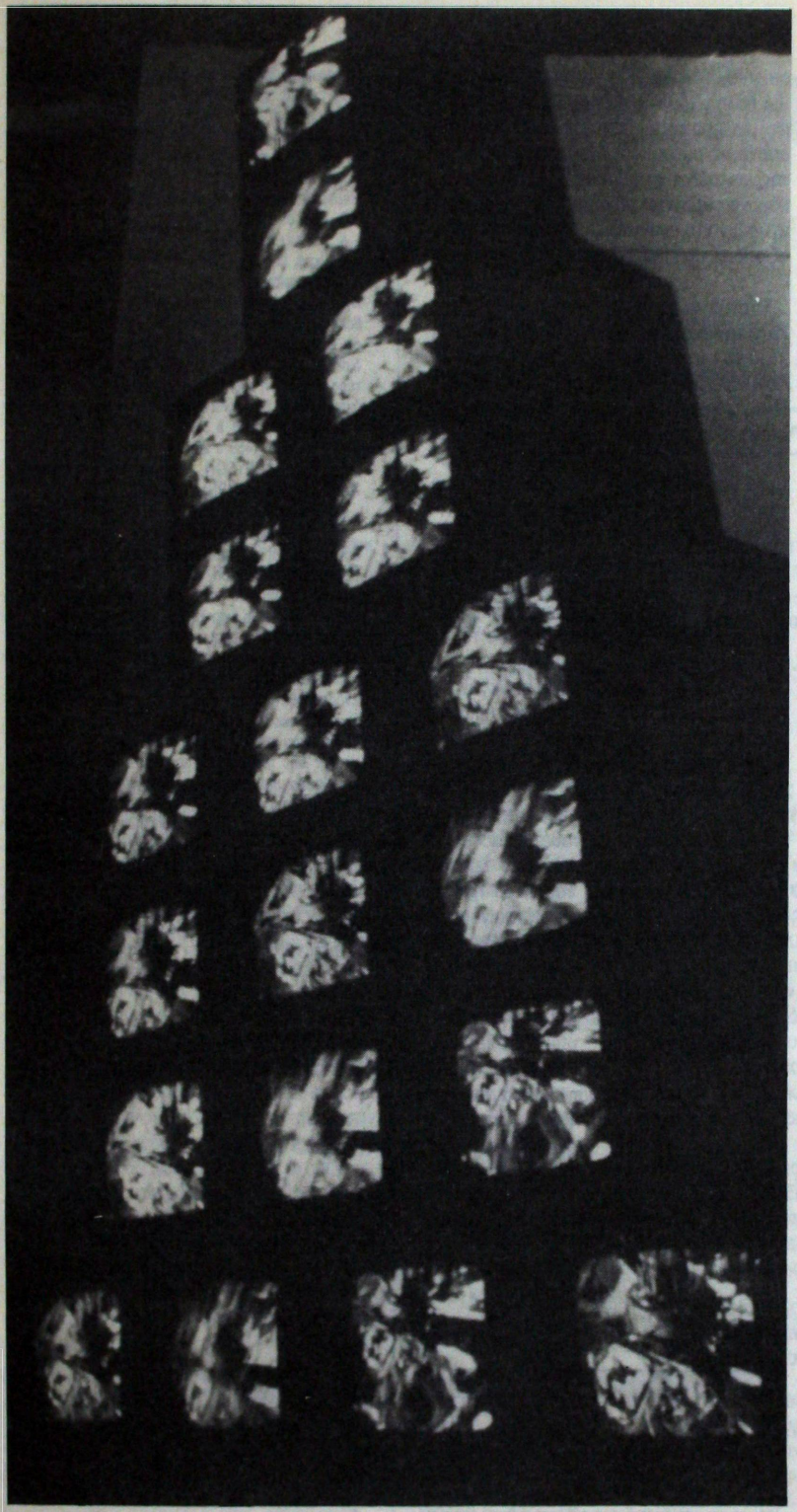
Χρησιμοποιούμε εδώ τον όρο «εμπειρία» γιατί μας επιτρέπει την αναφορά στον τρόπο που τον διατύπωσε ο Dewey που νομίζουμε ότι συμπίπτει με τα λεγόμενά μας: «Μιλάμε για εμπειρίες όταν το εμπειρικό υλικό τείνει προς την τελείωσή του. Μόνον τότε μια εμπειρία ενσωματώνεται μέσα από τη διαφοροποίησή της στο γενικό ρεύμα της εμπειρίας...». Στην εμπειρία, ροή είναι μια κατάσταση, στην οποία κάθε πράγμα παραπέμπει σε κάποιο άλλο[4]. Μπορούμε να χαρακτηρίσουμε σαν «εμπειρία» μια καλά καμωμένη εργασία, ένα τελειωμένο παιχνίδι, κάθε πράξη που έχει έρθει σε πέρας σύμφωνα με έναν προκαθορισμένο στόχο.

Στον απολογισμό της κάθε μέρας μας απομονώνουμε τις ολοκληρωμένες εμπειρίες από εκείνες που απλώς ξεκίνησαν ή που έμειναν ανολοκλήρωτες. Είναι δυνατόν έτσι να παραμερίσουμε εμπειρίες τελείως ολοκληρωμένες γιατί δεν έχουν για μας άμεσο ενδιαφέρον ή γιατί δεν είχαμε συνείδηση της πραγματοποίησής τους. Κατά τον ίδιο τρόπο, στο εσωτερικό ενός πεδίου γεγονότων, απομονώνουμε ορισμένες εμπειρίες σε σχέση με τα πιο επείγοντα ενδιαφέροντά μας καθώς και με τις ηθικές ή συγκινησιακές επιταγές μας τη στιγμή της παρατήρησης[5].

Από τη θεωρία της «εμπειρίας» του Dewey, σ' αυτό μας το άρθρο ενδιαφερόμαστε όχι τόσο για την οργανική διαδικασία (δηλαδή την αλληλεπίδραση ανάμεσα στο υποκείμενο και το περιβάλλον του), όσο για τη μορφική θεώρηση: Το γεγονός ότι μια εμπειρία εμφανίζεται ως μια ολοκλήρωση, μια πραγμάτωση, ως μια δομή.

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι και η συμπεριφορά του παρατηρητή που πιο πολύ προσπαθεί να μαντέψει και να συλλάβει τις εμπειρίες άλλων παρά να ζήσει τις δικές του. Πραγματοποιεί έτσι μια *μίμηση* (με την αριστοτελική έννοια της μιμήσεως) εμπειριών και ζει εντούτοις μια προσωπική εμπειρία ερμηνείας και *μιμήσεως*.

Το γεγονός ότι αυτές οι μιμήσεις εμπειριών έχουν μιαν αισθητική αξία αυτές καθ' εαυτές, προέρχεται από το ότι είναι, εκτός από *ερμηνεία*, και *δημιουργία — επιλογή* και *σύνθεση* —ακόμα και όταν τα γεγονότα απαιτούν από μόνα τους αυτή την επιλογή κι αυτή τη σύνθεση.



Le Métronome de Babel, Marie-Jo Lafontaine

Η αισθητική αξία θα είναι ακόμα πιο εμφανής όσο προσπαθούμε να αναγνωρίσουμε και να απομονώσουμε εμπειρίες μέσα από ένα πιο ευρύ πλαίσιο γεγονότων. Είναι δηλαδή η αναζήτηση και η αποκατάσταση μιας συνοχής, μιας ενότητας σε μια πολυμορφία χαώδη για μας. Πρόκειται για τη συγκρότηση ενός συνόλου τα μέρη του οποίου είναι «συναρμοσμένα κατά τέτοιο τρόπο ώστε η μεταβολή ή η κατάργηση ενός από αυτά να επιφέρει την αποδιοργάνωση και την καταστροφή του όλου». Αυτό μας ξαναφέρνει στον Αριστοτέλη[6] και μας αποκαλύπτει ότι η προσπάθεια για αναγνώριση και αναπαραγωγή των εμπειριών εξομοιώνεται, κατ᾽ αυτόν, με την ποίηση.

Η ιστορία, αντίθετα, δεν μας παρουσιάζει ένα μοναδικό γεγονός «αλλά μια περίοδο και θεωρεί και συλλαμβάνει όλα τα γεγονότα αυτής της περιόδου σε σχέση με μία ή περισσότερες προσωπικότητες· σε κάθε γεγονός υπάρχει μια σχέση τελείως τυχαία»[7]. Η ιστορία για τον Αριστοτέλη είναι σαν την πανοραμική φωτογραφία αυτού του πεδίου γεγονότων το οποίο υπαινιχθήκαμε παραπάνω. Η ποίηση όμως απομονώνει από το πεδίο μια συναρτημένη εμπειρία, μια γενετική σχέση γεγονότων· σε τελική ανάλυση οργανώνει σύμφωνα με μια αξιολογική προοπτική[8].

Όλες αυτές οι παρατηρήσεις μας επιτρέπουν να αναγνωρίσουμε στη σύγχρονη λήψη μια καλλιτεχνική συμπεριφορά. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει αισθητική εν δυνάμει από τη στιγμή που είναι δυνατό να απομονώσουμε «εμπειρίες» κατά τρόπο λίγο ως πολύ ικανοποιητικό, δηλαδή να δώσουμε «μορφή» σ᾽ ένα σύνολο γεγονότων.

Έτσι, όταν πρόκειται για ένα γεγονός δραματικού χαρακτήρα, π.χ. μια πυρκαγιά, το σύνολο των στοιχείων που συνθέτουν το θέμα «πυρκαγιά στο τάδε μέρος» μπορεί να ειδωθεί από διαφορετικές κινηματογραφικές προοπτικές: από την εποποιία του καταστροφικού πυρός μέχρι την εξύμνηση των πυροσβεστών, από το δράμα της διάσωσης ως τη συγκέντρωση της προσοχής στην άγρια ή συμπονετική περιέργεια του πλήθους. Υπάρχει ένας τρόπος καταγραφής της πραγματικότητας που γίνεται λόγος και άποψη ενώ από την άλλη μεριά παρουσιάζεται σαν σύγχρονη λήψη: εδώ, πέρα από την τηλεόραση, αγγίζουμε τα όρια της ποιητικής του κινηματογράφου -αλήθεια.

III Θα ήταν εύκολο να παραδεχτούμε τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα του τηλεοπτικού φαινομένου, μ᾽ όλες του τις συνέ-

πειες, εάν οι συνθήκες τού αυτοσχεδιασμού που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη λήψη δεν έρχονταν να θέσουν άλλο ένα πρόβλημα.

Για την περίπτωση της λογικής εμπειρίας — όμως η παρατήρηση ισχύει για όλους τους άλλους τύπους εμπειρίας — ο Dewey σημειώνει ότι «στην πραγματικότητα σε μια νοητική εμπειρία ο συλλογισμός εμφανίζεται όταν διαφαίνεται ένα συμπέρασμα»[9]. Μ' άλλα λόγια, η δραστηριότητα που αποφασίζεται με συνιστώσες κάποιες κατηγορίες αξιών δεν αποτελεί μια απλή συλλογιστική επαγωγή αλλά μια προσπάθεια που αδιάκοπα διορθώνεται σύμφωνα με τις υποδείξεις της εμπειρίας και που είναι τέτοια, ώστε εναπόκειται στο τελικό αποτέλεσμα να επικυρώσει και να εδραιώσει τις πρώτες ενέργειες[10]. Τα *πραγματικά πριν* και *μετά* μιας εμπειρίας οργανώνονται σε μια σειρά δοκιμών στις οποίες υποβάλλουμε τα γεγονότα που διαθέτουμε. Ανάμεσα στα τελευταία σίγουρα υπάρχουν *πριν* και *μετά*, όμως απλώς χρονολογικά και αναμειγμένα με άλλα· και μόνο μέσα από τη δραστηριότητα που αποφασίστηκε βάσει κάποιων αξιών το σύνολο φιλτράρεται μην επιτρέποντας παρά τη διατήρηση των *ουσιωδών πριν* και *μετά*, των μόνων που έχουν σημασία για την τρέχουσα εμπειρία.

Όμως ο σκηνοθέτης της τηλεόρασης βρίσκεται προ μιας αναγκαιότητας γεμάτης οχλήσεις: του να πρέπει να αναγνωρίσει τις λογικές φάσεις της εμπειρίας όταν ακόμα δεν είναι παρά φάσεις χρονολογικές. Μπορεί να απομονώσει από τη μάζα των γεγονότων ένα αφηγηματικό τμήμα αλλά του λείπει αυτό που διαθέτει ακόμα κι ο πιο ρεαλιστής καλλιτέχνης: το περιθώριο της *a posteriori σκέψης και η δυνατότητα της a priori* οργάνωσης. Πρέπει να διατηρήσει την *ενότητα της πλοκής* ενώ ακόμα αυτή πράγματι εκτυλίσσεται, και εκτυλίσσεται ανακατεμένη με άλλες είκοσι. Όταν μετακινεί την κάμερα σκόπιμα, ο σκηνοθέτης πρέπει να επινοήσει κατά κάποιο τρόπο το γεγονός τη στιγμή που αυτό συμβαίνει και να το επινοήσει ακριβώς όπως πράγματι συμβαίνει.

Μπορούμε να πούμε, δίχως να παραδοξολογήσουμε, ότι πρέπει να μαντεύσει και να προβλέψει τον τόπο και τη στιγμή της επόμενης φάσης της πλοκής του. Η καλλιτεχνική πράξη είναι λοιπόν γι' αυτόν συγχρόνως στενά οριοθετημένη κι εντελώς νέου τύπου. Μπορούμε να την ορίσουμε ως μια πολύ ιδιότυπη ταύτιση με το γεγονός, ως μια μορφή υπερευαισθησίας, διαίσθησης (αυτό που κοινώς λέμε «κεραίες») που της επιτρέπει να εξελίσσεται με το γεγονός, να συμπίπτει με αυτό ή εν πάση περιπτώσει να το αναγνωρίζει αμέσως και να το αξιοποιεί πριν να φύγει[11].

Η ανάπτυξη της αφήγησης είναι λοιπόν κατά το ήμισυ δημιούργημα της τέχνης και κατά το ήμισυ φυσικό γεγονός. Το αποτέλεσμα θα είναι ένα περίεργο κράμα του αυθόρμητου και του κατασκευασμένου, στο οποίο το κατασκευασμένο θα καθορίσει και θα επιλέξει το αυθόρμητο, ενώ το αυθόρμητο θα καθοδηγήσει το κατασκευασμένο στη σύλληψη και την ολοκλήρωσή του. Ήδη τέχνες όπως η κηπουρική και η υδραυλική έχουν δώσει το παράδειγμα της κατασκευής που καθορίζει τις παρούσες κινήσεις και τις μελλοντικές επενέργειες ορισμένων φυσικών δυνάμεων και που τις ολοκληρώνει το οργανικό παιχνίδι ενός έργου. Αλλά στη σύγχρονη λήψη τα γεγονότα δεν εντάσσονται πια σε μορφικά πλαίσια κατάλληλα να τα προβλέψουν: απαιτούν πλαίσια που να γεννιούνται την ίδια ώρα με αυτά και που να τα καθορίζουν την ίδια τη στιγμή που καθορίζονται από αυτά.

Ακόμα κι όταν ο σκηνοθέτης ασκεί τη δραστηριότητά του στο ελάχιστο ζει μια δημιουργική περιπέτεια τόσο ασυνήθιστη που αποτελεί ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο άκρως ενδιαφέρον. Και η καλλιτεχνική αξία του έργου του όσο ευτελής και εφήμερη και να είναι, ανοίγει ευοίωνες προοπτικές για τη φαινομενολογία του αυτοσχεδιασμού.

Μετάφραση από τα γαλλικά:
Ράνια Αστρινάκη

Στο επόμενο τεύχος
το δεύτερο και τελευταίο μέρος

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Λέξη της αργκό επινοημένη χωρίς αμφιβολία, από τους μαύρους Αμερικάνους μουσικούς για να δηλώσει μια μουσική φράση εν γένει σύντομη και κοφτή που παίζεται την περισσότερη ώρα με αύξουσα ρυθμική επιμονή και που επαναλαμβάνεται πολλές φορές (οστινάτο) ή ακόμα που παρεμβάλλεται σαν φράση περάσματος για να επιτευχθεί ένας χρωματισμός ή για να τονιστεί μια αίσθηση ιδιαίτερης έντασης.

2. Εδώ εντάσσονται λογικά τα διάφορα προβλήματα που άπτονται της μηχανικής του (ατομικού) αυτοσχεδιασμού στη μουσική, βλ. τη μελέτη του W. JANKELEWITCH, *La Rapsodie*, Flammarion, Paris, 1955.

3. *Poétique*, 1451 a 15.

4. *Art as Experience*, New York Minton, Balch & C°, 1934, κεφ. III.

5. Σύμφωνα με τον ορισμό μας η εμπειρία είναι η σύλληψη μιας μορφής της οποίας οι τελικές αντικειμενικές βάσεις παραμένουν αβέβαιες. Το μόνο που ξέρουμε είναι ότι, εάν βρεθούμε μπροστά στα δεδομένα της εμπειρίας, διακρίνουμε αυτή τη μορφή. Εάν επεκταθούμε περισσότερο σ' αυτή τη συζήτηση θα ξεπεράσουμε το πεδίο των διαπιστώσεων που είναι αναγκαίες σ' αυτή την εργασία.

6. *Poétique*, 1451 a 30.

7. *Poétique*, 1459 a 20.

8. Βλ. L. PAREYSON, *Il verisimile nella poetica di Aristotele*, Torino, 1950.

9. ο.π. σελ. 48.

10. Σ' ό,τι αφορά τη δυναμική της δοκιμής τόσο στη λογική όσο και στην αισθητική βλ. κεφ. II και V της *Esthétique* του L. Pareyson, ο.π.

11. Θα θέλαμε να επισημάνουμε ότι μια τέτοια στάση αντιστοιχεί με μια διάταξη των μερών σε σχέση με ένα όλο που ακόμα δεν υπάρχει, αλλά παρά ταύτα προσανατολίζει αυτό το εγχείρημα. Αυτή η *ολότητα* (wholeness) που προϊσταται της ίδιας της της ανακάλυψης στα πλαίσια ενός οριοθετημένου πεδίου, μας παραπέμπει στην αντίληψη των γκεσταλτιστών. Το υπό διήγηση γεγονός προαναγγέλλεται υπαγορεύοντας τους νόμους της ίδιας της πράξης που τείνει να το μορφοποιήσει. Όμως σ' ένα σημείο δεν μπορούμε να ακολουθήσουμε τους γκεσταλτιστές — όπως θα παρατηρούσε η συναλλακτική ψυχολογία: ο δημιουργός της «μορφοποίησης» θεμελιώνει την *ολότητα* (wholeness) πάνω σε διαδοχικές επιλογές και περιορισμούς παρεμβάλλοντας στη μορφοποιητική δραστηριότητα την ίδια του την προσωπικότητα και αυτό ενώ, συλλαμβάνοντας το σύνολο, συμμορφώνεται με αυτήν. Κατά συνέπεια η *ολότητα* (wholeness), εφ' όσον έχει επιτευχθεί, εμφανίζεται ως την πραγμάτωση μιας δυνατότητας που δεν ήταν αντικειμενική πριν να την αντικειμενικοποιήσει το υποκείμενο.

Για Την Κινηματογραφικη Μυηση Και Μνημη

Ο ΜΙΧΑΛΗΣ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ

Υπεύθυνος ''Κινηματογραφικής Λέσχης''

Α Π Α Ν Τ Α

1. Περιγράψτε μας το χαρακτήρα της *Κινηματογραφικής Λέσχης* με οδηγό τις κινηματογραφικές ταινίες που εντάσσετε σ΄ αυτό το πρόγραμμα (εθνικότητα ταινιών, ταινίες σύγχρονες - ακυκλοφόρητες - καταξιωμένες - παραγνωρισμένες, ταινίες χωρών των οποίων ο κινηματογράφος δεν είναι γνωστός, κινηματογραφικά είδη, αφιερώματα σε σκηνοθέτες, - ηθοποιούς κ.λπ.).
2. Ποια είναι η συμπεριφορά της *Κινηματογραφικής Λέσχης* απέναντι στη διεθνή κινηματογραφική παράδοση και απέναντι στο τηλεοπτικό κοινό;
3. Γιατί η *Κινηματογραφική Λέσχη* αποφεύγει να αναπτύξει σχέσεις μεταξύ σύγχρονης ελληνικής ταινίας και κοινού;

1 Η *«Κινηματογραφική Λέσχη»* της ΕΡΤ-1 δημιουργήθηκε το Μάρτη του ΄82 με σκοπό να συμβάλλει στη βελτίωση και ποιοτική διαφοροποίηση του γούστου του κοινού, να φτιάξει σταδιακά μια υποδομή, μια εξοικείωση μ΄ ένα πιο καλλιτεχνικό επίπεδο δημιουργικότητας. Με τη *Λέσχη* επιδιώκουμε να διευρύνουμε τον κύκλο των μυημένων στο λεγόμενο ποιοτικό κινηματογράφο, να ερεθίσουμε, όσο είναι ακόμα δυνατό ένα κοινό που περιβάλλεται από χιλιάδες εικόνες και ήχους κάθε λογής καθημερινά στην TV και να οικοδομήσουμε μια μνήμη κινηματογραφική για τους νεότερους που έχουν όλο και λιγότερες δυνατότητες και ευκαιρίες να έρθουν σε επαφή με παλιές ταινίες, έστω και καταξιωμένες, ταινίες του παγκόσμιου κινηματογράφου. Απευθύνεται βέβαια επίσης στους κινηματογραφόφιλους που επιθυμούν να δουν και να ξαναδούν συγκεκριμένες ταινίες ή ταινίες συγκεκριμένων σκηνοθετών.

Ο προγραμματισμός της *Λέσχης* γίνεται κατά κανόνα με αφιερώματα σε σκηνοθέτες, σε είδη, σε σχολές, σε ηθοποιούς κ.λπ. Πιστεύουμε πως τα αφιερώματα τριών ή τεσσάρων ταινιών είναι ο καλύτερος τρόπος για να εισάγεις τον τηλεθεατή στην προβληματική και τη γραφή ενός δημιουργού παρά προβάλλοντας μεμονωμένες ταινίες που λίγο πολύ χάνονται μέσα στην πληθώρα των ταινιών που δείχνονται κάθε εβδομάδα από τα 2 κανάλια. Δυστυχώς όμως καμιά φορά η προσπάθεια αυτή δεν βρίσκει ιδιαίτερη κατανόηση από τον Τύπο που προβάλλει το επιχείρημα της ποικιλίας, αγνοώντας την πολιτιστική πλευρά του θέματος.

Στα αφιερώματα σε σκηνοθέτες (που επιλέγουμε με τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο) προσπαθούμε να δείχνουμε ταινίες καταξιωμένες μαζί με άλλες λιγότερο γνωστές του ίδιου σκηνοθέτη. Δεν εφαρμόζουμε αυστηρά «μουσειακά» κριτήρια που θέλουν τη *Λέσχη* να είναι μια ανθολογία των μνημείων της τέχνης, ούτε υιοθετούμε τον αόριστο διαχωρισμό ανάμεσα στις ταινίες λέσχης, άρα δυσνόητες και ακραίες και στις ευκολονόητες, εύληπτες ταινίες (ένας Σερκ, ένας Μινέλι, ένας Ροσέν έχουν τη θέση τους δίπλα στον Μπέργκμαν, τον Ντράγιερ ή τον Βισκόντι).

Το ίδιο ισχύει και για τα κινηματογραφικά είδη: δεν υπάρχουν ευγενή ή ποιοτικά είδη σε αντιπαράθεση με άλλα, πιο ανάξια και ευτελή. Και το μελόδραμα και το γουέστερν και ο φανταστικός κινηματογράφος διαθέτουν συγκλονιστικά έργα που μπορούν κάλλιστα να ενταχθούν στον προγραμματισμό μιας λέσχης.

Δυστυχώς δεν έχουμε προγραμματίσει αρκετές βουβές ταινίες, πρώτον διότι υπάρχει τεχνικό πρόβλημα στην ανεύρεση του υλικού και δεύτερον διότι οι βουβές ταινίες αντιμετωπίζονται εχθρικά από το τηλεοπτικό κοινό και από τον τηλεοπτικό καθημερινό Τύπο που μας χτυπάει με κριτήρια ακροαματικότητας παραγνωρίζοντας την ιδιαίτερη αυτή προσφορά (βλ. το αφιέρωμα στο *Μαμπούζε* του Φριτς Λανγκ).

Προσπάθειά μας για το μέλλον είναι να προβάλουμε περισσότερο άγνωστες στην Ελλάδα ταινίες του σύγχρονου κινηματογράφου (που για λόγους εμπορικότητας δεν έχουν βρει κύκλωμα διανομής στη χώρα μας), ταινίες του Τρίτου Κόσμου και αφιερώματα σε εθνικούς κινηματογράφους όπως Ισπανίας, Αυστραλίας κ.λπ.

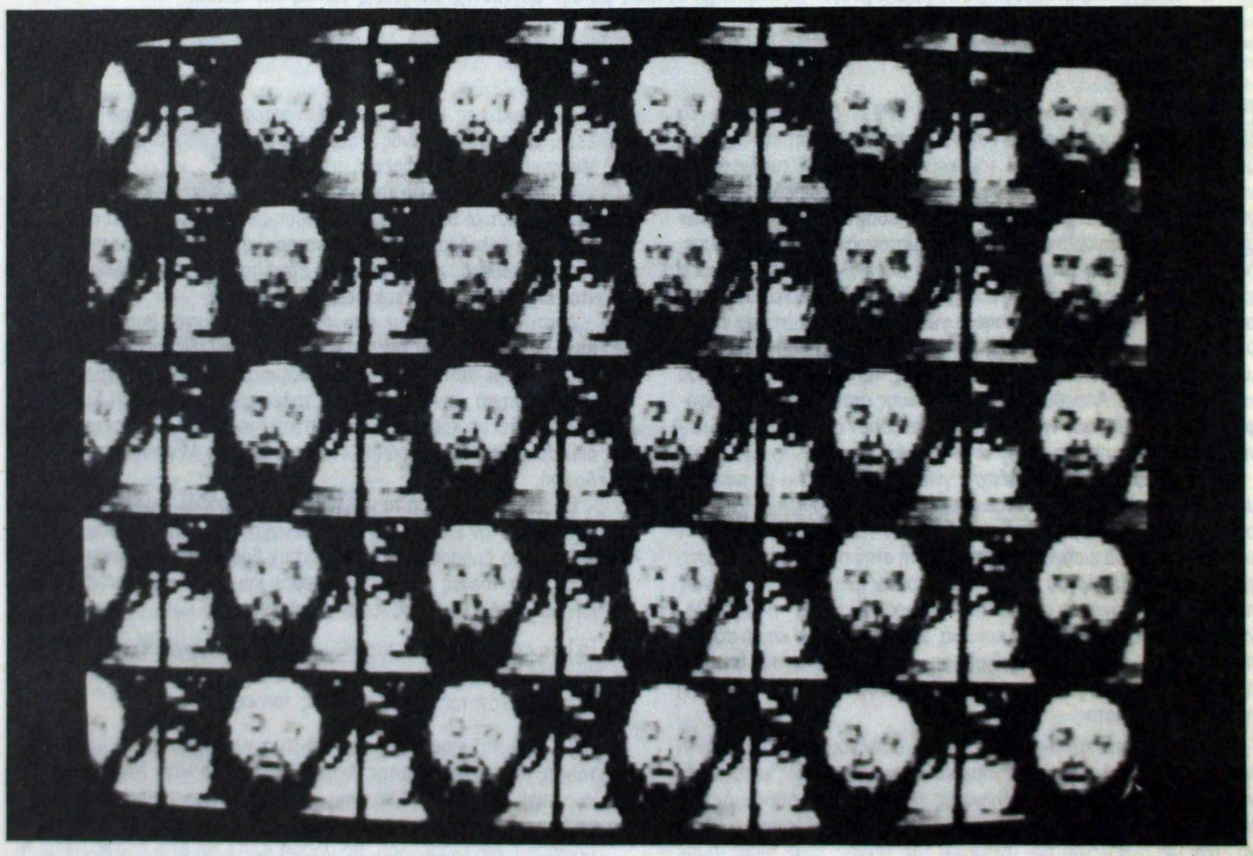
2 Η *Λέσχη* της ΕΡΤ-1, στα 5 χρόνια που υπάρχει, έχει αποκτήσει ένα ιδιαίτερα ικανοποιητικό κοινό που κυμαίνεται μεταξύ 10 και 30% ακροαματικότητας ανάλογα με τις ταινίες.

3 ΄Εχουμε αποφύγει μέχρι σήμερα να περιλάβουμε ελληνικές ταινίες στο πρόγραμμα της *Λέσχης* κατά κύριο λόγο διότι οι ελληνικές ταινίες έχουν μια δική τους ζώνη, όπου δείχνονται χωρίς διάκριση (κωμωδίες, δράματα του Π.Ε.Κ. μαζί με ταινίες των Κούνδουρου, Δαμιανού, Αγγελόπουλου, Βούλγαρη κ.λπ.) και έτσι αποφεύγεται η γκετοποίησή τους.

ΒΙΝΤΕΟ - ΤΕΧΝΗ: ΜΙΑ ΠΡΩΤΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Του Θρασύβουλου Γιάτσιου

Στο κείμενο που ακολουθεί προσπάθησα να δώσω μια όσο το δυνατό πιο συγκροτημένη εικόνα για το βίντεο και το πλήθος των διαστάσεών του στον τομέα της οπτικοακουστικής έκφρασης. Φυσικά, τα θέματα στα οποία αναφέρομαι δεν φιλοδοξούν να εξαντλήσουν το τεράστιο θέμα για δύο λόγους: το πρώτο σχετίζεται με το χώρο στον οποίο αυτό το κείμενο πρέπει να συμπληρωθεί ενώ ο δεύτερος, και πιο ουσιαστικός, αφορά αυτή την ίδια την υπόθεση του βίντεο και τα όρια που επιβάλλει η ιστορία του σαν μέσο έκφρασης. Και για να εξηγούμαι, μιλώ για το χρονικό διάστημα των 25 χρόνων που λογικά δεν είναι αρκετό για να πού-



The Comission, S. και W. Vasulka

με πως το μέσο κάλυψε τις δυνατότητές του και κατ' επέκταση έδωσε στοιχεία για μια ολοκληρωμένη θεωρητική προσέγγιση. Με δεδομένους λοιπόν αυτούς τους περιορισμούς, προσπάθησα να πλέξω έναν ιστό που με τις παραμέτρους του να δίνει μια ιδέα για το θέμα, με την προϋπόθεση πως ο αναγνώστης θα έχει μια μίνιμουμ επαφή με το έργο που μέχρι τώρα έχει επιτευχθεί.

Χρονιά - σταθμός για την ιστορία του βίντεο θεωρείται το 1963. Ήταν τότε που στη γκαλερί Parnass του Wuppertal διοργανώθηκε μια έκθεση με τίτλο *Έκθεση Μουσικής - Ηλεκτρονικής Τηλεόρασης* και όπου ο Nam June Paik έστησε ένα περιβάλλον, χρησιμοποιώντας τηλεοπτικές συσκευές με μια τάση να δώσει νέες διαστάσεις - ταυτότητες στο ηλεκτρονικό κουτί. Εκεί λοιπόν, στις αρχές της δεκαετίας του '60 και σε μια περίοδο ανακατατάξεων στο χώρο της τέχνης, όπου ο καθαρός φορμαλισμός έχανε έδαφος, όπου η φύση του καλλιτεχνικού παράγωγου ήταν υπό γενική αναθεώρηση, όπου είχε γίνει πια αντιληπτό πως η τηλεόραση σαν μέσο μαζικής επικοινωνίας είχε τη δυνατότητα μεταφοράς πολύ περισσότερων μηνυμάτων απ' ό,τι οι τεράστιοι λευκοί τοίχοι των μουσείων και γκαλερί, όπου η τεχνολογία είχε ήδη αρχίσει την αλματώδη πορεία της, το βίντεο έκανε τις πρώτες του εμφανίσεις σαν μέσο καλλιτεχνικής έκφρασης. Την ίδια εποχή η Sony κυκλοφόρησε στην αγορά το πρώτο φορητό ασπρόμαυρο βίντεο.

Ήδη από το 1950 οι κοινωνιολόγοι, ριζοσπάστες και ορθόδοξοι, είχαν δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την τηλεόραση σαν μέσο επικοινωνίας και όλοι κατέληγαν στο συμπέρασμα, πως αυτή ήταν η αιτία για ένα πλήθος νέων κοινωνικών φαινομένων και αλλαγών. Ήταν η εποχή των συνεχών συζητήσεων για τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Το πρόβλημα για τον Marshall McLuhan και για τους υπόλοιπους Αμερικανούς φορμαλιστές, ειδικούς για το θέμα, επικεντρωνόταν σ' αυτήν την ίδια την ύπαρξη των κυμάτων, που μετέδιδαν το μήνυμα-πληροφορία χωρίς να εξετάζουν το θεσμικό πλαίσιο παραγωγής της τελευταίας. Φαινόμενα όπως αυτό της νέας κουλτούρας, που άρχισε να εμφανίζεται στον ορίζοντα, αναπόφευκτα συνδέονταν άμεσα με την τηλεόραση, της οποίας ο ρόλος ήταν η αστικοποίηση των μαζών και η μετατροπή του θεατή σε παθητικό δέκτη.

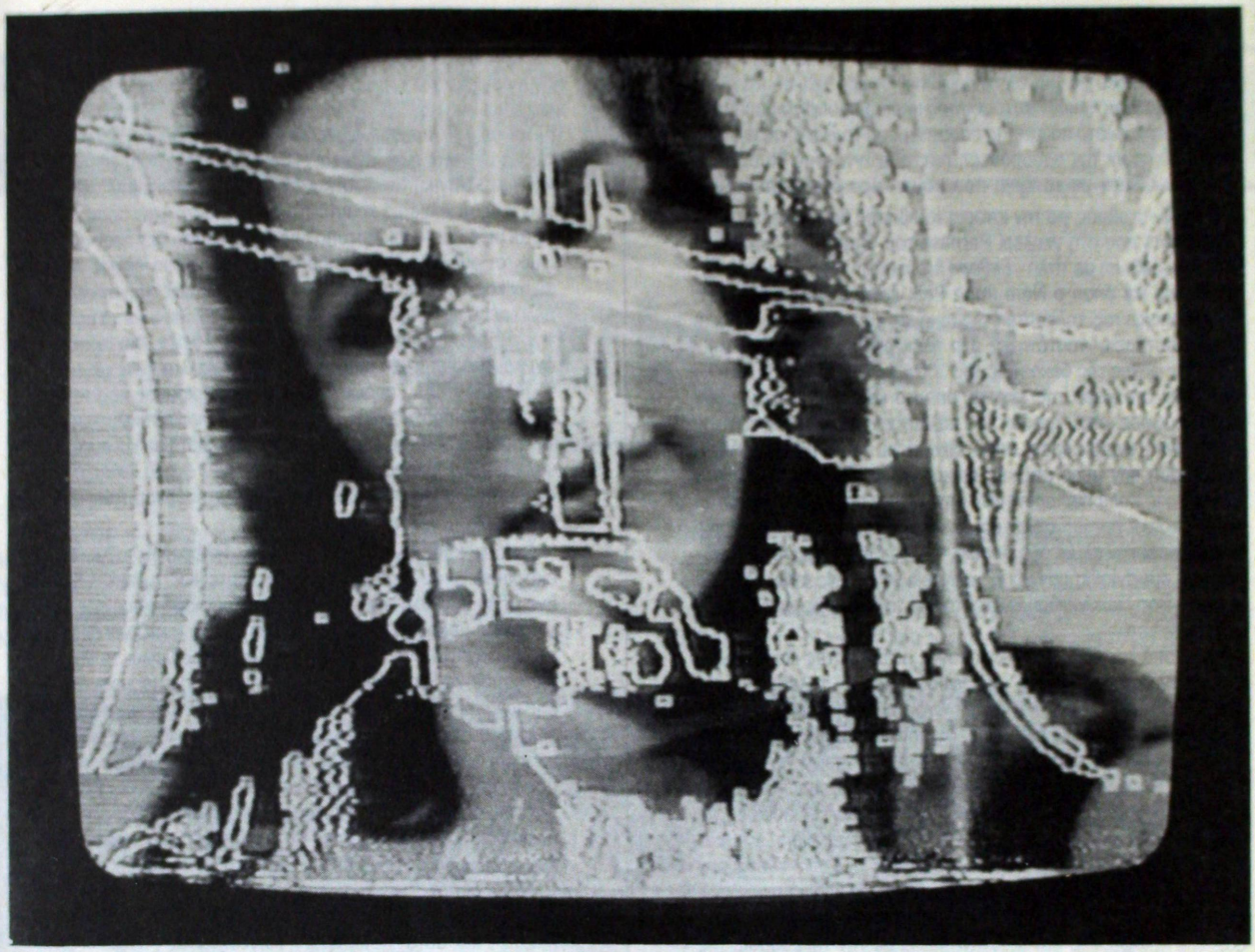
Στον τομέα της εικαστικής έκφρασης είχαν αρχίσει να γίνονται αντιληπτά τα αδιέξοδα της θεωρίας του φορμαλισμού και οι καλλιτέχνες έθεταν βασικά ερωτηματικά για την ουσία αλλά και το λόγο ύπαρξης της τέχνης. Ποια θα ήταν η κατάληξη του έργου τέχνης μετά την ολοκλήρωσή του; Άσχετα από τους στόχους ή τα μηνύματά του θα κατέληγε στα χέρια κάποιου ιδιώτη με διακοσμητικές διαθέσεις ή στην καλύτερη περίπτωση, σε κάποιο μουσείο που και αυτό θα εξυπηρετούσε άμεσα ή έμμεσα τις δομές της εξουσίας. Η επαφή του με το ευρύ κοινό θα μειωνόταν στο ελάχιστο. Τα επιχειρήματα είχαν στόχο τον εμπορικό χαρακτήρα της τέχνης και τις επιπτώσεις και περιορισμούς που αυτός επέβαλε στην ελεύθερη έκφραση. Φυσικό λοιπόν ήταν, οι καλλιτέχνες να κατευθυνθούν σε νέες μορφές έκφρασης, όπως την performance, body art ή land art για να αναφέρω μερικές, ή σε άλλα μέσα, που θα προεξοφλούσαν τη δυνατότητα επαφής με το πλατύ κοινό.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες με την αρχή της δεκαετίας του '70 ο μοντερνισμός ήταν στο ζενίθ του, όσον αφορά τη ζωγραφική και τη γλυπτική. Οι καλλιτέχνες που δούλευαν στα πλαίσια του εμπορικού κυκλώματος των γκαλερί, άρχισαν να ενδιαφέρονται για τη διαδικασία παραγωγής του έργου και να αδιαφορούν για το τελικό αντικείμενο. Αυτές οι νέες αντιλήψεις έρχονταν σε αντίθεση με τις απόψεις των ιστορικών τέχνης και των ιδιοκτητών γκαλερί, που ήθελαν το έργο τέχνης με δύο ιδιότητες: την πολιτιστική αλλά και την εμπορική. Φυσικά πολλές γκαλερί αντιλήφθηκαν σωστά τη μεγάλη αλλαγή και εναρμονίστηκαν με τα νέα δεδομένα. Η στρατηγική τους κατευθύνθηκε στο να πείσουν τους πελάτες τους πως ακόμα κι αυτά τα νέα *προϊόντα* ήταν προς πώληση. Έτσι μιας και το πρωτότυπο από τη φύση του δεν ήταν ανταλλάξιμο, οι συλλέκτες προμηθεύτηκαν αντίγραφα έργων που δεν είχαν καμία σχέση με το αρχικό προϊόν (μεταφέρθηκαν σε κάποιο άλλο μέσο που απλά με διαφορετικό τρόπο, ίσως και να μετέφερε την πληροφορία). Η εμπορική υπόθεση λοιπόν, συνεχίστηκε με όχι και τόσο επιτυχή αποτελέσματα. Οι καλλιτέχνες με τη σειρά τους, θέλοντας ν' αποφύγουν τους περιορισμούς που τους επιβάλλονταν, προχώρησαν στη σύσταση εναλλακτικών χώρων για την παρουσίαση της δουλειάς τους. Κοπερατίβες και ανεξάρτητα καλλιτεχνικά κέντρα συγκροτήθηκαν, που σκοπό, μεταξύ άλλων, είχαν τον έλεγχο στα μέσα παραγωγής του έργου τους αλλά και στις μορφές διανομής του.

Αυτό το κύμα αλλαγών είχε σαν αποτέλεσμα μεταξύ των νέων εκφράσεων που ξεπήδησαν να εμφανιστεί και το βίντεο. Και ήταν ένα μέσο που κάτω από τις συνθήκες αμφισβήτησης της τηλεόρασης ως μέσου μαζικής ενημέρωσης έδινε έστω και θεωρητικά τη δυνατότητα εκδημοκρατισμού της. Παράλληλα, το βίντεο θα μπορούσε να ξεπεράσει τα προβλήματα της εμπορευματοποίησης, αναπαραγωγής, διαθεσιμότητας και λειτουργίας όσο κανένα άλλο μέσο. Εξάλλου, ο λόγος ύπαρξης της τέχνης ήταν και είναι η επικοινωνία, και η τηλεόραση είναι ένα μέσο μεταφοράς μηνυμάτων πολύ πιο αποτελεσματικό από τον καμβά.

Χωρίς αμφιβολία η εμφάνιση του φορητού βίντεο στην αγορά ήταν γεγονός σημαντικό για τη δημιουργία των πρώτων έργων ενώ η ευκολία στη χρήση του βοήθησε στη γρήγορη εξάπλωσή του. Δεν υπήρχε ανάγκη για πολυπληθή συνεργεία και ο καθένας μόνος μπορούσε να κάνει λήψεις είτε στο χώρο που εργάζονταν, είτε έξω απ' αυτόν. Επιπλέον, η ικανότητα του βίντεο να δίνει το αποτέλεσμα αμέσως μετά την καταγραφή του, ήταν ένα από τα στοιχεία που απελευθέρωσαν τους καλλιτέχνες από τις χρονοβόρες και πολυέξοδες διαδικασίες εμφάνισης του φιλμ. Ακολούθησε βέβαια η αλματώδης τεχνολογική εξέλιξή του —σε μικρό σχετικά διάστημα κυκλοφόρησε το έγχρωμο βίντεο— που βοήθησε με τη σειρά της στην ανάπτυξη του μέσου.

Sun in your Head, W. Vostell, 1963



La Madone des trames, Charlotte Moorman, N. J. Paik

Η τηλεόραση, στο διάστημα της παρουσίας της στο χώρο των μέσων μαζικής ενημέρωσης, είχε δημιουργήσει ένα 'status quo' στους τρόπους μετάδοσης αλλά και στο ύφος των προγραμμάτων της. Οι στατιστικές έδιναν τεράστιους αριθμούς οικογενειών που είχαν στη διάθεσή τους τουλάχιστον μία τηλεοπτική συσκευή, ενώ ο αριθμός των ωρών που οι τηλεθεατές περνούσαν καθηλωμένοι εμπρός σ' αυτήν, ήταν ακόμα πιο ανησυχητικός. Ανάμεσα στο πλήθος των πειραματισμών με το βίντεο εντάχθηκε και η απόπειρα για μια απάντηση στην υποβαθμισμένη τηλεοπτική τροφή. Οι δουλειές στο βίντεο, μεταξύ άλλων, έδιναν απαντήσεις στο τέλμα της τηλεόρασης και πρότειναν νέες σχέσεις θεατή-εικόνας (τηλεοπτικής οθόνης). Σχέσεις που βασίζονταν σε μια σειρά αντιδράσεων μεταξύ των δύο στοιχείων, σχέσεις που μετέτρεπαν τον παθητικό θεατή σε ενεργό μάζα απέναντι στα διαδραματιζόμενα.

Ο Nam June Paik αφιέρωσε το σύνολο του έργου του στην τηλεόραση μετατρέποντάς την, αν μπορεί να πει κανείς, σ' ένα είδος μεταμοντέρνας τέχνης. Η γενική αντίληψη πως η τηλεόραση ήταν απλά ένα μέσο ψυχαγωγίας, ένα ραδιόφωνο με εικόνες, οδήγησε τον Paik σ' ένα διαρκή αγώνα απομυθοποίησής της. Στο σύνολο του έργου του την αντιμετωπίζει σαν μια νέα τεχνολογία για τις επικοινωνίες ενώ την θεωρεί προάγγελο της μεταβιομηχανικής περιόδου και ηλεκτρονικό μέσο που λειτουργεί σε οικονομικό, πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο. Η τέχνη του οδηγήθηκε στο να συλλάβει εκ νέου τη μορφή της και μέσα από μια σειρά έργων, κατέληξε σε μια ολοκληρωμένη πρόταση για τη λειτουργία και το ύφος της.

Είναι φανερό πως οι πρώτοι που χρησιμοποίησαν το βίντεο σαν μέσο έκφρασης ήταν εικαστικοί καλλιτέχνες. Οι πρωταγωνιστές της προσπάθειας δημιουργίας με το βίντεο, όπως οι Nam June Paik, Wolf Vostell, Ira Schneider, Nancy Holt, Bruce Nauman, Frederike Pezold, Frank Gilette, Vito Acconci, Bill Viola, Joan Jonas, Shigeko Kubota, Les Levine, Rebecca Horn, προήλθαν από διαφορετικά μέσα έκφρασης: τη μουσική, το χορό, τη γλυπτική, την performance. Τα πλαίσια στα οποία κινήθηκαν ήταν αυτά του κόσμου της τέχνης ενώ αντιλήφθηκαν πως με την αντιγραφή εικόνων βασισμένων αποκλειστικά στη χρονική τους διάρκεια, θα μπορούσαν να προχωρήσουν στην ανακάλυψη οπτικών και ακουστικών σχέσεων μέσα σ' ένα πλούσιο πεδίο διαφορετικών επιλογών. Επιλογών συσχετισμένων με την πολύπλοκη φύση του μέσου.

Το ερώτημα εάν το βίντεο ως μέσο εξυπηρετούσε τη διάθεση

των δημιουργών να ξεπεράσουν τα στενά όρια επαφής με το κοινό, τα οποία μέχρι τότε τους εξασφάλιζαν οι παραδοσιακές μορφές διανομής, παρέμεινε αναπάντητο στην αρχή, μια και ο άμεσος στόχος ήταν η διερεύνηση του μέσου. Οι δυνατότητές του, ο χαρακτήρας της ηλεκτρονικής εικόνας, το ύφος της αναπαράστασης και η σχέση της με το χώρο και το χρόνο, η τοποθέτησή της στην τηλεοπτική συσκευή (η οποία ήταν αναπόσπαστο κομμάτι του τελικού έργου), ήταν μερικά από τα σημεία στα οποία αφιερώθηκαν οι καλλιτέχνες για ένα μεγάλο διάστημα. Παράλληλα όμως το γενικότερο κίνημα της εποχής είχε τις επιδράσεις του. Ποιο θα ήταν το αντικείμενο επικοινωνίας και ποιες είναι οι διαφορές επικοινωνίας των εικαστικών τεχνών —μεταξύ των οπδίων και το βίντεο εκείνη την εποχή— με αυτές του θεάτρου ή της λογοτεχνίας; Θα μπορούσε το βίντεο να επεκτείνει τα δεδομένα όρια των παραδοσιακών μορφών έκφρασης;

Μια σειρά από ερωτηματικά ακολούθησαν την εμφάνιση του μέσου, ερωτηματικά που απευθύνονταν προς όλες τις κατευθύνσεις και που η φύση τους ήταν άμεσα εξαρτημένη από τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα του δημιουργού. Οι πρώτες δουλειές λοιπόν, παρά το πλήθος των διαφορετικών αναζητήσεων, είχαν κοινή την προσπάθεια αναγνώρισης του μέσου. Πολλοί το αντιμετώπισαν σαν επέκταση των ορίων που τους επέβαλλε το τελάρο, επενδύοντας έτσι ένα μεγάλο μέρος της δουλειάς τους στην αναζήτηση των εικαστικών δυνατοτήτων του μέσου. Άλλοι έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στην τηλεοπτική συσκευή σαν αντικείμενο ή το χώρο στον οποίο το έργο παρουσιάζεται. Θεώρησαν την συσκευή αδιάφορη χωρίς την εικόνα του έργου τους σ' αυτήν και πρότειναν παράλληλα ένα χώρο έξω απ' αυτήν. Ένα χώρο που θα τον συνιστούσαν τα στοιχεία παρουσίασης της εικόνας, δουλεμένα με μια πλαστική διάθεση.

Η τέχνη του βίντεο ήταν αυτή που μαζί με τις πιο κοντινές της εκφράσεις αμφισβήτησε την έννοια του αντικειμένου έργου τέχνης. Αντικατέστησε με λίγα λόγια την έννοια του μοναδικού προϊόντος - καλλιτεχνήματος με κάτι στην αναπαραγωγή του οποίου δεν επιβάλλονται όρια, ενώ αυτή η ίδια η μετάδοσή του στα τηλεοπτικά κανάλια και κατ' επέκταση η επαφή του με το κοινό στον γνώριμο χώρο του καθιστικού, απομυθοποίησε το έργο τέχνης. Το έργο τέχνης που μέχρι τότε ήταν αναπόσπαστο κομμάτι ενός απόμακρου εκθεσιακού χώρου είτε αυτός ήταν η γκαλερί είτε το μουσείο.

Με μια πρώτη ματιά η τέχνη του βίντεο μοιάζει να μην έχει καμιά σχέση με την τηλεόραση. Κανένα από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την τηλεόραση δεν περνά στο έργο των καλλιτεχνών. Η φαινομενική έλλειψη σχέσης εμπεριείχε ακριβώς το αντίθετο. Μια σχέση αλληλοεξάρτησης. Το μαγικό κουτί από την ανακάλυψή του, περιείχε έναν ολόκληρο κόσμο ο οποίος ήταν σε συνεχή αναμονή να ξεχυθεί στο χώρο προβολής. Ο θεατής ήταν αντιμέτωπος με χίλια θαύματα, με πλήθος γεγονότα, μ' έναν καταιγισμό πληροφοριών που βασιζόταν στην απάθειά του για ν' αφομοιωθεί μ' αυτόν. Το παιχνίδι του τηλεοπτικού μηνύματος βασιζόταν και βασίζεται σε δύο κανόνες: ο πρώτος ήταν ότι ο σταθμός πρέπει να καλλιεργήσει στον θεατή την ιδέα ότι τον διασκεδάζει, ενώ ο δεύτερος, που σχετίζεται με τους παραγωγούς και χρηματοδότες (ανεξάρτητους ή κρατικούς), ότι εξυπηρετεί τα συμφέροντά τους. Τώρα ο κόσμος αλλάζει... Οι καλλιτέχνες πρότειναν μια συνεχή αντίδραση, μια σχέση έργου και κοινού αποδεσμευμένων από τη μονοσήμαντη λειτουργία της απλής εκπομπής του πρώτου. Το έργο, με λίγα λόγια, δεν ήταν αυτόνομο, χρειαζόταν την ενεργό συμμετοχή του δέκτη.

Συχνά έχει εκφραστεί η άποψη πως τα έργα βίντεο μοιράζονται το κοινό χαρακτηρισμό του «βαρετού». Βαρετού με την έννοια της χρονικής τους διάρκειας. Η άποψη όμως αυτή δεν έχει καμία σχέση με την πραγματική διάρκεια των έργων. Ο Les Levine έλεγε πως χαρακτηρίζονται οι δουλειές βαρετές μόνο όταν ο θεατής ζητά το έργο που βλέπει να είναι κάτι άλλο. Αν δεχτεί πως είναι αυτό που πρέπει να είναι, τότε το αντιλαμβάνεται διαφορετικά και ο χαρακτηρισμός του βαρετού δεν έχει πια χώρο στη σκέψη του. Εξάλλου τα έργα βίντεο δεν χαρακτηρίζονται βαρετά στη σύγκρισή τους με τη ζωγραφική ή τη γλυπτική, είναι βαρετά όταν κάποιος έχει στο μυαλό του την τηλεόραση, η οποία στο διάστημα της ιστορίας της έχει στήσει τις νόρμες της για χρόνο του βίντεο. Χρόνος που σχετίζεται με την κοινωνικο-οικονομική φύση της βιομηχανίας και όχι με τις τεχνικές και φαινομενολογικές απαιτήσεις του μέσου για να προχωρήσει στην οπτική αναπαράσταση. Για την τηλεόραση, ο χρόνος είναι αυτόνομη ύπαρξη άσχετη από την εικόνα ή το σύνολο εικόνων που μεταδίδει.

...αυτό που επιθυμώ είναι ένας κόσμος, όπου κανένα άτομο ή ομάδα δεν θα υποφέρει από τον περιορισμό του να αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα μονόπλευρα και έτσι που του την προσφέρουν... όλοι σε κάθε γωνιά της γης υποφέρουν από τους κανόνες που επιβάλλει μόνο μία κοινωνική τάξη τεχνοκρατών και ταυτόχρονα κυβερνώντων, στους τρόπους αντίληψης του κόσμου με συνέπεια τον έλεγχο της φαντασίας και φυσικά και της επιθυμίας των ατόμων. Αυτά τα λόγια του Gene Youngblood σε κάποια ραδιοφωνική του συνέντευξη καλωσόριζαν την πολιτιστική ανταλλαγή ανάμεσα σε διαφορετικούς τόπους και κουλτούρες. Οι εξελίξεις στο έργο των καλλιτεχνών που δούλεψαν με το βίντεο άγγιξαν και αυτά τα ίδια τα ηλεκτρονικά μέσα επικοινωνίας. Και το έργο που δημιουργήθηκε σ' αυτό τον τομέα βασίστηκε στην ανταλλαγή ιδεών και όχι αντικειμένων. Εφήμερη και άμεση ανταλλαγή μηνυμάτων. Ανταλλαγή βασισμένη στην αντίδραση... Εξάλλου, ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης τέχνης έχει απομακρυνθεί από το αντικείμενο και αυτό που μένει είναι οι σχέσεις που μπορούν να δημιουργηθούν ανάμεσα στους συμμετέχοντες, κοινό και δημιουργούς. Η τέχνη των τηλεπικοινωνιών που δεν παράγει αντικείμενα αλλά δημιουργεί μόνο σχέσεις, ήταν πια πραγματικότητα. Η δορυφορική σύνδεση, έργο του πρωτοπόρου Nam June Paik του Σαν Φραντσίσκο, της Νέας Υόρκης και του Παρισιού την 1η Ιανουαρίου του 1984 με τίτλο *Καλημέρα Κύριε Όργουελ*, ανήκει πια στην ιστορία.

Εάν τελικά το βίντεο ήταν τουλάχιστον όσον αφορά το ένα σκέλος του, προϊόν των αλλαγών που επέφερε ο μοντερνισμός, θα πρέπει να δεχτούμε πως ήταν αναπόφευκτη η άμεση σχέση του, και το σημαντικότερο, η σύνδεσή του με τις εικαστικές τέχνες. Το βίντεο όμως έπρεπε να προχωρήσει στην εξέλιξη των δικών του πρακτικών ενώ παράλληλα να πολεμήσει για την εγκυρότητά τους. Έτσι, αν το βίντεο επρόκειτο να κινηθεί στα όρια της πρακτικής του μοντερνισμού θα παρέμενε στο ίδιο επίπεδο των αναγνωρισμένων παραδοσιακών μορφών έκφρασης. Ταυτόχρονα θα είχε το πλεονέκτημα να θεωρείται σαν αποτέλεσμα των ανησυχιών του μοντερνισμού διατηρώντας τα έμφυτα χαρακτηριστικά του μέσου και τη δυνατότητα να αποκομίσει την υποστήριξη από τους κρατικούς οργανισμούς και ιδρύματα, για να προχωρήσει στην ολοκληρωτική καθιέρωσή του.

Το βίντεο μπορεί να θεωρηθεί πως ανήκει στις εικαστικές τέχνες τουλάχιστον από τον τρόπο που αυτό χρησιμοποιεί τα βασικά στοιχεία της εικόνας, το χρώμα, τη γραμμή, την τρισδιάστατη φόρμα τους αλλά και τις υπόλοιπες δυνατές σχέσεις τους. Διαφέρει όμως από τις παραδοσιακές μορφές έκφρασης, όσον αφορά την κίνηση της εικόνας, το υλικό απ' όπου αυτή παράγεται, τις

συνεχείς εναλλαγές της στο χρόνο. Το βίντεο και η ζωγραφική έχουν κοινό το χρώμα και τον τρόπο που αυτό φορμάρεται, όπως άλλωστε συμβαίνει και με το σχέδιο στη χρήση της γραμμής, αλλά και το ενδιαφέρον και των τριών για τον χώρο. Όπως το σχέδιο και η ζωγραφική, το βίντεο είναι δισδιάστατο μέσο και βασίζεται στο χρώμα και τη γραμμή μετατρέποντάς τα σε φόρμα ενώ μοιράζεται με τις γραφικές τέχνες τα ίδια στοιχεία. Όσον αφορά τη γλυπτική μπορεί να συγκεντρωθεί στις τρεις διαστάσεις και τη σύνθεσή τους ενώ μπορεί να τη μιμηθεί στο σημείο που έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει ένα κρίκο με την αισθητή πραγματικότητα, ή μπορεί να επιστρατεύσει αφηρημένα μέσα, ή ακόμα και τα δικά του πλαστικά μέσα. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ των μέσων αυτών. Το βίντεο βασίζεται στην κινούμενη εικόνα αντίθετα με τα υπόλοιπα όπου η εικόνα είναι στατική. Η τέχνη του βίντεο παρ' όλη τη στενή σχέση της με την στατική εικόνα βασίζεται πρωταρχικά στην κίνησή της. Τα υλικά τους είναι διαφορετικά παρ' ότι η ζωγραφική μπορεί να χρησιμοποιήσει κάθε υπαρκτό υλικό. Και η βασική τους διαφορά είναι πως η μεν ζωγραφική και το σχέδιο χρησιμοποιούν υλικά σταθερά (ακίνητα), ενώ το βίντεο βασίζεται σε μια εν συνεχή κινήσει ακτίνα.

Η σημαντικότερη ίσως διαφορά υπάρχει στα ίδια τα μέσα παραγωγής του έργου. Αντίθετα με τη ζωγραφική ή τη γλυπτική η τεχνολογία του βίντεο *δεν ανήκει* στους καλλιτέχνες. Εξαρτάται συνεχώς από τις πηγές παραγωγής της και όλους τους άλλους παράγοντες με τους οποίους αυτές συμβαδίζουν. Η τεχνολογία δεν προήλθε και πολύ περισσότερο δεν συμβάδισε με τις ανάγκες των καλλιτεχνών ενώ η τηλεοπτική εξέλιξη εξαρτάται άμεσα από την τηλεοπτική βιομηχανία. Και αυτή η δυσαρμονία δημιούργησε ένα επιπλέον πρόβλημα που σχετίζεται με την καθιέρωση μιας κρίσιμης σχέσης ανάμεσα στη δεσπόζουσα τεχνολογία και τις πρακτικές αναπαράστασης. Στην προσπάθεια τελικά οριοθέτησης του μέσου του βίντεο και σωστότερα ίσως του χαρακτηρισμού των έργων που έχουν παραχθεί, δεν θα 'ταν απλούστευση να πούμε πως το βίντεο έχει σχέση με την τηλεόραση όσον αφορά τη φόρμα του ενώ η προβληματική πάνω στο περιεχόμενό του συγκλίνει μ' αυτήν των εικαστικών τεχνών.

Το βίντεο στην πορεία του και εξέλιξή του δεν είχε μεγάλες διαφορές ανάμεσα στις χώρες. Η Αμερική ήταν αυτή που πρωτοστάτησε στη χρήση του μια και οι προϋποθέσεις υπήρχαν για αρκετό καιρό. Η Ευρώπη άρχισε μερικά χρόνια αργότερα και βάδισε με κάποιο τρόπο στις ίδιες αρχές. Στις μέρες μας, οι καλλιτέχνες ξεπερνώντας τα προβλήματα και τα ερωτηματικά που έθεσε η τεχνολογία, προχωρούν σε νέες πιο τέλειες και πολυέξοδες μεθόδους παραγωγής που έχουν ανάγκη την υποστήριξη του κράτους ή σχετικών οργανισμών. Οι επιδιώξεις των καλλιτεχνών παραμένουν όμως στις ίδιες αρχές οι οποίες κινούνται κάπου στην περιφέρεια της τηλεόρασης και των εικαστικών τεχνών. Στις επόμενες δεκαετίες η τεχνολογία του βίντεο θα προχωρήσει σε τεράστιες αλλαγές. Ήδη στο Τόκιο εκτίθενται τα τελευταία μοντέλα τηλεοπτικών συσκευών και συστημάτων προβολής σε μεγάλες οθόνες. Και με την αρχή του 21ου αιώνα το βίντεο θα έχει πάρει τη θέση του φιλμ σαν την καλύτερη κινούμενη εικόνα στις εμπορικές αίθουσες.

L'Espace entre les dents, B. Viola, 1976

Π·Ρ·Ο ΒΟΛΕΣ

ANDY WARHOL

Ο Andy Warhol πέθανε τον Φεβρουάριο του 1987

της Στέλλας Θεοδωράκη

«Λατρεύω το Χόλλυγουντ.
Όλος ο κόσμος είναι από πλαστικό.
Λατρεύω το πλαστικό».
Από μια συνέντευξη στον S. Koch

Ο Warhol ανήκει σε μια κινηματογραφική γενιά που αναστάτωσε την Αμερική της δεκαετίας του ΄60. Κάνει ταινίες στο χώρο του underground μετά το 1962 μαζί με τους K. Angel, S. Brakhage, Gr. Markopoulos, J. Mekas, An. Mayer, P. More, Yoko Ono, M. Snow, P. Sharits κ.ά. που απαρτίζουν τη λεγόμενη 3η αβάν γκαρντ (η 1η ήταν το 1920 και η δεύτερη μετά τον Β΄ Παγκ. Πόλεμο).

Στα πρώτα του φιλμς *Eat, Sleep, Kiss,* τον ενδιαφέρει πολύ το θέμα της βεντέτας και της διάρκειας της κινηματογραφούμενης εικόνας:

«΄Εφτιαξα τις πρώτες μου ταινίες», λέει, «μ΄ έναν ηθοποιό που έκανε για ώρες στην οθόνη το ίδιο πράγμα: Έτρωγε, κοιμόταν ή κάπνιζε. Το ΄κανα γιατί γενικά ο κόσμος πηγαίνει σινεμά να δει μόνο τη βεντέτα, να την καταβροχθίσει... Έτσι λοιπόν να... Επιτέλους του δίνεται η ευκαιρία να βλέπει μόνο τη βεντέτα όσο θέλει, δεν έχει σημασία τι κάνει και να την καταβροχθίσει μέχρι κορεσμού».

Εκτός από τις άπειρες μεταξοτυπίες βεντετών, ο Warhol φτιάχνει μέσα σε μια νύχτα οκτάωρα φιλμς σε αντίθεση με άλλους σκηνοθέτες του underground που χρειάζονται χρόνια για να πειραματιστούν πάνω σε μερικά λεπτά ταινία.

Η Νέα Υόρκη της εποχής γίνεται παγκόσμια καλλιτεχνική πρωτεύουσα και ο Warhol εκμεταλλεύεται αυτήν ακριβώς τη στρατηγική στιγμή για να δείξει μια άλλη όψη της ζωής, πιο «περιθωριακή», που ο μέχρι τώρα κινηματογράφος δεν τολμούσε να αγγίξει. Στις επόμενες ταινίες του μεταξύ άλλων θα δούμε τη ζωή του 42ου δρόμου του Μανχάτταν, με όλη την «πορνό» κίνησή του, με τα ναρκωτικά και τα λογής λογής «εμπόρια». Θα παρελάσουν ξεπεσμένοι τραβεστί και ηθοποιοί που κουβαλάνε το ψυχόδραμα του ξεπεσμένου Χολλυγουντιανού μοντέλου *(Harlot, Lonesome cowboys),* με τα αντίστοιχα σκάνδαλα, ναρκωτικά και νευρώσεις, με τα υπέροχα κορμιά τους (Joe Dalessandro) να επιδεικνύονται μετά μανίας μέχρι κορεσμού (Mario Banana), να καταντούν φετίχ.

«Ο μυστικισμός» λέει ο R. Tomasino στο *New American Cinema* μιλώντας γενικά για το underground, «το σεξ στις ετερόφυλες ή ομοφυλόφιλες σχέσεις, είναι συχνά το κέντρο των ταινιών underground στο μέτρο που πρόκειται για τρέχουσες εκδηλώσεις του «beat» τρόπου ζωής. Δεν σταματούν όμως εκεί: ο μυστικισμός και η πρακτική των ανατολικών θρησκειών είναι μια ολοκληρωμένη απάντηση στη φρενήρη και αλλοτριωμένη ζωή της νεο-καπιταλιστικής κοινωνίας».

Αν στον K. Angel η ομοφυλοφιλία δείχνει μια σαδομαζοχιστική της πλευρά ή στον Markopoulos παρουσιάζεται με τον «εξωραϊσμό» των αρχαίων ελληνικών αγαλμάτων, στον Warhol δημιουργεί το ίδιο το έργο, βρίσκεται παντού χωρίς να έχει ανάγκη να δημιουργήσει επιπλέον θέμα, είναι το ίδιο το θέμα και όχι το αντικείμενο της ταινίας, όπως τείνει να γίνει στις επόμενες ταινίες του κι ιδιαίτερα στο *Flesh (Σάρκα)* που ου-

σιαστικά σκηνοθετούνται από τον P. Morrissey.

Με το *The Chelsea Girls*, ο Warhol έρχεται σε ρήξη με τους υπόλοιπους δημιουργούς του underground, αλλά και με την ίδια του την ταυτότητα μέσα σ' αυτό το κίνημα. Κι αυτό λόγω της τρομερής οικονομικής επιτυχίας της ταινίας, την οποία διανέμει ο ίδιος ο Warhol σε 150 κινηματογράφους κι έχει κέρδος περισσότερο από ένα εκατομμύριο δολάρια.! Μπορούμε πια να μιλήσουμε για «home movies», όπως αποκαλούνται έργα του; Όχι βέβαια. Η εποχή που το *Kiss* λογοκρίνεται στη Manitaba και αποσύρεται ή που το *Blow Job*, 1964, προβάλλεται μονάχα στην Washington Sq. Art Gallery με τη φροντίδα της κοπερατίβας των Film-Makers' έχει περάσει.

Μετά την απόπειρα δολοφονίας του το 1968, ο Warhol σταματάει ουσιαστικά να κάνει ταινίες, γίνονται όμως κάτω από το όνομά του το *Σάρκα, Σκουπίδια, Κάψα* του Morrissey. Αντίθετα τη δουλειά του στο χώρο των εικαστικών τεχνών τη συνεχίζει μέχρι τέλους όπως επίσης και το περιοδικό *Interview* που ξεκίνησε από το χώρο του underground.

Αντί επικήδειου:

Από το *The Village Voice*, περιγραφή του J. Mekas για την πρεμιέρα του *Sleep*:

«Ευχάριστη πρεμιέρα. 500 άτομα. Το *Sleep* αρχίζει στις 18.45. Πρώτο πλάνο που διαρκεί σχεδόν 45', γκρο πλάνο του ομφαλού του άντρα. Τον βλέπουμε να αναπνέει. Ο κόσμος αρχίζει να φεύγει στις 19.00 ορισμένοι επιδεικτικά. Κοινό όλο και περισσότερο ενοχλημένο. Τελικά το πλάνο αλλάζει: Γκρο πλάνο κεφαλής του άντρα. Κάποιος πηγαίνει στην οθόνη και φωνάζει στο αυτί του κοιμισμένου: «ΞΥΠΝΑ». Κοινό όλο και πιο σαρκαστικό, τεντωμένο. Η ταινία είναι βουβή με την ταχύτητα του βωβού. Μερικοί ζητούν τα λεφτά τους πίσω.

Παρ' όλ' αυτά μια ταμπέλα στο ταμείο γράφει: «Τα εισιτήρια δεν επιστρέφονται». 19.45! Κάποιος με τραβάει στην έξοδο.

Μου λέει πως δεν θέλει να κάνει σκηνή, αλλά θέλει τα λεφτά του πίσω. Λέω «Όχι», λέει «Μην είσαι μικροπρεπής».

Λέω: «Ακούστε. Ξέρατε πως θα δείτε κάτι το παράξενο, το αυθάδες, το ασυνήθιστο που διαρκεί 6 ώρες». Ξαναμπαίνω στην αίθουσα αναμονής. Είναι γεμάτη. Ένας τύπος με κατακόκκινο πρόσωπο μου λέει πολύ αγριεμένος πως έχω 30 λεπτά για να του δώσω τα λεφτά του πίσω, αλλιώς θα μπει μέσα στην αίθουσα και θα τους παρακινήσει να με λυντσάρουν.

Κανείς δεν τον σταματά όταν περνούν τα 30'. Μπαίνει μέσα και προχωράει προς την οθόνη. Ο άλλος που έλεγε πως δεν θέλει να κάνει σκηνή του λέει: «Έρχομαι κι εγώ μαζί σας».

Τελικά του φωνάζω να σταματήσει ένα λεπτό. Ο Μάριο Κασέττα ζητά από το πλήθος να μας επιστρέψει τουλάχιστον να εξηγηθούμε. Πηγαίνουμε κι οι δύο στο χωλ. Σκεφτόμαστε τις φασαρίες που γίναν τελευταία στο ποδόσφαιρο στη Νότια Αμερική...

Αποφασίζω να βγάλω λόγο: «Κυρίες και Κύριοι, πιστεύω πως η διαφήμιση για το *Sleep* ήταν ξεκάθαρη. Είπα στις ανακοινώσεις μου πως ήταν ένα ασυνήθιστο φιλμ 6 ωρών. Ξέρετε, όταν ερχόσαστε, πως θα βλέπατε κάτι το ασυνήθιστο πάνω στον ύπνο και πιστεύω πως αυτή είναι η περίπτωση. Δεν ξέρω τι άλλο θα μπορούσα να πω. Παρ' όλ' αυτά... (φωνή από το κοινό: «Μην ξεφουσκώσεις»).

Παρ' όλ' αυτά...».

Το *Sleep* συνέχισε. Ο μηχανικός προβολής άρχισε να κοιμάται... Μια γυναίκα τηλεφώνησε στις 23.00 η ώρα. «Είστε ακόμη εκεί;». «Ναι, γιατί;». «Ήρθα στην αρχή. Άκουσα πίσω μου να λένε πως θα κατεβάσουν κάτω την οθόνη κι έφυγα». Μείνανε 50 άτομα στο τέλος. Σε μερικούς άρεσε πράγματι πολύ η ταινία».

Αμήν.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1) Tarzan and Jane Regained..., 1963
2) Sleep, 1963
3) Kiss, 1963
4) Normal Love, 1963
5) Dance Movie, 1963
6) Salome and Delilah, 1963
7) Haircut, 1963
8) Eat, 1963
9) Blow Job, 1963-64
10) Empire, 1964
11) Henry Geldzahler, 1965
12) Batman Dracula, 1964-66
13) Couch, 1964-66
14) Shoulder, 1964
15) Taylor Mead's Ass 1964
16) Mario Banana, 1964
17) Harlot, 1964
18) Soap Opera, 1964
19) Most Beautiful Women, 1964-65
20) Most Beautiful Boys, 1964-65
21) 50 Fantastics and 50 Personalities, 1964-66
22) Ivy and John, 1965
23) Screen Test No 1, 1965
24) The Life of Juanita Castro, 1965
25) Dronk, 1965
26) Suicide, 1965
27) Horse, 1965
28) Vinyl 1965
29) Bitch, 1965
30) Poor Little Rich Girl, 1965
31) Face, 1965
32) Restaurant, 1965
33) Kitchen, 1965
34) Afternoon, 1965
35) Beauty No 2, 1965
36) My Hustler, 1965
37) Prison, 1965
38) Space, 1965
39) Outer and Inner Space
40) Camp, 1965
41) Paul Swan, 1965
42) More Milk, Evette, 1965
43) Hedy, 1965
44) The Closet, 1965
45) Lupe, 1965
46) Bufferin, 1966
47) Eating Too Fast, 1966
48) The Velvet Underground and Nico, 1966
49) The Chelsea Girls, 1966
50) Four Stars, 1967
51) I, a Man, 1967
52) Bike Boy, 1967
53) The Loves of Ondine, 1967
54) The Nude Restaurant, 1967
55) Lonesome Cowboys, 1967
56) Surfing Movie, 1968

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

COPLANS (John)* *Andy Warhol* (New York, N.Y. Graphic Society, s.d.).
KOCH (Stephen): *Hyperstar.* Andy Warhol et ses films (Paris, éd du Chêne, 1974).
NOGUEZ (Dominique) *Une renaissance du dinéma le cinéma "underground" americain* (Paris, Klincksieck, 1985).
SITNEY (P. Adams): *Visionary Film The American Avant - Garde, 1943-1978.* (Oxford Univercity Press, 1979).

interview®

JUNE $2.00
U.K. £2.10

Η ΣΥΓΚΙΝΗΣΗ ΕΙΝΑΙ ΕΝΑ ΕΙΔΟΣ ΔΡΑΣΗΣ

Ξαναδιαβάζοντας πρόσφατα αυτη τη συνέντευξη του Douglas Sirk —κομμάτια της οποίας μεταφράζω στη συνέχεια— θυμήθηκα την πρώτη και τελευταία φορά που τον είδα πριν δυο χρόνια να μιλάει σε μια εκπομπή για τον κινηματογράφο στη Γαλλική τηλεόραση...

Καθισμένος στον καναπέ δίπλα στη γυναίκα του σχεδόν ακίνητος, με μαύρα γυαλιά που του 'κρυβαν το βλέμμα, μιλούσε αργά, σοβαρά και τα γερμανικά του ηχώντας παράξενα στο σαλόνι του αυστηρά διακοσμημένου σπιτιού του, πριμοδοτημένα από την ακινησία της μηχανής και την ίδια μετωπική γωνία λήψης καλλιεργούσαν ένα μυστικό κλίμα γοητείας.

Τα αποσπάσματα από τις ταινίες του και οι φωτογραφίες από τα γυρίσματα αλλά και την υπόλοιπη ζωή του εναλλάσσονταν με αυτό το παράξενα ανησυχητικό οικογενειακό πλάνο.

'Ηταν φανερό πως είχε σταματήσει να σκηνοθετεί. Εκμυστηρευόταν λοιπόν την αγάπη του για τους καθρέφτες, τα παράθυρα, το φως, το σκοτάδι, την πάλη, τον έρωτα, το θάνατο, τον Shakespeare, τον Τσέχωφ, τους 'Ελληνες κλασικούς του θεάτρου, τον Faulkner... Δεν ήταν απλά «ένας μεγάλος σκηνοθέτης του μελοδράματος», αφού ένας δημιουργός είναι πάντα κάτι παραπάνω από έναν υπήκοο στα στερεότυπα κάποιου είδους.

'Ηταν ένας άνθρωπος της κουλτούρας, ένας εραστής της φιλοσοφίας. Είχε μνήμη.

Και η γυναίκα του έδινε πληροφορίες σχολιάζοντας την καλλιτεχνική ζωή του.

Είπε περίπου πως ο Hans Detlef Sierck εγκατέλειψε το 1937 τη ναζιστική Γερμανία έχοντας ανεβάσει αρκετά θεατρικά έργα, έχοντας ήδη σκηνοθετήσει κάποιες ταινίες, πως δυσκολεύτηκε πολύ στις Η.Π.Α., πως αναγκάστηκε να γίνει ο Douglas Sirk, πως έκλεισε μια συμφωνία με τη Columbia για 7 χρόνια σαν σεναριογράφος, πως έκανε τις μεγάλες του ταινίες στην Universal, πως κατέληξε να διδάσκει στην κινηματογραφική σχολή του Μονάχου, πως εκεί έκανε ταινίες μικρού μήκους με ρομαντικούς τίτλους όπως *Μίλα μου όπως η βροχή*. Και πρόσθεσε με βαθιά πίκρα αλλά αγανακτισμένη.

«Ακούστε κύριοι!!... να ζητήσουν στις Η.Π.Α. απ' αυτόν που είχε ήδη κάνει 7 ταινίες μεγάλου μήκους στη Γερμανία να κάνει δοκιμαστικά!...».

Ο Douglas Sirk πέθανε στις 15 Ιανουαρίου 1987

Τότε ο πάντα ακίνητος Douglas Sirk άπλωσε τυφλά το χέρι του ψάχνοντας και τελικά βρίσκοντας εκείνο της γυναίκας του. 'Ηταν η μόνη ουσιαστική κίνηση σ' αυτό το Στραουμπικό πλάνο.

Εμπιστοσύνη στη μηχανή λήψης

...Κοιτάξτε για παράδειγμα την *Hofkonzert*. Είναι ήδη αρκετά προσεγμένη. Είναι μία από τις πρώτες ταινίες μου. Μετά πέντε ή έξι ταινίες που έκανα πριν και που δεν είναι τόσο προσεγμένες στο χειρισμό της μηχανής λήψης και των ανθρώπων. Υπάρχει μια διαρκής ροή, μια σταθερή κίνηση: η μηχανή λήψης ακολουθεί πάντα τους ανθρώπους ή οι άνθρωποι ακολουθούν τη μηχανή λήψης και η μηχανή λήψης και οι άνθρωποι ζουν.

Το είπα με αυτούς τους όρους στον Halliday*. 'Εχω πάντα εμπιστοσύνη στη μηχανή λήψης μου σαν σ' ένα άλλο εγώ, βλέπετε, ένα alter ego, έναν άλλο εαυτό μου. Η μηχανή λήψης πρέπει να γίνεται δίδυμός σας, ένας δίδυμος με πολύ καλύτερα μάτια.

Προφανώς πρέπει να διδάξουμε στη μηχανή λήψης κάτι που εσείς ξέρετε: τη γλώσσα. Η μηχανή λήψης σας είναι η ματιά σας, πρέπει να έχετε εμπιστοσύνη στη μηχανή λήψης σας, γιατί η μηχανή λήψης σας —όπως έλεγα πάντα στους ηθοποιούς μου— είναι όπως οι ακτίνες Χ. Βλέπει τις σκέψεις σας· και κατάλαβα ότι αποτελούσε μια από τις μεγάλες διαφορές με τη σκηνή: πάνω στη σκηνή οι ηθοποιοί βρίσκονται πάντα σε μια ορισμένη απόσταση από το κοινό, αλλά σε ένα γκρο πλάνο η μηχανή λήψης ίσως βρίσκεται δέκα εκατοστά από το πρόσωπο... Μπορεί να δει τα πάντα, διαβάζει τις σκέψεις σας στα μάτια σας. Λοιπόν λέω πάντα στους ηθοποιούς μου:

«Μην ευχαριστιόσαστε να λέτε το κείμενό σας όπως πάνω στη σκηνή! Σκεφτείτε το πρώτα, γιατί η μηχανή λήψης μου θα φανερώσει τις σκέψεις σας... Οι σκέψεις σας αποτελούν το κείμενό σας, τις λέξεις σας...».

Νομίζω ότι αποτελεί μια διαφορά μεταξύ σκηνής και ταινίας πολύ πολύ ενδιαφέρουσα και όπως ανακάλυψα, πολλοί σκηνοθέτες του κινηματογράφου δεν καταλαβαίνουν πολύ καλά, πόσο θαυμαστό όργανο είναι η μηχανή λήψης για να φανερώνει τις σκέψεις.

Πολύ συχνά καταργώ μια φράση και λέω στον ηθοποιό: «Μην λέτε πια αυτή τη φράση, αλλά σκεφτείτε την! Γιατί η μηχανή λήψης θα μάθει αυτό που σκέφτεστε τώρα, δεν υπάρχει λόγος να την πείτε...»

Καταλαβαίνετε;

Το μελόδραμα παράγει συγκινήσεις παρά δράσεις

... Το είδος λοιπόν των μελοδραμάτων που άρχισα με πάθος, γιατί πριν έκανα κωμωδίες, το τυπικό μελό (scheussakkord), υπαγορεύτηκε από αναγκαιότητα. Το έκανα από αναγκαιότητα γιατί αυτό είχε αποφασιστεί από το στούντιο.

...Είχα την ιστορία, τη βασική ιστορία γραμμένη από κάποιον άλλο. Και είχα έναν άλλο συγγραφέα, ένα συγγραφέα για τον κινηματογράφο, γιατί δεν ήμουν πολύ σίγουρος αυτή τη στιγμή για την ικανότητά μου να γράφω για τον κινηματογράφο. Το να γράψω ένα σενάριο, ήταν σχεδόν κάτι εντελώς καινούργιο για μένα. Δούλευα πάνω σ' αυτό... αλλά με την συγκεκριμένη και πολύ συνειδητή ιδέα να κάνω ένα μελόδραμα, γιατί έχοντας δει αμερικανικές ταινίες, κατάλαβα ότι τα μελοδράματα και οι μουσικές κωμωδίες ήταν οι δυο κύριες μορφές ψυχαγωγίας στην Αμερική... Μαζί με το γουέστερν, που αποτελεί μια εξαίρεση, γιατί εδώ δεν υπήρχαν αγελάδες, ούτε καουμπόυδες κτλ... Και δεν υπήρχε στη Γερμανία κοινό γι' αυτά.

Αλλά ακόμα και το γουέστερν είναι καθαρό μελόδραμα. Φυσικά, έχετε το κακό παλικάρι, έχετε το καλό παλικάρι, έχετε την ξανθιά ευγενική κοπέλα που πρέπει να σωθεί από το καλό παλικάρι, στο τέλος το καλό και το κακό παλικάρι αρχίζουν να αλληλοπυροβολούνται, έχετε μουσική, πολλή μουσική κτλ.

'Οχι δεν έκανα παρά ένα γουέστερν. Λοιπόν... Μετά την *Hofkonzert*, έκανα κι εγώ ένα κάποιο αριθμό αμερικανικών κωμωδιών όπως ο Lubitsch για παράδειγμα.

Βλέπετε, όταν θέλουν να πουν κάτι αρνητικό για τις ταινίες που μπορούμε να δούμε στις Η.Π.Α., λένε πως είναι πολύ αργές που δεν θέλει ακριβώς να πει ότι είναι αργές, ότι είναι φτιαγμένες αργά, αλλά ότι η

Rock Hudson, Dorothy Malone και Jack Carson στο *The tarnished angels*

Rock Hudson και Jane Wyman στο *All that heaven allows*

εξωτερική κίνηση των ταινιών είναι πολύ αργή. Μια ταινία πρέπει να πηγαίνει κάπου, πρέπει να κινείται. Είναι η έννοια της λέξης movie.

...Το μελόδραμα, νομίζω, παράγει προπάντων συγκινήσεις παρά δράσεις. Εντούτοις η συγκίνηση, είναι ένα είδος δράσης· είναι μια δράση στο εσωτερικό ενός προσώπου. Αυτό που ονομάζεται δράση, σε μια αμερικανική ταινία, στην αμερικανική γλώσσα, είναι μια φυσική πράξη. Βέβαια οι αμερικανικές ταινίες είναι γεμάτες δράσεις.

Έλλειψη μέχρις ενός σημείου

...Συχνά είναι καλύτερα να παραλείπετε πράγματα, να μην τα δείχνετε, απο το να τα δείχνετε. Γιατί πρέπει να χρησιμοποιείτε τη φαντασία, να την βάζετε να δουλεύει. Πρέπει να δίνετε στη φαντασία κάτι πάνω στο οποίο να μπορεί να δουλεύει. Εάν τα δείχνετε όλα, δείχνετε πολλά. Αλλά αν δείχνετε πολύ λίγα, δείχνετε προφανώς πάρα πολύ λίγα.

Πρέπει να πηγαίνετε πολύ μακριά, μέχρις ενός ορισμένου σημείου και, αυτό άλλωστε ισχύει και για το θέατρο, πρέπει να αφήνετε μερικά πράγματα εκτός σκηνής... Αλλά όταν λείπει κάτι αληθινά, είναι ότι κάνατε κακή δουλειά...

Οι καθρέφτες είναι γεμάτοι μυστικά

Ε, λοιπόν, θα σας πω: δεν υπάρχει λογική απάντηση σ' αυτό... Γιατί αγαπάτε τον ήλιο, γιατί αγαπάτε τη νύχτα, γιατί αγαπάτε το φεγγάρι, γιατί αγαπάτε δεν ξέρω 'γω τι; Οι καθρέφτες είχαν για μένα μια παραξενιά... Ξέρετε, ένας καθρέφτης είναι γεμάτος μυστικά... Νομίζω ότι την πρώτη φορά που ένα ανθρώπινο ον ιδώθηκε σ' έναν καθρέφτη, ας πούμε σε μια λακκούβα νερού... και κατάλαβε «εγώ είμαι εκεί» —συνέβη αρκετά αργά, νομίζω, στην εξέλιξη του ανθρώπινου είδους— το ανθρώπινο είδος άρχισε να αποκτά συνείδηση, ο άνθρωπος έγινε άνθρωπος.

Συνιστά όλη τη διαφορά με τα ζώα. Ένα ζώο που κοιτάζει μέσα σ' έναν καθρέφτη... Αν έχετε μια γάτα... Αν κοιτάξει σ' έναν καθρέφτη, σκέφτεται ότι είναι μια άλλη γάτα. Ένα σκυλί θα έκανε το ίδιο...

Ο άνθρωπος όταν κατανοεί για πρώτη φορά «εγώ είμαι», γίνεται το «σούπερζώο».

Τα παράθυρα είναι σαν μεγάλες τρύπες

Λοιπόν ναι, κατ' αρχήν... βέβαια... τα παράθυρα είχαν πάντα ένα μεγάλο... θα απαντήσω ότι είχαν ένα είδος μυστικού γιατί επιτρέπουν να μπει το φως και το σκοτάδι. Για παράδειγμα, βλέπετε, μέσα στο μικρό φιλμ που έκανα —και νομίζω ότι είναι πολύ καλοφτιαγμένο αν πάρουμε υπόψη μας τα περιορισμένα μέσα που είχα— βλέπετε τη βροχή και όλη την ατμόσφαιρα των θεατρικών έργων του Tennessee Williams... μέσα από το παράθυρο... τη βροχή που πέφτει... το θόρυβο της βροχής πάνω στο έδαφος...

...Το παράθυρο δεν οδηγεί... δεν σημαίνει τίποτα... είναι σαν μια μεγάλη τρύπα...

Γι' αυτό δεν θα μπορούσα στ' αλήθεια να πω γιατί είναι σημαντικά τα παράθυρα· δεν μπορώ παρά να με επαναλάβω: γιατί επιτρέπουν να μπει το φως, ο ήλιος, η βροχή, το σκοτάδι στα δωμάτια που ο άνθρωπος έχτισε σαν μια προστασία απέναντι στον εξωτερικό κόσμο.

Αλλά συνάντησα τον Dreyer

Ω, ναι... Είναι μια μεγάλη φιλοφρόνηση που μου κάνετε εδώ. Γιατί πάντα ήμουν ένας μεγάλος θαυμαστής του Dreyer. Και επιπλέον του μίλησα όταν ήμουν στην Κοπεγχάγη στην αρχή της δεκαετίας του '50.

Έπρεπε λοιπόν να κάνω μια ταινία στα δανέζικα και στα σουηδικά αλλά δεν μπορούσα εξαιτίας της συμφωνίας μου στο Χόλλυγουντ, αλλά συνάντησα τον Dreyer.

Πάντα τον θαύμαζα. Υπάρχει μια κάποια επιρροή των ταινιών του πάνω στις δικές μου.

Μαθήματα σκηνοθεσίας

Αυτό είναι. Βλέπετε είχα σαν καθήκον να διδάξω «το ντεκουπάζ της ταινίας πάνω στη μηχανή λήψης», όπως έτυχε να το ονομάσω, που θέλει να πει, για να απαλλαχτείτε από τους μοντέρ, πρέπει να καταλάβετε το σημείο που θέλετε να κόψετε, αλλιώς θα είναι οι μοντέρ που θα το κάνουν, και με διαφορετικό τρόπο. Επίσης πρέπει να είστε εντελώς βέβαιος για το μέρος που θέλετε να κόψετε. Στη συνέχεια, πηγαίνετε στην αίθουσα του μοντάζ και δουλεύετε με τους μοντέρ κτλ... Αλλά το υλικό πρέπει ήδη να έχει μια τέτοια φόρμα και ακρίβεια που να μπορείτε να πείτε: «Εδώ είναι που γίνεται η μετάβαση, από αυτό σ' αυτό το πλάνο». Και όπως πολύ καλά παρατηρήσατε, αυτό ήταν που έδειχνα στους μαθητές μου. Αρχικά έλεγα: «Προσέχτε καλά, εδώ είναι που θα επιχειρήσω το κόψιμο από τον ένα χώρο στον άλλο, βλέπετε, από το ένα πρόσωπο στο άλλο... από τη μια ατμόσφαιρα στην άλλη...»...

Αλλά βλέπετε, η συνεργασία μεταξύ ενός σκηνοθέτη και ενός operatér πρέπει να είναι σταθερή. Πάντα. Πρέπει να ασχολείστε με το φως και σεις. Πρέπει να παρατηρείτε τον operatér σας, να του λέτε «θέλω να είναι έτσι», πρέπει να διορθώνετε αυτό που κάνει, από καιρό σε καιρό. Η θέση της μηχανής λήψης προσδιορίζει κατά κάποιο τρόπο το φως, ξέρετε, τον τρόπο με τον οποίο μεταχειρίζεστε τη μηχανή λήψης σας και τοποθετείτε τους ηθοποιούς σας κτλ. Και βέβαια, τον τρόπο με τον οποίο έρχεται το φως.

Ο Renoir ήταν πάντα ένας μαιτρ

Α, όχι... Βλέπετε ο Renoir... Νομίζω από όλους τους σκηνοθέτες του κινηματογράφου, ο Renoir είναι που θαυμάζω περισσότερο. Έκανε έξοχες ταινίες, ταινίες όχι τόσο έξοχες και ταινίες... Και ένα μέρος της παραγωγής του μετά την επιστροφή του στη Γαλλία που δεν ήταν στο ύψος των αρχικών του ταινιών. Αλλά αν θεωρήσουμε την παραγωγή του σαν ένα σύνολο, νομίζω ότι είναι ένας από τους πιο θαυμαστούς σκηνοθέτες που είχε ποτέ ο κινηματογράφος. Γιατί δέχτηκε σαν κληρονομιά του πατέρα του ένα αμίμητο μάτι, θαυμαστών χαρισμάτων, και είναι και ένας σκηνοθέτης που αγαπά τα πρόσωπά του, κάτι που είναι πολύ σημαντικό... Αγαπά τους κακούς του.

Πρέπει να αγαπάτε τα πρόσωπά σας — αυτό κάνουν και οι ίδιοι οι ποιητές —για να δείξετε το εσωτερικό ενός προσώπου, — ακόμα και αν είναι ένας φονιάς, και δολοφόνος — βλέπετε, πρέπει να τους αγαπάτε...

Νομίζω ότι ο Renoir ήταν πάντα ένας μαιτρ.

Το στυλ είναι υπόθεση κάθε ταινίας χωριστά

Γιατί ακόμα και μέσα στο βιβλίο με το Halliday του επαναλάμβανα: «Αν ξανάρχιζα να κάνω ταινίες, θα είχα να βρω ένα νέο στυλ» και αυτός με ρωτούσε, μου έλεγε: «Douglas, ποιο είναι το στυλ;» και του απαντούσα: «Δεν μπορώ να το ξέρω πριν κάνω μια ταινία».

Οι Αμερικάνοι πιστεύουν πιο πολύ στο καλό παρά στο κακό

Οι Αμερικάνοι είναι αισιόδοξοι· δεν είναι ειρωνικοί με τα πράγματα. Πιστεύουν στο καλό και στο κακό, και πιο πολύ στο καλό παρά στο κακό.

Εγκώμιο της «σκοτεινότητας»

Αγαπώ πολύ τη φιλοσοφία, αγαπώ τη φιλοσοφία όντας σκηνοθέτης του κινηματογράφου. Όταν μιλούσα για θέματα όπως το φως που μπαίνει από τα παράθυρα, αυτοί στους οποίους μιλούσα δεν είχαν στο κεφάλι παρά το λαμπρό φως, αλλά υπάρχει το σκιερό φως, το φως της νύχτας κτλ...

Αλλά, στο μέτρο που μου ήταν δυνατό,

στο εσωτερικό των αμερικανικών ταινιών μου που, βέβαια, στο σινεμά των στούντιο, είναι θεμελιωμένες πάνω στην αρκετά γνωστή αμερικανική αισιοδοξία, μπορείτε εντούτοις να αισθανθείτε, νομίζω — και ο Halliday είναι σύμφωνος και ο Comolli επίσης — μια υποβόσκουσα *σκοτεινότητα*, σχεδόν της απαισιοδοξίας — που βέβαια δεν μπορούμε να προβάλλουμε εξαιτίας των στούντιο. Τα στούντιο δεν ήθελαν σε καμιά περίπτωση απαισιόδοξες ταινίες· επίσης έδιναν σ᾽ όλες τις ταινίες ένα χάππυ εντ. Έγραψα λοιπόν κάτι στα γερμανικά πάνω στο χάππυ εντ και το έστειλα σε πολλές γερμανικές εφημερίδες. Σύγκρινα το χάππυ εντ με κάτι το πολύ δυστυχισμένο. Σκεφτείτε τις ελληνικές τραγωδίες. Ξέρετε, η ελληνική τραγωδία, που αγνοείται από έναν μεγάλο αριθμό ανθρώπων, είναι βασικά απαισιόδοξη. Γιατί στο τέλος μιας ταινίας ο Θεός —ένας Θεός— πρέπει να επέμβει στη δράση και να μετασχηματίσει την κατάσταση προς το καλύτερο, για να μπορέσει το κοινό να εγκαταλείψει την αίθουσα και να έχει μια καλή νύχτα ύπνου. Παρακολουθείτε.... είναι μια ειρωνική ματιά, είμαι σύμφωνος, αλλά είναι αλήθεια. Αν το παρακολουθήσετε μέχρι την τελική του λογική, αποκορυφώνεται, φθάνει στην αλήθεια του στον Ευριπίδη. Ο Ευριπίδης είναι ένας δημιουργός βαθιά απαισιόδοξος. Εντούτοις, τα θεατρικά του έργα τελειώνουν μ᾽ ένα χάππυ εντ.

Στη συνέχεια λοιπόν σύγκρινα το χάππυ εντ — είναι μια παράξενη μεταφορά — με το φωτεινό κόκκινο σήμα ΕΞΟΔΟΣ των κινηματογραφικών αιθουσών.

Σε περίπτωση που θα εκδηλωνόταν φωτιά, που θα ξέσπαγε πόλεμος, που θα γινόταν ένας βομβαρδισμός, υπάρχει μια έξοδος, μπορείτε να γλιστρήσετε έξω, να ξαναβρείτε το φως της μέρας, ΜΠΟΡΕΙΤΕ ΝΑ ΣΩΘΕΙΤΕ, είναι η πόρτα της εξόδου σας. (Κατά αρκετά παράξενο τρόπο, το δοκίμιο που έγραψα, έκανε το γύρο του κόσμου, γιατί πριν λίγο καιρό, ένας νέος Αυστραλός καθηγητής του Σίδνεϋ, μου έγραψε. Έκανε το δοκίμιο αυτό βάση των μαθημάτων του πάνω στις ταινίες μου... Διδάσκει φιλμολογία...).

Είναι μια ειρωνική απαισιοδοξία. Και νομίζω ότι υπάρχει κάτι — όχι τόσο στο θέμα αυτής της ειρωνίας αλλά σ᾽ αυτή τη σκοτεινή όψη των ταινιών μου — μέσα σ᾽ αυτό το δοκίμιο του Comolli, και όταν το διάβασα αισθάνθηκα βαθιά ευεργετημένος.

Σαν σκηνοθέτης, σαν καλλιτέχνης νομίζω ότι αισθάνεσθε ευεργετημένος, όχι όταν οι άνθρωποι σας λένε: «Κάνετε φοβερές θαυμάσιες, υπέροχες ταινίες», αλλά όταν αγγίζουν ένα σημείο που πιστεύετε ότι είναι... ότι καταλαβαίνουν την ταινία σας.

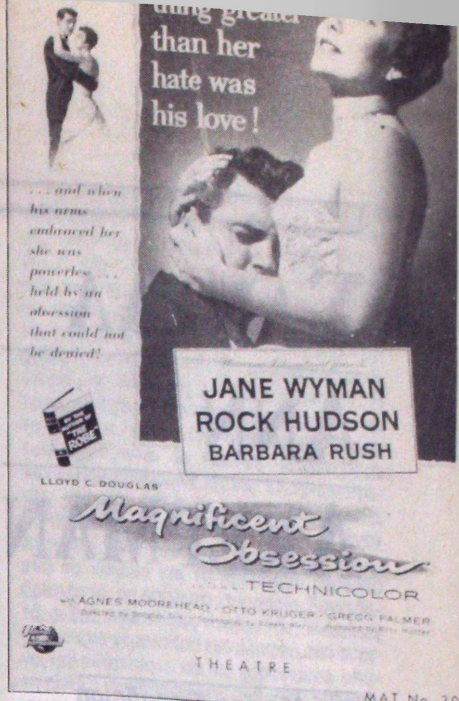
** Ο Halliday έγραψε ένα βιβλίο για το Douglas Sirk που περιλαμβάνει μια φιλμογραφία, μια θεατρογραφία και μια πολύ μεγάλη συνέντευξη μαζί του και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο το 1971 από τις εκδόσεις Martin Secker & Warburg.*

Μαγνητοφωνημένη συνέντευξη του Douglas Sirk στους Jean-Claude Biette και Dominique Rabourdin.

Εισαγωγή-επιλογή-μετάφραση:
Γιώργος Ζέρβας

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1) 'T was een April, 1935
2) April, April, 1935
3) Das Madchen von Moorhof, 1935
4) Stutzen der Gesellschaft, 1935
5) Schlussakkord, 1936
6) Das Hofkonzert, 1936
7) Zu Neuen Ufern, 1937
8) La Habanera, 1937
9) Boefje, 1939
10) Hitler´s Madman, Hitler´s Hangman, 1943
11) Summer storm, 1944
12) A scandal in Paris, 1946
13) Lured, 1947
14) Sleep my love, 1947
15) Shockproof, 1948
16) Slightly French, 1948
17) Mystery Submarine, 1950
18) The first legion, 1951
19) Thunder on the hill, 1951
20) The lady pays off, 1951
21) Week - end with father, 1951
22) No room for the Groom, 1952
23) Has anybody seen my gal?, 1952
24) Meet me at the fair, 1952
25) Take me to town, 1951
26) All I desire, 1953
27) Taza, son of cochise, 1953
28) Magnificent obsession, 1954
29) Sign of the pagan, 1954
30) Captain lightfoot, 1954
31) All that heaven allows, 1955
32) There´s always tomorrow, 1955
33) Never say goodbye, 1956
34) Written on the wind, 1956
35) The tarnished angels, 1957
36) Battle hymn, 1957
37) Interlude, 1957
38) A time to love and a time to die, 1958
39) Imitation of life, 1959
40) Sprich zu mir wie der regen, 1976
41) Sylvesternacht ein dialog, 1977



ΣΑΝΤΑΛ ΑΝΝ ΑΚΕΡΜΑΝ

Της Μαρίας Παραδείση

Στο κείμενο αυτό χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από τη συνέντευξη της Σαντάλ Άκερμαν στα Cahiers du Cinemá No 341/Νοέμβριος 1982.

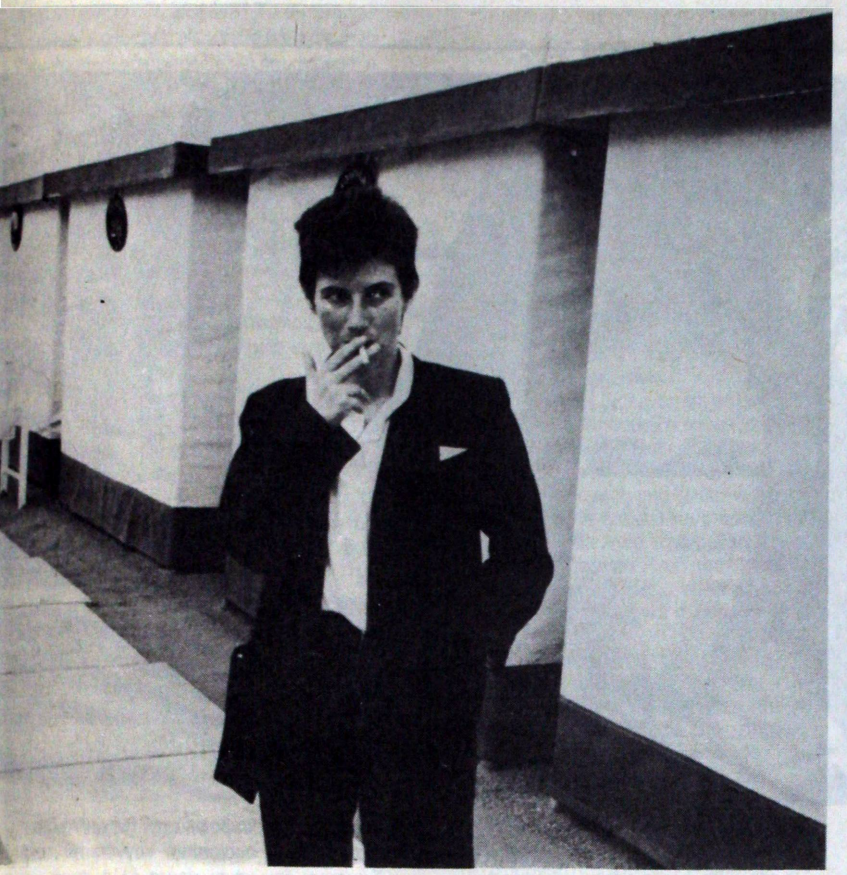
Η σημαντική Βελγίδα δημιουργός Σαντάλ Άκερμαν έδωσε ένα σύντομο κινηματογραφικό παρών στο αθηναϊκό κοινό του Γαλλικού Ινστιτούτου με την προβολή της τελευταίας της ταινίας *Golden Eighties* στις 10.2.87.

Εντελώς άγνωστη στο ελληνικό κοινό, κατέχει ωστόσο μιαν αξιοσημείωτη θέση στο χώρο του σύγχρονου κιν/φου. Είναι μία από τις κύριες εκπροσώπους του φτωχού σε μέσα και λιτού σε έκφραση κινηματογράφου των αρχών της δεκαετίας του εβδομήντα που χαρακτηρίστηκε περιθωριακός και δύσκολος. Κυρίαρχα στοιχεία των πολύ προσωπικών ταινιών της είναι η εξαιρετική συμμετρία, η μεγάλη διάρκεια των πλάνων, το στήσιμο των προσώπων στη μέση του κάδρου, η έλλειψη των κινήσεων της μηχανής, ένα, γενικότερα, ασκητικό ύφος.

Η καριέρα της αρχίζει με το ασπρόμαυρο *Je, tu, elle* που διηγείται την περιπλάνηση μιας μάλλον περιθωριακής Ευρωπαίας (που υποδύεται η ίδια η Άκερμαν) μέχρι το χώρο της συνάντησής της με μιαν άλλη γυναίκα. Ακολουθεί η *Jeanne Dielman* που αναφέρεται στην προσκόλληση μιας χωρισμένης μητέρας (που ασκεί το «επάγγελμα» της πόρνης) στο μοναχογιό της και σ' έναν απόλυτα προκαθορισμένο τρόπο ζωής. Το αδιέξοδο της «επαγγελματικής» και οικογενειακής της κατάστασης θα τη οδηγήσουν στο φόνο του τελευταίου της πελάτη. Το θέμα της ταινίας την έκανε σύμβολο του φεμινισμού, ιδιαίτερα στην Αμερική. Η ίδια η Άκερμαν αρνείται την ετικέτα: «Η *Jeanne Dielman* ήταν για μένα μια αισθηματική ταινία. Αναφέρεται στη συναισθηματική σχέση μητέρας -παιδιού και στο «γέμισμα» του χώρου και του χρόνου. Δεν είπα στον εαυτό μου: Κάνε το λάβαρο του φεμινισμού... Για μένα αυτό είναι περιοριστικό: η ταινία υπονοεί πολύ περισσότερα πράγματα». Στη *Jeanne Dielman* η Άκερμαν καταστρέφει τις κινηματογραφικές συμβάσεις δίνοντας συχνά στον φιλμικό χρόνο τη διάρκεια του πραγματικού. Για να τονίσει τη μονοτονία των κινήσεων της νοικοκυράς κινηματογραφεί κάποιες καθημερινές πράξεις ρουτίνας και ειδικά το καθάρισμα μιας πατάτας σ' όλες του τις λεπτομέρειες. Το αποτέλεσμα είναι εντυπωσιακό: αποδεικνύει ότι η παράβαση των (κινηματογραφικών) κανόνων είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσα από την τήρησή τους.

Με την ταινία αυτή που κάνει στα 24 της χρόνια η Άκερμαν έχει φτάσει σε τέτοιο σημείο γύρωσης και ελέγχου των εκφραστικών της μέσων που ν' αναρωτιέται ήδη πώς θα μπορούσε να συνεχίσει χωρίς να επαναλαμβάνεται. Ήταν σαν να είχε ξοφλήσει τους λογαριασμούς της μ' ένα είδος κινηματογράφου, τη σχέση χώρου-χρόνου, την καθημερινότητα. Όμως δεν καταφέρνει ν' αλλάξει ύφος, να «ξεχάσει το κάδρο», όπως επιθυμούσε, ούτε στην επόμενη ταινία της, το φιλοσοφικό, γεωμετρικό, αυστηρό *Les Rendez-vous d' Anna*. Και αυτή η ταινία αφηγείται την περιπλάνηση μιας μοναχικής γυναίκας, αυτή τη φορά σκηνοθέτιδας, τις περιστασιακές της συναντήσεις, την προσπάθειά της να συνδέσει το νήμα της κατακερματισμένης της ζωής. Μια από τις σημαντικότερες σεκάνς της ταινίας κυριαρχείται από την τρυφερή συνάντηση της ηρωίδας με τη μητέρα της. Η ταινία χαρακτηρίστηκε επίσης φεμινιστική αλλά η κινηματογραφίστρια δηλώνει ότι είναι έξω από τις προθέσεις της η συνειδητή υπεράσπιση του «λόγου» των ανδρών ή των γυναικών. Ο υπερβολικός έλεγχος των εκφραστικών μέσων αφαιρεί κάθε αυτόνομη «ζωή» από την ταινία. Η ίδια η Άκερμαν λέει: «*Les Rendez-vous d' Anna* ήταν μια πολύ φιλοσοφική ταινία —δεν ξέρω αν αυτό έγινε αντιληπτό—η ταινία αντανακλούσε πραγματικά τις ιδέες που είχα για τη ζωή, πράγμα που δεν συμβαίνει με τις άλλες μου ταινίες. Νομίζω ότι αντί αυτό να κάνει την ταινία δυνατή την κάνει αδύνατη, γιατί ο έλεγχος των ιδεών ήταν πολύ πιο μεγάλος απ' όσο σ' όλες τις άλλες μου ταινίες».

Είναι με την επόμενη δουλειά της *News From Home* που η Άκερμαν αλλάζει τε-



Η Σαντάλ Ανν Άκερμαν από τον Raymond Depardon

λείως ύφος. Η ταινία, που γυρίστηκε στην Αμερική, είναι δομημένη πάνω στην ηχητική μπάντα - τα γράμματα της μητέρας της, που η σκηνοθέτιδα λάβαινε στην Αμερική. Πάνω στις συνηθισμένες μητρικές συμβουλές, «να φροντίζεις τον εαυτό σου, να τρως καλά, να μας γράφεις συχνά», αντιπαραθέτει εικόνες από την ατμόσφαιρα της Νέας Υόρκης, το πολυεθνικό της πλήθος, τη νυχτερινή ζωή στους σταθμούς του υπόγειου. Μετά την ταινία αυτή είναι αποφασισμένη να κάνει μια «χαλαρή» και «ελεύθερη» μουσική κωμωδία την *Galerie* που έγινε τελικά το *Golden Eighties*. Επειδή όμως η ταινία αυτή, που έχει όλα τα χαρακτηριστικά υπερπαραγωγής, χρειαζόταν μεγάλη προετοιμασία (μακέτες, σκηνικά, γυρίσματα ολοκληρωτικά σε στούντιο) η Άκερμαν αποφάσισε να μη μείνει άπρακτη. Γύρισε μια «πρόβα τζενεράλε» της υπερπαραγωγής της με το ανάλαφρο και αποσπασματικό *Toute une nuit*. Κινητήριος μοχλός της ταινίας αυτής ήταν οι χώροι που συνδέονταν με την παιδική ηλικία της Άκερμαν στις Βρυξέλλες και θέμα της η ερωτική έλξη όπως τη βλέπει ένα μικρό κορίτσι και όπως την ζουν οι ενήλικοι: «...Υπήρχαν λοιπόν αυτές οι δυο ιδέες: η ιδέα της αγάπης που έχει ένα μικρό κορίτσι, η ιδέα της αναμονής γιατί τα μικρά κορίτσια μεγαλώνουν με την εντύπωση ότι η ζωή τους θα καθοριστεί από ένα μεγάλο πάθος· και από την άλλη πλευρά, η πραγματικότητα των μεγάλων, δηλαδή αυτό που ζούμε οι φίλοι μου κι εγώ που είναι λιγότερο ρομαντικό, λιγότερο παθιασμένο· υπάρχουν μικρές μόνο στιγμές γεμάτες πάθος, η πραγματικότητα δεν είναι τόσο ιδανική». Η ελευθερία γραφής του *Toute une nuit* είναι φανερή και από την αποσπασματικότητα και ασυνέχεια της γραφής που κυριαρχείται από τα ερωτικά «περάσματα» σαράντα ζευγαριών!

Το *Golden Eighties*, ως υπερπαραγωγή είναι φυσικά πολύ πιο οργανωμένο, με ντεκόρ απόλυτα συμμετρικά και ρυθμό αυστηρό. Η ταινία μοιάζει να «γράφτηκε» πάνω στη μουσική της μπάντα και χορογραφία είναι το κυρίαρχο στοιχείο της. Ο ήχος και η εικόνα είναι εξαιρετικά στυλιζαρισμένα χωρίς η ταινία να χάνει τον ανάλαφρο χαρακτήρα μιας αληθινής μουσικής κωμωδίας. Η ταινία αφηγείται τους μικρούς έρωτες και τα μεγάλα πάθη μιας ομάδας ανθρώπων που εργάζονται σε κοντινά καταστήματα κεντρικής εμπορικής στοάς. Οι τραγικότερες στιγμές, όπως το χάσιμο του έρωτα, καταπραΰνονται μ' ένα τραγούδι κι έναν περίπατο σε βηματισμούς χορευτικούς, ενώ το κωμικό και το «σοβαρό» στοιχείο βρίσκονται σε απόλυτη ισορροπία. Συνειδητά, οι δύο τελευταίες ταινίες της Άκερμαν έχουν ένα χαρακτήρα πιο ελαφρύ, πιο αέρινο, πιο εύθραυστο και πιο χαρούμενο. «Αυτή είναι η αντίδρασή μου απέναντι στην τάση των τελευταίων χρόνων: δεν θέλω πια ν' ακούω για κατάπτωση, μελαγχολία και τα συναφή. Δεν λέω ότι δεν ζω αυτή την κατάσταση, αλλά έχει πια καταντήσει αρτηριοσκληρωτική αυτή η ιστορία. Είναι αλήθεια ότι οι άνθρωποι, συμπεριλαμβανομένου και του εαυτού μου, αποκαλύφθηκαν μέσα από τις αδυναμίες τους, αλλά είναι πια καιρός αυτό ν' αλλάξει».

Φυσικά είναι και οι συνθήκες παραγωγής μιας ταινίας που καθορίζουν ως ένα βαθμό τη μορφή της. Η αυστηρότητα και η λιτότητα για παράδειγμα των πρώτων ταινιών της Άκερμαν είναι αποτέλεσμα και του περιορισμένου χρόνου γυρίσματος και του χαμηλού προϋπολογισμού. Αντίθετα η «ελευθερία» και η «χαλαρότητα» του *Toute une nuit* οφείλεται και στην έλλειψη αυστηρά προκαθορισμένου χρόνου γυρίσματος, καθώς το μοντάζ των πρώτων εικόνων δημιουργούσε τις επόμενες. Και βέβαια το *Golden Eighties* αντανακλά όλο τον πλούτο και την ευχέρεια της υπερπαραγωγής. Η ίδια δίνει κάπως έτσι την άποψή της γι' αυτό το πέρασμα από τις φτωχές στις πλούσιες ταινίες: «Θεωρώ ότι οι ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού συναντούν κάπου τις υπερπαραγωγές. Οι ταινίες μέτριου προϋπολογισμού είναι φρικτές, δεν πρέπει να γίνονται. Πρέπει λοιπόν να κάνουμε φτωχές ή ακριβές ταινίες. Ανάμεσα στα δύο, γίνονται ταινίες... «μεσοβέζικες». Ενώ σε μια πολύ φτηνή ή πολύ ακριβή ταινία το χρήμα δε μετράει... Εγώ πάντως αποκλείεται να γυρίσω με 800.000 φράγκα μια ταινία που θα απαιτούσε δύο εκατομμύρια».

ΑΛΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

ΜΑΤΙΑ ΜΕΣΑ ΣΤΟ ΔΕΡΜΑ

«Ο Τζώννυ πήρε το όπλο του»
του Dalton Trabo

Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Μετά από έκρηξη βόμβας στη μάχη, ο Τζώννυ βρίσκεται πάνω στο κρεβάτι του στρατιωτικού νοσοκομείου χωρίς χέρια, πόδια, με το πρόσωπο μια τρύπα και τον εγκέφαλο αχρηστευμένο (το βεβαιώνουν οι γιατροί). «Παραδόξως» ζει. Έχοντας μόνο το δέρμα του για να επικοινωνήσει με το γύρω κόσμο οδηγείται στην *«ανακάλυψη» της Αφής*. Μην ξεχνάμε ότι η σύγχρονη κοινωνία αναγορεύοντας τα μάτια «σαν τα παράθυρα της ψυχής και το κλειδί της πιο βαθιάς ανθρώπινης επικοινωνίας» και περιορίζοντας ταυτόχρονα την αφή «σε μιαν αόριστη σαρκική επαφή», θεαματοποιεί την επικοινωνία ακυρώνοντάς την, ουσιαστικά.[1]

Η Αφή, λοιπόν, αναλαμβάνει (αποκλειστικά) με τα ερεθίσματά της (δονήσεις, επαφές) να τροφοδοτεί τον Τζώννυ με *ακριβείς* πληροφορίες για το τι γίνεται γύρω του. Μάρτυρας ο θεατής, ο μόνος που ακούει την εσωτερική φωνή του τραυματία να εκφράζει σκέψεις και συναισθήματα. Ο Τζώννυ βρίσκεται στην Αυτοκρατορία της Αφής και αυτή είναι η τιμωρία του. Γιατί εκεί δεν υπάρχει τίποτα άλλο. Κάτι σαν «εκδίκηση» αυτής της Αίσθησης για την κοινωνικά επιβεβλημένη ατροφία της. Εκείνος ανακαλύπτει τώρα τις «κρυφές» δυνατότητές της, με την αναγωγή των ερεθισμάτων της σε λόγο και συναίσθημα. Θυμάται το αγκάλιασμα των αγαπημένων σωμάτων: της μνηστής, του πατέρα, της μητέρας.

Με οδηγό, τώρα, την Αφή συνειδητοποιεί, τραγικά, το Σώμα του. Αισθάνεται ότι του αφαιρούν ράμματα και θυμάται κάποτε, που είχε σκίσει τον καρπό του. Όμως αυτά τα ράμματα τώρα, βρίσκονται πολύ ψηλά... Δεν πονάει, μόνο που κάνει μια νοερή διαδρομή σ΄ ένα *κενό:* από τον καρπό στον ώμο. Εάν η συνείδηση της απουσίας προκαλεί την επιθυμία τότε ο ακρωτηριασμός υπογραμμίζει συμβολικά την (μέχρι τη διαπίστωσή του) ουσιαστική «αγνόηση» του Σώματος: δεν κάνει τίποτα άλλο παρά να κυριολεκτεί «υλικοποιώντας το κενό» που ασυνείδητα υπήρχε μέχρι εκείνη στη στιγμή στη θέση του σώματος. Ο Τζώννυ αβασάνιστα είχε πάρει το όπλο για να συμμετάσχει σ΄ ένα βρώμικο πόλεμο, θύμα μιας κοινωνίας που αντιμετωπίζει το σώμα σαν νεκρή ύλη, χρήσιμο για τα πειράματά της οποιουδήποτε τύπου.

Συνειδητοποιώντας λοιπόν το Σώμα του ζητάει με σήματα Μορς (κινώντας ρυθμικά το κεφάλι του) να εκτεθεί σε περιπλανώμενο τσίρκο. Επιδιώκοντας να γαντζωθεί στη ζωή επιθυμεί να επικοινωνήσει εκθέτοντας το δικό του κείμενο, αυτό με τις τρύπες και τους ακρωτηριασμούς: το εξιστορών Σώμα την τερατογένεσή του. Τα πραγματικά τέρατα δεν γεννιούνται από τη φύση (αυτή δεν έχει ηθική) αλλά από τις κοινωνίες.

Ο στρατηγός φυσικά δεν του το επιτρέπει (άλλωστε εξ αρχής βρίσκεται σ΄ αυστηρή απομόνωση). Και τότε ζητάει να πεθάνει.

Στη σύγχρονη όμως κοινωνία έχουμε μια μαζική παραγωγή και ο θάνατος έχει φτηνύνει. Ο πόλεμος είναι το ακραίο παράδειγμα και όχι το μόνο. Οι άνθρωποι σήμερα δεν πεθαίνουν απλώς, ψοφάνε.[2] Το αίτημα του Τζώννυ ουσιαστικά είναι ένας θάνατος, που δεν θα είναι αδιάφορος αλλά σημαντικός: ο θάνατος σαν νόημα, όπου το δεύτερο εξοβελίζει, συμβολικά, τον πρώτο. Η νεαρή νοσοκόμα, με την οποία εξ αρχής επικοινωνεί ουσιαστικά, θα επιχειρήσει να πραγματώσει την θέλησή του φορτίζοντας τον θάνατο με το νόημα μιας ύστατης επικοινωνιακής χειρονομίας. Ο στρατηγός θα την εμποδίσει κλειδώνοντας το δωμάτιο και κρατώντας το κλειδί.

Ο κόσμος του Τζώννυ είναι γκρίζος, μόνο τα όνειρα και οι αναμνήσεις είναι χρωματιστά.

Ο Trabo θα πάρει τον Τζώννυ στο ιδιόρρυθμο «τσίρκο» του κινηματογράφου και η ασπρόμαυρη εικόνα του πάνω στο νοσοκομειακό κρεβάτι θα σκουραίνει εφεξής τις δικές μας λαμπερές ψευδαισθήσεις.

Β. Π.

1. Βλέπε, Morisson Jim, «Σημειώσεις για την όραση» μετ. Α. Εμμανουήλ, εκδ. ΕΡΑΤΩ, Αθήνα, 1982, σελ. 109.
2. Βλέπε Adorno Theodor, "Minima Moralia", μετ. Β. Τομανάς, εκδ. ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ, Θεσσαλονίκη, σελ. 260.

Ο ΤΖΩΝΝΥ ΠΗΡΕ Τ' ΟΠΛΟ ΤΟΥ (Johnny got his gun). Αμερικανική ταινία παραγωγής 1971. *Σενάριο - Σκηνοθεσία:* Dalton Trabo. *Παίζουν:* Timothee Bottoms, Cathy Feelds, Marcia Hunts, Terrison Robarts κ.ά. *Διανομή:* ΠΡΟΟΠΤΙΚΗ Α.Ε.

ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΗΣ ΧΑΜΕΝΗΣ ΣΥΜΜΕΤΡΙΑΣ...

Ένα Ζ και δυο μηδενικά

Ένα αυτοκινητιστικό δυστύχημα. Έξω από κάποιο ζωολογικό κήπο, ένας κύκνος (a Mute Swan)συντρίβεται πάνω σ' ένα αυτοκίνητο, προκαλώντας το θάνατο δυο γυναικών και τον ακρωτηριασμό μιας τρίτης, που οδηγούσε.

Η τραυματική εμπειρία της απώλειας, αποτελεί τη «μήτρα», το σημείο εκκίνησης και ταυτόχρονα το μόνο στοιχείο στην ταινία που διαφοροποιείται από το ψυχρό, ελεγχόμενο, σχεδόν γεωμετρικό ύφος της. *«Τι σχέση μπορεί να έχει η γυναίκα μου με έναν κύκνο;».*

Οι δυο σύζυγοι, βιολόγοι, και μάλιστα δίδυμοι αδελφοί, αποφασίζουν να ξανακάνουν την πορεία της βιολογικής ανέλιξης μέχρι το σημείο της ρήξης, φτάνοντας τελικά στην αποδόμηση της ζωής.

Η εξονυχιστική έρευνά τους προσπαθεί να τιθασεύσει το τυχαίο, το απρόβλεπτο και να το νοηματοδοτήσει. Αναζητούν τις συνδέσεις, μέσω μιας όρασης-φωτογράφισης, αποσπασματικής όπως και ο κινηματογράφος.

Τα δυο μηδενικά του τίτλου, οι δυο παρατηρητές (observers) Όλιβερ και Όσβαλντ παρασύρονται σε μια εξαντλητική και ατελεύτητη προσπάθεια επικυριαρχίας στο αντικείμενό τους, φτάνοντας στο σημείο να αντι-κειμενοποιηθούν οι ίδιοι.

Η επιστημονική αφαίρεση, η απόσταση, καταδεικνύεται στην αδυναμία να βιώσουν, να κατανοήσουν.

«Το αδύνατο σημείο στον Δαρβινισμό είναι η μετάβαση από τον πίθηκο στον άνθρωπο». Η συνέχεια δεν αποκαθίσταται. Ο άνθρωπος μοιάζει περισσότερο με κάποιον παρείσακτο, με επισκέπτη. *«Αν παραστήσουμε την εξέλιξη της ζωής στη γη με έναν χρόνο (365 ημέρες) η εμφάνιση του ανθρώπου θα πραγματοποιηθεί το βράδυ της 31ης Δεκεμβρίου».*

Τα γεγονότα της βασικής αφήγησης δεν αποτελούν παρά το πρόσχημα για να αναπτυχθούν οι τρεις διαστάσεις - άξονες της ταινίας:

Η θεωρία της εξέλιξης και ο σημερινός παραμερισμός της, η γλώσσα και η διερεύνηση των αρχετυπικών δεδομένων της και η ζωγραφική του Vermeer, σαν στοιχείο πολιτισμικής σηματοδότησης. Ο Peter Greenaway με αλλεπάλληλα μετωπικά πλάνα εικαστικής προέλευσης, αναζητεί ή κατασκευάζει συνεχώς συνδέσεις, «γέφυρες» ανάμεσα στα τρία επίπεδά του.

Στη σκηνή στο νοσοκομείο, με τους δυο αδελφούς εκατέρωθεν της Alba Bewick, σε μια παρέκβαση της δράσης, ο ένας στρέφεται σε ένα μήλο (apple) ενώ ο άλλος δείχνει να ενδιαφέρεται για μια ψεύτικη ζέβρα (zebra).

Από το a στο z, ο Greenaway οριοθετεί το αγγλικο-λατινικό αλφάβητο, υπαινίσσεται μια γλωσσολογική ερμηνευτική.

Τα 26 γράμματα του (αγγλικού) αλφαβήτου οδηγούν στους 26 (;) αυθεντικούς πίνακες του Vermeer, έργο ολόκληρης ζωής. Ο Vermeer, πέρασε από τα μυθολογικά-ιστορικά θέματα στα υπέροχα «στιγμιότυπα» της καθημερινής ζωής.

Ανάλογη παρόρμηση φαίνεται να οδηγεί τον Greenaway στους λαβύρινθους της ελληνικής μυθολογίας, στην καταγωγή της δυτικής - έλλογης σκέψης.

Τα «φοινικήια γράμματα», το πέρασμα από το ιδεογραφικό στο ακροφωνητικό αλφάβητο είχε ήδη συντελεστεί. Ο μύθος της Λήδας και του κύκνου-Δία, οι αρχετυπικοί Δίδυμοι.

Το ελληνικό Πάνθεον, μια ακόμη κατηγοριοποίηση, όπως τα οκτώ στάδια της εξέλιξης του Δαρβίνου, οι επτά ημέρες της Γένεσης. Και ο Greenaway αναρωτιέται αν η Αφροδίτη της Μήλου είναι η βιβλική Εύα.

Μια ταινία στην αναζήτηση της χαμένης συμμετρίας, της χαμένης πληρότητας, όπου ουσιαστική ήταν η συμβολή του Σασά

Βερνύ (διευθυντή φωτογραφίας του Αλαίν Ρεναί και του Ραούλ Ρουίζ) στα χνάρια του Vermeer και της διεισδυτικής μουσικής του Μάικλ Νίμαν.

Ο σκηνοθέτης, με πλούσιες εμπειρίες σαν ζωγράφος, συγγραφέας, μοντέρ και δημιουργός ταινιών από το 1966, αφού μας εντυπωσίασε με το *Συμβόλαιο του σχεδιαστή*, προσφέροντας ισχυρές ενδείξεις μιας βαθιάς συγκρότησης αρνείται και πάλι να ενδώσει στην κλασική μυθοπλασία, πιστεύοντας πως «ο κινηματογράφος είναι πολύ πλούσιο και ικανό μέσο για να αφεθεί στους αφηγητές ιστοριών».

Κ.Τ.

ΖΟΟ - ΕΝΑ ΖΗΤΑ ΚΑΙ ΔΥΟ ΜΗΔΕΝΙΚΑ (A zed & two noughts). Αγγλία 1985. *Διάρκεια:* 1 ώρα 55΄. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία - Σενάριο:* Peter Greenaway. *Φωτογραφία:* Sacha Vierny. *Ήχος:* Garth Marshall. *Μουσική:* Michael Nyman. *Ερμηνεία:* Brian Deacon, Eric Deacon, Andrea Ferreol κ.ά. *Παραγωγή:* BFI Production/Allart΄s Enterprises/Artificial Eye Productions/Film Four International Co - Production. *Διανομή:* Προοπτική Α.Ε.

Η ΑΝΑΓΚΑΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΖΟΡΡΟ

«Μακαρόνι»

Το μελόδραμα όταν πρωτοεμφανίσθηκε, είχε μια πολύ απλή δομή: Υπήρχαν ένας καλός (το θύμα), ένας κακός και ένας τρίτος (ο τιμωρός ή σωτήρας) επίσης καλός. Καμιά φορά αυτός ο τελευταίος ήταν το ίδιο πρόσωπο με τον πρώτο. Όλη η φασαρία γινόταν μέχρις ότου ο τιμωρός θριαμβεύσει επί του κακού.

Ας δούμε στο *Μακαρόνι* πώς αυτή η απλή δομή είναι παρούσα στην ιστορία που αφηγείται η ταινία. Κατ΄ αρχήν να πάρουμε υπ΄ όψη ότι η άφιξη του αμερικάνικου εκστρατευτικού σώματος στην Ιταλία στο Β΄ παγκόσμιο πόλεμο, είναι η άφιξη των τιμωρών που δίνει τέλος στις συμφορές των εκεί απλών ανθρώπων. Ο Ρόμπερτ (Τζακ Λέμμον) ήταν ένας από αυτούς τους Αμερικανούς στρατιώτες δηλ. ένας σωτήρας για τα μυαλά των λαϊκών Ναπολιτάνων. Μετά εξαφανίζεται, γυρίζοντας στην Αμερική. Ο Αντόνιο (Μαστρογιάννι) υπάλληλος αρχείων της τράπεζας, με δεδομένο το μυθικό ρόλο του Ρόμπερτ, γράφει ο ίδιος τα γράμματα που υποθετικά στέλνει ο Αμερικανός φίλος του, μεταμορφώνοντας τον τελευταίο σε κάτι σαν Ζορρό Φύλακα των φτωχών και των αδυνάτων, σε παγκόσμια κλίμακα. Από τον Αμαζόνιο έως τις Φιλιππίνες!

Ο Αντόνιο, διαδίδοντας τις φανταστικές ιστορίες στον κύκλο του, ενισχύει και επεκτείνει το μύθο του Ρόμπερτ, μέσω των χρόνων.

Όταν ο Αμερικανός ξαναγυρίζει στη Νάπολι μένει έκπληκτος: «Εδώ με ξέρουν περισσότεροι απ΄ ό,τι στην Αμερική». Και ο γεράκος του αρχείου τον συμπληρώνει: «Εάν ήσασταν εδώ δεν θα υπήρχε εγκληματικότητα». Τρέμε Καμόρα! Αλλά ο Αντόνιο γράφει και διαδίδει αυτά τα πράγματα γιατί κάπου όντας ο ίδιος ο μελοδραματικός μυθοπλάστης, απολαμβάνει τις ιστορίες του και καταλήγει να ταυτίζεται με τον ήρωά του: Ο Ρομπέρτο των μύθων του δεν είναι ο Ρομπέρτο ο παλιός φίλος του, αλλά αυτός ο ίδιος.

Μέσα στο περιβάλλον μιας Νάπολι, όπου ρίχνοντας μια κροτίδα εμπρός αυτή πάει ως δια μαγείας πίσω, ο ορθολογισμός του Ρόμπερτ αρχίζει να υπονομεύεται και γοητευμένος από την αφέλεια των μύθων τού Αντόνιο θέλει να φανεί αντάξιός του. Έτσι, ακυρώνει την επιστροφή του στην Αμερική και σαν σωτήρας «καβαλλάρης» τρέχει στους ιταλικούς αυτοκινητόδρομους προς τα εκεί, όπου τον καλεί το καθήκον, σώζοντας τελικά τον Αντόνιο και τον γιο του από τους κακούς. Ο Αντόνιο όμως πεθαίνει και ο Αμερικανός σωτήρας περιμένει με αγωνία την τρίτη ανάστασή του (δυο φορές στο παρελθόν είχε ξανασυμβεί κάτι ανάλογο).

Για όσους πιστεύουν σε τέτοιους μύθους δεν υπάρχει κανένα αίνιγμα. Οι μυθοπλάστες τους, όπως και οι παλιοί ήρωές τους, δεν πεθαίνουν ποτέ! Λίγο καιρό μόνο ξαποσταίνουν. Το μελόδραμα έχει κάτι από την αθωότητα του παιδιού που μόλις αρχίζει να εκπαιδεύεται στην ηθική ενός κόσμου, μαθαίνοντας ότι «αυτό είναι καλό, εκείνο κακό». Έτσι χωρίς αποχρώσεις και παρασκιές! Καθαρά πράγματα! Οι περίπλοκες καταστάσεις της πραγματικότητας «ισοφαρίζονται» έτσι απ' αυτόν τον αθώο, φανταστικό, μανιχαϊσμό.

Ο ήχος από το κουδουνάκι της τρίτης ανάστασης του Αντόνιο, αγκαλιάζει την πόλη της Νάπολι, αυτό τον γοητευτικό χώρο της νοσταλγίας της νεαρής ηλικίας του Ρόμπερτ που σαν τέτοιος είναι χώρος του Καλού. Άλλωστε και ο Αντόνιο είχε πει ότι: «Οι κακοί δεν είναι από δω, ήρθαν από το βορρά».

Β. Π.

ΜΑΚΑΡΟΝΙ (Macheroni). Ιταλία 1985. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία:* Maccari, Furio Scarpella, Ettore Scola. *Φωτογραφία:* Claudio Ragona. *Ντεκόρ:* Luciano Ricceri. *Ήχος:* Carlo Palmieri. *Μουσική:* Armando Trovajoli. *Ερμηνεία:* Jack Lemmon (Robert), Marcello Mastroianni (Antonio) κ.ά. *Παραγωγή:* Luigi και Aurelio De Laurentiis, Franco Comitteri, με τη συμμετοχή της Banco di Napoli. *Διανομή:* Νέα Κίνηση.

ΤΟ ΦΕΤΙΧΟΠΟΙΗΜΕΝΟ ΠΑΙΔΙ

«Η επίσημη ιστορία» του Λ. Πουέντζο

Για την καθηγήτρια, κεντρικό πρόσωπο της ταινίας, η πολιτική και κοινωνική κατάσταση που διαμορφώνει η χούντα στην Αργεντινή, είναι ένα «εξωτερικό γεγονός». Αυτή έχει τη δουλειά της, τον άντρα της, τη θετή της κόρη (που δεν ενδιαφέρεται από πού έρχεται), το σπίτι της. Τι να ψάχνει να βρει; Ένας τέτοιος άνθρωπος αμφιβάλλουμε σοβαρά αν θ' αρχίσει να συνειδητοποιείται (όπως ισχυρίζεται η ταινία) από την εισβολή γεγονότων του εξωτερικού κόσμου στον οχυρωμένο ατομικό χώρο του. Απλά, εκείνο που μπορεί να κάνει, είναι να *υπερασπιστεί* αυτόν τον τελευταίο, όπως ακριβώς κάνει ο κάθε μικροαστός που θίγεται η σφαίρα του μικρόκοσμού του. Η καθηγήτρια δεν μπορεί να κλείσει πλέον τ' αυτιά της, να ξεναγήσει τον εαυτό της. Τα γεγονότα βουίζουν και η υποψία ότι η μικρή της κόρη είναι το παιδί κάποιων εκτελεσθέντων αντιφρονούντων, κτυπάει την πόρτα της. Θα βρει λοιπόν άλλη «μηχανή»: Θα προσπαθήσει να «εξαγνιστεί» επικαλούμενη τη μέχρι τώρα άγνοιά της. Η διαφορά με τον άντρα της είναι ότι αυτός, όντας εκτεθειμένος συνεργάτης της χούντας, δεν μπορεί να κάνει κανέναν ελιγμό, γεγονός που τον οδηγεί σε βιαιότητες.

Όταν στο τέλος της ταινίας κτυπάει τη γυναίκα του, αυτό είναι μια καλή ευκαιρία για εκείνη να του φορτώσει όλες τις ενοχές της και να φύγει.

Ο κόσμος της καθηγήτριας είναι ένας κόσμος φετιχοποιημένος που περιστρέφεται

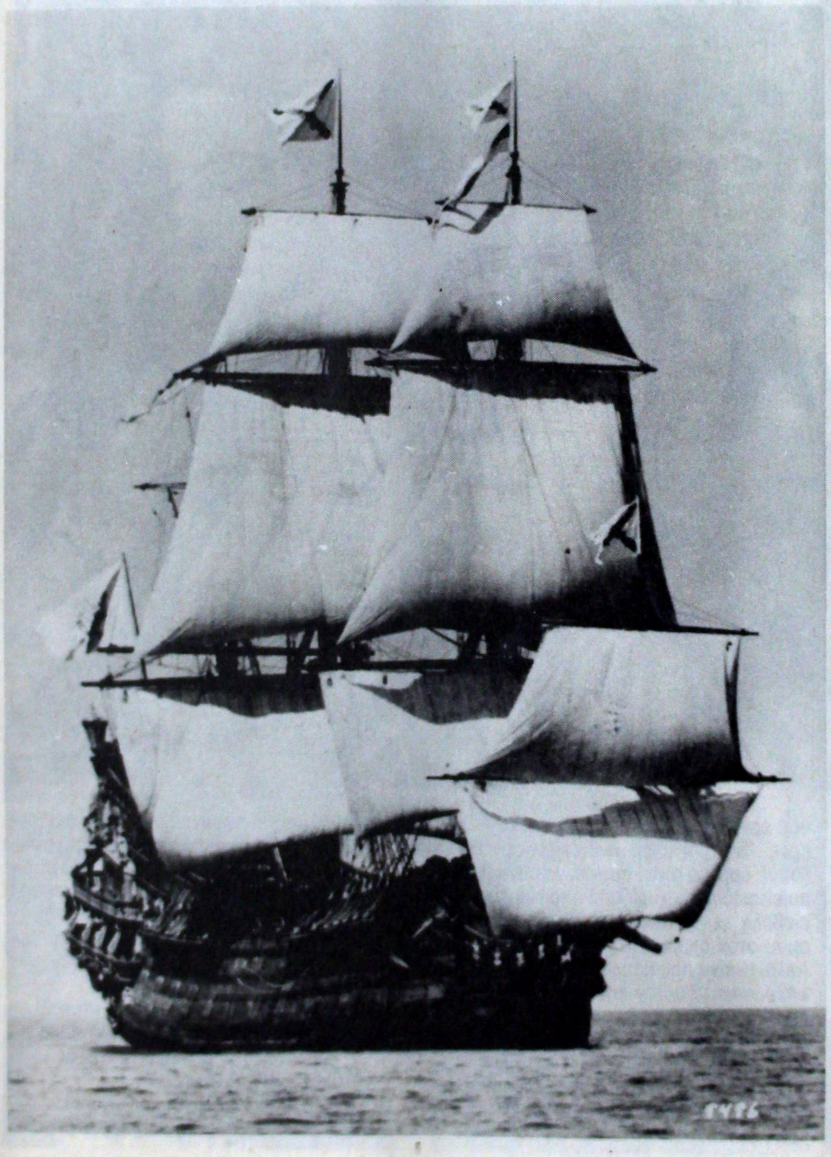
γύρω από το κυρίαρχο φετίχ, τη θετή κόρη. Όλα τα πράγματα και πρόσωπα υπάρχουν γι' αυτήν σαν μονοσήμαντα σύμβολα της «ατομικής ευτυχίας» της.

Το κοριτσάκι μπορεί να μην είναι δικό της, αλλά η κατάσταση είναι αδιέξοδη και αυτό της επιτρέπει να κλάψει, να το «συζητήσει» με την πιθανή πραγματική γιαγιά, να ξεγελασθεί για άλλη μια φορά.

Εγκαταλείπει λοιπόν το σπίτι της και φεύγει για τη μητέρα της, όπου ήδη βρίσκεται η θετή κόρη, την οποία δεν φαίνεται διατεθειμένη ν' αποχωριστεί. Ο Πουέντζο επιχειρεί για λογαριασμό της καλής καθηγήτριας, να κλέψει τη συμπάθεια του θεατή, χρησιμοποιώντας εκτός των άλλων ένα βασικό όπλο: Τη γοητευτική εικόνα του κοριτσιού, που επανέρχεται συστηματικά. Δεν είναι όμως κρίμα να κρυβόμαστε πίσω από μικρά παιδιά;

Β.Π.

Η ΕΠΙΣΗΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ (Historia official). Αργεντινή 1984. *Διάρκεια:* 1 ώρα 52'. Έγχρωμο *Σκηνοθεσία:* Luis Puenzo. *Σενάριο:* Aida Bortnik και Luis Puenzo. *Φωτογραφία:* Felix Monti. *Ήχος:* Abelardo Kuschuiz. *Μουσική:* Atilio Stampone. *Ερμηνεία:* Norma Aleandro, Hector Alterio, Amalia Castro κ.ά. *Παραγωγή:* Marcelo Pineyro. *Διανομή:* Νέα Κίνηση.



ΑΝΑΠΗΡΟΙ ΠΕΙΡΑΤΕΣ

Ο μεν captain Red εξηγεί πώς έχασε το πόδι του από την μπάλα του κανονιού, η αφήγηση όμως της ταινίας, σφυρίζει στον αέρα όσον αφορά τη δική της αναπηρία από τον σεναριακό κανονιοβολισμό (πραγματικά παράξενο, αφού ο Brack είναι ένας έμπειρος σεναρίστας). Για παράδειγμα: Όταν ο δραπέτης Ισπανός ναύαρχος και δυο αξιωματικοί του, επιστρέφουν στη γαλέρα, με πέντε κουβέντες πείθουν(!) τους αιμοβόρους πειρατές να συμμορφωθούν και το πλοίο παραδόξως επανέρχεται στην τάξη, αν και οι πειρατές - ναύτες είναι χαμένοι (η συνέχεια μας το επιβεβαιώνει) με την επιστροφή της γαλέρας στην ισπανική αποικία. (Εδώ, ποιος κάνει βλακεία;) Φυσικά αυτή η «λύση» είναι μια ευκολία για να ξαναπεράσει γρήγορα η γαλέρα και ο χρυσός θρόνος στα χέρια των Ισπανών και να συνεχιστεί η ιστορία. Ένα άλλο παράδειγμα: Στο τέλος της ταινίας βλέπουμε με έκπληξη τους Ισπανούς ν' αφήνουν τον captain Red και τον «Βάτραχο» να φεύγουν άοπλοι μαζί με τον χρυσό θρόνο, πάνω σε μια βάρκα, παρ' όλο που οι ίδιοι διαθέτουν περισσότερες και είναι καλά οπλισμένοι. Αυτό μάλλον γίνεται γιατί η ταινιά πρέπει να τελειώσει μ' έναν ανάλογο τρόπο μ' αυτόν που ξεκίνησε (ο Red και ο «Βάτραχος», μόνοι πάνω σ' ένα πλεούμενο στην ανοιχτή θάλασσα) και για να προσφέρει στο θεατή τη σχετική ικανοποίηση: Στο κάτω - κάτω μαζί τους είμαστε και ο θησαυρός πρέπει έστω και συγκυριακά να είναι στα χέρια τους.

Το ότι είναι η πρώτη ταινία με πειρατές, όπου χρησιμοποιείται μια πραγματική γαλέρα, ειδικά φτιαγμένη για τις ανάγκες της (στις προηγούμενες ταινίες βάζαν μακέτες καραβιών και ντεκόρ στα στούντιο), νομίζουμε ότι αφορά τους παραγωγούς, τους τουριστικούς πράκτορες ή τους συλλέκτες στο βαθμό που θα 'θελαν ν' αγοράσουν το σκάφος. Εκείνο που εμάς ενδιαφέρει, είναι ότι μας «ξαναδιαβάζουν», ένα παραμύθι (βλέπε κάτι σαν «ξαναζεσταίνουν το φαγητό»), αλλά με την πονηριά που έχουν οι μεσόκοποι: Ακόμα δεν κοιμηθήκατε, έχουμε και δουλειές!

Β. Π.

ΠΕΙΡΑΤΕΣ (Pirates). Γαλλία. 1986. 2 ώρες 4'. Αγγλική κόπια. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία:* Roman Polanski. *Σενάριο:* Gérard Brach και Roman Polanski, με τη συνεργασία του John Brownjohn. *Φωτογραφία:* Witold Sobocinski. *Ντεκόρ:* Pierre Guffroy. *Ήχος:* Jean-Pierre Ruh. *Μουσική:* Philippe Sarde. *Ερμηνεία:* Walter Matthau (Red), Cris Campion («ο Βάτραχος») κ.ά. *Παραγωγή:* Tarak Ben Ammar/Carthago Films/Accent-Cominco. *Διανομή:* Νέα Κίνηση.

ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΡΟΔΟΥ

Η μεταφορά ενός κειμένου σε εικόνα είναι ένα εγχείρημα παρακινδυνευμένο και γιατί το κείμενο έχει δημιουργήσει ήδη μια δική του ιστορία, αλλά και γιατί η γλώσσα που μιλάει η εικόνα είναι πολύ διαφορετική από τη λογοτεχνική. Αυτό δεν σημαίνει πως μια τέτοια μεταφορά είναι εκ των προτέρων σώνει και καλά καταδικασμένη, απλά σημαίνει πως ο σκηνοθέτης πρέπει να έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει πέρα από το κείμενο μια εντελώς αυτόνομη κατάσταση, που να περιέχει όμως εκείνα τα στοιχεία που δικαιολογούν τη σύνδεση του κινηματογραφικού με το λογοτεχνικό έργο, αφού αυτός είναι ο σκοπός του.

Ο κινηματογράφος έχει δώσει αριστουργήματα που η ιδέα τους βασίζεται σε λογοτεχνικά κείμενα. Ποιος θα έλεγε π.χ., πως το *Blow up* του Αντονιόνι καταστρέφει το αντίστοιχο διήγημα του Julio Cortazar ή ποιος θα κατέκρινε τον Ταρκόφσκι για το *Αντρέι Ρουμπλιώφ* ή για το *Σολάρις*.

Στη συγκεκριμένη περίπτωση του *Ονόματος του Ρόδου* ο Annaud είναι αλήθεια πως έχει πολλά πράγματα εναντίον του.

Κατ΄ αρχήν το ίδιο το κείμενο. Το κείμενο είναι γραμμένο από ένα σημειολόγο (Eco), που γοητεύεται από τη γραφή, που η κάθε λέξη γι΄ αυτόν έχει ξεχωριστή σημασία, που η αστυνομική πλευρά του έργου γίνεται προς χάριν αυτής της «ψηφιακής» αντίληψης να βλέπουμε τα πράγματα γύρω μας και που, επί πλέον, τελειώνει την εισαγωγή του βιβλίου του με τη φράση «In omnibus requiem quaesivi, et nus quam in neni nisi in angulo cum libro» («Αναζήτησα τη γαλήνη παντού και πουθενά δεν τη βρήκα, παρά σε μια γωνία μ΄ ένα βιβλίο», Θωμάς ο εκ Κέμπης, 1471).

Ο γραπτός λόγος εδώ αντιστρατεύεται την εικόνα, δεν θα την ήθελε στα χωράφια του. Από την άλλη, βέβαια, ο Annaud είναι ελεύθερος να συγκινηθεί με το κείμενο και να το μεταφέρει στην οθόνη. Κανείς δεν του αρνείται αυτό το δικαίωμα. Μόνο που αυτός δεν είναι σημειολόγος, θεωρεί πως για τη μεταφορά αρκεί η διατήρηση μιας «ατμόσφαιρας» και μια κατάλληλη αφαίρεση. Και η μεν ατμόσφαιρα, οι χώροι, οι γκροτέσκο φάτσες πουδραρισμένες, παραμορφωμένες κ.λ.π., έχουν πράγματι επιτυχία, η οποία όμως δεν είναι αρκετή για να αξίζει η ταινία τον τίτλο *Το Όνομα του Ρόδου*. Η υπεροχή του αστυνομικού στοιχείου εξασφαλίζει βέβαια μια μεγαλύτερη εμπορικότητα, ούτε όμως αυτό πετυχαίνει απόλυτα σαν τέτοιο γιατί ο σκηνοθέτης προσπαθώντας να σταθεί συνεπής και με τους άλλους άξονες του βιβλίου (φιλοσοφικό, θρησκευτικό, αντίληψη για το χώρο κ.λ.π.), αδυνατεί να τους συνδέσει συνολικά.

Η ολοκληρωτική απόλαυση του κειμένου του βιβλίου δεν μπόρεσε τελικά να αντικατασταθεί από την ολοκληρωτική απόλαυση της εικόνας. Η εικόνα εδώ ήταν καλή, αλλά όχι απολαυστική, τα σημάδια των βημάτων στο χιόνι δεν μπόρεσαν να αντικαταστήσουν τη γνώση μέσα από ένα σύνολο παρατήρησης οπτικών και λεκτικών σημείων του βιβλίου. Η ιδιομορφία του λογοτεχνήματος θα απαιτούσε πιθανά μια άλλη κινηματογραφική προσέγγιση που μέσα από μια φαινομενική απομάκρυνση από την ιστορία θα έφερνε την ταινία κοντύτερα στην ουσία του κειμένου, αφού αυτός ήταν ο σκοπός της. Από την άλλη θα απέτρεπε την κριτική να τη βλέπει σε σχέση με το κείμενο — πράγμα αρνητικό και για την ίδια την κινηματογραφική κριτική — και θα της έδινε τη δυνατότητα να την αναλύει πέρα από αυτό.

Σ.Θ.

ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΤΟΥ ΡΟΔΟΥ (The name of the rose). Διεθνής παραγωγή. 1985/86. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία:* Jean-Jacques Annaud. *Σενάριο:* Gérard Brach, Alain Godard, Andrew Birkin Howard Franklin. *Φωτογραφία:* Tonino Delli Colli. *Ντεκόρ:* Dante Férreti. *Ήχος:* Frank Jahn. *Μουσική:* James Honer. *Ερμηνεία:* Sean Connery (W. of Baskerville), Christian Slater (Also of Melk), Helmut Qualtinger (Remigio) κ.ά. *Παραγωγή:* B. Eichinger Thomas Schuhly, Jake Eberts. *Διανομή:* ΕΛΚΕ Α.Ε.

ΠΕΓΚΥ ΣΟΥ...

Πάμε μαζί στο πάρτυ. Θα χορέψουμε, θα ξαναθυμηθούμε τα θρανία, την Πέγκυ Σου, το '60, τους έρωτές μας — λίγους αλλά καλούς — θα πηγαίνουμε συνέχεια πίσω πίσω πίσω σ' αυτά που τότε δεν καταλάβαμε, και τώρα τα αγαπάμε.

Έχω ανάγκη να ξεκουράσω το μυαλό μου αναπολώντας, να ξαναζήσω τις μέρες που η μαμά μού 'φτιαχνε πρωινό, που αυτός ερχόταν καταερωτευμένος να με πάρει από το σπίτι, που τα χρώματα ήταν όλα τόσο ξεκάθαρα, το άσπρο άσπρο, το κόκκινο κόκκινο, που τα σχήματα ήταν τόσο καλογραμμένα, που η τουαλέτα μου ήταν τόσο λαμπερή κρατώντας το σήθος και τη μέση και ξεχειλίζοντας στους γοφούς, που τα καλσόν δεν είχαν βγει ακόμη, που τα κομπιούτερς δεν ήταν πολύ διαδεδομένα. Αχ, ναι, αυτά μ' αρέσουν, δεν μπορώ το τώρα, το χρόνο που περνάει, αυτόν που με εγκαταλείπει. Λυπήσου με Θεέ μου, ρίξε με στην αναπόληση.

Θα 'λεγε κανείς πως ο Κόππολα έχει συνεχείς εκλάμψεις. Από ταινίες που εμβαθύνουν στα υπαρξιακά προβλήματα μέχρι έργα «φτερό στον άνεμο», πάντοτε βέβαια κινηματογραφημένα με ενδιαφέροντα τρόπο. Αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί κατ' ανάγκη αρνητικό. Προσφέρει μια ποικιλία στη μονοτονία της διανόησης. Εξάλλου είναι και συνεπής με το είδος: Αυτός θα την ξαναγαπήσει μετά την αναπόληση, θα πέσει ο ένας στην αγκαλιά του άλλου κι όλα θα 'ναι υπέροχα. Έτσι πρέπει!

Η ΠΕΓΚΥ ΣΟΥ ΠΑΝΤΡΕΥΤΗΚΕ (Peggy Sue got married). ΗΠΑ 1986. Έγχρωμο. *Διάρκεια:* 1 ώρα 40'. *Σκηνοθεσία:* Francis F. Coppola. *Σενάριο:* Jerry Leichling και Arlene Sarner. *Φωτογραφία:* Jordan Cronenweth. *Ντεκόρ:* Dean Tavoularis. *Ήχος:* Richard Bryce Goodman. *Μουσική:* John Barry. *Παραγωγή:* Tri Star Pictures. *Διανομή:* Προοπτική Α.Ε.

ΑΓΓΛΙΚΕΣ ΑΝΤΑΥΓΕΙΕΣ ΑΠΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΜΕ ΘΕΑ

Η αγγλική νοοτροπία δεν είναι τόσο κατανοητή από το ελληνικό κοινό. Υπάρχουν κάποια στοιχεία των αγγλικών τρόπων —ιδίως των παλαιών— που για ορισμένους παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και έχουν ιδιότυπο χιούμορ, ενώ για άλλους είναι υπερβολική επιτήδευση.

Την ταινία του Ivory, την ενδιαφέρει περισσότερο ο τρόπος έκφρασης και το στήσιμο των χαρακτήρων, παρά η ίδια η ιστορία, η οποία εξάλλου δεν παρουσιάζει και ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι χαρακτήρες, ο τρόπος που μιλούν, τα αγγλικά που χρησιμοποιούν, το πώς στήνονται στο χώρο ανάλογα από πού προέρχονται και τι αντιπροσωπεύουν, συνθέτουν μια πέρα για πέρα αγγλική ατμόσφαιρα που στην προκειμένη περίπτωση φαίνεται να προσελκύει ιδιαίτερα τον σκηνοθέτη. Ανάμεσα στα άτομα της αγγλικής κοινωνίας, ο Ivory ψάχνει να βρει εκείνους που πάλι μέσα από τη συμπεριφορά τους και από τους αντι-αγγλικούς — αλλά τελικά αγγλικούς τους τρόπους — ξεφεύγουν από μια καθαρά στυλιζαρισμένη παρουσία και αναπτύσσουν μέσα στην ιδιομορφία τους κάποια προοδευτική στάση για την εποχή τους. Έτσι έχουμε έναν παπά που δεν αρνείται να γδυθεί και να κολυμπήσει μ' άλλους δυο σε μια λίμνη, μια νέα γυναίκα που τολμάει να αφήσει τον αρραβωνιαστικό της γιατί νιώθει να αγαπάει κάποιον άλλο, κι έναν νέο άντρα που δεν τον πειράζει να φιλήσει με πάθος τη γυναίκα που ερωτεύτηκε στο μέσο ενός αγρού, ενώ από την άλλη έχουμε τις κλασικές Αγγλίδες θείες με τις εμμονές τους για ένα δωμάτιο με θέα στην «εξωτική» για την αγγλική νοοτροπία Ιταλία. Το τοπίο ή τα τοπία πλαισιώνουν με ιμπρεσιονιστικό τρόπο μια ταινία εποχής. Ανάμεσα στους σκηνοθέτες του νέου αγγλικού κινηματογράφου, ο Ivory «κρατάει» περισσότερο τους τύπους και την παράδοση.

Σ.Θ.

ΔΩΜΑΤΙΟ ΜΕ ΘΕΑ (A room with a view). Μεγάλη Βρεττανία. 1986. 1 ώρα 56'. Έγχρωμο. *Σκηνοθεσία:* James Ivory. *Σενάριο:* Ruth Prawer Jhabvala. *Φωτογραφία:* Tony Pierce-Roberts. *Ντεκόρ:* Brian Savegar, Elio Altramura. *Μουσική:* Richard Robins. *Ήχος:* Nick Hammond. *Ερμηνεία:* Maggie Smith (Charlotte), Helena Bonham Carter (Lucy), Julian Sands (George) κ.ά. *Παραγωγή:* Ismail Merchant. *Διανομή:* ΕΛΚΕ Α.Ε.

ΒΙΒΛΙΟ

ΑΝΤΡΕΪ ΤΑΡΚΟΦΣΚΙ
Σμιλεύοντας το χρόνο

Μετ. από τα αγγλικά του Σ. Βελέντζα
(Αθήνα, εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, 1987, 320 σελ.)

Ο χαρακτηρισμός «ποιητής του κινηματογράφου» αποτελεί πια κοινότοπη προσαγόρευση στον Αντρέι Ταρκόφσκι, ενώ ταυτόχρονα θέτει και την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του, ώστε να αποφευχθούν οι όποιες παρανοήσεις συνεπάγονται της εκτεταμένης χρήσης του.

Ο ίδιος ο Ταρκόφσκι είχε προκαταβολικά ορίσει πώς αντιλαμβάνεται τις προσπάθειές του για ένα «ποιητικό σύμπαν»:

«Όταν λέω ποίηση δεν εννοώ κάποιο λογοτεχνικό είδος. Ποίηση είναι ένας ξεχωριστός τρόπος να συνειδητοποιείς τον κόσμο, να συνδέεσαι με την πραγματικότητα. Η ποίηση λοιπόν γίνεται φιλοσοφία που καθοδηγεί τον άνθρωπο όλη του τη ζωή».

Μπορούμε να παρακολουθήσουμε σ' αυτή την επιτομή του —ολοκληρωμένου πια— έργου του κάποια ίχνη της μυστικής πορείας του προς τη δημιουργία, τη μετουσίωση της ζωής σε προσωπικό όραμα.

Αναπόσπαστη όμως είναι και η προσπάθειά του να κατανοήσει την ιδιαίτερη φύση του κινηματογραφικού μέσου και να συνεισφέρει — συνεχιστής στην παράδοση των Ντράγιερ, Μπρεσσόν, Μιτσογκούτσι —στην αυτονόμηση και αυτοδυναμία της κινηματογραφικής τέχνης.

«Ο συνδυασμός λογοτεχνικού στοχασμού και ζωγραφικής φόρμας δεν συνιστά κινηματογραφική εικόνα, παρά ένα σχετικά κενό ή επίπλαστο υβρίδιο».

Για να καταλήξει αποκρυσταλλώνοντας τη βασική του θέση:

«Χρόνος αποτυπωμένος στις πραγματικές μορφές και εκδηλώσεις του: ιδού η βασική έννοια της κινηματογραφικής τέχνης που μας κάνει να σκεφτόμαστε τον πλούτο των ανεξερεύνητων πηγών της κινηματογραφικής ταινίας, το απεριόριστο μέλλον της. Πάνω σ' αυτή την έννοια στηρίζω τις πρακτικές και θεωρητικές μου προτάσεις εργασίας».

Και με μεγαλύτερη ευκρίνεια στη συνέχεια:

«Αν ο χρόνος εμφανίζεται στον κινηματογράφο με τη μορφή γεγονότος, το γεγονός δίνεται με τη μορφή της απλής, άμεσης παρατήρησης».

Το βίωμα, «γέφυρα» του υποκειμένου με τον αντικειμενικό χρόνο, ώστε η αντικειμενικότητα να τίθεται «...ως το σύστοιχο των αποβλεπτικών ενεργημάτων της συνείδησης»*. Ο Ταρκόφσκι ποτέ δεν έπαψε να θέτει το πρόβλημα της πνευματικότητας στη σύγχρονη εποχή, οριοθετώντας με το έργο του το αίτημα για μια «εσωτερική ελευθερία».

«Η ελευθερία όμως είναι συνυφασμένη με τη συνείδηση. Ακόμα κι αν όλες οι ιδέες που αναπτύχθηκαν από την κοινωνική γνώση αποτελούν προϊόν εξέλιξης, η συνείδηση δεν έχει καμιά σχέση με την ιστορική διαδικασία(...).

»...Αναπολώντας τα έργα που γύρισα ως τώρα, μου φαίνεται πως ήθελα πάντοτε να μιλώ για ανθρώπους κυριευμένους από εσωτερική ελευθερία, μολονότι ο ανθρώπινος περίγυρος είναι εξαρτημένος και ανελεύθερος· για ανθρώπους που η φαινομενική αδυναμία τους είναι απόρροια ηθικής πίστης και ηθικής στάσης και στην πραγματικότητα αποτελεί σημάδι δύναμης».

Πέρα από τις ηθελημένες παρερμηνείες για τη θρησκευτικότητα του σκηνοθέτη, μένει η προσωπική στάση ζωής, μεταλλαγμένη μαρτυρία ήθους:

«Οι σχέσεις με την Εκκλησία απαιτούν μια ζωή σταθερή, «εγκατεστημένη», ενώ εγώ νιώθω λίγο σαν να βρίσκομαι κάτω από τα ερείπια ενός βομβαρδισμού».

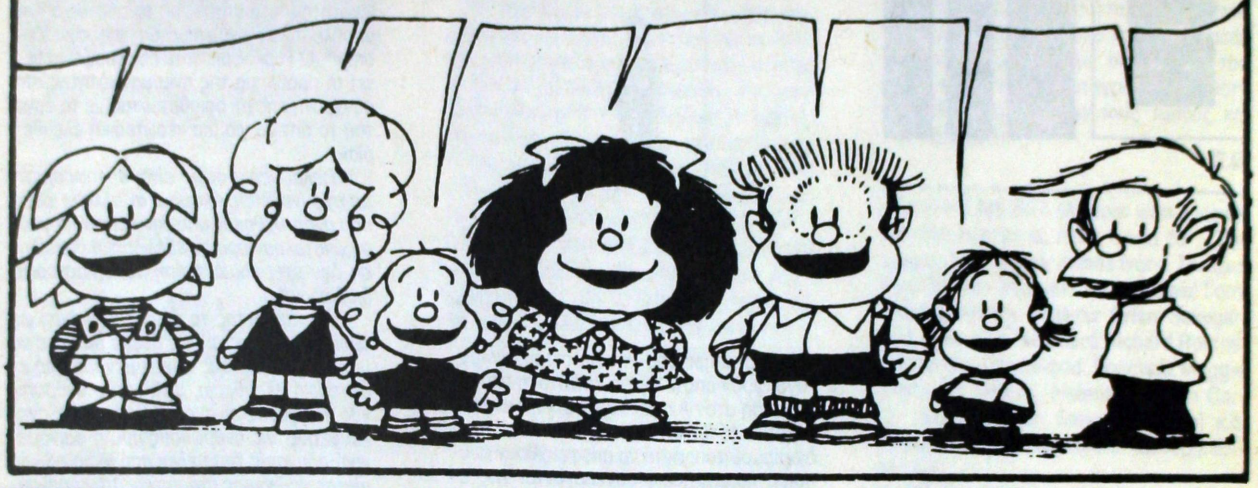
Κατ' ανάγκην, ανατρέχουμε στον ηρακλείτειο λόγο: «Ήθος άνθρώπω δαίμων». Ήθος που καταφάσκει στη διαχρονική υπεροχή της λειτουργίας της τέχνης.

«Η τέχνη ενσάρκωνε κάποιο ιδεώδες· αποτελούσε παράδειγμα της τέλειας ισορροπίας μεταξύ υλικών και ηθικών αρχών, ήταν απόδειξη ότι αυτή η ισορροπία δεν αποτελούσε μύθο που υπήρχε μόνο στη σφαίρα της ιδεολογίας, παρά κάτι που μπορούσε να πραγματοποιηθεί σ' αυτό τον κόσμο των φαινομένων. Η τέχνη έδινε έκφραση στην ανάγκη του ανθρώπου για αρμονία και στην απόφασή του να πολεμήσει τον εαυτό του για να αποκτήσει την πολυπόθητη ισορροπία».

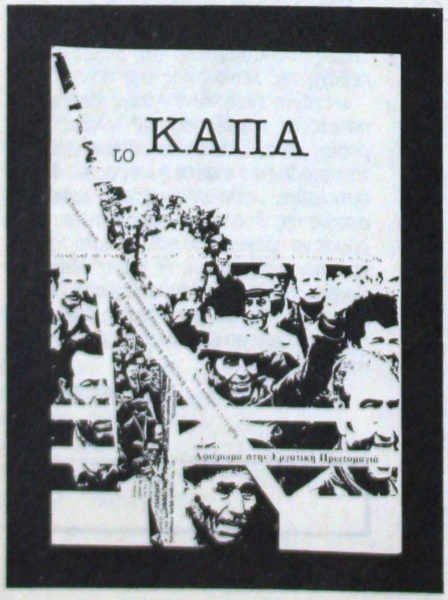
ΚΩΣΤΑΣ ΤΕΡΖΗΣ

ΒΙΒΛΙΑ, ΔΙΣΚΟΙ, ΑΦΙΣΕΣ κ.α...

ΠΑΡΑΠΕΝΤΕ



ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 52 ◦ ΑΘΗΝΑ ☎ 3602549

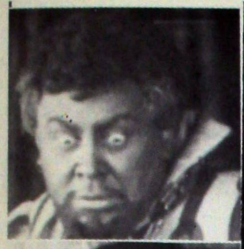


ΚΑΜΕΡΑ

Με τη συνδρομή σας στην ΚΑΜΕΡΑ γίνεσθε τακτικός αναγνώστης μας και εμείς συνεπείς στην έκδοσή της.

ΔΕΛΤΙΟ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ

Εσωτερικού 1.500
Οργανισμοί - Τράπεζες - Εταιρείες 5.000
ΟΝΟΜΑ .....
ΕΠΙΘΕΤΟ .....
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ .....
ΤΑΧ. ΚΩΔ. .....



ΛΟΤΕ ΑΪΣΝΕΡ

Η Δαιμονική Οθόνη

ΑΙΓΟΚΕΡΩΣ: Ζωοδόχου Πηγής 17, Τηλ. 36.13.137

7

3 **ΘΕΣΜΟΘΕΤΗΣΗ ΤΗΣ ΑΔΡΑΝΕΙΑΣ**

5 **ΕΚΤΟΣ ΠΕΔΙΟΥ**

6 **ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ: ΖΗΤΗΜΑ ΚΟΣΤΟΥΣ;**
(Απαντούν οι Χ. Βακαλόπουλος, Ν. Κούνδουρος, Φ.Λιάππα, Ν. Περάκης, Σ. Τορνές, Μ. Ζαχαρίας, Μ. Κουτούζης)

Οικονομία και ελληνικός κινηματογράφος συνδέονται με το «ΚΑΙ», του Γ. Ηλιόπουλου
Περίπατος σε χρόνια προβλήματα του ελληνικού κινηματογράφου, του Β. Παπαδάκη

20 **ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ** του Ν. Παπατάκη
Το τέλος του παιχνιδιού ή η ευτυχία είναι απρόσιτη, του Γ. Ζέρβα
Συνέντευξη με τον Ν. Παπατάκη
Συνέντευξη με τον Χρήστο Τσάγκα
Από το ρητό στο άρρητο του Ντανίλο Τρέλες, του Π. Παπαδόπουλου

28 **ΤΟ ΔΕΝΤΡΟ ΠΟΥ ΠΛΗΓΩΝΑΜΕ:**
Νοσταλγία της παιδικότητας και αποθέωση των αισθήσεων, του Η. Κανέλλη
Συνέντευξη με τον Δ. Αβδελιώδη

34 **ΤΑΙΝΙΕΣ**
Η ΘΥΣΙΑ του Ταρκόφσκι
Τελετές που ξεχάστηκαν, του Β. Παπαδάκη
40 **ΤΖΙΝΤΖΕΡ ΚΑΙ ΦΡΕΝΤ** του Φελλίνι
Μικρές και μεγάλες οθόνες, της Σ. Θεοδωράκη
42 **ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ** του Σκορτσέζε
Αναζήτηση του «παράλογου», της Σ. Θεοδωράκη
ΝΤΕΤΕΚΤΙΒ του Γκοντάρ
45 **ΜΕΤΑ ΤΑ ΜΕΣΑΝΥΧΤΑ, ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΟΣ** του Μ. Σκορτσέζε
Οι μεγαλουπόλεις είναι καταραμένες, του Γ. Ζέρβα

51 **ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ**
Το τυχαίο και η πλοκή, του Uberto Eco
Για την κινηματογραφική μύηση και μνήμη (απαντάει ο Μ. Δημόπουλος)

58 **ΒΙΝΤΕΟ**
Βίντεο - Τέχνη: Μια πρώτη προσέγγιση, του Θ. Γιάτσιου

63 **ΠΡΟΒΟΛΕΣ**
Andy Warhol, της Σ. Θεοδωράκη
Douglas Sirk: Η συγκίνηση είναι ένα είδος δράσης
Σαντάλ - Ανν - Άκερμαν, της Μ. Παραδείση

72 **ΑΛΛΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ**

79 **ΒΙΒΛΙΟ**
Σμιλεύοντας το χρόνο, Α. Ταρκόφσκι