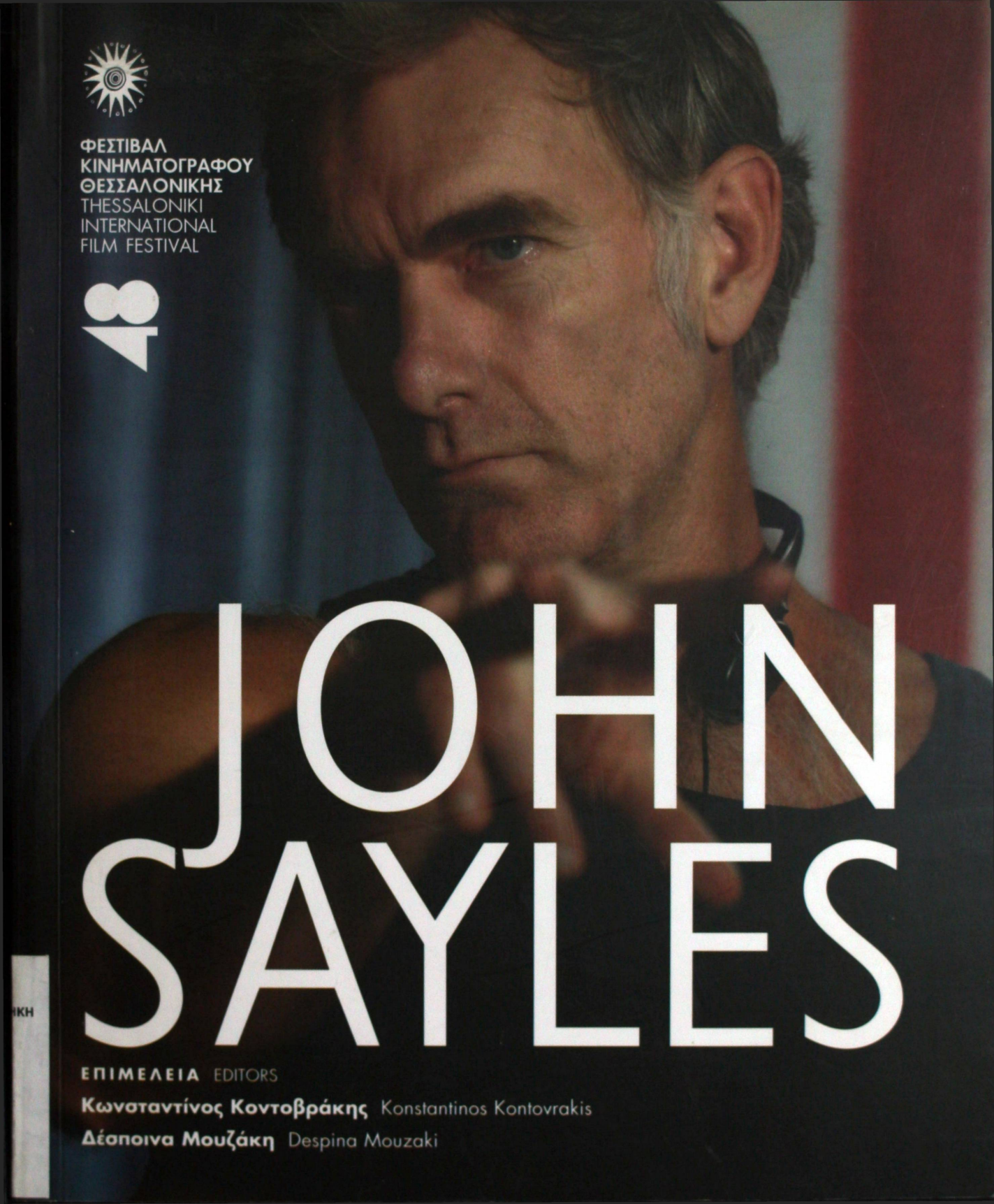


ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

48

JOHN SAYLES

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ EDITORS

Κωνσταντίνος Κοντοβράκης Konstantinos Kontovrakis

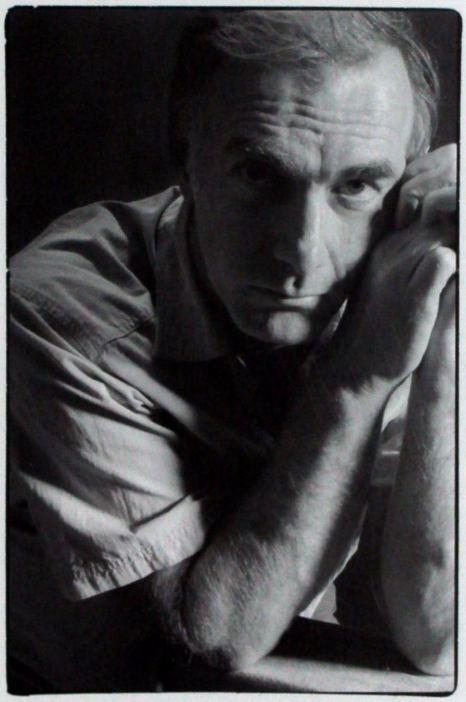
Δέσποινα Μουζάκη Despina Mouzaki

ΙΚΗ

II-000000006352

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ
1293

JOHN SAYLES



© F-STOP FITZGERALD INC 2006 ALL RIGHTS RESERVED

Η έκδοση αυτή πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του John Sayles που διοργανώθηκε στο πλαίσιο του 48ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης το οποίο πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 16-25 Νοεμβρίου 2007.

This book was compiled on the occasion of the John Sayles retrospective that was organized by the 48th Thessaloniki International Film Festival which took place in Thessaloniki between November 16-25, 2007.

Πρόεδρος Φεστιβάλ / Festival President: Γιώργος Χωραφάς / George Corraface
Διευθύντρια Φεστιβάλ / Festival Director: Δέσποινα Μουζάκη / Despina Mouzaki

Συντονισμός αφιερώματος / Retrospective Coordinators: Αλέξης Γρίβας, Λίλυ Μ. Παπαγιάννη / Alexis Grivas, Lilly M. Papagianni

Επιμέλεια έκδοσης / Editors: Κωνσταντίνος Κοντοβράκης, Δέσποινα Μουζάκη / Konstantinos Kontovrakis, Despina Mouzaki

Συντονισμός εκδόσεων Φεστιβάλ / Festival Publications Coordinator: Αθηνά Καρτάλου / Athena Kartalou
Επιμέλεια κειμένων / Copy editor: Μαίρη Κιτροέφ / Mary Kitroef
Μεταφράσεις / Translations: Έκτορας Αποστολόπουλος / Hector Apostolopoulos, Ελπίδα Καλλιντέρη / Elpida Kallinteri, Όλγα Τζόαν Κτενίδου / Olga Joan Ktenidou, Θωμάς Λιναράς / Thomas Linaras, Λίλη Μ. Παπαγιάννη / Lilly M. Papagianni, Έλλη Πετρίδη / Elly Petrides, Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου / Zoe-Myrto Rigopoulou.

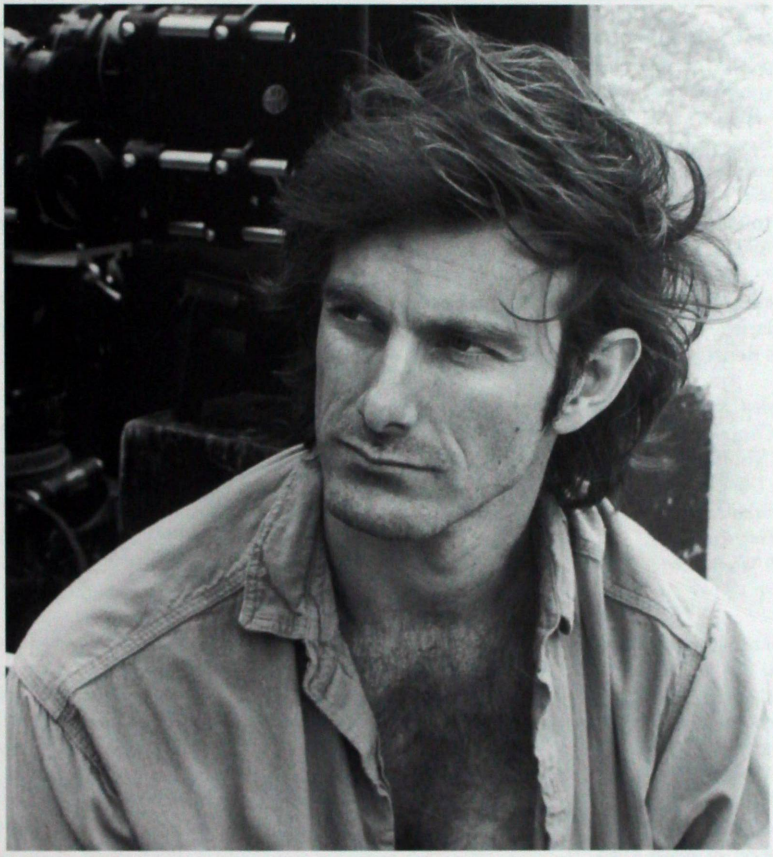
Ευχαριστούμε θερμά τους / Special Thanks to:
Αθήνα / Athens: Δημήτρη και Γιώργο Στεργιάκη, Σόλι Μπεράχα, Πέγκυ Καρατζοπούλου, Ειρήνη Λεβέντη, Cynthia Mikkelsen, Μαριλίζα Τοτόμη
Λος Άντζελες / Los Angeles: Brenda Anderson
Μπέρμπανκ / Burbank: Esailama Artry-Diouf
Νιου Τζέρσεϊ / New Jersey: Maggie Renzi, Danelle Myron
Νέα Υόρκη / New York: Mark Boxer, Coleen Seldin

Ευχαριστούμε για τη βοήθειά τους στη διοργάνωση του αφιερώματος τις εταιρείες / Special thanks to the following companies for their contribution to the tribute:
Αθήνα / Athens: AMA Films, Audiovisual, PCV, UIP
Λος Άντζελες / Los Angeles: First Look Pictures Releasing
Μπέρμπανκ / Burbank: Carrie Productions
Νιου Τζέρσεϊ / New Jersey: Anarchists' Convention
Νέα Υόρκη / New York: IFC Films Miramax

Εξώφυλλο / Cover Design: Σωτήρης Μαργέλος / Sotiris Margelos
Σχεδιασμός Εκδοσης / Book Design: 3dot ΕΠΕ / 3dot Ltd.

Copyright © 2007, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης / Thessaloniki International Film Festival
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ / HELLENIC MINISTRY OF CULTURE

JOHN SAYLES



ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ / EDITORS
Κωνσταντίνος Κοντόβράκης / Konstantinos Kontovrakis
Δέσποινα Μουζάκη / Despina Mouzaki

Περιεχόμενα

Εισαγωγή 9

Ο κινηματογράφος του John Sayles

i. «Γεφυρώνοντας τον mainstream και τον ανεξάρτητο κινηματογράφο: το ζήτημα της αισθητικής στις πρώτες ταινίες του John Sayles» *του Γιάννη Τζιουμάκη* 17
ii. «Το σινεμά σαν πολιτική πράξη» *της Δέσποινας Μουζάκη* 34
iii. «John Sayles: Ιστορία και ιστορίες» *του Λευτέρη Αδαμίδη* 38
iv. «Οι γυναικείες παρουσίες στο σινεμά του John Sayles: τα παιδιά των ανθρώπων» *της Ιωάννας Παπαγεωργίου* 47
v. «Σκέφτομαι με εικόνες» *του John Sayles* 55
vi. «John Sayles: Γράφοντας για τον εαυτό του» *του Geoff Andrew* 64

Μια συζήτηση με τον John Sayles και τη Maggie Renzi

i. John Sayles 69
ii. Maggie Renzi 90

Για τον John Sayles

i. Chris Cooper 103
ii. Mary Cybulski 104
iii. Mason Daring 104
iv. David Strathairn 109
v. John Tintori 110
vi. Haskell Wexler 111

Φιλμογραφία

i. Return of the Secaucus 7 116
ii. Lianna 120
iii. Baby It's You 124
iv. The Brother from Another Planet 128
v. Matewan 132
vi. Eight Men Out 137
vii. City of Hope 141
viii. Passion Fish 147
ix. The Secret of Roan Inish 151
x. Lone Star 155
xi. Men with Guns 159
xii. Limbo 164
xiii. Sunshine State 169
xiv. Casa de los Babys 174
xv. Silver City 178
xvi. Honeydripper 183

John Sayles: το πλήρες έργο

i. Εργοβιογραφία *του Θωμά Λιναρά* 189
ii. Φιλμογραφία & βιβλιογραφία 199

Contents

Introduction 13

The Cinema of John Sayles

i. "Bridging Mainstream and Independent Cinema: The Question of Aesthetics in John Sayles's Early Films" *by Yannis Tzioumakis* 26
ii. "Cinema as a Political Act" *by Despina Mouzaki* 36
iii "John Sayles: History and Stories" *by Lefteris Adamidis* 42
iv "The Female Presence in the Cinema of John Sayles: The Children of Humans" *by Ioanna Papageorgiou* 51
v. "Thinking in Pictures" *by John Sayles* 60
vi. "John Sayles: In His Own Write" *by Geoff Andrew* 66

A Conversation with John Sayles and Maggie Renzi

i. John Sayles 80
ii. Maggie Renzi 96

On John Sayles

i. Chris Cooper 103
ii. Mary Cybulski 104
iii. Mason Daring 107
iv. David Strathairn 109
v. John Tintori 110
vi. Haskell Wexler 113

Filmography

i. Return of the Secaucus 7 116
ii. Lianna 120
iii. Baby It's You 124
iv. The Brother from Another Planet 128
v. Matewan 132
vi. Eight Men Out 137
vii. City of Hope 141
viii. Passion Fish 147
ix. The Secret of Roan Inish 151
x. Lone Star 155
xi. Men with Guns 159
xii. Limbo 164
xiii. Sunshine State 169
xiv. Casa de los Babys 174
xv. Silver City 178
xvi. Honeydripper 183

John Sayles: The Complete Works

i. The Life and Works of John Sayles *by Thomas Linaras* 194
ii. Filmography & Bibliography 199

Πρόλογος

Στο τοπίο του αμερικανικού κινηματογράφου, η περίπτωση του John Sayles μοιάζει μ' ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον και αξιοπρόσεκτο παράδοξο. Έχοντας ανοίξει το δρόμο για την επέλαση του σύγχρονου αμερικανικού κινηματογράφου με την πρώτη του ταινία το 1980 –ύστερα από μια επιμορφωτική θητεία στο no-budget φυτώριο του Roger Corman–, ο Sayles είναι ένας δημιουργός που παραμένει ανεξάρτητος όχι γιατί δεν έχει βρει τον τρόπο να εισχωρήσει στη χολιγουντιανή βιομηχανία, αλλά διότι όλα όσα τον ενδιαφέρουν μοιάζουν να βρίσκονται έξω από αυτή. Το σινεμά του –ένα σινεμά με πολιτικές, κοινωνικές και ανθρωπιστικές ευαισθησίες ένα σινεμά των ιστοριών, των ηθοποιών, των ανθρώπων– είναι τόσο αφοπλιστικό, ουσιαστικό και ευρύ, ακριβώς επειδή είναι τόσο προσωπικό. Οι ταινίες του Sayles μιλούν για όσα τον αφορούν, πράγματα που συχνά δείχνουν τόσο μεγάλα που πιθανόν τρομάζουν, όμως μέσα από τις άψογα δομημένες, πάντα προσπελάσιμες ταινίες του, οι αληθινές τους διαστάσεις γίνονται ορατές, ο τρόπος που αφορούν όλους μας σαφής και ξεκάθαρος. Το γεγονός και μόνο ότι ένας «μοναχικός» και ιδιαίτερος δημιουργός κατορθώνει όχι απλώς να επιβιώνει αλλά να παράγει συστηματικά ιδιοφυή φιλμ που δίνουν τροφή στη σκέψη και που τις περισσότερες φορές βρίσκονται μακριά από τη λογική ακόμη και αυτού του mainstream ανεξάρτητου σινεμά, αποτελεί (για να παραφράσουμε μια ταλαιπωρημένη φράση) την καλύτερη απόδειξη πως στην τέχνη δεν υπάρχουν αδιέξοδα.

Αν ο δρόμος δεν υπάρχει, το μόνο που έχεις να κάνεις είναι να τον χαράξεις ο ίδιος, διδάσκει το παράδειγμα του John Sayles κι εδώ και χρόνια η διαδρομή μας στον δικό του δρόμο είναι γεμάτη από θαυμάσιες εικόνες και αληθινά ξεχωριστές στάσεις. Ελπίζουμε το ταξίδι μας στην κινηματογραφική του λεωφόρο να κρατήσει πολύ ακόμη...

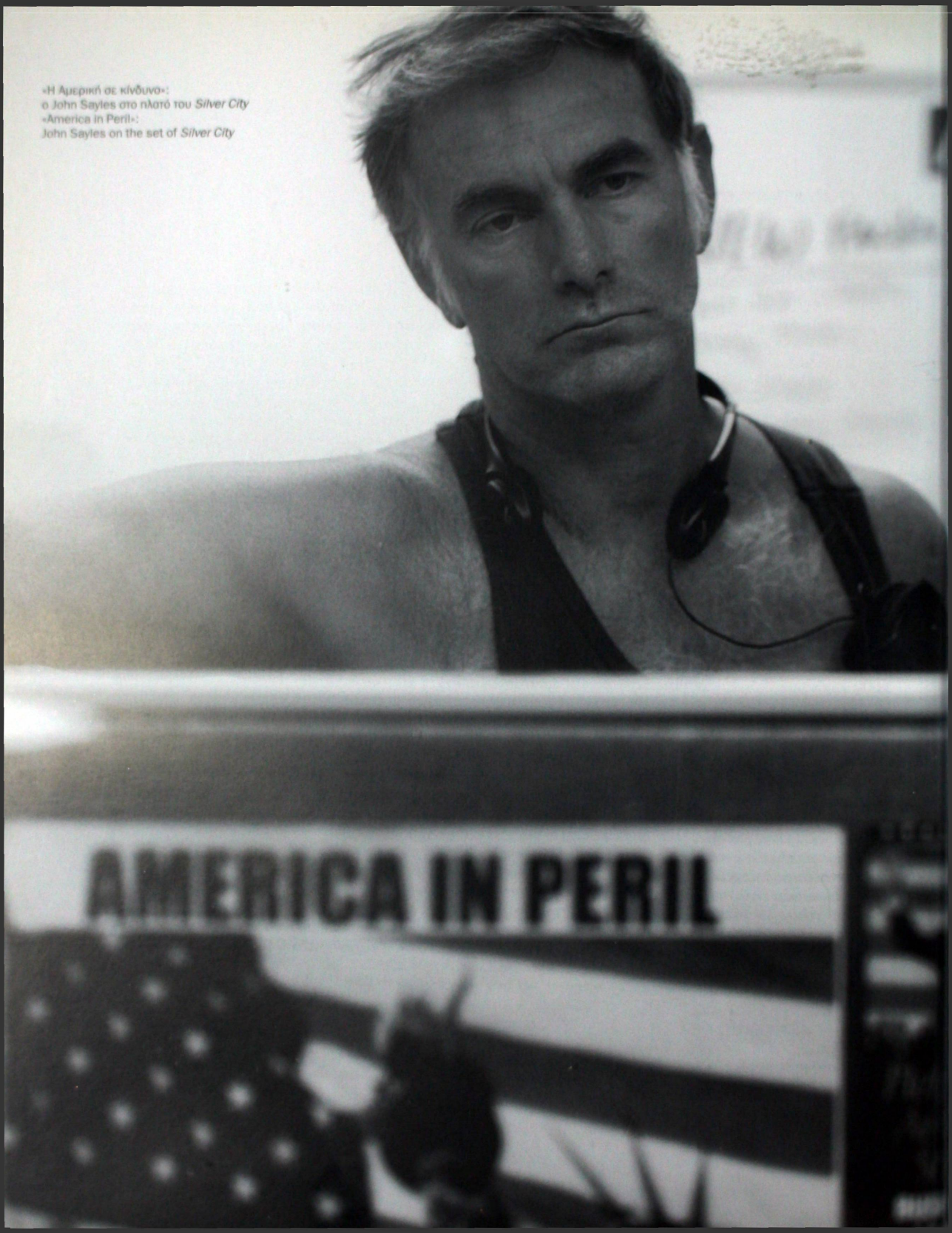
Δέσποινα Μουζάκη
Διευθύντρια, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Foreword

In the landscape of American cinema, the case of John Sayles emerges as an exceptionally interesting and remarkable paradox. Having paved the way for the advent of contemporary American cinema with his first film in 1980, after a period of apprenticeship in the no-budget seedbed of Roger Corman, Sayles is a filmmaker who remains independent not because he has not found a way of penetrating the Hollywood studio system, but because everything that interests him seems to lie outside it. His cinema – a cinema with political, social and human sensibilities; a cinema of stories, of actors, of people – is so disarming, fundamental and wide-ranging, precisely because it is so personal. John Sayles's films talk about all the things that concern him; things that often appear so enormous that they may alarm, yet through their impeccable structure and accessibility, their real dimensions become visible and the way in which they concern us all becomes obvious and clear-cut. The fact that a "lone" and extraordinary filmmaker not only manages to survive but also to systematically produce ingenuous films which provide food for thought and very often lie far from the logic of even mainstream independent cinema, constitutes (to paraphrase an oft-used saying) the best proof that in art there are no dead-ends.

"If the road doesn't exist, the only thing you can do is chart it yourself," teaches the example of John Sayles and for years now the trip down his road has been full of wonderful images and truly unique stops along the way. May our journey on his cinematic avenue last for a long time to come...

Despina Mouzaki
Director, Thessaloniki International Film Festival



«Η Αμερική σε κίνδυνο»:
ο John Sayles στο πλατό του *Silver City*
«America in Peril»:
John Sayles on the set of *Silver City*

Εισαγωγή

Του **Κωνσταντίνου Κοντοβράκη**

Αντί εισαγωγής, επιτρέψτε μου μια σύντομη αναδρομή σ' ένα πραγματικό περιστατικό. Όταν ανέλαβα την επιμέλεια της παρούσας έκδοσης, την άνοιξη του 2007, είχα την εξής ιδέα: «Αν ο John Sayles είναι ο πατέρας του αμερικανικού ανεξάρτητου κινηματογράφου, τότε καλό θα ήταν να συμπεριλάβουμε στην έκδοση αυτή και τις απόψεις νεότερων σκηνοθετών που δουλεύουν σήμερα στο χώρο της ανεξάρτητης παραγωγής των ΗΠΑ και θεωρούν εαυτούς πνευματικά παιδιά του». Ωστόσο, η ιδέα αυτή αντιμετωπίστηκε αρχικά με δισταγμό από τον ίδιο τον John Sayles και τη Maggie Renzi. Ένας δισταγμός που δεν είχε καμία σχέση με τη συνήθη φιλαρέσκεια πολλών σκηνοθετών, οι οποίοι συχνά αντιδρούν με φανερή ή ενδόμυχη ενόχληση έστω και στο ενδεχόμενο συσχετισμού με άλλους συναδέλφους τους. Ο δισταγμός αυτός είχε να κάνει με την πολύ απλή και ειλικρινή απορία για το αν όντως ο επίμονος προσανατολισμός τους σ' έναν κινηματογράφο αληθινό, ανθρώπινο, πολιτικό, λαϊκό, ένα σινεμά ανεξάρτητο κατ' ουσία και όχι κατ' επίφαση, βρήκε πραγματικούς διαδόχους σ' ένα σύστημα όπου οι περισσότερες «ανεξάρτητες» φωνές δεν είναι παρά σαγηνευτικά καλέσματα στις ευαίσθητες κεραίες του Χόλιγουντ.

Η επίσκεψή μου στο γραφείο και εποχιακή κατοικία του ζεύγους Sayles και Renzi στο Νιου Τζέρσεϊ για τη συνέντευξη που θα διαβάσετε στις επόμενες σελίδες, έδωσε δύο απαντήσεις στην παραπάνω απορία. Η πρώτη ήταν μια επιβεβαίωση ότι ο δισταγμός δεν ήταν όντως αποκύημα καλλιτεχνικού ναρκισσισμού, καθώς η απλότητα και η ζεστασιά με την οποία υποδέχτηκαν στο χώρο τους έναν παντελώς άγνωστο δεν άφηνε κανένα, μα κανένα, περιθώριο αμφισβήτησης επ' αυτού. Η δεύτερη ήρθε δια στόματος Maggie Renzi, που με αφοπλιστική ειλικρίνεια με ευχαρίστησε για την ιδέα αυτή, καθώς τους έκανε να συνειδητοποιήσουν ότι η δουλειά τους τόσα χρόνια βρήκε κάποια αντικρίσματα, έστω μεμονωμένα, και δεν έγινε τελικά σε ένα κενό (κάτι που επαναλαμβάνει και στη συνέντευξη που θα διαβάσετε).

Η ιδέα αυτή τελικά δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ και μετατράπηκε σε κάτι άλλο, στην ενότητα «Για τον John Sayles», στην οποία σταθεροί συνεργάτες του σκηνοθέτη περιγράφουν εμπειρίες από τη μακρόχρονη συνεργασία τους με το ζεύγος Sayles-Renzi, αποδεικνύοντας ότι η διαμόρφωση μιας έκδοσης σαν αυτή είναι μια ρευστή, δημιουργική αλληλουχία εμπνεύσεων (λανθασμένων ή ορθών) και συμβιβασμών. Αυτό, όμως, που προκύπτει από τη μικρή αυτή ιστορία είναι και η βάση, η μαγιά τόσο του βιβλίου που κρατάτε στα χέρια σας όσο και του αφιερώματος του 48ου Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης στο σύνολο του κινηματογραφικού έργου του John Sayles.

Πρώτο συμπέρασμα: η μονογραφία τούτη μπορεί να αναφέρει το όνομα του John Sayles στο εξώφυλλο, αλλά αποτελεί εξίσου μονογραφία της Maggie Renzi (κάτι που στην ουσία ισχύει για ολόκληρο το αφιέρωμα). Αν ο παραγωγός είναι η άλλη όψη του ίδιου νομίσματος, την οποία συχνά παραβλέπουν κριτικοί και φεστιβάλ λόγω του «σκηνοθετοκεντρισμού» τους, αυτό ισχύει ακόμα περισσότερο για τη Maggie Renzi, η οποία έχει συνεργαστεί κυρίως από τη θέση της παραγωγού σε όλες σχεδόν τις ταινίες του John Sayles. Το γεγονός ότι οι δυο τους παραμένουν επίσης σύντροφοι στη ζωή, έρχεται να εντείνει αυτό που στο εξής πρέπει να θεωρείται αυτονόητο: όπου διαβάζετε για το έργο του John Sayles, διαβάζετε και για τη δουλειά της Maggie Renzi.

Δεύτερο συμπέρασμα: ο John Sayles κατέχει αδιαμφισβήτητα μια ξεχωριστή θέση στην ιστορία του αμερικανικού ανεξάρτητου σινεμά, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι υπήρξε ποτέ του «σκηνοθέτης-σταρ». Στο σημείο αυτό, ας σταθούμε λιγάκι παραπάνω. Η θεωρία του auteur, όπως εκφράστηκε στα μνημειώδη πλέον *Cahiers du Cinéma* της δεκαετίας του '60, πήρε μια ανεξέλεγκτη στροφή από τη δεκαετία του '70 κι έπειτα, κυρίως στον αμερικανικό κινηματογράφο (τον οποίο άλλωστε και αποπειράθηκε να αναλύσει). Δίνοντας τέτοια βαρύτητα στο ρόλο του σκηνοθέτη στη διαδικασία θέασης και ανάλυσης μιας ταινίας και παρουσιάζοντας τις «εμμονές» του ως το βασικό κλειδί για την ανάγνωση του κινηματογραφικού έργου, κατέστησε τους σκηνοθέτες, από υψηλόβαθμα πρόσωπα στην ιεραρχία μιας ταινίας, βασικούς πρωταγωνιστές της. Μπορεί η θεωρία του κινηματογράφου να έχει αφήσει μίλια πίσω τη θεωρία του auteur, απορρίπτοντας τη σημασία του δημιουργού και εστιάζοντας στο βλέμμα του θεατή, αλλά σε μια βαριά βιομηχανία θεάματος το γρανάζι του σκηνοθέτη έγινε κομβικό. Από τότε, το σύνθετο σχήμα που απαρτίζει τη βιομηχανία του κινηματογράφου (παραγωγή, διανομή, κριτική, μάρκετινγκ, κ.λπ.) τοποθετεί σκηνοθέτες με αναγνωρίσιμη (και κυρίως επιτυχημένη) σφραγίδα στη βιτρίνα της ταινίας, μαζί –και ενίοτε πιο ψηλά– από τους σταρ που πρωταγωνιστούν σ' αυτήν. Μια ταινία του Scorsese είναι πάντα μια ταινία του Scorsese και στη συνέχεια μια ταινία με πρωταγωνιστή τον De Niro.

Εισαγωγή

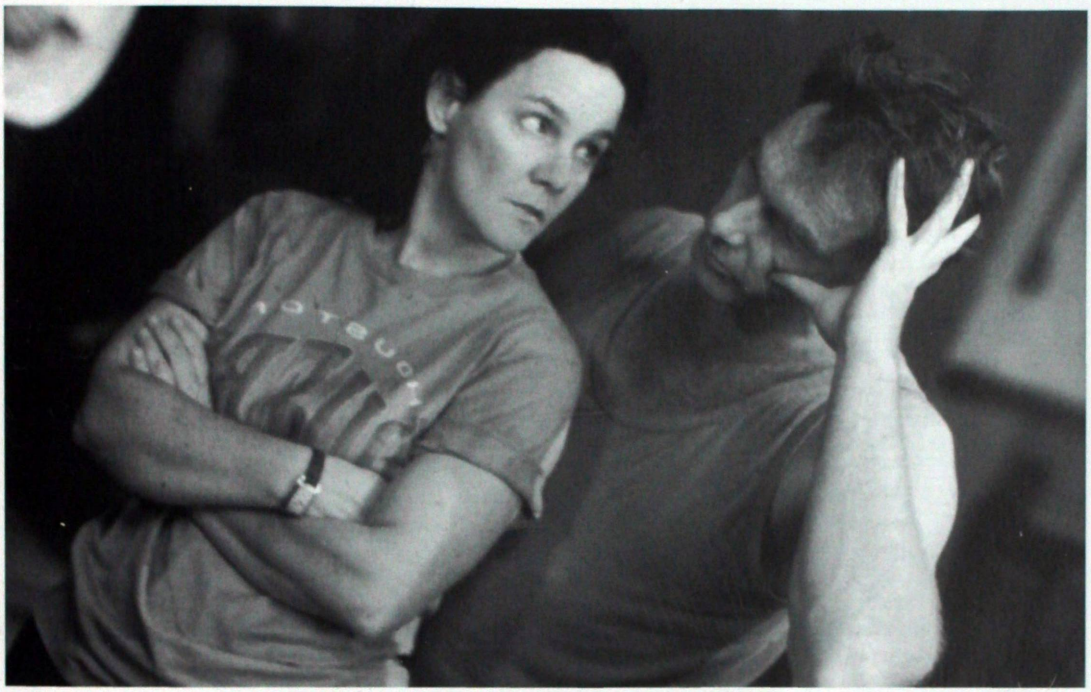
Scorsese, Coppola, Spielberg, Tarantino και πολλοί άλλοι... Κάποιοι αναλυτές θεωρούν μάλιστα ότι αυτή η γενιά σκηνοθετών-σταρ χαρακτηρίζονται από την εμπορικότητά τους και από την ικανότητά τους να προωθήσουν μια ταινία, κάποιες φορές ανεξάρτητα από τη διάκρισή της[1]. Ο John Sayles, παρά τη μακρά του πορεία και εξαιρετικά σημαντική συμβολή στον σύγχρονο ανεξάρτητο κινηματογράφο και παρά το γεγονός ότι οι ταινίες του φέρουν ξεκάθαρα την προσωπική του σφραγίδα (σε επίπεδο αρμοδιοτήτων δε, φέρουν τη σφραγίδα του ως σεναριογράφου, σκηνοθέτη και μοντέρ), είναι ένας σκηνοθέτης του οποίου το προφίλ έχει τηρηθεί εξαιρετικά χαμηλό. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτός είναι κι ένας λόγος που το έργο του παραμένει και δυσανάλογα άγνωστο στη χώρα μας (και κατ' επέκταση κάνει την παρούσα έκδοση και το αφιέρωμα στο έργο του ακόμα πιο σημαντικά).

Οι αιτίες που το όνομα John Sayles δεν ηχεί ίδια με αυτά συναδέλφων του είναι πολλές, αλλά δεν είναι δουλειά μας ή στόχος μας να τις αναλύσουμε εδώ. Το αποτέλεσμα, όμως, είναι ένα, και το εξηγούμε. Ο θεωρητικός του κινηματογράφου Greg M. Smith, σε μια ανάλυσή του, ισχυρίζεται πως στις ταινίες του Sayles οι «στιλιστικές επιλογές υπηρετούν αφηγηματικούς, πολιτικούς και ηθικούς στόχους»[2], κάτι που πολλοί κριτικοί επισημαίνουν προσπαθώντας να αναλύσουν τις αισθητικές επιλογές του σκηνοθέτη. Η τοποθέτηση της παρούσας έκδοσης είναι ότι, πέρα από τις ταινίες του, ο τρόπος με τον οποίο ο John Sayles έχει εργαστεί τόσα χρόνια, δίνοντας το δικό του στίγμα στην εξέλιξη του αμερικανικού κινηματογράφου, είναι κι αυτός μια πράξη πολιτική και μια δήλωση ήθους. Αν υπάρχει ένας κεντρικός συνεκτικός ιστός που «δένει» όλα τα κείμενα της έκδοσης μεταξύ τους, είναι αυτή η τοποθέτηση.

Απαντήσεις και εξηγήσεις επ' αυτού βρίσκονται σε όλα τα κείμενα, έστω κι αν πολύ συχνά το σημείο εστίασής τους βρίσκεται άλλου. Το μόνο κείμενο που αναπτύσσει διεξοδικά το σκεπτικό αυτό είναι της Δέσποινας Μουζάκη, «Ο κινηματογράφος ως πολιτική πράξη», που εξηγεί από την οπτική της παραγωγής πώς το σύστημα παραγωγής και χρηματοδότησης του John Sayles είναι από μόνο του μια πολιτική τοποθέτηση.

Ο Geoff Andrew, από την άλλη, στο κείμενό του «John Sayles: Γράφοντας για τον εαυτό του», κάνει μια αναδρομή στους μικρούς ρόλους που ο John Sayles επιλέγει για τον εαυτό του στις ταινίες του. Ταυτόχρονα, εξηγεί έμμεσα πως ακόμα και αυτοί οι μικροί ρόλοι (που ο ίδιος ο Sayles έχει γράψει, σκηνοθετήσει και ερμηνεύσει) είναι ένα ακόμα κομμάτι του μεγάλου παζλ ηθικής που συνθέτει τις ταινίες του. Η Ιωάννα Παπαγεωργίου επιλέγει την οπτική της φεμινιστικής θεωρίας για να προσεγγίσει το πώς ο John Sayles αναπτύσσει τους γυναικείους χαρακτήρες του. Σύμφωνα με το άρθρο της «Οι γυναικείες παρουσίες στο σινεμά του John Sayles: τα παιδιά των ανθρώπων», ο John Sayles έχει καταφέρει να απεικονίσει κάποιους από τους πιο ολοκληρωμένους γυναικείους χαρακτήρες του σύγχρονου αμερικανικού σινεμά, όχι χάρις σε κάποια «ειδική μεταχείρισή» τους αλλά, αντίθετα, χάρις στην εξίσωση όλων, αντρών και γυναικών, στο επίπεδο του ανθρώπου. Στο ρόλο της ιστορίας και του παρελθόντος στις ταινίες του Sayles στρέφεται ο Λευτέρης Αδαμίδης με το «John Sayles: Ιστορία και ιστορίες», αναλύοντας έτσι μια σταθερή θεματολογία των ταινιών του. Κι εδώ, αυτό που διαφαίνεται πίσω από τις ιδέες του Αδαμίδη είναι η βαθιά (κοινωνική ή πολιτική, ανάλογα με την προσέγγιση) ανησυχία ενός σκηνοθέτη για μια χώρα ή έναν πολιτισμό που πασχίζει, και ενίοτε αδυνατεί, να μάθει από το παρελθόν του. Τέλος, ο Γιάννης Τζιουμάκης, στην πιο εκτενή ανάλυση της μονογραφίας, επιχειρεί μια αισθητική προσέγγιση στο πρώιμο έργο του Sayles, πριν την εμπορευματοποίηση τού ανεξάρτητου κινήματος και την άτυπη υιοθεσία του από το Χόλιγουντ. Ένα κείμενο εξαιρετικά χρήσιμο, καθώς οι περισσότεροι κριτικοί και αναλυτές προσπερνάνε τις περισσότερες φορές το ζήτημα της αισθητικής χάριν των πολιτικών προεκτάσεων του έργου του Sayles. Με τη διεξοδική ανάλυση του ιστορικού πλαισίου στο οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε το φαινόμενο Sayles, μπορούμε και πάλι να διαπιστώσουμε ότι τόσο οι ταινίες του John Sayles όσο και η καριέρα του δεν υπηρετούν τους στόχους της εμπορευματοποίησης αλλά μιας ώριμης και νηφάλιας παρατήρησης των ανθρώπων και των κοινωνιών. Το επιχείρημα αυτό ηχεί ακόμα πιο ισχυρό αν αναλογιστεί κανείς ότι από το 1980 και την πρώτη ταινία του Sayles μέχρι σήμερα, σ' ένα διάστημα κατά το οποίο γύρισε άλλες 15 ταινίες και το τοπίο της ανεξάρτητης παραγωγής άλλαξε άρδην, ο John Sayles εξακολουθεί να αυτοχρηματοδοτεί τις ταινίες του, όπως συνέβη και με την τελευταία του δημιουργία, *Honeydripper*.

Όλα αυτά τα κείμενα που επιλέχθηκαν για να απαρτίσουν τον θεωρητικό κορμό της μονογραφίας, υπό τον τίτλο «Ο κινηματογράφος του John Sayles», καλύπτουν ορισμένες κεντρικές θεματολογίες του έργου του, προσεγγίζουν τη δημιουργία του από διαφορετικές οπτικές γωνίες και αποπειρώνται να ερμηνεύσουν το φαινόμενο Sayles, ενός δημιουργού με πλούσιο και σημαντικό κινηματογραφικό έργο, που αναλαμβάνει πολλαπλούς ρόλους στις ταινίες του (σεναριογράφος, σκηνοθέτης, μοντέρ και συχνά ηθοποιός) και που είναι ταυτόχρονα ένας επιτυχημένος συγγραφέας σεναρίων και πεζογραφημάτων. Αυτό που έλειπε για μια ολοκληρωμένη παρουσίαση του έργου του ήταν ένα κείμενο που θα κατάφερνε να αναλύσει τη δημιουργική διαδικασία μετάβασης από τον ένα ρόλο στον άλλο και από τη μία

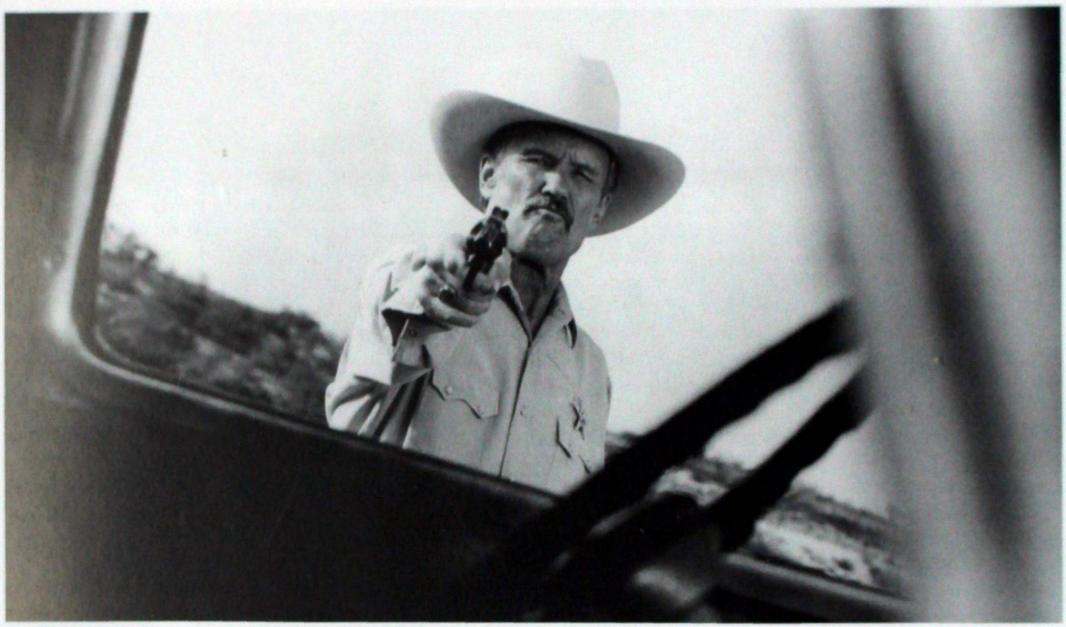


Ο John Sayles και η Maggie Renzi / John Sayles and Maggie Renzi

αφηγηματική μορφή στην άλλη. Το κείμενο αυτό έρχεται δια χειρός John Sayles και είναι η εισαγωγή του σ' ένα ιδιαίτερα χρήσιμο σύγγραμμα για τη δημιουργία μια ταινίας, το *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*[3], όπου περιγράφει διεξοδικά ολόκληρη τη διαδικασία δημιουργίας μιας ταινίας μέσα από το παράδειγμα του *Matewan* (*Ματωμένη Αμερική*). Στην εισαγωγή του βιβλίου του, την οποία αναδημοσιεύουμε εδώ, ο Sayles ως συγγραφέας, σκηνοθέτης και μοντέρ εξηγεί αυτό που αποτελεί την πεμπτουσία της κινηματογραφικής αφήγησης: το να σκέπτεσαι με εικόνες· να μπορείς να περνάς από την ιστορία του γραπτού λόγου στην ιστορία των εικόνων. Με τον τρόπο αυτό, όχι μόνο ολοκληρώνεται το θεωρητικό υπόβαθρο της μονογραφίας, αλλά οι αναγνώστες μας έχουν και την ευκαιρία να πάρουν μια γεύση από τις συγγραφικές ικανότητες του Sayles, καθώς πρόκειται για ένα πνευματώδες, αναλυτικό και απολαυστικό κείμενο.

Το γεγονός ότι ο John Sayles δεν υπήρξε ποτέ του σκηνοθέτης-σταρ δεν επηρέασε μόνο τη θεωρητική ανάπτυξη της παρούσας έκδοσης, αλλά επίσης (ίσως και περισσότερο) τα πρακτικά ζητήματα που καθορίζουν την τελική της μορφή. Ανατρέχοντας στη διεθνή βιβλιογραφία, βρεθήκαμε αντιμέτωποι με το εξής παράδοξο: παρά την αδιαμφισβήτητη αξία του έργου του (έστω μόνο την ιστορική), η διεθνής βιβλιογραφία έχει να επιδείξει ελάχιστα συγγράμματα που να ασχολούνται αποκλειστικά με το έργο του. Ασφαλώς, άρθρα και αναλύσεις σε περιοδικά, βιβλία, εφημερίδες και δικτυακούς τόπους υπάρχουν πολλά, αλλά οι απόπειρες μεθοδικής ανάλυσης του έργου του είναι ελάχιστες (ενδεικτικά αναφέρουμε την εξαιρετική δουλειά των Diane Karson και Heidi Kenaga *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles*). Για το λόγο αυτό, στη συντριπτική τους πλειοψηφία τα κείμενα είναι πρωτότυπα, καθιστώντας την παρούσα έκδοση την πρώτη του είδους στην εκδοτική ιστορία του Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης. Πιο σημαντικό, όμως, είναι το γεγονός ότι, δεδομένης της φύσης της συγκεκριμένης μονογραφίας, που εκτός από θεωρητικό εργαλείο οφείλει επίσης να έχει αρχειακή αξία, τα κείμενα που θα διαβάσετε δεν επαρκούν σε καμία περίπτωση για μια λεπτομερή εμβάθυνση στο έργο του John Sayles. Ως εκ τούτου, έγινε μια προσεκτική ανάθεση

Introduction



Lone Star, 1996

κειμένων που λειτουργούν περισσότερο ως εισαγωγές στις διάφορες πτυχές του έργου του Sayles, ως απλά παράθυρα στο κινηματογραφικό του σύμπαν. Ας ελπίσουμε ότι θα βρεθούν επόμενοι αναλυτές που θα περάσουν από τα παράθυρα αυτά και θα επιχειρήσουν μια εξερεύνηση του, κατά το πλείστον ανεξερεύνητου, κινηματογραφικού τοπίου του John Sayles.

Η αρχειακή χρήση της μονογραφίας καλύπτεται από την εκτενή εργοβιογραφία του John Sayles, την πλήρη φιλμογραφία και βιβλιογραφία, και ασφαλώς τη μακροσκελή ενότητα των ταινιών με τις συνόψεις, τα ζενερίκ και τις (πρωτότυπες) αναλύσεις. Ας μη ξεχνάμε όμως ότι, πάνω απ' όλα, η μονογραφία αυτή είναι συνοδευτικό υλικό ενός κινηματογραφικού αφιερώματος, που στόχο έχει να γνωρίσει το έργο του σκηνοθέτη στο κοινό του Φεστιβάλ. Έτσι, η ενότητα «Για τον John Sayles» και οι συνεντεύξεις του σκηνοθέτη και της παραγωγού του, Maggie Renzi, συμπληρώνουν την εικόνα για το ποιοι είναι αυτοί οι άνθρωποι, πώς τους αντιμετωπίζουν οι συνεργάτες τους (που, σημειωτέον, παραμένουν σταθεροί εδώ και πολλά χρόνια) και πώς αντιμετωπίζουν οι ίδιοι το έργο τους, το παρελθόν τους και τον κινηματογράφο τη δεδομένη στιγμή, στο σήμερα.

Ας ελπίσουμε λοιπόν ότι με τις ταινίες του αφιερώματος και τη μονογραφία αυτή θα ανοίξουν νέα παράθυρα, όχι μόνο για εμάς, τους επαγγελματίες του κινηματογράφου, αλλά κυρίως για το κοινό, τους απλούς θεατές που μπορούν να περιηγηθούν και να αναζητήσουν μόνοι το δρόμο τους στο σύνθετο κινηματογραφικό σύμπαν του John Sayles. Ίσως εκεί, κάπου ανάμεσα στους θεατές, να βρεθούν κι αυτοί που θα γίνουν οι διάδοχοι ενός σκηνοθέτη που χαράσσει εδώ και χρόνια μια μοναχική, ηθική, πολιτική πορεία για έναν κινηματογράφο αληθινό, ανθρώπινο, πολιτικό, λαϊκό· έναν κινηματογράφο ανεξάρτητο κατ' ουσία και όχι κατ' επίφαση.

1. John Pierson, *Spike, Mike, Slackers and Dykes: A Guided Tour across a Decade of American Independent Cinema*, Hyperion, Νέα Υόρκη 1995.
2. Diane Carson, Heidi Kenaga, *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles*, Wayne State University Press, Ντιτρόιτ 2006.
3. John Sayles, *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*, Da Capo Press, Καίμπριτζ MA 2003.

Introduction

by **Konstantinos Kontovrakis**

In lieu of an introduction, allow me a brief flashback to a real incident. When I undertook the editorial supervision of this publication in the spring of 2007, I had an idea. The idea went something like this: "If John Sayles is the father of American independent cinema, then it might be a good idea to include in this publication the views of younger filmmakers who are working in independent production in the USA today and who consider themselves his spiritual children." Initially, this idea met with some hesitation from John Sayles himself and from Maggie Renzi. A hesitation that had nothing to do with the customary conceit of many directors who often react with visible or barely veiled irritation at the very hint of a possible connection with other colleagues of theirs. This hesitation had to do with the very simple and honest speculation as to whether their persistent orientation towards a cinema that is real, human, political and popular – an independent cinema in essence and not merely in appearance – has found true successors in a system where most "independent" voices are nothing but seductive overtures to the sensitive antennas of Hollywood.

My visit to the office and seasonal residence of the Sayles and Renzi pair in New Jersey, for the interview you will be reading in the following pages, provided two answers to the above speculation. The first was a confirmation that their hesitation was indeed no figment of artistic narcissism, since the simplicity and warmth with which they welcomed a total stranger to their habitat left absolutely no room for doubt on this subject. The second came from Maggie Renzi, who with disarming honesty thanked me for this idea, since it made them realize that their work all these years has had some effect, even if isolated, and had not been carried out in a vacuum (something she also repeats in the interview you will be reading).

In the end, this idea never materialized and was changed into something else, into the chapter "On John Sayles", where the director's long-time collaborators describe their experiences working with the Sayles-Renzi duo all these years, proving that a publication like this one assumes its final form as a result of a fluid, creative string of brainwaves (erroneous or correct) as well as compromises. What emerges, however, from this brief story is also the basis, the leaven of both this publication you are holding in your hands and of the 48th Thessaloniki International Film Festival complete retrospective of the film work of John Sayles.

First conclusion: this monograph may contain the name of John Sayles on its cover but it is also a monograph on Maggie Renzi (something that, in essence, is true of the whole retrospective). If the producer is the other side of the same coin, often ignored by critics and festivals with their persistence in focusing on the directors, this is even truer as regards Maggie Renzi, who has worked from the position of producer on almost all of John Sayles's films. The fact that the two of them are also partners in life comes to affirm that which from now on you should consider self-evident: wherever you read about the work of John Sayles, you're also reading about the work of Maggie Renzi.

Second conclusion: John Sayles undeniably occupies a special place in the history of American independent cinema but this does not mean that he was ever a "star director". Let us pause a little longer on this point. The theory of the *auteur*, as expressed in the now monumental *Cahiers du Cinéma* of the 60s, took an unchecked turn from the 70s on, mainly in American cinema (which in fact it attempted to analyze). By lending such weight to the role of the director in the process of viewing and analyzing a film, presenting his "obsessions" as the basic key for a reading of his film work, it transformed directors from high-ranking persons in the hierarchy of a film into its main protagonists. The theory of cinema may have advanced miles and miles from the theory of the *auteur*, rejecting the importance of the creator and focusing on the gaze of the viewer, but in a heavy industry of the spectacle the director's input is vital. Since then, the complex structure that makes up the film industry (production, distribution, criticism, marketing, etc.) has placed directors with a recognizable (and above all successful) hallmark in a film's showcase, along with and sometimes higher than its stars. A Scorsese film is always a Scorsese film first and then a film starring Robert De Niro.

Scorsese, Coppola, Spielberg, Tarantino and many others... Indeed some analysts consider that this generation of directors/stars are characterized by their box office success and ability to promote a film, sometimes regardless of its distinction[1]. Despite his long and extremely important contribution to contemporary independent cinema and despite the fact that his films unmistakably bear his personal stamp (indeed they also bear his stamp in his capacity as scriptwriter,

director and editor), John Sayles is a director whose profile has been kept remarkably low-key. We could even say that this is also one of the reasons his work remains disproportionately unknown in this country (and by extension renders the presence of this publication as well as the retrospective even more important).

The reasons that the name of John Sayles does not echo with the same resonance as those of his colleagues are many, but it is neither our business nor our purpose to analyze them here. The result, however, is one, and we explain. In one of his analyses, film theorist Greg M. Smith claims that in Sayles's films "his stylistic choices also serve narrative, political and moral goals"[2], something that many critics point out in their efforts to analyze the director's aesthetic choices. The position of this publication is that, beyond his films, the very way in which John Sayles has worked all these years, making his mark on the development of American cinema, is also a political act and a declaration of principle. If there exists a central cohesive web that "links" together all the texts in this publication, this position would be it.

Answers and explanations on this may be found in all the texts even if very often their point of focus lies elsewhere. The only text that develops this argument exhaustively is that of Despina Mouzaki, "Cinema as a Political Act", which explains from the point of view of the producer how the system John Sayles uses to produce and finance his films is of itself a political position.

Geoff Andrew, on the other hand, in his article "John Sayles: Writing for Himself", presents a flashback of the minor roles John Sayles has chosen for himself in his films. At the same time, however, he explains indirectly that even these small roles (that John Sayles himself has written, directed and portrayed) are one more piece of the giant morality puzzle that constitutes his films. Ioanna Papageorgiou chooses the point of view of feminist theory in order to broach the subject of how John Sayles develops his female characters. According to "TheFemale Presence in the Cinema of John Sayles: The Children of Men", John Sayles has managed to depict some of the most consummate female characters in contemporary American cinema not because of any "preferential treatment" but quite the opposite: by making no distinctions between men and women and seeing them all as human beings. Lefteris Adamidis examines the role of history and the past in the films of John Sayles in his "John Sayles: History and Story", analyzing in this manner the regular thematology of his films. Here too what becomes apparent behind Adamidis' ideas is the deep (social or political, according to the approach) concern of a director for a country or a culture that is struggling, and sometimes finds it impossible, to learn from its past. Finally, Yannis Tzioumakis, in the most extensive analysis included in this monograph, attempts an aesthetic approach to Sayles's early work, before the commercialization of independent cinema and its unofficial adoption by Hollywood. An extremely useful text, since most critics and analysts often bypass the issue of aesthetics in favor of the political dimensions of Sayles's work. With the detailed analysis of the historical framework in which the Sayles phenomenon was born and grew, we can once again ascertain that both John Sayles's films and his career do not serve the goals of commercialization but of a mature and sober examination of people and communities. This argument echoes even more powerfully if one were to consider that from 1980 and Sayles's first film to the present day, in a period of time during which he has made another 15 films and the landscape of independent production has changed completely, John Sayles continues to finance his films himself, as was the case with his latest film, *Honeydripper*.

All the texts chosen to make up the theoretical corpus of the monograph entitled "The Cinema of John Sayles" cover certain basic thematologies of his work, approach his oeuvre from different points of view and attempt to interpret the Sayles phenomenon, a creator with a rich and important filmography, who undertakes multiple roles in his movies (scriptwriter, director, editor and often actor) and is at the same time a successful scriptwriter and novelist. What was missing from the complete presentation of his work was a text that would succeed in analyzing the creative process involved in going from one role to the other and from one narrative form to another. This text comes from the pen of John Sayles and is his introduction to a particularly useful book on the shooting of a film, *Thinking In Pictures: The Making of the Movie Matewan*[3], where he gives a detailed description of the entire creative process involved in making a film using the example of *Matewan*. In the book's introduction, which we are reprinting here, Sayles, as writer, director and editor, explains what constitutes the quintessence of film narrative: it is to think in pictures, to be able to go from the story of the written word to the story of pictures. In this way, not only is the theoretical foundation of the monograph complete, but also our readers have the opportunity to get a taste of Sayles's writing abilities, since this is a witty, analytical and enjoyable text.

The fact that John Sayles never was a star director did not influence just the theoretical development of this publica-

tion but also (perhaps even more) the practical issues that determined its final form. In searching the international bibliography, we found ourselves faced with the following paradox: despite the undisputed value of his work (even just the historical value), the international bibliography has only a few books to show that are exclusively concerned with his work. Of course articles and analyses in magazines, books, newspapers and websites abound, but attempts at a methodical analysis of his work are few (as an indication we refer to the excellent work done by Diane Carson and Heidi Kenaga in *Sayles Talk: New Perspective on Independent Filmmaker John Sayles*). For this reason, in their overwhelming majority the texts printed here are original, making this edition the first of its kind in the publishing history of the Thessaloniki International Film Festival. But what is most important, however, is the fact that given the nature of this particular monograph, which should not only constitute a theoretical tool but also have archival value, the texts you will read are in no way sufficient for a detailed probe into the work of John Sayles. Nevertheless, the texts were carefully commissioned so as to function more as introductions to the different aspects of Sayles's work, as simple windows on his film universe. It is to be hoped that future analysts will emerge who will go through these windows and attempt to explore the largely unexplored film landscape of John Sayles.

Honeydripper, 2007

Archival use of the monograph is ensured by its inclusion of John Sayles's extensive body of work, his complete filmography and bibliography and of course the long sections devoted to his films with the synopses, credits and (original) analyses of his movies. It should not be forgotten, however, that over and above anything else, this monograph is the material accompanying a film retrospective whose goal is to make the director's work known to festival audiences. Thus, the section entitled "On John Sayles" as well as the (once again, original) interviews with the director and his producer Maggie Renzi, complete the image of who these people are, how their collaborators (who, it should be noted, have been with them for years) view them and how they themselves view their work, their past and the cinema at this particular moment in time, the present.

Let us hope, therefore, that with the films in the retrospective and this monograph, new windows will open not only for us film professionals but mainly for the public, the ordinary viewers who can take the tour and find their own way to the complex film universe of John Sayles. Perhaps there, somewhere among the viewers there are also those who will become the successors of a director who for years now has been charting a solitary and moral course for a cinema that is real, human, political and popular; a cinema that is independent in essence and not merely in appearance.

Translated into English by **Elly Petrides**

1. John Pierson, *Spike, Mike, Slackers and Dykes: A Guided Tour across a Decade of American Independent Cinema*, Hyperion, New York 1995.
2. Diane Carson, Heidi Kenaga, *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles*, Wayne State University Press, Detroit 2006.
3. John Sayles, *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*, Da Capo Press, Cambridge MA 2003.

Ο John Sayles εν ώρα εργασίας / John Sayles at work

Γεφυρώνοντας τον mainstream και τον ανεξάρτητο κινηματογράφο: το ζήτημα της αισθητικής στις πρώτες ταινίες του John Sayles

του **Γιάννη Τζιουμάκη**

Ο John Sayles κατέχει μια μοναδική θέση σ' αυτό που συνήθως αποκαλείται σύγχρονος, ανεξάρτητος, αμερικανικός κινηματογράφος. Η πρώτη του μεγάλου μήκους ταινία ως σεναριογράφος-σκηνοθέτης (αλλά και ως μοντέρ και ηθοποιός), *Return of the Secaucus 7* (1980) αποτέλεσε τη μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία μεταξύ μιας μικρής ομάδας ταινιών μυθοπλασίας (ανάμεσά τους οι *Northern Lights* [J. Hanson, R. Nilsson, 1979], *Heartland* [R. Pierce, 1980], *Gal Young 'Un* [V. Nunez, 1979]), και ντοκιμαντέρ (*Joe and Maxi* [M. Cohen και J. Gold], *The War at Home* [G. Silber G.A. Brown, 1979] και *The Life and Times of Rosie the Riveter*), που όλες μαζί οδήγησαν την ανεξάρτητη σκηνοθεσία σε μια νέα εποχή και πολύ κοντύτερα σ' ένα ευρύ κοινό που διψούσε για έξυπνο, ουσιώδη, συχνά προκλητικό, αλλά πάντα πνευματώδη κινηματογράφο. Από το ξεκίνημά του και, θα μπορούσε να πει κανείς περισσότερο από οποιονδήποτε σύγχρονό του, ο Sayles συνέχισε να δουλεύει στον ανεξάρτητο τομέα (μακριά από τα πλοκάμια των AOL, Viacom και Sony –μητρικές εταιρείες των Warner, Paramount και Columbia αντίστοιχα– που ελέγχουν τον κινηματογράφο του Χόλιγουντ), δημιουργώντας ένα εντυπωσιακό σύνολο δουλειάς που περιλαμβάνει δεκαπέντε ταινίες σε περίπου τριάντα χρόνια σκηνοθεσίας. Με τέτοια διαπιστευτήρια, δεν είναι περίεργο που ονομάστηκε ο «άστεπτος πατέρας» (Levy, 1999, σ. 82) και ο «νονός» (Neff, 1998, σ. 32) των ανεξάρτητων αμερικανών σκηνοθετών. Επιπροσθέτως, οι κριτικοί συχνά αναφέρονταν σ' αυτόν ως «συνείδηση» (Neff, 1998, σ. 32) των ανεξάρτητων σκηνοθετών, χαρακτηρισμός απόρροια της δέσμευσής του να καταπιάνεται με ευαίσθητα και συχνά αμφιλεγόμενα πολιτικά και κοινωνικά θέματα στις ταινίες του.

Εξαιτίας ίσως της πολιτικής φύσης πολλών ταινιών του (οι ταινίες του Sayles έχουν πραγματευθεί πολύ ανόμοια μεταξύ τους κοινωνικοπολιτικά θέματα, όπως η αστική διαφθορά και οι πολιτικές της επιπτώσεις στις μικρές πόλεις [*City of Hope*, 1991]· ο εταιρικός καπιταλισμός και το αντίκτυπό του στους παρθένους φυσικούς τόπους αναψυχής [*Sunshine State*, 2001]· ο ρατσισμός [*Brother from Another Planet*, 1984, *Lone Star*, 1996]· η γυναικία ομοφυλοφιλία [*Lianna*, 1983]· η αναπηρία [*Passion Fish*, 1992]· το εργατικό κίνημα [*Matewan*, 1987] κλπ.) και της αδιαμφισβήτητης φήμης του ως αφηγητή –ο Sayles έχαιρε επίσης τεράστιας φήμης ως έμμισθος σεναριογράφος και επιμελητής-«σωτήρας» σεναρίων, ενώ είναι και πολυβραβευμένος συγγραφέας– η κινηματογραφική κριτική δεν έχει ερευνήσει την αισθητική της δουλειάς του Sayles με την ίδια σοβαρότητα που έχει ερευνήσει την ικανότητά του στην αφήγηση ή τις πολιτικές θέσεις των ταινιών του. Αναφερόμενος στο *Return of the Secaucus 7*, ο Jack Ryan περιγράφει το οπτικό ύφος που χρησιμοποιεί ο Sayles ως «απλό» (1998, σ. 10, 67) και «μη εξωραϊσμένο» (σ. 66), ενώ άλλοι κριτικοί, όπως η σημαίνουσα Pauline Kael, έχουν παρατηρήσει πως η δουλειά του Sayles στερείται «κινηματογραφικής αίσθησης» και πως ο σκηνοθέτης «δεν κερδίζει τίποτε ως καλλιτέχνης με τη χρήση του φιλμ» (Kael, όπως την παραθέτει ο Levy το 1999, σ. 85). Ο Ryan συνοψίζει επιτυχώς την κινηματογραφική κριτική που ασκείται στις ταινίες του Sayles όταν γράφει πως «αυτό που επιτυγχάνεται σε όλες του τις ταινίες είναι η στέρεη αίσθησή του για την ιστορία, τους ήρωες, την πολιτική, τις τάξεις, και η επιθυμία να περικλείσει όλα του τα ενδιαφέροντα σ' ένα ρεαλιστικό σύνολο που να συντελεί σε μια διαφωτιστική, πληροφοριακή θέαση» (1998, σ. 16). Φαίνεται πως στους κριτικούς αρκεί να χαρακτηρίζουν την αισθητική των ταινιών του Sayles «ρεαλιστική» και να στρέφουν γρήγορα το ενδιαφέρον τους σε άλλα θέματα.

Ο ίδιος ο Sayles δεν κάνει τίποτε για να αντικρούσει τις παραπάνω επικρίσεις. Αντίθετα, σε πολλές συνεντεύξεις του παραδέχεται ανοιχτά ότι η τέχνη του κινηματογράφου δεν τον ενδιαφέρει. Με δηλώσεις όπως: «η φόρμα ως αυτοσκοπός με αφήνει παντελώς αδιάφορο. Μ' ενδιαφέρει όμως η τεχνική της αφήγησης» (Smith, 1998, σ. 100)· «δεν μ'

ενδιαφέρει ιδιαίτερα το ύφος» (Chanko, 1999, σ. 39)· «το κύριο μέλημά μου είναι να κάνω ταινίες για τους ανθρώπους. Δεν μ' ενδιαφέρει η τέχνη της κινηματογραφίας» (Auster και Quart, 1999, σ. 18), ο Sayles έχει υπάρξει συνένοχος στο ότι έχει επιτρέψει στην κινηματογραφική κριτική να μη διερευνήσει αρκετά τις αισθητικές προτάσεις των ταινιών του, σε μια εποχή όπου οι υπόλοιποι ανεξάρτητοι σκηνοθέτες (Jim Jarmusch, Susan Seidelman, Spike Lee και Wayne Wang, για να ονομάσουμε τους πιο διακεκριμένους) ξεπροβάλλουν ως σκηνοθέτες με ξεχωριστό, αντί-χολιγουντιανό οπτικό ύφος. Στο παρόν κείμενο θα μιλήσουμε για την αισθητική των πρώτων, ανεξάρτητων, αυτοχρηματοδοτούμενων ταινιών του Sayles, *Return of the Secaucus 7*, *Lianna* (1983) και *Brother from Another Planet* (*Από άλλο πλανήτη*, 1984). Θα υποστηρίξουμε ότι η αισθητική των πρώτων ταινιών του Sayles είναι προϊόν χρήσης ενός οπτικού ύφους που αποτελεί το αμάλγαμα επιρροών από τις προγενέστερες ενσαρκώσεις του ανεξάρτητου αμερικανικού κινηματογράφου, ειδικά της δουλειάς του John Cassavetes, από το Νέο Χόλιγουντ (επίσης γνωστό και ως Χολιγουντιανή Αναγέννηση) αλλά και από ταινίες exploitation* που συνδέονται με σκηνοθέτες όπως ο Roger Corman και με εταιρείες όπως οι New World Pictures, Dimension Pictures και Crown International, που κυριαρχούσαν στον ανεξάρτητο, χαμηλού προϋπολογισμού κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του 1970 και στις αρχές της δεκαετίας του 1980.

Το πλαίσιο: Ανεξάρτητος αμερικανικός κινηματογράφος

Πριν ο Sayles και οι σύγχρονοί του δώσουν έναν πολύ ξεχωριστό (και πολιτικό) ορισμό στον όρο «ανεξάρτητος κινηματογράφος», ο χαρακτηρισμός «ανεξάρτητος» είχε χρησιμοποιηθεί (και κακοποιηθεί) από σκηνοθέτες, κριτικούς, Τύπο και κινηματογραφόφιλο κοινό προκειμένου να περιγράψει και να ερμηνεύσει διαφορετικούς σκηνοθέτες, κινήματα και συχνά αντικρουόμενες πρακτικές του αμερικανικού κινηματογράφου.

Για παράδειγμα, κατά τη διάρκεια της εποχής των στούντιο (μέσα της δεκαετίας του 1920-τέλος της δεκαετίας του 1940), ο χαρακτηρισμός ανεξάρτητος δινόταν σε μεγάλου κύρους ταινίες παραγωγών όπως οι Samuel Goldwyn και David O. Selznick που χρησιμοποιούσαν τη United Artists (κι αργότερα άλλες εταιρείες) για να βγάλουν στις αίθουσες ταινίες που είχαν γυρίσει μέσω των αντίστοιχων δικών τους εταιρειών παραγωγής. Έτσι, ανάμεσα στις ανεξάρτητες ταινίες της εποχής βρίσκουμε και το *Gone with the Wind* (*Όσα παίρνει ο άνεμος*, V. Fleming, 1939), μια ταινία που θεωρείται ευρέως ως η επιτομή του εμπορικού Χόλιγουντ των στούντιο, αλλά ταυτόχρονα ήταν παραγωγή του Selznick και της εταιρείας παραγωγής του Selznick International Pictures. Απ' την άλλη, ο ίδιος χαρακτηρισμός δινόταν σε ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού, την παραγωγή και διανομή των οποίων έκαναν τα ανεξάρτητα στούντιο της Poverty Row,** όπως οι Monogram και Republic Pictures, και που προορίζονταν για την πρώτη παράσταση του «2 ταινίες, 1 εισιτήριο», τις δεκαετίες του 1930 και του 1940. Και σαν να μην έφτανε η ήδη υπάρχουσα σύγχυση, ο ίδιος χαρακτηρισμός δινόταν και σε ταινίες με ελάχιστο προϋπολογισμό που βασικά παράγονταν, διανέμονταν και προβάλλονταν εκτός της κινηματογραφικής βιομηχανίας της Καλιφόρνια κι είχαν για στόχο διαφορετικούς εθνοτικούς πληθυσμούς της Αμερικής.

Μετά την κατάρρευση του συστήματος των στούντιο στα τέλη της δεκαετίας του 1940 κι ενόσω τα πιο μεγάλα στούντιο σταματούσαν σταδιακά να κάνουν μόνα τους την παραγωγή ταινιών, ο χαρακτηρισμός χρησιμοποιήθηκε επίσης για να περιγράψει κάθε ταινία της οποίας την παραγωγή δεν είχε κάνει κάποιο μεγάλο στούντιο. Κατ' αυτό τον τρόπο, μια ταινία όπως ο επικός *Spartacus* (*Σπάρτακος*, Kubrick, 1960) θεωρήθηκε ως ανεξάρτητη ταινία επειδή ήταν παραγωγή της εταιρείας Bryna Productions του Kirk Douglas, παρότι χρηματοδοτήθηκε και διανεμήθηκε από τη Universal. Ταυτόχρονα, ο χαρακτηρισμός δινόταν επίσης σε ταινίες exploitation χαμηλού προϋπολογισμού, όπως εκείνες που γύριζε ο Roger Corman ή οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας-τεράτων της American International Pictures που στόχευαν στο εφηβικό κοινό και προβάλλονταν κυρίως σε κινηματογράφους ντράιβ-ιν.

Κι ενώ τον χαρακτηρισμό «ανεξάρτητο» διεκδικούσαν εξίσου τα επικά blockbuster και οι ταινίες είδους [genre films] χαμηλού προϋπολογισμού, μια ομάδα σκηνοθετών, στην οποία μεταξύ άλλων ανήκαν οι John Cassavetes, Jonas Mekas και Shirley Clarke, έδωσε ένα νέο νόημα στον όρο, με ταινίες που συνειδητά προσπαθούσαν να έρθουν σε πλήρη ρήξη με τον «επίσημο» αμερικανικό κινηματογράφο έτσι όπως τον εξασκούσε η κινηματογραφική βιομηχανία των ταινιών

* Σ.τ.Μ. Οι ταινίες exploitation είναι ταινίες που στόχευαν στην εμπορική επιτυχία χωρίς καμία άλλη καλλιτεχνική αξίωση ή πρόσχημα. Συνήθιζαν να προσελκύουν το κοινό με το σεξ, τη βία ή το φόβο ενώ συχνά στόχευαν σε συγκεκριμένα ακροατήρια, «εκμεταλλευόμενες» θέματα που μπορεί να τα ενδιέφεραν, παρουσιάζοντάς τα όσο πιο άμεσα γινόταν προκειμένου να έχουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εμπορική ανταπόκριση. Μετεξέλιξη κάποιων υποκατηγοριών των ταινιών exploitation είναι, π.χ., τα σπλάτερ ή τα πορνό.

** Σ.τ.Μ. Περιοχή του Χόλιγουντ όπου στεγάζονταν πολλά ανεξάρτητα στούντιο της εποχής.

μεγάλου αλλά και μικρού προϋπολογισμού. Παρότι η πλειοψηφία των σκηνοθετών που αποτέλεσαν τελικά την ομάδα του νέου αμερικανικού κινηματογράφου στις αρχές της δεκαετίας του 1960 όδευε προς την αβάν-γκαρντ, ο Cassavetes συνέχιζε να δουλεύει μέσα στα περιθώρια του mainstream αμερικανικού κινηματογράφου και γρήγορα έγινε η ηγετική φυσιογνωμία ενός πραγματικά ανεξάρτητου τρόπου αφηγηματικής σκηνοθεσίας. Ο τρόπος αυτός, ο οποίος, όπως θα δούμε παρακάτω, άσκησε άμεση επιρροή στον John Sayles, περιλάμβανε στοιχεία όπως την αυτόχρηματοδότηση των ταινιών του, τη συνεργασία μ' έναν στενό κύκλο φίλων και συνεργατών, την ανάληψη περισσότερων του ενός ρόλων στη διαδικασία της παραγωγής και κατά συνέπεια την κατάργηση του λεπτομερούς διαχωρισμού εργασίας που χαρακτηρίζει τον τρόπο παραγωγής του εμπορικού αμερικανικού κινηματογράφου και καθορίζει τη διανομή των ταινιών μετά την ολοκλήρωσή τους. Η διατήρηση του απόλυτου ελέγχου σε κάθε επίπεδο της διαδικασίας παραγωγής επέτρεψε στον Cassavetes να εξελίξει έναν προσωπικό κινηματογράφο. Ελεύθερες από κάθε περιορισμό, οι ταινίες του τολμούσαν να είναι υφολογικά και αφηγηματικά προκλητικές, εξερευνώντας συχνά «αχαρτογράφητες περιοχές», ενώ το σύνολο της παραγωγής του ήταν τόσο ποικίλο ώστε τον έκανε τον «πιο ιδιόρρυθμο και λιγότερο κατηγοριοποιημένο σκηνοθέτη της Αμερικής» (Levy, 1999, σ. 103-4).

Εκτός από τον Cassavetes, ένα ακόμα σχήμα του ανεξάρτητου κινηματογράφου του τέλους της δεκαετίας του 1960 και της αρχής της δεκαετίας του 1970 αποτέλεσε εξίσου σημαντική πηγή έμπνευσης για τον Sayles. Πρόκειται για τις αμερικανικές παραγωγές χαμηλού σχετικά προϋπολογισμού που γρήγορα έγιναν το πρότυπο για τον mainstream χολιγουντιανό κινηματογράφο της περιόδου 1967-1975, μιας περιόδου που χαρακτηρίζεται συχνά ως «το Νέο Χόλιγουντ» ή η «Χολιγουντιανή Αναγέννηση.» Συνδυάζοντας ένα μείγμα στρατηγικών exploitation, τεχνικών καλλιτεχνικής σκηνοθεσίας δανεισμένων από την Ευρώπη (nouvelle vague) και την Ιαπωνία (Akira Kurosawa) και μια εστίαση σε καθαρά αμερικανικά θέματα μέσα σε πλαίσια κινηματογραφικού είδους που δεν ήταν πάντα ξεκάθαρα, οι ταινίες της χολιγουντιανής αναγέννησης μπορούν να ιδωθούν ως το προϊόν ενός νέου παντρέματος της ανεξάρτητης κινηματογραφικής παραγωγής με την παραγωγή των μεγάλων στούντιο. Κατά τη διάρκεια της σύντομης αυτής περιόδου, τα μεγάλα στούντιο έδωσαν στους σκηνοθέτες πρωτοφανή δημιουργικό έλεγχο της διαδικασίας σκηνοθεσίας και ο αμερικανικός κινηματογράφος εισήλθε σε μια φάση που χαρακτηριζόταν από την παραγωγή υφολογικά ανόμοιων και αφηγηματικά απαιτητικών ταινιών που ήταν πολύ περισσότερο συντονισμένες με το κοινωνικό και πολιτικό κλίμα της εποχής – και συχνά συνδέονταν με το φαινόμενο της αντικουλτούρας. Σκηνοθέτες όπως οι Arthur Penn, Dennis Hopper, Robert Altman, Hal Ashby, Bob Rafelson, Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola και πολλοί άλλοι παρέβησαν εσκεμμένα στους κώδικες και τις συμβάσεις του mainstream κλασικού αμερικανικοά κινηματογράφου και μαζί κάποια βασικά προϊόντα του κλασικισμού, όπως την αιτιοκρατική αφήγηση, τον πρωταγωνιστή που υποκινείται από ψυχολογικά κίνητρα, το ξεκάθαρο πλαίσιο του είδους και το αθόρυβο κινηματογραφικό ύφος που λειτουργούσε πάντα υποβοηθητικά στη σαφή αφήγηση της ιστορίας.

Μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970, ωστόσο, η Χολιγουντιανή Αναγέννηση είχε τελειώσει. Η επιτυχία των νέων blockbuster που διέθεταν σαφή αφήγηση και στέρεα πλαίσια είδους, όπως αποδείκνυαν έμπρακτα τα *Jaws* (*Στα σαγόνια του καρχαρία*, 1975) και *Star Wars* (*Ο πόλεμος των άστρων*, 1977), οδήγησαν το Χόλιγουντ σε μια νέα εποχή. Με τα μεγάλα στούντιο να γίνονται μέρος επιχειρήσεων με συμφέροντα στον ευρύτερο τομέα της ψυχαγωγίας και με τους ανεξάρτητους σκηνοθέτες των ταινιών exploitation χαμηλού προϋπολογισμού να στρέφονται τελικά προς την πιο προσοδοφόρα δουλειά του βίντεο, ο αμερικανικός ανεξάρτητος κινηματογράφος ήταν σχεδόν νεκρός. Ήταν η εποχή που ο Sayles και οι σύγχρονοί του άφησαν το σημάδι τους στον αμερικανικό κινηματογράφο και διεκδίκησαν το χαρακτηρισμό «ανεξάρτητο» για έναν διαφορετικό, πολύ συγκεκριμένο αυτή τη φορά τρόπο σκηνοθεσίας.

Ο τρόπος αυτός, που αναπτύχθηκε μετά το 1980, απόφευγε εσκεμμένα το λούστρο του Χόλιγουντ, καθώς και τη χονδροειδή εμπορευματοποίηση της σκηνοθεσίας είδους και την εξάρτηση από την προβολή του σεξ και της βίας που χαρακτήριζαν τις ταινίες exploitation. Πιο συγκεκριμένα, αναπτύχθηκε σε άμεση αντίθεση με τον mainstream χολιγουντιανό κινηματογράφο της εποχής, καθώς οι νέοι, ανεξάρτητοι σκηνοθέτες όρισαν συνειδητά ως θέση τους «όλα όσα δεν ήταν το Χόλιγουντ» (Biskind, 2005, σ. 19). Οι νέες, ανεξάρτητες ταινίες είχαν πολύ χαμηλό προϋπολογισμό, κι η παραγωγή τους γινόταν εξολοκλήρου εκτός των μεγάλων στούντιο (ή των πολυάριθμων θυγατρικών τους), διέφεραν εμφανώς αισθητικά ή και πολιτικά από τις mainstream ταινίες και πραγματεύονταν θέματα που οι ταινίες των μεγάλων στούντιο απέφευγαν (Tzioumakis, 2006, σ. 208). Επικεφαλής των σκηνοθετών αυτών ήταν ο John Sayles, καθώς το εμπορικά επιτυχημένο κινηματογραφικό του ντεμπούτο είχε στρέψει σε μεγάλο βαθμό την προσοχή των κριτικών αλλά και του κοινού στο νέο, ανεξάρτητο αυτό κίνημα.

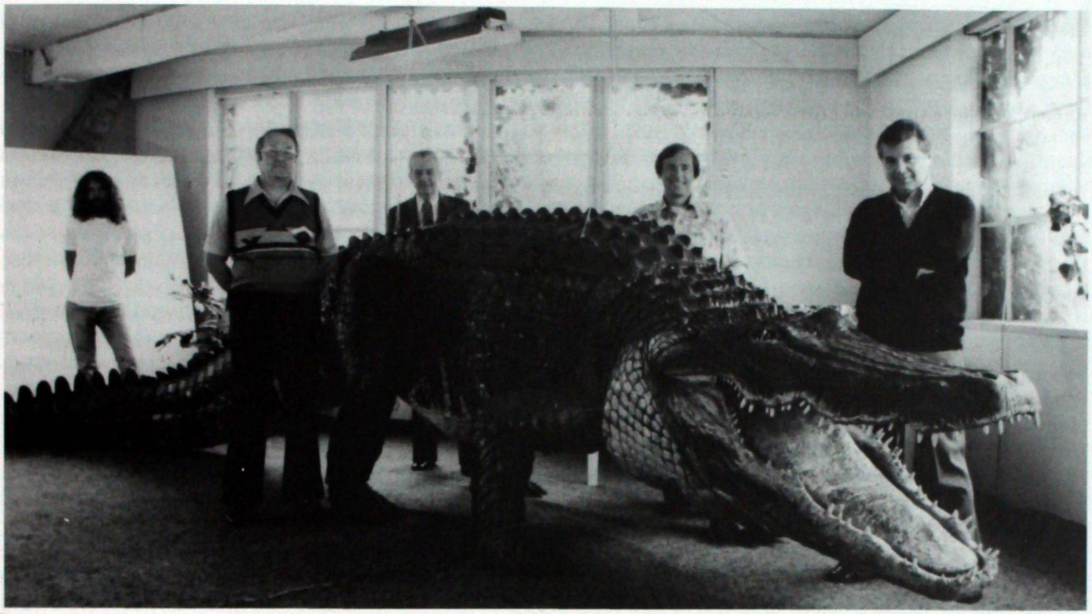
Ο κινηματογράφος του

Return of the Secaucus 7

Πριν από την πρώτη του ταινία ως σκηνοθέτης-σεναριογράφος, ο Sayles είχε δουλέψει κάποια χρόνια ως σεναριογράφος στην πρώτη ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής ταινιών exploitation εκείνης της εποχής, τη New World Pictures του Roger Corman. Έχοντας δει τα σενάριά του για τα *Piranha* (*Πιράνχα*, J. Dante, 1978), *Lady in Red* (L. Teague, 1979), *Battle Beyond the Stars* (J.T. Murakami, 1980) και *Alligator* (L. Teague, 1980) να γίνονται ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού στον απίστευτα γρήγορο ρυθμό παραγωγής για τον οποίο ήταν διάσημος ο Corman, ο Sayles είχε πολλές ιδέες για το πώς να αντεπεξέλθει στους περιορισμούς ενός προϋπολογισμού. Απ' αυτή την άποψη, όταν αποφάσισε να γυρίσει το *Return of the Secaucus 7* με δικά του χρήματα (60.000 δολάρια περίπου) ήξερε ήδη πως η αισθητική της ταινίας θα καθοριζόταν σίγουρα από το ιδιαίτερα περιορισμένο κεφάλαιο που είχε στη διάθεσή του. Για το λόγο αυτό, στη διάρκεια του βασικού σταδίου της κινηματογράφησης, διάρκειας πέντε μόνο εβδομάδων, ο Sayles πήρε ως δημιουργός μια σειρά αποφάσεων που υπαγορεύονταν απόλυτα από τους περιορισμούς του προϋπολογισμού. Έκοψε από το σενάριο τις περίτεχνες –και άρα δαπανηρές– κινήσεις της κάμερας· προσέλαβε ηθοποιούς εκτός σωματείου –μερικοί ήταν φίλοι– που πληρώνονταν λιγότερο απ' όσο όριζε κανονικά η Ένωση Ηθοποιών του Κινηματογράφου· χρησιμοποίησε 16αρα κάμερα, και γενικά, έβαλε σε εφαρμογή όλη του την εμπειρία από τη New World Pictures προκειμένου να βρει τρόπους να κρατήσει χαμηλά το κόστος παραγωγής. Αυτό περιελάμβανε την άρνησή του να προσλάβει μοντέρ για την ταινία. Αντ' αυτού, νοίκιασε ένα τραπέζι μοντάζ και μαζί με τη Maggie Renzi (πολυετή σύντροφο του Sayles, υπεύθυνη εκτέλεσης παραγωγής της ταινίας και μια εκ των πρωταγωνιστριών) έμαθαν μόνοι τους πώς να μοντάρουν μια ταινία. Από τα πρώτα πλάνα του *Secaucus* καθίσταται εμφανές πως δεν πρόκειται για μια λαμπερή χολιγουντιανή παραγωγή. Η αφήγηση μέσω των διαλόγων και τα εξωτερικά γυρίσματα χαρίζουν στην ταινία μια αίσθηση αληθοφάνειας που έλειπε από τις ακριβές παραγωγές της εποχής και την κάνουν να μοιάζει περισσότερο με «ερασιτεχνικό βίντεο». Καθώς η ιστορία περιστρέφεται γύρω από την επανεύρεση πέντε φίλων με κοινό πολιτικό παρελθόν, η έμφαση της ταινίας δίνεται κυρίως στη διάδρασή τους, ειδικά στις λεκτικές τους ανταλλαγές (ως ομάδας ή ως μικρότερων μονάδων). Κατά τη διάρκεια της ταινίας, ο θεατής ανακαλύπτει σταδιακά τα μυστικά τους, τις πολιτικές τους απόψεις, τις αισθηματικές-σεξουαλικές τους προτιμήσεις, τους δεσμούς που τους ενώνουν και τη σχέση καθενός με τον άλλο και με την ομάδα ως σύνολο.

Κατά συνέπεια, η αφήγηση της ταινίας είναι δομημένη με χαλαρό τρόπο, και προχωρά με μικρά περιστατικά που συμβαίνουν στα μέλη της ομάδας κατά τη διάρκεια της επανεύρεσής τους (Πώς θα αντιδράσει ο Jeff όταν μάθει ότι η σύντροφός του Martha κοιμήθηκε με τον J.T.; Θα υποκύψει η Francis στις σεξουαλικές προτάσεις του Ron;) ή με μεγαλύτερα αινίγματα που τελικά αποδεικνύονται άσχετα με το ξεδίπλωμα της ιστορίας (θα μπορέσει ο Chip [ο μόνος παρείσακτος αλλά και υποκαταστάτης του θεατή] να γίνει αποδεκτός από την υπόλοιπη ομάδα;). Η απουσία μιας αυστηρά δομημένης αφηγηματικής τροχιάς επιτρέπει στο ερώτημα του «τι έκαναν στη ζωή τους οι ήρωες μετά την εποχή της ακτιβιστικής τους δράσης;» –στο πραγματικό δηλαδή θέμα της ταινίας– να διερευνηθεί σε μεγάλο βάθος και χωρίς τη βοήθεια των συνηθισμένων αφηγηματικών τεχνασμάτων (αγωνία, χρονικά όρια και επιδίωξη ξεκάθαρων στόχων). Η προσέγγιση αυτή θυμίζει πολύ τη χαλαρή δομή της αφήγησης στο *Shadows* (*Σκιές*) του Cassavetes, όπου ο ελληνοαμερικανός σκηνοθέτης αποφεύγει όλα τα τεχνάσματα αλλά και το μελόδραμα που θα χρησιμοποιούσε μια χολιγουντιανή ταινία προκειμένου να ασχοληθεί με το θέμα του ρατσισμού. Αντ' αυτού, το *Shadows* διερευνά με ποιο τρόπο οι άνθρωποι εναρμονίζονται μ' ένα συγκεκριμένο περιβάλλον, με το αστικό, μποέμικο περιβάλλον του τέλους της δεκαετίας του 1950 στη Νέα Υόρκη, όπου ο ρατσισμός είναι ένα ακόμα κομμάτι της καθημερινότητας και όχι το κεντρικό, δραματικό θέμα της ταινίας. Εξίσου, στο *Secaucus*, ο Sayles αποδραματοποιεί συγκεκριμένα αφηγηματικά γεγονότα (και πιο συγκεκριμένα την αντίδραση του Jeff όταν μαθαίνει ότι η σύντροφός του κοιμήθηκε με τον καλύτερό του φίλο μια μέρα μετά το χωρισμό του ζευγαριού), καθώς ενδιαφέρεται επίσης για το πώς ζουν τις ζωές τους οι βασικοί ήρωες.

Όταν φτάνουμε στο θέμα του οπτικού ύφους, ωστόσο, ο Sayles δεν ακολουθεί απόλυτα τον Cassavetes (παρότι οι τεχνικές ατέλειες του *Secaucus* συνεχίζουν να μας τον θυμίζουν), αντίθετα στρέφεται για έμπνευση σε μια από τις κεντρικές φιγούρες του Νέου Χόλιγουντ, τον Robert Altman. Με σενάριο γεμάτο διάλογο και καθόλου προϋπολογισμό για περίπλοκη κινηματογράφηση, ο Sayles δεν είχε πολλές εναλλακτικές για το πώς θα μπορούσε να γυρίσει και να μοντάρει την ταινία του. Η πρώτη του απόφαση ήταν να σπάσει την αφήγηση σ' ένα πολύ μεγάλο αριθμό μικρών σκηνών έτσι ώστε να μπορεί να αλλάζει τοποθεσία και χαρακτήρες συχνά και να αυξάνει κατ' αυτό τον τρόπο το ρυθμό της ταινίας στην οποία δεν γίνονται και πολλά πράγματα. Ακόμα και η μεγαλύτερη σκηνή της ταινίας (εκείνη στο μπαρ)



Το τέρας της ταινίας *Alligator / Alligator*, the creature

που κρατά 16 περίπου λεπτά, χωρίζεται σε 12 μικρότερες σεκάνς, εστιάζοντας σε διαφορετικές συζητήσεις ανάμεσα σε μικρότερες ομάδες ή ήρωες (ο Chip και ο Jeff τσακώνονται· η Irene και η Katie μιλούν για την πολιτική· ο J.T. τραγουδά, κ.λπ.), επιταχύνοντας έξυπνα το ρυθμό της ταινίας και αντισταθμίζοντας πολλές «σκηνές μιας λήψης» που έχουν επιβραδυντικό αποτέλεσμα.

Ο ίδιος ο Sayles αναγνωρίζει το *Nashville* (1976) του Altman, την ενδεικτικότερη θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ταινία της χολιγουντιανής αναγέννησης, ως την κύρια επιρροή του στο *Secaucus* (Chute, 1981, σ. 5), καθώς το *Nashville* αποτελείται από ασυνήθιστα μεγάλο αριθμό υπο-πλοκών και ο Altman κάνει cut από τη μια ιστορία στην άλλη καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας προκειμένου να σχολιάσει την πολύπλευρη και περίπλοκα υφασμένη διάρθρωση της αμερικανικής κοινωνίας ενόσω έρχεται αντιμέτωπη με το τέλος μιας εποχής. Με την ταινία του Sayles να ασχολείται με το τέλος της δεκαετίας του 1960 –παρότι σε πολύ μικρότερο εύρος απ' όσο το *Nashville*–, φαίνεται ότι η πρώτη ταινία του Altman δεν αποτέλεσε έμπνευση μόνο από άποψη μοντάζ αλλά και λόγω του πολιτικού του θέματος,

Εκτός από την επιρροή του Νέου Χόλιγουντ, ο Sayles δανείζεται και δύο τεχνικές που κανονικά συνδέονται με τον mainstream κινηματογράφο. Κάνει εκτεταμένη χρήση των «συνδετικών διαλόγων» (dialogue hooks), με τους οποίους ξεχωριστές σκηνές συνδέονται μεταξύ τους μέσω μιας λέξης ή μιας φράσης στο διάλογο που ενώνει το τελευταίο πλάνο της μιας σκηνής με το πρώτο της επομένης. Χρησιμοποιώντας την τεχνική αυτή εννέα τουλάχιστον φορές (ενώνοντας άρα με τον τρόπο αυτό το ένα πέμπτο περίπου των σκηνών της ταινίας), ειδικά στα πρώτα μέρη όπου παρουσιάζονται οι ήρωες και οι δεσμοί που τους ενώνουν, ο Sayles κατορθώνει να διευκολύνει το θεατή να παρακολουθήσει μια ιστορία στην οποία οι πρωταγωνιστές είναι πολλοί και οι μεταξύ τους συσχετισμοί μπορεί να τον μπερδέψουν.

Πιο αμφιλεγόμενα ίσως, και προκειμένου να αποφύγει τη θεατρική αισθητική των «κινηματογραφημένων συζητήσεων», ο Sayles παρεμβάλλει δύο σεκάνς «δράσης» στην ταινία. Στην πρώτη σεκάνς, οι άνδρες πρωταγωνιστές παίζουν μπάσκετ και ο μοντέρ Sayles σταδιακά επιταχύνει το μοτίβο του μοντάζ της σκηνής καθώς ο θεατής περιμένει ότι ο Jeff (που μόλις έμαθε ότι ο J.T. κοιμήθηκε με τη σύντροφό του) θα χτυπήσει τον J.T. Παρότι η αισθητική της σκηνής έρχεται μάλλον σε αντίθεση με την υπόλοιπη ταινία (η σκηνή αποτελείται από 49 πλάνα με μέση

διάρκεια πλάνου τα 3 περίπου δευτερόλεπτα), παραμένει ωστόσο ό,τι κοντινότερο στην κλιμακούμενη αφηγηματική σεκάνς, καθώς στο τέλος οι προσδοκίες του θεατή εκπληρώνονται, αν και μερικώς, αφού ο Jeff προκαλεί μόνο ένα ελαφρύ τραύμα στον J.T. Στην δεύτερη σκηνή δράσης, οι άνδρες πρωταγωνιστές κάνουν για ώρα βουτιές σ' ένα ποτάμι και οι γυναίκες πρωταγωνίστριες κοιτούν, θαυμάζοντας τα γυμνά τους σώματά. Εκτός από το ότι παρέχει την ευκαιρία για δράση σε όμορφο σκηνικό, η σκηνή θέτει το ζήτημα της οπτικής απόλαυσης του γυμνού αντρικού σώματος από μέρους των γυναικών (και του θεατή), αναστρέφοντας μια ιδιαίτερα ισχυρή παράδοση του αμερικανικού κινηματογράφου, όπου η οπτική απόλαυση του θεατή συνδέεται σχεδόν αποκλειστικά με τη θέαση του γυναικείου σώματος. Μολονότι και οι δύο σκηνές προσθέτουν ρυθμό στην ταινία, το *Secaucus* παραμένει μια, στηριγμένη στο διάλογο, έρευνα για το θάνατο του πολιτικού ριζοσπαστισμού κι ένα σχόλιο για το πεπρωμένο της γενιάς του '60 υπό την απειλή του Ronald Reagan και της Νέας Δεξιάς που είχε ήδη αρχίσει να δείχνει για τα καλά το πρόσωπό της όταν η ταινία προβλήθηκε στις ΗΠΑ.

Η μίξη των παραπάνω αισθητικών επιρροών έδωσε στο *Secaucus* μια πολύ ξεχωριστή αίσθηση που την έκανε να ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες νέες ανεξάρτητες ταινίες της αρχής της δεκαετίας του 1980. Η άντληση από διαφορετικές παραδόσεις της ανεξάρτητης και εναλλακτικής σκηνοθεσίας και η συγχώνευσή τους με στοιχεία του mainstream, κλασικού κινηματογράφου, επέτρεψε στον Sayles να δημιουργήσει ένα είδος εναλλακτικού κινηματογράφου που δεν θυσιάζει την ψυχαγωγία και παραμένει έτσι εμπορικός. Με τον τρόπο αυτό, ο Sayles ξύπνησε ουσιαστικά τον ανεξάρτητο κινηματογράφο απ' το λήθαργό του και, ως άλλος Cassavetes, απέδειξε ότι ο καθένας μπορεί να γίνει επιτυχημένος σκηνοθέτης, ακόμα κι αν τα μέσα που διαθέτει είναι ιδιαίτερα πενιχρά.

Lianna και *Brother from Another Planet*

Παρά την επιτυχία του *Secaucus*, ο Sayles αποφάσισε να παραμείνει ανεξάρτητος και στη δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, *Lianna* (1983). Αυτό σήμαινε ξανά έναν πολύ χαμηλό προϋπολογισμό (300.000 δολάρια αυτή τη φορά) και παρόμοιους, αν όχι μεγαλύτερους οικονομικούς περιορισμούς από εκείνους που αντιμετώπισε στο *Secaucus*, καθώς το *Lianna* απαιτούσε γυρίσματα σε πολλές αστικές τοποθεσίες που καθιστούσαν αναγκαία τη χρήση μερικών έστω δαπανηρών τρόπων κινηματογράφησης και δημιουργούσαν πολλά άλλα οργανωτικά προβλήματα. Απ' αυτή την άποψη, η αισθητική της δεύτερής του ταινίας καθορίστηκε και πάλι από τον χαμηλό προϋπολογισμό και, μάλλον αναμενόμενα, ο σκηνοθέτης και πάλι έκανε χρήση συγκεκριμένων τεχνικών της ανεξάρτητης σκηνοθεσίας.

Το *Lianna* αφηγείται την ιστορία μια γυναίκας που παντρεύτηκε τον καθηγητή της στο κολέγιο όταν ήταν πολύ νέα κι η οποία μετά από πολλά χρόνια γάμου και δύο παιδιά δεν νοιώθει να έχει κάτι δικό της ενώ, ταυτόχρονα, βρίσκεται αντιμέτωπη με τις εξωσυζυγικές σχέσεις του άνδρα της. Όταν αρχίζει να παρακολουθεί ένα απογευματινό μάθημα ψυχολογίας για την αυτοπραγμάτωση, η Lianna ξεκινά μια σχέση με την καθηγήτριά της. Καταλαβαίνει ότι της αρέσουν οι γυναίκες και παίρνει τη μεγάλη απόφαση να χωρίσει και να πάρει τη ζωή της στα χέρια της. Ωστόσο, η σχέση της αυτή τελειώνει σύντομα και η Lianna βιώνει τώρα τη συχνά σκληρή πραγματικότητα του να ζεις μόνος σου, καθώς για πρώτη φορά αποκτά μια αίσθηση προσωπικής ταυτότητας.

Από πολλές απόψεις, η αφήγηση στο *Lianna* είναι πολύ πιο δομημένη και γραμμική απ' όσο στο *Secaucus*. Πρώτον, η Lianna είναι σίγουρα μια ηρωίδα με κίνητρο και η ιστορία στηρίζεται σαφώς στη δομή αιτίου-αποτελέσματος. Σε όλο το πρώτο μέρος της ταινίας βλέπουμε τον σύζυγό της να την κακομεταχειρίζεται, γεγονός που δίνει στη Lianna ισχυρό κίνητρο για να τον αφήσει. Δεύτερον, η ταινία χαρτογραφεί το ταξίδι της Lianna από την πατριαρχική καταπίεση στην ελευθερία, επισημαίνοντας την επίτευξη του ανείπωτου στόχου της, να γίνει υπεύθυνη για τη ζωή της. Και, τέλος, καθώς κάθε αφήγηση απαιτεί τη μεταμόρφωση του πρωταγωνιστή μέχρι το τέλος της ταινίας, η Lianna αποκτά εμφανώς μια νέα σεξουαλική ταυτότητα – «μεταμορφώνεται» από ετεροφυλόφιλη σε λεσβία. Αυτή η επιφανειακά κλασικά δομημένη αφήγηση περιπλέκεται, εντούτοις, από διάφορα ερωτήματα που μένουν μέχρι τέλους αναπάντητα, μη επιτρέποντας ένα ικανοποιητικό αφηγηματικό κλείσιμο, και από τις υφολογικές επιλογές του Sayles που για μια ακόμη φορά αντιτίθενται στη συμβατική αισθητική του Χόλιγουντ.

Σε σχέση με το πρώτο, ο Sayles για μια ακόμη φορά κλείνει το μάτι στον Cassavetes και αντιμετωπίζει την αλλαγή σεξουαλικού προσανατολισμού της Lianna ως ένα ακόμη θέμα της ζωής της αντί ως υλικό για (μελό)δράμα. Όμοια με τα τρία αδέλφια στο *Shadows* που αντιμετωπίζουν το ρατσισμό ως μέρος της καθημερινής τους ζωής, η αλλαγή του σεξουαλικού προσανατολισμού της Lianna απεικονίζεται επίσης ως γεγονός, κάνοντας τους κριτικούς να αμφισβητούν αν εκπροσωπεί μια νέα ταυτότητα ή μόνο μια «λοξοδρόμηση» από την ετεροφιλοφυλία (Corliss στον Levy, 1999, σ. 87).

John Sayles

Ο Sayles δεν «εκμεταλλεύεται» ούτε καν το κίνητρο που εμφανώς της δίνει ο άνδρας της, κι έτσι οι επιλογές της Lianna δε μοιάζουν πειστικές (ίσως να είναι ακόμα ένα κλείσιμο ματιού στον Cassavetes, αυτή τη φορά στο *A Woman Under the Influence* ([*Μια γυναίκα εξομολογείται*, 1973] όπου η Mabel αρχίζει να «χάνει τα λογικά της» χωρίς ξεκάθαρο λόγο). Η Lianna δεν αφήνει τον άνδρα της γιατί δεν μπορεί να τον ανεχτεί άλλο. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως τον εγκαταλείπει επειδή κάποια στιγμή η Ruth (η καθηγήτρια ψυχολογίας) ξυπνά το ενδιαφέρον της! Στο αφηγηματικό σύμπαν της ταινίας δεν θα έκανε καμία διαφορά αν θα ήταν άνδρας –κάποιος από τους συναδέλφους του άνδρα της– ο καθηγητής που θα αφύπνιζε το ενδιαφέρον της (στην πραγματικότητα κάτι τέτοιο θα έκανε το δράμα ακόμα πιο δυνατό) ή ακόμη οποιοσδήποτε άλλος άνθρωπος που θα μπορούσε να βοηθήσει τη Lianna στην αυτο-εξέλιξή της. Απ' αυτή την άποψη, το γεγονός ότι η ερωμένη της Lianna είναι γκέι είναι απλώς μια ακόμα περιπλοκή στη ζωή της. Όπως ορθά επισημαίνει ο Ryan στη μελέτη του για τον Sayles, το *Lianna* είναι μια ταινία για τη «ζωή κάποιας που τυγχάνει να είναι γκέι» (Ryan, 1998, σ. 9), ενώ ο Levy προχωρά ακόμα περισσότερο, περιγράφοντας την ταινία ως «μια κωμωδία για μια γυναίκα που αναπάντεχα ανακαλύπτει μέσα της πηγές πνευματικότητας και αυτοπεποίθησης» (Levy, 1999, σ. 87).
Υφολογικά η ταινία παρουσιάζει μια σειρά από ιδιαιτερότητες, συμπεριλαμβανομένων των μεγάλων της ομοιοτήτων με το *Secaucus* που, όπως επισημάναμε, είναι μια πολύ διαφορετική ταινία αφηγηματικά. Πράγματι, ο Sayles για μια ακόμη φορά επιλέγει ένα μεγάλο αριθμό σκηνών που κατακερματίζουν μια γραμμική κατά τα άλλα αφήγηση και που εμφανώς προσκαλούν το θεατή να βιώσει τα κενά και τα αναπάντητα ερωτήματα που δημιουργεί η ιστορία. Απ' αυτή την άποψη, η αφήγηση του *Lianna* είναι ιδιαίτερα μακριά από το κλασσικό αφηγηματικό μοντέλο, και το μοντάζ του Sayles της παρέχει τα μέσα για να το επιτύχει. Όπως και στο *Secaucus*, η παραπάνω επιλογή εισάγει στην ταινία ρυθμό εκεί όπου δεν υπάρχει ιδιαίτερη δράση. Επίσης, όπως και η πρώτη του ταινία, έτσι και το *Lianna* περιλαμβάνει δύο σκηνές όπου το μοντάζ γίνεται πολύ γρήγορο (μια σκηνή σ' ένα γκέι μπαρ όπου μέσω πολλών cut απεικονίζονται γυναίκες να χορεύουν ένα ρυθμικό, ντίσκο κομμάτι, και η σκηνή όπου η Lianna μιλάει στον άνδρα της για τη σχέση της με τη Ruth– μια από τις ελάχιστες σκηνές που υπάρχει κάποιο είδος κλιμακούμενου δράματος). Και πάλι, όπως και στο *Secaucus*, ο μεγάλος αριθμός σκηνών αντισταθμίζει το γεγονός ότι το ένα τρίτο σχεδόν των σκηνών του *Lianna* είναι σκηνές μιας λήψης, χωρίς μοντάζ, και επιβραδύνουν έτσι το ρυθμό της ταινίας, αυξάνοντας απ' την άλλη το ρεαλισμό της.
Παρ' όλα αυτά, εκεί όπου το *Lianna* διαφέρει στο ύφος από το *Secaucus* είναι στη χρήση του μοντάζ, μιας αντιρεαλιστικής τεχνικής μοντάζ που χρησιμοποιείται εδώ για να δείξει τόσο το πέρασμα του χρόνου όσο και για μεγαλύτερη εκφραστικότητα (πλάνα ενός ζευγαριού που χορεύει αντιπαρατίθενται με εικόνες της Lianna και της Ruth που κάνουν σεξ). Η συχνή χρήση του μοντάζ στην ταινία βάζει πάλι σε αμφισβήτηση την επιδίωξη του Sayles για απόλυτο ρεαλισμό στις ταινίες του (όπως υποστήριξαν οι κριτικοί) και τονίζει για μια ακόμη φορά το στοιχείο που βρίσκεται ψηλότερα στις επιδιώξεις του σκηνοθέτη, να εξωθήσει δηλαδή το θεατή να σκεφτεί μόνος του και να μην καταναλώσει απροβλημάτιστα την επιφανειακά ειλικρινή αφήγηση της ταινίας.
Με την νέα του ανεξάρτητη ταινία *Brother from Another Planet* (1984), ο Sayles εδραίωσε ακόμα περισσότερο το οπτικό ύφος που περιγράψαμε παραπάνω και δοκίμασε την αισθητική του σε μια ταινία που χρησιμοποίησε πολλά στοιχεία από το είδος της επιστημονικής φαντασίας. Για μια ακόμη φορά, η ταινία γυρίστηκε ανεξάρτητα και ο προϋπολογισμός ήταν πολύ περιορισμένος (350.000 δολάρια αυτή τη φορά). Όπως και με το *Lianna*, το *Brother* γυρίστηκε σε πολλές αστικές τοποθεσίες στο Χάρλεμ και στο Έλις Άιλαντ, ενώ η βασική υπόθεση της ταινίας – ένας εξωγήινος που περιφέρεται στους δρόμους του Χάρλεμ – απαιτούσε ιδιαίτερη δουλειά με την κάμερα, πράγμα που δε συνέβαινε στις προηγούμενες ταινίες του Sayles.
Το *Brother* είναι πιθανόν η πιο «προβληματική» από τις πρώτες ταινίες του Sayles σε σχέση με την απομάκρυνσή της από το κλασικό αφηγηματικό μοντέλο. Ένας μουγκός, μαύρος εξωγήινος (ο Αδελφός) προσκρούει με το διαστημόπλοιό του στο Έλις Άιλαντ στη Νέα Υόρκη και περνάει την ώρα του σε διάφορα σημεία του Χάρλεμ, συναντώντας λευκούς, άσπρους και ισπανόφωνους που του μιλούν για τις εμπειρίες και τις ζωές τους σ' αυτό το χωνευτήρι της Αμερικής. Δε γίνεται καμία παρουσίαση του κεντρικού ήρωα (ο θεατής δε μαθαίνει ούτε καν το όνομά του), ποιος είναι, από πού έρχεται, πού πηγαίνει, γιατί βρέθηκε εκεί και ποιοι είναι οι στόχοι του. Μάλλον αναμενόμενα, αυτό δημιουργεί μια πλοκή που φαίνεται να στερείται κατεύθυνσης, αλλάζοντας συνέχεια τροπή καθώς ο Αδελφός συναντά καινούργιους ανθρώπους. Ακόμα κι όταν, προς το τελευταίο τρίτο της ταινίας, ο Αδελφός συναντά μια όμορφη γυναίκα και παρουσιάζεται η πιθανότητα ανάπτυξης μια σφιχτής ρομαντικής πλοκής, η αφήγηση την ανατρέπει καθώς αποδεικνύεται πως εκείνη είναι απλώς ένα ακόμα άτομο που εμφανίζεται στη ζωή του Αδελφού για μια σύντομη χρονική περίοδο. Η συνθήκη αυτή έχει κάνει τους κριτικούς να συγκρίνουν τον Αδελφό με το χαμίνι του

Ο κινηματογράφος του

Charlie Chaplin, «που περιπλανιέται στην πόλη κι η αθώα εξερεύνησή του μετρά την ποιότητα της ζωής στη γη» (Molyneaux, 2000, σ. 126).

Η σαφώς αποσπασματική, αντικλασική αφήγηση της ταινίας διατηρεί κάποια δομή με την παρουσία των δύο εξωγήινων ανταγωνιστών, δύο «ανδρών με μαύρα», που ήρθαν στη γη για να συλλάβουν τον Αδελφό, αν και ο θεατής δεν ανακαλύπτει ποτέ γιατί ακριβώς (η ταινία υπαινίσσεται ότι ο Αδελφός είναι κάποιο είδος δραπέτη κι ότι οι άνδρες με τα μαύρα είναι μισθωμένοι κυνηγοί από άλλο σύμπαν που έχουν προσληφθεί για να τον πιάσουν). Ειδικά στο δεύτερο μέρος της ταινίας, οι εμφανίσεις των δύο ανταγωνιστών είναι πιο συχνές, καθώς βρίσκονται κοντά στα ίχνη του Αδελφού και εκτός από δομή προσφέρουν στην ταινία σκηνές δράσης, θεάματος αλλά και μια δυνατή σκηνή κορύφωσης στο τέλος. Ωστόσο, η παρουσία και η λειτουργία τους στην αφήγηση υπονομεύεται από συγκεκριμένες υφολογικές επιλογές που έκανε ο Sayles. Κι εδώ πάλι, το σημαντικό δεν είναι η επίλυση του δράματος –η ένωση της μαύρης κοινότητας για την προστασία του Αδελφού και η καταδίωξη των ανδρών με τα μαύρα– αλλά η τοποθέτησή της ταινίας ότι το Χάρλεμ (ως μικρόκοσμος του κόσμου) είναι μια πολύ ανομοιογενής κοινότητα που, εξαιτίας της αδιαφορίας του (λευκού) συστήματος, έχει αφεθεί ασύδοτη να κάνει ότι θέλει, ενώ ταυτόχρονα καταστρέφεται από τα ναρκωτικά και τη βία.

Για το *Brother*, ο Sayles εξέτασε μια διαφορετική παράδοση της ανεξάρτητης σκηνοθεσίας –μία που γνώριζε πολύ καλά– την χαμηλού προϋπολογισμού ταινία exploitation επιστημονικής φαντασίας που για χρόνια ψυχαγωγούσε τα νεαρά ακροατήρια, κυρίως σε ντράιβ-ιν σινεμά σ' όλη τη χώρα. Καθώς τα μεγάλα στούντιο δεν έπαιρναν το είδος στα σοβαρά (μέχρι το *2001: A Space Odyssey* [*2001: Η Οδύσσεια του Διαστήματος*] του Kubrick [1969] τα στούντιο είχαν κάνει λίγες μόνο απόπειρες με το είδος αυτό), μια ολόκληρη στρατιά ανεξάρτητων παραγωγών απ' τη φτηνή πλευρά της βιομηχανίας βρήκε τη χρυσή ευκαιρία για ένα διαφοροποιημένο προϊόν με ταινίες για τέρατα, εξωγήινους, παράξενους κόσμους, αντικείμενα και συσκευές εκτός του κόσμου τούτου. Με διάρκεια σπανίως μεγαλύτερη των 70 λεπτών, οι ταινίες αυτές δεν κρατούσαν κανένα πρόσχημα όσον αφορούσε στις αξίες της παραγωγής, στην καλή ηθοποιία και στο επίπεδο των καλλιτεχνικών ειδικών εφέ. Η γοητεία τους έγκειτο κυρίως στο ότι συνειδητά υπερτόνιζαν την «πιο ευτελή, την πιο φανταχτερή πλευρά» (Dixon, 1976, σ. 11), συνήθως το σεξ και τη βία δηλαδή, αν και μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970 τουλάχιστον υπόσχονταν πολλά περισσότερα απ' όσα έδειχναν.

Έχοντας δουλέψει για τον Corman, ο Sayles κάνει σαφή χρήση πολλών από τις συμβάσεις τέτοιων ταινιών επιστημονικής φαντασίας στο *Brother*. Η συντριβή του διαστημόπλοιου που ανοίγει την ταινία, για παράδειγμα, παρουσιάζεται με είκοσι ιδιαίτερα γρήγορα μονταρισμένα πλάνα, η πλειοψηφία των οποίων δείχνει κόκκινα φώτα να λάμπουν σε μαύρο φόντο, πλάνα της γης φτιαγμένα από χαρτόνι που υποτίθεται ότι αναπαριστούν το πώς φαίνεται ο πλανήτης μας απ' το διάστημα, λίγα πλάνα ενός άνδρα με κόκκινο κοστούμι και, τέλος, μια άσπρη τελεία που περνάει γρήγορα απ' την οθόνη. Το ενδιαφέρον της υφολογικής αυτής επιλογής δεν είναι μόνο ότι είναι ρεαλιστική κι ανταποκρίνεται για μια ακόμη φορά στους περιορισμούς του προϋπολογισμού, αλλά ότι είναι και εσκεμμένη. Όπως το θέτει ο ίδιος ο Sayles: «Έχουμε τα φθηνότερα ειδικά εφέ στον κόσμο για τη σύγκρουση. Αυτό έγινε σκόπιμα, σαν να λέμε "Δεν πρόκειται για το *Star Wars*, παιδιά." Αφορά τους ανθρώπους αυτούς και όχι τα μηχανήματα με τα οποία μεταφέρονται» (Sayles όπως τον παραθέτουν οι West και West, 1999, σ. 31).

Κάνοντας μια τέτοια επιλογή, ο Sayles αφήνει πίσω του το ασφαλές πλαίσιο του είδους της επιστημονικής φαντασίας έτσι όπως εφευρέθηκε ξανά από τα μεγάλα στούντιο μετά τον Kubrick και τον Lucas, και μπαίνει στον πολύ πιο απρόβλεπτο κόσμο του κινηματογραφικού είδους της επιστημονικής φαντασίας έτσι όπως το εννοεί η ανεξάρτητη, φτηνή πλευρά της βιομηχανίας. Η κίνηση αυτή επιτρέπει στον Sayles να αποφύγει τα, κατά τα άλλα, θεμελιώδη συστατικά του είδους –ειδικά το τεχνολογικό θέαμα– που δεν θα είχε την οικονομική δυνατότητα να συμπεριλάβει. Ο Sayles, ωστόσο, κάνει ένα βήμα παραπέρα, εγκαταλείποντας εντελώς το στοιχείο της exploitation από το επιλεγμένο του σχήμα, καθώς το σεξ, η βία και η πρόκληση φόβου στο κοινό απουσιάζουν από την ταινία. Από αυτή την άποψη, η ταινία του Sayles γίνεται ένα εκλεκτικό μείγμα σχημάτων επιστημονικής φαντασίας, καθώς εφευρίσκει ξανά τους κανόνες του είδους, αψηφά τις προσδοκίες του είδους και επιβεβαιώνει την άποψη των κριτικών πως, γι αυτόν τον συγκεκριμένο σκηνοθέτη, οι «συμβατικοί περιορισμοί λειτουργούν όχι ως εμπόδια αλλά ως ερεθίσματα για εφευρετικότητα» (Chute, 1999, σ. 7). Αυτό σημαίνει ότι το *Brother* είναι ελεύθερο να πάρει όποια κατεύθυνση θέλει ο σκηνοθέτης, φτάνοντας σ' ένα σημείο που μετατρέπεται επίσης και σε παρωδία του είδους. Δύο συγκεκριμένες σκηνές, με τους άνδρες με τα μαύρα, μας έρχονται στο νου. Στην πρώτη σκηνή βλέπουμε έναν καυγά σ' ένα μπαρ. Η σκηνή είναι χορογραφημένη με τόσο ρυθμικό τρόπο που ξεχωρίζει ως μια σκόπιμα εμβόλιμη σεκάνς που αποσπά την

προσοχή εκτός της αφηγηματικής της λειτουργίας. Ομοίως, προς το τέλος της ταινίας, οι άνδρες με τα μαύρα κυνηγούν τον Αδελφό σ' ένα ρυθμικό κυνηγητό που ακολουθεί τον παλμό της μη-αφηγηματικής μουσικής του σάουντρακ. Σαφώς και οι δύο σκηνές αποτελούν σχόλια πάνω στις συμβάσεις του είδους, σπάνε το μοτίβο της διήγησης και, φυσικά, βρίσκονται σε αντίθεση με την υπόλοιπη αφήγηση.
Με το σχήμα του κινηματογραφικού του είδους να είναι αρκετά ευέλικτο, το οπτικό ύφος του Sayles έτσι όπως καθιερώθηκε στις προηγούμενες ταινίες του έρχεται για μια ακόμη φορά στο προσκήνιο. Το σήμα κατατεθέν του Sayles –οι σκηνές μιας λήψης– είναι επίσης παρούσες, ενώ το μοντάζ χρησιμοποιείται τόσο για να δείξει το πέρασμα του χρόνου όσο και για μεγαλύτερη εκφραστικότητα (σε μια εντυπωσιακή σεκάνς όπου ο Αδελφός «τριπάρει» έχοντας πάρει ναρκωτικά). Κι όμοια με τις άλλες δύο χαμηλού προϋπολογισμού ταινίες του, ο Sayles και πάλι δεν διστάζει να κατακερματίσει σε κάποια σημεία τον χολιγουντιανό ρεαλισμό των ταινιών του, παρουσιάζοντας ακραία στιλιζαρισμένες σεκάνς και πλάνα που στρέφουν την προσοχή στην τεχνική και ωθούν τον θεατή να σκεφτεί μοναχός του.

Συμπέρασμα

Ο John Sayles είναι το σπάνιο παράδειγμα ενός αμερικανού σκηνοθέτη που πάντα προσπαθούσε να κάνει ταινίες με σημασία. Παρότι ποτέ δεν απέφυγε την ενασχόληση με πολιτικά θέματα που σπανίως έχουν αποτελέσει θέμα του mainstream χολιγουντιανού κινηματογράφου, κατόρθωνε εντούτοις να κερδίζει πάντα το ενδιαφέρον των κριτικών για λόγους άσχετους με την δεξιοτεχνία του· ίσως και δικαίως. Στο κάτω-κάτω, πόσοι σκηνοθέτες αποτόλμησαν να επιδοθούν σε «σταυροφορίες αντικουλτούρας στους κόσμους των losers και των καταδυναστευομένων... κατά τη διάρκεια της προεδρίας των Reagan-Bush;» (Levy, 1999, σ. 83). Ωστόσο, όπως επισήμαναν τα όσα ήδη είπαμε, η δουλειά του Sayles παρουσιάζει σαφή συνοχή σε ό,τι αφορά στη χρήση του οπτικού του ύφος και άρα συγκεκριμένη αισθητική. Ικανός να χρησιμοποιεί διάφορες παραδόσεις της ανεξάρτητης κινηματογραφίας και να τις αναμειγνύει με βασικά προϊόντα του κλασικισμού, ο Sayles έχει πετύχει να δημιουργήσει μια εντυπωσιακή κινηματογραφική παραγωγή, ελεύθερη από τις τάσεις, τους τρόπους κινηματογράφησης και τα συστήματα παραγωγής που έχουν κυριαρχήσει στον αμερικανικό κινηματογράφο και άρα έχει παραμείνει μια σημαντική δύναμη στο σύγχρονο κινηματογραφικό τοπίο.

Μετάφραση στα ελληνικά: **Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου**

Carson, Diane, επιμ. "Interview with John Sayles" in *John Sayles: Interviews*, University Press of Mississippi, Τζάκσον 1999, σ. 62-6 (πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *American Cinematographer*, Απρίλιος 1983).

Auster, Al & Leonard Quart "Counterculture Revisited: An Interview with John Sayles" στο περιοδικό *Cineaste*, τόμ. 11, τχ. 1, Χειμώνας 1980/81, σ. 16-19.

Biskind, Peter, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, Simon & Schuster Paperbacks, Λονδίνο 2005.

Chanko, Kenneth M. «John Sayles: An Interview» in *John Sayles: Interviews*, επιμ. Diane Carson, University Press of Mississippi, Τζάκσον 1999, σ. 37-41 (πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Films in Review*, Φεβρουάριος 1983).

Chute, David "John Sayles: Designated Writer" in *John Sayles: Interviews*, επιμ. Diane Carson, University Press of Mississippi, Τζάκσον 1999, σ. 3-14 (πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Film Comment*, Μάιος/Ιούνιος 1981).

Dixon, Wheeler "In Defence of Roger Corman", στο περιοδικό *Velvet Light Trap*, τχ. 16, Φθινόπωρο 1976, σ. 11-14.

Levy, Emmanuel *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1999.

Molyneaux, Gerry *John Sayles: An Unauthorised Biography of the Pioneering Indie Filmmaker*, Renaissance Books, Λος Άντζελες 2000.

Neff, Renfreu "An Interview with John Sayles" *Creative Screenwriting*, τόμ. 5, τχ. 3, 1998, σ. 32-36.

Ryan, Jack *John Sayles: Filmmaker*, McFarland, Jefferson 1998.

Smith, Gavin, επιμ. *Sayles on Sayles*, Faber and Faber, Λονδίνο 1998.

Tzioumakis, Yannis *American Independent Cinema: An Introduction*, Edinburgh University Press, Εδιμβούργο 2006.

West, Joan M. & Dennis West, "Borders and Boundaries: An Interview with John Sayles" στο περιοδικό *Cineaste*, τόμ. 22, τχ. 3, 1996, σ. 14-17.

Bridging Mainstream and Independent Cinema: The Question of Aesthetics in John Sayles's Early Films

by **Yannis Tzioumakis**

John Sayles occupies a unique position within what has often been labelled as contemporary American independent cinema. His first feature film as a writer-director (and editor and actor), *Return of the Secaucus 7* (1980) was the most commercially successful of a small group of fiction films (including *Northern Lights* [J. Hanson, R. Nilsson, 1979], *Heartland* [R. Pierce, 1980] and *Gal Young 'Un* [V. Nunez, 1979], and documentaries (*Joe and Maxi* [M. Cohen and J. Gold], *The War at Home* [G. Silber and G.A. Brown, 1979] and *The Life and Times of Rosie the Riveter*) that together ushered independent filmmaking to a new era and much closer to a wide audience that was thirsty for intelligent, meaningful, often challenging but always full of spirit filmmaking. Since his debut, and arguably more than any of his contemporaries, Sayles has continued working in the independent sector, away from the clutches of AOL, Viacom and Sony (parent companies of Warner, Paramount and Columbia, respectively) that control Hollywood cinema, and has built an impressive body of work that includes fifteen features in approximately thirty years of filmmaking. Given these credentials, it is not surprising that he has been called the "uncrowned father" (Levy, 1999, p. 82) and the "godfather" (Neff, 1998, p. 32) of American independent filmmakers. Additionally, critics have also referred to him as the "conscience" (Neff, 1998, p. 32) of independent filmmakers, an appellation that stems from his commitment to tackle sensitive and often controversial political and social subjects in his films.

Perhaps because of the political nature of many of his films (Sayles's films have dealt with such disparate socio-political issues as civic corruption and its effects on small town politics [*City of Hope*, 1991]; corporate capitalism and its impact on undeveloped natural resorts [*Sunshine State*, 2001]; racism [*The Brother from Another Planet*, 1984; *Lone Star*, 1996]; lesbianism [*Lianna*, 1983]; disability [*Passion Fish*, 1992]; the labor movement [*Matewan*, 1987], etc.), and his unquestionable reputation as a storyteller – Sayles has also enjoyed a tremendous reputation as a screenwriter for hire, scriptdoctor and is a multi-awarded fiction writer – film criticism has not explored the aesthetics of Sayles's work with the same rigor it has explored his panache for storytelling and the political propositions of his films. Writing specifically on *Return of the Secaucus 7*, Jack Ryan describes Sayles's use of visual style as "plain" (1998, p. 10 and p. 67) and "unadorned" (p. 66), while other critics such as the influential Pauline Kael have observed that Sayles's work lacks "film sense" and that the filmmaker "doesn't gain anything as an artist by using film" (Kael quoted in Levy 1999, p. 85). Ryan sums up well film criticism's take on Sayles's films when he writes: "what comes through in all his films is his strong sense of story, character, politics, class and the desire to wrap all his interests in a realistic package that makes for literate, informative viewing" (1998, p. 16). It seems that critics are happy to label the aesthetics of Sayles's films as "realist" and move quickly to other concerns.

Sayles himself has not done anything to refute the above criticisms. On the contrary, in a number of interviews he admitted openly that he is not interested in the art of cinema. With statements such as: "I am totally uninterested in form for its own sake. But I am interested in storytelling technique" (Smith, 1998, p. 100); "I am not really interested in style" (Chanko, 1999, p. 39); "My main emphasis is making films about people. I am not interested in cinematic art" (Auster and Quart, 1999, p. 18), Sayles has been complicit in allowing film criticism to under-explore the aesthetic propositions of his films, at a time when the rest of his contemporary independent filmmakers (Jim Jarmusch, Susan Seidelman, Spike Lee and Wayne Wang, to name the most prominent) were emerging as filmmakers with a distinct, anti-Hollywood visual style. This essay will discuss the aesthetics of Sayles's early independent, self-financed films *Return of the Secaucus 7*, *Lianna* (1983) and *Brother from Another Planet* (1984). It will argue that the aesthetics of Sayles's

Ο John Sayles στο πλατό του *Lianna* / John Sayles on the set of *Lianna*

early films is a product of the use of a visual style that is an amalgam of influences from earlier incarnations of American independent cinema, especially of the work of John Cassevetes, the New Hollywood (also known as Hollywood Renaissance), as well as of the exploitation filmmaking associated with filmmakers like Roger Corman and companies like New World Pictures, Dimension Pictures and Crown International that dominated the low budget end of independent cinema in the 1970s and early 1980s.

The Context: American Independent Cinema

Prior to Sayles and his contemporaries, who gave a very distinct (and political) definition to the term "independent cinema", the label "independent" had been used (and abused) by filmmakers, critics, the trade press and cinema-goers alike in order to describe and account for a large number of filmmakers, movements and often contradictory practices in American cinema.

For instance, during the studio years (mid-1920s-late 1940s) the label independent was attached to prestige-level pictures made by producers such as Samuel Goldwyn and David O. Selznick who used United Artists (and later other companies) to release films they made through their respective production companies. Among such independent films one could find *Gone with the Wind* (V. Fleming, 1939), a film widely considered the epitome of mainstream Hollywood under

the studio system, which nevertheless was produced by Selznick through his Selznick International Pictures. On the other hand, the same label was also attached to low-budget pictures produced and distributed by Poverty Row studios such as Monogram and Republic Pictures and destined for the low part of double bills in the 1930s and 1940s. And if this was not confusing enough, it was also attached to ultra-low-budget films which were produced, distributed and exhibited mainly outside the California-based film industry and targeted the various ethnic populations in America.

After the collapse of the studio system in the late 1940s and as the major studios gradually stopped producing films themselves, the label was used to describe every film that was physically produced by a company other than a major studio. In this respect a film like the epic *Spartacus* (Kubrick, 1960) was seen as an independent film as it was produced by Kirk Douglas's Bryna Productions even though it was financed and distributed by Universal. At the same time, the label was also attached to low budget exploitation films such as the ones made by Roger Corman and the science fiction/monster movies of American International Pictures that targeted the teenage demographic and were exhibited primarily in drive-in theaters.

With the label independent equally claimed by epic blockbusters and low budget genre films, a group of filmmakers that among others included John Cassavetes, Jonas Mekas and Shirley Clarke gave a new meaning to the term with films that consciously tried to achieve a radical break from the "official" American cinema as this was practiced at both big and low budget end of the film industry. Although the majority of the filmmakers who eventually formed the New American Cinema Group in the early 1960s were pulled towards the avant-garde, Cassavetes continued to work within (the margins of) commercial American cinema and quickly became the leading figure of a truly independent mode of narrative filmmaking. This mode, which, as we shall see below, exerted a direct influence on John Sayles, included elements such as the self-financing of his films, working with a close circle of friends and collaborators, assuming more than one roles in the production process and therefore breaking the detailed division of labour that characterises the mode of production in mainstream American cinema, and arranging distribution after the film is completed. Retaining full control of every aspect of the production process allowed Cassavetes to develop a personal cinema. Free from all constraints, his films dared to be stylistically and narratively challenging, often explored "uncharted territory", while his film output was so diverse that it made him "America's most idiosyncratic and least categorizable filmmaker" (Levy, 1999, p 103-4).

Besides Cassavetes, yet another format of independent cinema during the late 1960s and early 1970s became an equally important source of inspiration for Sayles. This consisted of a relatively low budget independent production that quickly became the model for mainstream Hollywood filmmaking for the period 1967-1975, a period often labelled as "The New Hollywood" or "Hollywood Renaissance." Combining a mixture of exploitation strategies, art house filmmaking techniques borrowed from Europe (The Nouvelle Vague) and Japan (Akira Kurosawa) and an emphasis on distinctly American themes within not always clear-cut generic frameworks, the Hollywood Renaissance films can be seen as the product of a new marriage between independent film production and the majors. During this short time the majors allowed filmmakers an unprecedented degree of creative control in the filmmaking process and American cinema entered a phase characterised by the production of stylistically diverse and narratively demanding films that were much more tuned in to the social and political climate of the era – often associated with the phenomenon of counterculture. Filmmakers like Arthur Penn, Dennis Hopper, Robert Altman, Hal Ashby, Bob Rafelson, Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola and many others consciously assaulted the codes and conventions of mainstream classical American filmmaking, including such staples of classicism as the causally driven narrative, the psychologically motivated protagonist, the clear genre framework and the unobtrusive film style that is always subordinate to the clear narration of the story.

By the mid 1970s, however, Hollywood Renaissance was over. The success of the new blockbuster that was clearly narrated and within solid generic frameworks, as exemplified by *Jaws* (1975) and *Star Wars* (1977), ushered Hollywood to a new era. With all the majors becoming part of conglomerates with interests in the business of entertainment and with the low budget exploitation independent filmmakers eventually moving to the more lucrative video making business, American independent cinema was all but dead. It was at this time that Sayles and his contemporaries made their mark in American cinema and claimed the label "independent" for yet another, though this time very particular mode of filmmaking.

This post-1980 mode eschewed Hollywood gloss, the crass commercialisation of genre filmmaking and the dependence

on the depiction of sex and violence that defined exploitation films. More specifically, it developed in direct opposition to the mainstream Hollywood cinema of the time while the new independent filmmakers positioned themselves consciously as "anything Hollywood was not" (Biskind, 2005, p. 19). The new independent films were extremely low budget, produced completely away from the majors (or their numerous subsidiaries), were markedly different aesthetically and/or politically from mainstream films and occupied themselves with subjects that the majors' films avoided (Tzioumakis, 2006, p. 208). Leading those filmmakers was John Sayles, whose commercially successful debut brought considerably critical attention and public visibility to this new independent movement.

Return of the Secaucus 7

Prior to his debut film as writer-director, Sayles had worked for a few years as a screenwriter at the prime exploitation independent company of the time, Roger Corman's New World Pictures. Having seen his screenplays *Piranha* (J. Dante, 1978), *Lady in Red* (L. Teague, 1979), *Battle Beyond the Stars* (J.T. Murakami, 1980) and *Alligator* (L.Teague, 1980) made into low budget films at the incredibly speedy production pace Corman was famous for, Sayles got a number of ideas about how to work within budget constraints. In this respect, when he decided to make *Return of the Secaucus 7* by putting up his own money (approximately $60,000) he understood that the aesthetic of his films would certainly be determined by the extremely limited funds at his disposal. For that reason, during the principal cinematography stage, which lasted only five weeks, Sayles took a number of creative decisions that were strictly determined by budgetary constraints. He took out of the script elaborate – and therefore expensive – camera movements; he employed non-union actors – some of them friends – who were paid much less than what the Screen Actors Guild normally specified; he used a 16mm camera and, generally, put into practice all his experience at New World Pictures to come up with ways to keep production costs low. This included his refusal to hire an editor to cut the film. Instead, he rented an editing table and along with Maggie Renzi (Sayles's long term partner, the film's unit manager and one of its leading actors) taught themselves how to edit a film.

What is immediately evident from the first shots of *Secaucus* is that this is not a glossy Hollywood production. The dialogue-driven narrative and location shooting provides the film with a sense of verisimilitude that is absent from the big budget productions of the time, making the film look and sound more like a "home movie". As the story revolves around a reunion of seven friends with a common political past, the film's emphasis is placed heavily on their interaction, especially their verbal exchanges (as one large group or in smaller units). Throughout the film the spectator gradually discovers their secrets, their political views, their romantic/sexual inclinations, the ties that bind them together and their relation to each other and to the group as a whole.

As a result, the film's narrative is structured in a loose manner, driven by small incidents that occur to individual members of the group during the reunion (how will Jeff react to the news that his partner Maura slept with J.T? Will Frances succumb to Ron's sexual advances?) or by larger enigmas that turn out to be irrelevant to the unfolding of the story (will Chip [the only outsider and audience's surrogate] be accepted by the rest of the group?). The absence of a heavily-structured narrative trajectory allows the question of how these people have coped in the real world after their activist years – the real subject of the film – to be explored in great depth and without the help of the usual narrative tricks (suspense, deadlines, and the pursuit of clear-cut goals).

This approach is heavily reminiscent of Cassavetes's loosely structured narrative in *Shadows*, where the Greek-American filmmaker avoids all the tricks and the melodrama that a Hollywood film would use in dealing with the issue of racism. Instead, *Shadows* explores how people fit in a particular environment, the urban bohemian environment of late 1950s New York, where racism is just another part of everyday life and not the central dramatic concern of the film. Equally, in *Secaucus* Sayles de-dramatizes specific narrative events (in particular Jeff's response to the news that his partner slept with his best friend a day after the couple had separated), as he is also interested in how his main characters live their lives.

When it comes to the use of visual style, however, Sayles does not follow Cassavetes entirely (although the technical imperfections of *Secaucus* still bring Cassavetes to mind), turning instead to one of the central figures of the New Hollywood for inspiration, Robert Altman. With a dialogue heavy script and no budget for elaborate camera work, Sayles had very few alternatives in terms of how he could shoot and edit his film. His first decision was to break the narrative into a very large number of short scenes so that he could change location and characters frequently and therefore

increase the pace of a film in which not a lot happens. Even the longest scene of the film (the one in the bar) which lasts approximately 16 minutes, is broken into 12 smaller sequences focusing on various discussions between smaller groups of characters (Chip and Jeff arguing; Irene and Katie talking about politics; J.T. singing, etc.), cleverly increasing the film's pace and counterbalancing several "single take scenes" that have a slowing down effect.

Sayles himself credited Altman's *Nashville* (1976), arguably the quintessential Hollywood Renaissance film, as his main influence in *Secaucus* (Chute, 1981, p. 5), as *Nashville* consists of an unusually large number of subplots and Altman cuts from one story to another for the duration of the film in order to comment on the multi-faceted and intricately-woven fabric of American society as it comes to terms with the end of an era. With Sayles's film also dealing with the end of the 1960s – though in a much smaller scope than *Nashville* – it seems that Altman's film was not only inspirational in terms of its editing patterns but also in terms of its political project.

Besides the New Hollywood influence, Sayles also borrows a couple of techniques that are normally associated with mainstream filmmaking. He makes extensive use of dialogue hooks, whereby individual scenes are linked through a line of dialogue that links the last shot of one scene with the first shot of the next scene. By using the technique of the dialogue hook at least nine times (therefore linking together almost a fifth of the film's scenes), especially during the early parts where the characters and ties that bind them are introduced, Sayles succeeds in easing the spectator into a story that has various protagonists and where the links between those friends can be confusing.

More controversially perhaps, and in order to avoid a theatrical aesthetic of "filmed conversations", Sayles interjects a couple of "action" sequences in the film. In one sequence, the male characters play basketball and Sayles, the editor, gradually speeds up the editing pattern of the scene as the spectator expects that Jeff (who has just found out that J.T. has slept with his partner) will hurt J.T. Although the aesthetic of the scene is somewhat at odds with the rest of the film (the scene consists of 49 shots with an average shot length of 3 seconds), it nevertheless stands as the closest thing to a climactic narrative sequence, as in the end the spectator's expectations are fulfilled, though only partly, as Jeff instigates only a slight injury on J.T. In the second action scene, the male characters dive repeatedly into a river while the female characters admire their (the male characters') naked bodies. Apart from presenting an opportunity for action in beautiful scenery, the scene raises the question of women's (and the spectator's) visual pleasure from the male naked body, reversing an extremely strong tradition in American cinema where the spectator's visual pleasure is almost entirely associated with looking at the female body. Although both scenes add pace to the film, *Secaucus* remains a dialogue-driven exploration of the death of political radicalism and a comment on the destiny of the sixties generation under the threat of Ronald Reagan and the New Right which were well underway during the film's release in the U.S.

The above mixture of aesthetic influences gave *Secaucus* a very distinct feel that made it stand out from the rest of the new independent films of the early 1980s. Drawing on different traditions of independent and alternative filmmaking and fusing them with some elements of mainstream classical cinema allowed Sayles to create a type of alternative cinema which nonetheless does not sacrifice entertainment and therefore remains commercial. In this manner, Sayles virtually kickstarted a dormant independent sector and, like another Cassavetes, proved that anyone can be a successful filmmaker even with extremely limited funds at their disposal.

Lianna and *Brother from Another Planet*

Despite the success of *Secaucus*, Sayles made the decision to remain independent for his second feature, *Lianna* (1983). That meant once again a very low budget (this time $300,000) and similar, if not larger, financial constraints than the ones he had dealt with in *Secaucus*, as *Lianna* required shooting in a number of urban locations that necessitated the use of at least some expensive camera work and a number of other logistical problems. In this respect, the aesthetics of his second film was once again determined by its low budget and, not surprisingly, the filmmaker once again made explicit use of traditions of independent filmmaking.

Lianna tells the story of a woman that got married to her college professor when she was very young but who after several years of marriage and two children has acquired nothing for herself, while also dealing with her husband's extra-marital activities. As she embarks on a self-developing psychology evening class, Lianna starts an affair with her female professor. Deciding that she likes women, she takes the big step of leaving her marriage and taking her life in her own hands. Even though her affair ends quickly, Lianna is now experiencing the often harsh realities of life on her own, though she is developing for the first time a sense of an individual identity.

Η μια σκηνή δράσης του *Secaucus 7*
One of *Secacus 7*'s action sequences

In many respects, the narrative in Lianna is much more structured and linear than the one of *Secaucus*. First, Lianna is certainly a motivated protagonist and the story certainly relies on a cause and effect structure. Throughout the first half of the film we see her husband treating her badly, which gives Lianna a strong motivation for leaving him. Second, the film charts Lianna's journey from patriarchal oppression to freedom, marking the achievement of her implicit goal: to take charge of her life. And, finally, as narratives demand the transformation of the protagonist by the end of the film, Lianna is clearly taking on a new sexual identity – she "transforms" from a heterosexual into a lesbian. This seemingly classically-structured narrative, however, is complicated both by several questions that remain unanswered by the end of the film and therefore do not allow for a satisfactory narrative closure, and by Sayles's stylistic choices that once again go against the mainstream Hollywood aesthetic.

In terms of the former, Sayles once again nods to Cassavetes and treats Lianna's change in sexual orientation as one more issue in her life rather than as material for (melo)drama. Like the three siblings in *Shadows*, who experience racism as part of everyday life, Lianna's change of sexual orientation is also depicted as a matter of fact, making critics question whether it represents a new identity or just a "detour" from heterosexuality (Corliss in Levy, 1999, p. 87). Even the clear motivation offered by her husband's behaviour is not "exploited" by Sayles, making Lianna's choices unconvincing (perhaps another nod to Cassavetes, this time to *A Woman Under the Influence* [1973] where Mabel starts "losing her mind", also without clear motivation). Lianna does not leave her husband because she's had enough. Arguably, she leaves because at some point Ruth (her psychology professor) awakened her interest! In the film's diegetic universe it would make no difference if it was a male professor – one of her husband's colleagues – who awakens her interest (as a matter of fact it could make for an even more powerful drama) or, for that matter, any other figure who could help Lianna towards self-development. In this respect, the fact that her lover happens also to be gay is just another complication in Lianna's life. As Ryan correctly noted in his study of Sayles, *Lianna* is a film about "the life of someone who happens to be gay" (Ryan, 1998, p. 79), while Levy goes even further, describing the film as "a comedy about a woman who unexpectedly discovers resources of wit and confidence within herself" (Levy, 1999, p. 87).

Stylistically, the film also presents a number of particularities, including strong similarities with *Secaucus* which, as we noted, is a very different film narratively. Indeed, Sayles once again opts for a large number of scenes which fragment an otherwise linear narrative and which clearly invite the spectator to experience the gaps and the unanswered questions the story creates. In this respect, the narrative of *Lianna* is substantially removed from the classical narrative model and Sayles's editing provides the means to achieve this. As with *Secaucus*, the above choice injects the film with pace when not a lot of action takes place. Also, like his debut film, *Lianna* contains a couple of scenes where the editing becomes very fast (a scene in a gay bar where there are many cuts portraying women dancing to an upbeat disco song, and in the scene where Lianna informs her husband about her affair with Ruth – which is one of the very few scenes where there is some sort of climactic drama). And again, like *Secaucus*, the large number of scenes compensates for the fact that almost one third of the scenes in *Lianna* are single take scenes, with no editing, that naturally slow down the pace of the film, even though they enhance its realism.

Where *Lianna* differs stylistically from *Secaucus*, however, is in the use of montage, an anti-realist editing technique which is used here to demonstrate both the passing of time and more expressivity (shots of a couple performing a dance

are juxtaposed with images of Lianna and Ruth having sex). The frequent use of montage in the film once again questions Sayles's quest for an unmitigated realism in his films (as this has been argued by critics) and highlights once again the item that is highest in the filmmaker's agenda, namely to prompt the spectators to think for themselves and not to unthinkigly consume the seemingly straightforward narrative his film presents.

With his next independent film, *Brother from Another Planet* (1984), Sayles consolidated further the above use of visual style and tried his aesthetic in a film that used many elements from the science fiction genre. Once again the film was made independently and the budget was very limited (this time $350,000). Like *Lianna*, *Brother* was shot on several urban locations in Harlem and on Ellis Island while the central premise of the film, an alien wandering in the streets of Harlem, called for the use of extensive camerawork, which was not the case in Sayles's previous films.

Brother is perhaps the most "problematic" of Sayles's early films in terms of its departure from the classical narrative model. A mute black alien (the Brother) crashes on Ellis Island in New York and spends his time in various spots in Harlem meeting black, white and Hispanic people who talk to him about their experiences and lives in the melting pot that is America. There is no introduction of the main character (the spectator doesn't even learn his name), who he is, where he is coming from, where he is going, why he crashed and what his goals are. Not surprisingly, this creates a narrative that seems directionless, taking different turns as the Brother meets new characters every few scenes. Even when, towards the last third of the film, the Brother meets a beautiful woman and the possibility of a solid romantic plotline appears, the narrative thwarts it as she turns out to be one more character that came in the Brother's life for a short period of time. This premise has made critics compare the Brother to Charlie Chaplin's Tramp character, "who wanders about the city and whose innocent investigation measures the quality of life on Earth" (Molyneaux, 2000, p. 126).

This clearly episodic, anti-classical narrative maintains some structure with the presence of two alien antagonists, two "men in black," who come to earth to arrest the Brother, even though the spectator never learns exactly why (the film implies that the Brother is some sort of escapee and the men in black are bounty hunters from outside our universe hired to catch him). Especially in the second half of the film, the two antagonists make more frequent appearances as they close in on the Brother and besides structure, offer the film scenes of action, spectacle, as well as a powerful climactic scene in the end. However, their presence and function in the narrative is undermined by specific stylistic choices Sayles has made. What becomes important once again is not the resolution of the drama – the black community getting together to protect the Brother and chase off the men in black – but the film's proposition that Harlem (as a microcosm of the world) is a very diverse community which, because of the indifference of the (white) system, has been left to its own devices while also being ravaged by drugs and violence.

For *Brother*, Sayles looked into a different tradition of independent filmmaking – one that he knew all too well – the low budget exploitation science fiction film that for years entertained youth audiences, primarily at drive-in theaters around the country. As the genre was not taken seriously by the big studios (until Kubrick's *2001: A Space Odyssey* [1969] the studios had taken only a few shots at the genre), a host of independent producers at the low end of the industry found a golden opportunity for product differentiation with films about monsters, aliens, strange worlds and out of this world objects and machines. Rarely longer than 70 minutes, these films had no pretence about production values, good acting and state-of-the-art special effects. Their appeal lay mostly in their conscious playing up of the "basest, most sensationalistic angle" (Dixon, 1976, p. 11), usually sex and violence, which, until the early 1970s at least, was more often promised than delivered.

Having worked for Corman, Sayles makes explicit use of several of the conventions of such science fiction films in *Brother*. The crash that opens the film, for instance, is represented by twenty extremely fast edited shots, the majority of which include flashing red lights in a black background, carton-made shots of the earth that are supposed to represent the view of the planet from space, a few shots of a man in a red costume and finally a white dot passing rapidly through the screen. What is interesting about this stylistic choice is that not only was it a pragmatic one, responding once again to budgetary constraints, but also a conscious one. As Sayles himself put it: "We have the cheapest special effects in the world for the crash. That's done on purpose as if to say 'This is not *Star Wars*, folks.' This is about these people, and not about the hardware they rode in on" (Sayles quoted in West and West 1999, p. 31).

In making such a choice, Sayles leaves behind him the safe framework of the science fiction genre, as this was reinvented by the majors after Kubrick and Lucas, and enters the considerably more unpredictable world of the science fiction

genre as practiced by the low end independents. This move allows Sayles to steer clear from otherwise fundamental ingredients of the genre – especially technological spectacle – which he could not afford to include. Sayles, however, goes one step further by completely dropping the exploitation element from his chosen format as sex, violence and the invocation of fear to the audience is also absent from his film. In this respect, Sayles's film becomes an eclectic mix of science fiction formats, reinventing the genre rules, defying genre expectations and confirming the critics' view that for this particular filmmaker "formal restrictions act not as hindrances but as stimulants to invention" (Chute, 1999, p. 7). This means that *Brother* is free to take any direction the filmmaker wants, reaching a point where it also becomes a spoof of the genre. Two scenes in particular, which involve the men in black, come to mind. In the first there is a fight scene in a bar. The scene is choreographed in such a rhythmic manner that it stands out as a purposely placed sequence that attracts attention outside its narrative function. Equally, towards the end of the film, the men in black are chasing the Brother and their run is rhythmic, following the beat of the non-diegetic music in the soundtrack. Clearly, both scenes are comments on the genre conventions, break the pattern of narration and, of course, stand at odds with the rest of the narrative.

With the generic format flexible enough, Sayles's visual style as it has been established in his previous films comes once again in to play. *Brother* also consists of a large number of scenes. Sayles's trademark single take scenes are also present, while montage is used both to denote the passage of time and more expressivity (in a striking sequence where the Brother is on a drug-fuelled "trip"). And like in his other two low-budget films, Sayles once again does not hesitate to shatter at certain points the Hollywood realism of his films by including extremely stylized sequences and shots that attract attention to technique, therefore prompting the spectators to do their own thinking.

Conclusion

John Sayles is the rare example of American filmmaker that has always tried to make films that mattered. Having never shied away from political issues that have rarely become the subject of commercial Hollywood filmmaking, he has always attracted the interest of critics for reasons other than his craft, perhaps rightly so. After all, how many filmmakers embarked on "countercultural crusades into the worlds of losers and underdogs... during the height of the Reagan-Bush years" (Levy, 1999, p. 83)? As the above discussion highlighted, though, Sayles's work does present a definite consistency in terms of his use of visual style and therefore a certain aesthetic.

Being able to utilize various traditions of independent filmmaking and by blending them with specific staples of classicism, Sayles has managed to build an impressive film output irrespective of the trends, modes of filmmaking and systems of productions that have dominated American cinema and therefore he has remained a significant force in the contemporary cinematic landscape.

Carson, Diane, ed. "Interview with John Sayles" in *John Sayles: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 62-6 (originally published in *American Cinematographer*, April 1983).

Auster, Al & Leonard Quart "Counterculture Revisited: An Interview with John Sayles" in *Cineaste*, vol. 11, No 1, Winter 1980/81, pp. 16-19.

Biskind, Peter, *Down and Dirty Pictures: Miramax, Sundance and the Rise of Independent Film*, Simon & Schuster Paperbacks, London 2005.

Chanko, Kenneth M. «John Sayles: An Interview» in *John Sayles: Interviews*, ed. Diane Carson, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 37-41 (originally published in *Films in Review*, February 1983).

Chute, David "John Sayles: Designated Writer" in *John Sayles: Interviews*, ed. Diane Carson, University Press of Mississippi, Jackson 1999, pp. 3-14 (originally published in *Film Comment*, May/June 1981).

Dixon, Wheeler "In Defence of Roger Corman", in *Velvet Light Trap*, No 16, Fall 1976, pp. 11-14.

Levy, Emmanuel *Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film*, New York University Press, New York & London 1999.

Molyneaux, Gerry *John Sayles: An Unauthorised Biography of the Pioneering Indie Filmmaker*, Renaissance Books, Los Angeles 2000.

Neff, Renfreu "An Interview with John Sayles" *Creative Screenwriting*, vol. 5, No 3, 1998, pp. 32-36.

Ryan, Jack *John Sayles: Filmmaker*, McFarland, Jefferson 1998.

Smith, Gavin, ed. *Sayles on Sayles*, Faber and Faber, London 1998.

Tzioumakis, Yannis *American Independent Cinema: An Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006.

West, Joan M. & Dennis West, "Borders and Boundaries: An Interview with John Sayles" in *Cineaste*, vol. 22, No 3, 1996, pp. 14-17.

Eight Men Out, 1988: μια από τις μεγάλες παραγωγές του John Sayles / one of John Sayles's biggest productions

Το σινεμά σαν πολιτική πράξη

της **Δέσποινας Μουζάκη**

Πολύ πριν το σύγχρονο αμερικανικό ανεξάρτητο σινεμά αποκτήσει όνομα, ταυτότητα και κοινό· πολύ πριν λάβει χώρα το πρώτο φεστιβάλ του Sundance· πολύ πριν κάθε μεγάλο χολιγουντιανό στούντιο αποκτήσει ένα «ειδικευμένο» τμήμα για «καλλιτεχνικές» ταινίες· πολύ πριν οι «ανεξάρτητοι» γίνουν μόδα, ο John Sayles βρισκόταν στην πρώτη γραμμή, ανοίγοντας το δρόμο όχι μόνο για μια ολόκληρη γενιά δημιουργών που πίστεψαν πως ένα «do-it-yourself» μοντέλο κινηματογράφου είναι εφικτό, αλλά κυρίως για ένα σινεμά ανεξάρτητο τόσο στην οικονομική, την πρακτική και την τεχνική του πλευρά όσο, κυρίως, στην ουσία του. Το γεγονός ότι σχεδόν όλες οι ταινίες του γυρίστηκαν εκτός του παραδοσιακού χολιγουντιανού μοντέλου μπορεί να τις χρίζει «τεχνικά» ανεξάρτητες, υπάρχει όμως κάτι πολύ πιο σημαντικό που τις κάνει αληθινά ξεχωριστές. Αυτό το κάτι δεν είναι τίποτα παρά η ίδια η νοοτροπία του δημιουργού τους, ενός ανθρώπου που μοιάζει να βλέπει κάθε του ταινία –και κατ' επέκταση την ίδια την τέχνη του σινεμά– σαν κάτι πολύ πιο άμεσα συνδεδεμένο με την ίδια τη ζωή.

Οι ταινίες του John Sayles, ακόμη κι αν αποτελούν εξαιρετικά δείγματα ενός άρτια μυθοπλαστικού κινηματογράφου, πάνε πολύ πιο πέρα από την απλή αφήγηση ιστοριών στην οθόνη. Η μυθοπλασία για τον Sayles δεν είναι μια σιδερένια μπάλα δεμένη στο πόδι της κάθε ταινίας, αλλά αντίθετα ένας δούρειος ίππος, μέσα στον οποίο κρύβεται κάθε φορά κάτι πολύ πιο ενδιαφέρον και δυνάμει «επικίνδυνο». Διότι, ακόμη κι αν στην επιφάνεια οι ταινίες του μπορεί να δείχνουν σαν ξεχωριστές ιστορίες ενδιαφερόντων ανθρώπων, δεν είναι καθόλου δύσκολο να δεις πίσω τους για ν' ανακαλύψεις πως στην ουσία δεν είναι παρά βαθιά πολιτικές δηλώσεις για την ίδια την υφή της αμερικανικής –και όχι μόνο– κοινωνίας. Ο ίδιος προτιμά να χαρακτηρίζει τις ταινίες του «πολιτικά συνειδητοποιημένες»,[1] θεωρώντας πως είναι «πολιτικές επειδή εξετάζουν το πώς οι άνθρωποι επηρεάζουν ο ένας τον άλλο, το πώς οι πράξεις των κυβερνήσεων επηρεάζουν τους πολίτες και το πώς οι πολίτες επηρεάζουν τις κυβερνήσεις τους, αλλά όχι πολιτικές μ' έναν ιδεολογικό τρόπο». Είναι πολιτικές, λέει, επειδή «αναγνωρίζουν το γεγονός ότι η πολιτική εμπλέκεται σε πολλά πράγματα».[2]

John Sayles

Στην πραγματικότητα, το να κάνεις σινεμά με τον τρόπο που το κάνει ο John Sayles είναι στην εποχή μας από μόνο του μια πολιτική πράξη: Γράφει ο ίδιος τα σενάριά του, εξασφαλίζει (μαζί με τη σταθερή παραγωγό και σύντροφό του Maggie Renzi) τους χρηματοδότες, κάνει σχεδόν πάντα το μοντάζ των ταινιών του και συχνά εμφανίζεται ως ηθοποιός σε αυτές. Την ίδια στιγμή, δημιουργεί μια «οικογένεια» συνεργατών με τους οποίους δουλεύει συχνά μαζί, καθώς κι ένα θίασο ηθοποιών που μοιάζουν πια μόνιμοι κάτοικοι του κινηματογραφικού του σύμπαντος. Κι αν έχουν ήδη περάσει 27 χρόνια από την πρώτη του ταινία, το *The Return of the Secaucus 7*, ο τρόπος, ή καλύτερα το πάθος, με το οποίο δουλεύει παραμένει σταθερά το ίδιο. Για το *Secaucus*, ο Sayles επένδυσε 60.000 δολάρια από τα χρήματα που είχε κερδίσει δουλεύοντας ως σεναριογράφος σε ταινίες του Roger Corman, σκηνοθετώντας στους πρωταγωνιστικούς ρόλους φίλους του από τους οποίους σχεδόν κανείς δεν είχε κινηματογραφική εμπειρία. Μπορεί στα χρόνια που μεσολάβησαν η φήμη του ως ενός εξαιρετικού σκηνοθέτη ηθοποιών να του εξασφάλισε θαυμάσιους πρωταγωνιστές, μπορεί ο προϋπολογισμός των ταινιών του να έχει ανέβει σε ποσά αστρονομικά σε σχέση με την πρώτη εκείνη του δουλειά (αλλά πάντως ελάχιστα, συγκρινόμενα με αυτά μιας συνηθισμένης παραγωγής των στούντιο), όμως η «προσωπική επένδυση» σε κάθε φιλμ παραμένει πάντα ίδια. Όπως άλλωστε και ο τρόπος του να επιβιώνει σ' ένα σύστημα στο οποίο η αμοιβή σου ως σκηνοθέτη είναι ευθέως ανάλογη με το ποσοστό των ειδικών εφέ και των CGI πλάνων που περιέχει η ταινία.

Η συγγραφή σεναρίων για μεγάλες χολιγουντιανές παραγωγές θα έμοιαζε για κάποιον άλλον σαν βιοπορισμός και τίποτα περισσότερο, όμως ο Sayles βλέπει τη διαδικασία ως κάτι περισσότερο από ένα αναγκαίο κακό. «Το να γράφω σενάρια είναι ο τρόπος να κερδίζω τα χρήματα που χρειάζομαι για να ζήσω, γιατί σίγουρα δεν τα βγάζω από τις ταινίες μου, αλλά την ίδια στιγμή είναι και κάτι που απολαμβάνω. Νομίζω ότι είναι μια καλή άσκηση, ένας τρόπος προπόνησης και μάλιστα σε κάτι με το οποίο δεν είσαι συναισθηματικά δεμένος. Μάλιστα μέσα από τη διαδικασία αυτή θεωρώ ότι εξακολουθώ να μαθαίνω. Απ' τη μια γιατί δουλεύω σκληρότερα όταν γράφω σενάρια για άλλους απ' όσο όταν γράφω για μια δική μου ταινία, αλλά και γιατί έτσι έχω την ευκαιρία να συναντήσω άλλους σκηνοθέτες και να δω τον δικό τους τρόπο δουλειάς».[3]

Όσο για τον δικό του, μοιάζει κυριολεκτικά να τον εφηύρε ή να τον ανακάλυψε με κάποιο ιδιαίτερα ανεπτυγμένο ένστικτο, καθώς ο Sayles δεν είναι σκηνοθέτης με επίσημη κινηματογραφική παιδεία, αλλά ένας άνθρωπος που μοιάζει να προτιμά να αφηγείται ιστορίες με εικόνες. Το γεγονός ότι υπήρξε συγγραφέας πριν στραφεί στον κινηματογράφο έχει άλλωστε άμεση σχέση με το τι είδους ταινίες αρέσκεται να κάνει, όπως και το ότι ακόμη και πριν από αυτό χρειάστηκε να δουλέψει σε μια σειρά από «χειρονακτικές» δουλειές ή δουλειές που είχαν να κάνουν με ανθρώπους. Η κοινωνική του συνείδηση, η οπτική του για τον κόσμο, η ιδιαίτερη ποιότητα των ταινιών του, μοιάζουν να απορρέουν μέσα από μια σχεδόν βιωματική διαδικασία, γεγονός που τον κάνει να διαφέρει σε σχέση με την πλειοψηφία των απομονωμένων στον κινηματογραφικό τους μικρόκοσμο δημιουργών του σύγχρονου αμερικανικού κινηματογράφου. Ακόμη και μέσα στο πλαίσιο του σύγχρονου ανεξάρτητου κινηματογράφου, το παράδειγμα του Sayles μοιάζει μοναδικό, καθώς κινείται πέρα από τα πλαίσια οποιασδήποτε μόδας, κάθε εύκολου ρεύματος ή κυρίαρχης τάσης. Όπως λέει κι ο ίδιος: «Στην αρχή, ο 'ανεξάρτητος κινηματογράφος' μπορούσε να ονομάζεται και 'εναλλακτικό κινηματογράφος'. Επρόκειτο για ιστορίες και τρόπους αφήγησης που δεν ενδιέφεραν το κινηματογραφικό κατεστημένο. Καθώς η λέξη 'ανεξάρτητος' έχει καταλήξει να σηματοδοτεί όλο και περισσότερο ένα μοντέλο παραγωγής και διανομής παρά μια θεματική αντίστιξη στα χολιγουντιανά κινηματογραφικά είδη, ο ανεξάρτητος κινηματογράφος έχει μεταμορφωθεί σε κάτι σαν τη Β΄ εθνική της κινηματογραφίας. Έτσι, τείνει να γίνεται ο 'κινηματογράφος των πρωτοεμφανιζόμενων', όπως λέει ο Peter Biskind, εκ των οποίων ελάχιστοι μπορούν να συνεχίσουν σ' αυτή την κατηγορία. Οι περισσότεροι είτε ανελίσσονται –γίνονται δηλαδή σκηνοθέτες των στούντιο– είτε βγαίνουν απ' το παιχνίδι, μια που αναγκαστικά περνούν όλο και μεγαλύτερα διαστήματα σιωπής ανάμεσα στις ταινίες τους ως ανεξάρτητων φωνών».[4]

Για τον Sayles, ένα τέτοιο δίλημμα δε μοιάζει να τέθηκε ποτέ, ακόμη κι αν η χρηματοδότηση των ταινιών του δεν ήταν σχεδόν ποτέ εύκολη υπόθεση. Παραμένοντας πάντα «εναλλακτικός», γύριζε κάθε του ταινία ακολουθώντας μόνο το δικό του δημιουργικό κάλεσμα, έστω κι αν αυτό έκανε συχνά τα πράγματα πιο δύσκολα. Ακόμη και σήμερα, με δεκαπέντε εξαιρετικές, πολυβραβευμένες, πλούσιες σε επαίνους ταινίες στο ενεργητικό του, η χρηματοδότηση της δέκατης έκτης δεν ήταν σε καμιά περίπτωση εύκολη. Το *Honeydripper* (με προϋπολογισμό ύψους περίπου πέντε εκατομμυρίων δολλαρίων[5]) είναι αποκλειστικά αυτοχρηματοδοτούμενο, όπως ακριβώς ήταν και η πρώτη ταινία του σκηνοθέτη. Ίσως για κάποιον άλλον αυτή η συνεχής ανηφορική διαδρομή, αυτή η συχνά κοπιώδης διαδικασία να αποτελούσε τελικά εμπόδιο στο να κάνει ταινίες, για τον Sayles όμως μοιάζει να είναι κάτι σαν ένα εμπόδιο που τον βοηθά να πηγαίνει πάντα μπροστά.

Ίσως πάλι να είναι ο μόνος δρόμος που να μπορεί να ακολουθήσει καθώς, όπως λέει, «μοιάζει να υπάρχει ένα είδος αμοιβαίας κατανόησης ανάμεσα σε μένα και το Χόλιγουντ. Οι περισσότερες από τις ταινίες που κάνουν δεν θα με ενδιέφεραν στο ελάχιστο, ενώ τις περισσότερες από τις ταινίες που κάνω εγώ δεν θα είχαν την παρασμικρή ιδέα πώς να τις πουλήσουν».[6] Ευτυχώς για όλους εμάς, τα αποτελέσματα αυτής της σταθερής ασυμφωνίας δεν είναι τίποτα λιγότερο από τους δημιουργικούς καρπούς ενός καλλιτέχνη που κατέχει ξεχωριστή θέση, όχι απλά στο πάνθεον του αμερικανικού σινεμά όσο, κυρίως, στην καρδιά μας...

1 *The Onion*, συνέντευξη στον Keith Phipps για τη διαδικτυακή έκδοση του περιοδικού http://www.avclub.com/content/node/23232
2 Indiwire, συνέντευξη στον Andy Kaufmann http://www.indiewire.com/people/int_Sayles_John_020618.html
3 *The Onion*, συνέντευξη στον Keith Phipps για την διαδικτυακή έκδοση του περιοδικού http://www.avclub.com/content/node/23232
4. John Sayles Retro http://www.johnsaylesretro.com/biography.html
5 Siffblog, συνέντευξη στην Kathy Fennessy για το blog του San Francisco International Film Festival
http://www.siffblog.com/other/sayles_on_sayles_part_three_003911.html
6. John Sayles Retro, από την βιογραφία του στο site http://www.johnsaylesretro.com/biography.html

Cinema as a Political Act

by **Despina Mouzaki**

Long before the contemporary independent American cinema acquired a name, an identity and an audience; long before the first Sundance Film Festival took place; long before every major Hollywood studio acquired a department "specializing" in arthouse films; long before the "independents" became fashionable, John Sayles stood on the front lines, paving the way not only for an entire generation of filmmakers who believed that a "do-it-yourself" model of cinema was feasible, but above all for a cinema that would be independent in its financial, practical and technical aspects as much as, and chiefly, in terms of its essence. The fact that almost all his films were made outside the traditional Hollywood model may "technically" classify them as independent cinema, but there is something much more important that makes them truly extraordinary, and that is the very mentality of their creator, a man who appears to view each of his films – and by extension the art of cinema itself – as something much more directly connected to life itself.

The films of John Sayles, even when they consist of excellent examples of a consumately fictional cinema, go much further than simply telling stories on screen. Sayles's fiction is not a ball and chain tied to each film; on the contrary it is a "Trojan horse" which each time hides inside it something much more interesting and potentially "dangerous". Because even if on the surface his films may seem like special stories about interesting people, it is not at all difficult to look behind them in order to discover that, in essence, they are deeply political statements about the very fabric of American society, or perhaps society in general. He himself prefers to characterize his films as "politically conscious",[1] considering that they are "political in that they deal with how people affect each other, and how the actions of governments affect people and how people affect governments, but they are not ideological." They are political, he says, because they "recognize that there are politics involved in a lot of things."[2]

In reality, to make films the way John Sayles does constitutes in our days a political act in and of itself: He writes his own scripts, secures (together with his long-time producer and companion Maggie Renzi) the financing, almost always edits his films himself and often appears in them as an actor. At the same time, he creates a "family" of collaborators with whom he often works together, as well as a company of actors who appear to be permanent residents of his film universe. Even if 27 years have already elapsed since his first film, *The Return of the Secaucus 7*, the manner – or rather the passion – with which he works remains invariably the same. Sayles invested $60,000 of the money he made writing scripts for Roger Corman movies in *Secaucus*, and cast friends of his in the leading roles, almost none of whom had any

experience in film. In the intervening years, his fame as an extraordinary director of actors may have assured him wonderful protagonists, the budget of his films may have risen to astronomical amounts compared to that of his first film (but still far less compared to those of a regular studio production), yet his "personal investment" in each film always remains the same. As does, moreover, the way he survives in a system where the money you get as a director is in direct proportion to the percentage of special effects and CGI shots contained in the film.

To someone else, writing scripts for major Hollywood productions would be a livelihood and nothing more, but Sayles sees the process as something more than a necessary evil. Writing scripts is "also how I make a living. I certainly don't make a living as a writer/director of my own stuff, or until recently I couldn't even have thought about doing that. I think it's a good exercise. It's kind of like cross-training: You're helping somebody tell their story, so you're not as emotionally involved. But as a writer, I certainly work harder when I work for other people than when I work for myself; I'm trying to please them and me. I do more drafts, because if they're paying you for all those drafts, they're going to have you do them. I find that I learn a lot. You work with good people: Most directors don't even meet other directors, and because I still write films for other people, I get to meet other directors and see how they work."[3]

As far as his own method goes, he appears quite literally to have invented it or to have discovered it as a result of a particularly developed instinct, as Sayles is not a director with a formal film education, but a man who seems to prefer telling stories with pictures. Besides, the fact that he was a novelist before turning to films is directly related to the genre of films he likes to make as well as to the fact that even before that he had to work in a series of "manual" jobs or jobs that had to do with people. His social conscience, his view of the world, the special quality of his films, all seem to stem from an almost experiential process that makes him differ in relation to the majority of filmmakers in American cinema today, isolated in their cinematic microcosms. Even in the context of contemporary independent cinema, Sayles's example appears unique as it goes beyond the framework of any fad, facile current or prevailing trend. Because, in his own words: "At the beginning 'independent film' could have also been called 'alternative cinema'. They were stories, and ways of telling stories, that the mainstream industry wasn't interested in. As 'independent' has come more and more to mean only a method of financing and distribution rather than any thematic alternative to Hollywood genre filmmaking, it has settled into being primarily the minor leagues for the mainstream. As such, it tends to be the 'cinema of newcomers', as Peter Biskind puts it, with very few filmmakers able to continue in that niche. Most either go up or out – become studio-financed directors or have longer and longer gaps between outings as independent voices."[4]

John Sayles never seems to have confronted such a dilemma, even if financing his films was almost never an easy task. Remaining always an "alternative filmmaker," he made each of his films following only his own creative call, though this often made things more difficult. Even today, with fifteen extraordinary, award-winning, much-praised films to his credit, financing his sixteenth was no picnic. *Honeydripper* (with a budget of around $5 million)[5] is exclusively self-financed, just like his first film. Perhaps for someone else, this constant uphill road, this frequently laborious process would, in the end, constitute an obstacle to making films. For Sayles, however, it seems to be something like an obstacle that helps him always to forge ahead.

Perhaps, on the other hand, it is the only road he can follow since, as he says, "there seems to be a kind of mutual understanding between Hollywood and me – most of what they make I wouldn't be interested in directing, and most of what I make they'd have no idea how to sell."[6] Fortunately for all of us, the results of this disagreement is nothing less than the creative output of an artist who occupies a special place, not just in the pantheon of American cinema but, above all, in our hearts...

Translated into English by **Elly Petrides**

1. *The Onion*, interview by Keith Phipps for the Internet edition of the magazine http://www.av.club.com/content/node/23232.
2. Indiwire, interview by Andy Kaufmann http://www.indiewire.com/people/int_Sayles_John_020618.html.
3. *The Onion*, interview by Keith Phipps for the Internet edition of the magazine http://www.av.club.com/content/node/23232.
4. John Sayles Retro. http://www.johnsaylesretro.com/biography.html
5. Siffblog, interview by Kathy Fennessy for the San Francisco International Film Festival blog http://siffblog.com/other/sayles_on_sayles_part_three_003911.html
6. John Sayles Retro from his biography at http://www.johnsaylesretro.com/biography.html

John Sayles: Ιστορία και ιστορίες[1]

Του **Λευτέρη Αδαμίδη**

Σε πείσμα των μεταμοντέρνων καιρών που διανύουμε και κόντρα σε κάθε είδους τέλους της Ιστορίας, στον αντίποδα της αποδόμησης της ίδιας της πραγματικότητας και την αντικατάστασή της με το εικονικό της καθρέφτισμα, ο John Sayles αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση σκηνοθέτη για το αμερικανικό σινεμά. Εδώ και σχεδόν τρεις δεκαετίες, το χειροπιαστό, υλικό και σε τελική ανάλυση λαϊκό, όσο και πολυδιάστατο, έργο του εξακολουθεί να οικοδομείται πάνω σε μια σταθερή διαλεκτική σχέση αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο προσωπικό πεδίο και σε ένα πολύπλοκο πολιτικό, κοινωνικό και ιστορικό περιβάλλον. Οι καθημερινοί και αναγνωρίσιμοι ήρωές του, μπορεί να μη γράφουν πάντοτε οι ίδιοι Ιστορία, βλέπουν όμως συχνά τις εγγραφές της στις ζωές τους, ζουν μέσα σε αυτή και στον απόηχό της. Ήδη από το σκηνοθετικό του ντεμπούτο, *Return of the Secaucus 7*, η παρέα των εφτά του τίτλου αποτελεί ένα ξεκάθαρο απότοκο των φοιτητικών εξεγέρσεων και του αντιπολεμικού κινήματος, εφτά «του '60 εκδρομείς», που εξακολουθούν να «ψάχνονται» καθώς επαναλαμβάνουν το αριστερό σύνθημα "we want a formula" από το θρυλικό *Salt of the Earth* (*Αλάτι της Γης*, 1954) του Herbert J. Biberman. Πράγματι, είτε πρόκειται για ταινίες εποχής (*Matewan* [*Ματωμένη Αμερική*], *Eight Men Out*) είτε για σύγχρονες αφηγήσεις (*Lone Star* [*Μοναχικό αστέρι*], *Men with Guns* [*Άνδρες με όπλα*]), η ιστορική και πολιτική διάσταση είναι πανταχού παρούσες. Ακόμη και στο «εξωγήινο» *Brother from Another*

Το παρόν και το παρελθόν: ένας δρόμος της πόλης Thurmond μεταμορφώνεται στο Matewan του 1920

Planet (*Από άλλο πλανήτη*), το Χάρλεμ, όπου προσγειώνεται ο απρόσκλητος επισκέπτης, και η μαύρη κοινότητά του ζουν τον ριζοσπαστικό απόηχο του «αδελφού» Malcolm X.

Ο Sayles φυσικά δεν είναι ιστορικός ούτε υπήρξε ποτέ φιλοδοξία του να παραδώσει διδακτικά μαθήματα αμερικανικής ιστορίας, ακόμη και αν πρόκειται για ένα σκηνοθέτη που χτίζει τα σενάριά του με εξαιρετική λεπτομέρεια και ενδελεχή ανασύσταση. Ακόμη κι αν στο σύνολο της φιλμογραφίας του τα πάντα διαδραματίζονται μέσα σε καθοριστικά, κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια, ακόμη κι αν ο περιβάλλων χώρος δεν αποτελεί ένα απλό ντεκόρ που εξυπηρετεί απλά τη δραματουργία δίνοντάς της ένα γραφικό *couleur local*. Σε μια φιλμογραφία 16 ταινιών μετρά κανείς 11 διαφορετικές πολιτείες (από το Κολοράντο ώς την Αλάσκα) και δυο χώρες εκτός ΗΠΑ, αξιοποιώντας στο έπακρο τη γεωγραφία, την τοπιογραφία, την κουλτούρα, την κοινωνική δυναμική και τα ιστορικά σημαινόμενα. Ενδεικτικό είναι ότι στο *Men with Guns* μπορεί η χώρα όπου διαδραματίζεται να μην κατονομάζεται, οι διάλογοι όμως είναι στα ισπανικά και σε τέσσερις διαλέκτους Ινδιάνων της Κεντρικής και Λατινικής Αμερικής (Κούνα, Μάγια, Ναχουάτλ και Τζοτζίλ).

Μια συλλογική αφήγηση

Σε αντίθεση με σκηνοθέτες όπως ο Θόδωρος Αγγελόπουλος, στο έργο του οποίου τα άτομα αποτελούν ένα μικρό μόνο κομμάτι του μεγάλου ιστορικού καμβά, στην περίπτωση του Sayles οι προσωπικές ιστορίες περνούν σε πρώτο πλάνο και γίνονται το πρίσμα μέσα από το οποίο διαθλώνται τα ιστορικά γεγονότα. Ακόμη περισσότερο στο βαθιά σωματικό σινεμά του, οι χαρακτήρες δεν αποτελούν σύμβολα ή διαύλους ιδεών αλλά τρισδιάστατους χαρακτήρες με σάρκα και οστά. Το ενδιαφέρον του άλλωστε δεν βρίσκεται στην μακροσκοπική εικόνα των γεγονότων, αλλά στην μικροσκοπική

Present and past: a street in Thurmond is transformed into 1920s Matewan

τους διάσταση, στον αντίκτυπό τους πάνω στις διακριτές ανθρώπινες μονάδες.
Στον αντίποδα, όμως, της κλασσικής αμερικανικής αφήγησης, που θέλει τον μοναχικό ήρωα ως σχεδόν αποκλειστικό αφηγητή, πρωταγωνιστή και ιστορικό υποκείμενο, στις περισσότερες ταινίες του Sayles δεν υπάρχουν ακριβώς ήρωες, τουλάχιστον με την παραδοσιακή έννοια. Στη θέση τους κυριαρχεί η συλλογική, ψηφιδωτή αφήγηση, οι ιστορίες του είναι ένα άθροισμα από τις περιπέτειες των μελών κοινοτήτων, ομάδων, παρεών. Μια επιλογή που μοιάζει να είναι καθαρά ιδεολογική και όχι απλά φορμαλιστική, σε αντίθεση ίσως με τον Robert Altman, τον αδιαφιλονίκητο μετρ της ψηφιδωτής αφήγησης. Αυτή η πολυδιάσπαση και ο αφηγηματικός κατακερματισμός φτάνουν στο αποκορύφωμά τους στο πολυσχιδές *City of Hope* (*Πόλη της ελπίδας*) μ' ένα σύνολο από περισσότερο από 50 χαρακτήρες να συνιστά ένα μοναδικό μωσαϊκό της αστικής αμερικανικής κοινωνίας, μια ενδελεχή μελέτη όχι μόνο πάνω στην πολιτική διαφθορά και την κατάχρηση εξουσίας, αλλά και στις πολύπλοκες διαφυλετικές σχέσεις και συγκρούσεις ανάμεσα στις μειονότητες και ομάδες που απαρτίζουν τις ΗΠΑ. Μια προφητική ταινία για τις φυλετικές ταραχές στο Λος Αντζελες το 1992 και μια διεισδυτική ματιά στη νέα τάξη πραγμάτων, όπου τα «σύνορα» και οι διαφορές ανάμεσα σε φυλετικές και θρησκευτικές ομάδες που κάποτε συνυπήρχαν επανεφευρίσκονται.
Ο Sayles έχει συχνά υποστηρίξει ότι, σε μεγάλο βαθμό, το έργο του απηχεί και βέβαια προτείνει την ανάγκη συγκρότησης μιας ανθρώπινης κοινότητας ως τη μοναδική λύση απέναντι σε κάθε αντιξοότητα. Κάτι που ισχύει πράγματι, λίγο ώς πολύ, σε όλες τις ταινίες του. Είτε πρόκειται για τις διαφορετικές κοινότητες στο *Matewan* που πρέπει να ενωθούν για να αντιμετωπίσουν τον κοινό εχθρό, είτε για τους οκτώ παίχτες του μπέιζμπολ που αντιμετωπίζουν τις κατηγορίες για τα στημένα παιχνίδια στο *Eight Men Out*, είτε για τη διάσημη τηλεοπτική σταρ στο *Passion Fish* (*Ψάρι του πάθους*) που πρέπει να επιστρέψει στη Λουϊζιάνα και να ενταχθεί στην τοπική κοινότητα για να αντιμετωπίσει την αναπηρία της. Στο *Silver City* (*Ψηφίστε Πιλάγκερ... Δαγκωτό*), γυρισμένο στο Κολοράντο, ένα κλασικό σκηνικό της Αγριας Δύσης, δε διστάζει να ειρωνευτεί τη μυθική αμερικανική αξία του ατομικισμού, τοποθετώντας ως υπερασπιστή της την εμβληματική από τα νέο-γουέστερν φιγούρα του Kris Kristofferson στον ανάποδο ρόλο ενός αμοραλιστή επιχειρηματία που πιστεύει ότι μόνο η ιδιωτική πρωτοβουλία μπορεί να οδηγήσει τη χώρα στο μέλλον.
Όσο ριζοσπαστική όμως μοιάζει μια τέτοια επιλογή, αυτό δεν σημαίνει ότι εγκαταλείπει τη γοητεία της κλασικής αφήγησης, τη μαγεία της διήγησης μιας μυθοπλασίας, έστω και ελαφρά μεταλλαγμένης, όπως για παράδειγμα στο ανοιχτό φινάλε του *Limbo*. Ο Sayles είναι ένας μάστορας της αφήγησης και ας μην ξεχνάμε ότι πρόκειται έτσι και αλλιώς για έναν σπουδαίο σεναριογράφο και συγγραφέα. Ούτε είναι τυχαίο ότι στο *The Secret of Roan Inish* (*Το Μυστικό της Ρόαν Άνις*) επέλεξε να διηγηθεί ένα γνήσιο παραμύθι. Αν προτιμάτε με τα λόγια κάποιου από τους χαρακτήρες του στο *Men with Guns*: «Μην πιστεύετε τις φήμες, οι άνθρωποι αγαπούν το δράμα». Στις ταινίες του δεν υπάρχει η αποστασιοποίηση, αλλά η άμεση συναισθηματική εμπλοκή με τους χαρακτήρες του σε σημείο να έχει κατηγορηθεί για συναισθηματισμούς. Ο ίδιος έχει απαντήσει ότι είναι «απλά ένας αγωγός για τις φωνές των απλών ανθρώπων».
Εδώ αξίζει κανείς να δει τις αναλογίες με τον Ken Loach, ένα δημιουργό με παράλληλη στάση τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο και σε θεματική και ταυτόχρονα ένα σκηνοθέτη με συγγενική ιδεολογική καταγωγή που έχει κινηθεί σε όλο του το έργο μέσα στο χώρο της εργατικής τάξης, έναν ορκισμένο αφηγητή καθημερινών ιστοριών για τους ανθρώπους της διπλανής πόρτας. Ο Loach άλλωστε, όπως και ο Sayles, στις αμιγώς ιστορικές του ταινίες (*Land and Freedom* [*Γη και Ελευθερία*]) φίλτραρε τα γεγονότα μέσα από τα μάτια των απλών πρωταγωνιστών τους.

Τρεις ιστορικές ταινίες

Αν στο σύνολο του έργου του Sayles η Ιστορία τροφοδοτεί αδιάκοπα τις ιστορίες του, σε τρεις τουλάχιστον περιπτώσεις βρίσκεται κυριολεκτικά σε πρώτο πλάνο. Το *Matewan*, ένα σχέδιο που απασχόλησε το σκηνοθέτη ήδη από το τέλος της δεκαετίας του '70, αποτελεί ίσως και την πιο ευθεία πολιτική κατάθεσή του. Η πρώτη ταινία εποχής στη φιλμογραφία του συνιστά μια απόπειρα αναπαράστασης της «άγνωστης» αμερικανικής ιστορίας με τη μορφή μιας επιβλητικής τοιχογραφίας και δάνεια από τους κώδικες του κατεξοχήν αμερικανικού είδους, του γουέστερν. Δάνεια, βέβαια, που επιστρέφονται αντεστραμμένα μέσα από τη ριζοσπαστική οπτική του Sayles. Το *Matewan* φέρνει στο φως τη μεγάλη απεργία των ανθρακωρύχων τη δεκαετία του '20 στη Δυτική Βιρτζίνια, η οποία εξελίχτηκε σε κανονική ένοπλη σύρραξη ανάμεσα στους απεργούς και τον ιδιωτικό στρατό της εταιρίας που εκμεταλλευόταν τα ανθρακωρυχεία.
Ο Sayles αναπλάθει με λεπτομέρεια το πολύπλοκο μωσαϊκό των εργατικών αγώνων και τις διαδικασίες με τις οποίες

οι διαφορετικές κοινότητες, φυλές (έγχρωμοι από το Νότο, ιταλοί και γιουγκοσλάβοι μετανάστες, ντόπιοι από τα Απαλάχια Όρη), τάξεις αλλά και κόμματα, όπως το κομουννιστικό, συγκρότησαν το μεγάλο χωνευτήρι των ΗΠΑ, προσεγγίζοντας τις συγκρούσεις με μια μαρξιστική οπτική που φέρνει στο μυαλό το εξίσου αιρετικό *Heaven's Gate* (*Πύλη της Δύσης*, 1980) του Michael Cimino. Υπάρχει μια σκηνή, όπου ένας από τους πληρωμένους μπράβους της εταιρίας ρωτάει έναν οπλισμένο ντόπιο αν βρήκε το όπλο από τον ισπανικό πόλεμο, για να πάρει την απάντηση «Όχι, από τον αμερικανικό εμφύλιο». Ο εμφύλιος πόλεμος, λοιπόν, συνεχίζεται ως ταξικός και φυλετικός στην καρδιά των ΗΠΑ. Πέρα από την επαναφορά στο προσκήνιο μιας άγνωστης και σίγουρα ενοχλητικής ιστορικής πτυχής, ο Sayles –σε ένα ιδανικό παράδειγμα διαλεκτικής– παραλληλίζει την όχι και τόσο μακρινή εποχή που ο συνδικαλισμός έκανε τα πρώτα του βήματα στις ΗΠΑ, με το μεσουράνημα της κυβέρνησης Reagan και τις επιθέσεις της στα εργατικά σωματεία αλλά και τα πρώτα βήματα της νέας χριστιανικής Δεξιάς των τηλε-ευαγγελιστών. Μάλιστα, διαλέγει ο ίδιος να υποδυθεί τον ιερέα της κοινότητας που παραληρεί για τον «κόκκινο» κίνδυνο.

Η ίδια περίπου εποχή και μια ανάλογη ταξική σύγκρουση ανάμεσα σε εργάτες (παίκτες του μπέιζμπολ) και αφεντικά (οι ιδιοκτήτες της ομάδας), τοποθετημένη στο διεφθαρμένο Σικάγο, βρίσκεται στο επίκεντρο και της αμέσως επόμενης ταινίας του, *Eight Men Out*, μια απομυθοποιητική ματιά στο μπέιζμπολ, το ιερό παιχνίδι των ΗΠΑ, και ένα γερό χαστούκι στην περίφημη αμερικανική αθωότητα. Όπως πολύ σωστά έχει γραφτεί[3], αυτή είναι μια εξαίσια αλληγορία για την πτώση του αμερικανού ήρωα στην αμοραλιστική δεκαετία του '80, ενώ στη θέση των παικτών των White Sox που πούλησαν τα παιχνίδια κάλλιστα θα μπορούσε κανείς να τοποθετήσει τον τηλε-ευαγγελιστή Jim Bakker, τον συνταγματάρχη Oliver North και τον γερουσιαστή Gary Hart.

Σχεδόν μια δεκαετία αργότερα, στο *Men with Guns*, ο Sayles επιχείρησε ένα ταξίδι έξω από τα αμερικανικά σύνορα, μια περιπλάνηση στην καρδιά της σύγχρονης πολιτικής ιστορίας της Λατινικής Αμερικής αλλά με οικουμενικές διαστάσεις. Παραδόξως, πρόκειται για την πορεία ενός «τυφλού» από την άγνοια στην αλήθεια, για μια ταινία γύρω από τη σύγκρουση ανάμεσα στο μύθο και την πραγματικότητα, την επίσημη Ιστορία[4] και την αληθινή, δομημένη όμως με τη μορφή ενός μύθου, μιας παραβολής. Ξεκινά, άλλωστε, ως η αφήγηση μιας ηλικιωμένης Ινδιάνας στη νεαρή της κόρη. Ο ηλικιωμένος γιατρός Fuentes, απορροφημένος από το έργο του, έχει αποκοπεί από την πραγματικότητα και αρκείται στην καθησυχαστική εικόνα που του προσφέρει το στρατιωτικό καθεστώς. Το ταξίδι του στα βάθη της ζούγκλας, μαζί με μια ετερόκλητη ομάδα απόκληρων που θα γίνουν συνοδοιπόροι του, είναι ο μόνος τρόπος να αναζητήσει την τύχη των επτά νεαρών γιατρών που κάποτε εκπαίδευσε και έστειλε να βοηθήσουν τις εξαθλιωμένες τοπικές κοινότητες των Ινδιάνων και, ταυτόχρονα, η συνάντησή του με τη σκληρή αλήθεια της χώρας του. Όπως λέγεται κάποια στιγμή, «Εδώ έρχονται οι φήμες για να πεθάνουν». Ο Sayles άφησε αδιευκρίνιστη τη χώρα, όχι μόνο γιατί οι δικτατορίες, οι εμφύλιοι και το αντάρτικο είναι μια γνώριμη κατάσταση σε μεγάλο μέρος της Λατινικής Αμερικής, αλλά γιατί την ίδια περίοδο ο πόλεμος στην πρώην Γιουγκοσλαβία βρισκόταν στο αποκορύφωμά του. Σε μεγάλο βαθμό, μάλιστα, εμπνεύστηκε επεισόδια της ταινίας βασισμένος σε διηγήσεις φίλων του από τον γιουγκοσλαβικό εμφύλιο[5].

Το φάντασμα της Ιστορίας

Ο στοχασμός του Sayles πάνω στη δυναμική της Ιστορίας δεν θα μπορούσε να μην επεκτείνεται στην πρόσληψή της ως ενός συχνά απειλητικού και απρόσκλητου επισκέπτη από τα παλιά. Η ιδέα του παρελθόντος που εμφανίζεται ως «φάντασμα» είναι, άλλωστε, ένα μοτίβο που μπορεί να βρει κανείς σε αρκετές ταινίες του Sayles, ακόμη και στο *The Secret of Roan Inish* (οι κελτικοί θρύλοι του νησιού) ή στο *Limbo* (το ημερολόγιο του κοριτσιού που έζησε κάποτε στο απομονωμένο νησί της Αλάσκα). Να, όμως, που η γνωστή αμερικανική ρήση που παραλληλίζει τα ανομολόγητα μυστικά «με σκελετούς στη ντουλάπα», αποκτά την κυριολεκτική της διάσταση σε δύο συμπληρωματικές, σχεδόν, ταινίες. Το *Lone Star* και το *Sunshine State* (*Ηλιόλουστη πολιτεία*), γυρισμένες στις πολιτείες του Τέξας και της Φλόριντα, αντίστοιχα, μπορεί με μια πρώτη ματιά να μοιάζουν μακρινές και ασύνδετες, συνοψίζουν όμως με τον πιο εντυπωσιακό τρόπο την προβληματική του για τον απόηχο του παρελθόντος στο σήμερα. Η πρώτη ταινία ανοίγει με την ανασκαφή ενός ανθρώπινου σκελετού· μια απρόσμενη ανακάλυψη που πυροδοτεί μια αλυσιδωτή αντίδραση και θα φέρει έναν σερίφη αντιμέτωπο με το άγνωστο όσο και αμφίσημο παρελθόν του πατέρα του και ταυτόχρονα μια ριζική αναθεώρηση της τοπικής ιστορίας για μια ολόκληρη πολυφυλετική κοινότητα. Το Τέξας, η κατεξοχήν συνοριακή και πολυπολιτισμική πολιτεία, δεν μπορεί παρά να αποτελεί την ιδανική μεταφορά για κάθε είδους σύνορα: ανάμεσα σε γενιές, κοινότητες, γλώσσες και κουλτούρες, ανάμεσα στις διαφορετικές εκδοχές των γεγονότων, ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, το μύθο και την αλήθεια, στο προσωπικό και το συλλογικό, στη λήθη και τη μνήμη.

Η βαθιά πολιτική θέση του Sayles, ωστόσο, κρυσταλλώνεται με τον πιο εμβληματικό και περιεκτικό τρόπο στον χειρισμό των flashback στο *Lone Star*. Μέσα στο ίδιο μεγάλης διάρκειας πλάνο, χωρίς να υπάρχει cut, το παρόν αναμειγνύεται ανεπαίσθητα με το παρελθόν· δεν υπάρχει καμιά ορατή γραμμή ή σύνορο ανάμεσά τους. Μια τεχνική που οφείλουμε να πούμε ότι συναντάμε ήδη από το σινεμά του Αγγελόπουλου στο *Θίασο* και μάλιστα με την ίδια ιδεολογική χροιά, με την ίδια στάση απέναντι στο αρραγές ποτάμι της Ιστορίας. Αυτό που τώρα είναι παρόν σε λίγο θα αποτελεί το παρελθόν, η ροή είναι αδιάσπαστη και μη αναστρέψιμη.

Στο φινάλε της δεύτερης ταινίας, μια ανάλογη ανασκαφή σε μια περιοχή, όπου ετοιμάζονται να ανεγερθούν πολυτελείς κατοικίες, φέρνει στο λαμπρό φως ένα παλιό ινδιάνικο νεκροταφείο, φρενάροντας τα φιλόδοξα οικιστικά σχέδια. Η πολιτεία που φιλοξενεί την Disneyland, τους αμερικανούς συνταξιούχους και την επιτομή του ανέμελου αμερικανικού ονείρου, κρύβει στα βάθη της τα ίχνη από ένα βίαια εξορισμένο στη λήθη παρελθόν. Η Ιστορία –ή καλύτερα η άγνοιά της– εκδικείται με τους πιο απρόβλεπτους τρόπους μια χώρα που δεν έχει ακόμη αποφασίσει πώς να διαχειριστεί το ελάχιστο παρελθόν της. «Δεν μπορείς να ζεις στο παρελθόν» λέει στο *Sunshine State*, ο πρώην σύζυγος της Marly, ντυμένος με τη στολή των Νοτίων από τον Αμερικανικό Εμφύλιο, ως μέρος μιας τουριστικής ατραξιόν.

Αντιστρέφοντας τη φράση «Ξεχάστε το Άλαμο» που κλείνει το *Lone Star*, για τον Sayles η Ιστορία και η μνήμη δεν μπορούν να θαφτούν κάτω από το μπετόν και τις επιχωματώσεις· αποτελούν ένα ανθεκτικό στρώμα και ένα ανεξίτηλο υλικό. Κάτι σαν τους ομόκεντρους κύκλους στους κορμούς των αιωνόβιων δέντρων. Δεν μπορούν να σβηστούν και είμαστε καταδικασμένοι ή τυχεροί, αν προτιμάτε, να τους κουβαλάμε στο διηνεκές· είμαστε αναπόδραστα παγιδευμένοι στις ακτίνες τους και άμεσα διαμορφωμένοι από αυτούς· είμαστε σε μεγάλο βαθμό ένα προϊόν τους.

1. Ο Stuart Laing έχει γράψει ένα κείμενο με τον ίδιο τίτλο για το έργο του Ken Loach.
Ας πούμε ότι δεν είναι μια τυχαία σύμπτωση για δύο σκηνοθέτες που μοιράζονται αρκετά κοινά.

2. Carson, Diane and Kenaga , Heidi, επιμ. *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles*, Wayne State University Press, Ντιτρόιτ.

3. Kempley, Rita, κριτική του *Eight Men Out* στην *Washington Post* 23/9/1988. Όλα τα ονόματα που αναφέρονται αναμείχτηκαν σε μεγάλα πολιτικά και οικονομικά σκάνδαλα τη δεκαετία του '80.

4. Ο Emanuel Levy στην κριτική του στο *Variety* συγκρίνει εύστοχα την ταινία με το *La historia oficial* (*Επίσημη ιστορία*) του Luis Puenzo, όπου ένα ζευγάρι αστών αγνοεί τις αγριότητες της χούντας στην Αργεντινή.

5. Carson, Diane, επιμ. *John Sayles Interviews*, University Press of Mississippi, Τζάκσον 1999.

John Sayles: History and Stories[1]

By **Lefteris Adamidis**

At odds with these postmodern times we live in and going against any apocalyptic notion of the end of History, at the antipodes of the deconstruction of reality itself and its substitution with its simulacrum, John Sayles is a rare breed of director within contemporary American cinema. For almost three decades, his tangible, material and, in the final analysis, popular as well as multidimensional body of work continues to be founded on a steady dialectical interplay between the private world and a complex political, social and historical environment. His familiar and recognizable heroes may not always be the authors of History themselves, but they do often see its traces on their lives, they live inside it and are affected by its reverberations. As early as his directorial debut, *Return of the Secaucus 7*, the titular group of friends clearly springs from the student uprisings and the anti-war movement of the 60s; they are seven travelers of the 60s [ref?] who persist in their quest as they repeat the leftist slogan "we want a formula" from Herbert J. Biberman's legendary *Salt of the Earth* (1954). Whether making a period piece (*Matewan, Eight Men Out*) or a contemporary narrative (*Lone Star, Men with Guns*), the historical and political dimensions of Sayles's work are ever-present. Even in the case of *Brother from Another Planet*, Harlem and its black community, as seen by the alien Brother, live within the reverberations of "brother" Malcolm X's radical rhetoric.

Of course Sayles is not a historian, nor has his ambition ever been to deliver didactic lessons in American history. Even

though he is a director who builds his screenplays with tremendous attention to detail and historical accuracy and whose entire oeuvre takes place within clear social and cultural confines, and even though his films' environment is not a simple backdrop to his stories which aims simply to add a picturesque touch of local color, his purpose is not to be didactic. In a filmography that numbers 16 films, one finds 11 different American states serving as locations (from Colorado to Alaska) as well as two countries outside the USA, thus showing a director who makes great use of the expressive possibilities of geography, landscape, diverse culture, social dynamics and historical context. It is a telling example that in *Men With Guns* the country where the filmtakes place is not named, but all the film's dialogue is in Spanish, and in four different Central and South American dialects (Kuna, Maya, Nahuatl and Tchochil).

A collective narrative

Unlike directors like Theo Angelopoulos, within whose oeuvre people are but details within the grand historical canvas, in Sayles's films personal stories are placed in the foreground, and become the prism through which historical events are refracted. Furthermore, within his deeply physical cinema, characters are not mere symbols or embodiments of ideas but three-dimensional people made of flesh and blood. What interests him is not the macroscopic view of events, but their microscopic dimension, the impact they have on individual human beings.

At the opposite end of classical American storytelling, which casts the solitary hero as narrator, protagonist and historical subject, in most of Sayles's films there are no heroes, at least not in the conventional sense. Instead we find the films dominated by a collective narrative mosaic, in which the stories told are the sum total of the combined experiences of communities, teams, groups of friends. It is an attitude, which is based on purely ideological and not formalistic foundations, unlike, say, Robert Altman, the master supreme of the fragmented narrative. This fragmentation reaches its culmination in *City of Hope*, where a cast of over 50 characters creates a singular tapestry of American urban society. The film presents a probing study not only of political corruption and abuse of power, but also of the complex interracial relationships between the various minorities and social groups that constitute America. It is a prophetic film that anticipated the racial turmoil that would break out in L.A. in 1992, and also a penetrating look at the new world order, where the "borders" between the racial and religious groups that once co-existed, are being re-invented.

Sayles has often stated that his work echoes and suggests the need to build a humane society in order to deal with adversity. A stance which is prevalent in almost all his films, whether in the case of the various communities in *Matewan* that have to join forces to face the common enemy, or of the eight baseball players who are accused of rigging the games in *Eight Men Out*, or of the famous TV star in *Passion Fish* who has to return to her Louisiana home town and be re-admitted into the local community in order to cope with her paralysis. In *Silver City*, which was shot in Colorado, a classic setting of the Far West, Sayles does not hesitate to ironically undermine the mythical American value of individualism, casting Kris Kristofferson, the emblematic neo-Western protagonist, against type in the role of an amoral businessman who believes that private enterprise alone can lead the country forward.

Radical as this choice may seem, it does not signify that Sayles discards classical modes of storytelling, or refutes the magic of telling a tale, even if his narrative mode is slightly mutated, as for instance in the open ending of *Limbo*. Sayles is a master of narration, and it is important to recall that he is also an accomplished screenwriter and author. Nor is it an accident that in *The Secret of Roan Inish* he chooses to tell a genuine folk tale. If you like, we may recall the words of one of his characters in *Men with Guns*: "Do not believe rumours, people love drama." His films are not characterized by dissociation, but by an immediate emotional involvement with his characters, to such an extent that he has even been accused of sentimentality. In his defense, Sayles suggests that he is "simply a mouthpiece for the voices of ordinary people."

It is worth noting the analogies of Sayles's work to that of Ken Loach, with whom one could draw parallels in terms of attitudes to production, subject-matter and ideological background. Loach's films have consistently dealt with the working classes and he is a committed narrator of the everyday stories of ordinary people. Besides, Loach, just like Sayles, in his purely historical pieces (e.g., *Land and Freedom*) also filters all historical events through the eyes of his protagonists.

Three historical films

If in the entirety of Sayles's work history incessantly fuels his stories, in at least three of his films it is literally placed

Lone Star, 1996

at the epicenter. *Matewan*, a project that was already on the director's mind in the late 70s, also constitutes perhaps his most direct political indictment. The first period piece in his oeuvre, it is an effort to recreate some of the "unknown" pages of American history by creating an impressive mural and by borrowing the narrative codes of the quintessential American genre, the western. These references, of course, are only used in order to be subverted through Sayles's radical standpoint. *Matewan* sheds light onto the great coal mining strike that took place in West Virginia in the 20s, which escalated into armed conflict between the strikers and the mining company's private army.

Sayles reconstructs the complex mosaic of the workers' movement and of the processes through which the diverse communities, races (black workers from the South, Italian and Yugoslavian immigrants, the indigenous population from the Appalachian mountains), classes and political parties, like the communist party, created the great American melting pot, and portrays the armed conflict from a Marxist standpoint that brings to mind Michael Cimino's equally incendiary *Heaven's Gate* (1980). In one scene, one of the company stooges asks an armed local if his weapon is from the Spanish civil war, and gets the answer "No, from the American civil war". The civil war, therefore, continues as a class and race war at the heart of the country. Not only does he shed light on an unknown and certainly uncomfortable historical fact of his country's history, Sayles also – in an ideal example of dialectical exposition – draws a parallel between the not so distant era when the trade unions were taking their first steps and the heyday of the Reagan era, with its all-out attacks on the unions and the emergence of the new Christian right of the television evangelists. Tellingly, it is Sayles himself who plays the part of the local preacher who rages about the "red" danger.

Set at approximately the same time, dealing with a similar class struggle between the workers (the baseball players) and the bosses (the team owners), and taking place in the corrupt city of Chicago, Sayles's next film, *Eight Men Out*, casts a probing glance at baseball, and demystifies the 'holy' American sport, delivering a heavy blow to the proverbial 'American innocence'. As has very aptly been noted[3], the film constitutes a brilliant allegory of the decline of the American hero in the amoral context of the 80s, and in the role of the White Sox players who rigged the games one could very well cast the tele-evangelist Jim Bakker, Colonel Oliver North, or Senator Gary Hart.

A near-decade later, in *Men with Guns*, Sayles makes a journey outside North America, ventures into the heart of the current political history of Latin America and tells a tale of universal resonance. Paradoxically, for a story that is a journey from ignorance to the truth and is concerned with the clash between myth and reality, the official version of History[4] and the truth, the film is structured as myth, as parable. Accordingly, the film opens with an elderly Indian woman telling a story to her young daughter. The film's protagonist, the elderly doctor Fuentes, is a man wholly devoted to his work, who has lost touch with his country's realities and is placated by the soothing public image presented by the military government. His journey into the depths of the jungle, along with the disparate company of outcasts who become his co-travelers, is his only way to track down the seven doctors he trained in order to offer help to the indigenous Indian communities, and, at the same time, functions as his wake-up call, making him aware of the cruel realities of his country. As one of the characters remarks at one point, "this is where rumors come to die." Sayles does not identify the coun-

try, not only because dictatorships and civil wars are common in a large part of Latin America, but also because during the period when the film was being made the Yugoslavian war was raging. Indeed, numerous of the film's episodes were directly inspired by some of his friends' accounts of the Yugoslavian civil war[5].

The Phantom of History

Sayles's meditation on the dynamics of History could not avoid viewing it as an often threatening and uninvited visitor from the past. The idea of the past represented in the guise of a "ghost" is actually a prominent motif in many of Sayles's films, even in *The Secret of Roan Inish* (the Celtic legends about the island) and *Limbo* (the diary of the girl who once lived on a deserted island in Alaska). And elsewhere, the familiar American expression that likens unrevealed secrets to "skeletons in the closet" takes on its literal representation in two almost complementary films. *Lone Star* and *Sunshine State*, filmed in the states of Texas and Florida respectively, two films that at first glance may appear disconnected and very different, most clearly encompass Sayles's interest in the way echoes from the past influence and shape the present. The first film opens with the excavation of a human skeleton, an unexpected discovery that will bring a sheriff up against the dark and ambiguous past of his father, and also force him to make a radical reappraisal of the entire multiracial local community's history. In *Lone Star*, Texas, the archetypal borderline and multicultural state, is the perfect metaphor for all sorts of other borders: between generations, communities, languages and cultures, between different versions of facts, between the past and the present, myth and truth, oblivion and memory.

Sayles's profoundly political stance, however, is crystallized in his emblematic and succinct use of the flash-black in *Lone Star*. Within one long take, uninterrupted by a cut, the present is imperceptibly mixed with the past, without there being any visible line or defining border between the two. It is a technique that one can trace back to Angelopoulos' *The Traveling Players* and is employed for similar ideological purposes, proposing a similar understanding of the incessant flow of History – what is now the present will soon be the past, a process that is endless and irreversible.

At the end of the second film, another similar excavation takes place in a region where some luxury apartments are to be constructed, and an old Indian burial ground is brought into the light of day, thus bringing the ambitious plans to a halt. Florida, the state which is also the home of Disneyland, the refuge of American pensioners and expresses the epitome of the carefree American dream, hides in its depths the traces of a violently submerged past. History – or, more appropriately, its ignorance – exacts its revenge in the most unexpected ways on a country that remains undecided as to how to deal with its brief past. "You can't live in the past," remarks a character in *Sunshine State*, while wearing the uniform of a Southerner from the American Civil War, as part of a tourist attraction.

Inverting the phrase "Forget the Alamo" with which *Lone Star* ends, for Sayles, history and memory cannot be buried under cement and earth; they are a resilient bedrock made of strong material, something like the rings of centuries-old trees. They cannot be erased, and we are condemned, or blessed, if you prefer, to carry them with us infinitely, as we are irretrievably caught up in their rings and formed by them – as we are, to a great extent, their product.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

1. Stuart Laing has written an article on Ken Loach with the same title. Let's say that this is not a coincidence for two filmmakers with so much in common.
2. Carson, Diane and Kenaga , Heidi, eds. *Sayles Talk: New Perspectives on Independent Filmmaker John Sayles*, Wayne State University Press, Detroit.
3. Kempley, Rita, review of *Eight Men Out*, *Washington Post*, 23/9/1988. All of these names were involved in big scandals during the 80s.
4. In his *Variety* review, Emanuel Levy makes an acute comparison between *Men with Guns* and Luis Puenzo's film *La historia oficial* (*The Official Story*, 1985), in which an Argentinean middle class couple is unaware of the junta's atrocities.
5. *John Sayles Interviews*, ed. Diane Carson, University Press of Mississippi, Jackson.

Passion Fish, 1992: ο John Sayles σκηνοθετεί δύο από τους καλύτερους γυναικείους χαρακτήρες του
John Sayles directs two of his best female characters

Οι γυναικείες παρουσίες στο σινεμά του John Sayles: τα παιδιά των ανθρώπων

της **Ιωάννας Παπαγεωργίου**

Τα παιδιά. Ουδέτερο. Γιατί ο πρωτεργάτης και μοναδικός βετεράνος λειτουργός του αμερικανικού, ανεξάρτητου κινηματογράφου δεν έχει μάτια για το χρώμα του δέρματος, την καταγωγή ή το φύλο των χαρακτήρων που αναπνέουν στο σύμπαν του, παρά μόνο για την ουσία. Την ψυχή. Την ανθρωπιά τους.

Ζούμε σε παράξενες εποχές. Νέο-συντηρητικές. Από εκείνες που δεν ευνοούν τη διαφορετικότητα και καταπνίγουν αθόρυβα αλλά συστηματικά την ανοχή προς αυτή. Σίγουρα, το τοπίο της καθημερινότητάς μας δεν είναι τόσο δικτατορικά «φυσιολογικό» όσο υπήρξε 15 ή 20 χρόνια πριν. Δεν είναι όμως ούτε φυσικά γκρίζο, όσο θα μπορούσε ή θα όφειλε να είναι στην αυγή του 21ου αιώνα, μετά από τόσες χιλιάδες χρόνια πολιτισμού. Η δημιουργία οικογένειας, στο παραδοσιακό της μοντέλο –εκείνο που σπανίως επιτρέπει στη γυναίκα να αναζητήσει την εκπλήρωσή της μακριά από ή παράλληλα με τις ατραπούς της μητρότητας– προβάλλει και πάλι ως μοναδική, κοινά αποδεκτή Ιθάκη. Ταυτόχρονα, τα υπόλοιπα δύο σκέλη του αφοριστικού τρίπτυχου συνθήματος-στάση ζωής «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια» γνωρίζει και πάλι μεγάλες δόξες μέσα στο κλίμα τρομολαγνείας και ξενοφοβίας που βιώνει εκ νέου η ανθρωπότητα, σπρώχνοντας στο περιθώριο οποιαδήποτε συμπεριφορά ξεφεύγει έστω και λίγο από το μέσο όρο. Παγιδευμένος σε αυτά τα πλαίσια, ο φεμινισμός γίνεται αντιληπτός πιο παρεξηγημένος από ποτέ. Ανιχνεύοντας ίχνη του στο χάρτη της pop –προσβάσιμης στο ευρύ κοινό– κουλτούρας, διαπιστώνεις με απογοήτευση πως συνήθως ταυτίζεται αφενός με φετιχιστικές ασκήσεις ηδονοβλεψίας του –έστω ατελούς– θηλυκού κορμιού και αφετέρου εκδικητικής μανίας ενάντια στο γελοιοποιημένο, υποτιμημένο στις διαστάσεις μιας κομπλεξικής καρικατούρας, ανδρικό φύλο, όπως συμβαίνει στο τελευταίο, πολυσυζητημένο, ήδη cult πόνημα του Quentin Tarantino, *Death Proof*.
Ναι, ζούμε σε παράξενες εποχές. Των άκρων. Από εκείνες που μας θυμίζουν πόσο διαχρονικά επίκαιρο, ανεπιφύλακτα και αφοπλιστικά ουμανιστικό είναι το έργο του John Sayles, χρίζοντας την επανεξέταση του όχι μόνο απαραίτητή αλλά και λυτρωτική.

Women with guts

Ο ανθρωποκεντρικός πυρήνας και συνάμα κινητήριος δύναμη των ταινιών του, οι πολιτικοκοινωνικές ανησυχίες του, η ικανότητά του να διεισδύει άφοβα στην άβυσσο του ψυχισμού ηρώων και ηρωίδων του, καθώς και η άνευ ίχνος προκαταλήψεων ανάγκη του να τους κατανοήσει, χωρίς να τους κρίνει ή ταιριάξει σε ανακουφιστικά κλισέ, έγιναν από πολύ νωρίς αντιληπτά στο σινεμά του Sayles. Από τις πρώτες ταινίες που έγραψε ήταν το *Lianna*, στα τέλη της δεκαετίας του '70. Εκείνη που τελικά πραγματοποίησε το 1983, τρία χρόνια μετά το σκηνοθετικό του ντεμπούτο -μια σαφώς πιο ρεαλιστική προσέγγιση των όσων συμβαίνουν κατά τη διάρκεια της αλά *Μεγάλης ανατριχίλας* επανένωσης μια παρέας παλιών φιλών – το *Return of the Secaucus 7*. «Ηταν σχεδόν αδύνατο να βρούμε χρηματοδότες για το *Lianna*», θυμάται ο ίδιος. «Κυριολεκτικά, κανείς δεν ήθελε ασχοληθεί με μια ταινία της οποίας πρωταγωνίστρια είναι μια ομοφυλόφιλη γυναίκα».[1]
Κανείς, εκτός από αυτόν. Γιατί ο ίδιος δεν ενδιαφερόταν τόσο για τις «σκανδαλώδεις» ερωτικές προτιμήσεις της Lianna, όσο για την γενναία απόφασή της να αλλάξει δραματικά την τακτοποιημένη, μεσήλικη ζωή της, ώστε να αντιμετωπίσει την αλήθεια του εαυτού της. Η Lianna θα μπορούσε να είναι ένας οποιοσδήποτε άνθρωπος, ανεξαρτήτως φύλου, που αισθανόμενος την (ενστικτώδη ή επίκτητη;) υποχρέωσή να ενταχθεί επιδοκιμαστικά σε ένα κοινωνικό σύνολο, αδιαφορεί για τους επαναστατικά ειλικρινείς, εσωτερικούς του ψιθύρους και (αυτό)καταπιέζεται σε μια πραγματικότητα, δεόντως ευτυχισμένη κατ' επίφαση αλλά απρεπώς γεμάτη μυστικά και ψέματα κατά βάθος. Συνεπώς, ένας άνθρωπος, ο οποίος μετά από χρόνια άρνησης και συσσωρευμένης, ανέκφραστης οργής, έρχεται αντιμέτωπος με απρόβλεπτα περιστατικά ή συναντήσεις, αναγκάζεται να ωριμάσει, να συνειδητοποιήσει και (αν έχει το κουράγιο) να αναλάβει την ευθύνη του είναι του, ερχόμενος μοιραία σε σύγκρουση με το περιβάλλον που είχε έως τώρα επιλέξει ως «σπίτι» του.

Ο κινηματογράφος του

Η απόφαση του Sayles να προτιμήσει έναν άνθρωπο γένους θηλυκού για να αφηγηθεί τη συγκεκριμένη ιστορία αργοπορημένης ενηλικίωσης, απλά τον διευκολύνει να κάνει πιο άμεσα αναγνώσιμη την υποκρισία του κόσμου που ερευνά: στους κόλπους της διανοούμενης, ακαδημαϊκής κοινότητας δε σοκάρει ούτε η συνήθεια των γυναικών να αμελούν τις σπουδές ή τα όνειρά τους ώστε να υποστηρίζουν την καριέρα των καθηγητών συζύγων τους, δαχτυλογραφώντας τις διατριβές τους ή μεγαλώνοντας τα παιδιά τους, ούτε η συνήθεια των ανδρών να απατούν συστηματικά τις συντρόφους τους με τις μαθήτριές τους. Όχι. Εκείνο που σοκάρει είναι η απιστία της συζύγου με μια άλλη γυναίκα. Αυτή που μπορεί να τη χρίσει ακατάλληλη μητέρα, να της στερήσει την κηδεμονία των παιδιών της και να την απομονώσει. Αυτή που τόσο ο σύζυγος όσο και (στην αρχή τουλάχιστον) οι γνωστοί και φίλοι της Lianna αντιλαμβάνονται ως εκδίκηση για τις σεξουαλικές ατασθαλίες του συζύγου και όχι ως θαρραλέα πράξη αυτογνωσίας. Αυτή, τέλος, που αποκαλύπτει την ακούσια (και δη πιο άδικη) τάση των –κακομαθημένων, δυστυχώς, από τις επίσης καταπιεσμένες συντρόφους ή μητέρες τους– ανδρών να επιχειρούν να καταλάβουν τη συμπεριφορά των γυναικών μόνο σε άμεση συνάφεια με τους ίδιους: ως αντίδραση στη δική τους δράση. Τυπικά, πολλά έχουν αλλάξει από την εποχή του *Lianna*. Ακόμα και η διεθνής πολιτεία, όπως εκφράζεται μέσα από τους νόμους που θεσπίζει, έχει γίνει πιο ευέλικτη και ανεκτική σε ό,τι αφορά την ομοφυλοφιλία. Ουσιαστικά, όμως, η απόσταση που χωρίζει τις σύγχρονες, mainstream εκφάνσεις των Δυτικών κοινωνιών από τη δεύτερη σκηνοθετική απόπειρα του Sayles είναι ελάχιστη. Αν και στο δικό του σινεμά οι γυναίκες δεν έτυχαν ποτέ ιδιαίτερης μεταχείρισης.

Στο *Baby It's You*, την πρώτη και τελευταία χρηματοδοτούμενη από στούντιο δουλειά του, πέτυχε ένα εκπληκτικό φιλμικό παράδοξο: μια μετά-εφηβική, ρομαντική κομεντί βγαλμένη από τη ζωή! Ξετυλίγοντας το κουβάρι της σχέσης μεταξύ της Jill, μιας επιμελούς μαθήτριας που ονειρεύεται να γίνει ηθοποιός, και του γοητευτικά μυστηριώδους, νεοφερμένου ταραξία Sheikh, που ονειρεύεται την καριέρα του Frank Sinatra, ο θεατής συναντά και καλείται να ξεμπλέξει, μαζί με τους επί της οθόνης ήρωες, οικείους –στις προσωπικές του εμπειρίες– αλλά ανατρεπτικούς –βάση της κινηματογραφικής του παιδείας– κόμπους. Αμφότεροι οι νέοι απέναντί του έρχονται αντιμέτωποι με οδυνηρά διλήμματα, καθώς μεταβαίνουν από την εφηβεία στην ενηλικίωση. Αντίθετα, όμως, με ό,τι συμβαίνει συνήθως στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος-ζαχαρωτό, δεν είναι το κορίτσι που επιθυμεί διακαώς τη διατήρηση και την επισημοποίηση της σχέσης ως μοναδικό λόγο ύπαρξης και καταφύγιο από τη σκληρή, γεμάτη απρόβλεπτες αναποδιές πραγματικότητα, αλλά το αγόρι. Ενώ εκείνη παλεύει για την ανεξαρτησία της, κυνηγώντας τις κατάλληλες σπουδές προς πραγμάτωση των στόχων της, εκείνος αυταπατάται: τραγουδά playback σε δευτεροκλασάτα κλάμπ της Φλόριντα, ελπίζοντας ότι έτσι θα γίνει πλούσιος, διάσημος και ακαταμάχητος. Και οι δύο απογοητεύονται, δοκιμάζουν να αλληλοστηριχθούν αλλά τελικά ξεσπούν ο ένας στον άλλον. Εκείνος γιατί αισθάνεται προδομένος, εκείνη γιατί καταλαβαίνει πως δεν βρίσκονται πια στο λύκειο. Και μακριά από αυτό, η ζωή δεν προσφέρει τάξη και τακτά διαλείμματα αναψυχής. Ο Sayles τους αφήνει αγκαλιά, συμφιλιωμένους (;) σε έναν αποχαιρετιστήριο (;) χορό, απελευθερωμένους από αμετάκλητα συμπεράσματα και τετελεσμένες αφετηρίες. Με το μέλλον τους ανοιχτό και απροσδιόριστο. Γιατί, όπως υποστηρίζει, σε αυτή τη ζωή, «δεν υπάρχουν τελικές νίκες ή τελικές ήττες».[2] Γεγονός που γνωρίζουν λίγο-πολύ όλες οι διάσπαρτες στο έργο του γυναίκες...

Ανύπαντρες μητέρες, σαν τη ζωντοχήρα Randy Sue (που νοικιάζει δωμάτια του σπιτιού της σε άπορους, στους οποίους εξομολογείται με λανθάνοντα αυτοσαρκασμό την ιστορία του άδοξου έρωτά της) του *Brother from Another Planet* (*Από άλλο πλανήτη*) ή τη χήρα Elma (που διευθύνει πανδοχείο σε μια κωμόπολη της Δυτικής Βιρτζίνια του 1920 και υπομένει στωικά τις αντιμαχίες των νεοφερμένων ενοίκων της, οι οποίοι είτε υποστηρίζουν, είτε δοκιμάζουν να πατάξουν την απεργία των ανθρακωρύχων) του *Matewan* (*Ματωμένη Αμερική*). Αμφότερες, με πρωταρχικό μέλημά τους την επιβίωση, ώστε να είναι σε θέση να φροντίζουν τα παιδιά τους. Πιθανόν γεροντοκόρες ή μπουχτισμένες από τις οικογενειακές τους υποχρεώσεις δημότες, σαν τις Connie και Joann του *City Of Hope* (*Πόλη της ελπίδας*) που εκδηλώνουν την πίκρα ή την εξουθένωσή τους, με μια διαρκή γκρίνια για τα όσα συμβαίνουν στη γειτονιά τους ή το είδος της εκπαίδευσης που λαμβάνουν τα παιδιά τους. Κυριολεκτικά ή μη μοναχικά πλάσματα, σαν τη σερβιτόρα Angela (*City Of Hope*), τη δασκάλα Pilar και την άτεγκτη μητέρα της ιδιοκτήτρια εστιατορίου Mercedes (*Lone Star [Μοναχικό αστέρι]*), την ξενοδόχο κόρη Marly, τη θιασάρχη μαμά Delia, την αποτυχημένη ηθοποιό Desiree και την αυστηρή γιαγιά Eunice (*Sunshine State [Ηλιόλουστη Πολιτεία]*), και την δημοσιογράφο Nora (*Silver City [Ψηφίστε Πιλάγκερ... δαγκωτό]*). Καθεμία τους αφοσιώνεται στη δουλειά της, με αίσθημα ευθύνης ή αγάπης, ενώ δοκιμάζει να συμφιλιωθεί με το τραυματικό παρελθόν και να αγναντέψει με αισιοδοξία το αβέβαιο μέλλον, χωρίς να χάσει τα λιγοστά, εναπομείναντα ψήγματα πίστης της στον έρωτα, να απαρνηθεί οριστικά τα όνειρά της ή να

εγκαταλείψει την προσπάθεια ολοκληρωτικής άφεσής της στις φευγαλέες στιγμές ευτυχίας. Όλες τους είναι ατελείς, ούτε καλές, ούτε κακές, ούτε όμορφες, ούτε άσχημες, στοιχειωμένες από μνήμες, λάθη και πάθη, απαράλλαχτα στην ουσία τους μ' εκείνα των ανδρών που τις περιβάλλουν. Ανεξίτηλα πληγωμένες από την εμπειρική γνώση πως η ζωή δεν κυλάει ποτέ με τον τρόπο που τη σχεδιάζεις. Σημαδεμένες από τις ανθρώπινες αδυναμίες τους και όχι τις «ιδιότητες» του φύλου τους.

Casa de la gente

«Gente» που στα ισπανικά σημαίνει άνθρωποι... Στο *Passion Fish* (*Ψάρι του πάθους*), ο Sayles φέρνει αντιμέτωπες δύο γυναίκες οι οποίες έχουν χάσει τα πάντα από όσα τις προσδιόριζαν και συνέθεταν την πραγματικότητά τους: μια διάσημη ηθοποιό σαπουνόπερας, τη May-Alice, την οποία ένα ατύχημα καθήλωσε ανάπηρη από τη μέση και κάτω, με μια πρώην ναρκομανή νοσοκόμα, τη Chantelle, η οποία ελπίζει να ξανακερδίσει τη κηδεμονία της κόρης της. Στην οργισμένη επίθεση της πρώτης εναντίον της ζωής, η δεύτερη αντιπαραβάλλει το πείσμα της να ζήσει. Στη δουλική εγκατάλειψη της μεν στη απλή επιβίωση, η δε αντιδρά με μια αγέρωχη αξιοπρέπεια. Η ανεξαρτησία της τελευταίας προκαλεί την ποικιλοτρόπως εξαρτημένη May-Alice να αναζητήσει κίνητρα για να συνεχίσει να υπάρχει. Απρόθυμα στην αρχή, επιχειρεί να ανακαλύψει εξ αρχής τον κόσμο γύρω της από την καινούρια, πιο κοντινή στη γη, οπτική της γωνία και με νέα της μάτια τη φωτογραφική μηχανή που άφησε πίσω κάποιος από τους προηγούμενους κατοίκους του σπιτιού. Έτσι, από παρατηρούμενη «σκύλα με ρόδες» γίνεται παρατηρητής και σταδιακά ωριμάζει. Γλυκαίνει. Γιατί συνειδητοποιεί πως, όπως η ίδια είναι εγκλωβισμένη σε ένα κατά το ήμισυ πεθαμένο κορμί, έτσι και η Chantelle αλλά και ο εφηβικός της έρωτας Rennie είναι περιορισμένοι σε ένα παραλίγο θανατηφόρο παρελθόν κι έναν νεκρό γάμο αντίστοιχα. Τα βήματα που τους οδήγησαν εκεί, όπως και τα δικά της προς την αναπηρία, δεν ήταν πάντα συνειδητά ή υπεύθυνα. Συχνά ήταν απλά σπασμωδικές αντιδράσεις στα όσα έφερε στο δρόμο τους η ακατάπαυστη ροή της ώρας, της ημέρας, του χρόνου.

Η May-Alice παύει πλέον να αισθάνεται άτυχη, αδικημένη και άχρηστη. Αποφασίζει να δηλώσει παρούσα στη ζωή. Αν μη τι άλλο, για να συμπαρασταθεί στον αγώνα επανάκτησης του αυτοσεβασμού της Chantelle και να προσφέρει στον Rennie τις περιστασιακές αποδράσεις... πλατωνικής απιστίας, τις οποίες βουβά αποζητά. Πιστή τελικά στο πνεύμα του δημιουργού της, John Sayles, ο οποίος δηλώνει όχι αισιόδοξος ούτε όμως και κυνικός. «Όταν είσαι κυνικός πιστεύεις ότι τα πράγματα είναι τόσο χαλιά, ώστε δεν υπάρχει λόγος να προσπαθείς και μπορείς να φέρεσαι όπως σου καπνίσει. Αντίθετα, όταν είσαι απαισιόδοξος, παλεύεις να πράξεις το καλύτερο δυνατό ακόμα κι όταν δεν ελπίζεις στη θετική έκβαση των καταστάσεων».[3]

Καταστάσεων μπερδεμένων, αμφιλεγόμενων και κάθε άλλο παρά ξεκάθαρων. Των οποίων η «αλήθεια» εξαρτάται από τα μάτια του παρατηρητή. Σαν τον βόρειο-αμερικανικό πολιτιστικό ιμπεριαλισμό (;) ή το νότιο-αμερικάνικο εθνικό ξεπούλημα (;) που λαμβάνει χώρα στο *Casa de los Babys*. Εκεί, σε μια ανώνυμη χώρα της Λατινικής Αμερικής, όπου μια ομάδα δυτικόθεν γυναικών περιμένει την έγκριση για να υιοθετήσει μερικά από τα πολλά ανεπιθύμητα μωρά, ο Sayles συνθέτει μια πινακοθήκη αφτιασίδωτων ανθρώπινων πλασμάτων και συνάμα ένα λεύκωμα όλων σχεδόν των γυναικείων χαρακτήρων που άφησαν το σημάδι τους στις προηγούμενες ταινίες του.

Εδώ, ξανασυναντά την ηλικιωμένη, επιτυχημένη αλλά άτεγκτη επαγγελματία στο πρόσωπο της διευθύντριας του μοτέλ που φιλοξενεί τις ξένες· την αφοσιωμένη στη δουλειά της, ανύπαντρη εκδότρια, Leslie, που επιδιώκει τη μητρότητα, χωρίς να θεωρεί το γάμο απαραίτητη συνθήκη για την επίτευξή της· τη μοναχική οπαδό της υγιεινής διατροφής και των εναλλακτικών θεραπειών, Skipper, που παλεύει να συμφιλιωθεί με τον πρόωρο θάνατο των τριών βιολογικών παιδιών της. Εδώ, συναντά επίσης την καλοπροαίρετη στα όρια της αφέλειας Eileen, που αισθάνεται πως μόνο η απόκτηση ενός παιδιού θα την ολοκληρώσει· την άγουρη, δυστυχισμένη, καταναγκαστικά υπάκουη, νεαρή σύζυγο, Jennifer, που αντιμετωπίζει την προοπτική ενός απογόνου ως τελευταία ευκαιρία σωτηρίας του γάμου της· την πικρόχολη, αδίστακτη, μυθομανή, αλλά και –πιθανότατα– κακοποιημένη ως παιδί, Nan, που θα κάνει τα πάντα για να εξασφαλίσει ένα παιδί, ικανοποιώντας, αν μη τι άλλο, την αθεράπευτη κλεπτομανία της!

Ο Sayles τις παρακολουθεί διακριτικά. Αθόρυβα. Χαρτογραφεί τις διαφορές τους. Εκμαιεύει τις ομοιότητές τους. Αντιπαραθέτει τη δική τους δίμηνη ή τρίμηνη αναμονή, με τους εννέα μήνες της φυσιολογικής κύησης αλλά και την (καλύτερη;) τύχη των δικών τους παιδιών με εκείνη των πιτσιρικάδων που ζουν στο δρόμο, άνευ κηδεμόνων, κλέβοντας ή ζητιανεύοντας τα προς το ζην. Και (καθώς σε μια συγκλονιστικά απέριττη σεκάνς, η αγγλόφωνη Eileen μοιράζεται ασυνείδητα με την ισπανόφωνη καμαριέρα της τον κοινό τους πόνο για την αβάσταχτη απουσία της κόρης,

The Secret of Roan Inish, 1994:
οι γυναίκες και η Φύση / women and Nature

εξαιτίας της αδυναμίας της πρώτης να συλλάβει και της οδυνηρής αλλά αναγκαίας απόφασής της δεύτερης να τη δώσει για υιοθεσία) τις φέρνει αντιμέτωπες με το αντεστραμμένο είδωλό τους στον καθρέφτη. Όχι για να τις κρίνει. Παρά μόνο για να αποκαλύψει ίχνη των αιτιών της συμπεριφοράς τους και να τις αφήσει στη βούληση του θεατή-συνανθρώπου. Γιατί ο ίδιος επιμένει: «Δεν με απασχολεί το αν οι πρωταγωνιστές μου είναι άντρες ή γυναίκες. Αυτό που με ενδιαφέρει είναι το βάθος τους. Οι μη ηρωικές διαστάσεις τους. Το γεγονός πως μερικές φορές φέρονται αντιπαθητικά, ακόμα κι αν είναι συμπαθείς. Το ότι είναι δύσκολο να τους διαχωρίσεις σε καλούς ή κακούς, επειδή όλοι, λίγο ή πολύ, έχουν υποκύψει σε συμβιβασμούς».[4]

Limbo

Μόνο δύο φορές ο Sayles έχει κοιτάξει τη γυναίκα και έχει διακρίνει εκτός από την αδιαμφισβήτητη ανθρωπιά της και άλλες διαστάσεις. Όταν ξεστράτισε από τα μονοπάτια της πραγματικότητας, για να φλερτάρει με το παραμύθι και την αλληγορία. Και ακολούθησε τον άνθρωπο στην καρδιά του αδάμαστου μεγαλείου της Φύσης. Απογυμνωμένο από τα εξελιγμένα εφόδια επιβίωσης και τις ανέσεις του. Πρωτόπλαστο ξανά. Αναγκασμένο να εφεύρει μια καινούργια ρουτίνα προς εξασφάλιση διατροφής και καταλύματος σ' ένα εγκαταλελειμμένο ως κόλαση νησί (*The Secret Of Roan Inish [Το Μυστικό της Ρόαν Ανις]*) ή σ' ένα παραδεισένιας ομορφιάς παρθένο δάσος στην παγωμένη άκρη του κόσμου (*Limbo*). Εκεί, όπου δεν αναπνέει ο –μονοδιάστατα χτισμένος πάνω στην ιδέα ενός αρσενικού Μεσσία– Δυτικός Πολιτισμός.

Και στις δύο περιπτώσεις, πυξίδα των εξόριστων, αυτοσχέδιων οικογενειών είναι μια ανώριμη, κι όμως σοφή γυναίκα: στη μία η Fiona, ένα ατρόμητο, ορφανό κοριτσάκι που πιστεύει στην άρρηκτη, ερωτική σχέση του ανθρώπου με τα στοιχεία της Φύσης και επικοινωνεί σιωπηλά με τις φώκιες· και στην άλλη η (αυτό)στιγματισμένη έφηβη Noelle, που αφουγκράζεται άγραφες ιστορίες του παρελθόντος και διαβάζει ακούσια τους οιωνούς. Αμφότερες μελαγχολικές και ελάχιστα υπομονετικές με την άγνοια των ενήλικων συνοδοιπόρων τους, εμμένουν στις πεποιθήσεις τους, υπακούοντας μόνο στο ένστικτό τους. Γιατί, αντίθετα με όλες τις άλλες ηρωίδες του Sayles, βρίσκονται, (ως ανήλικες), ακόμα κοντά στη καθαρή ουσία τους. Περισσότερο ή λιγότερο αμόλυντες από την ανάγκη-συνήθεια των ενηλίκων να εφευρίσκουν απαράβατα όρια ανάμεσα σ ένα «ισχυρό» κι ένα «ασθενές» φύλο ή τη Χριστιανική (και όχι μόνο) παράδοση να προσεγγίζει τη γυναίκα (και ιδιαίτερα τη γόνιμη σεξουαλικότητά της) ως ακάθαρτο, μοιραίο πειρασμό. Ο Sayles τις απενοχοποιεί, καθώς τις αντικρίζει να αντικρίζουν, και να νιώθουν ώς το μεδούλι τους, κάθε σπιθαμή του –ανισόρροπου, αφύσικα ασπρόμαυρου– κόσμου μας, ως καθαρόαιμα παιδιά της μητέρας Φύσης. Και φτιάχνει δύο απροσδόκητες, υπόκωφες ελεγείες για τις εγκαταλειμμένες στη λήθη, παρεξηγημένες, δαιμονοποιημένες θηλυκές θεότητες. Μια λήθη δίχως τέλος-τιμωρία ή αρχή-λύτρωση. Μετέωρη. Σε διαρκή αναμονή... Της στιγμής που η ανθρωπότητα θα κερδίσει επιτέλους την γαλήνια, φυσική ισορροπία της; Κοιτώντας πέρα από τις διαφορές στην όψη των μελών της; Συνειδητοποιώντας επιτέλους την ίδια και απαράλλαχτα αόρατη ψυχή τους; Την ανθρωπιά τους;

1 *Lianna*, DVD extras, Συνέντευξη με τον John Sayles.

2 www.imdb.com, Personal Quotes: John Sayles.

3 *The Onion* A.V. Club, Tasha Robinson, Συνέντευξη με τον John Sayles, 29 Σεπτεμβρίου 2004.

4 *The Onion* A.V. Club, Keith Phips, Συνέντευξη με τον John Sayles, 17 Μαρτίου 1998.

The Female Presence in the Cinema of John Sayles: The Children of Humans

by **Ioanna Papageorgiou**

The children. Gender: neuter. Because the pioneering veteran artist working within American independent cinema does not differentiate between skin colour, ancestry or the gender of the characters who inhabit his world, but is only interested in the their essence. Their soul. Their humanity.

We are living in strange times. Neo-conservative times. The kind of times that do not favour otherness but silently and systematically smother any tolerance towards it. Of course, our daily life is not as oppressively "normalized" as it was 15 or 20 years ago. Neither is it as naturally grey as it could or ought to be at the dawn of the 21st century, after so many millennia of human civilization. The creation of a family, adhering to the traditional model – a model that rarely allows a woman to seek her completion outside of, or parallel to the established path of motherhood – is re-established as the only, commonly accepted "Ithaca". At the same time, the aphoristic triptych "Country – Religion – Family" is being resurrected within the present fear of terrorism and xenophobia that humankind is being subjected to, thus marginalizing any behavior that is slightly different from the norm. Trapped within these constraints, feminism appears more misunderstood than ever before. Looking for its traces on the map of pop-culture – as that is most readily available to the broad public – one arrives at the discouraging realization that feminism is usually identified either with the fetishistic and voyeuristic treatment of the – albeit imperfect – female body, or with a form of vindictive rage against the ridiculed male sex, debased to the level of a complex-ridden caricature, as is the case in Quentin Tarnatino's latest, much-debated and already cult film, *Death Proof*.
Yes, we live in strange times. Extremist times which make us appreciate how perennially relevant, unconditionally and disarmingly humanistic John Sayles's oeuvre is. Times that render a re-appraisal of his work not only necessary but also liberating.

Women with Guts

The anthropocentric core and driving force of his films, his socio-political concerns, his ability to fearlessly penetrate the abyss of his heroes' and heroines' psyche, as well as his completely unbiased need to understand them, without passing judgment on them or fitting them into reassuringly clichéd moulds, were evident in Sayles's films from the outset. These traits are already apparent in one of the very first films he scripted, *Lianna*, in the late '70s. He finally shot the film in 1983, three years after his directorial debut with *Return of the Secaucus 7* – a film which dealt with the reunion of old college friends and was much more realistic than its 're-make' *The Big Chill*. "It was so hard to raise the money for *Lianna*..." the director recalls. "Nobody was interested in anybody making a film about a gay woman. It was just not happening".[1] No one, that is, apart from himself. Because Sayles was not interested as much in Lianna's "scandalous" sexual preferences, as in her brave decision to radically change her ordered, middle-aged life and face her inner truth. Lianna could be anyone, regardless of gender, who, feeling the (instinctive or acquired?) need to fit in a certain social milieu, subdues all rebellious inner voices and suppresses oneself within a reality where one is dutifully happy on the surface of things, but riddled with secrets and lies at heart. Consequently, when a person, after years of denial and suppressed anger, suddenly faces unexpected turns of events, they are forced to mature, to face facts and (if they can muster the courage) become responsible for themselves, thereby coming into inevitable conflict with the environment that until then was their chosen "home".
Sayles's decision to have a female protagonist through whom to tell a story of belated maturity, simply enables him to make the hypocrisy of the world he is studying more obvious: within the intellectual world of academia what is considered shocking is neither the habit of women to neglect their studies and dreams so as to support their husbands' professorial careers, typing up their theses and raising their children, nor the habit of these same husbands to systematically cheat on their wives with their students. No. What is considered shocking is a wife's unfaithfulness with another

woman. It is a deed capable of labeling her an unsuitable mother, making her lose custody of her children, and isolating her. A deed which her husband and (to begin with at least) her friends and acquaintances think of as her retribution for his unfaithfulness, rather than as a brave act of self-awareness. It is a deed, finally, that reveals the involuntary (and therefore doubly unfair) tendency of husbands who have been spoilt by the tolerance of their wives and mothers to try to understand their wives' behavior in direct relation to their own: as a reaction to their actions. On the surface of things, much has changed since the time when *Lianna* was made. Even the international community, as expressed through its laws, has become more flexible and lenient toward homosexuality. In actual terms though, the distance between modern, mainstream Western society and the world represented in Sayles's second directorial effort is minimal. Even though in his cinema, women have never been accorded any special treatment.

In *Baby It's You*, his first and only film to be financed by a studio, Sayles achieved an extraordinary filmic paradox: a post-adolescent romantic comedy that is founded in reality! Unraveling the tangle of the relationship between Jill, a hard-working student who dreams of becoming an actress, and the charming and tantalizing troublemaker Sheikh, who dreams of having Frank Sinatra's career, the viewer is called upon, along with the characters on screen, to untie familiar – based on one's personal experience – yet subversive – based on one's filmic preconceptions – knots. Both young protagonists are faced with painful dilemmas as they pass from adolescence to adulthood. Unlike the usual practice in films of this saccharine genre, however, it is not the girl who feels the need to hold on to the relationship or to make it official as her only point of existence and as a refuge from the cruel and unpredictable realities of life, but the boy. While she fights for her independence, pursuing the appropriate studies that will bring her closer to her goals, he deludes himself: he sings playback in second-rate clubs in Florida, hoping that this will lead to wealth and fame and make him irresistible to women. Both characters are disappointed by their experiences and try to offer each other support, but instead end up lashing out at each other. He because he feels betrayed, she because she understands that they are no longer in high school. And outside this familiar, tidy environment, life does not offer any order or any breaks for relaxation. Sayles leaves the former couple in each others' arms, reconciled (?) in a farewell (?) dance, liberated from irretrievable conclusions and dead beginnings, with their future open and undefined. Because, as he argues himself, in this life "there are no final victories and no final defeats".[2] A fact that, more or less, all women in his films are aware of.

Sayles's oeuvre portrays women in a wide variety of guises. One finds single mothers, like the divorcee Randy Sue (who rents out some rooms in her house to the homeless, to whom she confesses with self-deprecating humor the story of her inglorious love affair) from *Brother from Another Planet*, or like the widow Elma (who runs a motel in a small West Virginia town in the 20s and stoically endures the clash between her new tenants, who are either for or against the miners' strike) in *Matewan*. Both women are primarily interested in surviving so as to be able to take care of their children. One also finds women who may be spinsters, or are just stifled by their family duties, like Connie and Joann in *City of Hope*, who express their bitterness or their exhaustion through a constant moaning about what goes on in their neighborhood or about the kind of education their children are getting. There are also lonely women (literally or not) like Angela the waitress (*City of Hope*), Pilar the teacher and her stern mother Mercedes, who owns a restaurant (*Lone Star*), daughter Marly the motel owner, mother Delia, leader of a theater troupe, Desiree, a failed actress, Eunice a strict grandmother (*Sunshine State*), and Nora, a journalist (*Silver City*). Each of them is devoted to their work with a sense of responsibility or love, while attempting to reconcile themselves to their traumatic past, and to face the uncertain future with a sense of optimism, without losing their few remaining vestiges of faith in love, without renouncing their dreams or abandoning the effort to give themselves up totally to the fleeting moments of happiness. They are all imperfect, neither good nor bad, neither beautiful nor ugly, haunted by memories, errors and passions, similar in their essence to the men that surround them. Irreparably wounded by the actual knowledge that life never goes that way you expect it to. Scarred by their human weaknesses, not the "weaknesses" of their sex.

Casa de la gente

"Gente", which in Spanish means people In *Passion Fish*, Sayles pairs two women who have lost everything that defined them and constituted their reality: a famous soap-opera actress, May-Alice, who was left paralyzed from the waist down in a car accident, and Chantelle, a nurse who is a former drug-addict and who hopes to regain custody of her daughter. Where the former is bitter about life, the latter expresses her will to persevere. Against the former's slavish resignation, the latter reacts with fierce dignity. Chantelle's independence induces May-Alice in more ways than one to find

Baby It's You, 1983: ανατρέποντας τη ρομαντική κομεντί / subverting the romantic comedy

motives to press on. Reluctantly at first, she tries to re-discover the world around her, from her new, earth-bound vantage point, and through the new eyes provided by the lens of a camera that was left behind by one of the former occupants of the house. Thus, she evolves from being the observed "bitch on wheels" to becoming an observer herself, and thereby gradually matures. She realizes that, just as she is trapped in a half-dead body, Chantelle and her teenage love Rennie are confied in a near-fatal past and a lifeless marriage respectively. The steps that led them there, just like her steps toward her paralysis, were not always conscious or responsible. They were often simply intermittent reactions to the events brought into their paths by the unstoppable flow of the hours, of the days, of time.

May-Alice ceases to feel unfortunate, victimized and useless. She decides to reclaim her life. If for no other reason, in order to stand by Chantelle in her effort to regain her self-respect, and to offer Rennie the occasional escapades of platonic infidelity which he silently craves. Her stance could be said to be true to her creator's outlook, who states that he is neither optimistic nor cynical. "I think cynicism is when you like that things are fucked up, because then you can act any way you want to, because there is no point in acting better. Whereas pessimism is, you still may act as well as you possibly can in a situation, but you just don't think it's likely to turn out that well."[3]

And with Sayles, "situations" are complicated, ambiguous and anything but clear. Their "truth" depends on the eyes of the beholder. As is the case with the North-American cultural imperialism or the South-American national sell-out that takes place in *Casa de los Babys*. Here, in an anonymous Latin-American country, a group of Western women waits to see if their proposed adoption of some of Latin America's numerous unwanted babies will come through. In this film, Sayles composes a gallery of un-beautified human beings. It is a scrapbook of almost all the female characters that have left their mark on his previous films.

Here, he revisits the elderly, successful but rigid professional in the face of the woman who runs the motel where the foreign women stay; the single publisher, Leslie, who is devoted to her work and who wants to become a mother but does not consider marriage a necessary pre-requisite; Skipper, the lonely alternative medicine dietician, who strives to reconcile herself with the untimely death of her three biological children. One also meets Eileen, well-meaning to the

point of naiveté, who thinks that only a child will fulfill her; the immature, unhappy, subservient young wife, Jennifer, who views the prospect of having a child as the last chance to save her marriage; and, finally, the bitter, unscrupulous, compulsive liar Nan, who was – to all appearances – molested as a child, and who will do anything to acquire a child, thereby satisfying, if nothing else, her kleptomania!

Sayles watches these women discreetly. Silently. He presents their differences. He elicits their similarities. He contrasts their two- or three-month wait with the nine months of a biological pregnancy, and also with the better (?) future of their children, when this is compared to the kids who live out on the streets, without parents, stealing or begging for a living. And (as in a stirring speechless sequence, in which English-speaking Eileen shares, unbeknown to her, the same kind of pain over the lack of a daughter with her Spanish-speaking maid, due to the inability of the former to conceive and the painful but necessary decision of the latter to give her child up for adoption) he brings them face to face with their inverted mirror image. Not to pass judgment on them. Only in order to reveal traces of the causes that underlie their behavior, and to leave the final decisions to the discretion of the viewer/fellow human being. Because he insists: "The movies kind of take me where they take me; it's not 'Oh, I just made something that had female protagonists, so now I should make something that has a male protagonist'. My movies are ambitious in terms of the depths you go into the characters. The characters aren't heroic. Sometimes they do things you don't like, even if you may like them. And it's hard to know who the good guys and bad guys are, because everybody is a little bit compromised."[4]

Limbo

On only two occasions has Sayles looked at women and seen, besides their uncontestable humanity, other dimensions. It was when he drifted off the paths of reality, to flirt with the fairy-tale and allegory. When he followed them into the heart of the indomitable greatness of Nature, denuded of their sophisticated modes of survival and their comforts. Like returning to Eden and being forced to invent a new routine to secure food and accommodation on a deserted island (*The Secret of Roan Inish*) or in a virgin forest of heavenly beauty, at the frozen end of the world (*Limbo*). There, where monolithic Western Civilization founded on the idea of a male Messiah, does not exist.

In both these cases the center of the outcast, impromptu families is an immature, yet wise young woman: in one it is Fiona, a fearless, orphaned little girl who believes in the indissoluble, erotic bond between human beings and the elements of Nature and who secretly communicates with seals; in the other it is the tainted teenager Noelle, who communicates with the unwritten tales of the past and involuntarily deciphers omens of things to be.

Both girls are melancholic and impatient with the ignorance of their adult co-travelers, both stick to their convictions, both listen only to their instinct. Because, unlike all of Sayles's other heroines, being children, they remain close to their essence. They are more or less untainted by the need or habit of adults to invent inviolable borders between a "dominant" and a "weak" sex, or by the Christian tradition (shared by other religions) to approach women (and particularly their sexuality) as impure, fatal temptation. Sayles rids them of this guilt, as he watches them seeing and feeling to their very core, every inch of our – imbalanced, unnaturally black-and-white – world, with the purity of the children of Mother Nature. And in doing so, he constructs two unexpected, gentle elegies for the misunderstood, demonized female deities which have been forgotten in a place without beginning, ending, punishment or redemption – have been left in a state of limbo, a state of constant anticipation... Will humanity finally attain its peaceful, natural order, will it look past the differences in the appearance of its members, will it finally realize that they have the same indistinguishable invisible soul? Their humanity?

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

1 *Lianna*, DVD extras, Interview with John Sayles.

2 www.imdb.com, Personal Quotes: John Sayles

3 *The Onion* A.V. Club, Tasha Robinson, Interview with John Sayles, September 29, 2004.

4 *The Onion* A.V. Club, Keith Phips, Interview with John Sayles, March 17, 1998.

«Μια ατμομηχανή κινείται με ορυμαγδό καταπάνω μας...» / "A steam engine thunders toward us..."

Σκέφτομαι με εικόνες

του **John Sayles**

Μια ατμομηχανή κινείται με ορυμαγδό καταπάνω μας, ξερνώντας μαύρο καπνό.

Άντρες με όπλα περπατούν σ' έναν άδειο δρόμο, καθώς πλησιάζουν διασκορπίζονται, τα πρόσωπά τους βλοσυρά.

Άνθρωποι συνωστίζονται γύρω από ένα φρεσκοσκαμμένο τάφο στην πλαγιά ενός απόκρημνου λόφου, ένας ψυχρός άνεμος σφυρίζει μέσα από τα στιβαρά δέντρα που τους κυκλώνουν.

Ένας άντρας, μαύρος από το κάρβουνο, έρπει μέσα σε μια στενόχωρη φλέβα, κάτω από τόνους σχιστόλιθου, η οροφή να στάζει, οι ενισχύσεις να ιδρώνουν κρύο νερό, λακκούβες με νερό στα πόδια του. Το φωτιστικό πάνω στο κράνος φέγγει μόνο όσο ένα κερί, ενόσω εκείνος σφίγγει τα δόντια και πελεκά το κάρβουνο μπροστά του, ανοίγοντας τη σήραγγα μέσα στο σκοτάδι, σαν να σκάβει τον ίδιο του τον τάφο.

Όταν διαβάζεις τις εικόνες αυτές μέσα σε μια πρόταση σου προκαλούν ένα συναίσθημα που εξαρτάται από την εμπειρία και φαντασία σου. Το να τις βλέπεις σε μια κινηματογραφική οθόνη, ζωντανεμένες από το φως που τρεμοπαίζει, υπαρκτές μέσα σε μια χρονική αλληλουχία, μπορεί να προκαλέσει ένα πολύ διαφορετικό συναίσθημα, να πει πολύ διαφορετικά πράγματα. Η κατανόηση των διαφορών ανάμεσα στις δύο αυτές εμπειρίες αποτελεί τη βάση της αφήγησης ιστοριών στον κινηματογράφο.
Οι ταινίες μυθοπλασίας, αυτό που έχουμε στο μυαλό μας ως «σινεμά», είναι ένας συνδυασμός λογοτεχνικών, θεατρικών

και αποκλειστικά κινηματογραφικών στοιχείων. Η ίδια η ιστορία και ο διάλογος –τα λογοτεχνικά στοιχεία– μπορούν να γραφτούν, παρ' όλο που, με εξαίρεση βιβλία σαν αυτό εδώ, σπάνια εκδίδονται και ποτέ δε θεωρούνται «λογοτεχνία» από μόνα τους. Η ηθοποιία έχει τις ρίζες της στο θέατρο, παρότι η τεχνική της μπορεί να αλλάξει αρκετά σε σχέση μ' αυτήν που θα λάβει χώρα πάνω σε μια σκηνή. Η εικόνα μπορεί να διαθέτει κάποια στοιχεία ζωγραφικής όταν είναι ακίνητη, αλλά από τη στιγμή που το πλάνο αλλάζει, κινείται ή κάποιος κινείται μέσα σε αυτό, βρισκόμαστε πια σε γνήσιο κινηματογραφικό έδαφος.

Όταν δημιουργείς μια ταινία μυθοπλασίας, ελπίζεις ότι και τα τρία στοιχεία συνεργούν για να διηγηθούν την ιστορία. Αν ένα από αυτά επιβάλλεται πάνω στα άλλα ή τα αντικρούει ή είναι τόσο αμήχανο που αποσπά την προσοχή, μπορεί να βγάλει το θεατή από τη ροή της ιστορίας. Ένας άθλιος διάλογος και ακατάλληλες ερμηνείες με αποσπούν από την ταινία γρηγορότερα από οτιδήποτε άλλο. Αρχίζω να φαντάζομαι τη δακτυλογραφημένη σελίδα του κειμένου, να ακούω τις συζητήσεις στις συσκέψεις για το σενάριο και να βλέπω μόνο ηθοποιούς αντί για χαρακτήρες. Κάποιοι είναι πιο ευαίσθητοι απέναντι στην αισθητική μιας ταινίας και χειρίζονται καλύτερα ή δεν παρατηρούν καν τα ολισθήματα στο διάλογο και την ηθοποιία. Πιστεύω πως όλοι μας είμαστε πιο επιεικείς με αυτά τα στοιχεία όταν πρόκειται για μια ταινία σε ξένη γλώσσα, μιας κουλτούρας που δεν καταλαβαίνουμε. Έχουμε συνηθίσει σε μια σχετική αφαιρετική δυσκαμψία στους υπότιτλους (που πρέπει να συμπυκνωθούν και να απλοποιηθούν για να χωρέσουν στην οθόνη) κι έτσι μπορούμε να δεχτούμε μια υπερβολική ερμηνεία από έναν Ιάπωνα ηθοποιό, την οποία το αντίστοιχο ιαπωνικό κοινό θα κορόιδευε. Αν ένα από τα στοιχεία είναι αρκετά δυνατό, μπορεί ενίοτε να «ξελασπώσει» και τα άλλα δύο. Μια εξαιρετική ερμηνεία μπορεί να μας συνεπάρει σε μία κατά τα άλλα κακή ταινία – υπάρχουν ταινίες τρόμου στις οποίες ο διάλογος είναι ανόητος και η ηθοποιία ξύλινη, αλλά η ιστορία και η αφήγησή της είναι τόσο συντονισμένες που η εμπειρία αξίζει τον κόπο. Στις πρώτες ταινίες που σκηνοθέτησα, το *Return of the Secaucus 7* και το *Lianna*, δεν είχαμε χρόνο, χρήματα ή εμπειρία για να επιχειρήσουμε μια αφήγηση οπτική κι έτσι επικεντρωθήκαμε στα άλλα στοιχεία, προσπαθώντας να κρατήσουμε το τεχνικό κομμάτι σ' ένα επίπεδο απλό και αξιοπρεπές. Και οι δύο ταινίες γράφτηκαν και σχεδιάστηκαν με αυτήν την προσέγγιση, ενώ και οι δύο πραγματεύονται κυρίως διαπροσωπικές δυναμικές μέσα σε κλειστούς χώρους. Στο *Secaucus* αντικαταστήσαμε την κίνηση της κάμερας που θέλαμε να αποφύγουμε, κόβοντας στο μοντάζ από χαρακτήρα σε χαρακτήρα, ανάμεσα σ' ένα μεγάλο σύνολο ηθοποιών. Στο *Lianna* δουλέψαμε για να δημιουργήσουμε μια συσσωρευτική διάθεση και ταύτιση με τους χαρακτήρες μέσα από μια αλληλουχία δραματικών σκηνών επεισοδιακής φύσης, χρησιμοποιώντας ξανά τη μουσική και το μοντάζ για να αναπληρώσουν την κίνηση της κάμερας. Μόνο σε ταινίες που σκηνοθέτησα αργότερα, όπως το *Baby, It's You*, το *Brother from Another Planet* (*Από άλλο πλανήτη*) και το *Matewan* (*Ματωμένη Αμερική*) είχαμε το χρόνο και τα χρήματα (ή την εμπειρία που θα αναπλήρωνε την έλλειψη αυτών) ώστε να πούμε την ιστορία σε εικόνες.

«Ξεκίνησα» ως συγγραφέας, εκδίδοντας κάποια διηγήματα κι ένα μυθιστόρημα με τίτλο *Pride of the Bimbos* το 1975. Το δεύτερο υπήρχε αρχικά ως ταινία στο μυαλό μου. Ξεκίνησα με κάποιες σκηνές τις οποίες αντιμετώπιζα δραματουργικά, είδα νοητά το περιβάλλον, φαντάστηκα κόκκο στην εικόνα, άκουσα ένα σάουντρακ κάντρι μουσικής να βγαίνει συμπιεσμένο μέσα από ένα μικρό ηχείο ενός τζουκ μποξ. Το 1975, όμως, εργαζόμουν σε νοσοκομεία ή εργοστάσια ή ήμουν στο ταμείο ανεργίας, δεν είχα εμπειρία ως συγγραφέας ή κινηματογραφιστής, δεν είχα καμία γνωριμία με ανθρώπους του χώρου. Δεν είχα σπουδάσει καν σε σχολή κινηματογράφου. Μια πρακτική εκτίμηση των πραγμάτων έδειχνε ότι ένα δικό μου σενάριο θα καθόταν στο ράφι για πολύ καιρό, ειδικά μια ιστορία για ένα φτωχό, λευκό παιδί, ένα νάνο αθλητή κι έναν πανύψηλο μαύρο απατεώνα που σχεδιάζει βίαιη εκδίκηση. Άρχισα να ξανασκέφτομαι την ιστορία ως πεζογράφημα, προσαρμόζοντάς τη στη σκέψη μου σ' ένα μακρύ διήγημα με πολλά επεισόδια που τελικά έγινε μυθιστόρημα. Οι εικόνες και οι ήχοι, όμως, ήταν εκεί πρώτοι και στο γράψιμο προσπάθησα όσο μπορούσα να δώσω στον αναγνώστη την ιδέα και το συναίσθημα αυτών που αρχικά είχα «δει».

Η μετάβαση που κατάφερα να κάνω από την πεζογραφία στη δημιουργία ταινιών δεν ήταν μια περίπτωση αποφοίτησης από το ένα στο άλλο, ούτε ανέλιξης ή οπισθοδρόμησης, αλλά απόκτησης των πρακτικών μέσων με τα οποία μπορούσα να ασχοληθώ μ' έναν άλλο τρόπο αφήγησης ο οποίος πάντα με ενδιέφερε. Ενίοτε θα προσαρμόσω μια ιστορία από την αρχική της μορφή σε μια άλλη και με κάποια από τα πρώτα μου πεζά αυτός υπήρξε ένας τρόπος μετουσίωσης – αν δεν μπορούσα να κάνω την ταινία, ίσως μπορούσα να γράψω την ιστορία και να κάνω την ταινία αργότερα.

Τελικά κατάφερα να κάνω ταινίες μέσα από το γράψιμο. Χρειάστηκε να προσλάβω έναν λογοτεχνικό ατζέντη για να πουλήσω το δεύτερο μυθιστόρημά μου και ο ατζέντης αυτός σχετιζόταν μ' ένα πρακτορείο ταλέντων του Χόλιγουντ το οποίο αναλάμβανε βιβλία με την προοπτική να μετατραπούν σε ταινίες. Επικοινώνησα με το πρακτορείο αυτό, έγραψα

ένα σενάριο για να τους δείξω τις ικανότητές μου και συμφώνησαν να με εκπροσωπήσουν αν ήμουν διατεθειμένος να μετακομίσω στη Δυτική Ακτή για ένα διάστημα. Η πρώτη μου ανάθεση ήταν να ξαναγράψω ένα σενάριο του Roger Corman με τίτλο *Piranha*, μερικώς επειδή η Frances Doel, η επιμελήτρια σεναρίων του Corman, διάβαζε λογοτεχνία για ψυχαγωγία (σπάνιο φαινόμενο στο Χόλιγουντ) και είχε διαβάσει κάποια βιβλία μου. Σκηνοθέτησα το *Return of the Secaucus 7* γιατί κέρδισα αρκετά χρήματα γράφοντας σενάρια για άλλους, έτσι ώστε να χρηματοδοτήσω μόνος μου τη δική μου ταινία. Ο προϋπολογισμός ήταν τόσο χαμηλός ($60.000 από την τσέπη μας για να βγει η πρώτη κόπια), που έπρεπε να υποχωρήσω λίγο: να σταματήσω να σκέφτομαι με εικόνες, όπως έκανα όταν έγραφα για άλλους και να αρχίσω να σκέφτομαι με γνώμονα τον προϋπολογισμό.

Η εμπειρία μου ως σεναριογράφου μέχρι εκείνο το σημείο ήταν κυρίως οπτική. Ταινίες που είχα γράψει, όπως το *Piranha* και το *Alligator*, βασίζονταν στην ένταση και στην κίνηση, τυραννώντας το ακροατήριο με την πιθανότητα να πηδήξει ξαφνικά το εν λόγω τέρας ποιος ξέρει από πού και να καταβροχθίσει τον δευτεραγωνιστή. Γράφοντας τα σενάρια αυτά, φαντάστηκα αρχικά τις ιστορίες ως βουβές ταινίες χωρίς μεσότιτλους. Από τη στιγμή που τα πιράνχας ήταν περιορισμένα μέσα στο νερό (μέχρι το σίκουελ, οπότε ζευγάρωσαν με ιπτάμενα ψάρια), η πιο σημαντική εικόνα ήταν το ποτάμι μέσα στο οποίο ζούσαν. Η επόμενη εικόνα που εμφανίστηκε ήταν ένα φράγμα, μια ανθρώπινη προσπάθεια ελέγχου της φύσης και μια ευκαιρία να κρατηθούν τα τερατάκια μακριά από τον ωκεανό. Επειδή ο Roger Corman είχε ζητήσει μια –παρόμοια με αυτής στο *Jaws* (*Στα σαγόνια του καρχαρία*)– επίθεση σε μια γεμάτη κόσμο παραλία, η αμμουδιά αυτή ήταν το τέλος του αγώνα και η δομή της ταινίας συγκροτήθηκε παραστατικά, σαν επιτραπέζιο παιχνίδι – ποτάμι, φράγμα, παραλία. Η αρχική ιδέα που είχα κληρονομήσει είχε μια λογική αδυναμία – αν ξέρεις ότι έχει πιράνχας μέσα στο νερό, γιατί δε μένεις μακριά απ' το ποτάμι; Τα τεχνάσματα στα οποία με οδήγησε αυτό με κατεύθυναν και στην κεντρική εικόνα – άνθρωποι πάνω σε μια κακοφτιαγμένη σχεδία, περικυκλωμένοι από νερά γεμάτα πιράνχας, να κατεβαίνουν το άγριο ποτάμι για να προειδοποιήσουν αυτούς που μαζεύονταν στην παραλία για τα εγκαίνια ενός ξενοδοχείου.

Δε χρειάζεται πολύς διάλογος για να κάνεις μια τέτοια ιστορία να σταθεί – κι έτσι δεν έγραψα πολύ. Για την ακρίβεια, σκόπιμα προσπάθησα να μην απαιτήσω «ερμηνεία» από τον πρωταγωνιστή, χρησιμοποιώντας μεμονωμένες προτάσεις στο διάλογό του. Όταν ο Bradford Dillman, ένας καλός και έμπειρος ηθοποιός, επιλέχθηκε για το ρόλο, κατάφερα να αναπτύξω τις ατάκες του, γνωρίζοντας πως η ταινία δε θα πάγωνε μόλις μιλούσε. Κανένας σκηνοθέτης δεν είχε επιλεχθεί όσο δούλευα τα προσχέδια, οπότε έγραφα σαν να έπρεπε εγώ ο ίδιος να το σκηνοθετήσω την επόμενη μέρα: ένα ολοκληρωμένο σενάριο, έτοιμο για γύρισμα, με λεπτομέρεια στο κάθε πλάνο και χωρίς κανένα κενό που να μπορεί να συμπληρώσει ένας σκηνοθέτης. Τελικά το σκηνοθέτησε ο Joe Dante και κατάφερε να κάνει μια αρκετά καλή ταινία, παρά τον ελάχιστο προϋπολογισμό και τα πολύπλοκα τεχνικά προβλήματα. Εκείνος, φυσικά, δεν αρκέστηκε στο να γυρίσει τη δράση βάσει του σεναρίου, αλλά εκλαμβάνοντας κάθε οδηγία ως υπόδειξη που θα χρησιμοποιούσε ή όχι, ανάλογα με την άποψή του. Και παρ'όλο που έτσι λειτουργεί η δουλειά του «ενοικιαζόμενου» σεναριογράφου, αν κάνεις τη δουλειά σου, συχνά γράφεις με εικόνες.

Οι επισκέψεις μου στα γυρίσματα του *Piranha* και οι συζητήσεις μου με τους ανθρώπους που δούλευαν εκεί με βοήθησαν να μάθω τους βασικούς κανόνες της κινηματογραφικής παραγωγής, δηλαδή ότι τα λόγια είναι φτηνά και η δράση ακριβή. Όταν καλοί ηθοποιοί αναλαμβάνουν ένα καλογραμμένο κομμάτι, δε χρειάζεται και δε θέλεις να κουνάς συνέχεια την κάμερα ή να κόβεις όπου μπορείς, από φόβο μη χαθεί η οικειότητα, το «κλείδωμα» της έντασης ή του συναισθήματος ανάμεσα στους χαρακτήρες. Εκτός αν οι ηθοποιοί χρειάζεται να τις πουν ξανά και ξανά, για δεκάδες φορές, οι σκηνές διαλόγου είναι ευκολότερες και φτηνότερες από σκηνές δράσης που απαιτούν κάμερα με ακρίβεια, κίνηση πάνω σε συγκεκριμένα σημάδια στο χώρο και πολλές διαφορετικές γωνίες λήψης για να χτιστεί μια σκηνή. Όταν λοιπόν ήρθε η ώρα να γράψω το *Secaucus*, επικεντρώθηκα στο να πω την ιστορία μέσα από τα λόγια των χαρακτήρων (κι ας ήταν συχνά αντιφατικά) και το οπτικό μέρος είχε περισσότερο να κάνει με την παγίωση του πολιτισμικού περιβάλλοντος και την ομαδοποίηση κάποιων χαρακτήρων, παρά με την αφήγηση της ταινίας σε εικόνες. Υπάρχουν κάποιες οπτικές σεκάνς, κυρίως το παιχνίδι του μπάσκετ στη διάρκεια του οποίου δύο από τους χαρακτήρες ξεσπούν τη σεξουαλική τους ζήλια στο γήπεδο, αλλά αυτό ήταν κάτι που μπορούσαμε να γυρίσουμε σε ύφος ντοκιμαντέρ σε πολύ λίγο χρόνο.

Το *Secaucus* ήταν ουσιαστικά μια ιστορία που δεν θα μπορούσε να ειπωθεί με οπτικό τρόπο, όσο χρόνο, χρήματα και εμπειρία και να είχαμε. Είναι μια ιστορία για τις πολύπλοκες σχέσεις των ανθρώπων και, από τη στιγμή που οι άνθρωποι επικοινωνούν κυρίως λεκτικά (ακόμα κι όταν λένε ψέματα), το να κάνεις αυτούς τους χαρακτήρες βουβούς θα σήμαινε

ότι τους αναγάγεις σε στερεότυπα. Αυτό πάει κόντρα στις περισσότερες ιδέες περί «αγνού κινηματογράφου», αλλά αυτού του είδους ο κινηματογράφος έχει τις πιο αδύναμές του στιγμές όταν προσπαθεί να αντιμετωπίσει τους ανθρώπους με αφηγηματική μορφή. Οι ιστορίες περιορίζονται σε αδρές πινελιές, όπως στα κινούμενα σχέδια, και ακόμα και οι καλύτερες βουβές κωμωδίες ή τα δράματα ή οι οπτικές μεταφορές γίνονται τόσο πολύπλοκες που πρέπει κανείς να μεταφράζει στο μυαλό του σε μια λογοτεχνική γλώσσα για να μπορεί να καταλάβει τι συμβαίνει. Το νεκρό πράβατο πάνω στο καλοριφέρ μπορεί να αντιπροσωπεύει την κατάβαση του ανθρώπου από την κοινοτική στην ποπ κουλτούρα, αλλά πιθανόν να πρέπει να ανατρέξεις σε κάτι που διάβασες σ' ένα βιβλίο για να το κατανοήσεις. Τα πιο ζωντανά παραδείγματα οπτικής αφήγησης που διαθέτουμε σήμερα είναι μάλλον οι τηλεοπτικές διαφημίσεις και τα βιντεοκλίπ. Παρ' όλο που κάποια από αυτά είναι εντυπωσιακά μ' έναν ενστικτώδη τρόπο και πολύ διασκεδαστικά, οι ιστορίες που αφηγούνται είναι πολύ απλές: συνήθως μια παραλλαγή του «αγόρασε αυτό, θα σε βοηθήσει να συγκροτηθείς» ή «γίνε ροκ σταρ, κοίτα πόσα μοντέλα ντυμένα με εσώρουχα θα γνωρίσεις».

Πολλές από τις ταινίες που κάναμε ανεξάρτητα δεν θα είχαν γυριστεί ποτέ μέσα στο σύστημα των στούντιο. Υπάρχει ένα τροπάριο στη βιομηχανία του κινηματογράφου ότι οι ταινίες μπορούν να λένε μόνο ιστορίες με δυνατές, ξεκάθαρες γραμμές, ότι η πολυπλοκότητα τις υπερβαίνει γιατί δεν μπορείς «να μπεις στο κεφάλι του άλλου» όπως στη μυθοπλασία και στο δράμα. Η ιδέα αυτή υπάρχει επειδή πιθανότατα είναι δύσκολο για *οποιοδήποτε* μέσο να μπει μέσα στο κεφάλι κάποιου και, αν απλούστερες ταινίες είναι κερδοφόρες, γιατί να χαλάσεις τη συνταγή; Απ' την άλλη πλευρά, ένα από τα προβλήματα που αντιμετωπίζεις γράφοντας σενάρια για τα στούντιο είναι το ότι, όταν πιστεύεις ότι αρμόζει να διηγηθείς μέρος της ιστορίας με εικόνες, οι υψηλά ιστάμενοι δεν τις καταλαβαίνουν ή πιστεύουν πως *το κοινό* δεν θα τις καταλάβει. Μέρος του προβλήματος είναι ότι οι εικόνες δεν υπάρχουν ακόμα στην τελική τους μορφή και μέρος του είναι ότι ο κόσμος έχει συνηθίσει να τους *λες* τα πάντα. Στα στελέχη των στούντιο και στους ανεξάρτητους επενδυτές

προκαλούν νευρικότητα οι παρατεταμένες σκηνές χωρίς διάλογο, όπως και οι τεράστιοι, χωρίς διάλειμμα μονόλογοι – κι έτσι καταλήγεις να προσθέτεις διαλόγους, οι οποίοι είναι απλοϊκοί και άχρηστοι και να ελπίζεις ότι ο εκάστοτε σκηνοθέτης θα διαθέτει τη λογική και τη δύναμη να τους αφαιρέσει ή να μην τους γυρίσει ποτέ. Βλέπουμε Ινδιάνους στην πεδιάδα, καβάλα σε άλογα και οπλισμένους για κυνήγι. Βλέπουμε βουβάλια να καλπάζουν προς το μέρος τους. Κόβουμε σ' ένα κοντινότερο πλάνο των Ινδιάνων και σ' αυτό το σημείο, εννιά στις δέκα φορές, κάποιο στέλεχος θα εμφανιστεί σε μια σύσκεψη για το σενάριο και θα πει: «Δεν μπορεί κάποιος από τους Ινδιάνους να πει 'έρχονται τα βουβάλια';». Καλή παρατήρηση, Κίτρινο Ελάφι, είσαι σε φόρμα σήμερα.

Το νόημα δεν είναι ότι οι άνθρωποι των στούντιο είναι αργόστροφοι, αφού οι περισσότεροι όντως δεν είναι, αλλά ότι υπάρχει μια παράδοση, ενισχυμένη από την τηλεόραση, να έχεις ένα διαρκή σχολιασμό όταν κάνεις οτιδήποτε οπτικό, για να μη χαθεί κανείς. Ο δισταγμός να εγκαταλείψεις αυτή την παράδοση είναι κατανοητός. Γίνονται πολλές συζητήσεις πάνω στο πόσο οπτικά εγγράμματα είναι σήμερα τα παιδιά, αλλά πολλή από αυτήν την παιδεία είναι το αντίστοιχο του να μπορείς να διαβάσεις τον Spiderman, χωρίς λεζάντες, με μεγάλη ταχύτητα. Όταν θες να προσθέσεις κάποια πολυπλοκότητα, οπτική ή λεκτική, τα πράγματα δεν έχουν αλλάξει και τόσο. Χρησιμοποιώ τις ανεπίσημες προβολές για να δω αν το κοινό «πιάνει το νόημα» ή όχι. Αν αρκετοί μπερδεύονται σ' ένα συγκεκριμένο σημείο της πλοκής, υπάρχει ακόμα αρκετός χρόνος για να προσθέσεις λίγο διάλογο και να ξεκαθαρίσεις τα πράγματα. Ίσως λοιπόν να γυρίσεις τελικά τη σκηνή όπου ο τύπος λεει «έρχονται τα βουβάλια», αλλά χρησιμοποίησέ τη μόνο αν είναι απαραίτητο.

Όταν σκέφτεσαι με εικόνες, είναι σημαντικό να αναλογίζεσαι αν το ίδιο νόημα που έχουν για σένα, το έχουν και για κάποιον άλλο. Όποια και να ήταν η εμπειρία σου από τον πόλεμο του Βιετνάμ, το *Platoon* (*Πλατούν*) είναι μια σκληρή ταινία, μια επίθεση στις αισθήσεις. Οι εικόνες του όμως αναγκαστικά θα αγγίξουν αλλιώς ανθρώπους που έχουν βρεθεί στη μάχη, κι αλλιώς αυτούς που δεν έχουν. Το κόλπο είναι να μην αγνοήσεις τη μία ομάδα για να επικεντρωθείς στην άλλη, να μη γίνεις ούτε υπηρέτης μιας ελίτ ούτε εκμαυλιστής της μάζας – αλλά να διαλέξεις και να χτίσεις τις εικόνες σου έτσι ώστε ο *καθένας* να μπορεί να εισχωρήσει στην ιστορία σε κάποιο επίπεδο, έτσι ώστε οι άνθρωποι να απορροφηθούν πιο βαθιά απ' ό,τι νόμιζαν ότι μπορούσαν ή ήθελαν. Και πρέπει να το κάνεις όλο αυτό χωρίς να τους λες ψέματα.

Πολλά λέγονται για τις διαφορές ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο, αλλά κατά κάποιο τρόπο μοιράζονται μεταξύ τους περισσότερα απ' ό,τι το σινεμά με το θέατρο. Είναι εφικτό στη λογοτεχνία να περιπλανηθεί το μάτι σ' ένα περιβάλλον, όπως κάνει το τράβελινγκ στο σινεμά, διαλέγοντας και βάζοντας τάξη στις λεπτομέρειες. Αυτό είναι κάτι εξαιρετικά δύσκολο στο θέατρο, γιατί τα μάτια μας ακολουθούν αυτό που κινείται και περιπλανώνται στη σκηνή όταν δεν κινείται τίποτα. Προσπάθειες να οδηγηθεί το μάτι με μέσο το συγκεντρωμένο φωτισμό του προβολέα, μας κάνουν να έχουμε επίγνωση του φωτός, ενώ στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο δεν υφίσταται τίποτα *εκτός* από το αντικείμενο που περιγράφεται ή υπάρχει στην οθόνη. Γενικότερα, στο θέατρο το μάτι οδηγείται από τους ηθοποιούς, ενώ στη λογοτεχνία και στις ταινίες το μάτι μπορεί να καθοδηγηθεί μακριά από τους χαρακτήρες, σε άλλα σημαντικά κομμάτια της ιστορίας.

Τελικά όμως, η λογοτεχνία είναι λέξεις που περιγράφουν εικόνες και το σινεμά είναι οι ίδιες οι εικόνες. Ο γραπτός λόγος βασίζεται περισσότερο στη φαντασία του αναγνώστη, ενώ οι ταινίες είναι η φαντασία μεταμορφωμένη σε κάτι συμπαγές. Αυτή η δυνατότητα του κινηματογράφου για στερεότητα, η ικανότητά του να σε κάνει να νιώθεις το απτό βάρος των αντικειμένων και τις άμεσες συνέπειες των πράξεων, έχει να κάνει με το γιατί κάποιες ιστορίες προσφέρονται για ταινίες και άλλες όχι. Μέρος της κατανόησής μας προέρχεται από το ένστικτο και, αν μπορούμε να νιώσουμε την υγρασία και το κρύο του ορυχείου, το βάρος του κασμά, να αναπνεύσουμε τον βαρύ από τη σκόνη αέρα, τότε θα καταλάβουμε περισσότερα για έναν ανθρακωρύχο από το αν διαβάσουμε γι' αυτόν. Το να σκέφτεσαι με εικόνες είναι ένας τρόπος να κατοικήσεις τα σώματα και τα μυαλά των χαρακτήρων σου. Η προσπάθεια να μεταφέρεις αυτές τις εικόνες, αυτά τα συναισθήματα, σε άλλους ανθρώπους είναι ένα μεγάλο μέρος του τι είναι ο κινηματογράφος.

Απόσπασμα από το βιβλίο *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*,
Houghton Mifflin, Βοστόνη 1987. Da Capo Press, Καίμπριτζ ΜΑ
Μετάφραση στα ελληνικά: **Λίλυ Μ. Παπαγιάννη**

Thinking in Pictures

By **John Sayles**

A steam engine thunders toward us, belching black smoke.

Men with guns walk down an empty street, spreading out as they come, faces grim.

People cluster around a new-dug grave on the side of a steep hill, a cold wind moaning through the rugged trees that surround them.

A coal-blackened man crawls through a narrow seam under tons of slate, the top dripping, the ribs sweating cold water, puddles at his knees. The headlamp clipped to his hat gives only a candle's worth of light as he grits his teeth and chops into the coal face in front of him, tunneling deeper into darkness like a man digging his own grave.

Reading these pictures in a sentence gives you one kind of feeling, depending on your experience and imagination. Seeing them on a movie screen, animated by flickering light and existing in sequential time, can give you a very different feeling, can tell you different things. Understanding the differences between the two experiences is the basis of telling stories in film.

Narrative film, what we ordinarily think of as "the movies", is a combination of literary, theatrical and purely cinematic elements. The story itself and the dialogue – the literary elements – can be written down, though except in books like this they are rarely published and never considered "literature" on their own. The acting has its roots in theater, though the style may be altered quite a bit from what would go down on a stage. The picture may have some aspects of painting when it is still, but the minute it cuts, moves or somebody moves within it, we are brought to purely cinematic areas. When you are making a narrative move you hope all three elements work together to tell the story. If one of the elements drags on the others, or contradicts them or is distractingly awkward, it can take the viewer out of the flow of the story. Crummy dialogue and inappropriate acting take me out of a story faster than anything else. I start to see the typing on the screenplay page, start to hear voices at the story conferences, and see only actors instead of characters. Some people are more sensitive to the look of a movie and can handle or don't even notice lapses in the dialogue or acting. I think all of us are more lenient with these elements in a movie in a language and from a culture we don't understand. We have gotten used to a certain reductive stiffness in subtitles (which have to be condensed and simplified just to fit on the screen) and may accept an over-the-top performance from a Japanese actor that a Japanese audience would be rolling its eyes over.

If one element is strong enough it can sometimes carry the other two. A knockout performance can grab us in an otherwise crummy movie, and there are horror movies in which the dialogue is dopey and the acting wooden but the story and its cinematic telling are so together it's still worth the ride. In the first couple of movies I directed, *Return of the Secaucus 7* and *Lianna*, we didn't have the time, money or experience to do much visual storytelling and so we concentrated on the other elements, trying to keep the technical end simple and competent. Both movies were written and planned with this approach in mind, and both are mostly involved with interpersonal dynamics in enclosed spaces. In *Return of the Secaucus 7* we substituted the movement of cutting from character to character within a large ensemble cast for the camera movement we were avoiding. In *Lianna* we worked on establishing a kind of cumulative mood and identification with the characters through a series of episodic, dramatic scenes, once again using music and cutting to fill in for camera movement. Only in later movies I've directed, *Baby It's You*, *The Brother from Another Planet* and *Matewan*, did we have the time and money (or inexperience to make up for the lack of them) to tell much of the story in pictures.

I "started" as a fiction writer, publishing some short stories and a novel called *Pride of the Bimbos* in 1975. The novel was originally a movie in my head. I started with a couple of scenes that I saw dramatically, saw the setting, imagined a certain graininess to the image, heard a country-Western soundtrack compressed through a tinny juke box speaker.

«Ένας άντρας, μαύρος από το κάρβουνο, έρπει μέσα σε μια στενόχωρη φλέβα...» / "A coal-blackened man crawls through a narrow seam..."

But in 1975 I was working in hospitals and factories or was on unemployment, had no track record as a writer or a movie-maker, had no connections whatsoever in the movie business. I hadn't even gone to a film school. A practical look at the situation told me any screenplay I wrote was going to sit on the shelf for a long time, especially one about a white-trash kid, a midget shortstop and a six-foot-six black hustler with a violent revenge on his mind. I began to rethink the story as fiction, mentally adapting it into a long, episodic short story that eventually became a novel. But the picture and sounds were the first, and in the writing I did my best to give the reader the idea and the feeling of what I had first "seen".

The transition I was able to make from writing fiction to making movies was a case not of graduating from one to the other, of moving up or down, but of eventually having the practical means to do another kind of storytelling I'd always been interested in. Ideas for stories usually come to me in their own form – short story, play, novel, movie. The form seems like the best way to tell the story. Now and then I'll be able to adapt a story from the form it presented itself in to another, and with some of my early fiction this was a kind of sublimation – if I couldn't make the movie maybe I could write a story about it and make the movie later.

I eventually got to make movies through writing. I had to get a literary agent to sell my second novel, and his literary agency had a connection with a Hollywood talent agency that handled books as potential film "properties". I contacted that agency, wrote a screenplay to show them what I could do, and they agreed to represent me if I'd move to the West Coast for a while. I got my first assignment, rewriting a movie called *Piranha* for Roger Corman, at least partly because Roger's story editor, Frances Doel, read fiction for pleasure (a rarity in Hollywood) and had actually read some of *mine*.

The cinema of

I got to direct *Return of the Secaucus 7* because I made enough money writing screenplays for other people to finance the movie myself. The budget was so low ($60.000 out of pocket to get the first print) that I had to back up a bit and stop thinking in pictures, as I had been able to do in writing for others, and start thinking in budget.

My experience as a screenwriter up to that point had been primarily visual. Movies I had written such as *Piranha* or *Alligator*, at their most basic, were about tension and motion, teasing the audience with the possibility of the creature in question leaping out from who knows where and eating the second lead. In writing the screenplays for these I first imagined the stories as if they were silent movies without title cards. Since the piranha were water-bound (until the sequel, in which they had bred with flying fish) the most important image became the river in which they lived. The next image that came was a dam, a manmade attempt to control nature and a chance to keep the little buggers from getting out in the ocean. Since Roger Corman had asked for a *Jaws*-like attack on a crowded beach, that beach appeared as the end of the race and the structure of the movie was then graphically laid out like a board game – river, dam, beach. The original idea I'd inherited had a logical weakness – if you know there are piranha in the water, why not stay out of the river? The contrivances that this led me to work up also led me to the second image – people in a jerrybuilt raft, surrounded by piranha-infested water, poling down a wilderness river to warn the people gathering for a resort opening on the beach. Not much dialogue is needed to keep this kind of story afloat and I didn't write much. In fact, I deliberately tried to keep the lead role "actor proof" by keeping his dialogue down to single sentences. When Bradford Dillman, a good, experienced actor, was cast, I was able to flesh out the rest of his lines knowing the movie wouldn't stop dead while he said them. No director had been chosen while I was writing the drafts of the script, and so I wrote as if *I* were going to have to direct it the next day, a full shooting script with each cutaway detailed and nothing left for a director to fill in. Joe Dante eventually directed it and managed to make a pretty good movie despite a minuscule budget and heavy logistical problems. He, of course, did more than fill in the action described in the screenplay, taking it as suggestions he was free to use or not to use as he saw fit. And though this is almost always the case with screenwriters-for-hire, if you're doing your job you are often writing in pictures.

Visiting the set of *Piranha* and talking to the people involved in making it helped me to learn one of the basic rules of film production, which is that talk is cheap and action is expensive. When good actors are going at some well-written piece of drama, you don't generally need or want to move the camera around a lot or keep cutting all over the place, for fear of breaking the immediacy, the "lock" of tension or emotion between one character and another. Unless the actors need to redo them dozens and dozens of times to get them right, dialogue scenes are easier and cheaper to shoot than action scenes that need precision camera work, the hitting of exact marks and lots of different angles to build the sequence. So when it came to writing *Secaucus 7*, I concentrated on telling the story through the words of the characters (as self-contradictory as they sometimes were), and the images were more about establishing a certain cultural setting and grouping certain people together than about telling the story in pictures. There are a few mostly visual sequences, most notably the basketball game in which two of the characters vent their sexual jealousy on the court, but this was something we could shoot in a semidocumentary style in a very short time.

Secaucus 7 was, in fact, a story that couldn't be told only in visual terms, no matter how much time, money or experience we had. It is a story about the complex relationships of human beings, and since human beings do most of their communication verbally (even when they lie), to make these characters mute would be to reduce them to stereotypes. This goes against most concepts of "pure cinema", but pure cinema is at its weakest when trying to deal with human beings in a narrative form. Stories become limited to fairly broad strokes, like cartoons and even the best of silent comedies or dramas, or the visual metaphors become so complex in themselves that you have to do an incredible amount of mental translating into highly literary language to understand what is going on. The dead sheep on the radiator may indeed represent man's descent from communal to popular culture, but you probably have to go back to something you read in a book to figure it out. Probably the most vital examples of purely visual storytelling we have today are TV commercials and rock videos. Although some of these are real knockouts viscerally and can be lots of fun, the stories they tell are pretty simple, usually variations on "Buy this stuff, it'll help you get your shit together", or "Be a rock star, look at how many models dressed in underwear you'll meet".

Many of the movies we've made independently could never have been made through the studio system. There is a homily in the movie business that movies are good only at telling stories with strong, simple lines, that complexity is beyond them because you can't "get into people's heads" as in fiction and drama. This idea exists probably because it's hard in

any medium to really get into somebody's head, and if simpler movies are making money why mess with the formula? On the other hand, one of the problems you run into writing screenplays for film studios is that when it is appropriate to tell part of the story in pictures and you write it down that way, most of the powers that be don't get it, or don't think the *audience* will get it. Some of the problem is that the pictures don't yet exist in their final form and some of it is that people are used to being *told* everything. Long stretches without dialogue make most studio executives and independent money people as nervous as huge, unbroken speeches do, and you end up having to add dialogue that is simplistic and redundant and hope that the eventual director will have the sense and the power to cut it out or not shoot it in the first place. We see Indians on the plain, mounted and armed to hunt. We see buffalo thundering across the plain toward them. We cut to a closer shot of the buffalo, thundering. We cut back to the Indians, and at this point nine times out of ten somebody in power will pop up at a story conference and say, "Couldn't one of the Indians say 'Here come the buffalo'?" Good observation, Yellow Deer, you're really on your toes today.

The point is not that studio guys are dense, because most of them aren't, but there is a tradition, much reinforced by TV, of having running commentary while you're doing anything visual so nobody gets lost. The reluctance to buck this tradition is understandable. There's a lot of talk about how visually literate kids are, but a lot of that literacy is equivalent of people being able to read Spiderman, without the captions, real fast. When you throw any kind of complexity in, visual or verbal, things haven't changed much. The main use I make of preview screenings is to see if people "get it" or not. If enough people are confused about a plot point we still have time to lay in a line or two to help clear things up. So maybe you do shoot the equivalent of the guy saying "Here come the buffalo", but only use it if you have to.

When thinking in pictures it's important to consider whether a certain image will have the same meaning to someone else as it does to you. No matter what your experience of the Vietnam War, *Platoon* is a rugged movie to enter into, a meaningful assault to the senses. But the images in it are bound to have a different resonance for people who have been in combat than for people who haven't. The trick is not to ignore one group and concentrate on the other, to become either the caterer of the elite or a panderer to the masses, but to pick and build your images so that *anybody* can get into the story on some level, so that maybe people are drawn deeper than they thought they could or would want to go. And you have to do all this without lying to them.

Much is made of the differences between fiction and movies, yet in some ways they have more in common than movies and theater. It is possible in fiction to "move the eye" around a setting, very much the way a tracking shot in movies does, by selecting and ordering details. This is something that is very difficult in theater, because our eyes tend to follow anything that moves and to travel around a whole set when nothing is moving. Attempts to move the eye by spotlighting tend to make us aware of the spotlight as of the object being lit, whereas in fiction and movies there is nothing *but* the object being described or seen on screen. Generally in theater the eye is moved by actors, whereas in both movies and fiction the eye can be led to wander away from characters to other important parts of the story.

But finally, fiction is words describing images, where in movies you have the images themselves. Fiction relies more on the imagination of the reader, while movies often seem to be imagination made solid. This potential for solidity in movies, their ability to make you feel the tangible weight of objects, the immediate consequences of actions, has something to do with why some stories present themselves as movies and some don't. We do some of our understanding straight from the gut, and if we can be made to feel the damp and cold of the mine shaft, feel the weight of the pick, breathe the dust-thick air, we're going to have more of a handle on a coal miner and his feelings than we could get just from reading and thinking. Thinking in pictures is a way to inhabit the bodies of characters as well as their minds. Trying to bring those pictures, those feelings, to other people is a lot of what movie-making is about.

Excerpt from the book *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*, Houghton Mifflin, Boston 1987. Da Capo Press, Cambridge MA

John Sayles: Γράφοντας για τον εαυτό του

του **Geoff Andrew**

Ο John Sayles είναι ένας νορμάλ τύπος: προσγειωμένος, ακριβολόγος, πραγματιστής. Το βλέπεις στον τρόπο που ντύνεται. Το ακούς στον τρόπο που μιλάει για τον κόσμο και για τη δουλειά του. Και το διακρίνεις στην αντιμετώπισή του απέναντι στα ποικίλα καθήκοντά του κινηματογράφου. Δίνει στις ταινίες του στιβαρές βάσεις, εντρυφώντας σε λεπτομερή έρευνα της εποχής στην οποία λαμβάνουν χώρα: μαθαίνει την ιστορία, την πολιτική, την κοινωνική διάρθρωση, την αρχιτεκτονική, τα κοστούμια, το φαγητό, τη μουσική, τις συγκεκριμένες σε έναν τόπο αποχρώσεις της γλώσσας. Αντιπαθεί τον εκτραχηλισμό: κρατάει τους προϋπολογισμούς του σε χαμηλά επίπεδα και δουλεύει με ηθοποιούς και τεχνικούς που γνωρίζει. Αποφεύγει την κενή ρητορική και τον εντυπωσιασμό, τις πλεονάζουσες δεξιοτεχνίες της κάμερας και άλλες φανταχτερές σκηνοθετικές φιοριτούρες. Προτιμά να κρατά τα πράγματα σε επίπεδα πραγματικά, στη σφαίρα της αναγνωρίσιμης ανθρώπινης εμπειρίας. Προτιμά να προκαλεί στοχασμό παρά αντανακλαστικές αντιδράσεις και, συνεπώς, απεχθάνεται τις τακτικές αιφνιδιασμού.

Αυτό δε σημαίνει όμως ότι ο Sayles αποστρέφεται την έκπληξη. Πράγματι, το αναπάντεχο αποτελεί αναπόσπαστο μέρος αυτού που κάνει, όπως πρέπει σε κάθε καλό δραματουργό. Ας αναλογιστεί κανείς το τέλος του *Lone Star* (*Μοναχικό αστέρι*), του *Limbo*, του *Casa de los Babys*. Ας σκεφτεί κανείς κάποιες από τις ταινίες: περίμενε κανείς ο χαμηλών τόνων νατουραλισμός των τριών πρώτων του να ακολουθηθεί από μια αλληγορική ταινία επιστημονικής φαντασίας; Θα μπορούσε κανείς να έχει προβλέψει το *The Secret of Roan Inish* (*Το μυστικό της Ρόαν Άνις*) ή το *Men with Guns* (*Άνδρες με όπλα*); Κι όμως, όλες οι παραπάνω ταινίες ταιριάζουν θαυμάσια στο συνολικό έργο του σκηνοθέτη. Υπάρχει μια υποκείμενη συνοχή στο έργο του, έτσι ώστε κάθε τέτοια έκπληξη – ακόμα και μία τόσο ακραία όσο το απότομο, ασφράγιστο τέλος του *Limbo* – να βγάζει μέσα στην τάξη των πραγμάτων του Sayles. Το αναπάντεχο, σε τελευταία ανάλυση, είναι ένα βασικό στοιχείο της καθημερινής ζωής των συνηθισμένων ανθρώπων – η οποία και αποτελεί το ακατάλυτο σημείο εστίασης του Sayles.

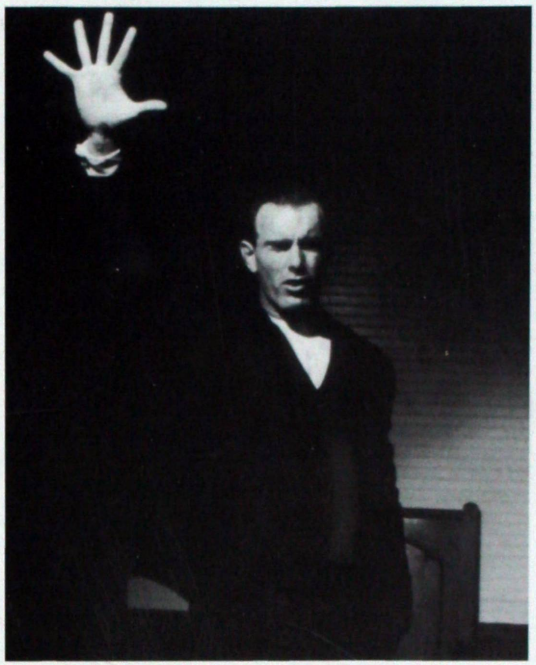
Το προοίμιο αυτό θα βοηθήσει, ελπίζω, σε μια κατανόηση της επιλογής των ρόλων που υποδύεται ο Sayles στις ταινίες του. Τη στιγμή που γράφω δεν έχω δει ακόμα το *Honeydripper*, και καθώς προτιμώ η πρώτη μου γνωριμία με οποιαδήποτε ταινία να είναι αμόλυντη από προηγούμενη πληροφόρηση –μου αρέσουν οι κινηματογραφικές εκπλήξεις–, δεν έχω ιδέα τι ρόλο παίζει ο Sayles στην ταινία. Αλλά ομολογώ ότι ανυπομονώ να το ανακαλύψω, γιατί απολαμβάνω πάντα την παρουσία του στην οθόνη. Κι αυτό εν μέρει επειδή δεν είναι κακός ηθοποιός (είναι πάντα πιστευτός, σε οποιονδήποτε ρόλο), εν μέρει επειδή οι ερμηνείες του βρίσκονται σε αρμονία με τον ίδιο τον άνθρωπο και το πνεύμα της δουλειάς του. Οι ρόλοι που υποδύεται είναι μικροί και καθόλου κραυγαλέοι. Υποψιάζεται κανείς πως συχνά υπάρχει ένας πρακτικός λόγος για την ύπαρξή τους: το να αναλάβει ο ίδιος ένα σχετικά ολιγαρκή ρόλο πιθανόν τον βοηθά να μειώσει το κόστος της ταινίας. (Φαντάζομαι πως το ίδιο ισχύει και με τους ρόλους που αναλαμβάνει η εξίσου αξιόπιστη Maggie Renzi). Υπάρχει όμως μια διάσταση στους περισσότερους ρόλους που υποδύεται ο Sayles στην οποία αξίζει ν' αναφερθούμε: φαίνεται να υπάρχει πάντα το χιούμορ στην επιλογή και απεικόνιση των χαρακτήρων του.

Ας σκεφτούμε τον Howie στο *Return of the Secaucus 7*. Δεν είναι ένα από τα πρώην κολεγιόπαιδα των οποίων η επανένωση συγκροτεί την ταινία. Είναι ένας από τους ντόπιους, ο οποίος ήξερε έναν από τους Επτά στο σχολείο και τώρα εργάζεται σε δύο δουλειές, ως νυχτερινός ρεσεψιονίστ σε ξενοδοχείο και διανομέας, αφού παντρεύτηκε νωρίς κι έκανε τρία παιδιά. Με λίγα λόγια, ο Howie είναι μια ωφέλιμη υπενθύμιση («Σκέψου το *πολύ* καλά», συμβουλεύει ένα φίλο για το ενδεχόμενο της πατρότητας) ότι οι Επτά απήλαυσαν ένα προνομιούχο ξεκίνημα στη ζωή. Είναι όμως κι ένας ολοκληρωμένος άνθρωπος, με αμφίθυμα συναισθήματα για τη ζωή του –είναι περήφανος για τα παιδιά του, παρά τη δουλειά που συνεπάγεται η ύπαρξή τους–, ένας ευφυολόγος που πιστεύει ακράδαντα ότι τα άλατα μαγνησίου γιατρεύουν τα χτυπήματα στο κεφάλι που συμβαίνουν στο γήπεδο του μπάσκετ.

Με άλλα λόγια, ο Sayles καταφέρνει πολλά διαθέτοντας λίγα. Στο *Lianna*, ο χαρακτήρας του Jerry, ενός οικογενειακού φίλου που δε χάνει χρόνο («Γεια σου, κούκλα!») να δηλώσει την έλξη του προς την πρωταγωνίστρια αμέσως μετά το χωρισμό της από τον ερωτύλο σύζυγό της, είναι ακόμα πιο ακριβοθώρητος. Αγνοώντας το βιβλίο *Το πηγάδι της μοναξιάς*,* αρχικά παρανοεί την έλλειψη ενθουσιασμού της προς το αμήχανα ευθύ φλερτ του, εκλαμβάνοντάς την ως συνέπεια της «τεχνικής» του που έχει ξεφτίσει. Ο ασυλλόγιστος σωβινισμός δεν μπορεί να τη δει παρά μόνο ως μια

παθητική αποδέκτη των πράξεών του. Ωστόσο, ο Sayles απεχθάνεται την εύκολη υπεραπλούστευση και δεν μπορεί να αντισταθεί στο να πλάσει τον Jerry ως έναν αναπάντεχα συμπαθητικό σάτυρο. Αργότερα, όταν ανακαλύπτει ότι η Lianna έχει ερωτευτεί μια γυναίκα, της εύχεται τα καλύτερα, προσθέτοντας: «Είμαι απ' την Καλιφόρνια, αυτά τα πράγματα δε με κομπλάρουν». Είναι εντάξει τύπος κατά βάθος: απλώς λίγο ανόητος και ανασφαλής, ένα προϊόν –όπως όλοι μας– του κόσμου στον οποίο ζούμε.

Το ίδιο, βέβαια, δεν θα μπορούσε να ειπωθεί και για τον μαυροντυμένο κυνηγό επικηρυγμένων στο *The Brother from Another Planet* (*Από άλλο πλανήτη*), στο οποίο, όπως και στο *Secaucus*, δημιουργεί ζευγάρι με τον παλιό του φίλο David Strathairn – ο Sayles ξεφαντώνει παίζοντας έναν εξωγήινο φυλακισμένο αμήχανα μέσα σ' ένα ανθρώπινο σώμα. Αόριστα απειλητικός, αλλά κυρίως ξεκαρδιστικός, παίζει με την ψηλόλιγνη σωματική του διάπλαση για να δημιουργήσει μια υπέροχη αδεξιότητα, καθώς καλπάζει στους δρόμους του Χάρλεμ κυνηγώντας το φυγά σκλάβο του Joe Morton. Το χιούμορ όμως, εν μέρει βασισμένο στην ανικανότητα των αντρών με τα μαύρα να συλλάβουν τις λεπτές αποχρώσεις της σύγχρονης νεοϋορκέζικης ζωής, περιλαμβάνει και μια θαυμάσια σκηνή στην οποία αποχωρούν ηττημένοι από τη γραφειοκρατία της κοινωνικής λειτουργού που υποδύεται η Maggie Renzi – όπως κι έναν χαιρέκακα αναίτιο φόρο τιμής στους Αδελφούς Μαρξ και την ατάκα τους: «Δεν είμαστε υποχρεωμένοι να σου δείξουμε τα σήματά μας».



Ο John Sayles ως ιεροκύρηκας στο *Matewan*
John Sayles as the hardshell preacher in *Matewan*

Αν το *Brother from Another Planet* περιέχει την πιο κωμική από τις εμφανίσεις του Sayles, το *Matewan* (*Ματωμένη Αμερική*) περιλαμβάνει ίσως την πιο σκοτεινή: αυτή του Βαπτιστή ιερέα που βροντοφωνάζει και διαμαρτύρεται σ' ένα δογματικό κήρυγμα κατά των Μπολσεβίκων, των σοσιαλιστών και οποιουδήποτε αμφισβητεί τις ασύστολα άδικες τακτικές της μεταλλευτικής εταιρείας που κέκτηται και ελέγχει την πόλη της Δυτικής Βιρτζίνια. «Ο Πρίγκιπας του Σκότους κατέρχεται στη γη», δηλώνει στο ψευδό, φανατισμένο παραλήρημά του, μια υπενθύμιση του απεχθούς ρόλου που έχει συχνά διαδραματίσει η Εκκλησία σε πολιτικές αναμετρήσεις ισχύος. Σαν να ήθελε να αυτο-αποζημιωθεί, ο Sayles επέτρεψε στον εαυτό του έναν πιο συμπαθή, βγαλμένο μέσα από την πραγματικότητα, χαρακτήρα στο *Eight Men Out*: τον Ring Lardner, τον ρεπόρτερ που ξεσκέπασε το σκάνδαλο των στημένων παιχνιδιών των Black Sox στο Παγκόσμιο Πρωτάθλημα του μπέιζμπολ το 1919. Ακόμα κι έτσι, ο Lardner δεν είναι ένας συμβατικός ήρωας: μέσα από τους αστεϊσμούς του με έναν παρομοίως απογοητευμένο συνάδελφο, παρουσιάζεται ως υπερβολικά σαρκαστικός, έως και υπερφίαλος και αυτάρεσκος. Μπορεί να είναι ιδεαλιστής όσον αφορά το άθλημα, αλλά είναι και δημοσιογραφίσκος – και οι προβληματισμοί του για την εξέλιξη του πρωταθλήματος υπαινίσσονται μια κυνική εκδοχή του χορού της αρχαίας τραγωδίας, περιγραφικά ακριβή, αλλά βαθιά αποστασιοποιημένη από δύσμοιρους παίκτες όπως ο Buck Weaver και ο Shoeless Joe Jackson.

Πέρα από μια φευγαλέα εμφάνιση ως γιατρός σε μια σαπουνόπερα που περνά βιαστικά από την τηλεόραση στο *Passion Fish* (*Ψάρι του πάθους*), ο Sayles έπαιξε μόνο σε άλλη μία ταινία του μέχρι και το *Honeydripper*. Ο Carl από το *City of Hope* (*Πόλη της ελπίδας*) είναι ίσως ο πιο πολύπλοκος χαρακτήρας από όσους έχει υποδυθεί. Αρχικά φαίνεται σαν ο Carl, ο ιδιοκτήτης ενός όχι και τόσο αξιόπιστου συνεργείου αυτοκινήτων, ο οποίος συμπληρώνει το εισόδημά του ως τοκογλύφος και εγκέφαλος διαφόρων κλοπών, είναι απλά ο πιο αυτο-υπονομευτικός απ' όλους τους ρόλους του Sayles. Χαρακτηρισμένος από τον πρωταγωνιστή ως «γλοιώδης», ο Carl σαφώς δικαιώνει (ή και υπερβαίνει) την αξιολόγηση αυτή. Κομπάζοντας στους φίλους του για το ότι κοιμήθηκε με μια πελάτισσα που έχει μόλις μπει στο συνεργείο (και

προκαλώντας το γέλιο τους έτσι ώστε εκείνη να νιώσει εξευτελισμένη), χρησιμοποιεί εκφράσεις όπως «Ε, Βίνι, χοντρή σκατό-αιμορροΐδα, τσακίσου έλα μέσα!». Όσο εξελίσσεται η πλοκή, τα πράγματα χειροτερεύουν: οργανώνει μια εμπρηστική επίθεση σε μια εργατική πολυκατοικία η οποία αποβαίνει θανατηφόρα. Για άλλη μια φορά όμως, ο Sayles αναγνωρίζει την ελαττωματική ανθρωπιά του Carl: είναι άλλο ένα γρανάζι σε μια μηχανή αστικής διαφθοράς και θα μπορούσε να μην έχει καταλήξει να είναι τόσο πικραμένος και κυνικός, αν δεν είχε σακατευτεί σ' ένα δυστύχημα που άφησε μια γυναίκα νεκρή και καλύφθηκε από τον πατέρα του μεθυσμένου υπαίτιου. Καθόλου δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι όταν ο ίδιος ο πατέρας του φταίχτη παραπονιέται για την αδικία του εμπρησμού, ο Carl απαντά: «Έτσι είναι η ζωή, Τζο, τι να κάνεις;». Πράγματι, τι; Για άλλη μια φορά, ακόμα και με λίγες, προσεκτικά επιλεγμένες λέξεις ειπωμένες από ένα κάθαρμα, ο Sayles –ως συγγραφέας, σκηνοθέτης και ηθοποιός – διεισδύει στην καρδιά του θέματος.

* Πολυσυζητημένο μυθιστόρημα της Ράντκλιφ Χολ με θέμα τη γυναικεία ομοφυλοφιλία. Κυκλοφόρησε το 1928.

Μετάφραση στα ελληνικά: **Λίλυ Μ. Παπαγιάννη**

John Sayles: In His Own Write

by **Geoff Andrew**

John Sayles is a regular guy: down to earth, to the point, pragmatic. You can see it in the way he dresses; hear it in the way he talks about both the world and his work; and tell from the way he approaches the various tasks of filmmaking. He gives his films firm foundations by doing detailed research into the milieux in which they're set: he gets to know the history, the politics, the social set-up, the architecture, the costumes, the food, the music, the nuances of language peculiar to any given place. He dislikes extravagance: he keeps budgets low and works with actors and technicians he knows. He avoids empty rhetoric and sensationalism, redundantly virtuoso camerawork and other flashy directorial flourishes. He prefers to keep things real, in the realm of recognizable human experience. He prefers to provoke reflection rather than knee-jerk response, and is therefore averse to shock tactics.

That doesn't mean, however, that Sayles is averse to surprise. Indeed, the unexpected is an integral part of what he does, as it is with any decent dramaturge. Just think of the endings of *Lone Star*, *Limbo*, *Casa de los Babys*. Indeed, think of some of the movies: did anyone expect the low-key naturalism of his first three films to be followed by allegorical sci-fi? Could anyone have foreseen *The Secret of Roan Inish* or *Men with Guns*? Yet all these fit comfortably within the auteur's oeuvre. There's an underlying coherence to his work, so that every such surprise – even one as extreme as the abrupt, leave-'em-hanging ending of *Limbo* – makes sense within the Sayles scheme of things. The unexpected, after all, is an essential element of the everyday lives of ordinary people – which is Sayles's abiding focus of interest.

Some of which preamble may, I hope, serve to help an understanding of Sayles's choice of roles for himself within his own films. As I write, I've yet to see *Honeydripper*, and since I prefer my first encounter with any movie to be untainted by advance information – I like cinematic surprises – I haven't a clue as to what role Sayles plays in the film. But I confess I'm looking forward to finding out, because I've always taken great pleasure in seeing him on screen. That's partly because he's no mean actor (he's always credible, whatever the role), partly because his performances are in keeping both with the man himself and with the spirit of his work. The roles he takes tend to be small and unflashy; one suspects, too, that there's often a practical reason for their existence; his taking a relatively undemanding role probably helps to keep the cost of the picture down. (That's also the case, I imagine, with the roles played by the likewise dependable Maggi Renzi.) But there's one other aspect to most of the parts played by Sayles that deserves mention: there always seems to be a sense of humor involved in his choice and portrayal of characters.

Take Howie in *Return of the Secaucus 7*. He's not one of the ex-college kids whose reunion structures the film; he's a local, who knew one of the Seven at high school, and now moonlights as a hotel night clerk in addition to his delivery job

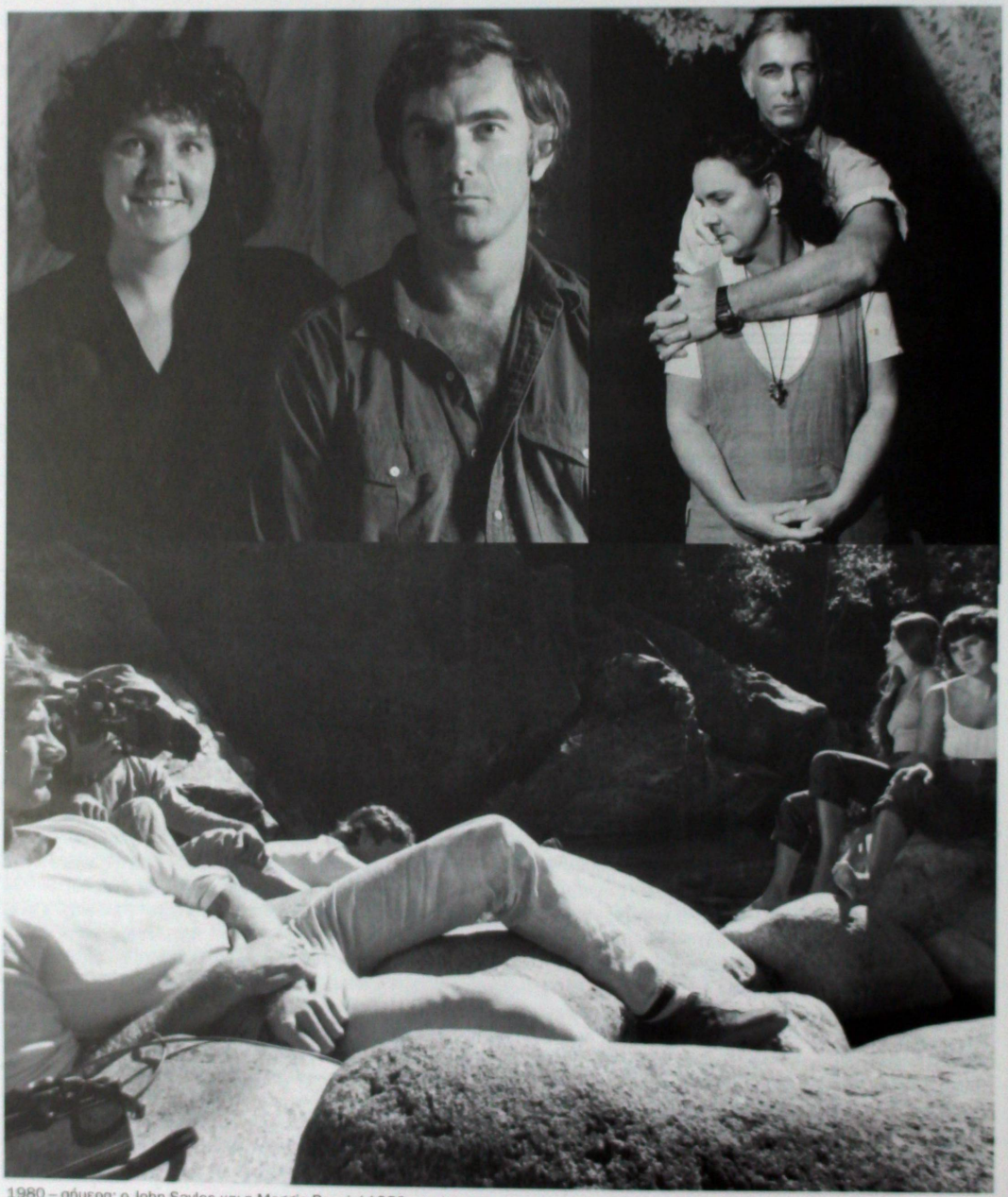
because he married early and landed himself three kids. In short, Howie's a salutary reminder ('Think long and *hard*,' he advises one pal on the prospect of parenthood) that the Seven had a rather privileged start in life. But he's also a rounded individual with ambivalent feelings about his life – he's proud of his children, notwithstanding the work they entail – who has an amusing way with words and a firm belief in Epsom Salts as a cure for head wounds inflicted on the basketball court.

In other words, Sayles does a lot with a little. In *Lianna*, we see even less of Jerry, a family friend who wastes no time ("Hi, gorgeous!") in making clear his sexual attraction to the protagonist as soon as she's split from her philandering husband. Ignorant of *The Well of Loneliness*, he initially mistakes her lack of enthusiasm for his clumsily direct come-on as a consequence of his 'technique' having gotten ragged; his unthinking chauvinism fails to recognize her as anything but a passive respondent to his actions. Still, Sayles hates facile over-simplification, and can't resist making Jerry a surprisingly likeable lecher; later, when he finds Lianna's fallen for a woman, he wishes her well, adding: "I'm from California; that kind of stuff doesn't faze me." He's a good guy at heart: just a little foolish and insecure, a product – like us all – of the world we live in.

That, of course, cannot be said for his bounty-hunter-in-black in *The Brother from Another Planet*, in which – pairing himself, as in *Secaucus*, alongside old friend David Strathairn – Sayles revels in playing an alien awkwardly trapped in a human body. Vaguely sinister but mostly hilarious, he plays upon his own tall, slim physique to create a wonderful gawkiness, loping around Harlem's streets in pursuit of Joe Morton's runaway slave. But the humor, partly predicated on the men-in-black's inability to grasp certain nuances of contemporary New York life, also includes a lovely scene where they depart defeated by the bureaucracy of Maggie Renzi's welfare clerk, and a gleefully gratuitous homage to the Marx Brothers' "We don't got to show you no badges" routine.

If *Brother* contains the most comic of Sayles's appearances, *Matewan* features perhaps his darkest cameo, as a Baptist preacher fulminating in a fundamentalist sermon against the Bolsheviks, the Socialists and, indeed, anyone questioning the blatantly unjust employment practices of the mining company that owns and controls the West Virginia town. "The Prince of Darkness is upon the land," goes his lisping hellfire rant, a reminder of the awful role the Church has often played in political power struggles. As if by way of recompense, Sayles next allowed himself, in *Eight Men Out*, a more sympathetic character drawn from real life: Ring Lardner, the reporter who exposed the "Black Sox scandal" game-fixing of the 1919 baseball World Series. Not that his Lardner is a conventional hero: in his banter with a similarly disenchanted colleague (played by Studs Terkel), he comes across as rather overly sarcastic, even supercilious and self-satisfied. He may be an idealist regarding the game, but he's also a hack, and his reflections on developments in the Series suggest a cynical version of the Greek chorus, descriptively accurate but somehow deeply detached from hapless players like Buck Weaver and Shoeless Joe Jackson.

Apart from a very fleeting appearance as a soap-opera doctor glimpsed on TV in *Passion Fish*, Sayles acted in only one more of his own films until *Honeydripper*; *City of Hope*'s Carl, however, is perhaps the most complex of all the characters he's played. It initially seems as if Carl, the proprietor of a less than reliable garage, who supplements his income as a loan-shark and organizer of various forms of larceny, is simply the most self-deprecatory of Sayles's role-choices. Described by the nominal protagonist as 'slime', Carl certainly lives up (down?) to such an assessment; first seen boasting to buddies that he slept with a female client who's just come in the garage (and suggesting they laugh at her so that she'll feel humiliated), he's given to commands like "Vinnie, yer fat, fuckin' hemorrhoid, get in here!" Plotwise, it gets worse: he arranges what turns out to be a fatal arson attack on a tenement. Again, however, Sayles recognizes Carl's flawed humanity: he's just one cog in the machine of civic corruption, and might not have ended up so embittered and cynical had he not been crippled in a drunken-driving incident that left a woman dead and was covered up by the culprit's father. Small wonder that when the latter complains about the injustice of the arson attack, Carl replies: "It's life, Joe, whaddya gonna do?" What, indeed? Once again, even with a few choice words spoken by a scumbag, Sayles – as writer, director and actor – gets right to the heart of the matter.



1980 – σήμερα: ο John Sayles και η Maggie Renzi / 1980 – today: John Sayles and Maggie Renzi

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: JOHN SAYLES

του **Κωνσταντίνου Κοντοβράκη**

ΚΚ. Πριν προχωρήσουμε σε ερωτήσεις για τη δουλειά σας θα ήθελα να σας ρωτήσω κάποια πράγματα για τη ζωή σας. Γυρνώντας πίσω στην παιδική σας ηλικία, γεννηθήκατε και μεγαλώσατε στην πολιτεία της Νέας Υόρκης από οικογένεια Ιρλανδών Καθολικών.
JS. Ναι, και οι δύο μου γονείς είναι μισοί Ιρλανδοί κι η μητέρα μου είναι Καθολική, οπότε ανατράφηκα Καθολικός.

ΚΚ. Καθώς μεγαλώνατε είχατε συνείδηση αυτής της συγκεκριμένης κοινότητας, αυτής της συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων;
JS. Όχι. Νομίζω πως το Schenectady, το μέρος όπου μεγάλωσα, ήταν μια πολύ ανομοιογενής πόλη· εκεί βρισκόταν για χρόνια η General Electric κι έτσι είναι μια μεγάλη βιομηχανική πόλη. Αυτό που μπορούσα να συνειδητοποιήσω ήταν ένα μεγάλο ανθρώπινο συνονθύλευμα. Υπήρχαν λευκοί άνθρωποι, μαύροι άνθρωποι, άνθρωποι με κάμποσα λεφτά κι άνθρωποι που δεν είχαν φράγκο, άνθρωποι που ήταν Καθολικοί κι άνθρωποι που δεν ήταν Καθολικοί· υπήρχαν μερικοί Εβραίοι, κάνας-δυο Μορμόνοι. Ήταν πάρα πολύ Αμερικάνικο μέρος με αυτήν την έννοια, ότι ήταν πολυπολιτισμικό. Και νομίζω πως μόλις που είχα αντιληφθεί ότι υπήρχαν και πράγματα που ήταν κοινά στους ανθρώπους κι έπειτα πράγματα που ήταν πολύ διαφορετικά.

ΚΚ. Και μετά πήγατε στο πανεπιστήμιο και σπουδάσατε ψυχολογία. Πότε συνειδητοποιήσατε πως θέλατε να ασχοληθείτε με τον κινηματογράφο;
JS. Νομίζω ότι πάντοτε ήξερα πως μου άρεσε να διηγούμαι ιστορίες· ως παιδί ήδη έγραφα μυθιστορήματα, έτσι, για την πλάκα μου. Μου άρεσαν επίσης οι ταινίες και η τηλεόραση αλλά δεν είχα ιδέα πώς φτιάχνονταν οι ταινίες ή πώς εκδίδονταν τα βιβλία. Κι έτσι, μέχρι τα τελευταία μου χρόνια στο πανεπιστήμιο, φανταζόμουν ότι στο μέλλον θα είχα μια κανονική δουλειά όπως όλος ο κόσμος. Αυτό και έκανα· εργάστηκα για λίγο ως τραυματιοφορέας και μετά συσκευάζοντας κρέατα στην περιοχή της Βοστόνης. Όμως στο τελευταίο μου έτος στο πανεπιστήμιο άρχισα επίσης να παίζω και να σκηνοθετώ στο θέατρο κι αυτό μου άρεσε πολύ. Κάποια στιγμή, ενώ δούλευα ακόμη στα κρέατα, άρχισα να στέλνω ιστορίες σε περιοδικά. Κι η Atlantic Monthly Press, που ήταν το εκδοτικό κομμάτι του περιοδικού *Atlantic Monthly*, είπε για μια από τις ιστορίες μου: «Αυτό δεν είναι διήγημα, είναι νουβέλα. Αν την έσπαγες σε μερικά διηγήματα τότε ίσως να τα βάζαμε στο περιοδικό, ή πάλι αν την έφτιαχνες σε μυθιστόρημα μπορεί να το δημοσιεύαμε.» Την επέκτεινα και την έκανα μυθιστόρημα κι έτσι πέτυχα να εκδώσω ένα μυθιστόρημα σε ηλικία 25 ετών. Πάντα με ενδιέφεραν οι ταινίες κι αναρωτιόμουν πώς να ξεκινούσα να φτιάξω μία. Δεν πήγα σε σχολή κινηματογράφου, δεν ήξερα κανέναν στην πιάτσα, οπότε εκείνη την εποχή ήταν κάπως θεωρητικό το πράγμα. Να τι έγινε όμως. Δούλευα ως ηθοποιός σε μια καλοκαιρινή θεατρική παραγωγή στο Νιού Χάμσαϊρ κι είχα μόλις γράψει το δεύτερο μυθιστόρημά μου. Χρειαζόταν να το πουλήσω κι έτσι συνειδητοποίησα πως χρειαζόμουν λογοτεχνικό ατζέντη. Τηλεφώνησα σ' έναν και τον ρώτησα αν δεχόταν να εκδώσει το βιβλίο μου. Μου είπε εντάξει και πρόσθεσε πως κάθε βιβλίο που πουλούσαν το παρουσίαζαν και στο Χόλιγουντ, μιας και είχαν συμφωνία μ' ένα πρακτορείο εκεί. Οπότε απλώς έγραψα στο πρακτορείο στο Χόλιγουντ και τους είπα «Εκπροσωπείτε αυτό το μυθιστόρημα, που δε θα γινόταν και πολύ καλή ταινία, αλλά εμένα θα με ενδιέφερε να γράφω σενάρια. Τι να κάνω για να το κάνω αυτό;» Μου ζήτησαν δείγμα σεναρίου. Εγώ μόλις είχα διαβάσει το βιβλίο του Eliot Asinof *Eight Men Out* και σκέφτηκα πως θα γινόταν τρομερή ταινία, οπότε έγραψα ένα σενάριο βασισμένο σ' αυτό. Έτυχε ο τότε διευθυντής του κινηματογραφικού πρακτορείου να έχει διατελέσει ατζέντης του Eliot Asinof 25 χρόνια πριν, όταν εκείνος έγραφε το βιβλίο. Έτσι ήξερε πολύ καλά την πλοκή και είπε «Λοιπόν, έκανες πολύ καλή δουλειά μ' αυτό. Αν μπορείς να 'ρθεις εδώ στη Δυτική Ακτή τότε κάτι μπορούμε να κάνουμε για σένα». Έτσι η Maggie κι εγώ μετακομίσαμε στη Santa Barbara κι άρχισα να δουλεύω γράφοντας σενάρια. Πρώτα δούλεψα με τον Roger Corman γράφοντας ταινίες τεράτων όπως το *Piranha*, το *Battle Beyond the Stars* και το *The Lady in Red* και κατόπιν με σκηνοθέτες που γνώρισα όσο εργαζόμουν με εκείνον. Έκανα ακόμα το *Alligator* και το *The Howling*. Η βασική ταρίφα τον καιρό εκείνο ήταν 10.000 δολάρια και τόσα έπαιρνα. Αλλά έγραψα κάμποσες ταινίες

στη σειρά –γράφω πολύ γρήγορα– κι έτσι είχα 30.000 δολάρια στην τράπεζα. Ποτέ πριν δεν είχα ξαναβρεθεί με 30.000 δολάρια στην τράπεζα!

ΚΚ. Πώς καταλήξατε λοιπόν να κάνετε το *Return of the Secaucus 7*;
JS. Ο τύπος που διηύθυνε το καλοκαιρινό θέατρο στο Νιου Χάμσαϊρ είχε την ιδέα και με ρώτησε αν θα ενδιαφερόμουν να κάνω μια ταινία με τους ηθοποιούς από το θίασο. Κι έτσι η πρώτη ταινία έγινε με εκείνους τους θεατρικούς ηθοποιούς με τους οποίους είχα συνεργαστεί. Ήταν μια από τις σπάνιες περιπτώσεις που είχα από την αρχή τον προϋπολογισμό και είπα: «Τι μπορώ να κάνω καλά μ' αυτά τα λεφτά; Δε θα μπορέσω να αγοράσω αυτό κι εκείνο, μα οι ηθοποιοί θα μου έρθουν φθηνά και ξέρω πολλούς που είναι καλοί, κοντεύουν όλοι τους τα τριάντα... Ε, θα μπορούσα να κάνω μια ταινία για μια ομάδα ατόμων που κοντεύουν τα τριάντα. Κι ίσως να την τοποθετήσω εκεί που είναι το καλοκαιρινό θέατρο, γιατί ξέρουμε εκεί ένα παλιό σαλέ όπου μπορούμε να τους κοιμίζουμε όλους για ένα δολάριο το κεφάλι τη βραδιά. Και τι έχει λοιπόν εκεί στην πόλη; Υπάρχει στην πόλη ένα θέατρο, έχει πολλά δάση τριγύρω, έχει μια ωραία λιμνούλα, θα κάνουμε τις σκηνές μας εκεί». Κι έτσι μπορέσαμε να γυρίσουμε το *Secaucus 7* με μηδενική εμπειρία μέσα σε πέντε εβδομάδες, εν μέρει κι επειδή καμία από τις τοποθεσίες δεν απείχε περισσότερο από 5 μίλια από το μέρος όπου μέναμε. Ο καθένας έφερε τα δικά του ρούχα, οπότε δεν είχαμε τμήμα σκηνογραφίας. Δεν είχαμε τμήμα κοστουμιών ή μακιγιάζ, ούτε καμιά από αυτές τις πολυτέλειες. Και βασικά βγάλαμε την ταινία για 30.000 δολάρια. Στ' αλήθεια τα εφευρίσκαμε όλα καθοδόν. Δε γνωρίζαμε κανέναν στην πιάτσα και το συνεργείο το αποτελούσαν άνθρωποι που γύριζαν διαφημίσεις στη Βοστόνη και που κι αυτούς τους γνωρίσαμε μέσω φίλων. Πραγματικά εφευρίσκαμε τον τροχό. Θέλω να πω, είχα κοιτάξει μέσα από κινηματογραφική κάμερα μια φορά στη ζωή μου, που βρισκόμουν στο πλατό του *Piranha* όπου είχα ένα ρολάκι· κι αυτό ήταν μια φορά για δύο δευτερόλεπτα. Ως εκ τούτου, δεν περιμέναμε η ταινία να παιχτεί στις αίθουσες. Σκεφτόμασταν μήπως παιζόταν στο PBS [Public Broadcasting Service] ή στην τηλεόραση. Αλλά το όλο θέμα ήταν βασικά η εμπειρία του να τη φτιάξουμε. Έπειτα έτυχε να περάσουμε από μερικά φεστιβάλ κινηματογράφου κι ήταν τότε ακριβώς που αυτό το ανεξάρτητο φαινόμενο ξεκινούσε. Οι διανομείς που αναλάμβαναν μεγάλου μήκους ταινίες με κατεξοχήν άσημους ηθοποιούς ήταν δεν ήταν τέσσερις. Εμείς καταλήξαμε σ' ένα συνδυασμό δύο διανομέων που δεν υπάρχουν πια. Ρεφάραμε και βγάλαμε και λίγο κέρδος το οποίο κρατήσαμε. Είναι κάπως σα να διατηρείς μια φωτιά ρίχνοντας κλαράκια. Η φωτιά δεν έγινε ποτέ πολύ μεγάλη αλλά την κρατήσαμε ζωντανή.

ΚΚ. Έκτοτε πάνε είκοσι οκτώ χρόνια κι έχετε φτιάξει στο μεταξύ δεκαέξι ταινίες. Κοιτάζοντας πίσω σ' εκείνες τις πρώτες ημέρες, φανταστήκατε ποτέ πως θα κάνατε αυτήν την καριέρα;
JS. Όχι, πραγματικά δεν είχα ιδέα. Υπέθετα πως θα προσπαθούσα να συνεχίσω να ζω ως σεναριογράφος. Στ' αλήθεια δεν το ξέραμε, μιας και δεν υπήρχαν και πολλά προηγούμενα γι' αυτό που προσπαθούσαμε να κάνουμε. Οικονομικά μιλώντας, νομίζω πως είμαστε πλησιέστερα στον John Cassavetes, που χρηματοδοτούσε συνήθως τις ταινίες του όχι με λεφτά από το στούντιο αλλά με το να κάνει τον ηθοποιό ή με το να βάλει υποθήκη στο σπίτι του. Ε, εντάξει, δε χρειάστηκε ποτέ να υποθηκεύσουμε το σπίτι μας! Ευτυχώς όμως όταν συναντήσαμε αδιέξοδα, όταν δηλαδή δεν είχαμε επενδυτές ή δεν είχαμε αρκετούς επενδυτές, είχα χρήματα από τα σενάρια για να βάλω στις ταινίες μας. Αυτό είναι μεγάλο πλεονέκτημα, αφού οι σκηνοθέτες που ξεκινούν χωρίς λεφτά απλώς βαλτώνουν· δεν έχουν καν την ευχέρεια να γράψουν πολλά σενάρια και να τα στείλουν σε πιθανούς χρηματοδότες.

ΚΚ. Αυτό που περιγράψατε ακούγεται σα μια αυθόρμητη εμπειρία που λειτούργησε εκείνη την εποχή. Το βρίσκετε ευκολότερο ή δυσκολότερο να κάνετε ταινίες τώρα;
JS. Καταφέραμε να τις φτιάξουμε, άρα δε μπορώ να πω ότι είναι πιο δύσκολο. Υπήρξε ωστόσο μία σύντομη περίοδος, κάπου στα μισά της καριέρας μας που μας ήταν σαφώς ευκολότερο να μαζέψουμε χρήματα. Βέβαια, το *Eight Men Out* το φτιάξαμε έντεκα χρόνια αφότου έγραψα το σενάριο, οπότε αυτό δεν ήταν κι εύκολο. Με το *Matewan* [*Ματωμένη Αμερική*]νομίζαμε πως είχαμε τα χρήματα, αλλά μας πήρε νομίζω ενάμιση χρόνο για να το κάνουμε. Για τη δεύτερη ταινία μας, το *Lianna*, ξοδέψαμε ενάμιση χρόνο προσπαθώντας να μαζέψουμε 800.000 δολάρια ώστε να το γυρίσουμε σε 35mm και τελικά αποτύχαμε, οπότε το φτιάξαμε για 300.000–νομίζω σε 16mm. Αλλά τον καιρό ακριβώς του *City of Hope* [*Η πόλη της ελπίδας*] και του *Passion Fish* [*Ψάρι του πάθους*], υπήρξε ένα σύντομο διάστημα κατά το οποίο οι εταιρείες διανομής βίντεο χρηματοδοτούσαν ταινίες· κι αν μπορούσες να κρατήσεις το κόστος στα 2-3 εκατομμύρια

δολάρια κι είχες καλό ιστορικό, είχες καλές πιθανότητες να σε χρηματοδοτήσουν έτσι. Αυτό έπαψε να συμβαίνει μετά από 3-4 χρόνια. Το δεύτερο μέρος της απάντησης είναι ότι υπάρχουν ορισμένοι πολύ γνωστοί ηθοποιοί που είναι διατεθειμένοι να έρθουν και να κάνουν τις ταινίες μας παρότι δεν πρόκειται στ' αλήθεια να κερδίσουν λεφτά. Κι έτσι μας έρχονται άτομα όπως ο Danny Glover, ο Kris Kristofferson κι η Mary Steenburgen, μόνο και μόνο επειδή έχουν δει άλλες ταινίες μας ή έχουν ακούσει γι' αυτές. Αυτό συμβαίνει και λόγω της κατάστασης που επικρατεί στην πιάτσα, που δηλαδή υπάρχουν πιο ενδιαφέροντα πράγματα για τους ηθοποιούς στις ανεξάρτητες από ό,τι στις mainstream ταινίες. Πόσες φορές μπορείς να παίξεις ένα πράκτορα του FBI και να κάνεις κάτι καινούργιο μ' αυτό το ρόλο;

ΚΚ. Θα λέγατε πως οι ηθοποιοί έρχονται σε σας λόγω της φήμης σας ότι πετυχαίνετε να τους βγάζετε καταπληκτικές ερμηνείες;
JS. Νομίζω πως συμβαίνουν δύο πράγματα. Το ένα είναι πως ο τρόπος με τον οποίο φτιάχνω ταινίες δεν είναι απαραίτητα αυτός που θα επέλεγα εάν είχα περισσότερο χρόνο και χρήμα. Πρέπει να κάνω το μεγαλύτερο μέρος της επιμέλειας της ιστορίας κατά τη φάση της συγγραφής του σεναρίου και ποτέ δεν έχω την ευχέρεια να γυρίσω άπειρο φιλμ και να το πετσοκόψω. Για τον ηθοποιό αυτό σημαίνει πως κατά πάσα πιθανότητα ό,τι είναι στο σενάριο θα μπει και στην ταινία – ενώ όλοι τους έχουν εμπλακεί σε μεγάλες παραγωγές όπου το μεγαλύτερο μέρος του ρόλου τους εξαφανίστηκε. Κι έπειτα είναι και που, επειδή δε συνεργαζόμαστε με στούντιο, η συμφωνία γίνεται μεταξύ εκείνων και εμού. Δεν υπάρχει κάποιος τρίτος που να έχει περισσότερη εξουσία από οποιονδήποτε από εμάς. Οπότε πιστεύω πως υπάρχει κατ' αρχήν μια συνεννόηση ότι «Είναι ενδιαφέροντες ρόλοι αυτοί, έχουμε δει κι άλλους ανθρώπους να είναι πολύ καλοί σ' αυτές τις ταινίες, αυτό τράβηξε πάνω τους την προσοχή κι έτσι μετά πήραν και πιο ακριβοπληρωμένους κι ενδιαφέροντες ρόλους». Αλλά υπάρχει και το ότι «Ξέρω σε τι μπλέκω κι αν αυτός ο ρόλος είναι καλός στο χαρτί τότε θα είναι καλός και στην οθόνη».

ΚΚ. Έχετε κάνει, νομίζω, δύο ταινίες που δεν είχαν τεράστιο καστ, πολλούς διαφορετικούς χαρακτήρες, ιστορίες και υπο-πλοκές: το *Lianna*, το *Passion Fish* και φυσικά το δεύτερο μέρος του *Limbo*. Γιατί αυτό;
JS. Πιστεύω πως είναι ένας τρόπος για να βλέπεις τον κόσμο. Όταν γράφω μυθιστορήματα υπάρχουν ακόμη περισσότεροι χαρακτήρες και επιπλέον οπτικές γωνίες. Σε μια ταινία μπορείς να πραγματευτείς ίσως μέχρι και τρεις οπτικές, και πάλι ζητάς πολλά από το κοινό. Αυτός είναι ο δικός μου τρόπος να βλέπω τον κόσμο, να μην τον βλέπω δηλαδή μόνο από μία οπτική γωνία. Αλλά να κοιτάζω τον Σαίξπηρ και να λέω: «Ο τύπος που κρατάει τη λόγχη έχει κι αυτός μια ιστορία. Έρχεται κάθε μέρα στη δουλειά και θέλει να μάθει τι θα συμβεί με το Βασιλιά και τη Βασίλισσα γιατί είναι η δουλειά του, η ζωή του. Αλλά πρέπει απλά να κάθεται εκεί και να ακούει». Ο Tom Stoppard το κάνει αυτό με ένα θεατρικό του, το *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead*. Εκεί κοιτάζουμε τον *Άμλετ* από την πολύ περιορισμένη οπτική δυο ασήμαντων χαρακτήρων· και πάλι όμως γνωρίζουμε λίγο πολύ την όλη ιστορία.

ΚΚ. Πιστεύετε λοιπόν πως αυτή σας η ιδιότητα του μυθιστοριογράφου επηρεάζει το έργο σας ως σκηνοθέτη;
JS. Ναι, μα πάντοτε έχω επίγνωση του ότι το κοινό μιας ταινίας δεν είναι συνηθισμένο σε τόση έκταση. Γιατί αυτό που κάνουν πολύ καλά οι ταινίες και στο οποίο έχουν συνηθίσει οι θεατές είναι οι καλοί με τα λευκά καπέλα και οι κακοί με τα μαύρα καπέλα, τραβηγμένοι στα άκρα, και αυτά τα άκρα να τα βάζεις μαζί. Υπήρξε μια περαστική μόδα στο αμερικανικό σινεμά της δεκαετίας του '70 που ήθελε τους ήρωες κάπως διφορούμενους (ο Jack Nicholson έπαιξε μερικούς τέτοιους ρόλους νωρίτερα στην καριέρα του), αλλά μετά παρήλθε. Έπειτα περάσαμε τη δεκαετία του '80, την εποχή του Stallone και του Schwarzenegger και όλων εκείνων των χαρακτήρων που λες και βγήκαν από κινούμενα σχέδια. Ο τρόπος που αντικρίζω τον κόσμο και ο λόγος που ξεκίνησα να κάνω ταινίες ήταν για να μην κάνω συνηθισμένες ταινίες που να μου θυμίζουν άλλες ταινίες, αλλά για να μιλήσω για το τι γίνεται στον κόσμο και πώς βλέπω εγώ τον κόσμο. Υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί άνθρωποι, όλοι έχουν τη δική τους κοσμοθεωρία και μπλέκουν σε καταστάσεις σύγκρουσης. Γι' αυτό και σε αρκετές από τις ταινίες μου οι άνθρωποι δε μιλάνε καν την ίδια γλώσσα. Στο *Casa de los Babys* υπάρχει μια μεγάλη σκηνή (και μια από τις αγαπημένες μου επίσης) όπου οι δυο γυναίκες δε μιλάνε την ίδια γλώσσα αλλά έχουν ωστόσο πολλά κοινά· περισσότερα απ' όσα έχει η γυναίκα με τις υπόλοιπες που προσπαθούν να υιοθετήσουν μωρά. Είναι Ιρλανδέζα κι όταν ήρθε στην Αμερική ήταν φτωχή· μάλλον θα έστρωνε τα

κρεβάτια σε κανένα μοτέλ, μάλλον έκανε αυτή τη δουλειά κάποτε στη ζωή της. Οπότε αν μπορούσαν να μιλήσουν την ίδια γλώσσα θα γίνονταν πολύ καλές φίλες. Μα υπάρχει αυτή η κατάσταση ανάμεσά τους που δε μπορεί να ξεπεραστεί.

ΚΚ. Θα σας πάω τώρα σε ένα άλλο θέμα. Εργάζεστε με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι οι περισσότεροι άνθρωποι εδώ και πραγματεύεστε θέματα που οι άλλοι δεν αγγίζουν εύκολα. Είστε κατά κάποιο τρόπο μια εξαίρεση για το σύστημα στο οποίο εργάζεστε και το κάνετε αυτό συστηματικά εδώ και είκοσι επτά χρόνια. Σ' αυτήν την πορεία νιώθετε ποτέ μοναχικά, όντας αυτός που αποφασίσατε να είστε και κάνοντας τις ταινίες που κάνετε:

JS. Νομίζω πως κάθε δημιουργός το αισθάνεται αυτό σε κάποιο βαθμό. Πετυχαίνεις κι άλλους σκηνοθέτες σε φεστιβάλ κι όλο σου λένε «Πώς βρίσκετε λοιπόν χρηματοδότηση;» Κι όταν τους λες «Ε, δε βρίσκουμε, πρέπει να τα μαζέψουμε μόνοι μας», πάντα ανακουφίζονται. Αυτό συμβαίνει τόσο στους ανεξάρτητους όσο και στους mainstream σκηνοθέτες. Οπότε πιστεύω πως όντως κάτι έχει αυτή η διαδικασία του να μη σου χρωστάει κανείς τίποτα, που σε κάνει να νιώθεις μοναχικά· μια κάποια απομόνωση που είναι μέρος της δουλειάς, όταν προσπαθείς να φτιάχνεις ενδιαφέρουσες ταινίες. Το άλλο χαρακτηριστικό των ταινιών μας είναι, όχι πως είναι πολιτικές, αλλά πως είναι πολύπλοκες. Κι όπως είπα πριν, ένα από τα πράγματα που κάνουν πολύ καλά οι ταινίες είναι να ξεφορτώνονται την πολυπλοκότητα. Ως σεναριογράφος αυτό είναι που μου ζητάνε συχνά να κάνω. «Χρειαζόμαστε να γίνει ο κακός πιο κακός, ο καλός καλύτερος και η διαμάχη μεταξύ τους πιο ξεκάθαρη, αντί να έχουμε κάτι νεφελώδες». Ε, λοιπόν, στην πραγματική ζωή τα περισσότερα πράγματα είναι νεφελώδη. Πάρτε για παράδειγμα τον πόλεμο στο Ιράκ. Είναι ένα φρικτό πράγμα, ένα χάλι. Κι η αιτία που είναι χάλι είναι, μεταξύ άλλων, πως δεν υπάρχει σαφές όριο μεταξύ καλού και κακού στην υπόθεση. Θα φανταζόμουν πως οποιοσδήποτε περπατά εκεί γύρω φορώντας τη στολή ενός αμερικανού στρατιώτη θα ένιωθε πολλές φορές μέσα στην ίδια μέρα κάπως έτσι: 'Έκανα κάτι καλό.' Έκανα κάτι κακό». Ε, λοιπόν, ίσως ο κόσμος να μην πηγαίνει σινεμά γι' αυτό το πράγμα, για να συνειδητοποιήσει δηλαδή πόσο πολύπλοκη είναι η ζωή. Πολλοί άνθρωποι πηγαίνουν σινεμά επειδή οι ίδιες τους οι ζωές είναι πολύπλοκες. Θέλουν να πάνε κάπου όπου να τους ξεκαθαρίζεται τι είναι σωστό και τι λάθος. Ειδικά στην Αμερική. Μετά τον πόλεμο του Βιετνάμ βγήκαν πολλές ταινίες τύπου Rambo, που ο σκοπός τους ήταν θαρρείς να κάνουν την Αμερική να αισθανθεί καλύτερα με τον εαυτό της. Το σημείο λοιπόν στο οποίο νιώθουμε συχνά μόνοι είναι ότι υπάρχουν τόσο λίγες ταινίες – είτε ανεξάρτητες είτε mainstream– που να επιτρέπουν στην ιστορία να είναι περίπλοκη, που να επιτρέπουν στο βασικό χαρακτήρα να είναι κάποιος σαν τους φίλους σου: είναι φίλοι σου και τους αγαπάς μα δεν κάνουν πάντα αυτό που πιστεύεις πως θα όφειλαν, δε δρουν πάντα με αρχοντιά και ηρωισμό.

ΚΚ. Κι όσο για τις δυο ταμπέλες που σας αποδίδουν συνήθως ως δημιουργού, «πατέρας του ανεξάρτητου σινεμά» και «πολιτικός σκηνοθέτης»; Μπορείτε να αναλάβετε αυτούς τους ρόλους;

JS. Δεν πιστεύω πως είμαι ο πατέρας του ανεξάρτητου κινηματογράφου. Πιστεύω πως βρισκόμουν εκεί όταν ξεκινούσε αυτό που θεωρούμε ως κίνημα, αλλά οπωσδήποτε υπήρξαν πολλοί άνθρωποι πριν από μένα: μου έρχεται στο νου το όνομα του John Cassavetes, του Melvin Van Peebles από τη μαύρη κοινότητα... Υπήρξαν πολλοί νέοι σκηνοθέτες που έκαναν πολύ ενδιαφέρουσες ταινίες έξω από το σύστημα και μερικοί από αυτούς βρήκαν τελικά κοινό. Όσο για το 'πολιτικός σκηνοθέτης', πιστεύω πως οι ταινίες μας είναι πολιτικές αλλά μόνο με την έννοια ότι δεν είμαι διατεθειμένος να κάνω κύκλους για να αποφύγω κάτι που θα βρεθεί στο διάβα της ιστορίας. Εκτός από το *Silver City* [*Ψηφίστε Πιλάγκερ... δαγκωτό*], που είναι κυριολεκτικά τοποθετημένο στον κόσμο της πολιτικής, συνήθως δεν ξεκινώ με μια πολιτική ιδέα. Αν όμως ξεκινήσω να πω την ιστορία ενός τόπου και μιας χρονικής περιόδου, δεν πρόκειται να αγνοήσω την πολιτική που υπάρχει σ' αυτά. Συχνά η δουλειά μου ως σεναριογράφου για το Χόλιγουντ είναι να παρακάμπτω αυτό που υπάρχει ώστε να μη μπει στο δρόμο της συγκεκριμένης ιστορίας, ή επειδή φοβούνται μην αναστατώσει κάποιους ανθρώπους –και δε θέλουμε να αναστατώνουμε κανέναν, θέλουμε απλά να τους πάμε μια ωραία βόλτα μέσα σ' αυτόν τον κινηματογραφικό κόσμο που δεν έχει τίποτε να κάνει με την πραγματική ζωή! Όμως εγώ το βλέπω ως εξής: η Αμερική αποτελείται από πολλούς ανθρώπους, πολλές φυλές, αυτό ακριβώς είναι. Σε μια ταινία όπως το *City of Hope* υπάρχουν οι ισπανόφωνες, οι μαύρες κι οι λευκές κοινότητες κι αυτό που βλέπει κανείς είναι βασικά οι παράλληλοι βίοι τους. Αυτοί οι άνθρωποι δε λογαριάζουν καν ο ένας τον άλλον, θεωρούν πως δεν υπάρχει τίποτε κοινό. Αλλά μετά ανακαλύπτει κανείς πως αυτό που έκανε τούτος εδώ θα επηρεάσει εκείνον εκεί. Τράβηξα εκείνα τα μακρινά πλάνα γιατί οι άνθρωποι όλο διασταυρώνονται χωρίς να προσέχουν ο ένας τον άλλον, το κοινό όμως το προσέχει τελικά και

Lone Star, 1996

αντιλαμβάνεται τη σύνδεση. Οι ταινίες μου είναι πολιτικές μ' αυτή την έννοια, αλλά δεν είναι πολιτικές από άποψη ιδεολογίας. Δεν είναι σοσιαλιστικός ρεαλισμός με τη ρωσική έννοια. Αφορούν τις πολυπλοκότητες της Αμερικανικής δημοκρατίας. Κι ακόμη ένα στοιχείο στις ταινίες μου είναι η ένταση που προκαλείται από τη διαφορά μεταξύ της επίσημης ιστορίας και της αληθινής· ανάμεσα στα ιδεώδη που έχουμε περί δημοκρατίας, στην υπόσχεση για δημοκρατία και στο γεγονός ότι δεν την έχουμε φτάσει ακόμα. Αν κοιτάξετε την ιστορία της Αμερικής, ναι, υπήρξε Διακήρυξη της Ανεξαρτησίας στο Σύνταγμα αλλά οι γυναίκες δεν περιλαμβάνονταν σε αυτήν, δε μπορούσαν να ψηφίσουν. Οι μαύροι μετρούσαν για τα 3/5 ενός ανθρώπου στην καταμέτρηση του πληθυσμού αλλά δε μπορούσαν να ψηφίσουν. Για την ακρίβεια, οποιοσδήποτε δεν είχε περιουσία δε μπορούσε να ψηφίσει! Με τα χρόνια αυτό το Σύνταγμα τροποποιήθηκε και ξανατροποποιήθηκε κι έτσι προχωράμε σκουντουφλώντας προς τη δημοκρατία – και καμιά φορά μου φαίνεται πως τα τελευταία έξι χρόνια σκουντουφλώντας και πάλι απομακρυνόμαστε. Κι έτσι συνεχίζουμε μπρος-πίσω, μπρος-πίσω. Σίγουρα τα πράγματα έχουν γίνει πιο δημοκρατικά σ' αυτή τη χώρα κι αυτό δεν είναι το τέλος, μα είναι τουλάχιστον μια ευκαιρία· η δημοκρατία είναι μια ευκαιρία για να συμβούν κάποια καλά πράγματα.

ΚΚ. Ας μιλήσουμε για ένα άλλο θέμα στη δουλειά σας: την απογοήτευση. Τα *Return of the Secaucus 7*, *Lianna*, *Baby It's You*, *Passion Fish* και *City of Hope* έχουν να κάνουν με ανθρώπους που χάνουν τα όνειρά τους.

JS. Ε, που αντιμετωπίζουν το γεγονός ότι ίσως να μην πραγματοποιηθούν.

ΚΚ. Και μέσα από αυτή τη διαδικασία φτάνουν σε ένα κάποιο επίπεδο αυτογνωσίας. Είναι σα να μεγαλώνουν, αυτές οι ταινίες έχουν να κάνουν με άτομα που ωριμάζουν χάνοντας τα όνειρά τους...
JS. Θεωρώ τα *Baby It's You, Secaucus 7* and *Passion Fish* ως μια τριλογία. Το *Baby It's You* έχει να κάνει με παιδιά στην εφηβεία που μόλις για πρώτη φορά σκοντάφτουν πάνω σε κάτι που τους λέει «Ίσως δε θα αποκτήσεις όλα όσα θες, ίσως δεν είναι όλα δυνατά» – ιδίως για το χαρακτήρα του Vincent Spano, που έχει μεγαλύτερους περιορισμούς λόγω μόρφωσης και καταβολών. Με το που μπαίνουν στα τριάντα, οι χαρακτήρες στο *Return of the Secaucus 7* αρχίζουν να συνειδητοποιούν πως «Ε, τα όνειρά μας μπορεί να παρέμειναν άθικτα, αλλά ο κόσμος δεν πρόκειται να αλλάξει όπως θέλαμε όταν ήμασταν φοιτητές και είχαμε πολιτική δράση. Για την ακρίβεια, ο κόσμος οδεύει προς την αντίθετη κατεύθυνση». Τη θεωρώ αισιόδοξη ταινία, άλλωστε τη λένε *the Return* [η επιστροφή] και όχι *The Big Chill [Η μεγάλη ανατριχίλα]*. Οπότε οι χαρακτήρες έχουν ακόμη τα ιδανικά τους, αντιλαμβάνονται όμως πως η πραγματικότητα και τα ιδανικά τους απέχουν παρασάγγας. Όταν πια φτάνουμε στο *Passion Fish*, οι χαρακτήρες έχουν πατήσει τα σαράντα. Μία από αυτούς δεν πρόκειται ποτέ να γίνει Meryl Streep, δεν πρόκειται να αποκτήσει παιδί ούτε να ξαναπερπατήσει. Η άλλη δε θα έχει ποτέ αυτή τη διαολεμένα εύκολη ζωή όπου μπορεί να παίρνει ναρκωτικά και να κάνει ό,τι θέλει, αν επιθυμεί να πάρει πίσω την κόρη της. Αλλά στο τέλος της ταινίας αυτές οι γυναίκες επιτρέπουν στον εαυτό τους να θέλουν να είναι ευτυχισμένες. Δεν ξέρουν αν θα το κατορθώσουν αλλά τουλάχιστον ξέρουν πως δε μπορούν να τα κάνουν όλα, οπότε θα είναι ευτυχισμένες με αυτό που μπορούν. Γιατί όταν είσαι πια σαράντα, υπάρχουν πράγματα που δεν πρόκειται πλέον να κάνεις. Αν είσαι σαράντα δεν πρόκειται να γίνεις επαγγελματίας αθλητής ή νεαρός ροκ σταρ. Απλά δε θα συμβεί! Και είναι σημαντικό που αυτές οι ταινίες είναι Αμερικάνικες διότι η Αμερική είναι μια χώρα όπου η επιτυχία είναι το παν. Αυτή είναι η υπόσχεση.

ΚΚ. Προσπαθείτε λοιπόν να πείτε κάτι για την Αμερική συνολικά; Για το Αμερικάνικο όνειρο;
JS. Ναι και προσπαθώ να το κάνω με τρόπο ενήλικο, που είναι ότι όλοι –σχεδόν όλοι – πρέπει να αντιμετωπίσουν την αποτυχία κάποια στιγμή. Κι είναι σημαντικό και το τι θεωρείς αποτυχία. Οπότε το θέμα είναι να είσαι και ρεαλιστής στο πώς ορίζεις την επιτυχία. Πιστεύω πως ένα κεφαλαιώδες βιβλίο στην Αμερικανική λογοτεχνία είναι το *The Day of the Locust*. Έχει να κάνει με όλους εκείνους τους ανθρώπους που κατέληξαν στην Καλιφόρνια κουβαλώντας ένα μάλλον κατασκευασμένο αμερικανικό όνειρο για το Χόλιγουντ και την επιτυχία. Στο τέλος συμβαίνει ένα άγριο ξέσπασμα. Ξεσπά θυμός, ένας απίστευτος νεανικός θυμός. Θυμός που έχαψαν την ιστορία και που τώρα βρίσκονται στη Νότια Καλιφόρνια και τα πράγματα δεν είναι χρυσαφένια, δεν είναι υπέροχα. Οπότε αυτό που γυρεύω εγώ είναι εν μέρει αυτό· ακόμη κι αν η Αμερική δε λέει να μεγαλώσει, κάποιοι από τους χαρακτήρες στις ταινίες μου κατορθώνουν να ωριμάσουν και να γίνουν πιο ρεαλιστές. Αυτό, με την έννοια ότι αρχίζουν να αναλαμβάνουν τον έλεγχο της ζωής τους και να ορίζουν οι ίδιοι τι είναι επιτυχία και ποιοι πρέπει να είναι· όχι να αφήνουν τη βιομηχανία ονείρων της Αμερικανικής κουλτούρας να το καθορίσει για εκείνους. Γιατί όλοι είναι καταδικασμένοι στη δυστυχία και την αποτυχία, αν οι εκπομπές τύπου «Entertainment Tonight» είναι αυτές που υπαγορεύουν το αν είσαι καλός ή όχι κι αν είσαι σημαντικός ή όχι.

ΚΚ. Ένα άλλο θέμα πολύ έντονο στις ταινίες σας είναι η ιστορία και το πώς αυτή εισβάλλει στο παρόν. Τις περισσότερες φορές αυτή η σχέση απεικονίζεται ως μια διαμάχη, μια αναμέτρηση: το παρελθόν αναμετράται με το παρόν.
JS. Η μοντέρνα κουλτούρα και, δη, η μοντέρνα Αμερικανική κουλτούρα τείνει να διαγράφει έτσι απλά το παρελθόν της και να το ξαναγράφει πολύ γρήγορα με όμορφο τρόπο – γι' αυτό ασφαλώς ήταν τόσο δημοφιλής κι ο Ronald Reagan. Οι Αμερικανοί αρέσκονται να πιστεύουν πως εφηύραν τους εαυτούς τους, ενώ τελικά η αλήθεια είναι πως κανείς μας δεν ξεκινά από το τίποτα. Ξεκινάμε με κάποια πλεονεκτήματα ή μειονεκτήματα ή απλά με κάποια θέση στον αγώνα. Εγώ νιώθω πως αν δε λάβεις υπ' όψιν το παρελθόν δεν μπορείς να κατανοήσεις τους άλλους και από πού έρχονται. Οι Αγγλοσάξωνες Αμερικανοί απλά απορούν «Μα γιατί είναι τόσο τσαντισμένοι αυτοί οι άνθρωποι; Καλά, ο εμφύλιος τέλειωσε εδώ κι εκατό χρόνια και βάλε, η δουλεία καταργήθηκε, ποιο είναι επιτέλους το πρόβλημά τους;» Ενώ αν μιλήσεις με Αφροαμερικανούς, ίσως να έχουν μια καλύτερη αίσθηση της ιστορίας διότι οπωσδήποτε δεν ξεκίνησαν από το τίποτα. Μέχρι πρότινος σχεδόν όλοι τους ξεκινούσαν μ' ένα τεράστιο «Είσαι πίσω στον αγώνα, θα ξεκινήσεις αργότερα κι από χειρότερη θέση από οποιονδήποτε άλλον κι υπάρχουν ορισμένα πράγματα που δε θα μπορέσεις ποτέ να κάνεις, γιατί απλά δε γίνονται». Οι Αγγλοσάξωνες Αμερικανοί πολύ δύσκολα μπορούν να το καταλάβουν αυτό, μεταξύ

άλλων και λόγω ηθελημένης άγνοιας, που είναι ένα από τα κυρίαρχα θέματα στο *Men with Guns* [*Άντρες με όπλα*]. Εκεί βλέπει κανείς τον γιατρό Fuentes, έναν πολύ μορφωμένο άνθρωπο, που διαβάζει την εφημερίδα ευρείας απήχησης κι έχει πελάτη το Στρατηγό, αλλά που δε γνωρίζει τι συμβαίνει 15 μίλια από το σπίτι του. Και μετά το ταξίδι που κάνει, ένας από τους λόγους που πεθαίνει στο τέλος είναι γιατί δε μπορεί να γυρίσει πίσω. Γνωρίζοντας πλέον ό,τι έμαθε, πώς μπορεί να επιστρέψει και να είναι γιατρός της καλής κοινωνίας και να κουράρει αυτόν τον Στρατηγό, τη στιγμή που τα στρατεύματά του έχουν σκοτώσει τόσους ανθρώπους, ακόμα και δικούς του φοιτητές; Αν αποδεχθείς μια τέτοια αλήθεια τότε πρέπει να έρθεις αντιμέτωπος με έναν πολύπλοκο κόσμο. Κάτι που με ενέπνευσε για να φτιάξω αυτήν την ταινία ήταν μια έρευνα που διάβασα σε μια εφημερίδα κατά τη διάρκεια του Πρώτου Πολέμου του Κόλπου. Στην έρευνα ρωτούσαν τον κόσμο αν πίστευε πως, σε σύγκριση με το Βιετνάμ, οι ειδήσεις στα ΜΜΕ έλεγαν όλη την αλήθεια. Το 85% του κόσμου απάντησε πως όχι, δεν τους λένε ολόκληρη την ιστορία κι ούτε καν τους δίνουν μια καλή ιδέα του τι συμβαίνει στον Κόλπο. Και τότε τους ρώτησαν αν αυτό είναι καλό ή κακό και πάνω από τους μισούς, κάπου 65%, απάντησαν πως «Όχι, είναι καλό. Δε θέλουμε να ξέρουμε. Δε θέλουμε να αισθανόμαστε άσχημα για τον εαυτό μας. Θέλουμε ενθαρρυντικές ιστορίες για να νιώσουμε καλά γι' αυτό που κάνουμε, ακόμα κι αν είναι ανακριβείς». Είναι απίστευτο να το λέει κανείς αυτό για τον εαυτό του και συνήθως οι άνθρωποι δεν είναι τόσο ειλικρινείς σε τέτοια ζητήματα. Ωστόσο οι περισσότεροι πραγματικά δε θέλουν να γνωρίζουν. Αν είσαι μπλεγμένος στο δουλεμπόριο, δε θες να το ξέρεις. Αν σκοτώνεις κόσμο στο εξωτερικό για κάποιο δικό σου συμφέρον, δε θες να το ξέρεις. Σου απλουστεύει τη ζωή. Στις ταινίες μας αυτή η ένταση μεταξύ της ιστορίας και του παρόντος σχετίζεται συχνά με το ότι οι Αμερικανοί δεν είναι καθόλου πρόθυμοι να αντιμετωπίσουν ούτε καν την προσωπική τους ιστορία. Θα πουν «Ο μπαμπάς είχε κάποια προβλήματα» κι όχι «Ο μπαμπάς ήταν αλκοολικός».

ΚΚ. Μιλώντας για οικογένειες, στις περισσότερες ταινίες σας οι γονείς και τα παιδιά φαίνεται να έχουν δύσκολες σχέσεις. Είναι αυτός ακόμη ένας τρόπος να ενσαρκώσετε την ιδέα της πάλης του παρελθόντος με το παρόν;

JS. Νομίζω πως είναι δύσκολο για τις διάφορες γενιές να καταλάβουν η μία την άλλη, ακόμα και μέσα στην ίδια οικογένεια. Οι γονείς μου έζησαν την περίοδο της οικονομικής ύφεσης [μετά το κραχ του 1929] χωρίς πολλά χρήματα. Όμως ο αδερφός μου κι εγώ δε μεγαλώσαμε στην περίοδο της ύφεσης και γι' αυτό η συμπεριφορά τους μερικές φορές δεν έβγαζε κανένα νόημα για εμάς. Θα έλεγα για παράδειγμα πως, με όλες τις πολιτικές αναταραχές που συνέβησαν στην Ελλάδα, η γενιά των παππούδων σας μάλλον θα είχε μερικά πράγματα για τα οποία δε θα ήθελε να μιλήσει. Τα εγγόνια τους θα ευτυχήσουν να μη φέρουν ετούτο το φορτίο, αλλά οφείλουν να καταλάβουν πως αυτοί οι άνθρωποι έχουν να κουβαλήσουν αυτό το φορτίο, αυτήν την πολύπλοκη και συχνά πολύ βίαιη ιστορία. Η ιστορία μπορεί να είναι και καθαρά προσωπική, όπως στο *Lone Star* [*Μοναχικό αστέρι*]. Εκεί συμβαίνουν δύο πράγματα. Κάθε φορά που ο χαρακτήρας του Chris Cooper ρωτά τι συνέβη το 1957, αυτό που στ' αλήθεια αναρωτιέται είναι τι σόι πλάσμα ήταν ο πατέρας του. Αλλά συνάμα παίρνει μαζί του κι εμάς, το κοινό, σ' ένα ταξίδι εξερεύνησης του τι είναι αυτή η κοινωνία και τι ήταν πάντα. Σε μια ιστορική ταινία αυτή η ισορροπία είναι πολύ δύσκολο να επιτευχθεί. Είτε έχεις το *Spartacus* [*Σπάρτακο*] είτε τον Oliver Stone να κάνει το *Alexander* [*Μέγας Αλέξανδρος*], το ερώτημα είναι αυτό: ποια είναι η ανθρώπινη, ηρωική, προσωπική ιστορία μέσω της οποίας μπλέκεσαι στις ζωές τους και ποιο το ιστορικό πλαίσιο; Στις παραδοσιακές παλιομοδίτικες χολιγουντιανές ταινίες κάποιος απλά έφτιαχνε κοστούμια κι αν αυτά ήταν cool, τότε ποιος νοιαζόταν για την ιστορία. Καθώς προοδεύουμε λίγο, υπάρχουν σκηνοθέτες που προσπαθούν να είναι λιγάκι πιο ειλικρινείς ως προς την ιστορία αυτή. Πολύ συχνά όμως αν παραγίνει ιστορικό τότε μπορεί να χάσει την ανθρώπινη πλευρά του. Κι έτσι είναι πραγματικά δύσκολο να πετύχεις σε μια ταινία μια ισορροπία όπου το κοινό να νιώθει από τη μια ότι περνά χρόνο με ανθρώπινα όντα ενώ από την άλλη μαθαίνει πράγματα για τον ευρύτερο κόσμο. Παρακολούθησα με μεγάλο ενδιαφέρον το *The New World* του Terrence Malick, στο οποίο υπήρχε κατά κάποιο τρόπο μια ωραία προσωπική αίσθηση, ενώ ήταν και πολύ ακριβές με σχεδόν ευλαβικό τρόπο ως προς το τι συνέβαινε· για το τι μπορεί να σήμαινε για τους ανθρώπους αυτός ο Καινούργιος Κόσμος και για το πόσο τραγικά αδύνατο ήταν να βγει κάτι καλό από τη συνάντηση αυτών των λαών.

ΚΚ. Κάτι που με φέρνει σε μια άλλη ερώτηση. Υπάρχει μια κοινότητα την οποία δεν έχετε προσεγγίσει στις ταινίες σας: τους Ιθαγενείς Αμερικανούς. Γιατί αυτό;

JS. Είχα μερικούς Ιθαγενείς Αμερικανούς χαρακτήρες στις ταινίες μου, είναι όμως κάτι που δε γνωρίζω καλά. Για να

Ο John Sayles στη ζούγκλα του Μεξικού για το γύρισμα του *Men with Guns* / John Sayles in the Mexican jungle for the shooting of *Men With Guns*

κάνω καλή δουλειά θα έπρεπε να περάσω περισσότερο καιρό εκεί. Ωστόσο, έχω γράψει ένα σενάριο για μια εταιρεία σχετικά με τον Jim Thorp, όταν ήταν στο Carlisle School. Στα τέλη του 1800 προς τις αρχές του 1900, αυτό ήταν ένα αναμορφωτήριο για Ιθαγενείς Αμερικανούς όπου έφερναν παιδιά από ολόκληρη τη χώρα. Ένα από τα ρητά τους ήταν «Για να σώσουμε τον Άνθρωπο πρέπει να σκοτώσουμε τον Ινδιάνο». Οπότε δε σου επέτρεπαν να μιλάς τη μητρική σου γλώσσα, δε σε έβαζαν ποτέ στο ίδιο δωμάτιο με κάποιον άλλον που να μιλά τη γλώσσα σου. Ήταν κάτι σαν το Χάρβαρντ ή το Αμπού Γκράιμπ για Ιθαγενείς Αμερικανούς – και άρα έδωσε μια συναρπαστική πλοκή. Παρομοίως δεν έχω κάνει τίποτα ούτε για την ασιατική κοινότητα· απλά δεν αποτελεί μέρος των εμπειριών μου. Αντιθέτως, έχω ζήσει μέσα ή κοντά σε μαύρες, ιταλικές ή ισπανόφωνες γειτονιές και αισθάνομαι μεγαλύτερη άνεση λόγω της οπτικής που απέκτησα εκεί. Το *Lianna* είναι ένα καλό παράδειγμα. Δεν είναι για μια γυναίκα που υπήρξε λεσβία σε όλη της τη ζωή. Γι' αυτό διάλεξα ένα χαρακτήρα που μόλις παίρνει το βάπτισμα του πυρός. Ίσαμε εκεί ένιωθα πως μπορούσα να εισχωρήσω σε εκείνη την κοινότητα.

ΚΚ. Ακόμη μια παρεμφερής ερώτηση: πολλές από τις ταινίες σας έχουν να κάνουν με άτομα που περνάνε σύνορα, είτε γεωγραφικά είτε κοινωνικά, όπως μεταξύ πολιτισμών, φύλων ή φυλών. Ένα σύνορο που δεν έχει εξερευνηθεί σε τόσο βάθος είναι η θρησκεία. Πώς κι έτσι;

JS. Το βλέπω περισσότερο ως πίστη κι έχω κάνει αρκετούς χαρακτήρες για τους οποίους η πίστη είναι σημαντική. Στο *Honeydripper* η Lisa Gay Hamilton παίζει ένα χαρακτήρα που είναι παντρεμένη με το χαρακτήρα του Danny Glover και περνάει μια κρίση πίστης γιατί πρόσφατα έγινε χριστιανή και της ζητούν να κάνει το πέρασμα και να δεχθεί το Χριστό. Όμως ο άνδρας της διευθύνει ένα νυχτερινό κέντρο, ένα ξενυχτάδικο όπου συμβαίνουν ένα σωρό μιαρά πράγματα – αυτό που εκείνοι αποκαλούν μιαρό. Εκείνη ξέρει πως ο σύζυγός της δεν είναι κακός άνθρωπος μα πώς μπορεί να

συμφιλιώσει αυτά τα δύο πράγματα; Πάντα θεωρούσα επίσης πως ο χαρακτήρας του Joe Morton στο *Lone Star* περνάει κρίση πίστης. Η θρησκεία του ήταν ο στρατός κι αρχίζει να την αμφισβητεί. Εκείνη τη σκηνή όπου συμβουλεύει τη νεαρή στρατιωτικό, τη βάσισα, στο μυαλό μου, σ' έναν ιερέα που αναρωτιέται αν πιστεύει ακόμα στη θεό και συνάμα πρέπει να εξομολογήσει κάποιον. Ο ιερέας στο *Men with Guns* είναι κάποιος που πραγματικά παλεύει με αυτό το πολύ πολύ βασικό ερώτημα του «τι είναι πίστη;», διότι του δόθηκε η ευκαιρία να γίνει μάρτυρας και τη χαράμισε. Οπότε η πίστη είναι κάτι που έχω πραγματευτεί στις ταινίες μου τμηματικά, μα δεν έκανα ποτέ μια ολόκληρη ταινία γι' αυτήν, σαν το *The Crime of Padre Amaro*. Η ιδέα της θρησκείας είναι για μένα λιγότερο σημαντική από την ιδέα της πίστης που τίθεται υπό αμφισβήτηση.

ΚΚ. Οι περισσότερες ταινίες σας είναι τοποθετημένες σε πολύ συγκεκριμένες κοινότητες. Από την άλλη έχετε κάνει και πολλές ιστορικές ταινίες. Πόση έρευνα αφιερώνετε σε αυτές;

JS. Κάνω αρκετή βιβλιογραφική έρευνα αλλά μιλάω και σε οποιονδήποτε ζει ακόμα και ενδέχεται να θυμάται εκείνες τις εποχές. Όταν ήμασταν στη Δυτική Βιρτζίνια κάνοντας τοπικά το κάστινγκ του *Matewan*, ήταν σίγουρα πολύ χρήσιμο που ήρθαν άνθρωποι και μας είπα τις ιστορίες τους για το πώς μεγάλωσαν σ' εκείνα τα στρατόπεδα-ορυχεία. Ειδικά οι γηραιότεροι, που θυμούνταν πώς τους πυροβολούσαν οι φρουροί των ορυχείων μέσα στη νύχτα. Όλα αυτά τα στοιχεία μάς βρίσκουν και κάποια καταλήγουν να μπαίνουν και στην ταινία. Πολύ συχνά συμβαίνει να έχω μια ιδέα για μια ταινία και να πάω να την εξερευνήσω προτού γράψω το προσχέδιο του σεναρίου. Το *Sunshine State* [*Ηλιόλουστη πολιτεία*] προέκυψε από ένα ρεπεράζ που έκανα στις ακτές του Κόλπου της Φλόριντα σκεφτόμενος να κάνω μια εντελώς διαφορετική ιστορία, η οποία όμως δεν υπήρχε πλέον διότι ο τουρισμός είχε μετατραπεί σε τουριστική βιομηχανία. Κι έτσι άρχισα να σκέφτομαι «Και δεν κάνω μια ταινία γι' αυτό; Για το τι συμβαίνει όταν έρχεται η τουριστική βιομηχανία και όχι μόνον αγοράζει τα μαγαζιά και τα εστιατόριά σου, αλλά αγοράζει και την ιστορία σου; Τι σημαίνει το να αρχίσεις να στήνεις γιορτές για μια ιστορία που δεν υπήρξε ποτέ, που είναι μάλλον μια δημιουργία Ντίσνεϊ παρά κάτι που να σχετίζεται στο ελάχιστο έστω και με τη ζωή των παππούδων σου;». Στην Tampa της Φλόριντα γιορτάζουν πλέον κάθε χρόνο έναν πειρατή ονόματι Gasparilla. Είναι τρομερά τουριστική φάση. Πρώτα πρώτα, γιορτάζουμε έναν πειρατή; Μα οι πειρατές ήταν κλέφτες, φονιάδες, βιαστές και δουλέμποροι, τα μεγαλύτερα καθάρματα. Γιατί το γιορτάζουμε αυτό; Στην πραγματικότητα αυτό που γιορτάζουν είναι η εκδοχή των πειρατών α λα Johnny Depp. Κι έπειτα, ο Gasparilla πιθανώς και να μην υπήρξε ποτέ. Θα είναι μάλλον καμιά φήμη που επινόησε το Εμπορικό Επιμελητήριο. Σαν τους Ινδιάνους Ναβάχο, που έκαναν κάποτε το χορό της βροχής ως μέρος του πολιτισμού τους και που, όταν μπήκε για τα καλά ο τουρισμός, άρχισαν να τον κάνουν για να βγάζουν λεφτά από τους τουρίστες. Τι απογίνεται σε αυτή την περίπτωση αυτή η θρησκευτική τελετουργία; Παραμένει θρησκευτική τελετουργία; Μάλλον όχι. Μάλλον είναι απλά μια παράσταση. Υπάρχει ακόμη η θρησκευτική πτυχή της; Μπορεί και να υπάρχει, αλλά δε σημαίνει πια το ίδιο πράγμα για σένα. Οπότε για μένα η τοποθεσία, η ιστορία της και ό,τι είναι ιδιαίτερο σε αυτήν, όλα αυτά που δεν είναι απλά κυρίαρχη κουλτούρα, γίνονται χαρακτήρες στην ταινία. Ακόμα κι όταν δεν πρόκειται για ένα συγκεκριμένο μέρος, όπως στο *Men with Guns*. Για να κάνω αυτή την ταινία μέχρι που ζωγράφισα το μέρος, σχεδίασα την πορεία του γιατρού. Ξεκινά από την πολιτεία από γυαλί και πλαστικό και προχωρά μέσα από τα πεδινά, όπου υπάρχει μεγάλη ξηρασία κι ο κόσμος πουλάει αλάτι ή κάρβουνο, που είναι συνήθως τα ταπεινότερα εμπορεύματα. Έπειτα φτάνεις στα ζαχαροκάλαμα, όπου είναι ακόμη στις πεδιάδες, αλλά είναι και πάλι μια εξαντλητική δουλειά που δεν καλοπληρώνει. Μετά έχεις μερικούς μικρούς λόφους κι αυτή είναι η περιοχή του καφέ και στα λίγο πιο λοφώδη μπαίνεις στις μπανανοφυτείες. Μετά αρχίζεις να ανεβαίνεις στα βουνά, όπου τίποτα δε φυτρώνει καλά, αλλά οι Ινδιάνοι καταφύγανε εκεί κυνηγημένοι από τους διάφορους πολέμους και προσπαθούν απεγνωσμένα να καλλιεργήσουν καλαμπόκι στις παρειές του βουνού. Κι έπειτα φτάνεις στην κορυφή του βουνού όπου καμιά φυτεία δεν πάνει, είσαι όμως ασφαλής από το στρατό. Καταλήξαμε να κάνουμε γυρίσματα σε τρεις επαρχίες του Μεξικού για να φτιάξουμε αυτή την ταινία. Για μένα όμως δεν ήταν ούτε Μεξικό ούτε Γουατεμάλα. Δεν ήταν κανένα συγκεκριμένο μέρος, αλλά ήταν εκείνο το μέρος συγκεκριμένα όπου μπορούσες από την πολιτεία από γυαλί και πλαστικό να ανεβείς σε κείνα τα βουνά και να πάρεις μια γεύση από όλους εκείνους τους τόπους στο ενδιάμεσο.

ΚΚ. Κι όσον αφορά στη φωτογραφία σας; Είναι μάλλον από τα πιο διακριτικά παραδείγματα φωτογραφίας στον Αμερικανικό κινηματογράφο...

JS. Εξαρτάται, διαφέρει από ταινία σε ταινία. Στο *City of Hope* είχαμε καμιά δεκαριά μεγάλα πλάνα με steady cam, που

ήταν τα κατάλληλα για αυτή τη συγκεκριμένα ταινία. Είναι επίσης ταινία widescreen κι αυτό ταιριάζει με όλα εκείνα τα άτομα που εμφανίζονται σε προσκήνιο και φόντο. Το *Eight Men Out* και το *Matewan* είναι τοποθετημένα στην ίδια εποχή. Ωστόσο το *Eight Men Out* έχει κάπου τα διπλάσια κοψίματα γιατί βρισκόμαστε στο Σικάγο στην αρχή της τζαζ εποχής, όπου η μουσική κι ο ρυθμός των ανθρώπων ήταν γρηγορότερα. Ενώ στο *Matewan* υπάρχουν πολλά αργές σεκάνς μοντάζ που διαλύονται γιατί πρέπει να σου δίνει την αίσθηση μιας τραμπάλας, ότι τα πράγματα συμβαίνουν πιο αργά εκεί πέρα. Οπότε αυτό που προσπαθώ να κάνω είναι να το ταιριάξω με την αφήγηση της ιστορίας της ταινίας αλλά χωρίς να γίνεται πολύ εμφανές. Κι από την άλλη, όταν οι ηθοποιοί είναι καλοί, προσπαθώ να μην πετσοκόψω και πολύ την ερμηνεία τους, γι' αυτό κινώ την κάμερα λίγο έως καθόλου. Αν έχεις καλούς ηθοποιούς μπορείς να μην κόψεις σχεδόν τίποτα και πάλι να σε συναρπάζει αυτό που περνά ο χαρακτήρας.

ΚΚ. Γράφετε, σκηνοθετείτε και μοντάρετε τις ταινίες σας. Αυτή είναι η αντίληψή σας περί επαρκούς ελέγχου;
JS. Νομίζω πως ακόμα και ως σκηνοθέτης δε δείχνεις στους άλλους τι να κάνουν, απλά κατευθύνεις τα ταλέντα τους. Το ίδιο και με τη φωτογραφία: φτιάχνω storyboards και μπορεί να έχω και μια καλή ιδέα για το τι φακός πρέπει να μπει, αλλά το πρώτο πράγμα που λέω στο διευθυντή φωτογραφίας είναι «Να τι αίσθηση θέλω να έχει η ιστορία και να τι γωνίες σκέφτομαι να κάνω, ας το συζητήσουμε». Αλλά δεν τους δεσμεύω. Μπορώ και μιλάω στο διευθυντή φωτογραφίας και τους μουσικούς μου όπως μιλάω και στους ηθοποιούς μου, κατευθύνοντας τα ταλέντα τους. Από την άποψη του μοντάζ, έχοντας διατελέσει μυθιστοριογράφος πριν γίνω σκηνοθέτης νομίζω πως κακόμαθα. Ως μυθιστοριογράφος γράφω μία, δυο και τρεις εκδοχές. Κι όταν κάνεις μοντάζ στην ταινία είναι πραγματικά η τρίτη εκδοχή της συγγραφής· ακόμα γράφεις, ακόμα δουλεύεις με τους ηθοποιούς, δημιουργείς το ρυθμό της ερμηνείας τους ακόμα κι αν δεν είναι εκεί. Οπότε τελικά μου φάνηκε απλά λογικό να κάνω και το μοντάζ.

ΚΚ. Και ποιο είναι το δημιουργικότερο κομμάτι για εσάς, το γράψιμο;
JS. Ε, σίγουρα το πιο δημιουργικό κομμάτι, όπου πρέπει να φτιάξεις πράγματα, είναι το γράψιμο. Αλλά το αγαπημένο μου είναι το μοντάζ. Όταν γράφω κάτι δεν ξέρω αν πρόκειται να το κάνουμε ταινία. Ενώ όταν μοντάρεις, ξέρεις πως θα την κάνεις ό,τι και να γίνει και δεν υπάρχει αυτή η πίεση χρόνου που υπάρχει τη μέρα των γυρισμάτων όταν πέφτει ο ήλιος ή όταν βρέχει.

ΚΚ. Παίζετε και κάποιους ρόλους στις ταινίες σας. Πώς επιλέγετε αυτούς τους ρόλους;
JS. Ξέρετε, το δυσκολότερο πράγμα για τους ηθοποιούς του κινηματογράφου είναι ότι συνήθως δεν έχουν τη δυνατότητα να κάνουν τα γυρίσματα με τη σειρά. Γι' αυτό επιλέγω ρόλους όπου ο χαρακτήρας δεν ακολουθεί κάποια μεταβλητή πορεία αλλά παραμένει περίπου ο ίδιος σε κάθε σκηνή. Ακόμα και σε κάτι όπως το *Eight Men Out* έπαιξα τον Ring Lardner, έναν ξερό παρατηρητή που παρέμεινε σχεδόν απαράλλαχτος καθ' όλη τη διάρκεια. Πιστεύω πως οι ηθοποιοί που σκηνοθετούν και παίζουν και στις ταινίες τους, όπως ο Woody Allen ή ο Clint Eastwood, πολύ συχνά έχουν κάποια περσόνα. Άλλες φορές πάλι, έχει να κάνει με το «μέγεθος». Στο *City of Hope* για παράδειγμα, ο Vincent Spano έχει ύψος πάνω από 1,80μ και ο Carl, ο χαρακτήρας που παίζω εγώ, είναι ένας τύπος που κουτσαίνει και τον ήθελα να είναι τρομακτικός παρότι κουτσαίνει. Ε, είμαι ψηλότερος από τον Vincent, ο Carl παραμένει ο ίδιος χαρακτήρας σε ολόκληρη την ταινία, οπότε τον έπαιξα. Η σωματικότητα είναι σημαντική. Όταν επέλεξα τον Matthew McConaughey στο *Lone Star* ήταν μεταξύ άλλων κι επειδή είναι πραγματικά Τεξανός, ξέρει πώς να φορέσει τις μπότες, είναι πολύ χαλαρός, πολύ αρρενωπός και χρειαζόμουν κάποιον που να μπορεί να αντικρίσει τον Kris Kristofferson κι απλά να παραμείνει καθιστός. Ο Mathew μπορούσε να το κάνει αυτό, είναι ακριβώς αυτό.

ΚΚ. Φτάνοντας στο τέλος, θα ήθελα να σας ρωτήσω αν υπάρχουν κάποιες δουλειές που νιώθετε πως πραγματικά πρέπει να κάνετε. Οι δουλειές των ονείρων σας, ας πούμε...
JS. Κατάφερα να κάνω κάποιες από τις δουλειές που ονειρευόμουν, υπήρξα τυχερός σ' αυτό. Αλλά υπάρχει για παράδειγμα ένα που το ονόμασα *Sometime in the Sun*, που το ξαναφαντάστηκα πρόσφατα και το γράφω τώρα ως μυθιστόρημα, επεκτείνοντάς το μάλλον αντί να το συμπτύξω σε ταινία. Υπάρχει κι άλλο ένα, μια ιστορική ταινία τοποθετημένη στα 1750 που τη λέω *Jamie MacGillivray*. Έχει να κάνει με ένα Σκοτσέζο από τα Highlands που πιτάται στη Μάχη του Culloden και τον στέλνουν ως κρατούμενο στο Νέο Κόσμο. Εκεί τον απάγουν Ινδιάνοι και γίνεται

διερμηνέας για μια φυλή Ινδιάνων κατά τη διάρκεια του επταετούς πολέμου –αυτού που ονομάζουν πόλεμο κατά των Γάλλων και των Ινδιάνων συμμάχων– και τελικά καταλήγει στη Μάχη του Quebec. Κι έτσι, εννιά χρόνια αφότου πολέμησε τους Βρετανούς, ακούει ήχους από γκάιντες να έρχονται από τη Βρετανική πλευρά και συνειδητοποιεί πως οι Σκοτσέζοι, οι συγγενείς και φίλοι του, πολεμούν στη δική τους πλευρά τώρα. Αυτή είναι μια μεγάλη, μια τεράστια ταινία που θα ήθελα πάρα πολύ να κάνω αλλά δεν ξέρω αν θα την κάνω. Ξέρετε, χρειάστηκαν έντεκα χρόνια για να γίνει το *Eight Men Out*, μεταξύ άλλων επειδή είναι μεγάλο κι ιστορικό. Αυτό πάει κι έρχεται όταν είσαι τριάντα. Όταν όμως είσαι πενήντα έξι, όπως είμαι εγώ τώρα, θα έχεις φτάσει εξήντα επτά όταν έρθει η ώρα να κάνεις την ταινία και θα έχεις ακόμα λιγότερες πιθανότητες να βρεις χρηματοδότηση. Δυστυχώς και μόνο οι δυσκολίες που έχουμε στο να βρούμε λεφτά το κάνουν πλέον λιγότερο πιθανό να γράψω κάποια μεγάλη ιστορική ταινία. Αυτή τη στιγμή έχουμε όλα τα χρήματά μας επενδυμένα στο *Honeydripper*. Μπορεί να πάρουμε πίσω κάποια από αυτά, μπορεί να ρεφάρουμε, μπορεί να τα χάσουμε και όλα και πραγματικά να ξαναβρεθούμε στο μηδέν. Παίρνω ακόμη μερικές δουλειές ως σεναριογράφος αλλά δεν ξέρω για πόσο θα κρατήσει αυτό ή πόσα θα μπορέσω να κερδίσω. Κι είναι πολλή δουλειά... Χρειάστηκε να γράψω πολλά σενάρια για να μπορέσω να φτιάξω το *Honeydripper*. Οπότε δεν ξέρω για πόσο καιρό θα μπορώ να ποντάρω σ' αυτό το εισόδημα για να χρηματοδοτώ τις ταινίες μας. Αν σταθούμε τυχεροί και το *Honeydripper* βγάλει πολλά χρήματα, ίσως κάποιος να θελήσει να χρηματοδοτήσει την επόμενη ταινία μας· πάντως σίγουρα δεν έκαναν και ουρές τα τελευταία οκτώ χρόνια για να επενδύσουν στις ταινίες μας. Κι αυτό όντως με κάνει να σκέφτομαι πρακτικά κάθε φορά που σκαρφίζομαι ιστορίες, τι μπορώ να κάνω για πολύ λίγα λεφτά· ακριβώς όπως γινόταν και στην αρχή αρχή της καριέρας μας.

ΚΚ. Η τελευταία μου ερώτηση: οι κριτικοί έχουν πει για σας ότι «Ο Sayles φέρνει κάτι σπάνιο στις Αμερικάνικες ταινίες: μια έντονη αίσθηση σκοπού». Μ' αυτή την έννοια, μοιάζει να συναρτάτε την ικανότητά σας ως δημιουργού με μια ηθική ευθύνη.

JS. Θέλω οι άνθρωποι φεύγοντας από τις ταινίες μας να σκέφτονται τις ζωές τους και τις ζωές των γύρω τους, όχι άλλες ταινίες που έχουν δει. Δεν είναι και τόσο θέμα μαθήματος ηθικής όσο μάλλον ότι θέλω να έχω σχέση με τη ζωή όπως βιώνεται· όχι μόνο με όνειρα, όχι μόνο με φαντασιώσεις. Κι έτσι, ακόμα κι αν το φανταστικό υπάρχει σε πολλές από τις ταινίες μας, είναι μάλλον σαν μαγικός ρεαλισμός. Κι αν ανατρέξει κανείς στον [Gabriel Garcia] Marquez, ο μαγικός ρεαλισμός δεν είναι παρά ένας τρόπος να μιλάς για την πραγματικότητα. Στο μαγικό ρεαλισμό η μαγεία δεν είναι ποτέ πρακτική· δε μπορείς να πλουτίσεις από αυτήν, δε σε προστατεύει από την καταπίεση ή το θάνατο. Σε κάποιο βαθμό, αυτό που δε θα βρεις στις ταινίες μας είναι η άρνηση του θανάτου, που αποτελεί βασική θεματολογία στο Αμερικάνικο σινεμά. Γιατί αφηγούμαστε ιστορίες; Υπάρχουν διάφοροι λόγοι που λέμε ιστορίες και για μένα ένας από τους πιο ενδιαφέροντες είναι για να κατανοήσουμε τι συμβαίνει στον κόσμο μας. Οι άνθρωποι επινοούν θρησκευτικές ιστορίες επειδή χρειάζονται επιβεβαίωση ή χρειάζονται να ξέρουν γιατί ο ήλιος εξαφανίζεται για έξι μήνες το χρόνο. Κι έτσι σκαρφίζονται μια ιστορία για ένα γιγάντιο βάτραχο ή την Περσεφόνη ή οτιδήποτε. Καθ' όλη τη διάρκεια της ιστορίας οι άνθρωποι εφεύρισκαν ιστορίες για να καταλάβουν τον εαυτό τους. Υπάρχει ωστόσο κι αυτή η πολύ δυνατή, κατεξοχήν Αμερικανική τάση φυγής. «Ας αρνηθούμε ό,τι συνέβη στο Βιετνάμ, ας νιώσουμε καλά γι' αυτό· ας ορίσουμε ξανά, ας διαγράψουμε το παρελθόν μας κι ας το ξαναγράψουμε· ας ζήσουμε σ' ένα φανταστικό κόσμο όπου οι καλοί και οι κακοί είναι βγαλμένοι από τα κινούμενα σχέδια». Εμείς απλώς δεν το κάνουμε αυτό! Αυτό που κάνουμε προσβλέπει στο να σας κάνει να σκεφτείτε για το τι γίνεται στον κόσμο.

Μετάφραση στα ελληνικά: **Όλγα Τζόαν Κτενίδου**

INTERVIEW: JOHN SAYLES

by **Konstantinos Kontovrakis**

KK. Before moving on to questions about your work, I would like to ask you a few things about your life. Going back to your childhood, you were born and raised in NY State by an Irish Catholic family.
JS. Yes, both my parents are half Irish and my mother's Catholic, so I was raised a Catholic.

KK. Were you conscious of this particular community, this particular group of people, while you were growing up?
JS. No, I think Schenectady, where I grew up, was a very mixed city. It's where General Electric was for years, so it's basically a big factory town. What I was aware of was a big mix of people; there were white people, black people, people who had pretty much money, people who had no money at all, people who were Catholic, people who weren't Catholic; there were some Jews, there were a couple of Mormons. It was very, very American in that way, in that it was very mixed. And I think that I was also just kind of aware that there were things that people had in common and then there were things that were very separate.

KK. And then you went to college and studied Psychology. When did you realize that you wanted to be involved in film?
JS. I think I always knew I liked telling stories; I was already writing fiction just for the fun of it when I was a kid. I also liked movies and TV but I had no idea how movies got made or how books got published. So until I was pretty late in college I figured I'd have a 'job' job, like everybody else. That's what I did: I worked as an orderly for a while and then as a meatpacker in the Boston area. But I also started acting and directing theater in my senior year in college, which I liked a lot. At one point, while I was still working as a meatpacker, I just started sending stories off to magazines. And Atlantic Monthly Press, which was the publishing part of *Atlantic Monthly* magazine, said about one of the stories "This isn't a story, it's a novella. If you could either make it into some stories we might put in the magazine, or make it into a novel and we might publish it." I extended it and made it into a novel, so I got a novel published when I was 25. I'd always been interested in movies and wondered how I could go around making one. I didn't go to film school, I didn't know anybody in the film business, so it was kind of speculative at the time. But what happened was, I was acting in this summer stock company in New Hampshire, when I had written my second novel and I needed to sell it, so I realized that maybe I needed to get a literary agent. I called up an agent and asked if he'd sell my book. He said fine and added that any novel that they sold, they also represented in Hollywood, as they had a deal with an agency there. So I just wrote to the agency in Hollywood and said "You're representing this novel, which I don't think would make a good movie but I'm interested in writing screenplays. What do I do to do that?" They asked for a sample of a screenplay. I had just read Eliot Asinof's non-fiction book *Eight Men Out* and I thought that'd make a great movie, so I wrote a screenplay based on that. It turned out that the head of this film agency had been Eliot Asinof's agent when he wrote the book 25 years earlier, so he knew the plot very well and said "Well, you did a great job with this. If you can come out here to the West Coast we can do something for you." So Maggie and I moved to Santa Barbara and I started getting screenwriting work, first with Roger Corman writing creature features like *Piranha, Battle Beyond the Stars, The Lady in Red* and then with directors I met while I was working with him. I also did *Alligator* and *The Howling*. The minimum wage back then was 10,000 dollars, which is what I got. But I wrote a bunch of movies in a row –I write very fast– and I had 30,000 dollars in the bank. I'd never had 30,000 dollars in the bank before!

KK. So how did end up making *Return of the Secaucus 7*?
JS. The guy who'd run the summer theater in New Hampshire had the idea and asked if I would be interested in making a movie with the actors of the group. So the first movie really evolved from these theater actors I'd been working with. It was one of those few occasions where I had the budget first and I said "What can I do well for that budget? I'm

Οι συνεργάτες του *Secaucus 7*, όταν όλα ξεκινούσαν / The cast and crew of *Secaucus 7*, when it all started

not going to be able to afford this and this but the acting is cheap, I know a lot of good actors, they're all turning thirty... Well, maybe it would be a movie about a bunch of people turning thirty. And maybe I'll set it where the summer theater is, because we know we can get this old ski lodge where everybody lives for about a dollar a head per night. And then what is there in that town? Well, there's a theater in that town, there's a lot of woods around there, there's this nice swimming hole, we'll do our scenes there." So, we were able to make *Secaucus 7* with no experience at all in five weeks, partly because none of the locations were more than about 5 miles from the place we were living. Everybody brought their own clothes, so we didn't have an art department. We didn't have a costume or make up department or any of those extra things. And we basically got the movie in the can for 30,000 dollars. We truly were inventing it as we went along. We didn't know anybody in the film business, the crew were people who'd been shooting commercials in Boston, who, once again, we kind of met through friends. Truly, we were inventing the wheel. I mean, I had looked through a movie camera once in my life when I was on the set of *Piranha*, where I did a little part, and that was once, for two seconds. Therefore, in that way, we didn't expect it to have a theatrical run. We thought it might get on PBS or TV. But it was really about the experience of making it. And then we just walked into a couple of film festivals and it was just when this independent phenomenon was starting. There were maybe four distributors who were in the market for feature films that had nobody famous in them. We went with a combination of two very small distributors who don't exist anymore. And we made our money back and a little bit of profit that we just kept. It's kind of like keeping a fire going with twigs. We've never had a bonfire but we've kept the fire.

KK. Since then it's been twenty-eight years and you've made sixteen films.
Looking back on those early days, did you ever imagine that you would have this career?
JS. No, I really had no idea; I assumed that I would try to continue to make a living as a screenwriter. We really didn't

know, as there weren't many precedents for what we were trying to do. I think in an economic way we're probably the closest to John Cassavetes, who financed his movies usually not with studio money but with his own acting or putting a mortgage on his house – well, we've never had to mortgage our house! But, luckily, when we've run into the wall, i.e. when we had no investors or not enough investors, I've had money from screenwriting to put into them. This is a big advantage, as moviemakers who start with nothing are just stuck. They can't even make a lot of scripts to send to possible financiers.

KK. What you have described sounds like a spontaneous experience that worked at that time. Do you find it easier or more difficult to make films now?
JS. We managed to make them so I can't say that it's more difficult, but there was certainly a very brief time in the middle of our careers when it was a little easier for us to raise money. But we made *Eight Men Out* eleven years after I wrote the screenplay, so that wasn't easy. With *Matewan* we thought we had the money but it was a year and a half, I think, before we made that. With *Lianna*, our second movie, we spent a year and a half trying to raise 800,000 dollars to shoot it in 35mm and that didn't work so we made it for 300,000 – I think in 16mm. But right about the time of *City of Hope* and *Passion Fish*, there was a brief period when home video companies were financing movies and, if you could keep it down to 2 or 3 million dollars and had a good track record, you had a good chance of getting financed that way. That disappeared after 3 or 4 years. The second part of that answer is that these very well known actors are willing to come and do our movies even though there's really no money in it for them. So we get somebody like Danny Glover, Kris Kristofferson or Mary Steenburgen just because they've seen others of our films or heard of them. Part of that is just what's happening in the movie business, which is that there's more interesting stuff for actors in independent films than in mainstream movies. You know, how many times can you play an FBI agent and do something new with it?

KK. Would you say that actors come to you because you have this reputation of managing to get these great performances from them?
JS. I think it's a couple of things. One is that the way I have to make movies would not necessarily be the way I chose to, if we had more money and time. I have to do most of my editing of the story during the screenplay phase and I never get to shoot a mountain and cut it down to a hill. So what that means for an actor is that probably, if it's in the screenplay, it's going to be in the movie. Whereas they have all been involved in big productions where most of their part disappeared. And then, because we don't work with studios, the deal is between them and me. There's no third party with more power than either of us. So I think there's that understanding of, first of all, "These are interesting parts, we've seen other people being very good in these movies, it's gotten them some attention and then they've gotten work that pays a lot better and is more interesting." But there's also this: "I know what I'm signing up for and, if this is a good part on paper, it's going to be a good part on the screen."

KK. You've made, I think, maybe two films that did not involve very large casts or several different characters, stories and subplots: *Lianna, Passion Fish* and, of course, the second part of *Limbo*. Why is that so?
JS. I think it's a way of seeing the world. There are even more characters and more points of view when I write novels. In a movie you can handle maybe three points of view and even that is asking a lot of an audience. That's my way of seeing the world, which is to not see it just from one angle. But to look at Shakespeare and say "The guy holding the spear has a story too. He comes to work in the day and wants to know what's going to happen with the King and the Queen, because it's his job, his life. But he's got to just stand there and listen." Tom Stoppard got into that with *Rosencrantz & Guildenstern Are Dead* that play of his where we look at *Hamlet* from the very limited point of view of two minor characters. But, still, we kind of know the bigger story.

KK. So, do you think that this novelist attribute influences your work as a filmmaker?
JS. Yes but I'm always aware that a movie audience is used to less expansion. Because what movies do very well and what people are used to are really white-hat good guys and black-hat bad guys in their extremes and putting those extremes

together. There was a little vogue in American cinema in the 1970s for kind of ambiguous heroes (Jack Nicholson played some of them earlier in his career) and then it went out. Then we went through the 1980s, which was the age of Stallone and Schwarzenegger and all those cartoon characters. The way I see the world and the reason I got into movie making was not to make 'movie' movies that reminded me of other movies but to talk about what's going on in the world and the way I see the world. There are a lot of different people, they all have their own worldview and they get into this situation of conflict. It's why in several of my movies people don't even speak the same language. In *Casa de los Babys* there's a long scene (and one of my favorites), where the two women don't speak the same language but they actually have a lot in common, more than what the woman has with some of the others who are trying to adopt babies. She's Irish, she was poor when she came to America and she probably made beds in a motel; she probably had that job sometime in her life. So, if they could speak the same language, they would be really good friends. But there's that thing between them that won't be overcome.

KK. I'll take you to another subject now. You work in a different way than most people here and you touch upon subjects that people won't easily touch upon. You are, in a way, an exception to the system in which you've been working and you've been doing that consistently over the past 27 years. Through that course of time, do you ever feel lonely, being what you've decided to be and making the movies you make?

JS. Well, I think every filmmaker does, to a certain extent. You run into other filmmakers in festivals and they're always saying "So how do you get your money?" and when we tell them "Well we don't, we have to raise our own money," they're always relieved. This is independent as well as mainstream filmmakers. So I do think that there is something about that process, where nobody owes you anything, that makes you feel lonely; a certain amount of isolation that just comes with the territory of trying to make interesting movies. The other thing that marks our kind of movies is that – it's not even that they're political – they're complex. And, as I said before, one of the things that movies do very well is to get rid of complexity. As a screenwriter that's often what I am asked to do. "We need the bad guy to be badder, the good guy to be gooder and we need a much clearer conflict here instead of something that's cloudy." Well, in real life most things are cloudy. Take the Iraq war. It's a terrible thing; it's a big mess. And part of the reason that it's a mess is that there's no clear-cut good and bad into it. I would imagine that anybody walking around there in an American soldier's uniform feels like "OK, I did a good thing. OK, I did a bad thing" many times in the same day. Well, that may not be what people go to the movies for, that is, to realise how complex life is. A lot of people go to the movies because their own lives are complex. They want to go somewhere where what's right and wrong is made clear to them. Especially in America. After the Vietnam War you got a lot of these Rambo movies which were there almost to make America feel good about itself. So where we often feel alone is that there are so few movies, independent or mainstream, that allow complexity into the story, that allow the main character to be somebody like your friends: they're your friends and you love them but they don't always do what you think they should, they don't always act nobly or heroically.

KK. What about the two labels which are usually attached to you as a filmmaker: "the father of independent cinema" and "political filmmaker." Can you assume those roles?

JS. I don't think I'm the father of independent cinema. I think I was there at the beginning of what we see as a movement, but there certainly were a lot of people before me: John Cassavetes' name comes up, Melvin Van Peebles' from the black community... There were a lot of these young filmmakers who made very interesting movies outside the system and some of them eventually got to an audience. As far as "political filmmaker," I believe that our movies are political but only in the sense that I'm not willing to walk around the block in order to avoid something that's in the path of the story. Except for *Silver City*, which is literally set in the world of politics, I usually don't set out with a political idea. But, if I set out just to tell the story of a time and place, I'm not going to ignore the politics that are there. My job as a screenwriter for Hollywood is often to take that detour around what's there, because it gets in the way of that particular story or they're afraid that it's going to upset some people – and we don't want to upset anybody, we just want them to take a nice ride in this movie world that has nothing to do with real life! But, the way I see it is: America is made up of a lot of people, a lot of races, that's just what it is. In a movie like *City of Hope* there are the Hispanic, black and white

Ο John Sayles στο πλατό του *Silver City* / John Sayles on the set of *Silver City*

communities and what you see mostly is their parallel lives. These people don't even think about each other, they think that there's nothing in common. But then you discover that what this guy did up here is going to affect this guy down here. I did those long shots because people keep crossing paths without noticing each other but the audience eventually does and realises the connection. My films are political in that way but I don't think that they're ideological-political. They're not socialist-realist films in the Russian sense. They're about the complexities of American democracy. And another thing that is a theme in my movies is the tension caused because of the difference between the official story and the real story; between our ideals of democracy, our promise of democracy and the fact that we haven't really gotten there yet. If you look at the history of America, yes, there was a Declaration of Independence in the Constitution but women weren't included, they weren't able to vote. Black people were counted as 3/5 of a man for population but they couldn't vote; in fact if you didn't own property you couldn't vote! Over the years, this Constitution has been amended and amended and that's our stumbling towards democracy – and sometimes I think that in the last six years we've been stumbling away from it again. So, it's back and forth, back and forth, and certainly things have gotten more democratic in this country, which is not the end but it's at least an opportunity; democracy is an opportunity for some good things to happen.

KK. Let's talk about another topic in your work: disappointment. *Return of the Secaucus 7*, *Lianna*, *Baby It's You*, *Passion Fish* and *City of Hope* are all about people losing their dreams.
JS. Well, dealing with the fact that they may not come true.

KK. And through this process they reach a certain level of self-awareness. It's as if people grow up, these films are about people growing up by losing their dreams...
JS. I think of *Baby It's You, Secaucus 7* and *Passion Fish* as a trilogy. *Baby It's You* is about kids who are in their teens just running up against that first thing that says "Maybe you won't get everything you want. Maybe everything is not possible," especially for Vincent Spano's character who is more limited in his education and background. By the time they're thirty, in *Return of the Secaucus 7*, the characters are starting to realise "Oh, well, our own dreams may be intact but the world isn't going to change the way that we wanted it to when we were young students and politically active. The world is in fact going in the other direction." I think it's a hopeful movie; it's called the *Return*, not *The Big Chill*. So the characters still have their ideals but they realise that the reality and their ideals are pretty far apart. By the time you get to *Passion Fish* the characters are forty. One of them is not going to become Meryl Streep, she's not going to be able to have a baby or walk again. The other one is not going to have this friggin' easy life, where she can take drugs or anything she wants, if she wants to get her daughter back. But, by the end of that movie, these women are allowing themselves to want to be happy. They don't know if they will manage but at least they know that they can't do everything, so they will be happy in what they can do. Because, by the time you're forty, there are things you're not going to do. If you're forty, you're not going to be a professional athlete or a young rock star. It's just not going to happen! What's important about these movies being American is that America is a country that's all about success. That's the promise.

KK. So are you trying to say something about America on the whole? About the American dream?
JS. Yeah, and I'm trying to do it in an adult way, which is, everybody – almost everybody – has to deal with failure at some point. And what you consider failure is an important thing. So some of it is about being realistic about how you define success. I think a kind of seminal work in American literature was *The Day of the Locust*, which is about all these people who ended up in California with this kind of manufactured American dream of Hollywood and success. There's a riot at the end. The riot is anger, an incredible, juvenile anger. Anger that they bought the story and now here they are in Southern California and things aren't gold, things aren't wonderful. So some of what I'm looking for is that; even if America is not growing up, some of the characters in my movies manage to grow up and get more realistic in the sense that they start to take control of their lives and define what success is and who they should be, rather than let this dream factory of American culture define it for them. Because everybody is doomed to be unhappy and unsuccessful, if "Entertainment Tonight" is who's dictating whether you're good or not or whether you're important or not.

KK. Another very strong topic in your films is history and the way it breaks into the present. In most cases this relationship is portrayed as a struggle, a fight: the past fighting with the present.
JS. Well, modern culture, but especially American modern culture, tends to just erase its past and rewrite it very quickly in a nice way – this was certainly why Ronald Reagan was so popular. Americans like to think they invented themselves, when finally the truth is none of us starts from scratch. We start with certain advantages or disadvantages or just a position in the race. My feeling is that, unless you take the past into account, you can't understand other people and where they're coming from. Anglo-Americans just say "Why are these people so pissed off? Come on, the Civil War was over a hundred years ago, slavery is over, what's wrong with these people?" While if you talk to African Americans, they may have a better sense of that history because they definitely didn't get to start from scratch. Until very recently, almost all of them started with a huge "You're behind in the race, you get to start later and from a worst position than anybody else and they're certain things you'll just never get to do, because it's just not done." That's very hard for Anglo-Americans to understand, partly because of wilful ignorance, which is one of the main themes in *Men with Guns*. There you see Dr. Fuentes who is a very educated man. He reads the mainstream newspaper, one of his patients is the General in the army but he doesn't know what's going on 15 miles from his house. And after the journey that he takes, one of the reasons he dies at the end is because he can't go back. Knowing what he knows, how can he go back and be a society doctor and treat this General whose troops have been killing all these people, including his own students? If you accept that kind of knowledge, then you have to deal with a complex world. I was partly inspired to make that film by a survey I read in a newspaper during Gulf War 1. The survey asked people if they thought that, compared to Vietnam, the news media was telling the whole story. 85% of the people said that they're not getting the whole story or even a very

good idea of what's going on in the Gulf. And then they asked them if that's a good thing or a bad thing, and over half, something like 65%, replied "No, it's a good thing. We don't want to know. We don't want to feel bad about ourselves. We want uplifting stories, to feel good about what we're doing, even if it's inaccurate." That's an incredible thing to say about yourself and usually people aren't that honest about it. But most people really don't want to know. If you're engaged in the slave trade, you don't want to know. If you're killing people overseas for some advantage of yours, you don't want to know. It just makes life simpler. That tension in our films between history and the present is often about Americans really being very reluctant to deal with even their own personal history. "Well, Dad had some problems" they say, not "Dad was an alcoholic."

KK. Speaking of families, parents and children seem to have difficult relationships in most of your films. Is this another way of embodying the idea of the past struggling with the present?
JS. I think it's hard for generations to understand each other, even within the same family. My parents lived through the Depression without much money. But my brother and I didn't grow through the Depression, so sometimes the way they acted didn't make any sense to us. I'd say probably your grandparents' generation, with all the political turmoil there was in Greece, wouldn't want to talk about certain things. Their grandchildren may be lucky enough not to have that baggage but they have to understand that that's the baggage those people have to carry, that complicated and sometimes very violent history. It may just be personal history, like in *Lone Star*. There, you have two things going on. Every time that Chris Cooper's character asks what happened in 1957, what he's really wondering is what kind of human being his father was. But he also takes us, the audience, into this trip of what this community is and what has it always been. In a historical movie, that's a very tricky balance. Whether it's *Spartacus* or Oliver Stone making *Alexander*, the question is: what's the human, heroic, get-involved-in-their-lives personal story and what's the historical context? In the traditional, old-fashioned Hollywood movie somebody just did costumes and, if they looked cool, who cared about the history. As we've progressed a bit, there are directors who try to be a little more honest about what the history was. But very often, if it gets too historical, it may lose the human aspect. So it's a really difficult thing to find a balance within one movie where the audience will feel that it's really spending some time with human beings, plus it's learning about a bigger world. I was very interested to see Terrence Malick's *The New World* which had a nice personal feel in some way and was very accurate in an almost spiritual way about what was going on; about what this New World might have meant to people and almost the tragic impossibility of anything good coming out of the meeting of these peoples.

KK. Which brings me to another question. There is one community that you haven't touched upon in your films: the Native Americans. Why is that?
JS. I've had a few Native American characters in my films but it's something that I'm not very familiar with. To do a good job, I would have to spend more time there. However, I've written a script for a company about Jim Thorpe when he was at the Carlisle School. In the late 1800s and early 1900s, this was an industrial school for Native Americans where kids were brought from all over the country. One of the mottos of the school was "To save the Man we have to kill the Indian." So you were not allowed to speak your native language, you were never put in a room with somebody who spoke your language. It was like the Harvard and the Abu Ghraib of American Indians; and so a fascinating plot. I've never done anything in the Asian community either; it's just not part of my experience. On the contrary, I've lived in or around black, Italian or Hispanic neighbourhoods and I feel more comfortable with the view that I've gotten there. *Lianna* is a good example. It's not about a woman who's been a lesbian for her whole life. So I chose a character who's just getting her feet wet. It was about as far as I felt I could go into that community.

KK. Another similar question: many of your films are about people crossing borders, either geographical or social, such as culture, sex or race. One border that hasn't been explored in such detail is religion. How come?
JS. I think of it more in terms of faith and I have had several characters where faith is an important thing about them. In *Honeydripper*, Lisa Gay Hamilton plays a character who's married to Danny Glover's character and she's having this crisis of faith because she's recently become a Christian and is being asked to come over and accept Jesus Christ. But her husband runs a nightclub, a roadhouse, where all these evil things – what they say is evil – happen. She knows that

her husband is not a bad man, so how can she reconcile these two kinds of things? I also always looked at the character Joe Morton plays in *Lone Star* as someone having a crisis of faith. His religion was the military and he's starting to doubt it. That scene where he counsels the young private, I based it in my mind on a priest who's wondering if he believes in God anymore having somebody come to confession. The priest in *Men with Guns* is somebody who's really wrestling with that very, very basic thing of 'what is faith' because he had a chance to be a martyr and blew it. So faith is something I've dealt with in small pieces but I've never made a whole movie about it, like *The Crime of Padre Amaro*. The idea of religion is less important to me than the idea of faith being questioned.

KK. Most of your films are set in very specific communities. You've also made a lot of historical films. How much research do you put into them?
JS. I do quite a bit of book research but I also talk to anybody who's still alive, who might remember those times. When we were in West Virginia, casting locally for *Matewan*, it certainly was very helpful that we had people come in and tell their stories about growing up in those mining camps. Especially the older people who remembered being shot at in the dark by the mine guards. All that information comes back and some of it actually gets into the movie. Very often I'll have an idea about a movie and I'll go scout it before I actually write the draft. *Sunshine State* all came from me scouting the Gulf coast of Florida, thinking of making a totally different story, which didn't exist anymore, as tourism had changed to corporate tourism. So, I started thinking about "Why don't I make a movie about that? What happens when corporate tourism comes in and not only buys your stores and restaurants but buys your history too? What does it mean when you're starting to celebrate a history that may never have existed, that's more of a Disney creation than anything that has to do with even your grandparents' lives?" In Tampa, Florida, they now have a yearly celebration of a pirate named Gasparilla. It's a big tourist thing. First of all, celebrating a pirate? Pirates were thieving, murdering rapists, slave-running scum of the Earth. Why are we celebrating this? They're really celebrating the Johnny Depp version of a pirate. And then, Gasparilla probably never existed. It's probably a rumor that the Chamber of Commerce built up. It's like the Navajo Indians, who used to do a rain dance as part of their culture and, when tourism started coming through, they would do it to make money from the tourists. What does that do to this religious rite? Is it still a religious ritual? Probably not. It's probably just a performance. Does that religious ritual exist? It might, but it doesn't mean the same thing to you. So to me the place and its history and what's unique about it – what's not just mainstream culture about it – really become characters in the movie. Even when it's not a specific place, like in *Men with Guns*. To make the film, I even drew this place; I drew the doctor's progress. He starts in a glass and plastic city, and then he goes through the flatlands which are very dry and where people either sell salt or charcoal, which is usually the lowest form of commerce. Then you start to get into cane, which is still flat, but it's still an awful backbreaking job that doesn't pay much. Then you get into a few little hills and that's the coffee country and the a little hillier and you get into the bananas. You start going up into the mountains, where stuff doesn't grow very well but Indians have been driven up there by various wars, trying desperately to grow corn on the side of the mountain. And then you get up to the top, where you can't grow anything but you're safe from the army. We ended up shooting in three different states of Mexico to make that movie, but to me it was not Mexico or Guatemala; it wasn't any specific place but it was that particular place where you could go from that glass and plastic city up to those mountains and get a glimpse of all those other places in between.

KK. What about camera work? Yours is probably one of the least intrusive examples of camera work in American cinema...
JS. It depends; it varies from movie to movie. In *City of Hope* we had almost a dozen big steady-cam shots that are appropriate for that particular movie. It's also a wide-screen movie, that's appropriate with all these people who come in the foreground and background. *Eight Men Out* and *Matewan* are set in the same era. However, *Eight Men Out* probably has twice as many cuts in it, because it was Chicago at the beginning of the jazz age, when the music and the rhythm of the people was faster. Whereas in *Matewan* there's a lot of slow, dissolving montages because you have to get the feeling of a seesaw, of things happening more slowly up there. So what I try to do is make it appropriate to the storytelling of the film but not call that much attention to itself. And then, when the actors are good, I try not to chop up their performances so much, so I move the camera a little or not at all. With good actors you can cut almost nothing and still be fascinated by what that character is going through.

KK. You write, direct and edit your films. Is that your sense of appropriate control?
JS. I think that even as a director you're not teaching people how to act; you're just directing people's talents. Same thing with a cinematographer: I do storyboards and I may even have a good idea of what lens it should be, but the first thing that I say to a cinematographer is "Here's how I want the story to feel and here are the angles I'm thinking of doing, so let's talk about that." But I don't bind it for them. I can talk to my cinematographers or musicians just like I talk to actors, by directing their talents. As an editor, I think being a novelist before I was a filmmaker spoilt me. As a novelist I write the first, the second and the third draft and, truly, editing the movie is the third draft; you're still writing, you're still working with the actors, you're creating the rhythm of their performances even though they're not there. So to me it just eventually made sense.

KK. And what's the most creative part for you, is it writing?
JS. Well certainly the most creative part, where you have to make things, is the writing. But my favourite is the editing. When I'm writing something I don't know if we're going to make it. Whereas, when you're editing, you're going to make the movie no matter what and there's not that time pressure that there is on the day of shooting when the sun is going down or it's raining.

KK. You also act in your films. How do you choose your parts?
JS. You know, the hardest thing for movie actors is that they don't usually get to shoot in sequence. Therefore, I pick parts where the character has no arc and remains pretty much the same person in every scene. Even in something like *Eight Men Out*, I played Ring Lardner, who was a dry observer, pretty much the same all the way through. I think that actors who direct and appear in their own movies, like Woody Allen or Clint Eastwood, very often have a persona. And then sometimes it truly is about size. In *City of Hope*, for instance, Vincent Spano is over six feet tall and Carl, the character I played, is a guy with a limp and I wanted him to be intimidating, even though he's got a limp. Well, I'm bigger than Vincent, Carl remains the same character throughout the film, so I played him. Physicality is important. When I cast Matthew McConaughey in *Lone Star*, some of it was that he really is a Texan, he knows how to wear the boots, he's very relaxed, he's very masculine and I needed somebody who could just face down Kris Kristofferson and stay sitting like this. Mathew could do that, he's just that.

KK. As we're reaching the end, I would like to ask you whether there are any projects that you feel you really have to make. Your dream projects, so to speak...
JS. I've gotten to make a couple of my dream projects; I've been lucky in that. But, for instance, there is one that I call *Sometime in the Sun*, which I've just re-imagined and I'm writing it as a novel now, expanding it rather than contracting it to a movie. There is another, a historical movie set in the 1750s, called *Jamie MacGillivray*. It's about a guy who is a Scots Highlander and who is defeated at the Battle of Culloden and sent to the New World as a prisoner. There, he's kidnapped by Indians and becomes an interpreter for an Indian tribe during the so-called French and Indian War and he eventually ends up at the Battle of Quebec. So, nine years after fighting against the British, he hears bagpipes coming from the British side and realises that the Scotsmen, his relatives and friends, are fighting on their side now. That's a big, huge film, which I'd love to make but don't know if I will. You know, it took eleven years to make *Eight Men Out*, partly because it was a big historical thing. That's one thing when you're thirty. When you're fifty-six, which I am now, you'll be sixty-seven when it comes to make the film and even less likely to be able to raise money. Unfortunately, just our difficulties in raising money make me less likely to write a big historical film anymore. We have all our money tied up in *Honeydripper* now. We may make some of it back, maybe all of it, maybe none and truly be at scratch again. I'm still getting some work as a writer but I don't know how long that's going to last or how much I'll be able to make. And it's a lot of work... I've had to write a lot of screenplays to get to make *Honeydripper*. So I don't know how long I can continue to count on that income to finance our own stuff. If we get lucky and *Honeydripper* makes a lot of money, maybe somebody will want to finance our next movie but certainly nobody's lining up in the last eight years or so to invest in our movies. So it really does make me think practically when I think of stories, what can I do for very little; just like at the very beginning of our career.

Ο John Sayles καθοδηγεί την Frances McDormand στο *Lone Star* / John Sayles directs Frances McDormand in *Lone Star*

KK. My last question: critics have said of you that "Sayles brings something rare to American movies: a keen sense of purpose." In that sense, it looks as if you attach your capacity as a filmmaker to a moral responsibility.

JS. I want people to leave our movies thinking about their lives and the lives of people around them, not about other movies that they've seen. It's not so much of a moral lesson as that I want to have something to do with life as it is lived; not just dreams, not just fantasies. So, even though there's fantasy in a lot of our movies, it's a bit more like magical realism. And magical realism, if you go back to [Gabriel Garcia] Marquez, is a way to talk about reality. In magical realism, the magic is never practical; you can't get rich from it, it doesn't prevent you from getting oppressed or killed. To a certain extent, what you won't find in our movies is a denial of death, which is one of the main themes in American cinema. Why do we tell stories? There are different reasons for telling stories and one of the most interesting reasons for me is to understand what's going on in our world. People make up religious stories because they need to reassure themselves or to know why the sun goes away for six months a year. So they make up a story about a giant frog or Persephone or whatever. Throughout history people have made up stories to try to understand themselves. But also there's this very strong, especially American, current of escapism. "Let's deny what happened in Vietnam, let's feel good about that; let's redefine, let's erase our past and rewrite it; let's live in a fantasy world of cartoon heroes and cartoon bad guys." That's just not what we do! What we do is meant to make you think about what's going on in the world.

Η Maggie Renzi (δεξιά) συζητά με την Peggy Rajsky, συμπαραγωγό στο *Matewan*
Maggie Renzi (on the right) discusses with Peggy Rajsky, co-producer of *Matewan*

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ: MAGGIE RENZI

του **Κωνσταντίνου Κοντοβράκη**

ΚΚ. Υπήρξατε η παραγωγός για την πλειονότητα των ταινιών του John, ωστόσο υπάρχουν και κάποιες στις οποίες δεν κάνατε εσείς την παραγωγή. Πώς καθορίζεται η συμμετοχή σας;
MR. Στο *Return of the Secaucus 7* δεν ξέραμε τι κάνει ένας παραγωγός κι έτσι δεν έλαβα αναγνώριση για την παραγωγή. Ωστόσο, τώρα που γνωρίζω τι κάνει ένας παραγωγός βλέπω πως ήμουν όντως μία από εκείνους, αφού έκανα λίστες, βοηθούσα και προγραμμάτιζα. Χρειάστηκε να φτάσουμε στο *Lianna* ώσπου να λάβω την πρώτη μου αναγνώριση ως παραγωγού και να νιώσω πως μπορώ να το κάνω από την αρχή. Το *Baby It's You* και το *Eight Men Out* ήταν ταινίες που δόθηκαν στον John από άλλους παραγωγούς. Έτσι, αυτές ήταν ταινίες στούντιο και οι παραγωγοί τους εργάζονταν μέσω του στούντιο. Αργότερα, καθώς περνούσαν τα χρόνια, άρχισε να εξυπακούεται πως εγώ θα έκανα την παραγωγή των ταινιών και πραγματικά ανυπομονούσα να κάνω ό,τι ήθελε να κάνει ο John. Εξαίρεση αποτελεί το *Casa de los babys* επειδή δεν ένιωθα πως το σενάριο ήταν στ' αλήθεια έτοιμο. Ο John ήταν ανυποχώρητος και δε μπορούσα να πω τίποτα που να το αλλάξει αυτό. Ήταν ένα πραγματικά δύσκολο αδιέξοδο για μας, γιατί βέβαια οι ταινίες μας δεν είναι μόνο η δουλειά μας. Η είναι η ζωή που μοιραζόμαστε. Κι ήταν λίγες μέρες μετά την 11η

Σεπτεμβρίου, με αυτή τη μελαγχολία να πλανάται πάνω από όλους μας, όταν είπα στον John «Εμείς οι δύο δεν πρέπει να μαλώνουμε γι' αυτό. Όλα είναι τόσο δύσκολα και καταθλιπτικά, οπότε υποχωρώ. Εσύ προχώρησε κι αν έχεις την ανάγκη να κάνεις αυτήν την ταινία, τότε θα πρέπει να την κάνεις χωρίς εμένα». Ήταν δύσκολο...

ΚΚ. Είχατε όμως κανενός άλλου είδους συμβολή στις ταινίες στις οποίες δεν εμπλακήκατε ως παραγωγός;
MR. Στο *Baby It's You*, επειδή ήταν μια ιστορία για ένα κορίτσι που πήγε από το λύκειο στο πανεπιστήμιο, ήξερα πολλά γι' αυτή την εμπειρία και μπορούσα να του μιλήσω για το τι συνέβαινε στα δωμάτια των κοριτσιών κι εκείνος ήξερε τι συνέβαινε στων αγοριών. Ο βασικός άνθρωπος βέβαια ήταν η Amy Robinson, διότι η ιστορία είναι ουσιαστικά δική της, όμως νομίζω πως πολλές από τις ιστορίες μου για την είσοδο στο πανεπιστήμιο και τη δυσκολία αυτής της μετάβασης όντως επηρέασαν το γράψιμό του. Στο *Eight Men Out* δεν είχα καμία συμβολή στο σενάριο, έπαιζα όμως τη γυναίκα του pitcher κι αυτό που έκανα τότε ήταν βασικά να είμαι αυτό που λένε «η φιλενάδα». Οπότε ήμουν η οικοδέσποινα στην ταινία και περνούσα σχεδόν όλο το χρόνο μου επί τόπου με τον John, αλλά μονάχα ως ηθοποιός (και οπωσδήποτε προτιμώ να είμαι παραγωγός). Με την πάροδο των ετών, καθώς δουλεύουμε μαζί, ο John έχει φτάσει να εμπιστεύεται τη γνώμη μου περισσότερο κι εγώ έχω γίνει καλύτερη στο να του προτείνω ιδέες με τρόπο παραγωγικό και θετικό, οπότε κι ο John ζητά συχνότερα τη γνώμη μου.

ΚΚ. Πιστεύω πως μερικοί από τους καλύτερους χαρακτήρες που έχει σκιαγραφήσει ο John είναι γυναίκες, όπως στα *Baby It's You, Lianna, Passion Fish* [*Ψάρι του πάθους*]...
Τον βοηθήσατε καθόλου στη συγγραφή τους ή ήταν απλώς απόρροια της δικής του ευαισθησίας;
MR. Δε θα έλεγα πως με ρωτάει και πολύ συχνά τι θα έκανε ή τι θα έλεγε ο τάδε χαρακτήρας στην τάδε κατάσταση. Μπορεί πού και πού να τίθονται κάποιες ερωτήσεις αλλά περισσότερο είναι το ότι μιας και ζούμε μαζί από το 1973, όλο και πιο πολύ έχει εισαχθεί σε ένα κόσμο γυναικών. Έχουμε ζήσει σε κοινόβια στο παρελθόν όπως επίσης και με τον David Strathairn και τη γυναίκα του, οπότε ο John υπήρξε τυχερός στο ότι είχε συστηματικά γύρω του τη συντροφιά γυναικών. Νομίζω πως ο John θα το εντόπιζε αυτό και στα πρώιμα χρόνια που εργαζόταν σε νοσοκομεία – και στα νοσοκομεία κάνουν κουμάντο οι γυναίκες. Είναι κι οι γιατροί εκεί, μα το κουμάντο το κάνουν οι γυναίκες. Εκείνος ήταν τραυματιοφορέας, που είναι η χαμηλότερη βαθμίδα εργαζομένου μαζί με τους καθαριστές, κι οι συζητήσεις που άκουγε τόσα χρόνια μεταξύ των νοσοκόμων και των βοηθών τους ήταν ολότελα γυναικείες συζητήσεις. Νομίζω πως θα έπρεπε να ρωτήσετε τον ίδιο τον John κατά πόσον είναι φεμινιστής. Δεν είμαι σίγουρη πως είναι, έχει όμως συμπόνια για τις γυναίκες και τις καταλαβαίνει, όταν είναι διατεθειμένος να το ψάξει πραγματικά. Και διαθέτει επίσης σημαντικά σημεία αναφοράς από όλες τις γυναίκες που γνωρίζει. Όπως είναι προφανές, κυρίως από μένα, καθημερινά επί 30 χρόνια, μα κι από τις άλλες γυναίκες που γνωρίζουμε.

ΚΚ. Αναφέρατε πως περάσατε δύσκολες στιγμές με την ταινία *Casa de los babys*.
Σ' όλα αυτά τα χρόνια που μοιράζεστε τη ζωή και τη δουλειά σας, θα λέγατε πως υπήρξαν σημεία έντασης σαν και αυτά που ανακύπτουν μεταξύ παραγωγών και σκηνοθετών;
MR. Πρόσφατα άρχισα να παρατηρώ τους σκηνοθέτες που εξακολουθούν να συνεργάζονται συστηματικά με τον παραγωγό τους επί σειρά ταινιών, αν όχι για ολόκληρη τη ζωή τους. Πρόκειται συχνά για άτομα που έχουν πραγματικά στενές σχέσεις με το σκηνοθέτη, είτε μιλάμε για τους Cohen, δηλαδή για δυο αδέρφια, είτε για ζεύγη συζύγων, όπως τη Nancy Savoca και τον άνδρα της, Rich Guay, ή ακόμη και για κάποιους σαν τη Sarah Green και τον David Mamet, που δεν υπήρξαν εραστές. Όταν λοιπόν η σχέση μ' έναν παραγωγό δεν έχει δυναμική σύγκρουσης αλλά στήριξης, τότε αυτή δίνει στο σκηνοθέτη την ευκαιρία να κάνει τις ταινίες του με μεγαλύτερη ελευθερία και με λιγότερους περισπασμούς. Γιατί η δουλειά του παραγωγού είναι να κρατά μακριά ό,τι του αποσπά την προσοχή. Κανείς δεν καταλαβαίνει καλύτερα από μένα την ανάγκη του John να έχει το δημιουργικό έλεγχο του κάστινγκ ή της διάρκειας της ταινίας. Κι έτσι δεν το βλέπω σαν μια σχέση σύγκρουσης, γιατί πραγματικά θεωρώ τον εαυτό μου ως το άτομο που στηρίζει το όραμα του John. Καθώς βελτιωνόμαστε μαζί σ' αυτό, βρίσκω τρόπους για να ασκήσω κριτική κάνοντας συνάμα προτάσεις που παραμένουν ενθαρρυντικές και που πράγματι έχουν να κάνουν με την ταινία και με το ότι εκείνος έχει τον τελικό λόγο. Αλλά τώρα πλέον έχω περισσότερη αυτοπεποίθηση ότι μπορώ να κάνω μια πρόταση χωρίς εκείνος να αισθανθεί πως απειλείται. Μερικές φορές οι σκηνοθέτες μπορεί να νιώσουν πως απειλούνται και δεν είναι να απορεί κανείς, εφόσον

υπάρχει η παράδοση ο παραγωγός να είναι ανταγωνιστής τους. Ωστόσο, σ' αυτές τις περιπτώσεις οι παραγωγοί συνηθίζουν να εκπροσωπούν κάποια άλλη οντότητα, συνήθως το στούντιο.

ΚΚ. Ώστε δε χρειάζεται ως παραγωγός να σκέφτεστε την εμπορική πλευρά της ταινίας;
MR. Ξέρετε, μου φαίνεται πως υποστηρίζω τον John σε υπερβολικό βαθμό. Μ' αυτό εννοώ πως κάποιος άλλος παραγωγός θα τον ενθάρρυνε να κάνει πιο εμπορικές δουλειές. Ίσως αυτό να ήταν καλύτερο, μα εγώ τον έχω ενθαρρύνει να κάνει αυτό που θέλει να κάνει και να πει αυτό που θέλει να πει. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ταινίες που ενδεχομένως να μην είναι οι πιο εμπορικές, είναι όμως απόλυτα επιτυχημένες υπό την έννοια ότι ο σκηνοθέτης κατάφερε να εκπληρώσει το όραμά του και ότι μπορούν και στέκουν ως σημαντικά, ολοκληρωμένα, αυθεντικά έργα· κι αυτός είναι και ο λόγος που προσκληθήκαμε στη Θεσσαλονίκη. Εάν όμως είχαμε φτιάξει εμπορικότερες ταινίες, δεν είμαι σίγουρη κατά πόσον οποιοσδήποτε από μας θα ήταν ευτυχέστερος ή αν οι ταινίες θα ήταν καλύτερες. Πραγματικά ενθουσιάζομαι όταν έχει μια ιδέα που θεωρώ εμπορική, όπως το *Honeydripper*. Δε νομίζω πως είχα θεωρήσει το *Lone Star* [*Μοναχικό αστέρι*] εμπορικό και, ειλικρινά, πιστεύω σε αυτές τις ταινίες τόσο απόλυτα όταν αποφασίζω να εργαστώ γι' αυτές, ώστε πιστεύω πως το κοινό υπάρχει και πως θα τις απολαύσει. Κι έτσι, σε περιπτώσεις που οι ταινίες τελικά δε σημειώνουν εισπρακτική επιτυχία, εγώ και πάλι δεν είμαι σίγουρη για το αν δεν ήταν εμπορικές ή πάλι μήπως ο διανομέας απέτυχε να βρει το κοινό και να το φέρει στην αίθουσα.

ΚΚ. Υποθέτω πως όλες οι ταινίες σας είναι δύσκολο να παραχθούν, να χρηματοδοτηθούν και να υλοποιηθούν, ιδίως εφόσον συνηθίζετε να εργάζεστε σε πολύ συγκεκριμένες και συχνά απομακρυσμένες κοινότητες. Από όλες τις ταινίες που έχετε κάνει μαζί, ποια υπήρξε δυσκολότερη στην υλοποίησή της;
MR. Λοιπόν, το *The Secret of Roan Inish* (*Το μυστικό της Ρόαν Άνις*) ήταν πραγματικά ζόρικο γιατί είχε αρκετά υψηλό βαθμό δυσκολίας με τα ειδικά εφέ και με το να γυρίζουμε σε ένα απομονωμένο μέρος. Κυρίως όμως στάθηκε δύσκολο γιατί η χρηματοδότηση έπεσε στο κενό ενώ το γυρνούσαμε και υπήρξαν στιγμές που ο John κι εγώ αναρωτιόμασταν αν θα μπορούσαμε να συνεχίσουμε να φτιάχνουμε την ταινία. Το ίδιο συνέβη και με το *Silver City* [*Ψηφίστε Πιλάγκερ... δαγκωτό*], νομίζαμε πως είχαμε τα χρήματα από κάποιες πηγές και δεν τα είχαμε. Κι η απόφαση να το χρηματοδοτήσουμε οι ίδιοι ήταν μια τρέλα, στοίχιζε 6 εκατομμύρια δολάρια! Το άγχος του να μη γνωρίζεις αν θα μπορέσεις να πληρώσεις τους ανθρώπους είναι τρομερό. Ξέρω πως έτσι δουλεύουν οι Merchant and Ivory (άλλο ένα καλό παράδειγμα ομάδας που εργάζεται βάσει μιας πολύ στενής σχέσης). Σε εκείνες τις ταινίες των Merchant & Ivory ήταν χαρακτηριστικό το ότι ποτέ δεν ήξερες από πού έρχονταν τα λεφτά. Και κάπου μου φαίνεται πως εκείνον τον άνθρωπο, τον Merchant, τον έτρεφε αυτή η αγωνία. Σ' εμένα δεν αρέσει αυτή η αγωνία· ήδη υπάρχει αρκετή και χωρίς να χρειάζεται να ανησυχεί κανείς για τα χρήματα. Κατά κάποιον τρόπο, το *Honeydripper* υπήρξε μια από τις ευκολότερες ταινίες διότι είχαμε προαποφασίσει πως θα δαπανούσαμε τα δικά μας χρήματα για να γίνει. Αυτό μας έδωσε τον απόλυτο έλεγχο και μου παρείχε το χρόνο για να αντιμετωπίσω τα προβλήματα που προέκυπταν στο πλατό· και υπήρχαν κάμποσα προβλήματα στο πλατό. Όταν έχεις τέτοια τεράστια καστ των 45-50 ατόμων, είναι στ' αλήθεια δύσκολο πράγμα το να συντονίζεις τόσους ηθοποιούς και να σιγουρεύεις πως η δέσμευσή τους στο ρόλο τους θα τους κάνει να έρθουν στην ώρα τους.

ΚΚ. Μιλώντας για τέτοιους μεγάλους αριθμούς ηθοποιών στο πλατό, νιώθει κανείς πως επιδιώκετε μια κάποια οικειότητα μεταξύ των ατόμων, ιδίως όταν συνεργάζεστε με τους ίδιους ηθοποιούς ή τεχνικούς σε περισσότερες από μια ή δύο ταινίες. Δημιουργείτε έτσι –τρόπον τινά– μια ευρύτερη οικογένεια;
MR. Μα και βέβαια, διότι προσπαθούμε να είμαστε σα μια οικογένεια. Θυμάμαι πριν από χρόνια, όταν το *Ms.* ήταν ακόμη ένα νέο περιοδικό –ήταν το πρώτο φεμινιστικό περιοδικό που καθιερώθηκε– μου είχε πάρει συνέντευξη μια γυναίκα, μια ζόρικη λεσβία, και με ρώτησε: «Να λοιπόν που είστε εδώ και παράγετε ταινίες. Δεν πήγατε σε σχολή κινηματογράφου, δεν έχετε καθόλου εμπειρία, τι είναι επομένως αυτό που σας κάνει καλή παραγωγό;» Μέσα στην ταραχή μου της απάντησα πως η μητέρα μου ήταν εξαιρετική οικοδέσποινα! Είναι αλήθεια. Η ιδέα έχει ως εξής: όπως ακριβώς συμβαίνει και σ' ένα πάρτι, αν υπάρχουν 50 άγνωστοι μεταξύ τους άνθρωποι, τότε και η παραμικρή σύνδεση πρέπει να γίνει, το φαγητό πρέπει να είναι καλύτερο, οι άνθρωποι πρέπει να γνωριστούν και να νιώσουν ότι τους σέβονται. Αν όμως έχεις εκεί μερικούς ανθρώπους που ήδη γνωρίζονται, τότε αυτοί μπορούν να ξεκινήσουν τη συζήτηση και να δώσουν στους άλλους να καταλάβουν σε τι σόι περίσταση βρίσκονται. Έτσι, όταν έχουμε άτομα σαν

Η Maggie Renzi ως ηθοποιός υπό τις οδηγίες του John Sayles στο *Matewan*
Maggie Renzi as an actress following John Sayles's directions in *Matewan*

τον David [Strathairn] ή τον Chris [Cooper], ιδίως δε τώρα που χαίρουν φήμης και σεβασμού, είναι το ίδιο πράγμα. Αν εκείνοι δεν παραπονιούνται για το ότι δεν έχουν δικό τους τροχόσπιτο (γιατί κανείς δεν έχει δικό του τροχόσπιτο στο γύρισμά μας), αν υπακούουν στον John, αν έρχονται στην ώρα τους, αν είναι συνεργάσιμοι, τότε κι οι άλλοι άνθρωποι που δεν είναι τόσο βέβαιοι και που έχουν συνηθίσει να τους φέρονται διαφορετικά σε μεγαλύτερες παραγωγές, θα κάνουν το ίδιο. Όσο περισσότερους από αυτούς τους ανθρώπους έχουμε στο πλευρό μας, τόσο ευκολότερο είναι· κι έτσι κι εγώ δε χρειάζεται να εμπλέκομαι άμεσα με τον καθένα ξεχωριστά. Είμαι ωστόσο καθημερινά στο πλατό και κάθε πρωί ξυπνώ την ίδια ώρα όπως και όλοι οι ηθοποιοί. Όλοι τους βλέπουν πως δεν υπάρχει κανείς που να εργάζεται σκληρότερα από ό,τι ο John κι εγώ. Κι οι περισσότεροι το εκλαμβάνουν ως υπόδειγμα αυτό. Κάποιοι πάλι όχι, κάποιοι δε μπορούν... Μερικοί άνθρωποι έχουν διαφθαρεί τόσο απόλυτα από το σύστημα ώστε ο μόνος τρόπος για να αισθανθούν ο εαυτός τους είναι να κάνουν φασαρία. Δουλεύουμε όμως πολύ σκληρά για να έχουμε ένα σύστημα ισότητας κι όταν ακούσω για κάτι ταινίες όπου ο σκηνοθέτης τρώει ξεχωριστά από τους υπόλοιπους σε διαφορετικά σερβίτσια, το θεωρώ σαν ένα ολοκληρωτικό καθεστώς όπου ο σκηνοθέτης θα μπορούσε κάλλιστα να διαθέτει μαστίγιο και να είναι ανώτερος. Ήδη βλέπετε πως ο John δεν αρέσκεται στο να κάνει τον ανώτερο και ούτε κι εγώ· κι αυτό με καθιστά πιο προσβάσιμη κι έτσι οι άνθρωποι μαθαίνουν πως μπορούν να έρχονται σε εμένα όταν εμφανίζεται κάποιο πρόβλημα. Πολλές φορές ο John δεν είναι τόσο προσιτός επειδή είναι πολύ απορροφημένος. Κι έτσι είναι δική μου δουλειά να διαβιβάζω τον κάθε καλό του λόγο για την ερμηνεία ενός

Brother from Another Planet, 1984: Μια ταινία επιστημονικής φαντασίας βασισμένη γερά στην πραγματικότητα. Εδώ, η ιαπωνική αφίσα. / A sci-fi feature heavily based on reality. Pictured here, the Japanese poster.

ηθοποιού ή το πόσο ενθουσιασμένος είναι με το σκηνικό που χρησιμοποιήσαμε χτες. Μερικές φορές αυτός είναι ο ρόλος μου: να είμαι το φερέφωνό του.

ΚΚ. Μια ερώτηση που έκανα και στον John: εργάζεστε με διαφορετικό τρόπο από ό,τι οι περισσότεροι εδώ και πραγματεύεστε θέματα που οι άνθρωποι δύσκολα αγγίζουν. Αποτελείτε κατά κάποιον τρόπο εξαίρεση μέσα στο σύστημα όπου εργάζεστε και αυτό το κάνετε σταθερά εδώ και είκοσι επτά χρόνια. Μέσα σε αυτό το διάστημα νιώθετε ποτέ μοναχικά όντας αυτό που αποφασίσατε να είστε: εσείς η παραγωγός που είστε και ο John ο σκηνοθέτης που είναι;

MR. Κάποιες φορές νομίζω πως ναι, ιδίως όταν δουλεύουμε τόσο σκληρά για μερικές ταινίες κι εκείνες μετά μοιάζουν να εξαφανίζονται. Τα πρώτα χρόνια το σύστημα ήταν διαφορετικό: απλά δεν διανέμονταν τόσες καλλιτεχνικές ταινίες όσες τώρα, ή κι αν υπήρχαν, ήταν σε άλλη γλώσσα πέραν της Αγγλικής. Όταν λοιπόν άρχισαν να εμφανίζονται αυτές οι καλλιτεχνικές ταινίες στα Αγγλικά, ο κόσμος τους έδωσε μεγάλη σημασία. Ήταν μια καινοτομία, οι άνθρωποι έβλεπαν τον εαυτό τους στην οθόνη. Κάπως έτσι ήταν και με το *The Brother from Another Planet* (*Από άλλο πλανήτη*), ήταν μια από τις πρώτες μαύρες ensemble ταινίες του ανεξάρτητου κινήματος κι ο κόσμος ήταν κατενθουσιασμένος που έβλεπε τον εαυτό του στην οθόνη. Οπότε καταφέραμε να προβάλλεται η ταινία για 2-3 μήνες στις αίθουσες και πραγματικά αισθανόμασταν πως είχαμε αγγίξει ένα κοινό. Στις μέρες μας υπάρχει πολύ μεγάλος ανταγωνισμός και η διανομή δεν είναι τόσο δημιουργική όσο θα έπρεπε, προκειμένου μια ταινία να βρει ένα κοινό και να κερδίσει την προσοχή του εκ των προτέρων. Εξάλλου, πρόσφατα κατάφερα να σταθώ και να κοιτάξω γύρω μου και να διαπιστώσω πως οι ταινίες μας όντως είχαν κάποια επίδραση και πως τελικά δε δουλεύαμε στο κενό· υπάρχουν πολλοί σκηνοθέτες εκεί έξω που παρακολουθούν το τι κάνουμε και όχι μόνο κυνικά. Θα επιθυμούσαν μια πολυετή καριέρα σαν τη δική μας, κάτι διαφορετικό και πιο θαρραλέο κι όχι απλά να φτιάξουν μια ταινία και να πάνε στο Χόλιγουντ. Γιατί μ' εμάς αυτή είναι η μεγαλύτερη διαφορά: απλά δεν πήγαμε στο Χόλιγουντ. Κι ας αναφέρουμε εδώ πως το Χόλιγουντ τείνει να ενδιαφέρεται ολοένα και λιγότερο για ταινίες που αντανακλούν τη ζωή καθημερινών ανθρώπων. Οι μισές ταινίες είναι κινούμενα σχέδια ή ταινίες δράσης ή πράγματα που ελάχιστα σχετίζονται με την πραγματική ζωή του κόσμου. Εμείς πάλι έχουμε φτιάξει μεν ταινίες φαντασίας, όπως το *The Brother* ή το *Roan Inish* [*Το μυστικό της Ρόαν Άνις*], αλλά είναι πολύ γερά βασισμένες στην πραγματικότητα αληθινών κοινοτήτων. Αυτό είναι κάτι που απλά δεν ενδιαφέρει το Χόλιγουντ. Θα σας πω όμως ότι παλαιότερα τρομοκρατούμουν και αισθανόμουν μειονεκτικά συγκρινόμενη με τους παραγωγούς μεγάλων ταινιών που έκαναν καλές εισπράξεις. Αλλά καθώς αυτές οι ταινίες γίνονται όλο και πιο σκατά και απαιτούν 8 παραγωγούς, 6 executive παραγωγούς και 12 αναθεωρήσεις του σεναρίου προκειμένου να φτιάξουν κάτι που για μένα είναι βασικά σκουπίδι, ε, δε με τρομοκρατούν πια και τόσο. Ξέρετε, πιστεύω πως κατορθώνουμε να λέμε καλές ιστορίες με υπέροχες ερμηνείες, με πολύ καλή ποιότητα και αξία παραγωγής – και κάναμε πολλές. Οπότε τώρα έχω μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση και νιώθω λιγότερο μόνη.

ΚΚ. Ως ανεξάρτητη παραγωγός πώς αισθάνεστε σε σχέση με την παρούσα κατάσταση του ανεξάρτητου κινηματογράφου στις Ηνωμένες Πολιτείες;

MR. Ε να, είμαι απογοητευμένη... Πιστεύω πως όντως υπάρχουν άνθρωποι που φτιάχνουν καλές ταινίες, αλλά τα περισσότερα θέματα είναι αρκετά αδύναμα. Φτάνει πια με τις ταινίες περί ενηλικίωσης εφήβων και κρίσης μέσης ηλικίας στους άνδρες. Μακάρι να υπήρχαν περισσότερες ταινίες βγαλμένες από την Ιστορία, όπως το *Matewan* (*Ματωμένη Αμερική*). Σίγουρα φτιάχνονται κάποιες ανεξάρτητες ταινίες που μου αρέσουν πολύ και τις οποίες υποστηρίζουμε, όπως η νέα ταινία του Alejandro Springall, το *My Mexican Shivah*, το *Girlfight* της Karyn Kusawa ή ένα καινούργιο της Emily Hubley που λέγεται *Toe Tactic*. Όταν γίνονται ταινίες πάνω σε ενδιαφέροντα θέματα και με τρόπο δουλειάς που συνάδει με τον δικό μας, προσπαθούμε να τις στηρίξουμε όσο μπορούμε. Τους δίνουμε χρήματα, αν δεν τα έχουμε ξοδέψει όλα στις δικές μας ταινίες. Δώσαμε στη Barbara Kopple 1.000 δολάρια για να αγοράσει φιλμ για το *American Dream*. Οπότε ναι, συμβαίνουν και ενδιαφέροντα πράγματα – αλλά τι απέγινε το κίνημα; Έχω αποσυνδεθεί αρκετά από αυτό, ξέρετε... Να, όπως το Sundance, που έγινε το νέο, το άλλο Χόλιγουντ. Είναι μια χαρά για άτομα που θέλουν να το κάνουν αυτό και να πάνε στο Χόλιγουντ. Απλά δεν έχει και πολλή σχέση μ' εμάς. Με απογοητεύει που δεν ακούγονται περισσότερο οι γυναικείες φωνές. Υπήρχε μια υπόνοια με τον ανεξάρτητο κινηματογράφο πως θα ακούγαμε πράγματα από όλες τις μεριές. Αρχικά τον θεωρούσαμε τοπικό κινηματογράφο:

ότι δηλαδή μπορούσες να κάνεις μια ταινία εκεί όπου ζούσες, με τους ανθρώπους που γνώριζες και σχετικά με τους ανθρώπους που γνώριζες. Κι αυτό συμβαίνει ως ένα βαθμό, μα οι φωνές που ακούγονται παραμένουν σε μεγάλο βαθμό ανδρικές. Οι Αφροαμερικανικές φωνές επιτέλους αρχίζουν να ακούγονται πολύ περισσότερο, ενώ εκείνες των μεταναστών μόλις που ξεκινούν. Αλλά θα πρέπει να το πω, τα πράγματα για τις γυναίκες δεν είναι καλύτερα τώρα σε σχέση με την εποχή που ξεκινούσαμε εμείς και δεν ακούμε από τις γυναίκες τις ιστορίες που ήλπιζα πως θα ακούγαμε.

ΚΚ. Και θα θέλατε να κάνετε την παραγωγή για περισσότερες ταινίες άλλων σκηνοθετών;
MR. Όχι. Το να τις κάνουμε μαζί με τον John και να μοιραζόμαστε τις περιπέτειες είναι η καλύτερή μου, καταλαβαίνετε; Κι όσο προχωρούν τα πράγματα με καλούν, για παράδειγμα, κι εμένα να πάω μαζί με τον John σε φεστιβάλ, διότι αναγνωρίζεται αυτή η συνεργασία που έχουμε οι δυο μας. Και μου αρέσει να γιορτάζω αυτή τη συνεργασία κι απολαμβάνω την κάθε νέα περιπέτεια που ζούμε μαζί. Οπότε ναι, βοηθώ τους άλλους, μα δεν είμαι διατεθειμένη να είμαι παραγωγός πλήρους απασχόλησης για κανέναν άλλον διότι πολύ απλά μας αποσπά από την κοινή μας ζωή.

[*στο σημείο αυτό ο John Sayles παρεμβαίνει στην κουβέντα*]

JS. Και νομίζω πως είναι μια κάπως άχαρη δουλειά στην κατάστασή μας. Έχει πολύ κόπο.

MR. Αφού δεν αγαπώ κανέναν όσο αγαπώ εσένα.

Μετάφραση στα ελληνικά: **Όλγα Τζόαν Κτενίδου**

INTERVIEW: MAGGIE RENZI

by **Konstantinos Kontovrakis**

KK. You have been the producer for the majority of John's films but there are some that you haven't produced. How is your involvement decided?
MR. With *Return of the Secaucus 7* we didn't know what a producer did, so I didn't get producer credit. But, in fact, now that I know what a producer does, I was really one of them, as I made lists, helped and planned. It wasn't until *Lianna* that I took the first producer credit and knew that I could start it from the beginning. *Baby It's You* and *Eight Men Out* were movies that were brought to John by other producers. So those were both studio movies whose producers were working through the studio. Then, as the years passed, it was an assumption that I would produce the movies and I was really eager to do whatever John wanted to do. *Casa de los Babys* is the exception to that because I didn't feel that the script was really ready. John was adamant about it and nothing that I said was going to change that. It was a hard impasse, actually, for us, because of course our films are not only work. They're our shared lives. And it was a couple of days after September 11, when this gloom was over everyone, when I said to John "You and I can't be in a struggle about this. Everything's so difficult and gloomy, so I yield. You go ahead and if you need to make that movie, then you have to go make it without me." And it was hard.

KK. But did you have any other kind of input in all the films that you haven't been involved in as a producer?
MR. With *Baby It's You*, because it's a story about a girl who went from high school to college, I knew a lot about that experience and I could tell him about what was happening in the girls' room and he knew what was happening in the

Return of the Secaucus 7, 1980: Η Maggie Renzi στο ξεκίνημα της καριέρας της / Maggie Renzi at the beginning of her career

Η «οικογένεια» του *City of Hope* / The *City of Hope* «family»

boys' room. Now, Amy Robinson was the chief person, because it's actually her story, but I think that a lot of my stories about going to college and the difficulty of that transition did influence his writing. With *Eight Men Out* I had no input in the story, but I play the pitcher's wife and all I did then was to be what we call "the girlfriend." So I was the hostess for the film and spent almost the whole time on location with John, but just as an actress (and I definitely prefer being a producer). As we've worked together over the years, John's come to trust my opinion more and I've gotten to be better at offering him suggestions in a productive and positive way, so John will ask more often for my opinion.

KK. I think that some of the best characters John has sketched are women, e.g. *Baby It's You, Lianna, Passion Fish*... Did you help him at all in writing them or is it just his own sensitivity?
MR. He won't very often ask me, I would say, what would this character do or say in this situation. There might be incidental questions but I think it's more that, as we've lived together since 1973, he's been brought more and more into a world of women. We've lived communally in the past and we've lived with David Strathairn and his wife, so John's been fortunate to have the company of women around him consistently. I think John would also trace this back to the early years when he was working in hospitals and hospitals are run by women – the doctors are there but the hospitals are

run by women. He was an orderly, which is the lowest level of worker along with the clean-up crew and those are completely female conversations that he would hear among the nurses and their aids all those years. I think you'd have to ask John if he's a feminist. I'm not sure that he is, but he has sympathy for women and a good understanding of them, when he's willing to really search that out. And he has great frames of reference from all the women that he knows. Obviously me, chiefly, everyday, for thirty years, but also the other women that we know.

KK. You mentioned that you went through hard times with *Casa de los Babys*. In all these years of sharing your life and work, would you say that there were points of tension, the kind usually arising between producers and filmmakers?
MR. Recently, I've begun to observe the directors who continue to work consistently with their producer at least over a period of several films, if not a lifetime. Frequently it's somebody who has a really intimate relationship with the director, whether it's the Cohens – it's two brothers – or husband and wife teams like Nancy Savoca and her husband, Rich Guay, or even people like Sarah Green and David Mamet, who were not lovers. So when you have a relationship with a producer that isn't about conflict but it's actually about support, it gives the director the opportunity to make the films more freely, with less distraction; because the producer is about keeping the distractions away. No one understands better than I do John's requirement to have creative control over the casting or the length of the film. So I don't think of it as a relationship of conflict because I really consider myself to be the person who supports John's vision. As we become better at this together, I find ways to make critical suggestions that still appear to be supportive, that really are about the movie and about him getting to make the final decisions. But I'm now more confident that I can make a suggestion to him without him feeling threatened. Directors might sometimes feel threatened and it's no wonder because there is this tradition of the producer being an antagonist. However, in those situations the producers are usually representing another entity, usually the studio.

KK. So you don't have to think of the commercial aspect of the film as a producer?
MR. You know, I think that I support John to a fault. That is to say, I think another producer would encourage him to make work that's more commercial. Maybe that would be better but I've encouraged him to do what he wants to do and say what he wants to say. The result of that is films which are perhaps not the most commercial, but which are absolutely successful in the sense that the director got to fulfill his vision and that they stand as important, complete, authentic works, which is why we're being invited to Thessaloniki. But if we had made more commercial films, I'm not sure if either of us would be happier or that the films would be better. I'm really excited when he has an idea that I consider commercial, like *Honeydripper*. I don't think I knew that *Lone Star* was commercial, and, honestly, I believe in these films so fully when I decide to work for them that I think that the audience is there and will really like them. So when the films haven't turned out to be successful at the box office, I'm still not sure that they weren't commercial but that the distributor failed to find the audience and get it into the theater.

KK. All your films are, I assume, difficult to produce, finance and materialize, especially as you often work in very specific and often remote communities. So which film out of all the ones you've made together was the most difficult to materialize?
MR. Well, *The Secret of Roan Inish* was really hard because there was quite a high degree of difficulty with the special effects and with shooting in a remote location. But it was mostly difficult because the financing fell through while we were making it and there were points when John and I wondered whether we could continue making that film. The same thing happened on *Silver City*, we thought we had money from some sources and we didn't. And the decision to fund it ourselves was insane, it was 6 million dollars! The stress of not knowing if you can pay people is horrible. I know that's the way that Merchant and Ivory work (another good example of a team that works on the basis of an intimate relationship). Those Merchant & Ivory movies were always about not knowing where the money was coming from. And somehow I think that this man, Merchant, thrived on that drama. I don't like that kind of drama. There's enough drama going on without worrying about the money. In a way, *Honeydripper* was one of the easiest films, because we'd decided beforehand that we were going to spend our own money on it and that gave us complete control and it gave me the time to deal with what the issues were on the set – and there were plenty of issues on the set. Keeping that many

actors together is really a hard thing; making sure that their commitment to play the part actually results in them showing up isn't easy when there are these huge casts of 45-50 people.

KK. Speaking of the large number of actors on the set, one feels that you seek to establish a kind of familiarity between people, especially when working with the same actors or crew members in more than just one or two films. Are you creating – so to speak – an extended family in that way?
MR. Sure, because we try to make it like a family. I remember years ago, when *Ms.* was still a new magazine – it was the first feminist mainstream magazine – I was interviewed by this woman, a tough lesbian, and she asked me: "Here you are producing movies. You didn't go to film school, you don't have any experience, so what makes you a good producer?" I replied to her in dismay that my mother is a great hostess! It's true. The thought is that, just like in a party, if it's 50 strangers, then every little connection needs to be made, the food has to be better, people have to meet and feel respected. If you have a few people there who already know each other, then they can begin the conversation and they can also lead the way for other people to understand what sort of circumstance this is. So when we have people like David [Strathairn] or Chris [Cooper], particularly now that they are as well known and respected as they are, it's the same thing. If they are not fussing about not having a trailer (because nobody gets his own trailer), if they're obeying John, if they're showing up on time, if they're being cooperative, then other people who aren't so sure and are used to being treated in a different way on bigger films, will do the same. The more of those people we have with us, the easier it is and I don't have to be as directly involved with every single person. But I'm on the set everyday and I have the same call in the morning as the cast does. Everyone can see that no one works harder than John and I do. Most people take that as a model. Some don't, some can't... Some people have been corrupted by the system so thoroughly that the only way they can feel like they're themselves is to make a fuss. But we work really hard to make it egalitarian; and when I hear about these movies where the director eats separately off different plates, I think of it as an autocracy, where the director might as well have a whip and be superior. You can tell already that John is not into being superior and neither am I, so that makes me more accessible and people learn that they can come to me if a problem's arising. A lot of times John isn't accessible because he's so focused. So it's my job to make sure that I pass on every kind thing John has said about an actor's performance or how thrilled he was with the set that we worked on yesterday. Sometimes that's really my role: to be his mouthpiece.

KK. You work in a different way than most people here and you touch upon subjects that people won't easily touch. You're, in a way, an exception to the system in which you've been working and you've been doing that consistently for the past twenty-seven years. Do you ever feel lonely in what you've decided to be: you being the producer you are and John the filmmaker he is?
MR. I think sometimes I do, particularly when we work so hard on films and then they seem to disappear. In the early years the system was different: there simply weren't as many art films as there are now and, if there were, it was in another language besides English. So when these English language art films began to come out people paid a lot of attention to them. They were a novelty; people were seeing themselves on the screen. Something like *The Brother from Another Planet*, it was one of the first black ensemble films of the independent movement and people were so excited to see themselves on screen. So we would be able to play in theaters for 2-3 months and really felt like we'd reached an audience. Now there's so much competition and distribution is not as creative as it needs to be to make sure that the film is really brought to an audience and has captured their attention beforehand. Also, recently I've been able to stop and look around and realize that the films have actually had an impact and that we haven't been doing it in a vacuum; there are lots of filmmakers watching what we're doing and not just cynically. They'd like a long career like ours, something different and braver, not just to make a film and go to Hollywood; because that's really what's the biggest difference for us: we didn't just go to Hollywood. And let's say that Hollywood has become less and less interested in making movies that reflect the lives of ordinary people. Every other movie is a cartoon or an action story or things that have very little to do with people's real lives. We have made fantasies like *The Brother* or *Roan Inish* but they're so heavily based on the reality of real communities. That's just something that Hollywood is not interested in. But I will say that I used to be intimidated and feel like I was less of a producer than the people who made big movies and got good box office. But as those movies have gotten shittier and shittier and take 8 producers and 6 executive producers and

12 rewrites to make what I think is mostly junk, I'm not so intimidated any more. You know, I think we manage to tell good stories with wonderful performances, with very good quality of production value and we made a lot of them. So I'm more confident now and I feel less alone.

KK. As an independent producer, how do you feel about the current state of independent filmmaking in the States?
MR. Well, I'm disappointed, you know... I do think that there are people making good movies, but most of the subjects are pretty slight. Enough movies about coming-of-age or about midlife crises of men. I wish there were more movies from history, like *Matewan.* There certainly are films that are being made independently, that I love and that we support, such as Alejandro's Springall new movie, *My Mexican Shivah,* Karyn Kusawa's *Girlfight* and a new one called *Toe Tactic* by Emily Hubley. Where films are being made on subjects that are interesting in a style of working that is consistent with ours, we give them as much support as we can. We'll give them money, if we haven't spent it all on our own. We gave 1,000 dollars to Barbara Kopple to buy stock for *American Dream.* So yeah, there are interesting things going on, but what has the movement become? I'm pretty disconnected from it, you know... It's like Sundance, which has become the new, the other Hollywood. That's fine for people who want to do that and go to Hollywood. It just doesn't have very much to do with us. I'm disappointed that women's voices are not heard more. There was a notion with independent film that we would be hearing from all these different sectors. We thought of it as regional filmmaking originally: that you could make a movie where you lived, with the people that you knew, about the people that you knew. And some of that is happening, but the voices are still largely male. African American voices are finally beginning to be heard much more and immigrant voices are just starting to be heard. But I have to say it's not any better for women than when we started and we're not hearing the stories from women like I was hoping that we would.

KK. And would you like to produce more films by other people?
MR. No. I like it best when we get to do this together with John and when we share the adventures, you know? And more and more I'm invited to join John at festivals, for example, because there's recognition of this partnership between the two of us and I enjoy celebrating that partnership and I enjoy the next adventure that we have together. So I do help other people but I'm not willing to be a full time producer for anyone else because it's just a distraction from our lives together.

[*John Sayles breaks into the conversation*]

JS. And I think it's kind of a thankless job in our situations. It's a lot of work.

MR. Nobody I love as much as I love you.

Οι συνεργάτες του *Brother from Another Planet* / Crewmembers of *Brother from Another Planet*

Πώς είναι να είσαι στο πλατό με τον John Sayles;
Ηθοποιοί, τεχνικοί, φίλοι και «συγγενείς» μιλούν για τη μακροχρόνια συνεργασία τους και μοιράζονται τις απόψεις τους για το έργο του.

Των **Chris Cooper, Mary Cybulski, Mason Daring, David Strathairn, John Tintori** και **Haskell Wexler**

What is it like to be on the set with John Sayles?
Actors, crewmembers, friends and "family" talk about their long time collaboration and share their views on his work.

By **Chris Cooper, Mary Cybulski, Mason Daring, David Strathairn, John Tintori** and **Haskell Wexler**

Το όνειρο κάθε ηθοποιού!

Για αρκετό καιρό, ακόμη και πριν γνωρίσω ή δουλέψω με τον John Sayles, θαύμαζα τα διηγήματά του, τα μυθιστορήματά Για αρκετό καιρό, ακόμη και πριν γνωρίσω ή δουλέψω με τον John Sayles, θαύμαζα τα διηγήματά του, τα μυθιστορήματά του και την πρώτη του ταινία *Return of the Secaucus 7*. Μου άρεσε το λεπτό του χιούμορ, η αναγνώριση μιας εξυπνάδας στον θεατή ή τον αναγνώστη του, η αλήθεια με την οποία επένδυε τους ήρωές του, η ακρίβεια των διαλόγων του. Γενικά, ο John είναι σπουδαίος αφηγητής. Καθώς η σχέση μας γινόταν στενότερη, διαπίστωσα μια συγγένεια με τις πολιτικές του πεποιθήσεις και την αίσθησή κοινωνικής δικαιοσύνης που τον διακρίνει. Μια συζήτηση με τον John είναι πάντα διαφωτιστική. Στηρίζει τη γνώμη του στις απίστευτες γνώσεις του για οποιοδήποτε σχεδόν θέμα ανακύπτει.

Όταν με επέλεξαν ως Joe Kenehan για την ταινία του *Matewan* (*Ματωμένη Αμερική*), δε μπορούσα να πιστέψω την καλή μου τύχη. Ήταν η πρώτη μου ταινία κι ήταν ένας σπουδαίος ρόλος σε μια ταινία του John Sayles. Επίσης, είχα για συντροφιά μια ομάδα ηθοποιών με υπόβαθρο κυρίως θεατρικό. Δουλεύοντας στενά με τον John, απέκτησα ακόμα μεγαλύτερο σεβασμό για το άτομό του. Όπως λίγοι σκηνοθέτες με τους οποίους συνεργάστηκα έκτοτε, ο John πάντα κάνει ό,τι περισσότερο μπορεί. Από το να δίνει σε κάθε ηθοποιό μια ή δύο πυκνογραμμένες σελίδες με τη βιογραφία και το παρελθόν του ήρωα, μέχρι το σωστό σκηνοθετικό του ένστικτο για το πότε να αφήνει τον ηθοποιό ελεύθερο και τις λακωνικές του υποδείξεις που κάνουν τη δημιουργικότητα να ρέει, ο John είναι το όνειρο κάθε ηθοποιού. Η σύντροφος και παραγωγός του, Maggie Renzi, τελειοποιεί τη συνεργασία, διασφαλίζοντας ότι η ατμόσφαιρα στο πλατό είναι πάντα επικεντρωμένη στη δουλειά, φιλική και διασκεδαστική.

Δούλεψα με τον John σε τέσσερις ταινίες του: *Matewan*, *City of Hope* (*Η πόλη της ελπίδας*), *Lone Star* (*Μοναχικό αστέρι*), και *Silver City* (*Ψηφίστε Πιλάγκερ... δαγκωτό*). Αν με χρειαστεί για οποιαδήποτε από τις προσεχείς του ταινίες, αρκεί μόνο ένα τηλεφώνημα. Παντού και πάντα, John!

Chris Cooper

An actor's dream come true!

For some time, even before meeting or working with John Sayles, I had admired his short stories, novels, and first film, *Return of the Secaucus 7*. I enjoyed his subtle humor, his granting the reader or audience some intelligence, the truth with which he invested his characters, his spot-on dialogue. All in all, John is a great storyteller. As our relationship grew, I also found a kinship with his politics and sense of social justice. Conversation with John is always illuminating. John's opinions are backed with a near-staggering working knowledge on almost any subject that comes up.

When I was cast as Joe Kenehan in his film *Matewan*, I couldn't believe my good luck. It was my first film, and it was a

great role in a John Sayles film. I was also in the company of a group of actors who came primarily from a theater background. Working closely with John, I developed an even greater respect for him. Like few directors I have worked with since, John always goes the extra mile. From providing each actor a page or two of single-spaced character biography and background, to his fine-tuned director's instinct of when to leave the actor alone, to his terse suggestions that set the creative juices flowing, John is an actor's dream come true. His partner and producer Maggie Renzi perfects the partnership by making sure the atmosphere on set is always concentrated, familial and fun.
I've worked with John on four of his films: *Matewan*, *City of Hope*, *Lone Star* and *Silver City*. If he needs me to work on any upcoming films, I'm only a phone call away. Anytime, anywhere, John!

Chris Cooper

Κλίμα ισοτιμίας και σκληρής δουλειάς
Πώς να εξηγήσω πώς είναι να δουλεύεις σε μια ταινία του John Sayles... Λοιπόν...
Μια μέρα στο πλατό του *Sunshine State* (*Ηλιόλουστη πολιτεία*), κατά τη διάρκεια μιας μετακίνησης του συνεργείου, ο Michael Barker, ένας από τους προέδρους της Sony Pictures Classics, κουβάλησε για τα λίγα τετράγωνα μέχρι το νέο χώρο γυρισμάτων έναν υγρό και βαρύ ψύκτη ποτών. Δεν γνωρίζω τον Michael καλά, δεν φαντάζομαι όμως ότι το να κουβαλάει ψύκτες είναι κάτι που ο ίδιος ή οποιοσδήποτε άλλος πρόεδρος εταιρείας συνηθίζει να κάνει σε πλατό ταινιών. Κι όμως, ξέρω γιατί το έκανε. Στο κλίμα ισοτιμίας και σκληρής δουλειάς του κινηματογραφικού πλατό του John Sayles μοιάζει το σωστό πράγμα να κάνει κανείς.
Η δομή εξουσίας καθορίζει την κοινωνική ιεραρχία στα περισσότερα κινηματογραφικά πλατό. Οι επικεφαλείς των τμημάτων έχουν λίγο μεγαλύτερη δύναμη από τους υπόλοιπους τεχνικούς. Οποιοσδήποτε μπορεί να βάλει τις φωνές σ' έναν βοηθό παραγωγής, χωρίς καμία επίπτωση. Τα πράγματα, όμως, δεν είναι έτσι στα πλατό του John και της Maggie. Όλοι συναναστρέφονται μεταξύ τους. Ένας ανώτερος επαγγελματικός τίτλος δεν θα σου επιτρέψει να είσαι βαρετός ή κακομαθημένος. Οι ντόπιοι βοηθοί παραγωγής οργανώνουν συχνά εκδρομές και δείχνουν σ' όσους δεν είναι από την πόλη εκπληκτικά πράγματα. Έχω συμμετάσχει στις πιο ενδιαφέρουσες πολιτικές συζητήσεις και στα πιο απολαυστικά πάρτι όποτε είμαι στα συνεργεία τους.
Και ποιος είναι εκείνος ο ψηλός τύπος που κουβαλάει τους σάκους με την άμμο; Είναι ο John Sayles, ο σκηνοθέτης.

Mary Cybulski

A hard-working egalitarian atmosphere
How to explain what it's like to work on a John Sayles film...Well...
One day on the set of *Sunshine State*, during a company move, Michael Barker, co-president of Sony Pictures Classics, carried a wet and heavy drink cooler for a few blocks to the new location. I don't know Michael well but I can't imagine that carrying drink coolers is something he or any other company president does very often on movie sets. Still, I know why he did it. In the hard-working egalitarian atmosphere of a John Sayles film set it just feels like the right thing to do.
The power structure on most film sets dominates the social order. The director and producers eat lunch with the actors. The department heads carry a little more weight than the other technicians. Anyone can yell at a production assistant and get away with it. That's not how it works on John and Maggie's sets. Everyone mixes with everyone else. An elevated job title will not let you be a bore or a brat. Local production assistants often organize outings and show the out-of-towners something amazing. I've participated in the most interesting political discussions and the sweatiest dance parties while on their crews.
And that tall guy carrying the sandbags? That's John Sayles; he's the director.

Mary Cybulski

Η ζωή με τον John: λίγες σκέψεις για σχεδόν τριάντα χρόνια συνεργασίας με τον John Sayles...
Πολλές ταινίες πριν, θυμάμαι να παίζω μια συγκεκριμένη μελωδία για τον John. Σταμάτησε για ένα λεπτό, γύρισε προς το μέρος μου και είπε: «Ξέρεις, είναι τόσο όμορφη, που πραγματικά θα με ενοχλήσει όταν δε θα τη χρησιμοποιήσω.»
Σας τα είπα ήδη όλα με δυο λόγια. Πρέπει να θυμάστε (εγώ εκπαίδευσα τον εαυτό μου να το κάνει) ότι οι ταινίες του

Silver City, 2004: ο Chris Cooper στην τελευταία του συνεργασία με τον Sayles / Chris Cooper in his most recent film with Sayles

John δεν είναι δίωρα μουσικά βίντεο με ατυχείς διαλόγους, αλλά ταινίες για ασυνήθιστες στιγμές στις ζωές συνηθισμένων ανθρώπων, και τα μουσικά θέματα βρίσκονται εκεί για να ενισχύσουν τις στιγμές αυτές και τους ανθρώπους αυτούς. Η μελωδία μου δεν ταίριαζε, ο John όμως δεν ήθελε να με πληγώσει κι ήθελε πραγματικά να ξέρω ότι εκτιμούσε τις προσπάθειές μου· κάποιος όμως έπρεπε να μου υπενθυμίσει να μην ξεφεύγω απ' το στόχο. Υπάρχει κι άλλο λαυράκι στην ιστορία αυτή· ο John ξέρει πάντα τι θέλει – και γνωρίζει τον καλύτερο τρόπο να το πάρει απ' αυτούς με τους οποίους δουλεύει.

Γνώρισα τον John όταν έψαχνε δικηγόρο για την πρώτη του ταινία. Είχα ξεστρατίσει από τη δουλειά μου ως μουσικός κι είχα στραφεί στα νομικά κι εκείνος ήθελε δικηγόρο για την πρώτη του ταινία. Τη μέρα που συναντηθήκαμε, το αμάξι του χάλασε και περάσαμε ένα υπέροχο απόγευμα φτιάχνοντάς το. Ενόσω το επισκευάζαμε, ανακαλύψαμε ότι συνεννοούμασταν. Η «συνεννόησή» μας αυτή αποτελεί πράγματι τον πυρήνα της σχέσης μας. Στ' αλήθεια, δεν υπάρχει υποκατάστατο της συνεννόησης με τους συνεργάτες σου. Καθώς αποσυρόμουν από τη δικηγορική και άρχιζα να ακολουθώ την πραγματική μου αγάπη για τη μουσική σύνθεση και παραγωγή, ο John με επιστράτευσε να κάνω τη μουσική επένδυση των ταινιών του.

Στην πρώτη, *Return of the Secaucus 7*, ο συνολικός προϋπολογισμός για τη μουσική ήταν 700 δολάρια. Συμπεριλαμβανομένων των εξόδων. Παιζόταν επί έξι μήνες στο τοπικό σινεμά, μπήκε στα top 10 όλης της χώρας κι ήταν ένα σχολείο για όλους μας.

Μερικά στιγμιότυπα από το οικογενειακό άλμπουμ:

Matewan (*Ματωμένη Αμερική*): Είναι δύο το πρωί σ' ένα αγροτικό πάρκο στα βάθη της Δυτικής Βιρτζίνια· η βροχή έχει δημιουργήσει ένα πελώριο βούρκο κινούμενης άμμου, οι γεννήτριες δίνουν ρεύμα σε μεγάλα ψυχρά φώτα που αιωρούνται από γερανούς και μετατρέπουν το πλατό σε ανατριχιαστικό θέαμα επιστημονικής φαντασίας. Είχαμε

μικροσκοπικούς πομπούς και δέκτες προσαρμοσμένους στα μουσικά μας όργανα για μια σκηνή γύρω απ' τη φωτιά, όπου ελπίζαμε να απεικονίσουμε το μόνοιασμα τριών διαφορετικών ομάδων ανθρακωρύχων μέσα απ' την αγάπη τους για τη μουσική. Οι ντόπιοι ορεσίβιοι, οι μαύροι του Νότιου Δέλτα και οι μετανάστες Ιταλοί, έφτασαν όλοι τους στον ίδιο καταυλισμό με το δικό τους μουσικό στίγμα ο καθένας κι ο John είχε γράψει μια σκηνή όπου όλοι μαζεύονται γύρω από τη φωτιά – έγραψα ένα είδος αργού κάντρι-μπλουζ-βαλς για τη σκηνή. Τα περίπλοκα ηλεκτρονικά και το μουσκεμένο σύμπαν των μετακινούμενων σκιών έκαναν το όλο εγχείρημα παρακινδυνευμένο εξαρχής – θα λειτουργούσε άραγε; Πολλούς μήνες αργότερα, παρακολούθησα μια κριτικό κινηματογράφου να αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος της κριτικής της στη σκηνή αυτή. Την είχε κάνει να κλάψει. Κι εμένα επίσης.

Brother from Another Planet (*Από άλλο πλανήτη*): Ο John έκανε τον βασικό του ήρωα μουγκό, πράγμα που αποδέσμευσε μεγάλο μέρος του προϋπολογισμού για τον ήχο, κι έτσι το ξόδεψε στη μουσική. Αυτή είναι πάντα σοφή κίνηση. Γράψαμε μερικά ποπ τραγούδια που έδωσαν στην ταινία έναν αβίαστο, στρωτό ήχο, πολύ πάνω από τον προϋπολογισμό της. Η υπέροχη DeeDee Bridgewater τα έκανε όλα να ακούγονται εύκολα κι ένα κομμάτι με τον Ren Woods έγινε επιτυχία στα χορευτικά κλαμπ της Ανατολικής Ακτής. Είχαμε την ιδέα να βάλουμε τον Joe Morton, που υποδύεται τον μουγκό Αδελφό, να πει ένα τραγούδι ραπ πάνω απ' τους τίτλους του τέλους. Όταν βγήκε η ταινία, ο John κι εγώ την είδαμε σ' έναν κινηματογράφο κοντά στην Πλατεία Times. Όταν η ταινία τελείωσε, το ακροατήριο, που αποτελείτο εξίσου από μαύρους και λευκούς, σηκώθηκε όρθιο κι όλοι χαμογελούσαν ο ένας στον άλλον την ώρα που έβγαιναν έξω. Μιλάμε για κάτι μοναδικό.

Honeydripper: Δύο χρόνια πριν, ο John εξηγούσε μια βασική σκηνή του *Honeydripper*, της ταινίας που ήθελε να γυρίσει, περιγράφοντας μια συναυλία σ' ένα νυχτερινό κλαμπ όπου ο τραγουδιστής του συγκροτήματος βγαίνει έξω από το κλαμπ παίζοντας ένα παρατεταμένο σόλο κιθάρας με μια πραγματικά μακρόσυρτη συγχορδία και, εξακολουθώντας να παίζει, πηδάει σ' ένα ημιφορτηγό μπροστά από το κλαμπ και, παίζοντας ακόμα, επιστρέφει στο κλαμπ, ακριβώς στην ώρα του για να συνεχίσει το τραγούδι με το συγκρότημά του. Ο John επέμενε ότι ήταν ζωτικό, όταν θα γυρίζαμε τη σκηνή, ο κιθαρίστας να έπαιζε πραγματικά κι όχι να παρίστανε ότι έπαιζε ένα ήδη ηχογραφημένο κομμάτι.
Προσπάθησα να βρω τις λέξεις για να του εξηγήσω το πόσο απίστευτα ανέφικτο ήταν το πλάνο, την αδυνατότητα του να βρούμε κάποιον που θα μπορούσε να παίξει πραγματικά κιθάρα σ' ένα τέτοιο πλάνο, και την αδυνατότητα του να ηχογραφήσουμε το άτομο αυτό που δεν θα μπορούσαμε να βρούμε.
Δύο χρόνια αργότερα, στις 2 το πρωί μια νύχτα του Νοέμβρη στην Αλαμπάμα, είδα τον Gary Clark Jr. να μετεωρίζεται πάνω σ' ένα παλιό ημιφορτηγό παίζοντας ένα πραγματικά μακρόσυρτο σόλο μπροστά σ' ένα ρυπαρό νυχτερινό κέντρο που το έλεγαν «Honeydripper». Ξέρω με ποιο τρόπο ηχογράφησα το παίξιμό του, εξακολουθώ όμως να μην καταλαβαίνω πώς τα κατάφερα.

Lone Star (*Μοναχικό αστέρι*): Όταν συζητούσαμε τη μουσική για το *Lone Star*, ο John μου εξήγησε ότι ήθελε να ξαναηχογραφήσει μια βερσιόν του «Since You Left Me» με τον θρυλικό τραγουδιστή της Tex-Mex μουσικής, Freddy Fender. Ο John ήθελε να ακούσει τη μελωδία σ' ένα ελαφρώς διαφορετικό ρυθμό, επιθυμούσε να την ακούσει ηχογραφημένη στα Ισπανικά και στα Αγγλικά, πράγμα που σήμαινε ότι τουλάχιστον είχαμε να βγάλουμε μια – προβληματική – άδεια λιγότερη.
Αφού μίλησα τηλεφωνικά με τον καλλιτέχνη για να προ-ηχογραφήσω τη μουσική υπόκρουση στο σωστό κλειδί, ξύπνησα ένα σαββατιάτικο πρωινό στη Βοστόνη και, φορτώνοντας την 24άρα κασέτα στη βαλίτσα μου, οδήγησα ως το αεροδρόμιο.
Προσγειώθηκα το μεσημέρι στο Κόρπους Κρίστι του Τέξας, όπου ο ίδιος ο Freddy Fender με περίμενε στο αεροδρόμιο μέσα σε μια παλιά Triumph TR-3 που έδειχνε τόσο κακοπαθημένη όσο κι ο ίδιος, για να με οδηγήσει στο στούντιο, αλλάζοντας συνεχώς λωρίδα στους αυτοκινητόδρομους του Τέξας με το ένα χέρι στο τιμόνι και με το άλλο να κρατά ένα καπέλο τζόκεϊ στο κεφάλι του. Δεκαπέντε λεπτά μετά την άφιξή μας στο στούντιο, τον παρακολουθούσα να γέρνει το σκαμνί του προς το μικρόφωνο μασουλώντας σνακ από χοιρινές πετσούλες (αυτά τα πράγματα ούτε στον κινηματογράφο δε γίνονται!) και να τραγουδάει με την αβίαστη φωνή ενός χερουβείμ. Ελέγξαμε τα φωνητικά, δώσαμε μια γρήγορη συνέντευξη σ' έναν ντόπιο δημοσιογράφο, πακετάρισα την ανεκτίμητη κασέτα και όδευσα ξανά προς το αεροδρόμιο.

Στις 9 το ίδιο εκείνο βράδυ, πέρασα το κατώφλι του σπιτιού μου στο Marblehead της Μασαχουσέτης, σκεπτόμενος: «Τι διάολο έγινε μόλις τώρα;»
Είναι μια σκέψη που κάνω συχνά όταν έχω παρτίδες με τον John.

Mason Daring

Life with John: some thoughts on nearly thirty years of collaboration with John Sayles...
Many films ago, I remember playing a particular cue for John. He paused for a moment, turned to me, and said, "You know that is so beautiful, it's really going to bother me when I don't use it."
There you have it in a nutshell. You must remember (and I have taught myself to do so), John's films are not two-hour music videos with regrettable dialogue, they are films about extraordinary moments in the lives of ordinary people, and the music cues were there to support those moments and those people. The cue was inappropriate, but John had no wish to hurt my feelings, and indeed wanted me to know he appreciated my efforts, but I needed to be reminded to keep my eye on the prize. There is one other nugget in this story: John always knows what he wants – and he knows how best to get it from those with whom he works.
I met John when he was looking for a lawyer for his first film. I had strayed from my musical work into the law, and he needed a lawyer for his first film. The day we met, his car broke down, and we spent a wonderful afternoon getting it running. While we worked on it, we found out we got along. It was this 'getting along' that indeed is the core of our relationship. There is simply no substitute for getting along with your colleagues. As I retired from the practice of law and began to pursue my real love of musical writing and production, he drafted me to work on the scores for his films.
The first, *Return of the Secaucus Seven*, had a grand total musical budget of $700. Expenses included. It ran for six months at our local theater, made top ten lists throughout the country, and afforded us all a chance to attend our own film school.
Some snapshots from the family album:

Matewan: It's 2 a.m. in a rural park deep in West Virginia, the rain has created a massive quicksand bog, the generators run large moonlights suspended from cranes that turn the set into a period sci-fi creepshow. We had tiny transmitters and receivers built into our instruments for a campfire scene where we hope to portray the coming together of three segments of miner populations through their love of music. The local hillbillies, the Southern Delta blacks, and the immigrant Italians all came to the same camp with their own brand of music, and John has written a scene where they come together around a campfire – I wrote a sort of slow country blues waltz for the scene. The complex electronics and the sodden universe of dodging shadows make the whole thing a crapshoot from the start – would it work? Several months later I watched a film critic devote most of her review to the scene. She said it made her cry. Me too.

Brother From Another Planet: John made his main character mute, which freed up a lot of the sound budget, so he spent it on the music. Always a wise move. We wrote a number of pop songs, which gave the film a slick sound far in excess of its budget. The fabulous DeeDee Bridgewater made it all sound easy, and a number by Ren Woods became a hit in the dance clubs along the East Coast. As a conceit, we had Joe Morton, who plays the mute Brother, do a rap song over the end credits. When it was released, John and I saw it in a theater near Times Square. After the movie was over, the audience, equally split between black and white, got up and smiled at each other on the way out. Talk about unique.

Honeydripper: A couple of years ago, John discussed a pivotal scene in his proposed film, *Honeydripper*, by describing a nightclub concert where the lead singer walks out of the club, playing a long guitar solo with a REALLY long chord, and, STILL PLAYING, jumps up on a pickup truck in front of the club, and STILL PLAYING, walks back into the club just in time to resume his vocal in front of his band. John insisted that it was vital that, when we shoot this scene, the guitar player had to ACTUALLY BE PLAYING, not just mime playing to a pre-recorded track.
I tried to find the words to explain to him the sheer impossibility of the shot, the impossibility of finding anyone who could ever actually perform guitar in that shot, and the impossibility of recording this person we couldn't find.
Two years later, at 2 a.m. in an Alabama November night, I watched Gary Clark, Jr., levitate up onto an old pickup truck

Οι συνεργάτες του *Eight Men Out* / The crewmembers of *Eight Men Out*

while playing a REALLY LONG solo in front of a beat-up nightclub called 'Honeydripper'. I know how I recorded his playing, but I still don't know how he did it.

Lone Star: When discussing music for *Lone Star*, John explained that he would like to re-record a version of "Since You Left Me" by the legendary Tex-Mex singer Freddy Fender. John wanted to hear the melody at a slightly different tempo, he wished to hear it recorded in both Spanish and English, and, it would mean one less problematic license to secure. After speaking with the artist by phone to pre-record the backing tracks in the correct key, I awoke one Saturday morning in Boston, and tucking the 24-track tape into my bag, drove to the airport.
I landed at noontime in Corpus Christi, Texas, where Freddy Fender himself met me at the airport in an old TR-3 that looked as battle-scarred as he did, and drove me to the studio, weaving back across the lanes of the Texas freeways with one hand on the wheel and the other clapping a Scottish racing cap to his head. Fifteen minutes after we arrived at the studio, I was watching him leaning back on a stool in front of the microphone, munching on pork rinds (who could make things like this up?), and singing with the effortless voice of God's Chosen Angel. We checked the vocal, gave a quick interview to a local reporter, and I packed up the priceless tape and headed back to the airport.

At 9:30 that same evening, I walked through the door of my home in Marblehead, Mass., thinking, "WHAT THE HELL JUST HAPPENED?"

I get that thought a lot around John.

Mason Daring

Ιστορίες για την Ιστορία

Είναι πραγματικά ταιριαστό ο John κι οι ταινίες του να τιμούνται στην Ελλάδα, από το Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, μια και γνωρίζω λίγους σκηνοθέτες που να έχουν αφηγηθεί με τόση συνέπεια και πάθος την ιστορία των κοινών ανθρώπων και την πάλη ενάντια στους «θεούς» της εποχής τους· ένα σκηνοθέτη το κοινοτικό πνεύμα του οποίου μας θυμίζει τους ίδιους τους Έλληνες, που συνήθιζαν να συγκεντρώνονται στα αμφιθέατρα και να παρακολουθούν θεατρικά έργα πάνω σε ό,τι τους προβλημάτιζε. Ιστορίες για την Ιστορία τους. Βασικά, ο John λέει τα πράγματα έτσι όπως είναι. Τίποτα ωραιοποιημένο, τίποτα περιττό· τίποτα που δεν θα μπορούσε να συμβεί στην πραγματικότητα και μάλλον έχει κιόλας συμβεί. Αυτά με προσέλκυσαν αρχικά στη δουλειά του John και στη συνέχεια, ξανά και ξανά. Είναι ένας υπέρμαχος των «κοινών σκοπών» του «κοινού ανθρώπου». Κάθε ιστορία που διηγείται αποκαλύπτει την απλή ανθρώπινη φύση μας, τα καθημερινά μας λάθη, τις ζωές μας στο έλεος των κατασταλτικών και συχνά άδικων δυνάμεων που μας ελέγχουν. Κι αυτό που είναι ακόμα σημαντικότερο: το κάνει με σεβασμό και κατανόηση για όλους τους ανθρώπους του κόσμου που δημιουργεί, ανεξάρτητα από τη θέση που μπορεί να έχουν απέναντι στο βασικό του θέμα.

Δεν ήταν λοιπόν σύμπτωση που στο *Eight Men Out*, ο John και ο Studs Terkel, ο μεγαλύτερος μάλλον ανθρωπιστής δημοσιογράφος της Αμερικής, συμπράττουν, ως διαμορφωτές γνώμης, μοιραζόμενοι το καθήκον πληροφόρησης του έθνους για ένα ιστορικό γεγονός. Ένα από τα πράγματα που θυμάμαι πάντα με αγάπη από τη δουλειά μου με τον John είναι το ότι έφτιαχνε ένα είδος ψυχολογικής βιογραφίας του ήρωα που επρόκειτο να υποδυθώ. Τι τον διακινεί. Γιατί είναι αυτός που είναι, και για πιο συγκεκριμένο κομμάτι της ιστορίας ευθύνεται. Συνήθως, αυτό είναι δουλειά του ηθοποιού, οπότε όχι μόνο πρόκειται για μια γενναιόδωρη πράξη εκ μέρους του John, αλλά αποτελεί και ένδειξη της πληρότητας της προετοιμασίας του. Γνωρίζεις εξαρχής ποιος και τι είσαι. Και κανείς από τους ήρωές του δεν είναι σημαντικότερος από τον άλλο, όσον αφορά στην αφήγηση της ιστορίας. Κάθε φωνή αποτελεί ένα ουσιαστικό νήμα το οποίο, όταν συνυφαίνεται με τα άλλα, συνθέτει την τοιχογραφία που αποτελεί κάθε ταινία του Sayles. Όταν πια όλα τελειώσουν, νοιώθεις ένα σπουδαίο συναίσθημα συνεισφοράς και επίτευξης.

David Strathairn

Stories about history

It is keenly appropriate that it is in Greece, at the Thessaloniki International Film Festival, that John and his films are being honored because I know of few other filmmakers who have so consistently and compassionately told the story of common men and women and wrestling with the "gods" of their time; a director whose spirit of communality might remind us of a local Greek populus gathering in amphitheaters to hear plays about all that might trouble them. Stories about their history. Basically, John tells it like it is. No "bells and whistles", nothing gratuitous; nothing that couldn't actually happen, and probably already has. This is what drew me to John's work in the first place, and then again and again. He is a champion of the "common causes" of the "common man". Each story he tells reveals our simple humanity, our day-to-day fallibility, our lives in abeyance of the oppressive and often unjust forces that hold sway over us. And what's more, he does so with respect and understanding for all the people in the world he creates, regardless on which side of the central issue they might line up.

So it was no coincidence that in *Eight Men Out*, John and Studs Terkel, perhaps America's greatest humanitarian journalist, would be acting together, arbiters of opinion, sharing the duties of reporting the historic event to the nation.

One of the things I've cherished most about working with John is when he has written a kind of psychological biography of the character he has written for me to play. What makes the guy tick. Why he is who he is, and which particular part of the story he is responsible for. Usually that's the actor's homework, but not only is it a generous thing on John's part, it is an indication of how comprehensive his preparation is. You know at the outset who and where you are. And not one of his characters is any more important than any other when it comes to the telling of the story. Each voice is an essential piece of thread that when woven together creates the tapestry that is a Sayles film. It gives you a great feeling of contribution and accomplishment when it's all said and done.

David Strathairn

On

Έμπνευση και γενναιοδωρία

Πρωτογνώρισα τον John Sayles το φθινόπωρο του 1981 όταν προσλήφθηκα ως μακενίστας στη δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του, *Lianna*. Με τα χρόνια, η γυναίκα μου Mary Cybulski κι εγώ δουλέψαμε σε αρκετές ταινίες που έκαναν ο John και η σύντροφος και παραγωγός του, Maggie Renzi. Είναι φανερό από τις ταινίες τους πως ο John και η Maggie είναι απίστευτα έντιμοι και γενναιόδωροι άνθρωποι. Το να είσαι μέρος της ομάδας τους είναι σαν να είσαι κομμάτι της οικογένειάς τους. Δημιουργούν ένα κλίμα πραγματικής ισοτιμίας που προσφέρεται για μια ζεστή και κοινωνικά δυναμική εμπειρία.

Πρόσφατα, είχα την ευκαιρία να διαπιστώσω την ευγένεια και το σεβασμό του John σ' ένα διαφορετικό περιβάλλον. Ως πρόεδρος του μεταπτυχιακού κινηματογραφικού προγράμματος του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, προσκαλώ συχνά σκηνοθέτες να δώσουν μια διάλεξη ή να απαντήσουν σε ερωτήσεις των φοιτητών μας. Ο John συμφώνησε να επισκεφθεί το τμήμα, δεν ήθελε όμως απλώς να περάσει για να πει «ιστορίες του επαγγέλματος» ή να μιλήσει για τις ταινίες του. Αντίθετα επέλεξε να βάλει τους φοιτητές να κάνουν μια άσκηση στο μοντάζ και στη συνέχεια εστίασε στη δουλειά τους. Έδωσε σε μια ομάδα από προχωρημένους φοιτητές το αμοντάριστο υλικό από την πρώτη σκηνή της καινούργιας του ταινίας, *Honeydripper*, η οποία βρισκόταν ακόμα στο μοντάζ. Δεν τους έδωσε καμία κατεύθυνση για το πώς να μοντάρουν τη σκηνή κι εκείνοι δε γνώριζαν τίποτα για το σενάριο ή την ιστορία της ταινίας.

Δέκα διαφορετικοί φοιτητές-μοντέρ πήραν το ίδιο υλικό και το δούλεψαν για μια εβδομάδα· καθένας τους μόνταρε τη σκηνή όσο καλύτερα μπορούσε. Καθώς η μέρα της επίσκεψής του πλησίαζε, οι φοιτητές αγχώνονταν όλο και περισσότερο, περιμένοντας ν' ακούσουν τι θα έλεγε ο αριστοτέχνης σκηνοθέτης για τις ικανότητές τους ως μοντέρ. Ολόκληρο το τμήμα ήρθε για να ακούσει την κριτική του John στη δουλειά των –φυσικά– νευρικών φοιτητών, εκείνος όμως δεν είχε καμία τέτοια πρόθεση.

Αντίθετα, πρόβαλε όλες τις διαφορετικές εκδοχές και ανέλυσε το συγκεκριμένο αντίκτυπο της κάθε μιας τους στο κοινό. Σε μια περίπτωση, ένας φοιτητής είχε χρησιμοποιήσει κυρίως ευρυγώνια πλάνα, κι ο John μίλησε για την αντικειμενική φύση της εμπειρίας του κοινού όταν βλέπει μια σκηνή από απόσταση. Ένας άλλος φοιτητής βάσισε το μεγαλύτερο μέρος της σκηνής πάνω σ' έναν ήρωα, κατά συνέπεια υποδείκνυε στο κοινό ότι αυτό ήταν το άτομο που θα έπρεπε να προσέξει κανείς, ότι αυτός θα γινόταν ο σταρ της ταινίας. Κάποιος άλλος φοιτητής βρήκε πολλές στιγμές του υλικού όπου ο ένας ήρωας παρατηρούσε σιωπηλά τον άλλο, κι ο John επισήμανε ότι το κοινό θα περίμενε μια αφήγηση από τον πιο σιωπηλό ήρωα που θα έλεγε την ιστορία του άλλου. Και ούτω καθεξής.

Κάθε φοιτητής ερμήνευσε τη σκηνή διαφορετικά, ο John πήρε στα σοβαρά όλες τις εκδοχές και ανέλυσε τον αντίκτυπό τους. Ποτέ δεν είπε ότι κάποια σκηνή ήταν μονταρισμένη καλύτερα από κάποια άλλη. Δεν επαίνεσε κάποιο φοιτητή σε βάρος κάποιου άλλου, ούτε κατέκρινε τη δουλειά κάποιου ως αναποτελεσματική. Δεν ήταν αυτός ο στόχος του. Το μάθημά του ήταν να μας δείξει πως κάθε σκηνή, κάθε λεπτό, κάθε γραμμή του διαλόγου ή της δράσης σε μια ταινία είναι σημαντική μόνο σε σχέση με το πλαίσιό της. Το μάθημά του αφορούσε τη γλώσσα της ταινίας και την ικανότητα του δημιουργού να κάνει επιλογές που να έχουν ένα συγκεκριμένο και εσκεμμένο αντίκτυπο στο κοινό.

Παρότι ο John λέει ότι δεν ενδιαφέρεται να διδάξει, το σεμινάριό του ήταν από τα πιο διαφωτιστικά που έχουν γίνει πρόσφατα στο Πανεπιστήμιο. Ήταν ένα σημαντικό μάθημα για τη σκηνοθεσία και την αφήγηση ιστοριών, κι ένα μάθημα καλά ειπωμένο. Επίσης, το προσωπικό και οι φοιτητές εμπνεύστηκαν βλέποντας έναν καλλιτέχνη του επιπέδου του John να δίνει στους φοιτητές την ελευθερία να εξερευνούν το υλικό, κι έπειτα να ανταποκρίνεται στη δουλειά τους με σεβασμό και μεγάλη διορατικότητα. Είναι το είδος της γενναιοδωρίας που έχω δει στον John Sayles όλα αυτά τα χρόνια και σε αμέτρητες περιστάσεις.

John Tintori

Inspiration and generosity

I first met John Sayles in the autumn of 1981 when I was hired to be the Key Grip on his second feature film, *Lianna*. Over the years, my wife Mary Cybulski and I have worked on a number of movies that John and his partner and producer, Maggie Renzi, have made. It is obvious from their films that John and Maggie are incredibly decent and generous people. Being a part of their company is like being a part of a family. They create a true egalitarian atmosphere that lends itself to a warm and socially dynamic experience.

Recently, I had the opportunity to see John's generosity and respect in a different setting. As Chair of the Graduate

Film Program at New York University, I often invite filmmakers to give a lecture or do a Q&A for our students. John agreed to visit the department, but didn't want to simply drop by and tell "war stories," or talk about his own films. He chose, instead, to have the students do an editing exercise and then focus on their work.
He provided a group of advanced students with the dailies (the raw footage) from the first scene of the new film that he was editing, *Honeydripper*. John gave the students no direction on how to edit the scene, and the students had no knowledge of the script or the story of the film.
Ten different student editors digested that same material and worked for a week, each of them editing the scene as best they could. As the day of his visit approached, the students became more anxious in anticipation of what this master filmmaker would say about their skills as editors. The entire department turned out to hear John critique the work of the understandably nervous students, but that was not his intention.
Instead, he played each scene, and analyzed the specific effect that each different version had on the audience. In one case, the student used mostly wide shots, and John talked about the objective nature of the experience for the audience to see the scene from a distance. Another student played most of the scene on one character, which had the effect of indicating to the audience that this fellow was the one to watch, that he would be the star of the film. Another student found several moments within the footage where one character was quietly observing the other character, and John pointed out that the audience would anticipate a narration by the quieter character that would tell the story of the other fellow. And so on.
Each student had interpreted the scene differently. John took each of their versions seriously and analyzed the effect that each student had created. He never said that one scene was edited better than any other scene. He didn't compliment one student at the expense of another, nor did he criticize anyone's efforts as ineffective. That was not his point. His lesson was to show us that every scene, every moment, every line of dialog or action in a film is only significant in terms of its context. His lesson was about the language of film and the ability of the author to make choices that have a specific and intended effect on the audience.
Even though John says he is not interested in teaching, this was one of the most enlightening seminars at NYU in recent memory. It was an important lesson about filmmaking and storytelling, and a lesson well taught. It was also inspiring for faculty and students alike to see an artist of John's caliber give students the freedom to explore the material, and then respond to their work respectfully and with great insight. It's the kind of generosity I've seen from John over many years and in countless situations.

John Tintori

Ένας λιγομίλητος άνθρωπος

Ο John δεν μου μιλά πολύ όταν δουλεύουμε. Έχουν πει γι' αυτόν πως «ξέρει τι θέλει». Είμαι πεπεισμένος πως ο John βλέπει, ακούει και παίζει την τελική εκδοχή της ταινίας στο κεφάλι του. Δεν ξέρω πόσο συχνά, πού ή πότε «παίζει» την ταινία του. Πιθανόν να ξεκινά ενόσω τη γράφει.
Ο χαμηλός προϋπολογισμός των ανεξάρτητων ταινιών γεννά καλλιτεχνικές αλλά και οικονομικές λύσεις. Ο John με έχει βοηθήσει με τα γρήγορα σχεδιασμένα storyboard του. Ποτέ δεν τα αντιμετωπίσαμε ως απαιτήσεις του γυρίσματος. Αντίθετα, χρησίμευαν ως υπενθυμίσεις, ως εφεδρείες, αν η δημιουργικότητα στο πλατό ελαττωνόταν ή χανόταν. Κάτι τέτοιο δε μου συνέβη ποτέ. Παρότι ο John έχει οραματιστεί την ταινία του πολύ πριν αρχίσει να γυρίζει η κάμερα, είναι πολύ πιο ανοιχτός στη συνεργασία απ' όσο θα μπορούσε να υποθέσει ένας δημοσιογράφος του πλατό. Μην περιμένεις κομπλιμέντα Haskell, θα απογοητευτείς! Εκτός από κουνήματα του κεφαλιού –«γιατί αργείς τόσο;»– ο John μου έχει χαρίσει και γενναιόδωρο μερτικό από επιδοκιμαστικά βλέμματα. Επιζητώ την έγκρισή του.
Από το δωμάτιο του μοτέλ μου ένα πολύ κρύο πρωινό πριν την πρώτη μέρα γυρισμάτων του *Matewan* είδα τον John να παίζει με μια μπάλα του μπάσκετ. Ήταν μια μοναχική φιγούρα με σορτς στο πάρκινγκ ενός μοτέλ, το μότο του οποίου ήταν τυπωμένο στην κουρτίνα του μπάνιου κι έλεγε: «Ξοδέψτε μια νύχτα, όχι μια περιουσία». Έξι το πρωί, έκανε τόσο κρύο που η αναπνοή σου πάγωνε, περίμενα από το σκηνοθέτη μας να ρίξει δύο-τρεις βολές και να μπει μέσα. Όχι. Συνέχισε να ντριμπλάρει τη μπάλα στο ίδιο σημείο, αλλάζοντας αργά παλμό, ύψος και ρυθμό.
Στο βιβλίο του *Thinking in Pictures*, ο John λέει: «Αυτό το βιβλίο προσπαθεί να είναι πολύ ορθολογικό σε σχέση με το πώς γίνεται μια ταινία». Ο John κοινοποιεί με λογοτεχνική ακρίβεια το πώς προσεγγίζει τις πολυπλοκότητες της

Ο Haskell Wexler με το φωτομετρητή στο γύρισμα του *Matewan* / Haskell Wexler on the set of *Matewan*

σκηνοθεσίας. Δεν προτείνει στους άλλους μια ώρα ντριμπλάρισμα της μπάλας ως δημιουργικό καταλύτη.

Η κινηματογράφηση των ταινιών *Matewan*, *The Secret of Roan Inish* (*Το μυστικό της Ρόαν Άνις*), *Limbo*, *Silver City* είναι εμπειρίες ζωής που τις θεωρώ πολύτιμες. Είναι περιπέτειες που υπερβαίνουν την ιστορία της οθόνης... Ο John και η Maggie Renzi εμπλέκουν τις τοπικές κοινότητες [σ' αυτό που κάνουν] και το κλίμα στη δουλειά συνδέεται στενά με την ιστορία που βλέπετε στην οθόνη. Οι ταινίες των στούντιο εισβάλλουν στις μικρές πόλεις σαν πανηγυριώτες τσιγγάνοι. Η πρώτη προβολή του *Matewan* έγινε με κοινό οικογένειες ανθρακωρύχων της Δυτικής Βιρτζίνια. Χάρηκαν με την αναγνώριση που έλαβε η ιστορία τους όσο και με τη συμμετοχή τους στη δημιουργία της ταινίας.

Ο John δίνει στους ηθοποιούς πλήρεις προσωπικές ιστορίες που τις λέει «προϊστορίες». Το κοινό δεν ακούει ούτε βλέπει ποτέ τις ιστορίες αυτές, κι ωστόσο αυτές γίνονται ο εσωτερικός ιστός της ταινίας.

Η προϊστορία για μένα, τον κάμεραμαν, είναι ο λόγος που μπορώ να σας πω ότι «ο John δεν μου μιλά πολύ όταν κάνουμε γύρισμα». Πιστεύω πως είναι επειδή γνωρίζει ότι πασχίζω να είμαι στο ίδιο μήκος κύματος κι όχι γιατί νομίζει πως θα ήταν ανώφελο!

Πόσο σοφό και σπουδαίο είναι το διεθνές αυτό φεστιβάλ να τιμά τον John Sayles, έναν καλλιτέχνη από της ΗΠΑ! Δεν υπάρχει τίποτα που να ξεπερνά την «ψυχαγωγία» σε εξαγωγές δολαρίων εκτός από το στρατό.

Καθώς ο έλεγχος που ασκούν οι εταιρείες γίνεται όλο και μεγαλύτερος, ο John και η Maggie εξερευνούν νέους τρόπους προσέγγισης του κοινού και χρηματοδότησης ανεξάρτητων ταινιών. Όλες τους οι ταινίες τιμούν το καλύτερο κομμάτι της Αμερικής, την ιστορία και την τέχνη, όλα όσα μας έκαναν να μας ζηλεύει ολόκληρη η γη.

Η τιμή που γίνεται στον John Sayles στέλνει ένα μήνυμα επιβεβαίωσης στους καλλιτέχνες όλου του κόσμου. Στους πλανερούς αυτούς καιρούς, το να λες την αλήθεια είναι προκλητική πράξη.

Μια πρόκληση που ο John Sayles συνεχίζει να δέχεται.

Haskell Wexler

A man of few words

John doesn't talk to me much when we're working. It has been said, "He knows what he wants." I am convinced John sees, hears and plays the final cut in his head. I don't know how often, where or when he "plays" his film. It probably starts when he's writing.

Independent low budgets engender artistic as well as economic disciplines. John has helped me with his quick sketch storyboards. We never thought of them as shot requirements. Instead they served as reminders, backups if juices on the set wane or go dry. That's never happened with me. Although John has seen his film before the Arriflex rolls, he is open to more collaboration than a journalist on the set might suppose. Forget it, Haskell, if you expect compliments! Besides the headshaking –"What's taking so long?"– he has given me a generous share of appreciative looks. I crave his approval.

From my motel room on a very cold morning before our first *Matewan* day of shooting I saw John bouncing a basketball. He was a lone figure wearing shorts in the motel parking lot of the Econolodge, whose motto printed on the shower curtain was: "Spend a Night not a Fortune." Six a.m., cold enough to see breath, I expected our director to take a few free throws and come inside. No, he kept dribbling the ball in the same spot, slowly changing bounce, height and rhythm.

In his book *Thinking in Pictures*, John says: "This book tries to be very rational about how a movie gets made." John communicates with literary accuracy how he approaches the complexities of filmmaking. He did not recommend to others how an hour bouncing a basketball can be a creative catalyst.

Filming *Matewan*, *The Secret of Roan Inish*, *Limbo*, and *Silver City* are life experiences I treasure. They are adventures beyond the story on the screen. John and Maggie Renzi involve location communities and the working atmosphere is intimately connected to the story you see on the screen. Studio pictures invade little towns like carnival gypsies. The first *Matewan* screening was for coal mining families of West Virginia. They enjoyed the acknowledgement of their history as well as participating in the making of the film.

John gives the actors full personal histories called "backstories". The audience never sees or hears those stories yet they become the internal fabric of the film.

The backstory for me, the cameraman, is why I can tell you "John doesn't talk to me much when we're shooting." I believe he knows I strive to be on the same wavelength and not because he thinks it won't do any good!

How wise and important it is that this international festival honors John Sayles, an artist from the United States. "Entertainment" is second only to the military in dollar exports.

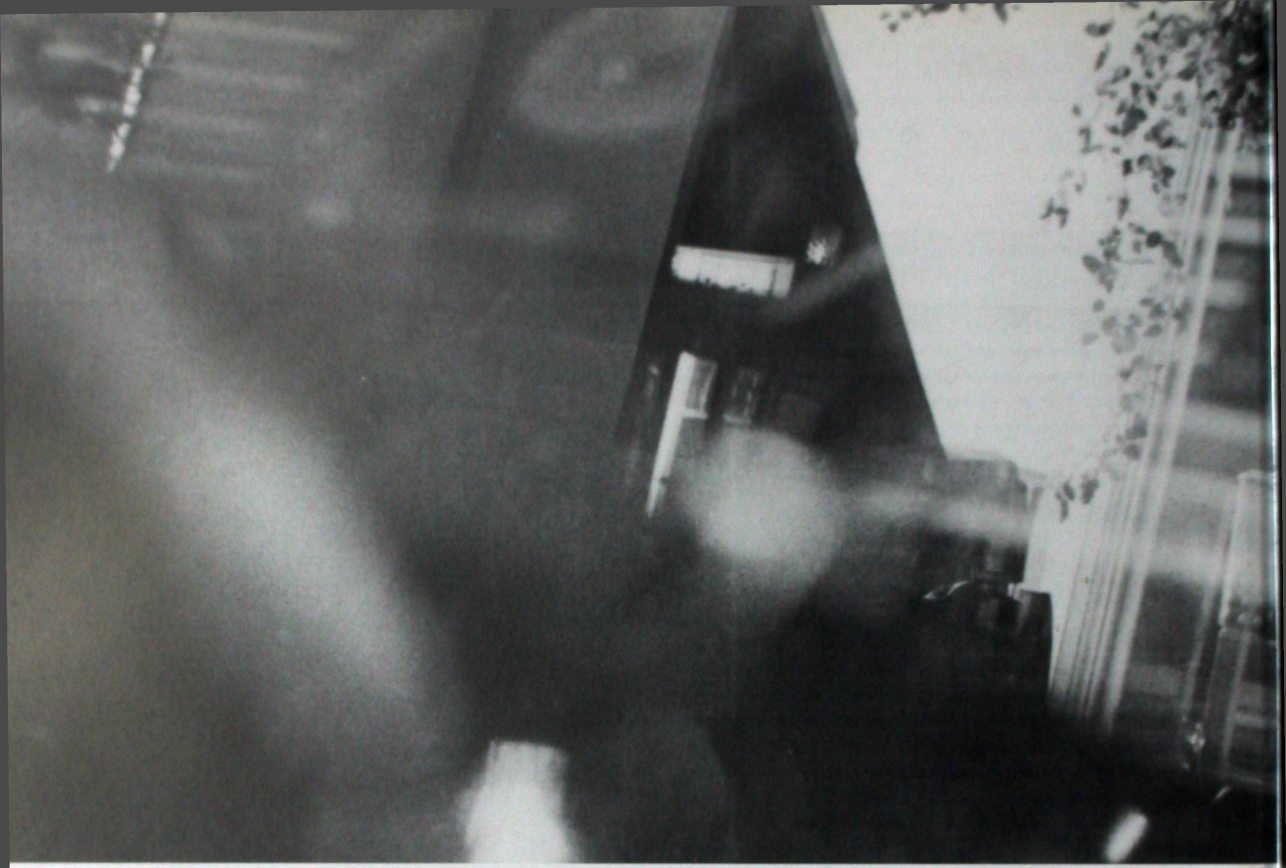
As corporate control tightens, John and Maggie are exploring new ways to reach an audience and fund independent films. All of their films celebrate the best of America, the history and art, which made us the envy of the world.

Honoring John Sayles sends a note of confirmation to world artists. In this time of deceit telling the truth is a challenging act.

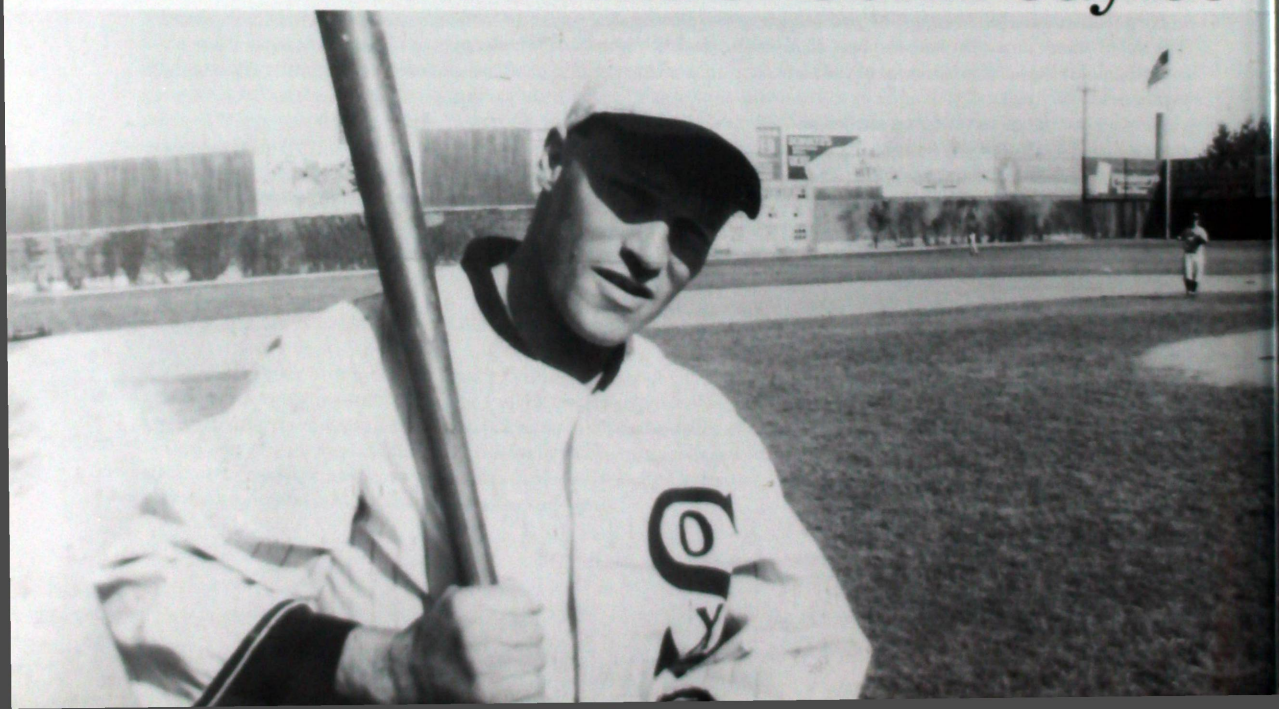
John Sayles continues to take that challenge.

Haskell Wexler

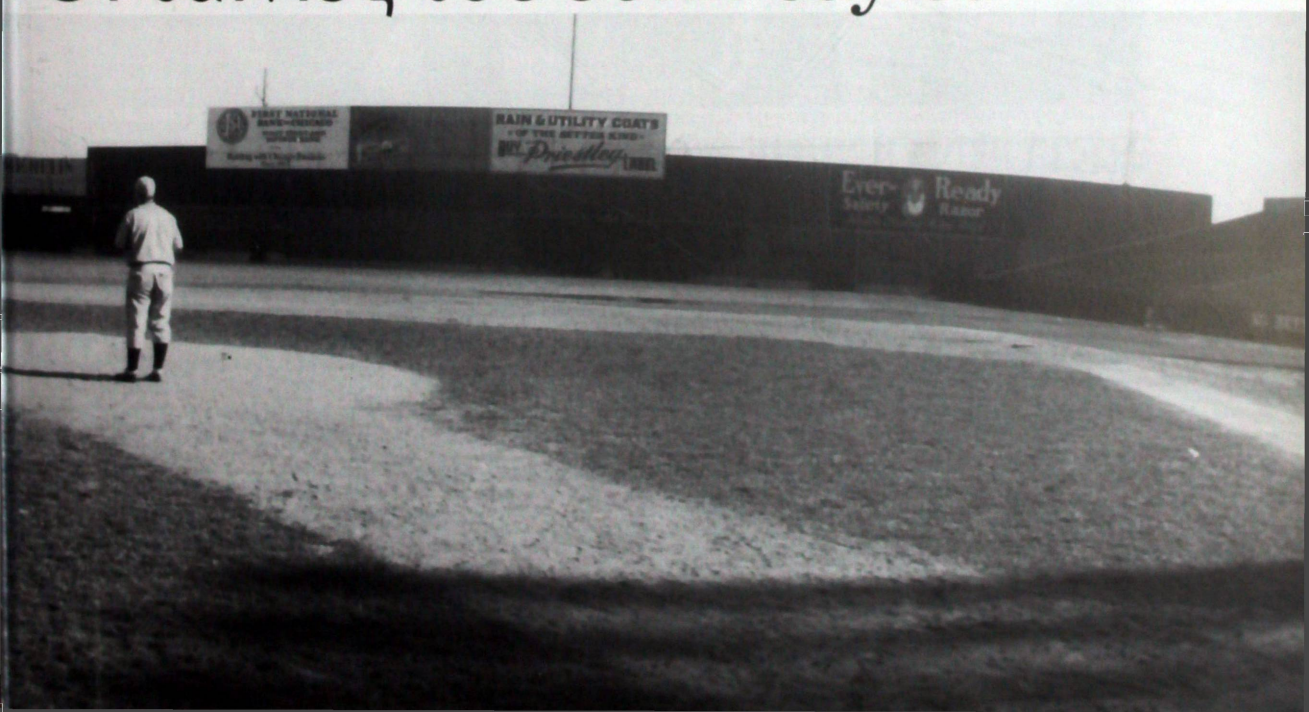
Μετάφραση στα ελληνικά: **Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου**



The films of John Sayles



Οι ταινίες του John Sayles



RETURN OF THE SECAUCUS 7

ΗΠΑ / USA 1980

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Φωτογραφία / Cinematography: Austin De Besche
Μουσική / Music: Mason Daring
Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Robert D. Freed
Ενδυματολογία / Costume Designer: Deborah Shaw
Μοντάζ / Editing: John Sayles
Ηθοποιοί / Cast: Bruce MacDonald (Mike Donnelly), Maggie Renzi (Katie), Adam LeFevre (J.T.), Maggie Cousineau (Frances), Gordon Clapp (Chip Hollister), Jean Passanante (Irene Rosenblum), Karen Trott (Maura Tolliver), Mark Arnott (Jeff), David Strathairn (Ron Desjardins), John Sayles (Howie), Marisa Smith (Carol), Amy Schewel (Lacey Summers), Carolyn Brooks (Meg), Eric Forsythe (Captain), Nancy Mette (Lee)
Παραγωγοί / Producers: Jeffrey Nelson, William Aydelott
Παραγωγή / Production: Salsipuedes Production
Διάρκεια / Length: 110΄ Έγχρωμη / Color 16mm
Βραβεία / Awards: Los Angeles Film Critics Award for Best Screenplay, Boston Society of Film Critics Award for Best Independent Film

Οι «7 από το Secaucus» είναι μια παρέα από το σχολείο που κάποτε, πηγαίνοντας σε μια πολιτική διαμαρτυρία στην Ουάσιγκτον, συνελήφθη από την αστυνομία. Η ταινία συναντά την ίδια παρέα δέκα χρόνια μετά το

γεγονός σε μια κωμόπολη στο New Hampshire, όπου ζει ο Mike και η Katie, χρόνια ζευγάρι και καθηγητές στο σχολείο. Σιγά-σιγά, οι υπόλοιποι φίλοι καταφθάνουν για το διήμερο: ο J.T., τραγουδοποιός που σχεδιάζει να μετακομίσει στο Λος Άντζελες, η Frances, φοιτήτρια ακόμα της Ιατρικής, η Irene με το νέο της σύντροφο Chip, μοναδικό νέο μέλος της παρέας και συνάδελφο της Irene στο πολιτικό γραφείο συντηρητικού γερουσιαστή, και η Maura, ηθοποιός, που μόλις χώρισε ύστερα από μακροχρόνια σχέση με τον Jeff, επίσης φίλο και σύμβουλο απεξάρτησης. Στην πόλη, η παρέα συναντά τον μηχανικό αυτοκινήτων Ron, που δεν έζησε ποτέ κάπου αλλού, και τον Howie, τον μοναδικό οικογενειάρχη ανάμεσά τους. Όταν ο Jeff φτάσει, με μια μέρα καθυστέρηση, η παρέα θα βρεθεί σε απαρτία. Τριάντα χρονών πλέον, οι φίλοι ξαναβρίσκονται με τις αναμνήσεις και τις εμπειρίες από το παρελθόν ν' αναμετριούνται με τα νέα δεδομένα του παρόντος. Ο J.T. κοιμάται ένα βράδυ με τη Maura, πρώην κοπέλα του καλύτερού του φίλου. Η Irene αγωνιά για το αν η παρέα της θα συμπαθήσει τον ελαφρώς συμβατικό Chip. Ο Jeff, σε συναισθηματικό αδιέξοδο, αναρωτιέται αν πρέπει να δοκιμάσει την ηρωίνη που προμηθεύτηκε από ασθενή του. Η Frances θα κοιμηθεί με την Ron ενώ ο Mike και η Katie αναρωτιούνται πώς έχουν καταφέρει να παραμείνουν ζευγάρι ύστερα από όλα αυτά. Μετά από πολλές κουβέντες, αγώνες μπάσκετ, ποτά, γεύματα και λίγα ναρκωτικά, η παρέα θα συνειδητοποιήσει ότι κανένας τους δεν είναι πια εικοσάχρονος φοιτητής, ότι τα σίξτις έχουν παρέλθει ανεπιστρεπτί, ότι οι πολιτικές ανατροπές χλομιάζουν μπροστά στην αυγή του Reagan, αλλά και ότι όλοι τους παραμένουν φίλοι κι ότι μπορεί ακόμα να συλληφθούν από την αστυνομία για ένα βράδυ, έστω και για λιγότερο μαχητικές αιτίες...

The "Secaucus 7" are a group of college friends who were once arrested on their way to a political rally in Washington. The film finds the same group 10 years later, as they reunite for a weekend at the home of Mike and Katie, now school teachers in a small town in New Hampshire. One by one, the friends all come into town: there's J.T., a songwriter who plans to move to L.A., Frances, who is still a med-school student, Irene, a political aide and her boyfriend Chip, the only new addition to the group, with whom she works for a conservative Senator, and also Maura, an actress, and Jeff, a drug rehabilitation counselor, who have just broken up after a long relationship. There's also Ron, a mechanic who has never left town, and Howie, the only family man among them. Jeff is the last one to arrive, a day later than the rest, and the company is complete. The friends are now 30 years old, and the memories and experiences of the past come up against the realities of the present. J.T. spends a night with Maria, his best friend's ex. Irene is anxious about how the rest will take to Chip's slightly conventional ways. Jeff is at an emotional impasse, and is deliberating whether he should try the heroin one of his patients has given him. Frances sleeps with Ron, and Mike and Katie are astonished that they have managed to remain together amidst all this. After a lot of talking, games, drinks, food and some drugs, the group comes to the realization that they are no longer twenty-year-old students, that the sixties have ended irretrievably, that the political triumphs of yesteryear pale in comparison to the dawn of the Reagan era, but that they are sticking together through it all, and that it is still possible for them to get arrested, even if it is for less militant reasons.

Θεμελιώνοντας τον ανεξάρτητο κινηματογράφο

του **Λουκά Κατσίκα**

Η ιστορία πίσω από την δημιουργία της πρώτης ταινίας στην φιλμογραφία του John Sayles παραμένει εξίσου θρυλική με την ίδια την ταινία. Και πηγαίνει κάπως έτσι: στις αρχές της δεκαετίας του '80, όταν η παντοδυναμία των πολυεθνικών και η στροφή του σινεμά προς το εμπορικότερο επιδρούσαν ισοπεδωτικά στο κινηματογραφικό τοπίο, ένας νεαρός σεναριογράφος σκέφτηκε πως είχε φτάσει η στιγμή να περάσει στην πίσω πλευρά της κάμερας. Μοναδικό του εφόδιο τα χρήματα που είχε συγκεντρώσει δουλεύοντας για λογαριασμό του παραγωγού Roger Corman. Ο John Sayles ήταν τριάντα ετών και από τη συγγραφή ταινιών όπως το *Battle Beyond the Stars* (*Οι 7 υπέροχοι στη μεγάλη μάχη του διαστήματος*) και το *Piranha* είχε μαζέψει μόλις 45.000 δολάρια. Αναλαμβάνοντας τα επιπλέον καθήκοντα του μοντέρ και του δευτεραγωνιστή, ο Sayles αποφάσισε να συσπειρώσει γύρω του μια ομάδα από φίλους και συνεργάτες που γνώριζε από το θέατρο και να περάσει μαζί τους πεντέμισι εβδομάδες σ' ένα νοικιασμένο εξοχικό σπίτι στο Νιου Χάμσαϊρ. Το αποτέλεσμα της δημιουργικής εκείνης συγκατοίκησης στάθηκε το *Return of the Secaucus 7*.

Πίσω από τον επικό και αρκούντως αποπροσανατολιστικό του τίτλο, το φιλμ έκρυβε τη μικρή σε διαστάσεις ιστορία μιας παρέας αλλοτινών συμφοιτητών οι οποίοι επιλέ-

γουν να περάσουν μαζί ένα ξένοιαστο τριήμερο. Στην ουσία, όμως, τα λίγα εικοσιτετράωρα που κυλούν αβίαστα στο ειδυλλιακό οίκημα, ανάμεσα σε χαλαρές συναναστροφές, τρυφερές αναμνήσεις και εξομολογήσεις, μοιάζουν περισσότερο με ένα άτυπο τελετουργικό. Μια τελευταία αποτίμηση και αυτοκριτική, λίγο πριν την αναπόφευκτη παράδοση στην ενηλικίωση και την αναπόδραστη ανάγκη καθενός να συμβιβαστεί.

Περισσότερο από ένα απλό κινηματογραφικό κομμάτι νοσταλγίας, μολαταύτα, το φιλμ εξερευνά τη σταδιακή ενσωμάτωση και αφομοίωση μιας ομάδας πρώην ενεργά πολιτικοποιημένων νεαρών της δεκαετίας του '60 σε μία κοινωνία, μία χώρα και μία εποχή η οποία έδειχνε να στρέφεται ολοένα και περισσότερο στον συντηρητισμό, τον ιδεολογικό κομφορμισμό και τη συναισθηματική αποξένωση. Έχοντας περάσει το κατώφλι των τριάντα ετών και μοιραζόμενοι τις ίδιες ανησυχίες με τον σκηνοθέτη, οι ήρωες του Sayles βιώνουν ένα σαφές υπαρξιακό κενό ανάμεσα σ' ένα παρελθόν που χάραξαν από κοινού και σ' ένα μέλλον που απαιτεί πλέον από τον καθένα τους να το αντιμετωπίσει μόνος και γεμάτος αβεβαιότητα. Στερνό καταφύγιο από τη στεγνή και κυνική πραγματικότητα που απλώνεται έξω από την πόρτα του σπιτιού τους παραμένει μια φιλική φλόγα που δεν έπαψε ποτέ να σιγοκαίει και μια βεβαιότητα: ότι όσο υπάρχουν γύρω σου οι άνθρωποι με τους οποίους σε συνδέουν άρρηκτα και αδιάκοπα μερικά από τα πιο πολύτιμα βιώματά σου, τίποτε σ' αυτό τον κόσμο δεν πρόκειται να χαθεί. Τίποτα δεν θα τελειώσει...

Προσεγγίζοντας με χιούμορ και ζεστασιά έναν άτυπο αποχαιρετισμό στη νεανική ανεμελιά και την πάλαι ποτέ συνειδητοποιημένη Αμερική των sixties και της μαζικής ψευδαίσθησης για έναν καλύτερο κόσμο, εμπιστευόμενος τα πάντα σ' ένα παντελώς άγνωστο επιτελείο ηθοποιών, ο Sayles πλάθει χαμηλόφωνα και χωρίς πολλές τυμπανοκρουσίες το ντεμπούτο του. Το κάνει με ισχυρά όπλα του μια χούφτα από εύκολα αναγνωρίσιμους ήρωες που σε αφήνουν να αφουγκραστείς για λίγο τις μικρές, ιδιαίτερες ιστορίες τους, μια σειρά από αξιομνημόνευτα διαλογικά μέρη, θαυμάσιες μικρές στιγμές σκορπισμένες στα 110 λεπτά που διαρκεί η ταινία και μια λιτότητα που κάνει τα πάντα να μοιάζουν ειλικρινή και ανεπιτήδευτα.

Κάπως έτσι και χωρίς να το κάνει ιδιαίτερα θέμα, το πρώτο φιλμ στην καριέρα του John Sayles έθεσε δίχως καλά-καλά να το καταλάβει τις απαρχές αυτού που χρόνια αργότερα πολλοί θα αποκαλούσαν ανεξάρτητο αμερικανικό σινεμά. Πίσω από την κάμερα, ένας ανέκαθεν διακριτικός δημιουργός έβρισκε σταδιακά το δρόμο του προς έναν υπέροχο κινηματογράφο των ανθρώπων, των ιδεών και προπάντων της καρδιάς, τον οποίο εξακολουθεί να υπηρετεί.

The Foundations of American Independent Cinema

by **Loukas Katsikas**

The story behind the creation of John Sayles's first film is as legendary as the film itself, and it goes as follows: in the early 80s, at a time when the omnipotent multinationals and the American cinema's turn toward more com-

mercial productions was having a detrimental effect on the country's filmic output, a young scriptwriter decided that it was time he took his place behind the camera. His only asset was the money he had made working for producer Roger Corman. John Sayles was 30 years old, and from his work on scripts like *Battle Beyond the Stars* and *Piranha* he had gathered just $45,000. Taking on the added duties of editor and actor, Sayles decided to put together a team of friends and colleagues from his days in the theater, and spend 5½ weeks with them in a New Hampshire country house. The result of their creative cohabitation was the *Return of the Secaucus 7*.

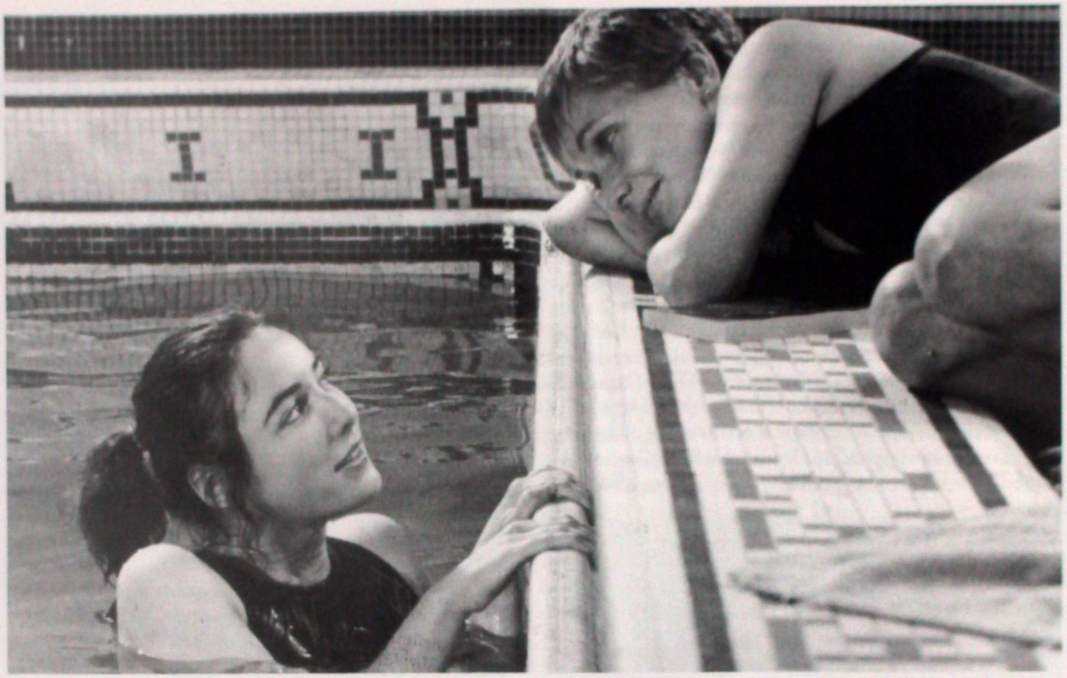
Behind its epic and aptly disorientating title, the film conceals the everyday story of a group of college friends who decide to get together for a carefree weekend. Essentially though, the time spent in this idyllic setting, amidst relaxed conversation, fond memories and confessions, resembles an informal rite of passage, a final pause for reflection and self-critique before the inevitable surrender to adulthood and the inescapable need for compromise.

More than simply a piece of cinematic nostalgia, however, the film explores the gradual assimilation of a group of former activists of the 60s into a society, a country and an era which was heading more and more toward conservatism, ideological conformity and emotional alienation. Having passed the 30-year mark and sharing their director's concerns, Sayles's heroes are clearly faced with an existential vacuum between their collectively forged past and an uncertain future which demands that each one of them deals with it alone. The last refuge from the cynical realities that lie in wait outside their doorstep is the friendly flame that still flickers among them, and the certainty that as long as you have people around you with whom you are joined by the unbrekable bonds of some of your most formative experiences, all is not lost. Nothing has ended...

Sayles films this informal farewell to youthful carefreeness, the American political awareness of the 60s and its illusive hopes for a better world with humor and tenderness. He places his faith in a cast of unknown actors and crafts his debut discreetly and unassumingly. His strength lies in the easily recognizable characters who allow us to share their small, personal stories, the film's memorable dialogue, a series of wonderful vignettes scattered throughout the film's 110 minutes, and a frugality that renders the whole unforced and honest.

It is precisely in this understated, oblique way, and unbeknown to himself, that the first film in Sayles's career laid the foundations for what would, years later, be called independent American cinema. Taking his place behind the camera, this discreet artist was paving the way to a wondrous cinema of the people, a cinema of ideas and above all of the heart, which he continues to serve to this day.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**



LIANNA

ΗΠΑ / USA 1983

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: John Sayles

Φωτογραφία / Cinematography: Austin De Besche

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Jeannie (Jeanne) McDonnell

Ενδυματολογία / Costume Designer: Louise Martinez

Μοντάζ / Editing: John Sayles

Ηθοποιοί / Cast: Linda Griffiths (Lianna), Jane Hallaren (Ruth), Jon DeVries (Dick), Jo Henderson (Sandy), Jessica Wight MacDonald (Theda), Jesse Solomon (Spencer), John Sayles (Jerry), Stephen Mendillo (Bob), Betsy Julia Robinson (Cindy), Nancy Mette (Kim), Maggie Renzi (Sheila), Marta Renzi (Dancer), Chris Elliott (Φωτιστής / Lighting Assistant)

Παραγωγοί / Producers: Jeffrey Nelson, Maggie Renzi

Παραγωγή / Production: Winwood Productions

Διάρκεια / Length: 110΄ Έγχρωμη / Color 16mm

Η Lianna είναι μια τυπική νοικοκυρά. Τριάντα και κάτι χρονών, δεν τελείωσε τις σπουδές της για να παντρευτεί τον Dick, καθηγητή κινηματογράφου στο πανεπιστήμιο. Μαζί με τον Dick και τα δύο τους παιδιά, η Lianna ζει σε μια κωμόπολη του Νιου Τζέρσεϊ, όπου μοιράζεται μεταξύ οικογενειακών υποχρεώσεων, κοινωνικών εκδηλώσεων του άντρα της κι ενός γάμου σε μόνιμη κρίση, εξαιτίας της συγκαταβατικής και συχνά αυταρχικής συμπεριφοράς του Dick. Μοναδική της φίλη η Sandy, επίσης μητέρα και σύζυγος πανεπιστημιακού, και μοναδική της διέξοδος τα νυχτερινά μαθήματα ψυχολογίας που παρακολουθεί στο Πανεπιστήμιο με καθηγήτρια τη μεγαλύτερη σε ηλικία και χαρισματική Ruth. Μια μέρα, μετά το μάθημα, η Lianna προσεγγίζει τη Ruth και της ζητάει να γίνει βοηθός της. Πηγαίνοντας μετά καθυστερημένη σ' ένα πάρτι, βρίσκει τον άντρα της να κάνει σεξ στον κήπο με κάποια άλλη γυναίκα. Μια νέα κρίση ξεσπάει στη σχέση τους. Ο Dick φεύγει για επαγγελματικό ταξίδι, κατά τη διάρκεια του οποίου η Lianna πηγαίνει σπίτι της Ruth για να συζητήσουν μια πιθανή συνεργασία. Εκεί, μετά από λίγα ποτήρια κρασί, η Lianna εκμυστηρεύεται στη Ruth μια σεξουαλική εμπειρία που είχε

με μια άλλη κοπέλα, όταν ήταν έφηβη σε μια κατασκήνωση. Η Ruth και η Lianna κάνουν έρωτα. Όταν ο Dick επιστρέφει, η Lianna του λεει για την απιστία της. Έκπληκτος, ο Dick της ζητάει να φύγει από το σπίτι και αποκαλύπτει στα παιδιά τους τον πραγματικό λόγο του χωρισμού τους. Έτσι, η Lianna βρίσκεται για πρώτη φορά μόνη της, στα 33 της, με τον άντρα της να χρησιμοποιεί το γεγονός με εκδικητικές τάσεις, τα παιδιά της να την αντιμετωπίζουν με ενόχληση και την καλύτερή της φίλη, Sandy, να απομακρύνεται. Μετακομίζει σ' ένα διαμέρισμα μόνη της και πάνει, για πρώτη φορά στη ζωή της, δουλειά σαν ταμίας σ' ένα σούπερ μάρκετ. Η Lianna είναι ερωτευμένη με τη Ruth και μαζί της ανακαλύπτει μια νέα αίσθηση ελευθερίας, έστω κι αν γνωρίζει ότι η σχέση τους δεν μπορεί να εκφραστεί δημόσια. Η Ruth, ωστόσο, πρέπει να κινείται προσεκτικά εξαιτίας της καριέρας της, είναι επιφυλακτική απέναντι στο νεόκτητο ενθουσιασμό της Lianna και έχει έναν παλαιότερο δεσμό, που δεν έχει ακόμα τελειώσει. Παρά τον έρωτά τους, η Ruth αφήνει τη Lianna. Έτσι, η Lianna πρέπει να συμβιβαστεί με τα νέα δεδομένα και μέσα από τον πόνο και τη μοναξιά να επαναπροσεγγίσει τα παιδιά της, τη Sandy αλλά και τον εαυτό της. Να μάθει, δηλαδή, να ζει ως μια ενήλικη και ανεξάρτητη γυναίκα που επιλέγει τη ζωή της.

Lianna is a typical housewife in her thirties. She did not finish her studies in order to marry Dick, a university professor, and lives with him and their two children in a small New Jersey town. Her life is divided between her family duties, attending her husband's social events, and enduring an unhappy marriage; Dick is a condescending and domineering husband. Her only friend is Sandy, who is also married to a university professor and her only real outlet is the evening psychology classes that she attends at the University. The classes are given by Ruth, an older, charismatic woman. One day after class, Lianna approaches Ruth and offers to become her assistant. She then arrives late at a party, only to find Dick having sex with another woman in the garden. A new breakdown in their relationship ensues. Dick leaves on a business trip, during which time Lianna and Ruth meet to further discuss the prospect of working together. After a few glasses of wine, Lianna recounts a sexual experience she had with another girl as a teenager. She and Ruth make love. Upon Dick's return, Lianna tells him of her infidelity. Shocked by the revelation, Dick asks her to leave the house, and then reveals the real reason for the break-up to their children. Lianna finds herself alone for the first time. Her husband uses the incident in a vindictive way, her children treat her with discomfort and her best friend Sandy becomes distant. She moves into a flat on her own and gets her first ever job in a local supermarket. Lianna is deeply in love with Ruth, and discovers a newly-found sense of exhilaration and freedom, even though the relationship cannot be made public. Ruth, however, needs to tread very carefully on account of her career, and is more cautious towards Lianna's enthusiasm. She is also still involved in an older relationship, which has not quite ended. Although they love each other, Ruth eventually leaves Lianna. Lianna is forced to come to terms with the new realities of her life, and through her pain and loneliness, to try to re-establish the relationship with her children and Sandy, and also to find herself. She has, that is, to learn to live as a responsible, independent woman who is in charge of her own fate.

Ερωτική αφύπνιση, κινηματογραφική αφετηρία

του **Λευτέρη Χαρίτου**

Είναι μια σχεδόν ρομαντική εμπειρία να βλέπεις για πρώτη φορά μια ταινία γυρισμένη στις αρχές του φαινομένου που ένδοξα πλέον ονομάζεται αμερικανικός ανεξάρτητος κινηματογράφος. Όταν όλα άρχιζαν να συμβαίνουν, όταν οι ταινίες ήταν πραγματικά ανεξάρτητες και οικονομικά και καλλιτεχνικά. Όταν με λιγοστά μέσα, καταξιωμένοι σήμερα σκηνοθέτες προσπαθούσαν να αρθρώσουν κινηματογραφικό λόγο σε μια Αμερική που έβγαινε από την πιο χρυσή καλλιτεχνικά δεκαετία της με αναγνωρισμένους ήδη κάποιους από τους πατέρες του παγκόσμιου κινηματογράφου.

Η *Lianna* του John Sayles, γυρισμένη το 1983, είναι μια τέτοια ταινία. Δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του γνωστού πλέον σκηνοθέτη του ανεξάρτητου αμερικανικού κινηματογράφου, επιδεικνύει όλες τις αρετές και όλα τα ελαττώματα του καλλιτεχνικού αυτού ρεύματος της εποχής. Εκτός, όμως, από το χαμηλό προϋπολογισμό (300.000$), την έλλειψη ντεκόρ και τη γενικότερη «φτώχεια» στην εικόνα (έχει γυριστεί σε χώρους γνωστών και φίλων) και το φιλμ των 16 χιλιοστών ελλείψει χρημάτων για το γύρισμα σε 35mm, η ταινία επιδεικνύει και κάποιες από τις αρετές που ανέδειξαν αργότερα την καλλιτεχνική προσωπικότητα του John Sayles.

Η ιστορία που επιλέγει να αφηγηθεί ο Sayles βασίζεται σ' ένα σχετικά ανεξερεύνητο θέμα για την εποχή την οποία γυρίστηκε, τη γυναικεία ομοφυλοφιλία. Η ηρωίδα εγκαταλείπει τον άντρα της και τα δυο της παιδιά με σκοπό την εξερεύνηση της σεξουαλικότητάς της. Απλό στη βάση του και με αρκετά δείγματα πια ταινιών αυτής της θεματολογίας. Όμως ο Sayles, αν και γνωρίζει ότι και μόνο το κομμάτι της σεξουαλικής αφύπνισης μιας ομοφυλόφιλης μητέρας θα έφτανε για να προκαλέσει, δεν αρκείται σ' αυτό. Επιλέγει να μιλήσει όσο λίγες ταινίες στην Αμερική για την πραγματικότητα της σχέσης των μελών μιας οικογένειας σε διάλυση. Ένα μεγάλο μέρος της ταινίας πριν η Lianna φύγει από το σπίτι της ασχολείται με προβλήματα ανατροφής και συμπεριφοράς γονιών προς τα παιδιά τους. Η Lianna γνωρίζει την ερωμένη της σε νυχτερινά μαθήματα διαπαιδαγώγησης γονέων. Λίγα χρόνια χωρίζουν το *Lianna* από την επιτυχία του *Kramer Vs Kramer* (*Κράμερ εναντίον Κράμερ*), ταινία η οποία εντέλει ακολούθησε τους κανόνες και την ευκολία του Χρυσού Χόλιγουντ ο Sayles μας δίνει τη δική του καθ' όλα προβληματισμένη πλευρά. Αν και το θέμα του είναι η ερωτική αφύπνιση της Lianna, ο Sayles δεν επιλέγει εύκολα το περιβάλλον στο οποίο την τοποθετεί. Η Lianna είναι παντρεμένη με καθηγητή πανεπιστημίου και ζει σε μια μικρή πανεπιστημιακή κοινότητα όπου όλα βγαίνουν εύκολα στην επιφάνεια. Είναι μητέρα δύο παιδιών και άνεργη. Επιλέγει να φύγει από το σπίτι της χωρίς να πάρει μαζί τα παιδιά όπως θα ήταν αναμενόμενο. Είναι η ίδια ο απόκληρος παρατηρητής που, από τη φτωχική γκαρσονιέρα, παρακολουθεί τη ζωή της να διαλύεται. Φυσικά η ομοφυλοφιλική σχέση της έπειτα από όλα αυτά τα δεδομένα φαντάζει μάλλον το κερασάκι στην τούρτα παρά το κεντρικό δράμα της ταινίας.

Ο Sayles δεν κάνει ποτέ τις επιλογές των ηρώων του απλές. Αποφασίζει να γυρίσει τη *Lianna* σε μια δεκαετία που το γυναικείο κίνημα έχει αρχίσει να δρέπει τους πρώτους καρπούς της επανάστασής του. Διαζύγια, δικαστήρια για την επιμέλεια παιδιών, γυναίκες που διεκδικούν τη σεξουαλική τους χειραφέτηση και φυσικά μέσα στο κλίμα αυτό δεν λείπουν διάφορα πειράματα μη ομοφυλόφιλων γυναικών προς το ίδιο φύλο. Η Lianna, το πρώτο βράδυ στην καινούργια της γκαρσονιέρα, ομολογεί πως πάντα ήθελε ένα δικό της δωμάτιο. Το φάντασμα της Virginia Woolf την ακούει χαμογελώντας, ικανοποιημένο.

Όλα αυτά υπογραμμίζονται για να τονιστεί το γεγονός ότι παρ' όλη την εικόνα της ταινίας που μοιάζει καλλιτεχνικά ξεπερασμένη, παρ' όλη την πρωτόλεια κινηματογράφηση και διεύθυνση φωτογραφίας, ο Sayles στο κέντρο του ενδιαφέροντός του έχει από τότε έναν κινηματογράφο πολιτικό με την έννοια της πολιτικής των σχέσεων των φύλων, την πολιτική της οικογένειας, την πολιτική που θέλει τις μικρές κλειστές κοινωνίες να αρνούνται ό,τι τις ξεπερνάει. Η Αμερική αναδύεται συντηρητική για άλλη μια φορά στην αφύπνιση συνειδήσεων μακριά από τις μεγαλουπόλεις.

Όσον αφορά τώρα στο κεντρικό θέμα της ταινίας, οφείλουμε να σεβαστούμε την τόλμη του δημιουργού που στα πρώτα του βήματα δεν επαναπαύεται στη σιγουριά κάποιου άλλου θέματος αλλά επιλέγει κάτι που λίγο είχε απασχολήσει τον κινηματογράφο μέχρι τότε. Αν και τώρα πια φαντάζει ξεπερασμένο, αφού ακόμα και τηλεοπτικά σήριαλ έχουν να επιδείξουν πιο τολμηρά βήματα στο θέμα αυτό, η άγουρη αλλά πηγαία ματιά του Sayles δίνει στις ερωτικές σκηνές του *Lianna* κάτι από έναν πρώτο εφηβικό έρωτα. Η πρώτη ερωτική συνεύρεση των δύο γυναικών με ηχητική ένδυση ψιθύρους σε μια ακαθόριστη γλώσσα (στην πραγματικότητα οι δύο γυναίκες ακούγονται να μιλούν Γαλλικά) θυμίζει τα πρώτα ερωτικά σκιρτήματα μιας αθώας εφηβείας. Είναι ακριβώς η αίσθηση που αποκομίζει η Lianna αφού, όπως ομολογεί αργότερα, η Ruth είναι ο μοναδικός έρωτας της ζωής της. Είναι ακριβώς η αίσθηση ενός νέου σκηνοθέτη στην αφετηρία μιας πλούσιας καριέρας.

Το κύριο ενδιαφέρον της ταινίας για τον σημερινό θεατή είναι σαφώς η παρακολούθηση των πρώτων βημάτων και επιλογών ενός πολύ ενδιαφέροντος σκηνοθέτη καθώς και η ταινία ως δείγμα γραφής τού πραγματικού αμερικανικού ανεξάρτητου κινηματογράφου, πριν τον Tarantino με τα μεγάλα ονόματα και τους αδερφούς Weinstein με τα μεγάλα πούρα τους. Καθόλου τυχαία, επόμενη ταινία του Sayles ήταν το *Brother from Another Planet* (*Από άλλο πλανήτη*), καλτ ταινία-έμβλημα ολόκληρης της δεκαετίας του '80.

Sexual Awakening, Cinematic Starting-point

By **Lefteris Charitos**

It is a touching experience to watch one of the very first films that were made at the outset of the phenomenon that has gloriously come to be called American independent cinema. It was the time when it was all starting to happen, when films were truly independent, both artistically and financially, and when today's established

directors were trying, on very moderate means, to forge their cinematic identity in a country that was coming out of the golden creative decade of the 70s, helmed by a handful of universally recognized innovators of world cinema.

John Sayles's *Lianna*, filmed in 1983, is such a film. The second feature of the now famous independent director, it showcases all the virtues and shortcomings of the independent movement of the time. While the film had a very low budget ($300,000), did not have any sets (it was filmed in places offered by friends and acquaintances), was shot on 16mm and not 35mm filmdue to lack of funds, and is characterized by a general visual "poverty", it also highlights some of the qualities that would become recognizable parts of Sayles's artistic personality. The story that Sayles chooses to tell is based on the theme of female homosexuality – a relatively unexplored theme at the time. The heroine abandons her husband and two children in order to explore her sexuality. The film's premise is straightforward and contains many of the elements that would become fairly standard in films dealing with this subject matter later on. Sayles is aware that the sexual awakening of a homosexual mother would be enough to cause a stir, but he does not stop there. He chooses to deal, as few other American films have dared, with the reality of a family in crisis. A large part of the film, prior to Lianna's departure, deals with the problems in the parent-child relationship, and Lianna meets her lover-to-be at evening parenting classes. Only a few years separate *Lianna* from *Kramer vs. Kramer*, a film that opted for the easy path, adhering to Hollywood's Golden rules; Sayles's treatment of family life presents a far more questioning point of view. While his subject matter is Lianna's sexual awakening, he does not make any convenient choices in terms of the environment in which he sets his film. Lianna is married to a university professor and belongs to a quiet university community where nothing remains hidden for too long. She is the mother of two and unemployed. She chooses to leave her house without taking her children with her, as would be expected. She is the very observer who watches her life fall apart from the confines of her small apartment. In this context, her homosexuality appears to be an dded bonus, rather than the central drama at the heart of the film.

Sayles never gives his heroes easy choices. He decided to make *Lianna* during a decade when the feminist movement was beginning to reap the first benefits of its revolution. A time when divorces, custody court cases and the demand for women's sexual emancipation were becoming socially acceptable. In this climate, it was not unusual for non-homosexual women to experiment with members of their own sex. The first night she moves into her new flat, Lianna confesses that she always wanted a room of her own, an admission that Virginia Woolf would surely be pleased to hear.

These points are underlined in order to stress the fact that, while *Lianna* may appear to be artistically dated, and while the film's direction may be amateurish and its photography unpolished, Sayles is already focused on a political form of cinema, in the sense that it addresses sexual politics, family politics and the social politics that make small communities reject whatever they cannot contain. Once again, regional America is shown to be deeply conservative and unwilling to assimilate awakened consciousnesses.

With regard to the film's central theme, one is compelled to feel admiration for Sayles's bold choice, as he did not opt in for safer material but dealt with a subject that had not, up to that point, really received any extensive treatment in the cinema. While they may now appear somewhat dated, since even modern-day TV series contain more daring scenes, Sayles's still green yet spontaneous way of seeing gives the film's love scenes the fresh feel of first, teenage love. The first amorous encounter between the two women is backed by the unintelligible sounds of whispers in an unspecified language (actually the women are conversing in French) and is reminiscent of the first innocent love pangs of adolescence. This precisely mirrors Lianna's experience, and, as she later confesses to her lover Ruth, she is the only true love of her life. It also conveys the passion of a new director, at the outset of a rich and varied career.

The film's main interest for the contemporary viewer lies in tracing the first steps and choices in the career of a very interesting director, and in viewing the film as an early example of genuine independent American cinema, before Tarantino's star-studded films and the cigar-smoking Weinstein brothers. It should not surprise us then that Sayles's next film, *Brother from Another Planet*, became a cult film which is emblematic of the 80s.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

BABY IT'S YOU

ΗΠΑ / USA 1983

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: Amy Robinson, John Sayles

Φωτογραφία / Cinematography: Michael Ballhaus

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Jeffrey Townsend

Ενδυματολογία / Costume Designer: Franne Lee

Μοντάζ / Editing: Sonya Polonsky

Ηθοποιοί / Cast: Rosanna Arquette (Jill Rosen), Vincent Spano (Albert "Sheikh" Capadilupo), Joanna Merlin (Mrs. Rosen), Jack Davidson (Dr. Rosen), Nick Ferrari (Mr. Capadilupo), Dolores Messina (Mrs. Capadilupo), Leora Dana (Mrs. Vernon), William Joseph Raymond (Mr. Rippepi), Sam McMurray (Mr. McManus), Liane Curtis (Jody), Claudia Sherman (Beth), Marta Kober (Debra), Tracy Pollan (Leslie), Rachel Dretzin (Shelly), Susan Derendorf (Chris), Frank Vincent (Vinnie), Robin Johnson (Joann), Gary McCleery ("Rat"), Matthew Modine (Steve), John Ferraro (Plasky), Phil Brock (Biff), Merel Poloway (Mrs. Katz), Robert Downey Jr. (Stewart)

Παραγωγοί / Producers: Robert F. Colesberry, Griffin Dunne, Amy Robinson

Παραγωγή / Production: Double Play

Διάρκεια / Length: 105΄ Έγχρωμη / Color

Βραβεία / Awards: Boston Society of Film Critics Award for Best Actress (Rosanna Arquette)

1966, Νιου Τζέρσεϊ. Η Jill Rosen είναι μοναχοκόρη μιας μέσης οικογένειας Εβραίων, μια τυπική έφηβη που ονειρεύεται να σπουδάσει υποκριτική. Ο Albert Capadilupo, κατά κόσμον «Σεΐχης», είναι γιος ιταλών μεταναστών και καινούργιος στο σχολείο της Jill, ένας ατίθασος νέος που φλερτάρει με την παρανομία και ονειρεύεται να γίνει ο επόμενος Frank Sinatra. Οι δυο τους γνωρίζονται και ο Σεΐχης, γοητευμένος, της ζητάει αμέσως να βγούνε. Η Jill αρχικά αρνείται αλλά, σιγά-σιγά υποκύπτει στις πιέσεις του. Η σχέση τους διακρίνεται εξ αρχής από τις αντίθετες στάσεις και προσδοκίες τους. Όταν ένα βράδυ τσακώνονται και ο Σεΐχης λέει στη Jill ότι είναι αλαζόνας, καταλήγει στο κρεβάτι με τη φίλη της, Jodie. Η Jill δεν το μαθαίνει αυτό παρά μόνο το βράδυ του χορού της αποφοίτησής της, όταν της το εκμυστηρεύεται η Jodie.

Ταυτόχρονα, ο Σεΐχης βρίσκεται να καταζητείται από την αστυνομία για ένα ακόμα μικροπαράπτωμα και φεύγει για το Μαϊάμι. Το ερχόμενο φθινόπωρο βρίσκει τους δύο εφήβους σε τελείως διαφορετικά περιβάλλοντα. Η Jill είναι πρωτοετής στο κολέγιο Sarah Lawrence αλλά τα πράγματα είναι εντελώς διαφορετικά απ' ό,τι περίμενε: ο προστατευτικός μικρόκοσμος της οικογένειας και του σχολείου της έχει χαθεί. Εδώ, οι συμφοιτήτριες της ντύνονται διαφορετικά, πίνουν, πειραματίζονται με ναρκωτικά, κάνουν σεξ και ακούνε Rolling Stones. Ο Σεΐχης στο Μαϊάμι ελπίζει ακόμα ότι θ' αγγίξει τ' όνειρό του: τραγουδάει επιτυχίες του Frank Sinatra σε playback σ' ένα μισοάδειο εστιατόριο... Όταν τα πράγματα για την Jill γίνονται αποπνικτικά, αποφασίζει να πάει για λίγες μέρες στο Μαϊάμι για να επισκεφτεί μια φίλη της που σπουδάζει εκεί. Η συνάντησή της με τον Σεΐχη είναι καθοριστική. Εκείνος ονειρεύεται ακόμα μια λαμπρή καριέρα τραγουδιστή και ο έρωτάς του για την Jill είναι ακόμα πιο δυνατός. Εκείνη γνωρίζει καλά ότι, παρά την αγάπη τους, οι ζωές τους είναι τελείως διαφορετικές. Κάνουν έρωτα το βράδυ αλλά, όταν η Jill επιστρέφει στο κολέγιό της, παύει συνειδητά να απαντά στα τηλεφωνήματά του. Καθώς η Jill βαδίζει με αβέβαια βήματα προς την ενηλικίωση, τα όνειρα του Σεΐχη αρχίζουν ένα-ένα να χάνονται. Πρώτα τα αναπάντητα τηλεφωνήματα στη Jill και μετά ένας καυγάς στο εστιατόριο, όταν μαθαίνει ότι δεν πρόκειται να γίνει αυτός ο βασικός τραγουδιστής – έστω και σε playback... Απογοητευμένος, ο Σεΐχης παίρνει το αυτοκίνητό του και ξεκινάει ένα μεγάλο ταξίδι μέχρι το κολέγιο της Jill, ελπίζοντας ότι το τελευταίο του όνειρο παραμένει ζωντανό. Η σύγκρουσή τους είναι αναπόφευκτη. Ο Σεΐχης, οργισμένος, διαλύει τα πάντα στο δωμάτιο της Jill. Αυτή, συγκλονισμένη, δεν υποκύπτει αλλά εξηγεί διαρκώς στον Σεΐχη ότι «δεν είμαστε πια στο λύκειο». Και, ενώ γνωρίζουν πια καλά ότι η ιστορία τους έχει τελειώσει, πηγαίνουν μαζί για ένα τελευταίο χορό σ' ένα πάρτι του πανεπιστημίου.

1966, New Jersey. Jill Rosen, the only child of a Jewish middle-class family, is a typical teenager who dreams of becoming an actress. Albert Capadilupo aka "The Sheikh" is the son of Italian immigrants and a newcomer to Jill's high school, a young man who dreams of pursuing a singing career and becoming the next Frank Sinatra. They get to know each other and Sheikh, who is impressed by her, asks her out on a date. Jill's initial reaction is to turn him down, but she eventually gives in. However, from the very outset of their relationship there is a marked difference in their attitudes and aspirations. One night, after an argument in which Sheikh accuses Jill of being arrogant, he winds up in bed with Julie, one of Jill's friends. Jill doesn't find out until prom night, when Julie lets her know herself. Meanwhile, Sheikh is on the run – the police are after him for some minor offence and he leaves for Miami. The following autumn finds the former couple in very dissimilar circumstances. Jill is in her first year at college, where she finds student life very different to what she expected: the familiar school and family life is gone. Here, her fellow students dress differently, drink and experiment with drugs, have sex and listen to the Rolling Stones. Sheikh, on the other hand, is trying to hold on to his dream, performing the Frank Sinatra catalogue in playback in a half-empty restaurant. When things become too stifling for Jill, she decides to visit a friend of hers who's studying in Miami. Her inevitable meeting with Sheikh is decisive. He still dreams of a career in music, and his love for Jill is even stronger. She, on the other hand, is aware that, although they still love each other, their lives are now very different. They make love, but upon Jill's return to college she deliberately avoids his phone calls. Jill is taking her first tentative steps toward maturity, whereas Sheikh sees his dreams being shattered. First Jill refuses his calls, then he gets into a big argument at the restaurant when he is told that he won't be headlining the program, not even in playback. Disillusioned, Sheikh takes his car and makes the long journey back to Jill's college, hoping to find their relationship intact. Their fall-out is unavoidable. Infuriated by Jill's rejection, Sheikh trashes her room. Shaken by his outburst, she does not however give in to his pleading, but insists that "we're not in high school anymore." And so, while they are both aware that their relationship has ended, they go to a college party together, to have one last dance.

Η αρχόντισσα κι ο αλήτης δε ζουν πια εδώ...

της **Λήδας Γαλανού**

Ένα αρχετυπικό αμερικανικό ρομάντζο, η ρομαντικότερη στιγμή του John Sayles ή μια από τις πιο ρομαντικές ταινίες της ζωής μας; Μάλλον και τα τρία, μια και το ένα απορρέει ακριβώς από το προηγούμενο. Γλυκιά, χαριτωμένη και με την απαραίτητη δόση αδιέξοδου και τραγω-

δίας που κάνει κάθε ερωτική ιστορία λειτουργική στον κινηματογράφο, η ταινία χρησιμοποιεί όλα τα στερεότυπα για να δηλώσει την πιο σπάνια ή τετριμμένη αλήθεια: οι αντίξοες συνθήκες αυξάνουν την επιθυμία.

Στο Νιου Τζέρσεϊ της δεκαετίας του '60, λίγο μετά το αμερικανικό happy ending και λίγο πριν την εποχή της αμφισβήτησης, δυο νέοι θα ενσαρκώσουν την ταξική ασυμβατότητα του πολυπολιτισμικού νέου κόσμου. Η Jill είναι όμορφη, άριστη μαθήτρια, από μια μεγαλοαστική εβραϊκή οικογένεια. Ο Sheikh είναι ιταλοαμερικανός, που οδηγεί δανεικά αυτοκίνητα και θα ήθελε να γίνει ο Frank Sinatra. Εκείνη έχει τα πάντα, εκείνος θέλει τα πάντα και οι δυο μαζί πρέπει να χάσουν τα δεδομένα για να κερδίσουν ο ένας τον άλλον. Το κλασικότερο love story απολαμβάνει την ωραιότερη υπονόμευση από τον σκηνοθέτη που ποτέ δε δέχεται τα πράγματα όπως είναι.

Το τέχνασμα του Sayles σ' αυτήν την ταινία είναι ότι εύκολα παρασύρει τον θεατή σε μια παθιασμένη αλλά και οικεία ερωτική ιστορία, σαν αυτές που όλοι έχουμε ζήσει, ή που η μνήμη μας έχει διαμορφώσει έτσι ώστε να πιστεύουμε ότι την έχουμε ζήσει. Η αρχόντισσα κι ο αλήτης είναι το κλασικό ζευγάρι που αποκλείεται να ευτυχίσει, αλλά αποκλείεται και να χωρίσει. Οι διαφορές στον τρόπο ζωής, στην επιθυμία και στις καταβολές, καταδικάζουν μια τέτοια σχέση απ' την αρχή, αλλά ταυτόχρονα η καταδίκη αυξάνει το πάθος και η στέρηση μεγαλώνει την ένταση.

Ένα ζευγάρι με μοναδική χημεία, η πεντακάθαρη, ακόμα, Rosanna Arquette και ο προκλητικός Vincent Spano, θα δώσουν σώμα σε μια σπουδαία ιστορία διαφορετικότητας. Στο σχολείο, η Jill, ενσωματωμένη και επιθυμητή, θα τραβήξει τον «Σεΐχη», τον περιθωριακό κι αταίριαστο «καινούργιο». Στην ενηλικίωση, η Jill θα βρεθεί στο κολέγιο, άγνωστη μεταξύ αγνώστων, αταίριαστη στην πιο ελευθέρια φοιτητική κοινότητα και θ' αναζητήσει την οικειότητα στον Σεΐχη –στα αποτυχημένα του βήματα ως crooner στο Μαϊάμι– για να συνειδητοποιήσει ότι η οικειότητα βρίσκεται μόνο στην ανάμνηση κι ότι η πραγματικότητα εξακολουθεί να τους κρατά το ίδιο μακριά, γι' αυτό και να λειτουργεί ως μαγνήτης.

Ένα αταίριαστο ζευγάρι γίνεται το πεδίο για ν' αναπτύξει ο Sayles την ενηλικίωση της νεαρής, αθώας Αμερικής. Η ονειρική περίοδος πριν τη δολοφονία του Kennedy, όταν όλα ήταν τακτοποιημένα, φωτεινά, χρωματιστά και συγυρισμένα, είναι έτοιμη ν' ανατραπεί από το φοιτητικό κίνημα, τον πόλεμο του Βιετνάμ, το ελεύθερο σεξ, τα ναρκωτικά, την αμφισβήτηση του Προέδρου-Πατέρα. Η αμερικανική αφέλεια αναστατώνεται από το σκοτεινό, το βρόμικο, το περιθωριακό, επαναστατεί με αβέβαια βήματα, πέφτει και ξανασηκώνεται, πικραμένη αλλά ώριμη. Αυτό μοιάζει να ενσαρκώνει και η ίδια η ταινία, στην κατασκευή της, από τον Sayles στην πρώτη του μεγάλη σκηνοθετική ανάληψη, την Arquette και τον Spano ως πρωτοεμφανιζόμενους ηθοποιούς και τους αποκαλυπτικούς Matthew Modine και Robert Downey Jr. σε μικρά περάσματα. Σε μια ταινία που μιλά για την ενηλικίωση, ο αμερικανικός ανεξάρτητος κινηματογράφος συνθέτει την εικόνα της δικής του της ενηλικίωσης, όπως θα έρθει αργότερα, στα τέλη της δεκαετίας του '80.

Χρησιμοποιώντας το soundtrack του για να υπογραμμίσει το σενάριο, ο Sayles τοποθετεί τη στιγμή του απογαλακτισμού, στον άνθρωπο ή σε μια χώρα, στην απόφαση ν' αφήσεις πίσω ό,τι δε λειτουργεί και να βρεις τη δύναμη να προχωρήσεις: να πετάξεις τους δίσκους του Frank Sinatra και να δυναμώσεις τον Bruce Springsteen καθώς τρέχεις με τ' αυτοκίνητο. Μπορείς, αργότερα, να κρατήσεις και τους δύο στην καρδιά σου, αλλά υπάρχει μια στιγμή που αυτοί οι μεγάλοι μουσικοί της αμερικανικής παράδοσης δεν μπορούν να συμβιώσουν. Αυτή είναι η στιγμή της επιπόλαιας, ακόμα, απόρριψης του παρελθόντος, της επιθετικής κατάρριψης του γνώριμου για τη δημιουργία του νέου.

Αυτό που μένει, είναι μια πληγωμένη νοσταλγία, για κάτι που έμοιαζε παραμυθένια όμορφο αλλά, απλώς, δεν μπορούσε να συμβεί. Ο χαμός του πρώτου έρωτα ή η αναγνώριση ότι ο Nixon είπε ψέματα στην τηλεόραση –ένας χωρισμός ή ένας πόλεμος. Το αν θα διαβάσεις την ταινία σα μια ερωτική ιστορία ή σα μια πολιτική μεταφορά δεν έχει και πολλή σημασία –το αίσθημα της απώλειας είναι το ίδιο, όταν η απάντηση στο «δε σ' αγαπώ πια», είναι το «γιατί;».

The Lady and the Tramp Don't Live Here Any More...

by **Leda Galanou**

An archetypal American romance, John Sayles's most romantic moment, or one of the most romantic films we have ever seen? All three statements are probably true since each is a precise offshoot of the preceding one. Sweet, charming and with the required dose of impasse and tragedy that makes every love story functional in cinema, the film uses all the stereotypes to state that rarest or most commonplace of truths: that adverse conditions increase desire.

New Jersey in the 60s, a little after America's happy ending and just before the era of dissent, two young people will embody the class incompatibility of the multicultural new world. Jill is beautiful, an excellent student from an upper class Jewish family. The Sheikh is an Italian-American who drives borrowed cars and would like to become Frank Sinatra. She has everything, he wants everything and they must both lose the givens in order to win each other. The most classic love story benefits from the most beautiful subversion by the director who never accepts things as they are.

Sayles's device in this film is that he easily draws the viewer into a passionate but also familiar love story like those we have all experienced, or that our memory has transformed in such a way as to make us believe that we have experienced it. The lady and the tramp is the classic couple that will never be happy but will also never part. The differences in their way of life, in their desires and backgrounds, doom such a relationship from the very start but at the same time this condemnation increases the passion and deprivation increases the tension.

A couple with a unique chemistry, a still squeaky clean Rosanna Arquette and a confrontational Vincent Spano, will give substance to a great story about diversity. At school, Jill, accepted and desirable, will attract the Sheikh, the new student who is an outsider and a misfit. On coming of age, Jill finds herself in college, a stranger among strangers, unable to fit into the freer student community and she will seek familiarity in the Sheikh – in his unsuccessful attempts at becoming a crooner in Miami – in order to realize that familiarity lies only in memory and that reality continues to keep them just as far apart, which is why it also serves as a magnet.

An ill-matched couple becomes the field on which Sayles develops the coming-of-age of the innocent young American girl. The dream-like period before the Kennedy assassination, when everything was settled, bright, colorful and orderly is about to be turned upside down by the student movement, the war in Vietnam, free sex, drugs, and distrust of the President/Father. American naiveté is shocked by the dark, the dirty, the marginal; it rebels with uncertain steps, falls and picks itself up again, bitter but more mature.

This is also what the film seems to embody, in its construction, by Sayles in his first major directorial effort, by Arquette and Spano as actors making their film debuts and by the revelatory Matthew Modine and Robert Downey, Jr. in cameo roles. In a film that talks about coming of age, American independent cinema constructs the image of its own coming of age as this will occur in the late 80s.

Using his soundtrack to accentuate the script, Sayles places the moment when a person or a nation acquires maturity within the context of the decision to leave behind you everything that doesn't work and to find the strength to move on: to throw away your Frank Sinatra records and to turn up the volume of Bruce Springsteen as you speed along in your car. Later, you can keep both in your heart but there is a moment when these two great musicians of American tradition can no longer coexist. This is the moment of the – still – shallow rejection of the past, the aggressive obliteration of the familiar in order to create the new.

What remains is a wounded nostalgia for something that seemed as beautiful as a fairytale but simply couldn't happen. The loss of one's first love or the recognition that Nixon lied on television – a breakup or a war. Whether you view the film as a love story or as a political metaphor does not really matter very much – the feeling of loss is the same when the answer to "I don't love you any more" is "Why not?"

Translated into English by **Elly Petrides**

THE BROTHER FROM ANOTHER PLANET

ΗΠΑ / USA 1984

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Φωτογραφία / Cinematography: Ernest Dickerson
Μουσική / Music: Mason Daring
Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Nora Chavooshian
Καλλιτεχνική Διεύθυνση / Art Director: Stephen Lineweaver
Ενδυματολογία / Costume Designer: Karen Perry
Μοντάζ / Editing: John Sayles
Ηθοποιοί / Cast: Joe Morton (Ο Αδελφός / The Brother), Bill Cobbs (Walter), Leonard Jackson (Smokey), Steve James (Odell), Ren Woods (Bernice), Tom Wright (Sam Prescott), Maggie Renzi (Noreen), Caroline Aaron (Randy Sue Carter), Herbert Newsome (Μικρός Earle / Little Earle), Rosetta Le Noire (Mama), John Sayles (Άνδρας με τα Μαύρα Νο 1 / Man In Black #1), David Strathairn (Άνδρας με τα Μαύρα Νο 2 / Man In Black #2), Jaime Tirelli (Hector), Michael Albert Mantel (Mr. Lowe), Liane Curtis (Παίχτρια ηλεκτρονικού / Ace game player), Sidney Sherriff Jr. (Virgil), Dee Dee Bridgewater (Malverne Davis), Carl Gordon (Ιδιοκτήτης κλαμπ / Mr. Price – Club owner), Fisher Stevens (Χαρτοπαίχτης / Card Trickster), Josh Mostel (Casio Vendor)
Παραγωγοί / Producers: Peggy Rajski, Maggie Renzi
Παραγωγή / Production: A-Train Films
Διάρκεια / Length: 108΄ Έγχρωμη / Color
Βραβεία / Awards: Caixa de Catalunya for Best Actor (Joe Morton) and Best Screenplay (John Sayles) – Sitges Catalonian International Film Festival

Είναι βράδυ στη Νέα Υόρκη κι ένα διαστημόπλοιο πέφτει ανοιχτά του Μανχάταν, στο Ellis Island. Επιβάτης του είναι ένας μαύρος εξωγήινος άντρας, που η μόνη του διαφορά με τους ανθρώπους είναι τα τρία μυτερά δάχτυλα των ποδιών του. Στο Ellis Island ο μαύρος εξωγήινος ακούει τις φωνές από τα εκατομμύρια μεταναστών που έχουν περάσει από το νησί αυτό στο παρελθόν. Την επομένη, ο εξωγήινος κολυμπάει ώς το Μανχάταν και βρίσκεται στο Χάρλεμ, όπου, προς έκπληξή του, οι πε-

ρισσότεροι είναι μαύροι σαν αυτόν. Φοβισμένος από το νέο του περιβάλλον, ο εξωγήινος μπαίνει σ' ένα μπαρ. Ο Odell, ο ιδιοκτήτης του μπαρ, ο Walter, που αναπολεί το ένδοξο παρελθόν του Χάρλεμ, ο Smokey, σχεδόν αλκοολικός, και ο Fly, που παίζει διαρκώς ηλεκτρονικά, εντυπωσιάζονται από τον βουβό ξένο και τον βαφτίζουν «Αδελφό». Όταν μπαίνει στο μπαρ ο Sam, ένας κοινωνικός λειτουργός, συμπαθεί τον Αδελφό και του δίνει λίγα λεφτά για να νοικιάσει ένα δωμάτιο στο σπίτι της Randy, η οποία ζει με την πεθερά της και το μικρό της γιο, τον Little Earl. Εκεί, ο Αδελφός αποκτά αμέσως τη συμπάθεια του μικρού και του δείχνει ένα λευκό, θαυματουργό φως που βγαίνει από την παλάμη του. Το φως αυτό, εκτός από το να γιατρεύει πληγές, επιδιορθώνει και μηχανήματα και όταν οι θαμώνες του μπαρ το καταλαβαίνουν, τον γνωρίζουν στον Mr. Lowe, έναν ιδιοκτήτη μαγαζιού με ηλεκτρονικά παιχνίδια που ενθουσιάζεται στην προοπτική εκμετάλλευσης του βουβού, αθώου αλλά τόσο αποτελεσματικού Αδελφού. Ο Αδελφός όμως δεν είναι μόνος του στη Γη. Οι «Άνδρες με τα Μαύρα», δύο λευκοί μαυροφορεμένοι εξωγήινοι, τον καταδιώκουν, όπως και όλους του υπόλοιπους «παράνομους αλλοδαπούς». Όταν οι Άνδρες με τα Μαύρα επισκέπτονται τη Randy, αυτή τρομάζει και ζητάει από τον Αδελφό να φύγει από το σπίτι. Άστεγος και στο δρόμο πια, ο Αδελφός καταδιώκεται από τους Άνδρες με τα Μαύρα και διαπιστώνει από κάτι γκράφιτι στους τοίχους ότι δεν είναι ο μόνος «παράνομος αλλοδαπός» στο Χάρλεμ. Ταυτόχρονα, ξεκινάει κι ο ίδιος μια δική του καταδίωξη, ενός άλλου λευκού άνδρα που προμηθεύει κάποιους μαύρους με σύριγγες που προκαλούν το θάνατο. Χωρίς να ξέρει περί τίνος πρόκειται, ο Αδελφός εντοπίζει τον λευκό «προμηθευτή» και, χάρη στις υπερφυσικές του δυνάμεις, τον φέρνει αντιμέτωπο με όλες τις φρικτές συνέπειες του προϊόντος του. Έχοντας κάνει το χρέος του, ο Αδελφός βρίσκεται σε μια τελική αναμέτρηση με τους Άνδρες με τα Μαύρα και, από εκεί που ήταν μόνος του, βρίσκεται να τον υπερασπίζονται όλοι οι υπόλοιποι «παράνομοι αλλοδαποί» που ζουν κρυμμένοι στο Χάρλεμ.

It is nighttime in New York and a spaceship lands just outside Manhattan, on Ellis Island. Aboard the ship is a black extraterrestrial man, whose only difference from normal human beings is the three pointy toes on each one of his feet. Stepping out onto Ellis Island, the black alien hears the cries of the millions of immigrants who have landed there before him. The following day he swims to Manhattan and goes to Harlem where, much to his surprise, he finds that most humans there are also black. Intimidated by this environment, he walks into a bar. There he meets Odell, the owner of the bar, Walter, who feels nostalgia for Harlem's heyday, Smokey, a near-alcoholic and Sly, who plays video games non-stop. The regulars are instantly impressed by the presence of the mute stranger and name him "Brother". When Sam, a social worker, enters the bar, he takes to the Brother at once and gives him some money to rent a room at Randy's house. Randy is a young woman who lives with her mother-in-law and her young son, Little Earl. Having moved in, the Brother is immediately befriended by the young boy, to whom he reveals his magical powers – a healing white light that emanates from his palm. The magical light doesn't just heal wounds but can also repair broken-down machines, a piece of information that, once discovered by the bar regulars, is passed on to Mr. Lowe, the owner of a video game store, who is delighted at the prospect of using the services of the innocent and so efficient Brother. The Brother, however, is not alone on Earth. Two white extraterrestrial men in black clothes, the "Men in Black", are hunting him down, along with all the other "illegal immigrants". When the Men in Black visit Randy's house, she panics and asks the Brother to leave. Now homeless and out on the streets, the Brother is chased by the Men in Black, and seeing some graffiti on a wall, he realizes that he isn't the only illegal immigrant in Harlem. At the same time, he begins a hunt of his own, tracking down a white man who sells heroin to other brothers. The Brother finds the white dealer and by using his otherworldly powers, brings him face to face with the consequences of his actions. The Brother then has a final showdown with the Men in Black in which he finds himself supported by all the other "illegal immigrants" who are hiding in Harlem.

Alien = alien

του **Θωμά Λιναρά**

Η πρωταρχική σημασία της λέξης alien στην αγγλική γλώσσα αφορά τον αλλοδαπό, τον ξένο και κατά συνέπεια χρησιμοποιείται για να ορίσει και τον παράνομο μετανάστη, ενώ μια δευτερεύουσα και εκ των υστέρων χρήση της αναφέρεται στον εξωγήινο. Στην ιδιοφυή σύζευξη αυτών των σημασιών βασίζεται το *Brother from Another Planet* (*Από άλλο πλανήτη*, 1984), η τέταρτη ται-

νία του John Sayles. Στο Ellis Island, στον ίδιο χώρο που αποβιβάζονταν οι μετανάστες στις αρχές του αιώνα, πέφτει ο Αδελφός με το αστρόπλοιό του από τον ουρανό, στην Γη της Επαγγελίας.

Μια ταινία επιστημονικής φαντασίας; Όχι ακριβώς. Ο Sayles χρησιμοποιεί ανατρεπτικά τη δομή, τα σχήματα και τις συμβάσεις του είδους και κυρίως τον κοινό τόπο σύμφωνα με τον οποίο ο εξωγήινος είναι η κατεξοχήν μεταφορά του Άλλου, για να σχολιάσει με οξυδέρκεια, ευρηματικότητα και χιούμορ τους φυλετικούς διαχωρισμούς της αμερικανικής κοινωνίας. Διότι μπορεί ο Αδελφός να έχει τρία δάχτυλα στο κάθε πόδι, να διορθώνει μ' ένα άγγιγμα του χεριού τα χαλασμένα ηλεκτρονικά μηχανήματα και να γιατρεύει τις πληγές ή να έχει ένα μάτι βιντεοκάμερα που μπαινοβγαίνει στην κόχη του (εξωγήινος γαρ), αλλά και δεν μιλά την γλώσσα, δεν καταλαβαίνει την κουλτούρα, τις συμπεριφορές και τις συνήθειες (καθότι μετανάστης) και επιπλέον είναι μαύρος, μουγκός και κυνηγημένος από κάποιο alien office: ένας καθ' όλα αξιοπερίεργος ταξιδιώτης του έξω κόσμου που προσγειώνεται στο κέντρο της Άλλης Αμερικής, στον πλανήτη Χάρλεμ. Η ατομική συνθήκη διαφορετικότητας συναντά το κοινωνικό της αντίστοιχο σε μια «πόλη-κράτος», με αόρατο σύνορο τη γραμμή Α του μετρό που «βγάζει» στους 125 δρόμους. Ο Άλλος, ο διαφορετικός, που αποτελεί και τον πραγματικό καθρέφτη του εαυτού μας (μια προβληματική που διαπερνά όλο το έργο του Sayles), δεν βρίσκεται στα βάθη της ψυχής ή του διαστήματος, αλλά στη διπλανή γειτονιά. Ο Αδελφός εξόριστος τ' ουρανού και ναυαγός στη γη, δεν διαφέρει και πολύ απ' τα μαύρα αδέλφια του. Άστεγος, άεργος (η απασχόληση που βρίσκει είναι όντως UFO), είναι κατατρεγμένος από δύο λευκούς διαστημικούς κυνηγούς κεφαλών (εξαιρετικά ερμηνευμένους από τον ίδιο τον σκηνοθέτη και τον David Strathairn) σε μια καταδίωξη αδυσώπητη, η οποία κινεί την πλοκή της ταινίας, προσδίδοντάς της ταυτόχρονα έναν ιδιαίτερο κωμικό τόνο. Ο Αδελφός δεν θέλει να καταστρέψει τον πλανήτη, δεν προκαλεί φόβο, πανικό ή ανησυχία, αλλά αισθήματα συμπάθειας κι αλληλεγγύης. Γι' αυτό και η κοινότητα αποδέχεται και προστατεύει αυτόν το παράξενο πλάνητα που περιφέρεται αποπροσανατολισμένος ανάμεσά τους, ψάχνοντας μια θέση στον Νέο Κόσμο και μαθαίνοντας σταδιακά τους κανόνες του παιχνιδιού της καινούριας του πατρίδας (κλασική περίπτωση μετανάστη). Οι δύο λευκοί πανεπιστημιακοί φοιτητές του Columbia, που χάνοντας τον δρόμο τους, μπαίνουν τρομοκρατημένοι σ' έναν άλλο κόσμο (που παρότι δίπλα τους τον αγνοούσαν), ίσως να είναι τα μοναδικά alien της ταινίας, σ' ένα από τα πιο διασκεδαστικά όσο και ευφυή επεισόδιά της, που διακωμωδεί την στερεοτυπική αντίληψη των λευκών για το Χάρλεμ. Γιατί, σε πλήρη συμφωνία με το θέμα της, η ταινία είναι εξολοκλήρου γυρισμένη στο Χάρλεμ: στα μπαρ, στους δρόμους και στις γειτονιές μιας συνοικίας που για τους μαύρους όλης της Αμερικής, από την δεκαετία του '20 ακόμα, ήταν ένας τόπος ελπίδας, ελευθερίας και φυλετικής περηφάνιας· μια γειτονιά όπου οι μαύροι έχουν λόγο και δικαίωμα ομιλίας (και πράγματι μιλάνε συνεχώς στην ταινία), σε αντιδιαστολή με τη μουγκαμάρα του Αδελφού (ένα ακόμα ευφυές εύρημα του σεναρίου του Sayles). Η ταινία αναδεικνύει με αυθεντικότητα την εικόνα της συνοικίας και κυρίως το αλληλέγγυο πνεύμα της κοινότητας, βασισμένο σε μια συλλογική ταυτότητα και στο αίσθημα του ανήκειν. Ακόμα και η νυχτερινή περιπλάνηση στις ζοφερές πλευρές του Χάρλεμ, όπου η ηρωίνη εξαθλιώνει και εξοντώνει τ' αδέλφια (ας μην ξεχνάμε ότι το μεγαλύτερο ποσοστό ανέργων και ηρωινομανών στις ΗΠΑ είναι έγχρωμοι) και η κάπως υπερβολική, μέσα στο διδακτισμό της, «εκδικητική» αντίδραση του Αδελφού, είναι η συνειδητοποίηση μιας πικρής αλήθειας για το μέλλον της μαύρης κοινότητας. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε ότι οι κάτοικοι του Χάρλεμ, όχι μόνο στήριξαν και βοήθησαν στην πραγματοποίηση της ταινίας θεωρώντας την, κατά κάποιο τρόπο, δική τους, αλλά την τίμησαν και στα ταμεία. Το *Brother from Another Planet* ήταν ίσως μια από τις πρώτες ταινίες του σύγχρονου αμερικανικού σινεμά (δύο χρόνια πριν από το *She's Gotta Have It* [*Από κάποιον θα τη βρει*] του Spike Lee), που απευθυνόταν κυρίως στο αφροαμερικανικό κοινό, χωρίς να το κολακεύει ούτε να το ωραιοποιεί. Χρηματοδοτημένη από τον σκηνοθέτη της μ' ένα budget 350.000 δολαρίων, η ταινία απέφερε 3.500.000 εκατομμύρια, τα περισσότερα εκ των οποίων στην πόλη της Νέας Υόρκης, όχι μόνο στα σινεμά γύρω από τους 125 δρόμους αλλά και στις μεγάλες αίθουσες της Times Square.

Τελικά αυτός ο αλλόκοτος αδελφός (έξοχος ο Joe Morton σ' έναν απαιτητικό ρόλο), στη βόλτα του σ' αυτή την γειτονιά του κόσμου θα «εξανθρωπιστεί» πλήρως, βιώνοντας μια μεγάλη γκάμα συναισθημάτων: συμπόνια, αλληλεγγύη, απόρριψη, εκδίκηση, μοναξιά, φόβο, χαρά, πόνο, έρωτα (στο πρόσωπο της Dee Dee Bridgewater, πολύ πριν γίνει η σπουδαία ντίβα που είναι σήμερα) και θα αποφασίσει να μείνει εδώ κάτω: ο πιο γήινος-εξωγήινος μιας θαρραλέας ταινίας ενός άλλου (ανεξάρτητου), κινηματογραφικού πλανήτη.

Alien = alien

by **Thomas Linaras**

The primary meaning of the word "alien" refers to the foreigner, the person from another country, and is consequently used to refer to illegal immigrants, whereas the word's secondary meaning is that of an extra-terrestrial being. John Sayles's fourth film is founded precisely on the ingenious correlation of the two meanings. The film opens with the Brother's spaceship crashing on Ellis Island. This is the entry to the Promised Land and at the same time the landing place for all the immigrants who came to America in the early 20th century.

Science fiction? Not quite. Sayles subverts the use of the structure and conventions of the genre, especially of the common *locus*, according to which the "alien" is quintessentially a metaphor for Otherness, in order to comment intelligently, inventively and with a keen sense of humor on race segregation within American society. The Brother may have three toes on each foot, he may, at the touch of his finger, be fixing broken-down electrical machines and curing wounds, he may have a video-camera-like eye that zooms in and out of its socket, but he cannot speak English, he does not understand American culture, its customs or attitudes (just like any other immigrant) and furthermore he is black, mute and hounded by the "alien office". He is a totally bizarre traveler who lands on Planet Harlem, the center of the Other America. The personal otherness finds its social counterpart in a "city-state" separated from the rest of the country by the invisible borders of the A subway line which leads to 125th street. The Other, the alien as a true mirror of the self (a theme that is present in all of Sayles's work) is not to be found in the depths of our soul or in outer space, but right beside us, in our next neighborhood. The Brother, an exile in space and a castaway on earth, is not all that different from his black brothers in Harlem. Homeless and jobless (ironically, the only employment he can find deals with UFOs), he is hunted down by two white extraterrestrial bounty-hunters from space (wonderfully portrayed by Sayles himself and David Strathairn) in a merciless chase which drives the film's plot, while also giving it its comical tone.

The Brother does not want to destroy the planet, does not incite fear, panic or concern, but feelings of sympathy and compassion. The local black community accepts and protects this strange drifter who wanders aimlessly among them, seeking a place for himself in the New World and learning the rules of the game bit by bit (as is the case with any immigrant). The two white Columbia University students who lose their way and, in a state of terror, find themselves in another world (a world which was there all along but they were unaware of it), are perhaps the film's only true aliens, as is made apparent in one of its most incisive and amusing sequences, which pokes fun at the white man's stereotypical notions of Harlem.

In full accordance with its subject matter, the whole film was made in Harlem, in the bars, streets and neighborhoods of an area that, ever since the 20s, was a place of hope, freedom and racial pride for the black community; a place where African Americans had the right to speak their minds (as they continually do in the film, in stark contrast to the Brother, who is mute – another ingenious invention in Sayles's script).

The film offers an authentic portrait of the district and the solidarity of its community, its collective sense of identity and togetherness. Even the nighttime sequences in the more dismal parts of Harlem, where heroin kills off the brothers by the dozen (let us not forget that the greatest numbers of unemployed and heroin addicts in America are colored) and the Brother's somewhat disproportionate, in its didacticism, act of revenge, bring to the fore bitter truths about the future of the black community in America. It is worth noting that the Harlem community supported and assisted with the filming process, considering the film "theirs", in a way, and also supported it at the box office. *The Brother from Another Planet* was possibly one of the first films in the history of American cinema (two years before Spike Lee's *She's Gotta Have It*) that aimed at a primarily African-American audience without flattering or beautifying it. Financed entirely by its director at a $350,000 budget, the film grossed $3.5 million, most of which came from the city of New York, not only in the cinemas around 125th street, but also the big movie theaters in Times Square.

In the end, this strange brother (a superb Joe Morton in a demanding role) becomes fully humanized, experiencing a wide range of emotions: compassion, solidarity, rejection, revenge, loneliness, fear, happiness, pain, love (in the face of Dee Dee Bridgewater, long before she became the great diva she is today) and decides to stay down here, on Earth, as the most earthly alien in a brave film from another, "independent" cinematic planet.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

MATEWAN

ΗΠΑ / USA 1987

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: John Sayles

Φωτογραφία / Cinematography: Haskell Wexler

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Nora Chavooshian

Ενδυματολογία / Costume Designer: Cynthia Flynt

Μοντάζ / Editing: Sonya Polonsky

Ηθοποιοί / Cast: Chris Cooper (Joe Kenehan), Will Oldham (Danny Radnor), Mary McDonnell (Elma Radnor), Jace Alexander (Hillard Elkins), James Earl Jones ("Few Clothes" Johnson), David Strathairn (Sid Hatfield), Josh Mostel (Δήμαρχος / Mayor Cabell Testerman), Ken Jenkins (Sephus), Bob Gunton (C.E. Lively), Gary McCleery (Ludie), Kevin Tighe (Hickey), Gordon Clapp (Griggs), James Kizer (Tolber), Michael Preston (Ellix), Jo Henderson (Mrs. Elkins), Nancy Mette (Bridey Mae), Joe Grifasi (Fausto), Ronnie Stapleton (Stennis), Ida Williams (Mrs. Knightes), Maggie Renzi (Rosaria), Thomas A. Carlin (Turley), Tom Wright (Tom), Davide Ferrario (Gianni), Frank Payne, Jr. (Γέρος ανθρακωρύχος / Old Miner), Stephen C. Hall (Λευκός ρατσιστής ανθρακωρύχος / Redneck Miner), Bill Morris (Bass), Michael A. Mantel (Doolin), Charles Haywood (Sheb), Neale Clark (Isaac), Fred Decker (James), Frank Taylor (Al Felts), Michael Frasher (Lee Felts), John Sayles (Άτεγκτος ιεροκήρυκας / Hardshell preacher), Jenni Cline (Luann), Hazel Dickens (Τραγουδιστής / MT Singer), Gerald Milnes (Βιολιστής / Fiddler), Mason Daring (Picker)

Παραγωγοί / Producers: Peggy Rajski, Maggie Renzi

Παραγωγή / Production: Winwood Productions, Cinecom Entertainment Group, Film Gallery, Goldcrest Films International, Red Dog Films

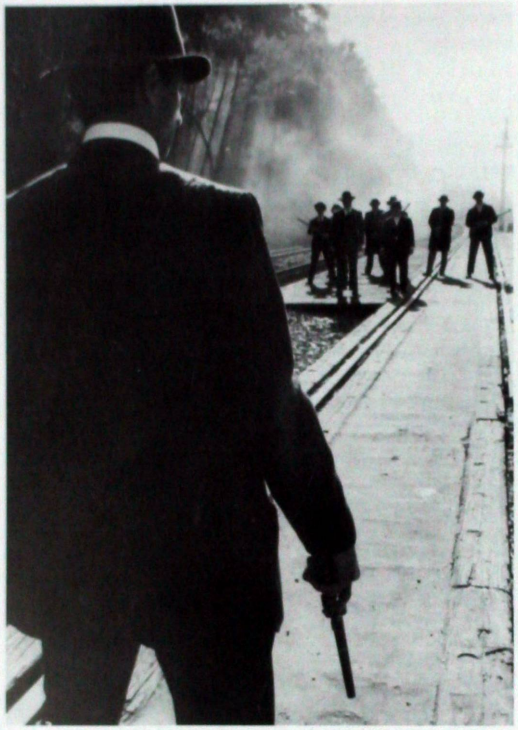
Διάρκεια / Length: 132΄ Έγχρωμη / Color

Βραβεία / Awards: Independent Spirit Award for Best Cinematography (Haskell Wexler), Political Film Society Human Rights Award

1920. Ένα τρένο καταφτάνει στο Matewan, μια μικρή πόλη ανθρακωρύχων στη Δυτική Βιρτζίνια. Επιβάτες του τρένου είναι μια ομάδα μαύρων που μόλις έχουν προσληφθεί από τη Stole Mountain Coal Company, την εταιρεία στην οποία ανήκουν τα ορυχεία και η πόλη του

Matewan. Όταν αποβιβάζονται οι νέοι εργάτες, μια ομάδα κατοίκων τούς επιτίθεται βίαια. Η πόλη βρίσκεται σε αναβρασμό. Η εταιρεία έχει ήδη φέρει ιταλούς μετανάστες, απειλεί να μειώσει τους μισθούς και τώρα φέρνει μαύρους εργάτες. Στο ίδιο τρένο, βρίσκεται και ο Joe Kenehan, ένας ξένος που νοικιάζει ένα δωμάτιο στον ξενώνα της Elma Radnor, μιας χήρας που ζει με τον έφηβο γιο της, τον Danny, επίσης ανθρακωρύχο και τακτικό ιεροκύρηκα στην εκκλησία. Το ίδιο βράδυ, ο Joe συναντιέται στα κρυφά με τους απεργούς. Είναι συνδικαλιστής κι έχει έρθει να τους οργανώσει. Στη συνάντηση εμφανίζεται και ο Few Clothes, ένας από τους μαύρους εργάτες που αντιμετωπίζει κι αυτός τις προθέσεις της εταιρείας με καχυποψία. Η αντίδραση των υπολοίπων είναι αρχικά αρνητική, αλλά ο Joe τους πείθει ότι το ζήτημα είναι η ενότητα κι ότι οι απεργοσπάστες πρέπει να αναγκαστούν να βγουν από τα ορυχεία για να έχει αποτελέσματα η κινητοποίηση. Στην πόλη φτάνουν και νέοι επισκέπτες. Είναι ο Hickey και ο Giggs, που τους έστειλε η εταιρεία για να «σπάσουν» την απεργία. Οι μαύροι και οι ιταλοί εργάτες διχάζονται και εξακολουθούν να πηγαίνουν στα ορυχεία, αλλά μετά την αποχώρηση του Few Clothes και του Fausto, αρχηγού των Ιταλών, τελικά βγαίνουν και αυτοί στην απεργία. Καθώς τα σπίτια της πόλης ανήκουν στην εταιρεία, οι εργάτες με τις οικογένειες τους εγκαθίστανται σε σκηνές στους λόφους. Όταν ένα βράδυ οι άνθρωποι της εταιρείας επιτίθενται αιφνιδιαστικά στην κατασκήνωση, οι εργάτες ξεσηκώνονται και απαιτούν εκδίκηση. Ο Joe τους πείθει ότι η βία θα κάνει μόνο κακό στο κίνημα. Ενώ οι περισσότεροι πείθονται, κάποιοι αποφασίζουν να σαμποτάρουν τα ορυχεία αλλά η εταιρεία τους έχει στήσει ενέδρα και τους συλλαμβάνει. Υπάρχει κάποιος προδότης στην κινητοποίηση και ο Hickey με τον Giggs πείθουν την αφελή Bridey May να κατηγορήσει τον Joe. Οι απεργοί την πιστεύουν και αποφασίζουν να τον σκοτώσουν. Ο λαχνός πέφτει στον Few Clothes. Ο Danny όμως κρυφακούει την αληθινή εκδοχή των γεγονότων και χρησιμοποιεί το κήρυγμά του για να πει την αλήθεια στην πόλη. Ο Joe γλιτώνει το θάνατο αλλά όχι για πολύ... Όταν αργότερα ο Danny μ' ένα φίλο του θα προσπαθήσουν να κλέψουν κάρβουνα απ' τα ορυχεία, ο Hickey και ο Giggs θα τους πιάσουν και θα σκοτώσουν εν ψυχρώ τον φίλο του. Η βίαιη σύγκρουση μεταξύ απεργών και εταιρείας είναι πλέον αναπόφευκτη και θα πραγματοποιηθεί το πρωί στους έρημους δρόμους του Matewan. Ο Joe σκοτώνεται από μια σφαίρα. Ο θάνατός του θα δώσει το έναυσμα στον Danny να κοινοποιήσει τον αγώνα τους στην υπόλοιπη χώρα. Το γεγονός θα μείνει στην ιστορία του αμερικανικού εργατικού κινήματος ως η «σφαγή του Matewan».

1920. A train pulls into Matewan, a small mining town in West Virginia. On it are a group of black miners who have been brought in by the Stole Mountain Coal Company, the company that owns the mines and the entire town of Matewan. When the new workers step off the train, a group of strikers attacks them violently. The town is in turmoil. The coal company has already recruited some Italian immigrant workers, is threatening to reduce wages, and now brings in the new black workers as well. Another passenger on the same train is Joe Kenehan, a stranger who rents a room at Elma Rednor's guesthouse, a widow who lives with her teenage son, Danny, who is also a miner and a regular preacher at the town church. That night, Joe has a secret meeting with the strikers. He is a trade unionist, and has come in to organize the strike. Few Clothes, one of the black workers also comes to the meeting, as he too is skeptical about the company's policies. The Italian strikers' first reaction is very negative, but Joe tries to convince them that they should stick together, and that they should unite in order to force the scabs out of the mines. Two more newcomers enter the town – they are Hickey and Giggs, company stooges who have been brought in to quench the strike. Initially, the black and Italian workers don't cooperate and continue to work at the mines, but following the departure of Few Clothes and Fausto, the leader of the Italian workers, they too join the strike. As all the houses in the town are owned by the company, the strikers are forced to take to the hills, where they create a settlement and live in tents. One night the company men perform a surprise attack on the settlement, and in its aftermath the strikers rise up and demand revenge. Joe tries to avert a counter-attack by telling them that further violence would only harm the movement. While the majority of workers are convinced, some of them attempt to sabotage the mines, but are ambushed by the company men and arrested. There is clearly a traitor within the strikers' movement, and Hickey and Giggs persuade the gullible Bridey May that Joe is the one to blame. The strikers believe her accusations and decide to kill him. The deed of killing him is laid on Few Clothes. However, Danny finds out the truth by chance and through his preaching spreads the word. Joe escapes death, but not for long. When a little later, Danny and a friend of his try to steal some coal from the mines, Hickey and Giggs catch them and murder Danny's friend



in cold blood. The violent clash between the strikers and the company is now unavoidable, and it breaks out at dawn, in the empty streets of Matewan. In the conflict, Joe is killed by a bullet. His death inspires Danny to publicize their cause to the rest of the country. The miners' struggle will be recorded in the annals of the American labor movement as the "Matewan massacre."

Ο καλός, ο κακός και ο ειρηνοποιός

της **Λίλυ Μ. Παπαγιάννη**

Ένας μοναχικός ξένος φτάνει σε μια μικρή πόλη της Βιρτζίνια, βαριά και σκονισμένη από το κάρβουνο των ανθρακωρυχείων. Ταξίδεψε ώς εκεί για να βοηθήσει στο ξεκαθάρισμα των προβλημάτων της, αλλά δεν κρατάει όπλο, γιατί δεν πιστεύει στη βία. Δεν είναι καουμπόης – είναι «κόκκινος» και πιστεύει στο συνδικαλισμό.

Η σύλληψη της ταινίας *Matewan*, αυτού του φιλειρηνικού και φιλελεύθερου γουέστερν, προέκυψε καθώς ο Sayles, κάνοντας έρευνα για το βιβλίο του *Union Dues* –την ιστορία μιας οικογένειας ανθρακωρύχων του 1960– γοητεύτηκε από μια υποσημείωση αναφερόμενη στο σερίφη Sid Hatfield. Το νήμα της ιστορίας του τον οδήγησε στη Σφαγή του Matewan, στις 19 Μαίου του 1920, κομμάτι των Πολέμων του Κάρβουνου της Δυτικής Βιρτζίνια και της ιστορίας των οργανωμένων σωματείων στην Αμερική. Ο Sayles-αφηγητής ξετρύπωσε από τα ξερά ιστορικά γεγονότα ένα ταμπλό πάνω στο οποίο μπορούσε να δημιουργήσει μια καλοσχηματισμένη, γεωγραφικά τοποθετημένη ομάδα από συναρπαστικούς χαρακτήρες – να διηγηθεί μια μεστή και ηχηρή στην αφήγησή της ιστορία ανθρώπων, αλλά και της ίδιας της Αμερικής και της κοινωνικής εξέλιξής της. Για τον ανεξάρτητο σκηνοθέτη Sayles, ήταν μια ιδεώδης ανακάλυψη. Αναγνώρισε σ' αυτήν θέματα που τον απασχολούν με συνέπεια και συνοχή σε όλο το έργο του: την –όχι αυτονόητη– κατάκτηση μιας αξιοπρεπούς ζωής, την απειλή που ασκεί ο μονοπωλιακός καπιταλισμός απέναντι στην προσωπική ελευθερία και την ισότητα, αλλά και την ουσιαστική δημοκρατία που προκύπτει ανάμεσα σε ανθρώπους τυφλούς απέναντι στο χρώμα του δέρματος του διπλανού τους.

Πιο συγκεκριμένα, σημαντικό στοιχείο του ιδεολογικού ιστού του *Matewan* είναι το ότι ο ρατσισμός καταδικάζεται μέσα από την αναίρεσή του· στα ορυχεία δεν έχει σημασία αν είσαι λευκός ή μαύρος, Αμερικάνος ή Ιταλός μετανάστης: όλοι είναι ίσοι ως «εξοπλισμός» για τους εργοδότες τους και όλοι είναι ικανοί να συνάψουν συμμαχία όταν μοναδική επιλογή απομένει η ένωση κατά του μεγαλύτερου κακού. Ο διαχωρισμός έγκειται σε εργαζόμενους και εργοδότες και σε δυνάμει «κόκκινους» και μη, σε μια εποχή που –μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο– ο κομμουνισμός και ο συνδικαλισμός αντιπροσώπευαν την ενσάρκωση του διαβόλου για το κατεστημένο των μεγάλων επιχειρήσεων. Γι' αυτές, ο πόλεμος υπήρξε ένα προσοδοφόρο εφαλτήριο, πάνω στο οποίο μπορούσαν να οικοδομήσουν ξανά τις αυτοκρατορίες τους – και τα σωματεία αποτελούσαν σημαντική τροχοπέδη.

Ο Joe Kenehan, ο εξωτερικός καταλύτης, τάσσεται υπέρ των «καλών» κι έχει στο πλάι του έναν ασυμβίβαστο σερίφη, έναν έντιμο δήμαρχο και τον γενναίο μαύρο ανθρακωρύχο Few Clothes, υπαρκτά πρόσωπα, κομμάτια της ιστορίας του Matewan. Ο Kenehan, όπως και ο δεκατετράχρονος Danny, που κηρύττει στο ποίμνιο υπέρ του συνδικαλισμού –προάγοντας τη συμμαχία ανάμεσα

στο χριστιανικό και το κομμουνιστικό δόγμα– είναι αποκυήματα της φαντασίας του Sayles. Κι ίσως γι' αυτό πιο μεγαλόσχημοι, πιο αψεγάδιαστοι, πιο ανυπέρβλητοι από τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Στον απόλυτο αντίποδά τους λειτουργούν οι ανήθικοι μπράβοι της εταιρείας και ο φασίστας, φλογερός ιερέας που υποδύεται ο ίδιος ο Sayles, σ' ένα σύντομο –και οριακά κωμικό– ρόλο. Ο διαχωρισμός μεταξύ «καλών» και «κακών» δεν επιδέχεται αμφισβήτησης στο σύμπαν του *Matewan* – είναι καταφανής και οριστικός.

Ο Sayles έχτισε την ιστορία του μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο της κινηματογραφικής φόρμας του γουέστερν, μένοντας πιστός σ' αυτήν φορμαλιστικά και αναποδογυρίζοντάς την στο ηθικό της υπόβαθρο, δημιουργώντας στην πορεία ίσως το πιο ιδεολογικά απόλυτο από τα έργα του. Της έδωσε διάσταση και υφή και εξισορρόπησε έτσι το ασπρόμαυρο της ηθικολογίας: έκανε γυρίσματα σε μια παλιά, αυθεντική πόλη της Βιρτζίνια, χρησιμοποίησε εκατοντάδες κομπάρσους, αλλά και ομιλούντες ρόλους, από την περιοχή, δίνοντας προσοχή στα κουρασμένα τους πρόσωπα. Την έντυσε με τη μουσική των Απαλαχίων –με τα ξεχειλωμένα, λυπητερά της φωνήεντα και τα διαπεραστικά της βιολιά– και εναπόθεσε την εικόνα στα μαγικά χέρια του διευθυντή φωτογραφίας Haskell Wexler, συντροφικού στην ιδεολογία, αλλά και πρώην εργάτη των ανθρακωρυχείων, γνώστη του σκοταδιού, της πνιγηρής τους ατμόσφαιρας και της πικρής μονοχρωμίας τους.

Η ταινία κλείνει με το παραδοσιακό shootout, την τελική αναμέτρηση με τα όπλα, άψυχα όργανα τα οποία δεν δείχνουν οίκτο σε καμία παράτάξη. Στην απώλεια του Joe Kenehan, πάνω από το νεκρό σώμα του οποίου κλαίει σπαρακτικά η Elma, οι προσωπικές απώλειες αφορούν μόνο τους άμεσα ενδιαφερόμενους και η ιστορία – και μαζί της ο θεατής– οφείλει να προχωρήσει και να ακολουθήσει το νεαρό Danny, που θα συνεχίσει τον αγώνα με τον τρόπο που τον διδάχτηκε. Στην επιφάνειά τους, τα πράγματα είναι αναμφίλεκτα και, ιδεολογικά, σχεδόν θριαμβευτικά. Στην ψυχή του *Matewan*, όμως, κατοικούν βαρύθυμες αμφιβολίες, αφού για να υπάρξει πρόοδος καταργείται οριστικά η άρνηση του πρωταγωνιστή-σωτήρα νὰ καταφύγει στη βία. Το ερώτημα παραμένει στο μυαλό του σκηνοθέτη και στο μυαλό του αποδέκτη: είναι εφικτή μια φιλειρηνική, χωρίς όπλα και χωρίς θάνατο, επίλυση των κοινωνικών προβλημάτων μιας εποχής – και κάθε εποχής; 20 χρόνια μετά τη δημιουργία του *Matewan*, οι απαντήσεις είναι απογοητευτικές. Και κάθε χρόνο, στην πόλη του *Matewan*, όπου λαμβάνει χώρα η αναπαράσταση των γεγονότων της 19ης Μαΐου, ηχεί μια υπενθύμιση, με τρόπο τόσο γραφικό όσο και παθητικό, ότι, παρά τις εξαιρετικές προθέσεις των λίγων, η ιστορία έχει τη συνήθεια να επαναλαμβάνεται, και, κυρίως, στα χειρότερά της παραδείγματα.

The Good, the Bad and the Peacemaker

By **Lilly M. Papagianni**

A lonely stranger pulls into a small Virginia town, a town heavy with the dust of coal mines. He has traveled there to help resolve the town's problems, but is not holding a gun, because he doesn't believe in violence. He isn't a cowboy – he is a "red", a trade unionist.

The basic idea for *Matewan*, this peace-loving and progressive western, came about when Sayles, while doing research for his book *Union Dues* (which tells the tale of a coal mining family in the 60s) came upon a footnote on sheriff Sid Hatfield. This led him to the story of the Matewan Massacre which took place on 19 May 1920 and was part of the Virginia Coal Mining Wars and of the history of the American trade union movement. Delving into the impersonal historical facts, Sayles managed to extract the foundations on which to build a convincing and geographically precise cast of fascinating characters, in order to tell a fully developed and resonant human story, but also a story of America and its evolution. For Sayles, the independent director, it was the perfect subject-matter. He recognized the opportunity to deal with the themes that have consistently interested him throughout his career: the – not self-evident – achievement of a dignified way of life, the threat that capitalism poses on personal freedom and social equality, and also the meaningful democracy that is born among people who look beyond their fellow man's skin color.

More precisely, a significant element of *Matewan*'s ideological fabric is the condemnation of racism through its very absence; in the coal mines it is not important whether you are black or white, American or an Italian immigrant: everyone is equal, they are all the bosses' workforce, and are all equally capable of uniting against the greater evil. The distinction is between workers and employers, "reds" and bosses, at a time when – in the aftermath of World War I – communism and the trade unions were the devil incarnate for the status quo of the big trusts. For them, the war had been a very profitable

basis on which they rebuilt their financial empires, and the trade unions were considered a major hindrance.
Joe Kenehan, the film's outsider and catalyst, sides with the "good" workers and is supported by an uncompromising sheriff, an honest mayor and the brave black miner Few Clothes, all of whom are actual people, characters in Matewan's history. Danny, a 14-year-old boy, on the other hand, and Kenehan, who preaches about trade unionism to his flock – thus furthering the alliance between the Christian and the Communist dogmas – are creations of Sayles's imagination. Perhaps this is precisely the reason why the latter are grander, less flawed and more powerful than the other characters. At their absolute antipodes, we find the immoral company stooges and the fascist, fiery priest portrayed by Sayles himself in a brief and almost comical appearance. The distinction between the "good" and the "bad" is not subject to negotiation in the world of *Matewan* – it is self-evident and final.
Sayles constructed his story within the specifically generic framework of a western, remaining faithful to the genre's form but subverting its moral substance, and creating what is arguably his most ideologically absolute film in the process. He gave the story texture and dimension, thereby redressing the balance of the film's black-and-white moralizing. The film was shot on location in an old, authentic Virginian town, and Sayles cast hundreds of locals as extras, giving speaking parts to some of them and focusing in on their worn faces. He dressed the film in the music of the Appalachian mountains – with its sagging, mournful vocals and its piercing violins – and put the duties of photography in Haskell Wexler's magical hands, a man with whom he not only had an ideological affinity, but who had also worked as a coal miner himself, and thus knew the mines' darkness, their oppressive atmosphere and bitter monochrome.
The film ends with the conventional shoot-out, where the guns are the lifeless instruments that show no mercy to either side. Joe Kenehan dies and Elma laments over his dead body, but these are personal losses, important only to those that they immediately affect, and the story –and with it the viewer– is called upon to move ahead and follow young Danny, who is going to continue the struggle as he was taught to. On the surface of things, the film's ending is unambiguous and, in ideological terms, almost triumphant. *Matewan*'s heart, however, is inhabited by heavy doubts, as progress seems to come about only through the violence that the film's hero was so resolutely against. The question, therefore, remains in both the director's and the viewer's minds: is a peaceful resolution of the social problems of an era – of any era- possible? Twenty years after *Matewan*'s creation, the answers one finds are disappointing. And every year in the town of *Matewan*, the reconstruction of the events of May 19th acts as a reminder, as quaint as it is passive, that, despite the singular efforts of a few, history has the tendency to repeat itself, and more often than not, it repeats its worst episodes.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

EIGHT MEN OUT

ΗΠΑ / USA 1988

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles.

Σενάριο / Screenplay: John Sayles βασισμένο στο βιβλίο / based on the book *8 Men Out* του / by Eliot Asinof

Φωτογραφία / Cinematography: Robert Richardson

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Nora Chavooshian

Ενδυματολογία / Costume Designer: Cynthia Flynt

Μοντάζ / Editing: John Tintori

Ηθοποιοί / Cast: John Cusack (Buck Weaver), Don Harvey (Swede Risberg), John Mahoney ("Kid" Gleason), James Read ("Lefty" Williams), Michael Rooker (Chick Gandil), Charlie Sheen (Hap Felsch), David Strathairn (Eddie Cicotte), D.B. Sweeney ("Shoeless" Joe Jackson), John Sayles (Ring Lardner), Studs Terkel (Hugh Fullerton), Christopher Lloyd (Bill Burns), Clifton James (Charles Comiskey), Gordon Clapp (Ray Schalk), Jace Alexander (Dickie Kerr), Maggie Renzi (Rose Cicotte), Bill Irwin (Edward "College Boy" Collins), Kevin Tighe (Joseph "Sport" Sullivan), Leigh Harris (Singer), John Anderson (Judge Kenesaw Mountain Landis), Michael Mantell (Abe Attell), Studs Terkel (Hugh Fullerton), Barbara Garrick (Helen Weaver), Nancy Travis (Lyra Williams), Wendy Makkena (Kate Jackson), Tay Strathairn (Bucky), Eliot Asinof (Heydler)

Παραγωγοί / Producers: Sarah Pillsbury, Midge Sanford, Peggy Rajski

Παραγωγή / Production: Orion Pictures

Διάρκεια / Length: 120΄ Έγχρωμη / Color

Σικάγο, 1919. Στο στάδιο του μπέιζμπολ δίνεται συνέντευξη τύπου από τον Charles Comiskey, ιδιοκτήτη της ομάδας White Sox. Ταυτόχρονα δύο bookies –ο Billy Maharg και ο Bill Burns– ζυγίζουν το κατά πόσο οι παίκτες είναι πιθανό να υποκύψουν στη διαφθορά. Οι άνθρωποι-κλειδιά είναι ο Chick Gandil, ο πρωταθλητής "Shoeless" Joe Jackson, ο Buck Weaver και ο pitcher Eddie Cicotte. Η ομάδα προπονείται από τον πρώην παίκτη "Kid" Gleason. Την ίδια βραδιά, στο στέκι όπου γιορτάζουν τη νίκη τους, τον Gandil πλησιάζει ο Sullivan, αφεντικό των στοιχημάτων στη Βοστόνη, και του προτείνει να στήσουν το Παγκόσμιο Πρωτάθλημα που πλησιάζει. Ο Gandil και ο φίλος του Swede Risberg επικοινωνούν επίσης με το ζεύγος Maharg-Burns και αποφασίζουν να πείσουν τους συναθλητές τους να «πουλήσουν» το παιχνίδι σε δύο διαφορετικά μέτωπα. Ο Eddie Cicotte παραμένει ο άνθρωπος-κλειδί: αρχικά

αρνείται αλλά στη συνέχεια, ενοχλημένος από τον κακοπληρωτή Comiskey, δέχεται. Η ομάδα των συνωμοτών σχηματίζεται πλέον οριστικά: Eddie, Swede, Gandil, Hap Felsch, "Lefty" Williams, Fred McMullin και "Shoeless" Joe. Ο Buck, αντιθέτως, αρνείται. Οι σχολιαστές Ring Lardner και Hugh Fullerton ανακαλύπτουν ότι έχουν μπει υπερβολικά πολλά στοιχήματα κατά των White Sox. Αποφασίζουν να ελέγχουν ξεχωριστά τη δράση στο ύποπτο παιχνίδι. Έχει ξεκινήσει το Παγκόσμιο Πρωτάθλημα: η ευθύνη της πρώτης ήττας πέφτει στον Eddie. Στον δεύτερο χαμένο αγώνα μεγαλώνει η ένταση στο εσωτερικό της ομάδας, εν μέρει λόγω των έντιμων παικτών, εν μέρει λόγω του προπονητή, ο οποίος υποψιάζεται την απάτη και ειδοποιεί τον ιδιοκτήτη. Οι πουλημένοι παίκτες εξακολουθούν να μην παίρνουν ούτε δραχμή από τις απολαβές τους. Ο τρίτος αγώνας, χάρη στο νεαρό παίκτη Dickie Kerr, σηματοδοτεί τη νίκη για τους Sox. Οι δύο επόμενοι, όμως, είναι χαμένοι, ενώ ο Ring τους κάνει να καταλάβουν ότι ξέρει τι συμβαίνει. Στο έκτο παιχνίδι επιστρέφουν στη νίκη για να μην αποκλειστούν, αλλά δημιουργούν προβλήματα στα στοιχήματα, που στο μεταξύ έχουν αναστείλει τις πληρωμές. Γι' αυτό το λόγο, πολλοί από τους παίκτες φιλοτιμούνται, νικώντας έτσι και το έβδομο παιχνίδι. Την παραμονή του τελευταίου αγώνα, όμως, η αλυσίδα των απατεώνων δραστηριοποιείται ξανά, απειλώντας έμμεσα τη γυναίκα του "Lefty", η οποία συνεισφέρει στην ήττα της ομάδας. Σ' αυτό το σημείο, συγκρίνοντας τις σημειώσεις τους, ο Ring και ο Hugh βρίσκονται σε θέση να ξεχωρίσουν τους διεφθαρμένους παίκτες – από τις έρευνές τους γεννιέται μια σειρά από άρθρα-καταγγελίες. Ο Comiskey, μαζί με άλλους ιδιοκτήτες του πρωταθλήματος, δημιουργεί μια εσωτερική επιτροπή. Ο αρχηγός της, ο δικαστής Landis, στοχεύει στο να «καθαρίσει το μπέιζμπολ». Οι επτά ύποπτοι, κυνηγημένοι από τον Τύπο, υποστηρίζονται από μια ομάδα δικηγόρων πληρωμένης (αν και όχι επίσημα) από τον ιδιοκτήτη και υπογράφουν δήλωση ενοχής. Η διαδικασία ξεκινά, αλλά οι «ομολογίες» εξαφανίζονται, μπορεί από το χέρι του Comiskey ή κάποιου μεγάλου από τον κύκλο των στοιχημάτων – η ετυμηγορία για τους παίκτες είναι αθωωτική. Ο δικαστής Landis αποφασίζει, ωστόσο, να τους αποβάλλει από το σύλλογο. Το 1925, σ' ένα επαρχιακό πρωτάθλημα μπέιζμπολ, κάποιοι θεατές αναγνωρίζουν τον "Shoeless" Joe Jackson, αλλά ο Buck Weaver, επίσης παρόν, το αρνείται: «Σαν αυτόν υπήρχε μόνο ένας». Οι τίτλοι τέλους πληροφορούν ότι κανένας από τους οκτώ White Sox που διαγράφτηκαν δεν έπαιξε ποτέ ξανά στην πρώτη κατηγορία.

Chicago, 1919. Charles Comiskey, owner of the White Sox, is giving a press conference at the baseball stadium. At the same time, two bookies – Billy Maharg and Bill Burns – are discussing how prone the players might be to corruption. The key-figures are Chick Gandil, the legendary "Shoeless" Joe Jackson, Buck Weaver and pitcher Eddie Cicotte. The team's coach is former player "Kid" Gleason. That evening, the team is out celebrating its victory. Sullivan, head of Boston's betting ring, approaches Gandil and suggests to him that the team throw the World Series that are coming up. Gandil and his friend Swede Risberg also get in touch with Maharg and Burns and decide to persuade their teammates to intentionally lose games. At first, Eddie Cicotte refuses, but then, displeased at Comiskey failure to pay their salaries, he accepts. The group of conspirators is finalized: Eddie, Swede, Gandil, Hap Felsch, "Lefty" Williams, Fred McMullin and "Shoeless" Joe. Buck refuses to take part. Sports commentators Ring Lardner and Hugh Fullerton find out that there is excessive betting against the White Sox. They decide to investigate. The World Series has begun. The responsibility for the first defeat falls on Eddie. During the second losing game, the tension within the team grows, in part due to the honest players, in part due to the coach who suspects fraud and informs the owner. The players are still not being paid. Thanks to young Dickie Kerr, the Sox win their next game. But they lose the two next games and Ring makes them know he's onto them. They win the sixth game so as to stay in the series, but there's a problem with the bookies who have stopped payments. Thus, many of the players are shamed into winning the seventh game. At this point, Ring and Hugh can tell who the corrupt players were. Their research produces a series of accusatory articles. Together with the other team owners, Comiskey forms an internal committee. Its head, Judge Landis, aims to "clean up baseball". The seven suspects, hounded by the Press, are being defended by a group of lawyers on the payroll (though not officially) of the owner. They have their clients sign an admission of guilt. The process begins, but the "confessions" have disappeared, perhaps by the hand of Comiskey or some other bigwig in the gambling ring. The players are declared innocent. But Judge Landis decides to suspend them for life. In 1925, in a local baseball championship, some of the spectators recognize "Shoeless" Joe Jackson, but Buck Weaver, who is also present, denies it: "He was one of a kind." The end credits tell us that none of the eight White Sox who were suspended ever played again for the Major League.

Η απώλεια της αμερικανικής αθωότητας

του **Λουκά Κατσίκα**

Υπήρξε ποτέ πραγματικά αθώα η Αμερική; Ο John Sayles πιστεύει πως ναι. Στις αρχές του 20ου αιώνα, η χώρα έμοιαζε λίγο με το μικρό αγόρι που μας υποδέχεται στο πρώτο κιόλας πλάνο της ταινίας. Διένυε ξένοιαστη μια γοητευτικά αφελή εφηβεία. Τα ιδεώδη της ήταν μικροαστικά αλλά και ξεκάθαρα μ' έναν παρήγορο τρόπο. Τα όνειρά της φάνταζαν προσγειωμένα, ρεαλιστικά. Οι συγκινήσεις της παρέμεναν λιτές και λαϊκές, όπως η ηδονή που αντλούσε κανείς τότε από την παρακολούθηση ενός χορταστικού αγώνα μπέιζμπολ. Οι ήρωές της ήταν απλοί, καθημερινοί άνθρωποι, όμοιοι με τους παίκτες της αγαπημένης της ομάδας. Και το φίλαθλο πνεύμα αρκούσε να ενώσει τους πάντες κάτω από την ίδια ενθουσιώδη ομπρέλα.

Στα 1919, όπου το μπέιζμπολ αποτελούσε το δημοφιλέστερο παιχνίδι των ΗΠΑ, οι White Sox του Σικάγο ήταν οι απόλυτοι θριαμβευτές των γηπέδων. Μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον των απανταχού οπαδών του αθλήματος, γέμιζαν ασφυκτικά με κόσμο τις κερκίδες σε κάθε αγώνα τους και ετοιμάζονταν να κερδίσουν με σχετική ευκολία το παγκόσμιο κύπελλο. Μέλη της εργατικής τάξης οι περισσότεροι, ελάχιστα και υποτυπωδώς μορφωμένοι στην πραγματικότητα και με μοναδική αρετή τους τις αθλητικές τους δεξιότητες, οι άντρες της δημοφιλούς ομάδας προσπαθούσαν να εξασφαλίσουν εναγωνίως τα προς το ζην, αφιερώνοντας ψυχή και σώμα στην κάθε τους εμφάνιση. Μόνο που, ολοκληρωτικά εξαρτώμενοι από έναν καιροσκόπο ιδιοκτήτη, υποχρεώνονταν να πορευτούν με τα μονίμως πενιχρά χρήματα που τους έδινε ως αμοιβή.

Εκμεταλλευόμενοι τη δυσαρέσκεια και την απόγνωσή τους, ένα συνδικάτο τζογαδόρων πλησιάζει τους παίκτες για να τους πείσει να ξεπουλήσουν την πιο καθοριστική αγωνιστική σεζόν στο ενεργητικό τους. Αντικειμενικός στόχος των απατεώνων, να καρπωθούν από τα στημένα στοιχήματα. Κάπως έτσι και έναντι δελεαστικού οικονομικού αντιτίμου, οκτώ μέλη των White Sox προχώρησαν στο να ξεπουλήσουν το πρωτάθλημα του 1919, οδηγώντας για καιρό ολόκληρο το αγώνισμα στην ανυποληψία και λερώνοντας μια και καλή το πρόσωπο του ευγενούς, επαγγελματικού αθλητισμού. Μόλις το σκάνδαλο του χρηματισμού τους αναδύθηκε στην επιφάνεια, οι πρωταγωνιστές της θλιβερής αυτής εξαγοράς δικάστηκαν μαζί με τρεις ακόμη συμπαίκτες τους και κατέληξαν να εξοριστούν δια παντός από τα αγαπημένα τους γήπεδα. Η τραγική ειρωνεία; Σχεδόν κανείς από τους συμμετέχοντες στην οργανωμένη απάτη δεν κατάφερε να πάρει ποτέ τα χρήματα που του υποσχέθηκαν.

«Φυσικά και μια ταινία όπως το *Eight Men Out* δεν επρόκειτο ποτέ να γνωρίσει εμπορική επιτυχία έξω από τα σύνορα της χώρας της», σημείωνε πολύ σωστά κριτική της εποχής, λίγο καιρό αφότου το φιλμ του John Sayles κυκλοφορούσε στις αίθουσες. «Επειδή δεν πρόκειται για μια δημιουργία με θέμα το μπέιζμπολ που να σερβίρει το αθλητικό περιεχόμενό της σε περιτύλιγμα ρομαντικής κωμωδίας, ούτε εικονογραφεί ένα γεμάτο ζεστασιά σενάριο φαντασίας, ούτε συντάσσει μια δελεαστική βιογραφία στην οποία μια χούφτα απόβλητοι αποδεικνύονται ικανοί να πραγματοποιήσουν ένα θαύμα, ούτε κινηματογραφεί ένα αντρικό συγκινητικό στόρι. Ουδέποτε, εντούτοις, θα απασχολούσε τον Sayles μια απλή, συμβατική ταινία με θέμα της το μπέιζμπολ...»

Το *Eight Men Out* δεν είναι, πολύ σωστά, μια τυπική δημιουργία του είδους. Ίσως αυτός να είναι και ο ουσιαστικός λόγος για τον οποίο ο σκηνοθέτης προσπαθεί καθ' όλη την διάρκειά της να μην αποξενώσει από τη δράση οποιονδήποτε θεατή δεν τυχαίνει να είναι εξοικειωμένος με τη μεθοδολογία και τους κανόνες του αθλήματος που επικαλείται η πλοκή. Το *Eight Men Out* μπορεί να παίζει κρυφτούλι πίσω από την πρόφαση ενός καθαρόαιμου αθλητικού φιλμ, ή να εκτυλίσσεται κατά μεγάλο του μέρος σ' έναν συγκεκριμένο και αυστηρά οριοθετημένο μικρόκοσμο όπως είναι το γήπεδο. Όπως συμβαίνει με κάθε δημιουργία του John Sayles, ωστόσο, έτσι κι εδώ αυτό που αντικρίζουμε κατά βάθος είναι μια ανθρώπινη ιστορία, τοποθετημένη όμως σ' έναν ευρύτερο κοινωνικό καμβά.

Το φιλμ χρησιμοποιεί ως αφετηρία το χρονικό ενός αθλητικού σκανδάλου που συγκλόνισε την εποχή του. Διευρύνεται, ωστόσο, πολύ γρήγορα σε μια αλληγορία, απλή αλλά ουσιαστική: επάνω στα όνειρα, τις ψευδαισθήσεις και τις χίμαιρες μιας Αμερικής που ετοιμαζόταν στις αρχές του αιώνα να απωλέσει οριστικά την αθωότητά της. Με τον διακριτικό και χαμηλόφωνο τρόπο με τον οποίο κατόρθωσε με τα χρόνια να μετατρέψει σε σήμα κατατεθέν του, ο Sayles θλίβεται για τον οριστικό αφανισμό του Αμερικανικού ήρωα. Η ταινία του είναι μια μελαγχολική ελεγεία. Μιλά για τσακισμένα όνειρα και ραγισμένους ανθρώπους. Η μεγάλη της αρετή δεν βρίσκεται εντούτοις στη συναισθηματικά φορτισμένη ιστορία που βάλθηκε να αφηγηθεί. Βρίσκεται στην απλότητα με την οποία διαλέγει να το κάνει.

The Loss of American Innocence

by **Loukas Katsikas**

Was there ever a truly innocent America? John Sayles believes there was. In the early 20th century, the country was not unlike the young boy we see in the film's opening shot – in its carefree and attractively naïve adolescence. America's ideals were petit-bourgeois, but they were also unambiguous in a comforting way. Its dreams seemed down-to-earth and realistic, its thrills were still simple and wide-spread, like the pleasure one could get from watching a game of baseball. Its heroes were simple, everyday people, just like the players of their favorite team, and the love of the sport was enough to bring a whole country together under the same banner. In 1919, a time when baseball was the most popular sport in the US, the Chicago White Sox were reigning supreme. They claimed the undivided attention of all baseball fans, filled to the gills each stadium they played in, and were about to win the World Series Cup with relative ease. The team's members were mostly working class fellows, uneducated or of very limited education, whose only bankable quality was their skill, and who gave their team body and soul in every appearance, trying to make a living. However, they were totally dependent on an exploitative employer who paid them pittance for their work.

Taking advantage of the players' discontent and despair, a syndicate of gamblers approached them in order to convince them to rig the most crucial game of the season so that they, the gamblers, would claim the winnings of the rigged bets. It was on this understanding that 8 of the White Sox agreed to "sell" the 1919 Championship for an enticing fee, bringing the entire sport into infamy and forever tarnishing the image of professional sport. As soon as the scandal broke out, the players involved along with three other team members were tried and are banned from ever playing again. The tragic irony was that none of the culprits ever got the money they were promised.

"Of course, a film like *Eight Men Out* was never going to be a commercial success outside its country's borders," the critics of the time very correctly noted after the film's release, "because it's not a baseball movie that serves its contents wrapped up in the guise of a romantic comedy, or a warm, soothing tale of the imagination, neither is it an alluring biography in which a handful of rejects prove to be competent in producing a miracle, nor is it a sentimental male story. In any case, John Sayles would never be interested in a simple, conventional film about baseball."

It is a fact that *Eight Men Out* is not representative of the genre. This may be the very reason why Sayles tries, throughout the film, to avoid alienating the uninitiated, i.e. any viewer who may not be familiar with the rules of the sport. *Eight Men Out* plays a game of hide-and-seek within the conventions of a sports movie, and takes place to a large extent within the strict confines of the microcosm which is the baseball field. However, as is the case in all of Sayles's work, the heart of the film is a human story, set within a greater social context. The film's starting point is the re-telling of a sports scandal that shook the world in its time. Soon, however, it becomes an allegory, simple but substantial, for the dreams, illusions and delusions of a country that was about to lose its innocence once and for all. In the discreet and unassuming way that has, over the years, become his trademark, Sayles expresses his sorrow for the country's loss of the American hero. His film is a melancholy elegy that deals with shattered dreams and broken-down human beings. Its greatest quality, however, is not its emotionally charged story, but the simplicity with which it chooses to tell it.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

CITY OF HOPE

ΗΠΑ / USA 1991

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: John Sayles

Φωτογραφία / Cinematography: Robert Richardson

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Dan Bishop, Dianna Freas

Ενδυματολογία / Costume Designer: John A. Dunn

Μοντάζ / Editing: John Sayles

Ηθοποιοί / Cast: Vincent Spano (Nick Rinaldi), Joe Morton (Wynn), Tony Lo Bianco (Joe Rinaldi), Barbara Williams (Angela), Angela Bassett (Reesha), David Strathairn (Asteroid), John Sayles (Carl), Gina Gershon (Laurie Rinaldi), Chris Cooper (Riggs), Jace Alexander (Bobby), Tom Wright (Malik), Maggie Renzi (Connie), Marianne Leone (Joann), Louis Zorich (Δήμαρχος / Mayor Baci), Kevin Tighe (Αστυνόμος / Policeman O'Brien), Michael Mantell (Zimmer), Barbara Williams (Angela), Ray Aranha (Errol), Jojo Smollett (Desmond), Edward Jay Townsend Jr. (Tito), Bill Raymond (Les), Miriam Colon (Mrs. Ramirez), Mason Daring (Peter)

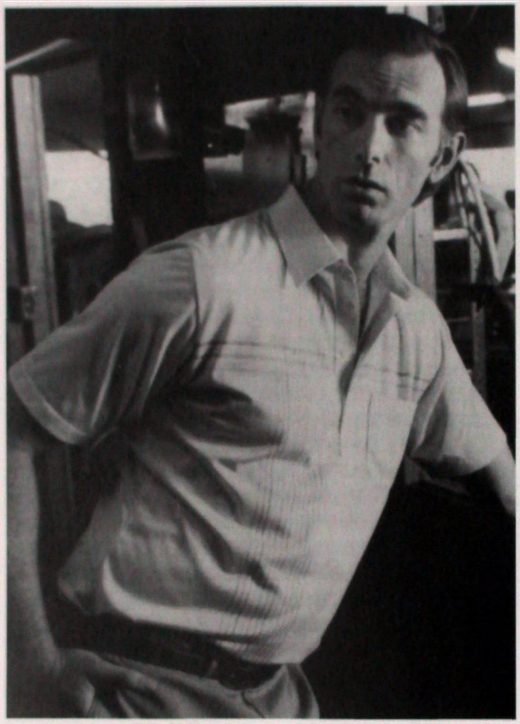
Παραγωγοί / Producers: Sarah Green, Maggie Renzi

Παραγωγή / Production: Esperanza Films, The Samuel Golwyn Co.

Διάρκεια / Length: 129΄ Έγχρωμη / Color

Βραβεία / Awards: Independent Spirit Award for Best Supporting Male (David Strathairn), Kansas City of Film Critics Circle Award for Best Screenplay (John Sayles), Grand Prix – Tokyo International Film Festival (John Sayles), Political Film Society Democracy Award

Hudson, Νιου Τζέρσεϊ, πρώτη μέρα. Ο νεαρός Nick αφήνει τη δουλειά του στην οικοδομή του πατέρα του, εργολάβου Joe Rinaldi. Μαζί με τους φίλους του Bobby και Zip, πηγαίνει στο γκαράζ του Carl, ο οποίος σχεδιάζει τη λιστεία ενός καταστήματος ηλεκτρονικών. Ο Bobby κι



ο Zip θέλουν να συμπεριλάβουν και τον Nick, αλλά ο Carl αρνείται. Ταυτόχρονα, ο μαύρος δημοτικός σύμβουλος Wynn προσπαθεί να πείσει κατοίκους της περιφέρειάς του (τον υπεύθυνο του κοινοτικού κέντρου Levonne και τον μουσουλμάνο Malik) να συμμετάσχουν στη σύσκεψή τους. Ο Malik, σπρωγμένος από τη γυναίκα του Reesha, πιάνει δουλειά στον κουνιάδο του, ως νυχτοφύλακας στο μαγαζί ηλεκτρονικών του "Mad" Anthony. Σ' ένα γεύμα με τον βοηθό δημόσιο κατήγορο, δύο επιχειρηματίες διαπραγματεύονται την άμεση εκκένωση μιας φτωχογειτονιάς της περιφέρειας, για να δημιουργηθεί χώρος για ένα οικιστικό συγκρότημα. Έτσι δημιουργείται μια αλυσίδα πιέσεων, από τον βοηθό στον διεφθαρμένο δήμαρχο Baci, από τον Baci στον συνεργάτη του Pauly Rinaldi και από αυτόν στον αδελφό του, Joe, τον ιδιοκτήτη του οικοδομήματος. Στη διάρκεια μιας γιορτής στο σπίτι των Rinaldi, ο Nick προσπαθεί να εξηγήσει τα κίνητρά του στον πατέρα του, αλλά μαλώνουν. Αποφασίζει να πάρει μέρος στη ληστεία που του πρότειναν ο Bobby και ο Zip, αφού πρώτα τους συνοδεύει σ' ένα μπαρ όπου παίζουν μουσική. Εκεί γνωρίζει την Angela Sabino, μια γυναίκα λόγο μεγαλύτερη από τον ίδιο, που τον γοητεύει αμέσως. Παράλληλα, ο δημοτικός σύμβουλος Wynn, εγκαταλειμμένος από ψηφοφόρους και συναδέλφους, δεν καταφέρνει να περάσει ένα σχέδιο για την ανάπλαση του δημόσιου σχολείου. Στη μαύρη γειτονιά, δύο αγοράκια, ο Tito και ο Desmond, υπόκεινται σε κακομεταχείριση χωρίς λόγο από την αστυνομία – λίγο μετά, επιτίθενται σ' έναν λευκό που κάνει τζόγκινγκ σ' ένα κοντινό πάρκο και συλλαμβάνονται. Η κλοπή στο μαγαζί του "Mad" Anthony σταματά λόγω της παρεμβολής του νέου φύλακα: ο Nick το σκάει, ο Bobby και ο Zip συλλαμβάνονται. Ο Tito και ο Desmond διηγούνται στον αστυνομικό ότι χτύπησαν τον λευκό (τον Les, έναν καθηγητή πανεπιστημίου) επειδή τους πλησίασε με ερωτικό σκοπό. Ο Levonne, που περνά από εκεί, τους πιστεύει και ψάχνει να βρει δικηγόρο. Ο Nick, σε φυγή, συναντά την Angela – ανακαλύπτει έτσι ότι, εκτός από τη δουλειά της, παρακολουθεί μαθήματα στο πανεπιστήμιο, έχει έναν σπαστικό γιο κι έναν πρώην σύζυγο αστυνομικό, τον Michael Rizzo.

Δεύτερη μέρα. Εξαπλώνεται η ιστορία της επίθεσης κατά του Les, ο οποίος πρέπει να αντιμετωπίσει τις αντιδράσεις των συναδέλφων του. Ο Wynn υπόσχεται στη μαύρη κοινότητα μια δίκαιη έρευνα. Ο φιλόδοξος ντετέκτιβ O'Brien ανακαλύπτει, μέσω του Carl, τη συμμετοχή του Nick στη ληστεία – μοιράζεται την πληροφορία με τον κατήγορο, ο οποίος τη χρησιμοποιεί για να ασκήσει πίεση στο δήμαρχο, ο οποίος σταματά τις εργασίες στην οικοδομή του Joe Rinaldi και, μέσω του Pauly, του προτείνει μια συμφωνία: την ελευθερία του Nick με αντάλλαγμα να συμφωνήσει ο Joe στην καταστροφή του γκέτο και την υπόσχεση να πουλήσει αμέσως τη γη. Ο Joe ζητά ανεπιτυχώς τη βοήθεια ενός από τους χρηματοδότες του, του μαφιόζου Kerrigan. Υποχρεώνεται να δεχτεί ότι ο Carl και ένας από τους έμπιστούς του θα βάλουν φωτιά στη διάρκεια της νύχτας. Η αστυνομία προσπαθεί να εκκενώσει το γκέτο, όπου ζουν ο Desmond και η μητέρα του Jeanette. Ο Wynn μιλά με το αγόρι, το οποίο επιβεβαιώνει τη δική του εκδοχή: πιο μετά εξομολογείται στη γυναίκα του τις αμφιβολίες του για την αθωότητα των δύο αγοριών και τις πιέσεις που δέχεται από την κοινότητα. Ο Nick ξανασυναντά την Angela: οι δυσκολίες της ζωής της δεν φαίνονται να τον τρομάζουν, αλλά να τον γοητεύουν. Ταυτόχρονα η φωτιά στο γκέτο προκαλεί το θάνατο μιας κοπέλας και του μωρού της.

Τρίτη μέρα. Όσο ο Wynn και οι συνεργάτες του ασχολούνται με τις οικογένειες που έμειναν χωρίς σπίτι, η αστυ-

νομία ψάχνει επισήμως τον Nick για την κλοπή. Από τη συζήτησή του με το δήμαρχο, ο Joe καταλαβαίνει ότι ο Nick και οι φίλοι του θα απαλλαγούν από τις κατηγορίες. Ο Wynn ζητά τα φώτα ενός μαύρου πρώην δημάρχου μιας κοντινής πόλης, ο οποίος τον συμβουλεύει να υπερασπίσει τους ψηφοφόρους του. Γι' αυτό και πείθει το Les να ανταποδώσει τις κατηγορίες στα δύο αγόρια, μια που πιστεύει πως λέει την αλήθεια. Αργότερα, σε μια συνάντηση στη γειτονιά του Tito και του Desmond, η δράση του Wynn εκτιμάται από όλους και ξεκινά μια πορεία που καταλήγει στο δωμάτιο όπου ο Baci συλλέγει έσοδα για την επόμενη εκλογική καμπάνια. Ο Desmond, πιεσμένος από τη μητέρα του, παραδέχεται ότι είπε ψέματα και ζητά συγγνώμη από τον Les (ιδιωτικά). Ο Nick ανακαλύπτει ότι ο Carl μίλησε με την αστυνομία: στη σύγκρουση μεταξύ των δύο τους εμπλέκεται και ο αδερφός του Nick, ο Tony, νεκρός στον πόλεμο και ήρωας, αλλά για τον Carl υπεύθυνος για ένα αυτοκινητικό δυστύχημα που φορτώθηκε εκείνος. Στη συνέχεια, τον Nick πλησιάζει ο Rizzo, ο οποίος τον απειλεί και του επιτίθεται. Ο πατέρας του τον βρίσκει κρυμμένο στην κλειστή οικοδομή. Οι δυο τους μέμφονται τις αδυναμίες τους και ο Joe παραδέχεται πως πίεσε το νεκρό του γιο να στρατευτεί για ν' αποφύγει τη φυλακή. Ο Nick όμως είναι βαριά πληγωμένος: ο Joe φωνάζει για βοήθεια, αλλά ο μόνος που τον ακούει είναι ένας σχιζοφρενής άστεγος.

Hudson, New Jersey, day one. Young Nick quits the contractor's job provided by his father, Joe Rinaldi. Together with his friends, Bobby and Zip, he goes to Carl's garage. Carl plans to have Bobby and Zip rob an electronics store. Bobby and Zip want to include Nick, but Carl refuses. At the same time, black town councilor Wynn is trying to convince a couple of his constituents (Levonne, who's in charge of the community center and the Moslem Malik) to participate in that day's meeting. Pressed by his wife, Reesha, Malik gets a job as a night guard at his brother-in-law "Mad" Anthony's electronics store. Over lunch with the Assistant District Attorney, two businessmen are negotiating the immediate evacuation of a local ghetto to make way for a residential complex. Thus, a chain of pressure is created, starting with the Assistant D.A. who pressures corrupt Mayor Baci, who in turn pressures his colleague Pauly Rinaldi, who pressures his brother Joe, who's the owner of the building. During a celebration at the Rinaldi home, Nick tries to explain his motives to his father but they end up arguing. Nick decides to participate in the robbery proposed by Bobby and Zip. But first he goes with them to a music bar. There he meets Angela Sabino, a woman slightly older than him, and is instantly smitten. Meanwhile, city councilor Wynn, abandoned by his constituents and colleagues, fails to pass a plan for the refurbishing of the public school. In the black neighborhood, two little boys, Tito and Desmond, are harassed for no reason by the police – shortly after that, they attack a white man who's jogging in a nearby park and get themselves arrested. The robbery at "Mad" Anthony's store is interrupted by the new night guard: Nick gets away but Bobby and Zip are arrested. Tito and Desmond tell the police officer that they attacked the white man (Les, a college professor) because he made sexual advances to them. Levonne, who happens to be passing by, believes them and tries to find them a lawyer. On the run, Nick meets Angela and learns from her that, besides working, she's attending college, has a spastic son and an ex-husband, Michael Rizzo, who's a cop.

Day two. Everyone's talking about the attack on Les, who now has to deal with the reactions of his colleagues. Wynn promises the black community a fair investigation. The ambitious detective O'Brien learns, from Carl, that Nick took part in the robbery. He passes on the information to the Assistant D.A. who uses it to pressure the Mayor, who in turn puts a stop on the work at Joe Rinaldi's construction site and, through Pauly, offers him a deal: Nick's freedom in return for Joe agreeing to the tearing down of the ghetto and the immediate sale of the land. Joe asks for but does not receive help from one of his backers, a Mafioso called Kerrigan. He is forced to agree to Carl and one of his men setting fire to the ghetto during the night. The police try to evacuate the ghetto where Desmond and his mother Jeanette live. Wynn talks with one of the two boys that attacked Les. The boy sticks with his story. Later on, talking with his wife, Wynn expresses his doubts about the innocence of the two boys and tells her about the pressure he's under from the community. Nick meets Angela again: her life's difficulties don't seem to scare but rather to enthrall him. Meanwhile, the fire kills a young mother and her baby.

Day three. While Wynn and his colleagues see to the families that have been left homeless, the police are officially after Nick for burglary. Talking with the Mayor, Joe infers that the charges against Nick and his friends will be dropped. Wynn turns for help to the black former mayor of a neighboring town who advises him to defend his constituents. He therefore persuades Les to press charges against the boys himself, believing that Les is telling the truth. Later on, Tito and Desmond meet in the neighborhood. Wynn's action is assessed by everyone and a march begins that ends up in a room where Mayor Baci is collecting funds for his next campaign. Desmond's mother forces him to admit that he lied and privately apologizes to Les. Nick finds out that Carl talked to the police. During their argument, the name of Tony is brought up. This was Nick's brother, a hero who died in the war, but whom Carl considers responsible for a car crash that he was blamed for. Nick is approached by Rizzo. The two men fight. Nick's father finds him hiding in the closed construction site. The two of them blame themselves for their weaknesses and Joe admits that he urged Tony to join the army to avoid jail. But Nick is gravely injured: Joe calls out for help but the only person that hears him is a schizophrenic homeless man.

Υφαίνοντας τον ιστό του άστεως

της **Έλενας Χρηστοπούλου**

Ένα από τα παράδοξα – και πιο αξιοσημείωτα – στοιχεία στον στρατευμένο κινηματογράφο του John Sayles είναι ότι δεν ανήκει σε κάποια συγκεκριμένη παράταξη. Ο ίδιος ο Sayles φαίνεται να υποκινείται όχι από αφοσίωση σ' ένα στρατόπεδο, αλλά από την ανάγκη να εισχωρήσει σε όλα και να κατασκοπεύσει μεθοδικά και υπομονετικά προκειμένου να κατανοήσει τον καθημερινό πόλεμο στην ψυχή και το περιβάλλον των συμπολιτών του. Αν ο άνθρωπος είναι πολιτικό ον, τότε ο Sayles βρίσκεται στο πλευρό του και παρατηρεί το πώς όλες οι εκφράσεις, αποφάσεις και κινήσεις του, από τις πιο απαρατήρητες ώς τις πιο κραυγαλέες, καθορίζουν συνειδητά ή μη το πολιτικό του ποιόν, και κατά συνέπεια, επηρεάζουν καταλυτικά τον περίγυρό του.

Ένα επιπλέον αξιοθαύμαστο χαρακτηριστικό του Αμερικανού είναι η ικανότητά του να υφαίνει, με φαινομενικά εύκολο τρόπο, πολυάριθμους χαρακτήρες και τις ποικίλες, διαφορετικές ιστορίες τους, σ' έναν γερό, πολυδιάστατο ιστό. Ίσως πουθενά αλλού στη φιλμογραφία του δεν είναι πιο εμφανής αυτή η φιλόδοξη τακτική απ' ό,τι στο *City of Hope*. Παρά την πληθώρα χαρακτήρων και υπο-πλοκών, καθένα στέκεται ευδιάκριτα και εξυπηρετεί τον δικό του, ξεχωριστό σκοπό σ' ένα τελικά ομοιογενές σύνολο.

Από τη μία, ο Nick με την επανάστασή του παρουσιάζεται, με διαφορά στήθους, ως ο κεντρικός χαρακτήρας σε μια ταινία όπου όλοι πρωταγωνιστούν στη δική τους ζωή και αξίζουν την ξεχωριστή τους προβολή. Από την άλλη, το αφηγηματικό γεγονός που πυροδοτεί την αλυσίδα επεισοδίων και προβληματισμών της ταινίας είναι η επικείμενη κατεδάφιση μιας εργατικής κατοικίας, στη θέση της οποίας θα οικοδομηθεί ένα νέο συγκρότημα πολυκατοικιών, εξυπηρετώντας έτσι τα συμφέροντα πολλών, αθέατων ή μη, πλευρών. Ο Sayles φυτεύει εδώ έναν σπόρο, τον οποίο θα καλλιεργήσει θεματικά με μεγαλύτερη ενδελέχεια έντεκα χρόνια μετά, με το *Sunshine State* (*Ηλιόλουστη πολιτεία*). Στο *City of Hope* αξιοποιεί τους συμβολικούς συνειρμούς της κατεδάφισης για να δημιουργήσει αντιθέσεις: ο κλονισμός των παλιών θεμελίων και οι υποσχέσεις των νέων ανεγέρσεων, η παράδοση και ο εκσυγχρονισμός, η στασιμότητα-ασφάλεια που εγγυώνται οι ρίζες και η ελευθερία-κίνδυνος που προσφέρει η αποδέσμευση, ο ρατσισμός των λευκών και η προκατάληψη των μαύρων, η ιδεολογία και ο ρεαλισμός. Το ξερίζωμα αυτό της εστίας, των ανθρώ-

πων, των ιδανικών, της αθωότητας (ακόμα και τα παιδιά κατέχουν –κληρονομημένο– μερίδιο ευθύνης στον κύκλο υποκρισίας και μαρτυρούν το δυσοίωνο, άμεσο μέλλον), τρέφει την ανασφάλεια και διαιωνίζει την αδικία. Όπως αναφέρει ένας αστυνομικός στην ταινία, «Αν δεν μπορείς να προκαλέσεις το σεβασμό, συμβιβάζεσαι με το φόβο» – ένα συναίσθημα κυρίαρχο στην ατμόσφαιρα του Hudson City όπου εκτυλίσσεται η ιστορία και φανερά προερχόμενο από την ανησυχία που διακατέχει τον ίδιο τον Sayles για τον κόσμο γύρω του.

Ο χειρισμός τέτοιων και τόσων ζητημάτων και χαρακτήρων πραγματώνεται από τον Sayles σεναριακά και, ιδίως, σκηνοθετικά με μια εκπληκτική ευελιξία. «Για ένα μεγάλο μέρος της ταινίας, η αεικίνητη μετατόπιση του σημείου εστίασης, μοιάζει να την επιβαρύνει. Αλλά όταν η κάμερα σταματά τόσο ώστε δυο χαρακτήρες να βρεθούν απέναντι ο ένας με τον άλλο, αναδεικνύεται ο διάλογος και η συναισθηματική συνάρτηση-σχέση» (*Variety*). Θυμίζοντας τις κινήσεις του Robert Altman, ο Sayles αρχικά ελίσσεται σαν αιλουροειδές με εύρυθμα και ρευστά, μακροσκελή τράβελινγκ στους δρόμους και τις γωνιές του Hudson City, χρησιμοποιώντας την κάμερα σαν δίχτυ, ψαρεύοντας –σαν από σύμπτωση θαρρείς– τις απαραίτητες πληροφορίες. Η χορογραφία των ηθοποιών στο χώρο είναι σχεδόν μελωδική – τους συναντάς και τους αποχαιρετάς λες και πέφτεις τυχαία πάνω τους στο δρόμο, στο αστυνομικό τμήμα ή το δημαρχείο. Ο Sayles γνωρίζει, επιπλέον, ακριβώς πού και πότε να βάλει σημεία στίξης – σταματά για να μπορέσουν οι χαρακτήρες να αναπνεύσουν και τους κόβει όποτε κινδυνεύουν να γείρουν προς την επανάληψη. Η αεικίνητη αυτή μετατόπιση όχι απλά δεν επιβαρύνει τελικά την ταινία, αλλά της προσφέρει μια ανεκτίμητη αμεσότητα όπως και μια οικειότητα που αποπνέουν οι χαρακτήρες, λες και τους παρακολουθείς χρόνια στην αγαπημένη σου τηλεοπτική σειρά.

Τέλος, ο τίτλος, καθαυτός, της ταινίας συνάδει με το περιεχόμενό της και τη συνοψίζει με μοναδικό τρόπο. Η ειρωνεία του *City of Hope* είναι εμφανής, αλλά όχι απόλυτη. Κάθε νόμισμα έχει δύο όψεις, αλλά επειδή εφάπτονται πλάτη με πλάτη, παλεύουν διαρκώς να συναντηθούν και να συμπληρώσουν η μία την άλλη. Οι φίλοι του καρφώνουν το Nick, εκείνος προδίδει την αφοσίωση της αδερφής του. Ο πατέρας του «πουλιέται», αλλά το κάνει για να σώσει το γιο του, στην κατάσταση του οποίου έχει συνεισφέρει έμμεσα αλλά ριζικά. Ο δημοτικός σύμβουλος τελικά υποκύπτει στις πιέσεις, αλλά το καταφέρνει με τρόπο που να διασφαλίζει και την υπόληψη και την αυτο-εκτίμησή του. Τίποτα δεν είναι άσπρο-μαύρο, τίποτα δεν ανήκει σ' ένα μόνο στρατόπεδο, γιατί η μόνη μεταβλητή που έχει σημασία είναι η ανθρώπινη ψυχοσύνθεση – εκεί που το Είναι εκπλήσσει και αιφνιδιάζει διαρκώς το Φαίνεσθαι. Γι' αυτό και ο Sayles καταγράφει και καταδεικνύει, αλλά ποτέ δεν απογοητεύεται αρκετά ώστε να παραδώσει τα όπλα. «Δεν έχει σημασία πού θα κοιτάξει σ' αυτήν την πόλη, γιατί θα βρει παντού την ίδια αρρώστια κι απληστία. Υπονοεί πως δεν χρειάζεται ένα σχέδιο για να οργανώσει το κατηγορητήριό του, βρίσκεται απλά εκεί για να το δει κανείς» (Roger Ebert). Για τον Sayles, η προδοσία, η διαφθορά και η αδικία είναι δεδομένα, όπως είναι όμως και απέναντί τους –ή στην πλάτη τους– η αλληλεγγύη, η ανθρωπιά και η ελπίδα. Και, ακόμα κι αν το συγκλονιστικό φινάλε εμπερικλείει όλη τη θλίψη και τον κυνισμό του, οι τελευταίες του εικόνες παλεύουν με νύχια και με δόντια να αντισταθούν, αρθρώνοντας την επιτακτική, σπαρακτική κραυγή του που καλεί για βοήθεια.

Weaving the Urban Web

by **Elena Christopoulou**

One of the paradoxical – and most noteworthy – traits of John Sayles's militant cinema is that it doesn't belong to any particular faction. Sayles himself appears to be driven not by a sense of deference to a particular ideological camp, but by the need to get involved in all that surrounds him, to observe his fellow humans methodically and patiently, in order that he may better comprehend the issues that, on a daily basis wage war in their souls and environment. If humans are political beings, then Sayles stands by them and observes how all their expressions, decisions and actions, from the most unnoticeable to the most obvious, determine, consciously or not, their political conscience and consequently shape their surroundings.

Another remarkable trait of this American director is his ability to weave together, ostensibly with great ease, numerous characters and their diverse stories into a solid, multidimensional web. Perhaps nowhere else in his oeuvre is this ambitious characteristic as evident as it is in *City of Hope*. While it contains a plethora of characters and sub-plots, each one of these strands is autonomous and serves its own particular purpose within an ultimately homogeneous whole.

On the one hand, Nick is clearly presented as the main character and his revolution as the main storyline in a

film where each of the characters takes center-stage in their own life and everyone receives individual attention. On the other hand, the narrative event that sets the film's chain of events and problems into motion is the impending demolition of a tenement house which is going to be replaced by a complex of modern flats, to the benefit of many different sides, visible or not. In this story, Sayles plants the seed of an idea that he will return to 11 years later, in *Sunshine State*. In *City of Hope* he makes use of the symbolic connotations of the demolition in order to create stark contrasts between: the destabilization of old foundations and the promises of the new construction, ideology and reality, tradition and modernization, the stability/safety that roots guarantee and the freedom/dangers of release from the past, and between the white man's racism and the black man's prejudice. This uprooting of hearts, people, ideals and innocence (even the children have an inherited share of responsibility in the circle of hypocrisy and suggest an ominous future) fuels insecurity and perpetuates injustice. As a policeman in the film remarks: "If you can't command respect, you come to terms with fear" – it's a feeling that is ever-present in Hudson City, where the action takes place and it clearly reflects Sayles's concerns about the world around him.

Sayles handles these numerous and varied themes with amazing screenwriting and directorial flexibility. "For a large part of the film, the incessant shifts of its focal point seem to be overwhelming it. But when the camera stops so that two characters can face each other, the film's dialogue and emotional involvement are brought to the fore" (*Variety*). Using the camera in a way that reminds us of Robert Altman, Sayles moves like a cat, with rhythmic, fluid, long traveling shots through the streets and corners of Hudson City, using the camera like a net, catching – almost by accident, it seems – the necessary narrative information. The actors' movements in space are almost melodic – the viewer gets to meet them and leave them as if coming across them by chance in the streets, the police station or the town hall. Sayles also knows exactly where and when to punctuate the action – he pauses to let the characters breathe, and moves away from them whenever they are in danger of becoming repetitive. This constant shifting not only does not weigh down the film, but gives it a priceless sense of immediacy and familiarity, as though you have known the characters for years, as though you have been watching them on your favorite TV show.

Finally, the film's very title is consistent with its subject matter and sums it up singularly. The irony in *The City of Hope* is evident, but does not represent an absolute truth. Every coin has two sides, but as they are back to back, they are perennially striving to meet and complement each other. Nick's friends betray him, and he in his turn betrays his sister. His father "sells out", but does so in order to save his son, to relieve him from a condition to which he himself has contributed both indirectly and directly. The town councilor finally gives in to outside pressure, but manages to do so in a way that preserves his self-esteem and dignity. Nothing is black-and-white and nothing belongs wholly to one or the other camp, because the only variable that is truly important is the human psyche – the place where semblance is confronted by inner reality. This is precisely why Sayles records and demonstrates his points, but never despairs enough to give up the fight. "He's telling us that it doesn't matter where he looks in this New Jersey town, he'll find more of the same sickness and greed. He's suggesting he doesn't need a plot to organize his indictment; it is there to be seen" (Roger Ebert). For Sayles, betrayal, corruption and injustice are constants, just as on the flipside, one finds solidarity, humanity and hope. And even if the heart-wrenching ending encompasses all the director's cynicism and sorrow, the film's final images fight and resist this closure, with an urgent, anguished cry for help.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

PASSION FISH

ΗΠΑ / USA 1992

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: John Sayles

Φωτογραφία / Cinematography: Roger Deakins

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Dan Bishop, Diana Freas

Ενδυματολογία / Costume Designer: Cynthia Flynt

Μοντάζ / Editing: John Sayles

Ηθοποιοί / Cast: Mary McDonnell (May-Alice Culhane), Alfre Woodard (Chantelle Blades), Lenore Banks (Nurse Quick), Vondie Curtis-Hall ("Sugar" LeDoux), William Mahoney (Max), David Strathairn (Rennie Boudreaux), Leo Burmester (Θείος / Uncle Reeves), Nora Dunn (Ti-Marie Robicheaux), Mary Portser (Precious Robicheaux), Shana Ledet Qualls (Θαυμάστρια No 1 / Fan #1), Paula Lafleur (Θαυμάστρια No 2 / Fan #2), Tom Wright (Luther), Michael Laskin (Redwood Vance), Sheila Kelley (Kim), Nancy Mette (Nina), Angela Bassett (Dawn/Rhonda), Michael Mantell (Dr. Kline), Marianne Muellerleile (Drushka), Nelle Stokes (Νοσοκόμα No 1 / Therapist #1), Brett Ardoin (Νοσοκόμα No 2 / Therapist #2), Daniel Dupont (Νοσοκόμα No 3 / Therapist #3), Maggie Renzi (Louise), John Sayles (Γιατρός σε σαπουνόπερα / Doctor in soap –uncredited)

Παραγωγοί / Producers: Sarah Green, Maggie Renzi

Παραγωγή / Production: Atchafalaya Films

Διάρκεια / Length: 135΄ Έγχρωμη / Color

Βραβεία / Awards: Independent Spirit Award for Best Supporting Female (Alfre Woodard), Grand Prix - Flanders International Film Festival (John Sayles)

Η May-Alice ήταν πρωταγωνίστρια σε μια μεσημεριανή σαπουνόπερα αλλά ένα αυτοκινητικό ατύχημα την έχει αφήσει ανάπηρη από τη μέση και κάτω, καθηλωμένη στο κρεβάτι του νοσοκομείου. Πλήρως παραδομένη στη δυστυχία της, η May-Alice αντιμετωπίζει με παθητική συγκατάβαση τις ασκήσεις των φυσιοθεραπευτών της και τις συμβουλές των ψυχολόγων. Έχει αποφασίσει να μετακομίσει στο πατρικό της σπίτι, στους βάλτους της Λουϊζιάνα, όπου θα μπορέσει να παραδοθεί πλήρως στη δυστυχία της, στο ποτό και στην τηλεόραση. Μια μέρα καταφθάνει στο σπίτι της η Chantelle, τε-

λευταία από μια σειρά αποτυχημένων επιλογών νοσοκόμων, μια μαύρη, εσωστρεφής και κάπως διστακτική γυναίκα. Η ένταση ανάμεσα στις δύο τους είναι φανερή, αλλά η Chantelle είναι αποφασισμένη να μη χάσει τη δουλειά και η May-Alice δεν έχει άλλη επιλογή. Αμφιταλαντεύονται διαρκώς μεταξύ αμοιβαίας εκτίμησης και σύγκρουσης προσωπικοτήτων. Μια μέρα, στο δρόμο για την πόλη, η Chantelle μένει από βενζίνη και τη μαζεύει ο Sugar LeDoux, που αμέσως της εκδηλώνει το ερωτικό του ενδιαφέρον. Φτάνοντας στην πόλη, η Chantelle γνωρίζει τον Rennie, έναν «άνθρωπο των βάλτων», και σχολικό έρωτα της May-Alice, που δέχεται να της επισκευάσει το αυτοκίνητο και να κάνει κάποιες επιδιορθώσεις στο σπίτι. Η συνάντηση της May-Alice με τον Rennie της ξυπνάει παλιά συναισθήματα, που εκφράζονται μέσα από το νεόκτητο ενδιαφέρον της για τη φωτογραφία, μοναδική ενασχόληση της May-Alice πια, εκτός από την τηλεόραση και το αλκοόλ. Ένα βράδυ, που η Chantelle αποφασίζει να κοιμηθεί με τον Sugar, ένας άγνωστος άντρας φτάνει στο σπίτι της May-Alice και αναζητά την Chantelle, αποκαλύπτοντας ότι είναι πρώην ναρκομανής. Όταν αυτή επιστρέψει, η May-Alice ζητάει εξηγήσεις και η Chantelle αποκαλύπτει το μυστικό της: τον εθισμό της στα ναρκωτικά, την αποτοξίνωση αλλά και μια μικρή κόρη, την Denita, που ζει με τον παππού της στο Σικάγο και που δεν της επιτρέπεται να τη συναντήσει. Στη συνέχεια, προτείνει στη May-Alice να τη βοηθήσει να κόψει το αλκοόλ. Μια ιδέα φιλίας αρχίζει να γεννιέται ανάμεσα στις δύο γυναίκες, που εδραιώνεται περισσότερο ύστερα από μια επίσκεψη πρώην συμπρωταγωνιστών της May-Alice στο σπίτι της αλλά και μια βόλτα στους βάλτους με τη βάρκα του Rennie, που δείχνει ακόμα ένα ενδιαφέρον για την May Alice. Η ηρεμία διαταράσσεται όταν ο πατέρας της Chantelle παίρνει τηλέφωνο και της ανακοινώνει ότι θα έρθει να την επισκεφτεί για λίγες μέρες με την κόρη της. Η επανεύρεση της οικογένειας πάει αρκετά καλά, χάρις και στα ενθαρρυντικά λόγια της May-Alice στον πατέρα της Chantelle για την κατάσταση της κόρης του. Οι δικοί του όροι, όμως, είναι απόλυτοι: ως κηδεμόνας της μικρής Denita δεν πρόκειται ποτέ να την επιστρέψει στη μητέρα της αν αυτή γυρίσει στην πόλη. Όταν ο παππούς και η εγγονή φεύγουν, ο παραγωγός της σαπουνόπερας φτάνει σπίτι της May-Alice και της προτείνει να επιστρέψει στη σειρά, ενώ η Chantelle βρίσκεται σε συναισθηματικό αδιέξοδο και σκέφτεται σοβαρά να φύγει. Οι δύο γυναίκες θα πρέπει να αποφασίσουν τι είναι αυτό που θα δώσει ώθηση στη ζωή τους: να ακολουθήσει η κάθε μία την πορεία της ή να μείνουν μαζί, στηρίζοντας η μια την άλλη στην ηρεμία των βάλτων της Λουϊζιάνα;

May-Alice, the former star of a TV soap opera, has been left paralyzed from the waist down in a car accident, and is now confined to a hospital bed. Resigned to her sorrow, she disinterestedly does her physiotherapy and listens to her psychologist's advice. When she leaves the hospital, she decides to move back to her parents' house in the swamp land of Louisiana, where she can wallow in her misery, drinking and watching TV. After a series of poorly chosen nurses, Chantelle, an introverted and somewhat retiring black woman, comes to her house. The tension between the two is clear from the outset, but Chantelle is determined to hold on to her job, and May-Alice doesn't have much choice. The two perpetually oscillate between a sense of mutual respect and a personality clash. One day on the way to town, Chantelle runs out of gas and is picked up by Sugar LeDoux, who flirts with her. Arriving into town, Chantelle also meets Rennie, a "man of the swamps", who is a teenage love of May-Alice's and who agrees to fix the car and to do some repair work on the house. The meeting between May-Alice and Rennie rekindles old feelings, which are expressed through May-Alice's interest in photography, her only occupation besides drink and TV. One night, during which Chantelle decides to sleep with Sugar LeDoux, a stranger arrives at May-Alice's house looking for Chantelle. May-Alice wants to know who he is and he tells her that he is a former drug addict. When Chantelle returns to the house, May-Alice demands an explanation and Chantelle reveals her secret: she tells her of her former drug addiction, her rehabilitation and of her young daughter, Denita, who lives with Chantelle's father in Chicago, and whom she is not allowed to visit. She then offers to help May-Alice with her alcohol addiction. This marks the beginning of a friendship between the two women, and the bond is solidified during the visits of some of May-Alice's former colleagues and also during a trip into the wetlands in Rennie's boat. Rennie, meanwhile, still shows affection for May-Alice. The sense of calm is disturbed when Chantelle's father rings to announce that he and Denita will be visiting. The family reunion goes fairly well, thanks partly to May-Alice's kind words about Chantelle. Her father's overall stance, however, remains rigid: as the legal guardian of little Denita, he will never return her to the care of Chantelle, even if she returns to Chicago. When these last visitors leave, the soap opera producer visits May-Alice and asks her to

return to the show. At the same time, Chantelle is at an emotional impasse and is considering leaving the house. The two women now have to decide what will give their lives the push they need – should they go their separate ways or stick together, supporting each other in the calm of the Louisiana swampland?

Όταν η σαπουνόπερα της ζωής συναντά την αποτυχία

της **Λήδας Γαλανού**

Ο John Sayles είναι, πριν και πάνω απ' όλα, αριστοτέχνης σεναριογράφος – τόσο από ταλέντο, όσο και από ανάγκη. Αμέτρητες φορές δηλώνει ότι ένα σωστό σενάριο σε γλιτώνει από την παγίδα της ακριβής παραγωγής, σου επιτρέπει να δουλέψεις με πιο λιτά μέσα, είναι ο σκελετός που μπορεί να στηρίξει λεπτή, ευάλωτη σάρκα. Και το *Passion Fish* είναι το υπόδειγμα μιας τέτοιας περίπτωσης.

Κεντρικό του σημείο, η καθοριστική σύγκρουση στην αμερικανική νοοτροπία: μια καθημερινότητα απλή, συμβατική, συντηρητική, που δυσκολεύεται ν' αντεπεξέλθει στις επιταγές του ονείρου του μεγαλείου, του πάθους, της επιτυχίας. Με λίγα λόγια, μια ζωή μικρή και τραυματισμένη, που υποφέρει παραπάνω επειδή, ακριβώς, δεν είναι μεγάλη, λαμπερή και υγιής, όπως υποδεικνύει το αμερικανικό όνειρο – μια τραγική αποτυχία.

Όχημα σ' αυτή την ιστορία γίνεται η σχέση δυο γυναικών και οι αλλαγές που η πραγματικότητα θα φέρει, όχι βίαια, αλλά καταναγκαστικά, παραιτημένα σχεδόν, στην πορεία τους. Η May-Alice, πρώην ηθοποιός σε σαπουνόπερα, τραυματίζεται μόνιμα σε αυτοκινητικό ατύχημα. Καθισμένη στην αναπηρική της πολυθρόνα, πίνοντας αδιάκοπα και ξεσπώντας στην πικρία και τον κυνισμό, βλέπει τις προσδοκίες πραγμάτωσης μιας φωτεινής τηλε-καριέρας να εξανεμίζονται και τη φωτεινή ανεξαρτησία της να εγκλωβίζεται στην ακινησία. Η νοσοκόμα της, Chantelle, κλείνει αποφασιστικά την πόρτα σ' ένα παρελθόν εξαρτήσεων κι επιδιώκει ένα μέλλον που θα της δώσει μεγαλύτερη αυτοκυριαρχία.

Υπερβολικά cool για να παρασυρθεί σε οποιοδήποτε ίχνος μελοδραματισμού, ο Sayles χρησιμοποιεί τη σχέση των δύο ηρωίδων, την εξέλιξη των χαρακτήρων τους μέσα από αλλεπάλληλες απώσεις και ενώσεις, για να αποδώσει το συμβιβασμό με τη μοίρα, την ανθρώπινη δύναμη που μεστώνει, όσο η πραγματικότητα την περιορίζει.

Η απόρριψη του παρελθόντος, είτε από ανάγκη, είτε από επιλογή, στη σωστή χρονική στιγμή, φέρνει τον άνθρωπο σε νέα σταυροδρόμια συνειδητότητας.

Το σεναριακό ζευγάρι, με καθαρά λαογραφικό, σχεδόν θρησκευτικό τρόπο, απομακρύνεται από το τεχνητό τοπίο –της τηλεοπτικής κάμερας για την May-Alice, των ναρκωτικών για τη Chantelle– και τοποθετείται στην ηρεμία, την αγνότητα, τη γόνιμη υγρασία της Λουϊζιάνα. Ο αργός ρυθμός, τόσο αργός όσο επιβάλει η ακινησία της May-Alice και η ακινησία των βάλτων που περιβάλλουν τη ζωή τους, θα δώσει το χρόνο στις δύο γυναίκες ν' αναθεωρήσουν τη μέχρι τώρα ζωή τους και να επιλέξουν, στο βαθμό που ένας άνθρωπος μπορεί, το δρόμο που θ' ακολουθήσουν, πιο κοντά στη φύση, στην πνευματικότητα, άρα και στην πραγματικότητα.

Μέσα από τη σχέση της κάθε γυναίκας μ' έναν άντρα-σύντροφο (για τη May-Alice ο παιδικός, ανεκπλήρωτος έρωτας, για τη Chantelle ένας ντόπιος μουσικός), οι ηρωίδες θα γυμνωθούν, μέσα στην καθαρότητα και την ησυχία της φύσης και, με υπαρξιακή ένταση αλλά και την πιο ταιριαστή σιωπή, θα νιώσουν τον αληθινό τους εαυτό, θα φέρουν την κάθαρση και θ' αναγεννηθούν.

Ταυτόχρονα, ο Sayles εξαπολύει την ευγενέστερη κριτική στην τηλεόραση, το μεγάλο όπλο κι ευαγγέλιο της αμερικανικής ζωής – μια γυναίκα που κατάφερε να ζήσει στην πραγματικότητα τη σαπουνόπερα που στηρίζει την αμερικανική κοινωνία, κατακερματίζεται για να συνειδητοποιήσει ότι η αλήθεια βρίσκεται όχι στον πλαστό, αλλά στον υποτιμημένο φυσικό κόσμο. Μια ηθοποιός, χωρίς περιθώριο υποκρισίας, μακιγιάζ ή φίλτρων, επιστρέφει πικραμένη στον τόπο που με τόση προθυμία εγκατέλειψε στη νεότητά της και μια ναρκομανής δράττει την τελευταία της ευκαιρία για μια απεξαρτημένη ζωή. Δυο γυναίκες που απεχθάνονται η μία την ανάγκη της άλλης, διαπιστώνουν ότι η αρμονία βρίσκεται στο δύο και όχι στο ένα, ούτε στο πολύ. Η μία μέσα από την άλλη θ' ανακαλύψει ότι δεν είναι ο εξιδανικευμένος αμερικανικός ατομισμός αλλά η ανάγκη της ανθρώπινης συντροφικότητας που επουλώνει τις πληγές.

Ο Sayles σκηνοθετεί με επώδυνη υπομονή, γεμίζοντας την ταινία με διαλείμματα και παύσεις, δίνοντας βάρος στις πιο απλές, ασήμαντες σκηνές. Μικρές στιγμές κενού χρόνου, που αναγκάζουν και τον θεατή να κατεβάσει ταχύτητα, ν' αναρωτηθεί αν αυτό που του φάνηκε μικρό ήταν, ίσως, μεγάλο, αν είχε κάποια κρυφή σημασία ή αν, ακριβώς, η σημασία του βρίσκεται στην ασημαντότητά του. Χωρίς στερεότυπα –παρ' όλο που η ιστορία τόσο συχνά τα επικαλείται– με χιούμορ και ευαισθησία, ξετυλίγει

την αμερικανική σκέψη από την τηλεοπτική της επιτήδευση και την παραδίδει εκεί απ' όπου ξεκίνησε: στον άνθρωπο, στην ύπαιθρο, στην αμοιβαιότητα. Με όπλο δυο συγκλονιστικές ερμηνεύτριες, ο σκηνοθέτης αφοσιώνεται σ' αυτό που γνωρίζει τόσο καλά να κάνει: να αποδίδει βάρος και δέος στο πιο αγνό τίποτα που σχηματίζει τη ζωή μας.

When Life's Soap Opera Meets Failure

by **Leda Galanou**

Before and above anything else, John Sales is a master screenwriter – from the point of view of talent as well as that of necessity. He has stated countless times that the right script saves you from the trap of expensive productions, allows you to work with more austere means and is the skeleton that can support fine, vulnerable flesh. And *Passion Fish* is such an example.

Its main focus is the decisive conflict in the American mentality: a simple, conventional, conservative everyday routine that finds it hard to handle the demands of the dream of glory, passion, success. In other words, a life that is small and traumatized, that suffers more precisely because it is not great, dazzling and healthy, as the American dream would have it – a tragic failure.

The vehicle in this story is the relationship between two women and the changes that reality brings, not violently, but coercively, almost dropped along their path. May-Alice, a former soap opera star, sustains permanent injury as a result of a car accident. Confined to a wheelchair, her constant drinking interspersed with outbreaks of bitterness and cynicism, she sees the hopes of a brilliant career in television fading and her dazzling independence trapped in immobility. Her nurse, Chantelle, closes the door determinedly on a past of drug addiction and seeks a future that will give her greater self-control.

Too cool to indulge in the slightest trace of worn-out melodrama, Sayles uses the relationship of the two heroines, the development of their characters through repeated repulsion and fusion to convey the compromise with fate, the human strength that matures as reality restricts it. The rejection of the past, either out of necessity or as a result of choice, at the right moment in time, brings a person to new crossroads of awareness.

In a purely folkloric, almost religious manner, the couple in the script moves away from the artificial landscape – the television camera for May-Alice, drugs for Chantelle – and settles in the serenity, innocence and fertile humidity of Louisianna. The slow pace, as languid as that dictated by May-Alice's immobility and the stillness of the bayous that provide the backdrop to their existence, will give the two women time to reconsider their life so far and to choose, to the extent that a person can, the road they will follow, closer to Nature, to spirituality, and therefore to reality.

Through each woman's relationship with a man-companion (for May-Alice her unconsummated high school love, for Chantelle a local musician), the heroines will bare themselves in the purity and serenity of Nature and, with existential intensity but also the most fitting silence, they will feel their real self, bring about catharsis and be reborn.

At the same time, Sayles unleashes the most courteous criticism at television, the great weapon and gospel of American life – a woman who managed to live in real life the soap opera that sustains American society, is shattered to realize that the truth lies not in the fake but in the underrated natural world. An actress who no longer has any access to acting, make up or filters, returns bitterly to the place she so readily abandoned in her youth and a junkie seizes her last chance for a drug-free life. Two women who despise one another's need realize that harmony lies in two and not in one, not even in many. Through each other they will discover that it is not idealized American individualism but the need for human companionship that heals the wounds.

Sayles directs with painstaking patience, filling the film with intermissions and pauses, lending weight to the simplest and most unimportant scenes. Brief moments of empty time that force the viewer to slow down, to wonder whether what seemed small to him was perhaps great, whether it contained some secret importance or if its importance lies precisely in its unimportance. Without stereotypes – despite the fact that the film frequently invokes them – with humor and sensitivity, he removes the wrapping of television staginess from American thought and delivers it to where it originated: in man, in the outdoors, in reciprocity. Armed with two earth-shattering actresses, the director devotes himself to doing what he knows so well: to give weight and wonder to the purest nothing that shapes our life.

Translated into English by **Elly Petrides**

THE SECRET OF ROAN INISH

ΗΠΑ / USA 1994

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: John Sayles βασισμένο στο μυθιστόρημα / based on the novel *Secret of the Ron Mor Skerry* της / by Rosalie K. Fry

Φωτογραφία / Cinematography: Haskell Wexler

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Adrian Smith

Ενδυματολογία / Costume Designer: Consolata Boyle

Μοντάζ / Editing: John Sayles

Ηθοποιοί / Cast: Mick Lally (Grandfather Hugh), Eileen Colgan (Grandmother Tess), John Lynch (Tadhg Coneelly), Jeni Courtney (Fiona Coneelly), Richard Sheridan (Eamon), Cillian Byrne (Jamie), Declan Hannigan (Oldest brother), Susan Lynch (Το «Σέλκι» / "Selkie"), Dave Duffy (Jim Coneelly), Fergal McElherron (Sean Michael), Brendan Conroy (Flynn), Frankie McCafferty (Tim), Gerald Rooney (Liam Coneelly), Suzanne Gallagher (Η κόρη του «Σέλκι» / "Selkie's" daughter), Linda Greer (Brigid)

Παραγωγοί / Producers: Sarah Green, Maggie Renzi

Παραγωγή / Production: Jones Entertainment Group Ltd, Skerry Movies Corp.

Διάρκεια / Length: 103΄ Έγχρωμη / Color

Βραβεία / Awards: Prix de la Critique Internationale - Festival du Film Fantastique Gérardmer (John Sayles)

Ιρλανδία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η Fiona Coneelly είναι οκτώ χρονών, ορφανή από μητέρα και ζει στην πόλη με τον πατέρα της, ο οποίος, όμως, δυσκολεύεται να τη φροντίσει κι έτσι τη στέλνει στον παππού και τη γιαγιά της, σ' ένα ψαροχώρι στις δυτικές ακτές της Ιρλανδίας. Εκεί, μαθαίνει από τον παππού της ότι η

οικογένειά της κατάγεται από το Roan Inish, το νησί με τις φώκιες ανοιχτά της ακτής, το οποίο εγκατέλειψαν στον Πόλεμο για να βρουν δουλειά στη στεριά. Το ίδιο βράδυ, της λέει μια άλλη ιστορία για τον πρόγονο της οικογένειας, τον Sean Michael, που τον έσωσαν οι φώκιες από μια τρικυμία. Η γιαγιά της, όμως, δεν θέλει να ακούει τίποτα για τον τόπο της καταγωγής τους. Έτσι, η Fiona, περίεργη ακόμα, ρωτάει την επομένη τον ξάδελφό της Eamon, που της εκμυστηρεύεται ότι κανείς δεν θέλει να ξαναγυρίσει εκεί επειδή, την ημέρα που η οικογένεια εγκατέλειπε το νησί, ξέσπασε θύελλα και το κύμα πήρε στ' ανοιχτά την κούνια στην οποία κοιμόταν ο μικρός της αδελφός, ο Jamie. Λέγεται ότι τον πήραν μαζί τους οι φώκιες και οι γλάροι... Τα δύο παιδιά αποφασίζουν να πάνε στο νησί κι εκεί η Fiona βλέπει το αποτύπωμα από το πόδι ενός παιδιού. Δε λέει τίποτα στον Eamon, γιατί φοβάται ότι δε θα την πιστέψει. Μια μέρα, στην ψαραγορά του χωριού, συναντά κατά τύχη έναν ξάδελφο του πατέρα της, τον Tadhg, έναν λιγομίλητο και μυστηριώδη άντρα. Αυτός της λέει μια άλλη ιστορία της οικογένειας, για έναν μακρινό τους πρόγονο, τον Liam, που παντρεύτηκε τη Noola, ένα "Selkie", πλάσμα μυθικό, μισό γυναίκα μισό φώκια. Με τη Noola έκανε πολλά παιδιά, αλλά αυτή πάντα επιθυμούσε να επιστρέψει στη θάλασσα και μια μέρα τα κατάφερε. Για το λόγο αυτό, οι Coneely ήταν πάντα ναυτικό γένος και κάποιος Coneelly έπρεπε να γυρίσει στη θάλασσα. Η Fiona και ο Eamon ξαναπηγαίνουν στο Roan Inish αλλά αυτή τη φορά βλέπει τον μικρό Jamie, ο οποίος το σκάει μες στην κούνια του, την οποία χρησιμοποιεί ως βάρκα. Ταυτόχρονα, ο παππούς και η γιαγιά μαθαίνουν ότι πρέπει ν' αφήσουν το σπίτι στο χωριό. Μοναδική τους επιλογή, η πόλη. Η Fiona πλέον ξέρει τι πρέπει να κάνει: λέει στον Eamon ότι ο Jamie είναι ζωντανός και μαζί αποφασίζουν να πάνε στο νησί και να ξαναφτιάξουν τα ερειπωμένα σπίτια των Coneelly για να πάνε όλοι να ζήσουν εκεί. Τα δύο παιδιά περνάνε μέρες στο νησί, επισκευάζοντας σιγά αλλά αποφασιστικά τα πατρικά τους. Όταν ο παππούς και η γιαγιά αναγκάζονται να εγκαταλείψουν το σπίτι τους, η Fiona τους λέει την αλήθεια και τους πείθει να περάσουν μια νύχτα στο Roan Inish. Το βράδυ, ο μικρός Jamie τους παρακολουθεί από την παραλία και η Fiona τον βλέπει. Βγαίνουν όλοι μαζί στην παραλία, όπου έχουν συγκεντρωθεί οι φώκιες και οι γλάροι του νησιού, ως τώρα οικογένεια του Jamie. Ο Jamie, τρομαγμένος, προσπαθεί και πάλι να το σκάσει αλλά οι φώκιες τον εμποδίζουν. Έτσι, η οικογένεια βρίσκεται πάλι όλη μαζί στο Roan Inish, το νησί των Coneelly.

Ireland, post-WW II. Fiona Coneelly is an 8-year-old child who has lost her mother and lives with her father. Finding it hard to take care of her, he sends her to stay with her grandparents in a fishing village on the western coast of Ireland. There, Fiona learns from her grandfather that her family originally came from Roan Inish, an island inhabited by seals, which the family abandoned during the war, to seek work on the mainland. Her grandfather also tells her the tale of an ancestor of hers, Sean Michael, who was saved by the seals during a storm. Her grandmother, however, doesn't want to hear a word about her ancestry. Still curious, Fiona asks her cousin Eamon about it the next day, and he tells her that no one wants to return because the day that the Coneelly family was leaving the island, a storm broke out and a large wave carried a cot to sea with her baby brother Jamie in it. Legend has it that the seagulls and seals took the child with them... The two children decide to visit the island, and when they get there Fiona sees a young child's footprint on the coast. She doesn't tell Eamon about it as she fears he won't believe her. One day in the village fish market, Fiona has a chance meeting with a cousin of her father's, named Tadhg, a reticent and mysterious man. He tells her yet another family tale, of a distant ancestor named Liam, who married Noola, a creature who was half seal half woman, known in those parts as a "Selkie". They had many children but she craved for the sea, and one day returned to it. According to this tale, this was the reason why the Coneellys had always been a seafaring family, and why one of the Coneellys was bound to return to the sea. Fiona and Eamon return to Roan Inish, but this time she sees young Jamie, who escapes in his cot, which he uses as a boat. Meanwhile, her grandparents are told that they have to abandon the village and move further inland. Their only choice is the city. Fiona now knows what she must do: she tells Eamon that Jamie is alive and they decide to go back to the island, to repair the abandoned Coneelly houses and live there. The two children spend days on the island, slowly but steadily repairing the old family houses. When their grandparents are forced to abandon their house, Fiona tells them the truth and convinces them to spend one night on Roan Inish. That night, young Jamie is secretly watching the family from the coast, when he is spotted by Fiona. They all rush down to the beach where Jamie is surrounded by the gulls and seals, who have been his family up till now. Terrified, Jamie tries to flee again but the seals stop him. The family is thus reunited once again on Roan Inish, the isle of the Coneellys.

Ο John Sayles στη χώρα της μαγείας

του **Stephen Holden**

Στο *The Secret of Roan Inish*, ο σκηνοθέτης John Sayles, ο οποίος έχει απεικονίσει με τόση δεξιοτεχνία την αλληλεπίδραση μεταξύ ατόμων και κοινωνικών δομών, κάνει ένα άλμα μέσα στον κόσμο της φαντασίας. Εξετάζοντας τον σκοτεινό κελτικό μύθο του Selkie, ενός πλάσματος που είναι μισό άνθρωπος μισό φώκια, συνθέτει έναν συγκινητικό κινηματογραφικό στοχασμό πάνω στους ανθρώπους, τις οικογενειακές ρίζες και τους μύθους που τις συντηρούν.

Το τόλμημα του κυρίου Sayles στο χώρο του φανταστικού είναι η τελευταία αναπάντεχη στροφή στη γεμάτη ζιγκ-ζαγκ πορεία ενός σκηνοθέτη που παραπέμπει στις παλιές εποχές με τους γιατρούς για όλες τις παθήσεις. Αντιστεκόμενος στην εξειδίκευση, μεταπηδά από το ένα είδος στο άλλο, εφαρμόζοντας με ενθουσιασμό το νηφάλιο ρεαλισμό του σε κάθε προκείμενο πρόβλημα. Είτε πρόκειται για μια ιστορία με θέμα το μπέιζμπολ (*Eight Men Out*), την διακυβέρνηση μιας σύγχρονης πόλης (*City of Hope* [*Η πόλη της ελπίδας*]), το εργατικό κίνημα (*Matewan* [*Ματωμένη Αμερική*]) ή την ανάρρωση μιας γυναίκας από μια τραυματική εμπειρία (*Passion Fish* [*Ψάρι του πάθους*]), ο κύριος Sayles την αποδίδει με μια χαρακτηριστικά καλόβουλη περιέργεια, σε συνδυασμό με ένα βαθιά δημοκρατικό πνεύμα.

Το *The Secret of Roan Inish* είναι η πρώτη ταινία σκηνοθετημένη από τον κύριο Sayles που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί οπτική ραψωδία. Με τον Haskell Wexler στην διεύθυνση φωτογραφίας και γυρισμένη στην τραχιά νοτιοδυτική ακτή της Ιρλανδίας, αποτελεί ένα κινηματογραφικό συμφωνικό ποίημα στο οποίο ο άνθρωπος και η φύση, ο μύθος και η πραγματικότητα συνυπάρχουν με τρόπο αδιαχώριστο. Η μικρή ιρλανδική κοινότητα ψαράδων μετά βίας τα φέρνει βόλτα, είτε πλήττεται από την καταιγίδα είτε είναι τυλιγμένη στην ομίχλη. Για τους κατοίκους της κοινότητας αυτής, οι συνεχείς αλλαγές στα ρεύματα του ωκεανού και οι κινήσεις των φωκών που μαζεύονται κατά μήκος της παραλίας θεωρούνται οιωνοί. Οι μύθοι και οι θρύλοι που κληροδοτούν είναι υφασμένοι από ομίχλη, αγριολούλουδα και δέρμα φώκιας.

Η ιστορία, που αποτελεί διασκευή ενός μυθιστορήματος του 1957 της Rosalie K. Fry, επικεντρώνεται σ' ένα νεαρό κορίτσι που ονομάζεται Fiona (Jeni Courtney), της οποίας η μητέρα πέθανε πρόσφατα και την οποία ο άνεργος πατέρας δεν μπορεί να συντηρήσει. Όταν τη στέλνουν να ζήσει με τον παππού και την γιαγιά της, Hugh (Mick Lally) και Tess Coneelly (Eileen Colgan), καθώς και τον δεκατριάχρονο ξάδερφό της Eamon (Richard Sheridan), η Fiona συναρπάζεται από της διηγήσεις του παππού της για το Roan Inish, το νησί των προγόνων της οικογένειας, που είναι ορατό αρκετά μίλια από την ακτή. Η φαντασία της μικρής αναπυρώνεται από δύο ιστορίες. Η πρώτη διαδραματίζεται την εποχή που η οικογένειά της εγκατέλειπε το Roan Inish, όταν ο μικρός αδελφός της, Jamie, που βρισκόταν αφύλαχτος στην κούνια του δίπλα στην ακτή, απάχθηκε μέσα στη θάλασσα και δεν βρέθηκε ποτέ. Η δεύτερη ιστορία που διηγείται στην Fiona ο μεγάλος της ξάδερφος Tadhg (John Lynch) είναι ο μύθος του Selkie.

[...]

Η σταθερά ανθρώπινη προοπτική του σκηνοθέτη δεν αφήνει το *The Secret of Roan Inish* να εξανεμιστεί μέσα στη γλυκύτητα ή να πνιγεί μέσα στον υπερβολικό μυστικισμό. Η ιστορία αυτή, οπού ο μύθος ζωντανεύει με έναν τρόπο εκπληκτικό αλλά συνάμα και καθημερινό, είναι ειπωμένη μέσα από την ματιά ενός αθώου νεαρού κοριτσιού. Δεν υπάρχει προφητική διάσταση και οι πύλες των ουρανών δεν ανοίγουν. Μία από τις δυνάμεις του κυρίου Sayles σε καλλιτεχνικό επίπεδο (και αντίστοιχη αδυναμία του σε εμπορικό επίπεδο) είναι η άρνησή του γυρίσει ταινίες οπού επιβάλλει στον θεατή χαρακτήρες και συναισθήματα επικών διαστάσεων. Περιορίζοντας το μυθικό της περιεχόμενο, έκανε μια ταινία στον αντίποδα του *E.T.*

Οι διακριτικές, φυσικές ερμηνείες της ταινίας, της προσδίδουν μια σχεδόν ντοκιμαντερίστικη ποιότητα. Είναι επίσης απαλλαγμένη από όποιο δακρύβρεχτο συναίσθημα με αξιοθαύμαστο τρόπο, ειδικά αν λάβει κανείς υπόψη ότι πρόκειται για μια ταινία με θέμα την εξαφάνιση ενός παιδιού. Αντί να καλεί σε συναισθηματική ταύτιση με την Fiona και την λαχτάρα της για έναν μικρό αδερφό, η ταινία επικεντρώνεται στο όραμα του σπιτικού, της οικογένειας και της παράδοσης, στοιχεία που αποτελούν την ουσία της κληρονομιάς της και που παίρνουν υπόσταση στο μυαλό της. Όπως και το *The Secret Garden*, ένας μύθος με τον οποίο έχει πολλά κοινά, το *The Secret of Roan Inish* πραγματεύεται την εύρεση της εσωτερικής δύναμης για να δημιουργήσει κανείς τον δικό του κόσμο.

The New York Times, 3 Φεβρουαρίου 1995
Μετάφραση στα ελληνικά: **Ελπίδα Καλλιντέρη**

John Sayles in the Land of Enchantment

by **Stephen Holden**

In *The Secret of Roan Inish*, the director John Sayles, who has shown such skill at portraying the interplay of individuals and social structures, makes a rare leap into the realm of fantasy. Examining the obscure Celtic legend of the Selkie, a creature who is half human and half seal, he has created a touching cinematic meditation on people, familial roots and the myths that sustain them.

Mr. Sayles's venture into the fantastic is the latest unexpected turn in the zigzag career of a filmmaker who is the equivalent of an old-time general practitioner. Resisting specialization, he moves from genre to genre, applying his cheerfully level-headed realism to the problem at hand. Be it baseball history (*Eight Men Out*), modern city government (*City of Hope*), the labor movement (*Matewan*) or a woman's recovery from trauma (*Passion Fish*), Mr. Sayles brings to it his characteristically good-natured curiosity along with a profoundly democratic spirit.

The Secret of Roan Inish is the first film directed by Mr. Sayles that could be described as visually rhapsodic. Photographed by Haskell Wexler on Ireland's rugged northwestern seacoast, it is a cinematic tone poem in which man and nature, myth and reality flow together in a way that makes them ultimately indivisible. When the tiny Irish fishing community in which the characters eke out a bare existence isn't battered by storms, it is wrapped in mist. To the people who live there, the ocean's shifting currents and the movements of the seals who teem along the shoreline have portentous meanings. The myths and fables they hand down are woven out of fog, wildflowers and sealskin.

The story, adapted from a 1957 novel by Rosalie K. Fry, focuses on a young girl named Fiona (Jeni Courtney), whose mother has recently died and whose unemployed father is unable to support her. Sent to live with her grandparents Hugh (Mick Lally) and Tess Coneelly (Eileen Colgan) and a 13-year-old cousin, Eamon (Richard Sheridan), Fiona is captivated by her grandfather's tales of Roan Inish, the island that was the family's ancestral home and that is visible several miles across the water.

The little girl's imagination is fired by two tales. One is the story of the time when her family was moving off of Roan Inish and her baby brother, Jamie, who lay unguarded in his cradle at the water's edge, was carried into the sea and never found. The other, told to Fiona by a grown-up cousin, Tadhg (John Lynch), is the legend of the Selkie.

[...]

What prevents *The Secret of Roan Inish* from evaporating into cuteness or from being smothered in mystical overkill is the director's firmly human perspective. The story, in which a myth comes to life in a way that seems at once wondrous and everyday, is told through the eyes of an innocent young girl. There are no apocalyptic resonances; the heavens don't open. One of Mr. Sayles's artistic strengths (and commercial liabilities) is his refusal to make movies that knock you over the head with larger-than-life characters and emotions. In downsizing its mythical content, he has made a film that is about as far away as you can get from *E.T.*

The film's quiet, natural performances have an almost documentary quality. For a movie that deals with the disappearance of a young child, it is remarkably free of teary-eyed pathos. Instead of empathizing with Fiona's longing for a baby brother, the film concentrates on the coalescing in her mind of a vision of home, family and tradition that is the very essence of her heritage. Like *The Secret Garden*, a fable with which it has much in common, *The Secret of Roan Inish* is about finding the strength from within to create your own world.

(*The New York Times*, February 3, 1995)

LONE STAR

ΗΠΑ / USA, 1996

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: John Sayles

Φωτογραφία / Cinematography: Stuart Dryburgh

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Dan Bishop

Ενδυματολογία / Costume Designer: Shay Cunliffe

Μοντάζ / Editing: John Sayles

Ηθοποιοί / Cast: Chris Cooper (Sam Deeds), Elizabeth Peña (Pilar Cruz), Kris Kristofferson (Charlie Wade), Matthew McConaughey (Buddy Deeds), Frances McDormand (Bunny), Stephen J. Lang (Mikey), Vanessa Martinez (νεαρή Pilar / Young Pilar), Tay Strathairn (νεαρός Sam / Young Sam), Miriam Colon (Mercedes Cruz), Joe Morton (Colonel Delmore Payne), Eddie Robinson (Chet Payne), Ron Canada (Otis Payne), Chandra Wilson (Pvt. Athena Johnson), Azalea Mendez (νεαρή Mercedes / Young Mercedes), Clifton James (Δήμαρχος / Mayor Hollis Pogue), Jeff Monahan (νεαρός Δήμαρχος / Young Hollis), Gabriel Casseus (νεαρός Otis / Young Otis Payne), Tony Amendola (Chucho Montoya), James Borrego (νεαρός Chucho / Young Chucho) Gilbert R. Cuellar Jr. (Eladio Cruz), LaTanya Richardson (Sgt. Priscilla Worth), Randy Stripling (Roderick Bledsoe), Beatrice Winde (Minnie Bledsoe), Carina Martinez (Paloma Cruz), Richard Coca (Enrique)

Παραγωγοί / Producers: R. Paul Miller, Maggie Renzi

Παραγωγή / Production: Rio Dulce, Castle Rock

Διάρκεια / Length: 135΄ Έγχρωμη / Color

Βραβεία / Awards: Independent Spirit Award for Best Supporting Female (Elizabeth Peña), South Eastern Film Critics Association Award for Best Director (John Sayles), NCLR Bravo Award for Outstanding Actress in a Feature Film (Elizabeth Peña), NCLR Bravo Special Achievement Award for Outstanding Feature Film (John Sayles)

Filmography

Fronteira. Μια μικρή πόλη του Τέξας, στα σύνορα με το Μεξικό. Δύο στρατιωτικοί ανακαλύπτουν τυχαία ένα σκελετό στην έρημο. Μοναδικά διακριτικά του είναι ένα μασονικό δαχτυλίδι κι ένα αστέρι σερίφη. Ο Sam Deeds, σημερινός σερίφης της Fronteira, είναι βέβαιος ότι ο σκελετός είναι του Charlie Wade, του σερίφη που εξαφανίστηκε μυστηριωδώς το 1957, για να τον διαδεχτεί ο πατέρας του Sam, ο Buddy Deeds, και να αφήσει πίσω του το μύθο του καλύτερου σερίφη της πόλης. Στο εστιατόριο της Mercedes, ο Sam ρωτάει τον Hollis, δήμαρχο της Fronteira, για το βράδυ της εξαφάνισης του Charlie κι αυτός του λέει πως είχαν τσακωθεί στο ίδιο σημείο και μετά ο Charlie εξαφανίστηκε, χωρίς ν' αφήσει ίχνη. Το ίδιο βράδυ, ο γιος της Pilar, καθηγήτριας ιστορίας στο σχολείο της Fronteira και κόρη της Mercedes, συλλαμβάνεται από την αστυνομία αλλά παρεμβαίνει ο Sam και τον απελευθερώνει. Η συνάντησή του με την Pilar ξυπνάει παλιά συναισθήματα. Όταν μετά από λίγο φτάνουν τα αποτελέσματα της νεκροψίας, ο Sam αποφασίζει να προχωρήσει την έρευνα παρά την αναστάτωση που ξέρει ότι θα προκαλέσει: πρόκειται για ανθρωποκτονία. Ο Buddy Deeds, βασικός ύποπτος για το φόνο, εκτός από πατέρας του Sam, είναι κυρίως εμβληματική φιγούρα της Fronteira, ένας τοπικός ήρωας με εξέχουσα σημασία για τη μικρή κοινωνία. Η έρευνά του αποκαλύπτει σταδιακά τον βίαιο χαρακτήρα του Charlie, που με απειλές και εκβιασμούς είχε ιδρύσει ένα σύστημα «ευνοούμενων». Πιο συχνά θύματα του Charlie ήταν οι μεξικανοί μετανάστες και οι μαύροι κάτοικοι της Fronteira. Ένας από αυτούς είναι και ο Ottis "Big O" Payne, ιδιοκτήτης ενός μπαρ, μοναδικό στέκι για τους μαύρους της Fronteira, ο οποίος επιβεβαιώνει τις φήμες, μιας και είχε πέσει κι ο ίδιος θύμα της εκβιαστικής συμπεριφοράς του Charlie. Ο Ottis, όμως, έχει τη δική του αναμέτρηση με το παρελθόν. Στην πόλη έχει επιστρέψει με μετάθεση ο γιος του, ο Delmore, στρατηγός στο στρατό, με τον οποίο έχει χάσει κάθε επαφή. Η δύσκολη σχέση του Delmore με τον πατέρα του αντανακλάται τόσο στη σχέση του με το δικό του γιο, τον Chet, όσο και με τους υφισταμένους του στο στρατόπεδο και ιδιαίτερα με μια νέα μαύρη πεζοναύτη, που είναι μπλεγμένη σ' ένα φόνο που έγινε στο μπαρ του Ottis και που ερευνά ο Sam. Καθώς η έρευνα του Sam στο σκοτεινό παρελθόν της πόλης του συνεχίζεται, ο έρωτάς του με την Pilar ξαναγεννιέται, ξεθάβοντας άλλες αναμνήσεις από το παρελθόν: ο Sam και η Pilar ήταν ερωτευμένοι και ως έφηβοι αλλά τόσο ο πατέρας του Sam, ο Buddy, όσο και η μητέρα της Pilar, η Mercedes, ήταν κάθετα ενάντιοι στη σχέση των δυο παιδιών και τους χώρισαν δια της βίας, γεγονός που θα στιγμάτιζε τη σχέση των παιδιών με τους γονείς τους ανεξίτηλα. Οι δυο τους όμως είναι αποφασισμένοι να κάνουν τις επιλογές τους πια ως ενήλικες, ακόμα και όταν τα στοιχεία της έρευνας του Sam δείχνουν πως η Fronteira κρατάει μυστικά ακόμα και για τους ίδιους, πέρα από τη δολοφονία του Charlie Wade.

Fronteira – a small town in Texas, on the Mexican border. Two soldiers come upon a skeleton in the desert. The only clues they have are a Masonic ring and a sheriff's star. Sam Deeds, the sheriff of Fronteira, is certain that the skeleton belongs to Charlie Wade, the sheriff who disappeared mysteriously in 1957. Charlie Wade was succeeded by Sam's father, Buddy Deeds, who became known as the best sheriff the town ever had. In Mercedes's restaurant, Sam asks Hollis, the town mayor, about the night of Charlie's disappearance. Hollis tells him that there was a fight, after which Charlie disappeared without a trace. That same night Pilar's son – Pilar is the history teacher at the local school and Mercedes's daughter – is arrested by the police, but Sam intervenes and he is released. Sam's meeting with Pilar awakens dormant feelings of affection. When later the results of the autopsy come through, Sam decides to pursue the investigation, even though he's aware of the storm that this will create: it's homicide. Buddy Deeds, the main murder suspect, is not just Sam's father but also an emblematic figure in Fronteira, a local hero. Sam's investigation gradually reveals Charlie's violent character and draws the portrait of a man who, through threat and extortion, had instigated a system of "favorites". The victims of Charlie's activities were most often Mexican and black immigrants. One of these was Ottis "Big O" Payne, owner of a bar which was the only haunt for the black community. He confirms the rumors, as he too had fallen victim to Charlie's violence. Ottis, however, has his own ghosts to face. His estranged son Delmore, an army general, has been transferred to Fronteira. Delmore's difficult relationship with his father is reflected in his own relationship with his son Chet, as well as in his relationship with his inferiors in the army, and most particularly with a young black female marine, who is involved in a murder case which Sam is investigating. While Sam's investigation into the town's dark past continues, his affection for Pilar is rekindled. More memories are stirred: Sam and Pilar were in love when they were teenagers but Sam's father, Buddy, and Pilar's mother Mercedes, were against the

match, and forced them apart, an act that would leave its indelible mark on their respective relationships with their parents. They are now both determined to make their choices as adults, even though the investigation reveals secrets which affect them too.

Η γεωγραφία των ανθρώπων

Του **Γιώργου Κρασσακόπουλου**

Το *Lone Star* ξεκινά με την ανακάλυψη ενός σκελετού θαμμένου στην έρημο και συνεχίζει με την αναζήτηση του ενόχου από τον σερίφη της μικρής πόλης Frontera, στα σύνορα της Αμερικής με το Μεξικό. Παρά την πρόφαση του αστυνομικού μυστηρίου, όμως, περισσότερο από μια ταινία είδους –δοκιμάστε να το χωρέσετε σε οποιαδήποτε κατηγορία θέλετε και είναι βέβαιο πως θα αποτύχετε – το ξεχωριστό αυτό φιλμ του Sayles κατορθώνει όχι απλά να ξεδιπλώσει μια πινακοθήκη χαρακτήρων κι έναν εξαιρετικά λεπτομερή ιστό συναισθηματικών, κοινωνικών, εθνικών και γεωγραφικών σχέσεων, αλλά κυρίως να συλλάβει με ακρίβεια την ίδια την ψυχή ενός τόπου.

Η Frontera, η πόλη που διαλέγει ο Sayles να τοποθετήσει την ιστορία του, δεν θα βρεθεί σε κανένα χάρτη της Αμερικής, όμως η αίσθηση, οι άνθρωποι, οι ιστορίες της, ορίζουν όχι απλά όλη την περιοχή που βρίσκεται κοντά στην αόρατη αλλά τόσο βαθιά γραμμή των συνόρων, αλλά και ώς ένα σημείο την νοοτροπία ενός μεγάλου μέρους των κατοίκων και των δύο χωρών που στέκονται απέναντι η μία στην άλλη. Οι διαχωριστικές γραμμές στην ταινία του Sayles ασφαλώς δεν είναι μόνο γεωγραφικές· βρίσκονται παντού, αποτελούν τη μόνιμη επωδό στις ζωές των ηρώων του: Οι ισπανόφωνοι, απέναντι στους αμερικανούς, απέναντι στους μαύρους. Οι φτωχοί απέναντι στους πλούσιους, οι έχοντες πράσινη κάρτα απέναντι στους παράνομους, ο νόμος απέναντι στο έγκλημα, ο σερίφης Sam Deeds απέναντι στο μύθο του πατέρα του, η ίδια η πόλη απέναντι στο παρελθόν της και στο αβέβαιο μέλλον της. Τοποθετημένες δίπλα στα σύνορα και μέσα από την κάμερα του Sayles, αυτές οι μικρότερες γραμμές μεγεθύνονται, γίνονται ορατές και αποκαλύπτουν μέσα από τη διαδρομή τους την ίδια την παράδοξη, εκρηκτική χημεία που κρατά ενωμένη μια πόλη που μοιάζει να μην έχει κανένα συνδετικό ιστό. Μ' αυτό τον τρόπο, η Frontera δεν είναι πια απλά μια μικρή πόλη στο Τέξας, αλλά μια μικρογραφία ενός ολόκληρου έθνους· όπως και σχεδόν κάθε χαρακτήρας στο φιλμ γίνεται ένα σύμβολο για μια σύγκρουση, μια συμφιλίωση, έναν τρόπο για να δεις τη ζωή και να την ζήσεις δίπλα στους άλλους.

Μέσα από το θαυμάσιο σενάριο του Sayles, όμως, και την εύγλωττη, ρευστή σκηνοθεσία του, κανείς από τους δεκάδες χαρακτήρες δεν αποτελεί «παράδειγμα» στη ροή της ταινίας. Μέσα σε ελάχιστα λεπτά, σε μερικές περιπτώσεις μέσα από μία μόνο σκηνή, η ταινία κατορθώνει να χτίσει τρισδιάστατους ανθρώπους, να τους δώσει λόγο ύπαρξης και μια ιστορία που υφίσταται ακόμα κι όταν η κάμερα τους αφήσει ξανά στον δικό τους κόσμο. Μέσα από αυτές τις μικρές ιστορίες, τις αφηγήσεις του κανενός, το φιλμ συνθέτει μια μεγαλύτερη εικόνα, ανακαλύπτει την Ιστορία. Το ποια είναι στην πραγματικότητα αυτή δεν έχει τόση σημασία· αυτό που δείχνει να μετρά είναι η αλάνθαστη αίσθηση πως δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια υποκειμενική εκτίμηση. Οι μύθοι δεν δείχνουν να είναι τίποτα περισσότερο από μια συλλογική παραδοχή, η αλήθεια τίποτα περισσότερο από ένα κοινά αποδεκτό «ψέμα». Κι αν στο αμερικανικό σινεμά, το οποίο στην πλειοψηφία του αρέσκεται να βλέπει τα πράγματα μάυρα ή άσπρα, ένα τέτοιο συμπέρασμα θα έμοιαζε μη αποδεκτό, για τον Sayles δείχνει να αποτελεί απλά μια σχεδόν φυσιολογική πραγματικότητα. Η μνήμη δεν είναι παρά μια ακόμη συναισθηματική λειτουργία και το παρελθόν, ακόμη κι αν έχει πια μείνει πίσω, δεν παύει να μένει ριζωμένο γερά, τόσο στους ανθρώπους όσο και στον τόπο. Ίσως γι αυτό κάθε φορά που η ιστορία ταξιδεύει στο χρόνο, πίσω στην δεκαετία του '50 και ξανά πάλι στο παρόν, η κάμερα πανάρει από τη μια άκρη του κάδρου στην άλλη, κάνοντας σαφές ότι το τότε και το τώρα είναι πολύ πιο κοντινά απ' όσο θα θέλαμε να πιστεύουμε.

Η αποδοχή αυτής της αλήθειας μοιάζει να είναι ο μόνος δρόμος για να προχωρήσεις μπροστά, μοιάζει να λέει η ταινία του Sayles. «Θ' αρχίσουμε απ' την αρχή, όλα τα υπόλοιπα, όλη η ιστορία μπορεί να πάει στο διάβολο», λέει η Elizabeth Peña στον Chris Cooper στην τελευταία σκηνή της ταινίας, όμως η φράση της δεν είναι μια ακόμη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στα όσα έχουν γίνει και στα όσα ελπίζει να γίνουν, αλλά πολύ απλά ο μόνος τρόπος να αντιμετωπίσεις πράγματα τόσο πολύ μεγαλύτερα και δυνατά από εσένα: να τα αποδεχτείς και να συνεχίσεις...

The Geography of People

by **Yorgos Krassakopoulos**

Lone Star begins with the discovery of a skeleton buried in the desert and continues with the search for the guilty party by the sheriff of the small town of Frontera, on the US-Mexican border. Despite the guise of a murder mystery, however, more than a film genre – try to fit it into any category you like and it is certain that you will fail – this special film by Sayles manages not simply to unfold a gallery of characters and an extraordinarily detailed web of emotional social, moral and geographic relations, but most of all to capture with precision the very soul of a place.

Frontera, the town in which Sayles chooses to set his story, cannot be found on any map of America, yet the sensation, the people, and their stories, define not simply the entire region located near the invisible, yet so deeply etched, border, but up to a certain point the mentality of a large part of the inhabitants of both countries that stand opposite each other. The dividing lines in Sayles's film are certainly not just geographical. They are everywhere and constitute the lasting burden in the lives of his heroes: The Spanish-speaking Mexicans versus the Americans, versus the blacks. The poor versus the rich, the green card holders versus the illegal immigrants, law versus crime, Sheriff Sam Deeds versus his father's myth, the town itself versus its past and uncertain future. Located near the border and through Sayles's lens, these smaller lines are magnified, become visible and, through the course they follow, reveal that same paradoxical, explosive chemistry that holds the town together and that seems to have no connective tissue. In this way, Frontera is not simply a small town in Texas but an entire nation in miniature, just as almost every character in the film symbolizes conflict, reconciliation, a way of looking at life and living it next to others.

Through Sayles's splendid script, however, and his eloquent, fluid directing, none of the dozens of characters constitutes an "example" in the flow of the film. Within very few minutes, in some cases within the time frame of one scene, the film manages to construct three-dimensional characters, give them a *raison d'être*, and a story that is sustained even when the camera leaves them back in their own world. Through these little stories, narrated by no one, the film weaves a bigger picture, reveals history. What exactly this history is does not really matter so much. What appears to count is the infallible feeling that it is nothing more than a subjective evaluation. The myths do not appear to be anything more than a collective acknowledgement, the truth nothing more than a commonly accepted "lie". And if in American cinema which, in its majority, likes to see things in black or white, such a conclusion would seem unacceptable, for Sayles it seems to constitute simply an almost normal reality. Memory is nothing more than one more emotional function and the past, even if it has now been left behind, does not cease to remain rooted firmly both in the people and the landscape. It is perhaps for this reason that every time the story travels back in time, back to the '50s and then back again to the present, the camera pans from one end of the frame to the other, making it clear that the then and the now are much closer than we would like to believe.

Accepting this truth seems to be the only way to go forward, Sayles's film seems to say. *"We start from scratch — Everything that went before, all that stuff, that history — the hell with it, right?"*, says Pilar (Elizabeth Pena) to Sam (Chris Cooper), in the last scene in the film, yet her words are not yet one more dividing line between everything that has happened and everything she hopes will happen, but, very simply, the only way you can deal with things so much greater and stronger than you: you accept them and carry on...

Translated into English by **Elly Petrides**

MEN WITH GUNS

ΗΠΑ / USA 1997

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: John Sayles

Φωτογραφία / Cinematography: Slawomir Idziak

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Felipe Fernandez Del Paso

Καλλιτεχνική Διεύθυνση / Art Director:r: Salvador Parra

Ενδυματολογία / Costume Designer: Mayes C. Rubeo

Μοντάζ / Editing: John Sayles

Ηθοποιοί / Cast: Federico Luppi (Dr. Humberto Fuentes), Damian Delgado (Domingo), Dan Rivera Gonzalez (Conejo), Damian Alcazar (Padre Portillo), Tania Cruz (Graciela), Mandy Patinkin (Andrew), Kathryn Grody (Harriet), Iguandili Lopez (Μητέρα / Mother), Nandi Luna Ramirez (Κόρη / Daughter), Roberto Sosa (Bravo), Lolo Navarro (Τυφλή Γυναίκα / Blind Woman), Maggie Renzi (Τουρίστρια στην πισίνα No 1 / Tourist by Pool #1), Shari Gray (Τουρίστρια στην πισίνα No 2 / Tourist by Pool #2), Alejandro Springall (Γιος του γιατρού Fuentes / Carlos, Dr. Fuentes' Son), Carmen Madrid (Κόρη του γιατρού Fuentes / Angela, Dr. Fuentes' Daughter), Esteban Soberanes (Αρραβωνιαστικός / Raul, Angela's Fiancé), Rafael de Quevedo (Στρατηγός / General), Maricruz Najera (Πλούσια κυρία / Rich Lady)

Παραγωγοί / Producers: R. Paul Miller, Maggie Renzi

Παραγωγή / Production: Lexington Road Pictures, Clear Blue Sky Productions, The Independent Film Channel, Anarchists' Convention

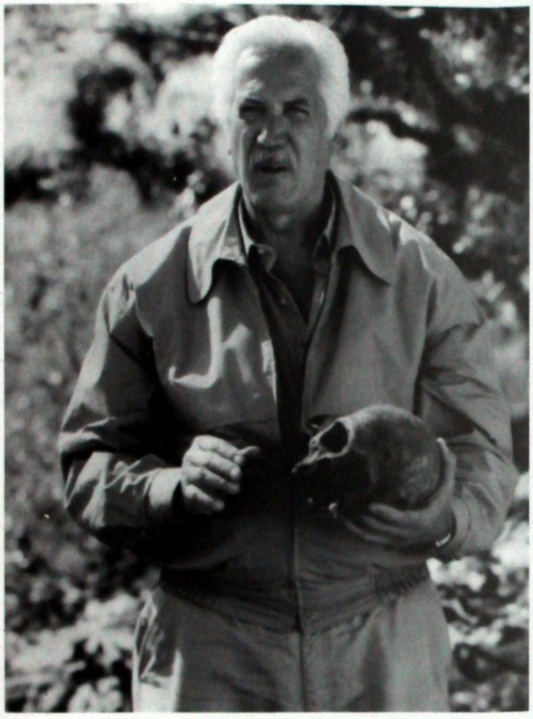
Διάρκεια / Length: 128΄ Έγχρωμη - A/M / Color - B/W

Βραβεία / Awards: Donostia San Sebastián Film Festival - Fiprseci Prize (John Sayles), Solidarity Award (John Sayles)

Μια αδιευκρίνιστη χώρα της Κεντρικής Αμερικής σήμερα. Ο Humberto Fuentes, εύπορος γιατρός λίγο πριν τη σύνταξη, έχει ένα όνειρο: να εντοπίσει μια ομάδα νέων που είχε εκπαιδεύσει πριν από χρόνια για να προσφέρει ιατρική βοήθεια στον φτωχό πληθυσμό της χώρας,

κυρίως ιθαγενείς ινδιάνους που ζουν στα βουνά. Παρά τις αντιρρήσεις της κόρης του, ο Humberto είναι αποφασισμένος. Στην αγορά της πρωτεύουσας, ο γιατρός εντοπίζει κατά τύχη έναν από τους μαθητές του. Αυτός, φανερά συγχυσμένος, τον ενημερώνει ότι η ομάδα του διαλύθηκε κι ότι κανείς του δεν μπόρεσε να εξασκήσει τα χρέη του, εξαιτίας του αντάρτικου πολέμου που μαίνεται στα βουνά της χώρας. Ο Humberto δυσκολεύεται να τον πιστέψει και αποφασίζει να κάνει το ταξίδι, έστω και αν οι ιατρικές εξετάσεις του δεν είναι ενθαρρυντικές. Στην αρχή του ταξιδιού, ο γιατρός συναντά ένα ζευγάρι Αμερικανών τουριστών που τον ρωτάει αν η χώρα είναι επικίνδυνη. Ο Humberto περιφρονεί ελαφρώς την αφέλειά τους και τους διαβεβαιώνει ότι είναι ασφαλείς. Φτάνοντας στο Rio Seco, πρώτο χωριό της διαδρομής, οι ντόπιοι τον αντιμετωπίζουν καχύποπτα. Μόνο μια τυφλή γριά του μιλάει και τον ενημερώνει ότι ο μαθητής του δολοφονήθηκε από «άντρες με όπλα». Ο γιατρός όμως είναι αποφασισμένος να τους εντοπίσει. Στο επόμενο χωρίο, την Tierra Quemada, ο γιατρός δε βρίσκει το μαθητή του αλλά γνωρίζει ένα μικρό αγόρι, τον Conejo, ορφανό παιδί και γόνο βιασμού, που γνωρίζει καλά την περιοχή. Ο Conejo δείχνει στον γιατρό το νεκροταφείο, όπου οι στρατιώτες άφηναν έκθετα τα πτώματα για παραδειγματισμό, και το σχολείο, το οποίο χρησιμοποιούσαν ως χώρο βασανιστηρίων. Την επομένη, τους πλησιάζει ένας λιποτάκτης, ο Domingo, που είναι τραυματισμένος και με την απειλή όπλου τούς υποχρεώνει να τον πάρουν μαζί τους. Στην επόμενη πόλη, ο γιατρός μαθαίνει για έναν ακόμη μαθητή του που σκοτώθηκε από το στρατό γιατί προσέφερε ιατρική βοήθεια στους αντάρτες. Ο γιατρός, ο Conejo και ο Domingo φεύγουν για τα βουνά. Στο δρόμο μαζεύουν άλλον έναν άγνωστο άντρα, τον Portillo. Ο Portillo τους λέει ότι είναι απλά ένα «φάντασμα», αλλά το ίδιο βράδυ τους αποκαλύπτει την ιστορία του: ήταν παπάς σ' ένα χωριό στα βουνά, αλλά όταν ο στρατός τους ζήτησε να εκτελέσουν επτά κατοίκους επειδή ήταν αντιστασιακοί, ο παπάς το έσκασε στα κρυφά για να γλυτώσει, θέτοντας όμως σε κίνδυνο το υπόλοιπο χωριό. Από τότε, περιφέρεται σαν φάντασμα. Την επομένη, ο Domingo ζητάει τη συγχώρεση του Portillo για τα εγκλήματα που υποχρεώθηκε να κάνει στο στρατό, κι όταν αργότερα το αυτοκίνητο πέσει σε μπλόκο του στρατού, ο Portillo θυσιάζεται για να μη συλληφθεί ο Domingo. Η ομάδα μεταφέρεται από το στρατό στο Modelo, ένα χωριό-στρατόπεδο συγκέντρωσης, όπου έχουν μεταφερθεί με τη βία οι κάτοικοι των χωριών για να γλυτώσουν από το αντάρτικο. Εξετάζοντάς τους με τη βοήθεια του Domingo, που ήταν νοσοκόμος στο στρατό, ο γιατρός γνωρίζει μια νέα κοπέλα, την Graciela, που είχε βιαστεί στο παρελθόν και από τότε έπαψε να μιλάει και έχει μόνιμο πόνο στο στομάχι. Στο Modelo, ο γιατρός μαθαίνει και για ένα ακόμα χωριό, το Cerca del Cielo, που βρίσκεται κάπου ψηλά στα βουνά και όπου υποτίθεται ότι βρίσκεται ο τελευταίος εναπομένων μαθητής του. Εκεί έχουν εγκατασταθεί όσοι ξέφυγαν από τους «άντρες με τα όπλα», αλλά κανείς δεν ξέρει που βρίσκεται. Ο γιατρός αποφασίζει να βρει το μυθικό αυτό χωριό και αυτή τη φορά τους ακολουθεί και η Graciela. Η ανάβαση είναι δύσκολη και η καρδιά του γιατρού είναι αδύναμη. Όταν φτάνουν στην κορφή του βουνού, εντοπίζουν το χωριό, μόνο που δεν είναι ο μυθικός τόπος που φαντάζονταν. Οι άνθρωποι ζουν εξαθλιωμένοι και ο γιατρός τους δεν υπάρχει πια. Ο Humberto, εξαντλημένος, απογοητευμένος και γνωρίζοντας πια την πραγματικότητα της χώρας του, ξεψυχά κάτω από ένα δέντρο. Ένα κορίτσι ζητάει από τον Domingo να βοηθήσει την τραυματισμένη μητέρα του. Ο Domingo είναι τώρα ο νέος γιατρός του Cerca del Cielo.

An unidentified country in Central America. Humberto Fuentes, a wealthy doctor who is about to retire, has a dream: to track down a team of young doctors that he trained years ago to offer medical support to the country's poor, and in particular to the indigenous Indians living in the mountains. His daughter strongly objects to this venture, but Humberto is determined. In the capital's marketplace, he has a chance meeting with one of his former students. Clearly upset, the student informs him that the group has dispersed and that no one was able to do their duty because of the fierce guerrilla war raging in the country's mountains. Humberto is not dissuaded and decides to make the journey there himself, even though his own medical check-up shows that he isn't really up to it. At the outset of the trip, Humberto meets an American couple who ask him if the country is dangerous. Humberto thinks that they are naïve, but reassures them that they are safe. At Rio Seco, the first village on his itinerary, Humberto is regarded with great suspicion by the locals. The only person who talks to him is a blind old woman, who informs him that his former student there was murdered by "men with guns". Humberto is determined to track down the rest of his students. At the next village, Tierra Quemada, he again does not find his student, but befriends a young boy, Conejo, who is an orphan and is well-acquainted with the area. Conejo shows Humberto the village graveyard, where the soldiers leave the dead unburied to terrorize the locals, and also the school, which is used as a torture



chamber. The next day, they come across a deserter called Domingo – Domingo is wounded and at gunpoint forces them to move on with him. In the next village, Humberto learns of the death of one more of his students, who was killed for offering medical aid to the rebels, and he presses on with Conejo and Domingo into the mountains. On the way, another man called Portillo joins the group. He initially tells them that he is nothing but a "ghost", but that same evening he reveals his true story: he was the priest in one of the mountain villages, but when the army asked him to preside over the assassination of seven rebel villagers he ran away and became a fugitive, a deed which may have endangered the entire village. Since then, he has been traipsing around the mountains like a ghost. The following day, Domingo asks Portillo to grant him forgiveness for all the crimes he was forced to commit by the army, and when later their car is stopped by an army road block, Portillo sacrifices himself so that Domingo is saved. The group is taken by the army to Modelo, a village that has been turned into a concentration camp, where the inhabitants of the neighbouring villages have all been forcefully gathered, to get away from the guerrilla war. Humberto gives the villagers a medical check-up with Domingo's assistance, as Domingo used to be a military nurse. He examines a young girl, Graciela, a rape victim who went mute and suffers from permanent stomach pains since her violation. Humberto also learns about yet another village, Cerca del Cielo, which is situated high up in the mountains, and which may well be home to his final remaining student. This is where all those who have sought refuge from the "men with guns" are supposed to be, but no one is clear as to the village's exact location. Humberto decides to try to find the village and Graciela also joins them in their quest. The climb into the mountains is difficult and the doctor's heart is weak. When they finally reach the mountain top, they find the village to be very different to what they expected. The refugees live in conditions of extreme poverty and their doctor is no longer with them. Exhausted, disappointed and now fully aware of the wretched truth about the state his country is in, Humberto lies down beneath a tree and draws his last breath there. A young girl asks Domingo to help her with her wounded mother. Thus, Domingo becomes the new doctor of Cerca del Cielo.

Η κρυμμένη Ιστορία

του **Λουκά Κατσίκα**

Μερικές από τις ωραιότερες δημιουργίες του John Sayles πυροδοτούνται από το γεγονός μιας βίαιης προσωπικής αφύπνισης, μιας ξαφνικής συνειδητοποίησης. Λοξοδρομώντας προσωρινά από την κανονική τους ζωή, απλοί άνθρωποι σκοντάφτουν επάνω σε κρυμμένα μυστικά της Ιστορίας και καλούνται να σηκώσουν στους ώμους τους το βαρύ φορτίο από δυσβάσταχτες αλήθειες τις οποίες ανακαλύπτουν. Η άγνοιά τους μετατρέπεται σε γνώση και αμέσως μετά σε πεπρωμένο. Ταινίες όπως το *Lone Star* (*Μοναχικό Αστέρι*) αφηγούνται αυτήν ακριβώς την ιστορία. Ξεκάθαρος θεματικός απόγονος του, το *Men With Guns* τοποθετεί το ίδιο μοτίβο σ' ένα περισσότερο μυθικό παρά ρεαλιστικό πλαίσιο. Χώρος δράσης του ορίζεται μια ανώνυμη γωνιά της Λατινικής Αμερικής στην οποία μαίνεται ένας άγνωστος εμφύλιος πόλεμος. Η ρίζα της πολιτικής αστάθειας και η αιτία της κοινωνικής αναταραχής παραμένουν αφηρημένες έννοιες. Τα όρια ανάμεσα στους καλούς και τους κακούς, τα θύματα και τους θύτες της

υπόθεσης μοιάζουν σαν να έχουν πάψει προ πολλού να υφίστανται, ενώ οι μεταξύ τους συνδιαλλαγές φιλοξενούνται σε μια εφιαλτική no man's land όπου ο θάνατος παραμονεύει μονίμως στην επόμενη στροφή του δρόμου.

Ήρωας της ταινίας και κινητήριος μοχλός της δράσης είναι ένας ηλικιωμένος γιατρός. Σε πείσμα όσων επιχειρούν να τον αποτρέψουν φοβούμενοι για την ασφάλειά του, εκείνος αποφασίζει να ταξιδέψει σε μια επαρχία που ανέκαθεν παρέμενε γι' αυτόν ανεξερεύνητη. Σκοπός του είναι να εντοπίσει τα ίχνη μιας χούφτας αλλοτινών φοιτητών του οι οποίοι αποφάσισαν να προσφέρουν την φαρμακευτική βοήθειά τους σε λιγότερο προνομιούχες περιοχές του τόπου και έκτοτε φαίνεται σαν να εξαφανίστηκαν από προσώπου γης. Κάπως έτσι ξεκινά η φαινομενικά ανώδυνη και πρόσκαιρη φυγή του γιατρού από την πόλη και την ήρεμη καθημερινότητα που δεκαετίες ολόκληρες έχει χτίσει για τον εαυτό του. Μόνο που μια λάθος στροφή μετατοπίζει την πορεία του από την προδιαγεγραμμένη της κατεύθυνση. Το καθοριστικό αυτό λεπτό, η ταινία του Sayles μετουσιώνεται ξαφνικά από ένα απλό road movie σε μια μυητική διαδρομή, μαθηματικά υπολογισμένη ώστε να οδηγήσει τον ήρωα στην καθυστερημένη του επιφοίτηση. Θα τον υποχρεώσει να ανοίξει διάπλατα τα μάτια του και να αντικρίσει την αλήθεια που τόσον καιρό αγνοούσε. Θα τον πείσει να τη δεχτεί και να την επωμισθεί ως την πιο ηθική σταυροφορία κόντρα στα σκοτάδια που απλώνονται στον έξω κόσμο.

Ο γιατρός οδηγεί ένα πολυτελές τζιπ. Μια στραβοτιμονιά και τα λάστιχα του αυτοκινήτου αρχίζουν ξαφνικά να αφήνουν τα αποτυπώματά τους σ' έναν άγνωστο, βαθιά τρομακτικό και πέρα για πέρα αληθινό κόσμο. Εισχωρώντας μέσα του, ο ψύχραιμος, ορθολογιστής ήρωας θα υποχρεωθεί να πραγματοποιήσει ένα τεράστιο άλμα. Θα μεταπηδήσει από την καθησυχαστική θαλπωρή της λογικής και το μέχρι τώρα καταφύγιο της επιστήμης του στον απόλυτο παραλογισμό. Σε μια επήγεια κόλαση. Προσπαθώντας εναγωνίως να ανοίξει δρόμο μέσα από μισο-κατεστραμμένα χωριά, πυκνές εκτάσεις βλάστησης, αφιλόξενες ζούγκλες και χωράφια σπαρμένα με ανθρώπινα οστά, ο γιατρός απομακρύνεται ολοένα και πιο μακριά από τον πολιτισμό. Έρχεται πλησιέστερα σ' έναν μοντέρνο Μεσαίωνα. Συναντά στο διάβα του μόνο απόβλητους, κατατρεγμένους, κυνηγημένους: Ένα ορφανό παιδί που υποχρεώθηκε τραυματικά να μεγαλώσει. Έναν νεαρό λιποτάκτη που επαναπαύεται στην ψευδαίσθηση υπεροχής που του δίνει το άδειο περίστροφο που κουβαλά συνεχώς μαζί του. Έναν ιερέα που εγκατέλειψε το ποίμνιό του, αναζητώντας λύτρωση για ένα αμάρτημα που διέπραξε. Και ένα νεαρό κορίτσι που έχασε την μιλιά του, σφραγίζοντας τις βαναυσότητες που υπέστη πίσω από μια οδυνηρή σιωπή. Μέσα σ' αυτό το σύμπαν των χαμένων ψυχών, των περιπλανώμενων αμαρτωλών και των ανθρώπινων φαντασμάτων, η σιλουέτα του γιατρού, ντυμένη μονίμως με χρώματα λευκά, καθησυχαστικά, μοιάζει με μεσσιανική φιγούρα που θα οδηγήσει το ταξίδι αυτών των καταραμένων στον παράδεισο που υπόσχονται κάποιες λαϊκές δοξασίες. Σε μια Γη της Επαγγελίας κρυμμένη στα κατάβαθα μιας εύφορης, τροπικής καρδιάς. Ο δρόμος προς τον επουράνιο προορισμό είναι ασφαλώς στρωμένος με αγκάθια. Κάποιοι θα χαθούν ολοσχερώς, κάποιοι θα εγκαταλείψουν νωρίς, όσοι διαλέξουν να υπομείνουν ωστόσο μέχρι τέλους, θα δεχτούν την πανανθρώπινη και γεμάτη συμπόνια κατάληξη που τους υπόσχεται και τους επιφυλάσσει ο σκηνοθέτης. Μακριά από τις συμβάσεις ενός ξεκάθαρα καθησυχαστικού happy end, ο Sayles προτείνει το εκκρεμές ενός πιθανού no end. Όπως το αινιγματικό γυναικείο χαμόγελο που κλείνει το τελευταίο πλάνο, έτσι και η σεναριακή κατάληξη των πάντων αφήνεται να συμπληρωθεί από καθέναν θεατή χωριστά. Το αν η έκβαση της ιστορίας αποβεί ελπιδοφόρα ή δυσοίωνη, μένει

κανείς να το μαντέψει μόνος. Αρκεί απλώς να θυμάται πως η ζωή ή ο θάνατος που ενδέχεται να παραμονεύουν πίσω από κάθε ανάσα των εναπομεινάντων ηρώων δεν είναι τίποτε άλλο από τις δυο αρχέγονες σταθερές της ανθρώπινης κατάστασης. Αυτές από τις οποίες το σινεμά και κάθε είδους μυθολογία αντλεί μονίμως τα καλύτερα δράματά της.

The Hidden History

By **Loukas Katsikas**

Some of John Sayles's best work is fueled by a violent personal awakening, a sudden realization. Momentarily drifting off the well-trodden path, ordinary people stumble onto history's secrets and are called upon to bear the weight of the overwhelming truths they discover. Their ignorance first becomes knowledge, then destiny. Films like *Lone Star* tell precisely such a story. A clear thematic descendant of that film, *Men with Guns* deals with the same motif, but within a more mythical rather than realistic framework. The action takes place in an anonymous part of Latin America, where a fictitious civil war is raging. The reasons for the political instability and social unrest are not specified and remain obscure. The borderlines between good and evil, victim and victimizer have long ceased to exist and human contact is made in a nightmarish no man's land where death lurks at every turn.

The protagonist and driving force of the film is an elderly doctor. Ignoring the warnings of all those who try to dissuade him out of concern for his safety, he decides to travel to a region that is unknown to him. His aim is to track down some old students of his who decided to offer medical aid to people in less privileged parts of the country and who have since disappeared without a trace. This is the beginning of the doctor's seemingly easy and transitory journey away from the city and his long-established, peaceful daily routine. But one wrong turn dramatically shifts his direction off its pre-arranged path. And at that defining moment, Sayles's film is suddenly transformed from a road movie into a journey that will bring the hero to his belated epiphany. It is a journey that will force him to open his eyes to the truth that he has ignored all his life, and will convince him to embark on an moral crusade against the darkness that spreads in the world around him.

The doctor drives an expensive jeep but a wrong swerve brings the car into an unknown, terrifying and very real world. Upon entering it, the usually calm, rational hero is forced to make a giant leap, from the reassuring comfort-zone of science and logic, to a world of complete irrationality – a hell on earth. Desperately trying to make his way through half-ruined villages, stretches of dense, inhospitable jungle and fields littered with human bones, he moves further and further away from civilization and closer to the modern Middle Ages. All those he encounters on his path are pariahs, persecuted, hunted: an orphan child that was violently forced to grow up; a young deserter who relies on the illusive sense of superiority an empty revolver gives him; a priest who has abandoned his flock and seeks redemption for a crime he committed; and a young girl who has gone mute, hiding the atrocities to which she was subjected behind a painful silence.

Within this universe of lost souls, of drifting sinners and human ghosts, the doctor, always dressed in soothing white, looks like a messianic figure who can lead the company of the damned to a paradise similar to that promised by popular folklore, a Promised Land in the heart of a fertile, tropical jungle. Needless to say, the path toward heavenly redemption is strewn with thorns. Some of the travelers will be forever lost, some will give up quickly, but those who choose to persevere to the end will be rewarded with the universal compassion which the director promises and has in store for them. Moving away from the convention of a clearly reassuring happy end, Sayles proposes the inconclusive possibility of an open ending. Just like the enigmatic female smile with which the film ends, the script is left open, to be completed individually by each one viewer. Whether the film's conclusion is hopeful or gloomy is left to the viewers' discretion, as long as they remember that life and death, which might be lurking behind each one of the remaining heroes, are nothing but the two primordial constants of the human condition. The very certainties from which the cinema, like any mythology, draws its best stories.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

LIMBO

ΗΠΑ / USA 1999

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles

Σενάριο / Screenplay: John Sayles

Φωτογραφία / Cinematography: Haskell Wexler

Μουσική / Music: Mason Daring

Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Gemma Jackson

Καλλιτεχνική Διεύθυνση / Art Director:r: Keith Neely

Ενδυματολογία / Costume Designer: Shay Cunliffe

Μοντάζ / Editing: John Sayles

Ηθοποιοί / Cast: Mary Elizabeth Mastrantonio (Donna De Angelo), David Strathairn (Joe Gastineau), Vanessa Martinez (Noelle De Angelo), Kris Kristofferson ("Smilin'" Jack Johannson), Casey Siemaszko (Bobby Gastineau), Kathryn Grody (Frankie), Rita Taggart (Lou), Leo Burmester (Harmon King), Michael Laskin (Albright), Jimmy MacDonell (Randy Mason), Merit Carlson-van Dort (Audrey), Monica Brandner (Corky), Maria Gladziszewski (Denise), Dan Rinner (X-Man), Stephen Lang (Vic)

Παραγωγός / Producer: Maggie Renzi

Παραγωγή / Production: Anarchists' Convention, Green / Renzi.

Διάρκεια / Length: 126΄ Έγχρωμη / Color

Βραβεία / Awards: Seattle International Film Festival – Golden Space Needle Award for Best Director (John Sayles)

Juneau, λιμάνι της Νοτιοανατολικής Αλάσκα. Στο γλέντι του γάμου της κόρης ενός τοπικού παράγοντα, εμφανίζεται η τραγουδίστρια Donna De Angelo, η οποία εκείνο το ίδιο βράδυ χωρίζει με τον αρραβωνιαστικό της μπροστά στα μάτια της κόρης της Noelle που δουλεύει στο μπαρ. Μετά, η Donna ζητά από τον Joe Gastineau – πρώην ψαρά

και νυν βοηθό των υπευθύνων για την τροφοδοσία, Francine και Louise – να την πάρει μαζί του με το αυτοκίνητο ώς την πόλη. Οι δυο τους καταλήγουν να μεταφέρουν τα δικά της πράγματα και της κόρης της από το σπίτι του πρώην αρραβωνιαστικού σ' ένα διαμέρισμα πάνω από το Golden Nugget, το νυχτερινό μαγαζί όπου τραγουδά η Donna. Στο μεταξύ οι Francine και Louise φιλονικούν με τον Harmon σχετικά με μια αγοραπωλησία. Τελικά ξεκαθαρίζουν την κατάσταση κρατώντας για λογαριασμό τους το ψαροκάικο του Harmon. Ο γάμος τελειώνει και η Noelle γυρίζει στην πόλη με μια συνάδελφο που της αποκαλύπτει ότι ο Joe, 20 χρόνια πριν, στην διάρκεια ενός αλιευτικού ταξιδιού υπήρξε υπεύθυνος για το θάνατο δύο ανθρώπων. Φτάνοντας στο διαμέρισμα, η Noelle τσακώνεται με τη μητέρα της για τη νέα μετακόμιση. Κάποιο βράδυ που ο Joe πηγαίνει στο Golden Nugget, συναντά τον "Smilin'" Jack, έναν πιλότο που δουλεύει στην περιοχή. Εκεί ακούει την Donna να τραγουδά και συναντιέται και πάλι μαζί της. Καθώς εξομολογούνται ο ένας στον άλλο τις προσωπικές και επαγγελματικές τους ατυχίες, κάτι αρχίζει να γεννιέται ανάμεσά τους. Οι Francine και Louise προτείνουν στον Joe να πάρει το καΐκι και την άδεια αλιείας του Harmon για να ξαναρχίσει να ασχολείται επαγγελματικά με το ψάρεμα, δίνοντάς τους ένα ποσοστό από τα κέρδη. Εκείνος αρχικά το σκέφτεται αλλά τελικά δέχεται την συμφωνία. Ο Joe ξαναβρίσκεται με τη Donna και συμφωνούν να συναντηθούν και πάλι με την επιστροφή του από το ψάρεμα. Η Donna μαθαίνει από τους πελάτες του μαγαζιού την ιστορία του δυστυχήματος που έχει σημαδέψει την ζωή του Joe. Τότε εμφανίζεται στην πόλη ο Bobby Gastineau, πιλότος και ετεροθαλής αδελφός του Joe, ο οποίος αντιμετωπίζει σοβαρά οικονομικά προβλήματα. Όταν ο Joe επιστρέφει, ο Bobby του ζητά να τον πάει κάπου με το σκάφος για επαγγελματικούς λόγους και ο Joe καλεί στο ταξίδι αυτό και τη Donna. Στο μεταξύ η Noelle κλείνεται όλο και πιο πολύ στον εαυτό της και αντιδρά οργισμένα στο φλερτ της μητέρας της με τον Joe, πιθανόν γιατί νοιώθει ερωτευμένη μαζί του. Παρ' όλα αυτά, μάνα και κόρη εμφανίζονται στο ραντεβού για το ταξίδι. Στη διάρκειά του, οι σχέσεις των δυο γυναικών επιδεινώνονται συνεχώς, ενώ μια κακοκαιρία τους υποχρεώνει να προσαράξουν στον κολπίσκο ενός έρημου νησιού. Εκεί ο Bobby αποκαλύπτει στον αδελφό του ότι έχει μπλέξει άσχημα σε μια ιστορία με εμπόρους ναρκωτικών: σκοπός του ταξιδιού είναι να τους συναντήσει για να προσπαθήσει να τα «βρει» μαζί τους και του προτείνει να αφήσουν κάπου τις γυναίκες για να μην κινδυνέψουν. Στην διάρκεια της νύχτας, κάποιος ανεβαίνει στο καΐκι και πυροβολεί τον Bobby σκοτώνοντάς τον. Οι υπόλοιποι εγκαταλείπουν το σκάφος και κολυμπώντας καταφέρνουν να φτάσουν στην ξηρά. Το επόμενο πρωί, κρύβονται στο εσωτερικό του νησιού για να ξεφύγουν από τους διώκτες τους, οι οποίοι αφού τους αναζητούν χωρίς επιτυχία, τελικά φεύγουν παίρνοντας μαζί τους και το καΐκι. Οι τρεις τους βρίσκουν καταφύγιο σε μια εγκαταλειμμένη αγροικία και προσπαθούν να αντιμετωπίσουν όπως μπορούν τη δύσκολη και αντίξοη κατάσταση στην οποία έχουν βρεθεί: ανάβουν φωτιά και ψάχνουν για τροφή. Μέσα στο σπίτι, η Noelle βρίσκει το ημερολόγιο της Annie-Mary, της θυγατέρας της οικογένειας που ζούσε εκεί, και το βράδυ αρχίζει να το διαβάζει στον Joe και στη μητέρα της. Λίγες μέρες αργότερα, η θάλασσα ξεβράζει το πτώμα του Bobby το οποίο και θάβουν στο νησί. Η Noelle συνεχίζει να διαβάζει το ημερολόγιο και η ιστορία που αφηγείται γίνεται όλο και πιο ζοφερή και δυσάρεστη. Ξαφνικά, στο νησί φτάνει ένα αεροπλάνο: είναι ο Smilin' Jack που τους λέει ότι δεν έχει αρκετά καύσιμα και πως ο ασύρματός του είναι χαλασμένος, κι έτσι δεν μπορεί ούτε να στείλει σήμα ούτε να τους πάρει μαζί του. Φεύγοντας, τους διαβεβαιώνει πως θα επιστρέψει γρήγορα φέρνοντας βοήθεια. Ο Joe αμφιβάλλει και δεν πείθεται για τις προθέσεις του, γιατί ο ένας από τους δύο νεκρούς, για τους οποίους θεωρήθηκε υπεύθυνος στο παλιό ατύχημα, ήταν ο αδελφός του Smilin' Jack. Η Donna κάποια στιγμή παίρνει στα χέρια της το ημερολόγιο και ανακαλύπτει έκπληκτη ότι όλες σχεδόν οι σελίδες του είναι λευκές. Το βράδυ η Noelle «διαβάζει» για το θάνατο της μητέρας της Annie-Mary. Το επόμενο πρωί οι τρεις τους βλέπουν ένα αεροπλάνο να πλησιάζει στο νησί.

Juneau, a port in Southeast Alaska. Singer Donna De Angelo performs at the wedding ceremony of the daughter of a local official, and that same evening splits up with her fiancé before the eyes of her daughter Noelle, who works at the bar. Later, Donna asks Joe Gastineau, an ex-fisherman and current aide to the caterers Francine and Louise, to give her a lift into town. The two of them end up moving Donna's and her daughter's things out of her ex-fiancé's house and into her apartment, which is situated above the Golden Nugget, the night club where she performs. Meanwhile Francine and Louise have an argument with Harmon over a sale, a situation which is resolved with them taking his fishing boat. The wedding ends and Noelle returns into town with a colleague who tells her that during a fishing trip twenty years ago, Joe caused the deaths of two people. Upon reaching the apartment, Noelle has an argument with her mother about their change of house. One night, Joe goes to the

Golden Nugget and meets "Smilin'" Jack, a pilot who works in the area. He listens to Donna sing and then meets up with her. As they share their respective tales of personal and professional failure, the beginnings of a romance are born between them. Francine and Louise offer Joe to take Harmon's fishing boat and license, so that he can start fishing professionally again, giving them a share of his profits. Joe deliberates but finally concedes. Joe meets up with Donna and they agree to see each other again after his fishing trip. Donna hears from some of the bar regulars the story of the accident that has tainted Joe's life. During this time Bobby Gastineau comes into town – he is a pilot and Joe's half-brother, and faces serious financial problems. When Joe returns from his trip, Bobby asks him to take him on a business trip in his boat, and Joe asks Donna to join them. Meanwhile, Noelle retreats more and more into herself and reacts angrily to her mother's flirting with Joe, possibly because she herself is in love with him. Nevertheless, both mother and daughter show up to the rendez-vous for the boating trip. During the trip, the relationship between the two women deteriorates, while a bout of bad weather forces them to run aground in the cove of a small deserted island. There, Bobby tells his brother that he has got into serious trouble with some drug dealers: the point of their journey is to meet them and try to patch things up. He suggests that they should drop the women off somewhere, to keep them out of harm's way. During the night, someone climbs onto the boat and shoots Bobby dead. The others abandon the boat and swim to the shore. The next morning, they hide in the hinterland so as to evade their pursuers, who, after an unsuccessful search, take the boat and leave. The three find refuge in an abandoned farmhouse and try to face the adverse situation in which they now find themselves. They light a fire and look for food. Inside the farmhouse, Noelle finds the diary of Annie-Mary, the daughter of the family that used to live there, and that night begins to read it to her mother and Joe. In the next few days, Bobby's corpse is washed ashore and they bury him. Noelle continues to read from the diary, and the story becomes more and more unpleasant and morbid. Suddenly, a plane lands on the island: it's Smilin' Jack, who informs them that there isn't enough fuel in the plane's tank, that his radio transmitter doesn't work, and so he can neither take them with him, nor send out a distress signal. Upon leaving, he reassures them that he'll return quickly and bring help. Joe has his doubts and is not convinced of Smilin' Jack's intentions, because one of the two men for whose death Joe was held accountable was Jack's brother. At some point, Donna opens the diary, only to discover, to her amazement, that almost all its pages are blank. That night, Noelle "reads" a story about the death of Annie-Mary's mother. The following morning the three of them see an airplane coming toward the island.

Μετέωροι στο κενό μεταξύ ζωής και θανάτου

Της **Λήδας Γαλανού**

Συχνά τη θεωρούμε τη δυσκολότερη ταινία του John Sayles, επειδή προσπαθούμε να την αναλύσουμε, να την ερμηνεύσουμε – αλλά κι ο τίτλος της, ακόμα, σε προκαλεί να μην την εκλογικεύσεις, παρά να τη βιώσεις, να προσπαθήσεις να ζήσεις πλάι της, μετέωρος, ανάμεσα στο πριν και το μετά, αβέβαιος, ασταθής.

Επιμένοντας, πάντα, να συγκεντρώνεται σε συγκεκριμένα αμερικανικά τοπία, γεωγραφικά σημεία που καθορίζουν την ιδιοσυγκρασία των ανθρώπων τους, ο Sayles στο *Limbo* επιλέγει την Αλάσκα, τη μεγαλύτερη, αλλά πιο κρυφή πολιτεία της Αμερικής, ανάμεσα σε δυο ωκεανούς, ανάμεσα στον Καναδά και τη Ρωσία, ανάμεσα στην πραγματικότητα και την ανυπαρξία.

Τα στοιχεία της ταινίας τίθενται, από την αρχή, σε αντιπαραθέσεις, καλώντας το θεατή να διαλέξει πλευρά: ο παραδοσιακός βιοπορισμός των καραβοκύρηδων και των ψαράδων απέναντι στην τουριστική ανάπτυξη και τα έσοδα που αυτή υπόσχεται. Ο βιομηχανικός εκσυγχρονισμός απέναντι στην οικολογική καταστροφή. Το κατεστημένο μιας αρχέγονης κοινότητας, με τα δεδομένα και τις ισορροπίες της, απέναντι στους νεοφερμένους, τους ανανεωτικούς, τους εναλλακτικούς.

Μέσα σ' αυτά τα πλαίσια, ο Sayles τοποθετεί έναν από τους ωραιότερους γυναικείους χαρακτήρες του, την Donna, σαραντάρα αποτυχημένη τραγουδίστρια, ταλαιπωρημένη από τη ζωή, την κακή της κρίση και την έφηβη κόρη της που αναζητά σταθερότητα κι ισορροπία. Η πικραμένη Donna απέναντι στον πικραμένο Joe, τον πάλαι ποτέ ωραίο του σχολείου, δεινό θαλασσόλυκο, που η αποτυχία έφερε στο χείλος της παραίτησης. Ένα ανορθόδοξο ζευγάρι που θα έρθει κοντά, οδηγούμενο από το ένστικτο της επιβίωσης.

Αργά, νωχελικά, μετέωρα, ο έρωτας της Donna και του Joe αναπτύσσεται, μεγαλώνει, στεριώνει, μοιάζει ν' αγκιστρώνεται στην πραγματικότητα, να παίρνει μια θέση

συγκεκριμένη και σταθερή. Αλλά όχι. Τίποτα σ' αυτήν την ταινία δεν μπορεί αν έχει καθαρή ταυτότητα, γιατί η καθαρή ταυτότητα δεν υπάρχει ούτε στη ζωή.

Οδηγημένοι από παρορμήσεις κι ενοχές, ο Joe, η Donna και η κόρη της θα βρεθούν εγκαταλειμμένοι σ' ένα ερημονήσι, ολομόναχοι, χωρίς προμήθειες και χωρίς τρόπο διαφυγής. Θα βρεθούν αποκομμένοι, ανάμεσα στον πολιτισμό και το άγνωστο, αναγκασμένοι να επιβιώσουν μαζί, τρεις άνθρωποι με σχέσεις που ακόμα δοκιμάζονται. Σαν καταχρηστικό διάλειμμα, θα διώξουν από πάνω τους κάθε ίχνος ανθρώπινης τεχνολογίας ή δημιουργίας και, βουτηγμένοι στην αυτάρκεια της φύσης, θα προσπαθήσουν να ζήσουν. Αν στις δύσκολες στιγμές ο άνθρωπος εύχεται να σταματήσει για μια στιγμή το χρόνο για να προλάβει να μιλήσει με τον εαυτό του, όταν αυτό συμβεί, το μόνο που μένει είναι το δέος. Οι τρεις ναυαγοί σταματούν το χρόνο και την εξέλιξη, κρέμονται από τη στιγμή και υποχρεώνονται να ξαναδημιουργήσουν τους εαυτούς τους, ελεύθεροι από κάθε άλλο δεδομένο.

Ποτέ, στις ταινίες του Sayles, οι απαντήσεις για την ανθρώπινη κατάσταση δεν έρχονται εύκολα – στο *Limbo* δεν έρχονται καθόλου, κι ας είναι αυτές η κινητήρια δύναμη πίσω από τους κεντρικούς ήρωες. Για να ζήσεις, ψιθυρίζει η ταινία, δε χρειάζεται ν' αποφασίσεις, να κρίνεις, να επιλέξεις, να θυμηθείς. Χρειάζεται, μόνο, να ζήσεις: δίπλα σε κάποιον, δίπλα στη γη, δίπλα στην εικόνα του εαυτού σου και να μετρηθείς μαζί της. Η ιστορία της Donna και του Joe είναι από τις πιο τρυφερές, ζεστές, πονεμένες ερωτικές ιστορίες – θέλεις σχεδόν περισσότερο να δεις τη σχέση τους να επιβιώνει, παρά τους ίδιους. Αλλά ο Sayles, θιασώτης των νόμων της φύσης, δεν απαλύνει τις γραμμές, δε συγχωρεί και δε δίνει ευκαιρίες. Δεν είναι σκληρός, ούτε και ελαστικός – αναπνέει στο απόλυτο τίποτα και προσπαθεί ν' ακούσει ποια ανάσα θα κρατήσει περισσότερο δίπλα του.

Η ταινία δεν έχει ολοκλήρωση, δεν έχει φινάλε, σωτηρία ή κολαστήριο – κλείνει τα μάτια εκεί που δεν είσαι σίγουρος αν θα τα ξανανοίξει ή όχι. Δε θα μπορούσε να συμβεί διαφορετικά, σε μια ταινία που έχει αποφασίσει να παγιδεύσει την αυθυπαρξία. Γιατί στο *Limbo*, αυτό που έχει σημασία δεν είναι η έκβαση, αλλά η ένταση της σκέψης και του συναισθήματος, σε μια στιγμή αποκομμένη από το ρυθμό και τη λογική. Η πλοκή της αρχής υπάρχει μόνο για να κοπεί, η περιγραφή του παρελθόντος προσφέρεται μόνο για ν' αφαιρεθεί, για να γίνει σαφής η απουσία του. Ανάμεσα στο δύο, το ένα και το κανένα, τον έρωτα και την απέχθεια, την επιθυμία και την ανάγκη, το *Limbo* είναι μεγαλειώδες γιατί καταφέρνει να καταγράψει το κενό. Το απομονώνει από το χρόνο και το χώρο και το γεμίζει με ένστικτο, φόβο και πάθος. Τόσο κοντά, όσο ποτέ, ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο.

In a State of Limbo between Life and Death

by **Leda Galanou**

We often consider it the most difficult of John Sayles's films because we try to analyze it, to interpret it – but even its title challenges you not to rationalize it, but to experience it, to try to live beside it, in a state of limbo between the before and the after, uncertain, unsteady.

Always persistent in concentrating on specific American landscapes, geographical locations that define the idiosyncrasies of their people, in *Limbo* Sayles chooses Alaska, the biggest but most enigmatic of the American states, located between two oceans, between Canada and Russia, between real life and non-existence.

From the outset, the elements of the film are placed in juxtaposition, inviting the viewer to choose sides: the traditional way of life of the skippers and fishermen versus tourist development and the revenue that it promises. Industrial modernization versus environmental destruction. The establishment of a primeval society with its givens and balances, versus the new arrivals, the renovators, the alternative lifestylers.

It is within this framework that Sayles sets one of his finest female characters, that of Donna, a failed singer in her forties, worn out by life, her poor judgment and her teenage daughter who seeks stability and balance. A bitter Donna versus a bitter Joe, the one-time high school pretty boy, a formidable sea wolf whom failure has brought to the brink of resignation. An unorthodox couple that will come close, led by the instinct for survival.

Slowly, languidly, in a state of limbo, Donna and Joe's love develops, grows, takes root, appears to have a grip on reality, to take a specific and steady position. But no. Nothing in this film can have a clear-cut identity because there are no clear-cut identities in life.

Led by impulses and guilt, Joe, Donna and her daughter will find themselves abandoned on an uninhabited island, all alone, with no supplies and no way of escape. They will find themselves cut off, between civilization and the unknown, forced to survive together, three people in relationships that are still being tested. Like an unde-

served intermission, they will rid themselves of every trace of human technology or creation and, immersed in the self-sufficiency of Nature, they will try to live. If in difficult times a person wishes he could stop time for a moment to commune with himself, when that happens all that remains is awe. The three castaways stop time and evolution, hang on to the moment and are forced to reinvent themselves, free of any other given.

In Sayles's films, the answers to the human condition never come easy – in *Limbo* they never come at all, even if they are the motivating force behind the central heroes. In order to live, whispers the film, you don't need to decide, to judge, to choose, to remember. You need only to live: beside someone, beside the earth, beside the image of yourself and to measure yourself against it. The story of Donna and Joe is one of the most tender, warm, sad love stories – you almost want to see their relationship survive more than themselves. But Sayles, the advocate of the laws of Nature, does not soften the lines, does not forgive and does not give opportunities. He is neither hard nor flexible – he breathes in total nothingness and tries to hear which breath will last longer beside him.

The film does not offer closure, or an ending, salvation or purgatory – it shuts its eyes and you're not sure if it will open them again or not. It could not happen differently in a film that has decided to trap self-subsistence. Because in *Limbo* what matters is not the conclusion but the intensity of thought and emotion, in a moment cut off from rhythm and logic. The plot in the beginning exists only to be cut, the description of the past offers itself only in order to be eliminated so that its absence becomes unmistakable. Between the two, the one and the none at all, love and aversion, desire and need, *Limbo* is awesome because it manages to describe the emptiness. It isolates it from time and space and fills it with instinct, fear and passion. As close as ever, between life and death.

Translated into English by **Elly Petrides**

SUNSHINE STATE

ΗΠΑ / USA 2002

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Φωτογραφία / Cinematography: Patrick Cady
Μουσική / Music: Mason Daring
Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Mark Ricker
Καλλιτεχνική Διεύθυνση / Art Director:r: Shawn Carroll
Ενδυματολογία / Costume Designer: Mayes Rubeo
Μοντάζ / Editing: John Sayles
Ηθοποιοί / Cast: Edie Falco (Marly Temple), Jane Alexander (Delia Temple), Ralph Waite (Furman Temple), Angela Bassett (Desireé Perry), James McDaniel (Reggie Perry), Mary Alice (Eunice Stokes), Bill Cobbs (Dr. Lloyd), Gordon Clapp (Earl Pickney), Mary Steenburgen (Francine Pickney), Timothy Hutton (Jack Meadows), Tom Wright (Flash Phillips), Marc Blucas (Scotty Duval), Alexander Lewis (Terrell Bernard), Sam McMurray (Todd Northrup), Perry Lang (Greg), Miguel Ferrer (Lester), Charlayne Woodard (Loretta), Clifton James (Buster Bidwell), Cullen Douglas (Jefferson Cash), Alan King (Murray Silver), Eliot Asinof (Silent Sam), Richard Edson (Steve Tregaskis), Michael Greyeyes (Billy Trucks)
Παραγωγοί / Producers: Maggie Renzi, Nancy Schafer
Παραγωγή / Production: Anarchists' Convention, Green/ Renzi Productions.
Διάρκεια / Length: 141΄ Έγχρωμη / Color
Βραβεία / Awards: Black Reel Award (theatrical) for Best Actress (Angela Bassett), Los Angeles Film Critics Association Award for Best Supporting Actress (Edie Falco), Florida Film Critics Circle Golden Orange Award (John Sayles)

Φλόριντα, Plantation Island, παραμονές της μεγάλης τοπικής γιορτής «Buccaneer Days». Η Marly διευθύνει ένα μοτέλ και μια καφετέρια στο Delrona Beach, περιουσία του αυτοδημιούργητου αλλά ημίτυφλου πια πατέρα της. Η μητέρα της Marly, η Delia, είναι πλήρως αφοσιωμένη στον τοπικό θίασο, τον οποίο διευθύνει και σκηνοθετεί με άσβεστο πάθος. Η ζωή της Marly έχει βαλτώσει

για τα καλά. Χωρισμένη εδώ και χρόνια από τον Steve, ένα τυχοδιώκτη που την άφησε για να αναζητήσει δόξα και πλούτη, η Marly παραμένει δέσμια μιας οικογενειακής επιχείρησης που δυσκολεύεται να διαχειριστεί, άφθονων ποσοτήτων αλκοόλ και μιας αδιέξοδης σχέσης μ' έναν νεότερο εραστή, πρωταθλητή του γκολφ. Επιπλέον, η περιουσία της Marly αλλά και ολόκληρη η περιοχή έχει γίνει στόχος φιλόδοξων μεσιτών και κατασκευαστών που θέλουν να μετατρέψουν την περιοχή σ' έναν ακόμα τεχνητό τουριστικό παράδεισο, όπως την υπόλοιπη πολιτεία της Φλόριντα. Εκείνες τις μέρες, στο γειτονικό χωριό του Plantation Island, το Lincoln Beach, επιστρέφει ύστερα από χρόνια η Desiree με τον νέο της αρραβωνιαστικό, Reggie, έναν αναισθησιολόγο. Το Lincoln Beach κατοικείται κυρίως από μαύρους, που ζουν εκεί από την εποχή του διαχωρισμού λευκών και μαύρων. Μια από αυτούς είναι και η μητέρα της Desiree, Eunice, που ζει με τον μικρό της ανιψιό, Terell, ένα παιδί διαταραγμένο από τότε που σκοτώθηκαν οι γονείς του. Η Desiree και η Eunice έχουν μια δύσκολη σχέση και μιλάνε σπάνια, από τότε που η Desiree ως έφηβη το έσκασε από το σπίτι της γιατί είχε μείνει έγκυος. Ταυτόχρονα, στο κέντρο του Plantation Island, ανάμεσα στα εμπορικά κέντρα και τα καταστήματα με τουριστικά είδη, η Francine Pickney, μια μεσήλικη μεσοαστή, προσπαθεί να οργανώσει, με πλήρη επαγγελματισμό και σχολαστικότητα, τον εορτασμό των «Buccaneer Days», ενώ ο σύζυγός της, δημοτικός σύμβουλος και κρυφός μανιοκαταθλιπτικός, προσπαθεί αποτυχημένα να αυτοκτονήσει. Στο περιβάλλον αυτό καταφτάνουν νέοι εκτιμητές, μεσίτες και κατασκευαστές. Ένας από αυτούς είναι ο Jack Meadows, αρχιτέκτονας εξωτερικών χώρων, που γνωρίζει τη Marly και της δίνει την ελπίδα για ένα ρομάντζο για πρώτη φορά ύστερα από χρόνια. Ένας άλλος είναι ο Flash Phillips, πρώην αστέρι του ράγκμπι, που προσεγγίζει την Desiree για να αγοράσει το σπίτι της στο Lincoln Bay και να την αναστατώσει, καθώς ήταν αυτός ο πατέρας του παιδιού που ανάγκασε την Desiree να εγκαταλείψει το σπίτι της τόσο νωρίς και να ξεκόψει με τη μητέρα της. Δύο γυναίκες, η Marly και η Desiree, δύο οικογένειες και δύο μικρές κοινότητες πρέπει να αναμετρηθούν με το παρελθόν τους και να πάρουν αποφάσεις για το μέλλον, σ' έναν κόσμο που αλλάζει ριζικά. Η Marly παίρνει τη μεγάλη απόφαση να πουλήσει την περιούσια της στην κατασκευαστική εταιρεία που εκπροσωπεί ο Jack και να αποδεσμευτεί από το οικογενειακό αυτό βάρος. Η Desiree συνειδητοποιεί ότι έφτασε η ώρα να συμφιλιωθεί με τη μητέρα της και ν' αφήσει το ταραγμένο τους παρελθόν στην άκρη. Οι κοινότητες εξαγριώνονται στην προοπτική ανοικοδόμησης της περιοχής τους και διαδηλώνουν κατά των σχεδίων της κατασκευαστικής εταιρείας. Όταν οι μπουλντόζες μπουν στο δάσος για ν' αρχίσουν τις εκσκαφές, ένα μυστικό από το μακρινό παρελθόν έρχεται για ν' ανατρέψει τα πάντα και να επιβληθεί στο παρόν: ένα για χρόνια θαμμένο ινδιάνικο νεκροταφείο, μια σημαντική αρχαιολογική ανακάλυψη, και η πρώτη, και τώρα πια εξαφανισμένη κοινότητα της Φλόριντα έρχεται στην επιφάνεια για ν' αποκαταστήσει την τάξη.

Florida, Plantation Island, on the eve of "Buccaneer Days", a local celebration. Marly runs a motel and café on Delrona Beach which is owned by her self-made but now half-blind father. Marly's mother, Delia, is completely devoted to the local theater group which she runs and stage directs with searing passion. Marly's life is in a rut. Two years after her divorce from Steve, an adventurer who went off in search of wealth and fame, Marly remains a slave to a family business which she's having trouble managing, copious amounts of alcohol, and a dead-end relationship with a younger lover who is a championship golfer. Moreover, Marly's property as well as the surrounding area is being coveted by ambitious realtors and contractors, eager to turn the place into an artificial tourist paradise, just like the rest of Florida. Meanwhile, neighboring Lincoln Beach sees the arrival of Desiree. After many years, Desiree returns accompanied by her young fiancé Reggie, an anesthesiologist. Lincoln Beach is home mostly to blacks, who have been living there since the era of segregation. One of these inhabitants is Desiree's mother, Eunice, who lives with her young nephew, Terell, a disturbed child who has never got over the death of his parents. Desiree and Eunice have a fraught relationship and hardly speak, ever since Desiree ran away from home as a pregnant teenager. At the same time, in the heart of Plantation Island, among the shopping malls and souvenir shops, Francine Pickney, a middle-aged middle-class woman, is organizing the celebrations for "Buccaneer Days" as professionally and meticulously as she can, while her husband, a town councilor and secret manic depressive, botches up his suicide attempt. New assessors, realtors and contractors arrive on the scene. One of them is Jack Meadows, a landscape architect who knows Marly and offers her the hope of romance after many years. Another is Flash Phillips, a former football star, who approaches Desiree with a view to buy her house in Lincoln Bay. Desiree is very upset by this encounter, since Phillips was the father of the child that forced

Desiree to run away from home and sever relations with her mother. Two women, Marly and Desiree, two families, and two small communities have to face up to their past and make decisions for the future in a radically changing world. Marly decides to sell her property to the construction company represented by Jack and thus rid herself of this familial onus. Desiree realizes that the time has come to reconcile with her mother and leave their troubled past behind. The local communities are enraged at the prospect of their region being built up and they hold a demonstration against the developer. Then, when the bulldozers roll into the woods to start digging, a secret from the distant past will turn everything upside down: an old Indian cemetery, which lay buried for years and which constitutes a major archaeological find, comes to the surface, bringing with it the first, and now extinct, Florida community to set things right.

Για μια θέση στον ήλιο

της **Λίλυ Μ. Παπαγιάννη**

Ο Sayles ταξιδεύει στην Αμερική και την παρατηρεί, κοιτώντας την ευθέως και ξεκάθαρα. Από το Τέξας του *Lone Star* (Μοναχικό Αστέρι) και την Αλάσκα του *Limbo*, φτάνει στη Φλόριντα –ήτοι «ηλιόλουστη πολιτεία»–, γνωστή για τους συνταξιούχους, τα πορτοκάλια και τη θαμπή, πνιγμένη στην υγρασία λιακάδα της. Όπως σε πολλά από τα πολυπρόσωπα δράματα χαρακτήρων του, το καθένα συνυφασμένο μ' έναν πολύ συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο της αμερικανικής ηπείρου, μας συστήνει μια αμερικανική κοινότητα, το Plantation Island, τα μέλη της οποίας είναι τόσο σημαντικά όσο και το σύνολό της.

Στη Φλόριντα, νομισματικές μονάδες είναι η άπιαστη λιακάδα και η γη, έτοιμη να σκαφτεί και να ξαναγεννηθεί, υπό μορφή τουριστικής επιχείρησης, εμπορικών κέντρων και γηπέδων γκολφ. Δύο ομάδες ανθρώπων, απ' όπου προέρχονται οι χαρακτήρες της ταινίας, συνθέτουν την ανθρώπινη ιστορία της περιοχής. Οι μαύροι κάτοικοι του Lincoln Beach, «είδος υπό εξαφάνιση», συνδέουν τον τόπο με φυλετική περηφάνεια: από το '40 έχουν στήσει στην παραθαλάσσια γωνίτσα μια αυτόνομη κοινότητα, όπου κανείς δεν τους καταδίωξε και κανείς δεν τους αμφισβήτησε. Οι λευκοί, παραδόξως γηγενείς για ολόκληρες γενιές, διατηρούν διαφορετική σχέση με την (προσωπική και συλλογική) ιστορία – αντιμετωπίζουν έτσι την αναδιαμόρφωση του τόπου είτε με απάθεια, είτε με παραίτηση. Για κάποιους, όπως η Marly, η οικογενειακή ιστορία υπήρξε παγίδα μέσα στην οποία πιάστηκαν – την κληρονόμησαν και υποχρεώθηκαν να την κάνουν τρόπο ζωής. Η Francine, από την άλλη, μεταμορφώνει την ιστορία της πολιτείας, οργανώνοντας τη γραφική και δικής της εφεύρεσης παρέλαση «Buccaneer Days», γύρω από τις ανόητες εκδηλώσεις της οποίας συγκροτείται η σφιχτή δομή της αφήγησης. Μην αντέχοντας το παρελθόν «μαζικών φόνων, βιασμών και σκλαβιάς» τον προγόνων της, κατασκευάζει τον δικό της φολκλόρ και κακόγουστο κόσμο, με πειρατές, ψεύτικους παπαγάλους και βασίλισσες ομορφιάς Γ΄ κατηγορίας. Το ρόλο εξωτερικών εισβολέων κρατούν οι επιχειρηματίες και εργολάβοι που προσπαθούν να εξαγοράσουν τη γη από τους κατοίκους. Τους απασχολεί το παρόν, το μέλλον και όχι το τότε: επιφανειακά, θα έπρεπε να παίζουν το ρόλο του «κακού» της ταινίας – ουσιαστικά όμως είναι οι μοναδικοί φορείς αλλαγών και εκσυγχρονισμού στο *Sunshine State*.

Ο Sayles, κοινωνικά και ανθρωπιστικά προσανατολισμένος, διατηρεί νηφάλια στάση απέναντι σε αυτά που αντιπαθεί – με όπλο την άρνησή του να χωρίσει τον κόσμο σε στρατόπεδα απόλυτου καλού και απόλυτου κακού. Η αδιαφορία των κατοίκων απέναντι στο ξεπούλημα είναι τόσο (ή και όχι) μεμπτή, όσο κι η διάθεση των εμπόρων της λιακάδας να φέρουν τη γη σε προσανατολισμένα προς το κέρδος μέτρα. Οι εργολάβοι σχεδόν εξιλεώνονται έχοντας μαζί τους τον καλόκαρδο Jack Meadows, ο οποίος επιθυμεί να δημιουργήσει κάτι καλαίσθητο από τα ισοπεδωμένα εδάφη, τρέχοντας μακριά από το πρόσφατο παρελθόν του αποτυχημένου γάμου του και επιστρέφοντας στο μακρύτερο ακόμα παρελθόν του πατέρα του, που φρόντιζε τα γκαζόν των πλουσίων. Ο Sayles δεν αφήνει κανένα χαρακτήρα (ή κοινωνική ομάδα) εκτεθειμένο, χωρίς δηλαδή προσωπικές ιστορίες, χωρίς ένα παρελθόν που να εξηγεί και να επηρεάζει το παρόν τους. Οι ελάχιστες καρικατούρες της ταινίας εξυπηρετούν αφηγηματικό σκοπό. Οι εξαιρετικότερες αυτών είναι οι παίκτες του γκολφ, ο χορός της καθημερινής τραγωδίας με τους σχεδόν κωμικούς αφορισμούς τους («Η φύση είναι υπερτιμημένη. Αλλά θα μας λείψει όταν δεν θα είναι πια εδώ.»), οι οποίοι σχολιάζουν τη μετατροπή του φυσικού περιβάλλοντος από το ελεύθερο στο βολικά τεχνητό. Είναι χαριτωμένοι, αλλά αποστασιοποιημένοι και αφόρητα αδιάφοροι.

Η προσωπική ιστορία φέρει μεγάλο βάρος στο *Sunshine State*, όπως σε όλο το έργο του Sayles – η ανθρωπιά του γεννιέται μέσα από το προσωπικό. Πρόκειται για μια ανθρωπιά που δεν είναι αυτάρεσκη, μεγαλόπνοη, ούτε προερχόμενη από μια ανώτερη αρχή – ο φακός του Sayles

κοιτάει τους ανθρώπους στο ύψος των ματιών. Στους χαρακτήρες του δεν υπάρχει τίποτα ηρωικό – λάμπουν μέσα από τον τρόπο που σε κάνουν να τους συναισθάνεσαι, με τον τρόπο που χαμογελάς μαζί τους και όχι εις βάρος τους. Το ανθρώπινο μωσαϊκό είναι γεμάτο από ξεχωριστούς ανθρώπους, προικισμένους με τα ταλέντα της καθημερινής ζωής και πικραμένους από τις ατυχίες της. Κι οι ερμηνείες στην ταινία, όπως αυτή της Edie Falco, δικαιώνουν τους χαρακτήρες, όντας τόσο πειστικά λεπτομερείς, τόσο διακριτικά αληθινές και προσγειωμένες, που δεν θα έπαιρναν ποτέ Όσκαρ. Και σε αντίθεση με το *Lone Star* ή το *Matewan* (*Ματωμένη Αμερική*), το *Sunshine State* βγάζει μια ζεστασιά, έχει αιχμές, αλλά στρογγυλεμένες, και διαθέτει χιούμορ – κι αυτό γιατί οι γυναικείοι χαρακτήρες συνθέτουν κυρίως την καρδιά της ταινίας: η Francine με τη συγκινητική αφέλειά της και η Marly με τον κυνισμό και την αμασκάρευτη ειλικρίνειά της, ενισχυμένη από σφηνάκια τεκίλας, χαρίζουν στο θεατή τους συνωμοτικά χαμόγελα.

Τελικά, η σύγκρουση ανάμεσα στους εργολάβους και στη μερίδα των κατοίκων που αντιστέκονται δεν είναι μόνο ένα κοινωνικό φαινόμενο άξιο καταγραφής, αλλά κατ' ουσία η μάχη ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν-μέλλον: Όπου το παρελθόν δεν σημαίνει μόνο τη διατήρηση των αξιών, αλλά και την αντίδραση απέναντι στο νέο. Όπου το παρόν δεν είναι μόνο εξέλιξη, αλλά άρνηση των παλιών ιδεών, ενίοτε μόνο από πείσμα. «Είναι δύσκολο να αντεπεξέλθουμε σ' αυτό που ήρθε πριν από εμάς», αποφαίνεται ο Dr. Lloyd, η σοφή φωνή της ταινίας. Διαφορετικές γενιές, η καθεμία με τα δικά της Θέλω και Πρέπει βρίσκονται σε σύγκρουση. Η ανάγκη του να ανήκεις σε κάτι δικό σου –σε μια δικλείδα ασφαλείας που θα παραμείνει αέναα ίδια– και η αντίδραση απέναντι στις ρίζες και στους περιορισμούς που αυτές επιβάλλουν, παλεύουν να εξισορροπήσουν μεταξύ τους. Οι κάτοικοι και η περιοχή θα σωθούν τελικά από τις μπουλντόζες χάρη στον από μηχανής Θεό, τα λείψανα Ινδιάνων κάτω από τη γη που την καθιστούν ακατάλληλη για χτίσιμο. Κάποιοι, όπως η Marly, που τη βλέπουμε στο τέλος να κολυμπάει, επιστρέφοντας στο οικείο στοιχείο που είχε εγκαταλείψει, συνειδητοποιούν πως έφτασε η ώρα για τη δική τους προσωπική αλλαγή και προχωρούν μπροστά, κρατώντας από το παρελθόν μόνο μια ελαφριά βαλίτσα. Αντιθέτως, η Desiree βρίσκει αναπάντεχη ανακούφιση και ηρεμία στην επιστροφή στο πατρικό της. Η grande dame του κοινοτικού θεάτρου, Delia Temple, θα πει, χωρίς πικρία: «Οι νεανικές μου φιλοδοξίες δεν ήταν να γίνω η Sarah Bernard του Delrona Beach. Προσαρμοζόμαστε». Κι ο Sayles δεν απαιτεί κάτι παραπάνω από τους χαρακτήρες του.

For a Place in the Sun

by **Lilly M. Papagianni**

Sayles travels into America, looking at it head-on and with clarity. From *Lone Star*'s Texas to *Limbo*'s Alaska, he comes to sun-drenched Florida – a place known for its pensioners, orange groves and hazy, humid sunshine. Just as in many of his other multiple-character films, each one of which is strongly attached to a particular part of the American continent, here we are introduced to an American community, Plantation Island, the individual members of which are just as important as the whole.

Florida's prime currencies are its elusive sunshine and its earth, which can be dug up and used for tourist enterprises, malls and golf courses. Two groups of people, from which the film's set of characters are drawn, compose the film's human story: the black residents of Lincoln Beach, a "breed facing extinction", who give the area a sense of racial pride (since the 40s, they have set up an autonomous seaside community which was never questioned or persecuted), and the whites, a paradoxically indigenous breed who play a different role within the area's personal and collective history, and who view the changes in the use of land either with apathy or resignation. For some, like Marly, their family history entraps them – they inherit it and are forced to shape their lives around it. Francine transforms the state's history by inventing and organizing the quaint "Buccaneer Days" parade, and the film's narrative structure is built around the arrangements leading up to this event. Unable to deal with her ancestors' past of "mass murder, rape and slavery", she constructs her own folkloric, cheesy world, made up of pirates, fake parrots and third rate beauty queens. The outside invaders of this world are the businessmen and building contractors who are trying to buy the land off the locals. They are interested in the present, the future and not the past: taken at face value, they ought to be cast as the film's "baddies" – in fact, they are the only true representatives of change and modernisation in *Sunshine State*.

Sayles focuses on the social and human aspects of the story. His outlook toward the things he disapproves of is sober – he refuses to separate the world into camps of absolute good and evil. The locals' disinterest in the sale of their land is as reprehensible (or perhaps not) as the intention of the sunshine merchants to "develop" the area for a calculated profit. The contractors are almost redeemed by having kind-hearted Jack Meadows in their

midst, a man who wishes to build something tasteful on the flattened land. Jack is running away from the recent past of his failed marriage and revisiting the more distant past of his father, who used to tend the lawns of the rich land owners. Around each character or social group Sayles weaves a personal story – a context which accounts for and influences their present. The film's few caricatures are there for clear narrative purposes. The best of these are the golf players who, like the chorus in an everyday tragedy, deliver their tragicomic aphorisms ("Nature is overrated. But we'll miss it when it's no longer here.") to comment on the transformation of the environment from its natural state to one of artificial convenience. They are amusing, but also alienated and unbearably indifferent.

The personal stories are of great importance in *Sunshine State* and, as in all of Sayles's work, its overall humanity is founded on personal experience. It is a humanity that is not complacent, grandiose or superior, as if emanating from a higher authority – Sayles's camera is placed at eye level. There is nothing heroic in his characters – they come to life through the way they make you empathize with them, the way you smile *with* them, not *at* them. The human mosaic of Sayles's films is full of singular people, gifted with the talents of everyday life, and bitter at its adversities. The film's performances, as is the case of Edie Falco, vindicate the characters – they are convincingly detailed, so discreetly life-like and down-to-earth that they could never be nominated for an Oscar. In contrast to *Lone Star* and *Matewan*, *Sunshine State* exudes a certain warmth, its points are more rounded and it has a sense of humour – this is all because of the female characters at the heart of the film. Francine, with her touching naïveté, and Marly, with her cynicism and open sincerity, reinforced by a few shots of tequila, offer the viewer conspiratorial smiles.

In the end, the conflict between the contractors and those residents who are against their plans is not simply a social phenomenon worth recording, but a conflict between the past and the present/future: where the past signifies not only the preservation of old values, but also the reaction against new ones, and where the present signifies not just progress, but also the negation of old ideas, at times only out of spite. "It is difficult to stand up to what came before us," remarks Dr Lloyd, the film's voice of wisdom. Different generations, each with their own wants and needs, are in conflict. Two tendencies, the need to belong to something you can call your own –in a safety zone that will always be the same – and the reaction against one's roots and the constrictions that they impose, are struggling to strike a balance. The locals and the area will finally be saved by a *deus ex machina* – the Indian burial ground that is brought to light in the excavations, and which renders the site unfit for construction. Some, like Marly, who, at the end of the film, is seen swimming, having returned to the familiar environment she had abandoned, realize that the time has come for them to make their own personal change, and they move ahead carrying with them only a small token from the past. Others, like Desiree, attain unexpected relief and serenity from their return to their family homes. The grande dame of the local community theater, Delia Temple, says, without bitterness: "My youthful ambition was not to become the Sarah Bernard of Delrona Beach. We all compromise." And Sayles does not demand any more from his characters.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

CASA DE LOS BABYS

ΗΠΑ - Μεξικό / USA - Mexico 2003
Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Φωτογραφία / Cinematography: Maurizio Rubinstein
Μουσική / Music: Mason Daring
Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Felipe Fernandez Del Paso
Ενδυματολογία / Costume Designer: Mayes C. Rubeo
Μοντάζ / Editing: John Sayles
Ηθοποιοί / Cast: Daryl Hannah (Skipper), Marcia Gay Harden (Nan), Mary Steenburgen (Gayle), Rita Moreno (Señora Muñoz), Lili Taylor (Leslie), Maggie Gyllenhaal (Jennifer), Susan Lynch (Eileen), Vanessa Martinez (Asuncion), Dave Baez (Rufino), Pedro Armendariz Jr.(Ernesto), Bruno Bichir (Diomedes), Angelina Palaez (Dona Mercedes), Juan Carlos Vives (Buho), Miguel Rodarte (Oscar), David Hevia (Ivan), Martha Higareda (Celia)
Παραγωγοί / Producers: Alejandro Springall, Lemore Syvan
Παραγωγή / Production: Anarchists' Convention, Blue Magic Pictures/Springall Pictures
Διάρκεια / Length: 95΄ Έγχρωμη / Color

Έξι Αμερικανίδες περιμένουν – κάποιες απ' αυτές μέχρι και δύο μήνες – σ' ένα πολυτελές ξενοδοχείο μιας ανώνυμης χώρας της Λατινικής Αμερικής για τις γραφειοκρατικές διαδικασίες της υιοθεσίας να ξεκαθαριστούν και να μπορέσουν ν' αποκτήσουν παιδιά. Εκεί συναντάμε την Skipper, μια όμορφη New Age μασέρ, παθιασμένη με τον αθλητισμό και μ' ένα βαρύ παρελθόν αποβολών· την Leslie, μια φορτική επιμελήτρια βιβλίων από τη Νέα Υόρκη, που μπορεί να συλλάβει παιδιά αλλά δεν θέλει να υποστεί «τα διάφορα σωματικά»· την Nan, μια μικροαστή νοικοκυρά με έφεση στα ψέματα και στην κλεπτομανία, που αγανακτεί με την αναμονή και το πολιτισμικό χάσμα· την Jennifer, τη νεότερη όλων, μια ευκατάστατη νύφη από

την Ουάσιγκτον, που ελπίζει ότι ένα παιδί θα σώσει το γάμο της· την Gayle, μια ξαναγεννημένη Χριστιανή και πρώην αλκοολική, πάντα πρόθυμη να δείξει κατανόηση και συγχώρεση· και την Eileen, μια καλόκαρδη, ονειροπαρμένη γυναίκα από μια μεγάλη ιρλανδική οικογένεια της Βοστόνης, που δεν μπορεί να συλλάβει και ονειρεύεται ν' αποκτήσει μια κορούλα. Όλες τους μένουν στο ξενοδοχείο Santa Marta, που διευθύνει η μεγαλύτερη και αποφασισμένη Señora Muñoz, της οποίας ο πραγματισμός σπάνια επισκιάζεται από συμπάθεια για τις φιλοξενούμενές της. Όσο οι γυναίκες περιμένουν ανυπόμονα, πηγαίνουν σε καλά εστιατόρια, αγοράζουν σουβενίρ από καταστήματα με τουριστικά είδη, βλέπουν κάποια αξιοθέατα και περνούν το χρόνο τους στην παραλία, όπου τις τριγυρίζει ο ωραίος της περιοχής, Reynaldo. Ταυτόχρονα, μια συμμορία από παιδιά του δρόμου ζητιανεύει για λεφτά, κοιμάται έξω και παίρνει ναρκωτικά. Ο γιος της Señora Muñoz πίνει μπύρες με τους φίλους του και μπλέκει σε θερμόαιμες συζητήσεις για τον αμερικανικό ιμπεριαλισμό. Μια νεαρή καμαριέρα ονειρεύεται το πρώτο της παιδί που αναγκάστηκε να δώσει για υιοθεσία εξαιτίας της φτώχειας της. Ένας άνεργος πατέρας, που θέλει απελπισμένα να μεταναστεύσει στη Φιλαδέλφεια, αναλαμβάνει χρέη ξεναγού για τις γυναίκες. Κι ένα πλούσιο δεκαπεντάχρονο κορίτσι αποφασίζει με τη μητέρα της να δώσει για υιοθεσία το παιδί της –πατέρας του οποίου είναι κατά πάσα πιθανότητα ο Reynaldo– εφόσον η έκτρωση δεν είναι καν επιλογή σ' αυτή την ανώνυμη καθολική χώρα.

The movie concerns six American women who are all waiting – some for as long as two months – at a deluxe hotel in some unnamed Latin American country for all the bureaucratic red tape to clear so they can adopt babies. There we meet Skipper, a New-Age beauty obsessed with sports with a sad history of miscarriages; Leslie, a pushy New York book editor who could conceive but doesn't want to go through "the physical stuff"; Nan, a middle class housewife and a lying kleptomaniac who is impatient with waiting for such a long time and unable to understand any foreign culture; Jennifer, the youngest of all, a well-off trophy wife from Washington, DC, who hopes that a child could save her marriage; Gayle, a born-again Christian and recovering alcoholic, willing to understand and forgive; and Eileen, a sweet-spirited, dreamy woman from a large Irish American family in Boston, who is unable to conceive and dreams of having a daughter. All of them stay at the Santa Marta hotel, run by Señora Muñoz, an old determined business woman whose pragmatism is rarely shadowed by sympathy for her hosts. As the women wait impatiently, they go to upscale restaurants, buy souvenirs from tourist shops, do some sightseeing and spend time on the beach, often courted by local stud Reynaldo. Meanwhile, a gang of street kids begs for money, lives on the streets and takes drugs; Señora Muñoz's son spends his time drinking beer with his friends and having heated political conversations about American imperialism; a young maid of the hotel is dreaming of her first child that she had to give up for adoption due to poverty; an unemployed father desperate to get to Philadelphia becomes the tour guide for the group of women; and a rich fifteen year old girl with her mother decide to give the unborn child for adoption, whose father was most likely Reynaldo, as abortion is not an option in this unnamed catholic country.

Στα ίχνη της μέσης αμερικανίδας (υποψήφιας) μητέρας

της **Βένιας Βέργου**

Με την απαλή κίνηση της κάμεράς του ανάμεσα σε κούνιες με μωρά που προορίζονται για υιοθεσία, την καθησυχαστική μουσική και τα κοντινά πλάνα του στα ανυποψίαστα βρέφη, ο John Sayles έχει καταφέρει με την πρώτη σεκάνς του *Casa de los Babys* να μας υποβάλει σ' έναν κόσμο ο οποίος υπόσχεται χιλιάδες ιστορίες. Οι ιστορίες των ανθρώπων είναι άλλωστε η κινητήριος δύναμη στο σινεμά αυτού του σκεπτόμενου σκηνοθέτη, ο οποίος έχει κατακτήσει μια σημαντική θέση στον ανεξάρτητο αμερικανικό κινηματογράφο περισσότερο για το κοινωνικοπολιτικό ένστικτο με το οποίο αφουγκράζεται τον κόσμο γύρω του, παρά για την βιρτουοζιτέ με την οποία τον καταγράφει. Παραμένοντας πιστός στην ευαισθησία ενός δημιουργού απέναντι στην διαφορετικότητα ως κυρίαρχο συστατικό στην σύνδεσή μας με τους άλλους, ο John Sayles ταξιδεύει αυτή τη φορά σε ξένο έδαφος – στο Ακαπούλκο του Μεξικού, που ωστόσο παραμένει ανώνυμο καθ' όλη την ταινία –, για μια μυθοπλαστική αναμέτρηση με τη μητρότητα (και την υιοθεσία) στον δυτικό και τον αναπτυσσόμενο κόσμο.

Η επιλογή του να παρακολουθήσει πέντε Αμερικανίδες και μια Ιρλανδέζα ως υποψήφιες μητέρες, συνάδει με μια συστηματική ανάγκη του να δει τι συμβαίνει όταν οι άνθρωποι συναντιούνται, όταν «η διαφορά συναντάει την διαφορά», όπως σχολιάζει ο κριτικός Richard Armstrong.

Συγκεντρώνει λοιπόν έξι γυναίκες με τελείως διαφορετικές ευαισθησίες και background σ' ένα παραθαλάσσιο ξενοδοχείο, το οποίο λειτουργεί γι' αυτές ταυτόχρονα ως γέφυρα στην πολύμηνη αναμονής τους για την υιοθεσία, αλλά και ως τουριστικό θέρετρο. Έτσι, έχει αυτομάτως την απαιτούμενη ανθρωπογεωγραφία και δυναμική ώστε να έρθουν σε ρήξη κουλτούρες, τάξεις, εθνικές ταυτότητες και ζητήματα ηθικής. Εδώ ακριβώς αποκρυσταλλώνεται η μεγαλύτερη αρετή του *Casa de los Babys*· στη δημιουργία εξαιρετικά εύστοχων πορτρέτων Αμερικανίδων γυναικών ηλικίας 30 έως 40 ετών, οι οποίες καλούνται να συνδεθούν μεταξύ τους μ' έναν εντελώς αφύσικο τρόπο προκειμένου να γίνουν μητέρες – να αξιωθούν δηλαδή τη πιο φυσική κατάκτηση του φύλου τους. Η ευστοχία με την οποία ο Sayles έχει συνθέσει το πορτρέτο κάθε μιας από τις ηρωίδες του και η μαεστρία των αντανακλαστικών του στους διαλόγους, προσδίδουν στην ταινία την ένταση όλων των κοινωνικών προεκτάσεων του θέματός του. Ποιος ορίζει την καταλληλότητα μιας γυναίκας να γίνει μητέρα, σε ένα καθόλου αδιαφανές, όπως αποδεικνύεται, σύστημα υιοθεσίας; Πόσο προκλητική φαντάζει μια τριαντάχρονη η οποία διατείνεται πως δε χρειάζεται σύντροφο (η όπως πάντα αφοπλιστική Lili Taylor στο ρόλο της κυνικής Leslie) για να μεγαλώσει το παιδί της; Τι πιθανότητες έχει να ευτυχίσει και μετά την υιοθεσία μια νεαρή σύζυγος ευκατάστατου μέλλοντα πατέρα (η Maggie Gyllenhaal στο ρόλο της Jennifer), ο οποίος έχει την τάση να αντιμετωπίζει το μωρό ως εμπορεύσιμο είδος; Γιατί η πιο πουριτανή και πικρόχολη της παρέας (η έξοχη Marcia Gay Harden στο ρόλο της Nan), ενώ εκφράζει περισσότερο από κάθε άλλη τη γυναίκα-πρότυπο του αμερικανικού ονείρου, «ξεδίνει» ως κλεπτομανής;

Παρότι κάποιες από τις ερμηνείες ξεχωρίζουν έναντι των άλλων, όλες οι ηρωίδες του Sayles υπηρετούν σοφά την πρόθεσή του να δείξει όλη την υποκρισία πίσω από το αμερικανικό όνειρο και την ένταση που παραμονεύει στις ζωές των πραγματικών Αμερικανών. «Εγώ δεν θα μεγαλώσω την κόρη μου σαν να είναι φίλη μου», λέει κάποια στιγμή η Leslie της Lili Taylor, «έτσι κάνουν οι Νεοϋορκέζες που μοιράζονται με τις κόρες τους τα πάντα, από το ινστιτούτο ομορφιάς μέχρι τον ψυχαναλυτή τους!». Αυτή η προσέγγιση αποκτά μεγαλύτερο ειδικό βάρος όταν στέκεται σε αντιδιαστολή με μια «άλλη» κοινωνία, η οποία όσο κι αν φαντάζει εξωτική στις Αμερικανίδες (κυρίως λόγω γλώσσας), στην πραγματικότητα καταβυθίζεται μέσα στις δικές της κοινωνικο-οικονομικές ανισότητες (παραοικονομία, λαθρομετανάστευση, κ.λπ.). Εδώ ακριβώς ελλοχεύει ίσως η μόνη αστοχία του σκηνοθέτη. Η ματιά του απέναντι στην τοπική ξένη κοινωνία απλώνεται σε πέντε υπο-ιστορίες, οι οποίες ούτε είναι ισάξια ανεπτυγμένες, ούτε έχουν γλιτώσει από την περιγραφικότητα ενός καλοπροαίρετου μεν, αλλά άνευρου, εξωτερικού παρατηρητή. Το δράμα του άνεργου Μεξικανού πατέρα, η μοίρα των ορφανών παιδιών του δρόμου (με μια ευαισθησία που θυμίζει μεν το *Los Olvidados* του Luis Buñuel (1950), χωρίς όμως την ίδια δραματουργική ένταση), η πλούσια ανήλικη μεξικανή μητέρα σε αντιδιαστολή με την φτωχή, οι οποίες καταλήγουν και οι δύο στην υιοθεσία από διαφορετικές όμως ανάγκες, και ο αντι-ιμπεριαλιστής γιος της διαπλεκόμενης ιδιοκτήτριας του ξενοδοχείου, λειτουργούν περισσότερο ως βόλεμα για τον σκηνοθέτη ώστε να εξασφαλίσει τη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή, παρά ως ένα ισχυρό αντίβαρο στην επίσης γεμάτη αντιφάσεις κουλτούρα των Αμερικανίδων.

The Search for the Average American Mother (to Be)

by **Venia Vergou**

With the help of the camera's gentle movements through the rows of cots of babies who are up for adoption, the soothing musical backdrop and the close-up shots of the unsuspecting infants, John Sayles manages, from *Casa de los Babys*' very first sequence, to bring us into a world that promises the unraveling of thousands of different stories. Human stories have always been the propelling force in this thinking director's oeuvre and his important position in independent American cinema is due more to the socio-political perspective through which he views the world, than to his virtuosity. Remaining faithful to his belief that "otherness" is the main force that binds us together, Sayles ventures to foreign ground this time. The film is set in Acapulco, Mexico (although the location is never identified in the film), where Sayles stages his fictional tale of motherhood (and adoption) in the advanced and advancing worlds.

His decision to study the five American and one Irish adopting women is consistent with his systematic need to see what happens when diverse people meet, when "different meets different", in the words of critic Richard Armstrong. Accordingly, he gathers six women with completely different sensibilities and backgrounds

in a seaside hotel, which functions simultaneously as a waiting-room for their months-long wait for adoption, and as a tourist resort. By doing so, he instantly creates the human geography and dynamics that will bring the different cultures, social classes, ethnic identities and moral issues into conflict. This is precisely the greatest virtue of *Casa de los Babys* – the creation of the extremely poignant portraits of the 30- to 40-year-old American women, who are expected to form completely unnatural relationships between them in order to achieve motherhood, the most natural role of their sex. The incisiveness with which Sayles composes the individual portraits of his heroines and his wonderful ear for dialogue give the film an intensity that reinforces the social repercussions of, and crucial questions raised by, the subject-matter. Who can say whether a woman is fit to become a mother within, as it becomes apparent, an utterly corrupt adoption system? How provocative is a 30-year-old woman (the always disarming Lili Taylor in the part of the cynical Leslie) who claims that she doesn't need a male companion to raise her child? What are the chances of marital happiness after adoption for the young wife (Maggie Gyllenhaal as Jennifer) of a wealthy man and father-to-be who views the adoption as a commercial transaction? Why does the most puritanical and bitter of the women in the group (the wonderful Marcia Gay Hayden in the part of Nan), who is also the most clear female embodiment of the American dream, feel the need to unwind via cleptomania?

Although some of the performances are stronger than others, all of Sayles's heroines serve his intention to reveal the hypocrisy behind the American dream and the tension that underlies the lives of everyday Americans. As Lili Taylor's Leslie remarks at one point, "I'm not going to raise my daughter as though she were my friend. That's what New Yorkers do; they share everything with their children, from the beauty parlour to their analyst!" This approach takes on added significance when contrasted with an "other" society which, exotic though it may appear to Americans (mostly because of its different language), in fact faces its own set of socio-economic inequalities (black market economy, illegal immigrants, etc.). It is precisely in the difference between these two worlds that one can find Sayles's only lapse in judgement. His treatment of the local society consists of five different subplots which are not fully developed, nor are they free of the superficiality of a well-meaning, but essentially uninvolved and alienated outsider. The storylines of the unemployed Mexican father, the orphan children who are out on the streets (filmed with a sensitivity reminiscent of Luis Buñuel's *Los Olvidados* (1950), but lacking its dramatic intensity), the rich under-age Mexican mother, contrasted with the poor under-age mother, both of whom resort to giving up their children for adoption, but for very different reasons, and the story of the anti-imperialist son of the hotel-owner are there more for emotive reasons than as a powerful counterpoint to the, equally riddled with contradictions, American culture.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

SILVER CITY

ΗΠΑ / USA 2004

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Φωτογραφία / Cinematography: Haskell Wexler
Μουσική / Music: Mason Daring
Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Toby Corbett
Καλλιτεχνική Διεύθυνση / Art Director:r: Alice Baker
Ενδυματολογία / Costume Designer: Shay Cunliffe
Μοντάζ / Editing: John Sayles
Ηθοποιοί / Cast: Danny Huston (Danny O'Brien), Maria Bello (Nora Allardyce), Billy Zane (Chandler Tyson), Chris Cooper (Richard "Dickie" Pilager), Richard Dreyfuss (Chuck Raven), Michael Murphy (Sen. Jud Pilager), Daryl Hannah (Maddy Pilager), Kris Kristofferson (Wes Benteen), Mary Kay Place (Grace Seymour), David Clennon (Mort Seymour), Miguel Ferrer (Cliff Castleton), Ralph Waite (Casey Lyle), Sal Lopez (Tony Guerra), James Gammon (Joe Skaggs), Tim Roth (Mitch Paine), Thora Birch (Karen Cross), Luis Saguar (Vince Esparza), Alma Delfina (Lupe Montoya), Aaron Vieyra (Frito Lopez), Hugo Carbajal (Rafi Quinones)
Παραγωγός / Producer: Maggie Renzi
Παραγωγή / Production: Anarchists' Convention
Διάρκεια / Length: 128΄ Έγχρωμη / Color
Βραβεία / Awards: Political Film Society Democracy Award (John Sayles)

Ο Richard "Dim Dickie" Pilager είναι υποψήφιος κυβερνήτης του Κολοράντο. Ο υπεύθυνος της προεκλογικής εκστρατείας του είναι ο Chuck Raven. Στην πρώτη σκηνή της ταινίας, ο Pilager γυρίζει ένα τηλεοπτικό διαφημιστι-

κό για τους περιβαλλοντικούς στόχους της εκστρατείας του στη λίμνη Arapajo του Κολοράντο. Μόλις ο υποψήφιος κυβερνήτης ρίχνει την πετονιά του καλαμιού στη λίμνη, πιάνει ένα μεγάλο αντικείμενο που αποδεικνύεται ότι είναι το πτώμα ενός παράνομου μεξικανού μετανάστη. Ο Raven δίνει αμέσως εντολή να μεταφερθεί το γύρισμα σε άλλη τοποθεσία και φωνάζει έναν αστυνόμο που λέει τους πάντες να κρατήσουν μυστική την ιστορία του υποψήφιου με το πτώμα. Ο Raven απευθύνεται σ' ένα γραφείο ιδιωτικών ντετέκτιβ για να ερευνήσουν μήπως το πτώμα τοποθετήθηκε στη λίμνη για να δημιουργήσει προβλήματα στον Pilager. Την υπόθεση αναλαμβάνει ο O'Brien και ο Raven του δίνει τρία ονόματα για να ερευνήσει: τον ακροδεξιό ραδιοφωνικό παραγωγό Cliff Castleton· τον Casey Lyle, πρώην μέλος της οργάνωσης υπέρ της προστασίας του περιβάλλοντος EPA, που είχε διασυρθεί στο παρελθόν από τον πατέρα του Dickie, Γερουσιαστή Jud Pilager· και τη Maddy Pilager, τη χολωμένη αδελφή του Dickie και μαύρο πρόβατο της οικογένειας. Καθώς ο Pilager εξακολουθεί να δίνει προσεκτικά γραμμένους λόγους περί «ελευθερίας», ο O'Brien, πρώην δημοσιογράφος, ζητάει τη βοήθεια του παλιού αρχισυντάκτη του, που τώρα διευθύνει ένα αριστερό πολιτικό website. Ο O'Brien διεξάγει την έρευνά του και ανοίγει διάπλατα τα βρόμικα μυστικά της κυβερνητικής πολιτικής, στα οποία είναι αναμεμειγμένος ο τοπικός πολυεκατομμυριούχος Wes Benteen, που έχει δώσει το χρίσμα του κυβερνήτη στον Pilager με τον ίδιο τρόπο που έκανε γερουσιαστή τον πατέρα του, Jud Pilager, για να βγάλει μερικά ακόμα εκατομμύρια, ιδιαίτερα από την ανάπτυξη και κατασκευή μιας νέας πόλης, του Silver City, πάνω σ' ένα παλιό αργυρωρυχείο, όπου έχουν πεταχτεί τοξικά απόβλητα. Η έρευνα φέρνει τον O'Brien σε επαφή και με την πρώην κοπέλα του, Nora, που τώρα καλύπτει ως ρεπόρτερ τον προεκλογικό αγώνα του Pillager και είναι αρραβωνιασμένη μ' έναν επαγγελματία «διαδρομιστή» της πολιτικής, που ξέρει όλα τα μυστικά κι απολαμβάνει τον κυνισμό του. Η έρευνα του O'Brien τον φέρνει τελικά σε επαφή με το κύκλωμα εκμετάλλευσης παράνομων μεταναστών για το οποίο εργαζόταν ο νεκρός μεξικανός. Όσο περισσότερο σκαλίζει το μυστήριο, τόσο πλησιάζει στο φιλελεύθερο παρελθόν του και απομακρύνεται από τους λόγους που του είχε αναθέσει την έρευνα ο Raven. Όταν ο Raven καταλαβαίνει ότι ο O'Brien είναι έτοιμος να αποκαλύψει το μυστήριο, κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του για να τον σταματήσει. Ο O'Brien απολύεται από την αφεντικίνα του, της οποίας ο σύζυγός έχει επιχειρηματικά συμφέροντα που εξαρτώνται από την εκλογή του Pilager. Μοναδικοί σύμμαχοί του απομένουν οι παράνομοι μεξικανοί μετανάστες, που έχασαν τον φίλο τους και θέλουν να αποδοθεί δικαιοσύνη, παρά τον τρόμο τους για τη ζωή τους. Αυτό που ξεκινάει σαν μια κλασική ιστορία μυστηρίου εξελίσσεται σε μια αποκάλυψη του πώς οι πλούσιοι και ισχυροί διοικούν το κράτος με δωροδοκίες, εκφοβισμούς και εκμετάλλευση των προκαταλήψεων των αφελών ψηφοφόρων.

The film depicts a candidate for governor of Colorado, Richard "Dim Dickie" Pilager. Pilager's campaign manager is Chuck Raven. When the film begins, Pilager is making a TV spot for the campaign's environmental causes at Arapajo Lake, Colorado. After casting a fishing rod into the lake, he hooks an object that turns out to be the dead body of an illegal Mexican alien. Raven immediately orders the relocation of the venue and summons a police officer, whom he instructs to keep a secret about the connection between the candidate and the body. Soon, Raven has hired a private detective agency to investigate whether the dead body has been planted to embarrass Pilager. Raven gives Danny O'Brien, who is assigned to the case, three names to investigate: extreme-right radio host Cliff Castleton; former EPA crusader Casey Lyle, who was discredited by Dickie's father, Sen. Jud Pilager; and Maddy Pilager, the candidate's resentful black sheep sister. While Pilager continues to give carefully crafted speeches about "freedom," O'Brien, a former journalist, is aided in his research by his old editor, who now runs a muckraking leftist political Web site. O'Brien explores the links and pries open the sleazy secrets of state politics, wherein local billionaire Wes Benteen has anointed Pilager to become governor, just as he has made his father Jud a U.S. Senator, so that he can make several more billions, especially by developing a new town, Silver City, around an abandoned silver mine into which toxic waste has been dumped. His search also brings him into renewed contact with former girlfriend Nora, a reporter now covering the governor's race and engaged to an opportunistic lobbyist, who appears to know the secrets and relishes in his cynicism. O'Brien's research eventually brings him closer to the illegal immigration circuit for which the dead Mexican was working. The deeper O'Brien digs into the mystery the closer he gets to his liberal past and the further from the reasons he was appointed by Raven. When Raven realises that O'Brien is about to uncover the mystery, he does everything to stop him and O'Brien is fired by his boss, whose husband's business interests lie with the election of Pilager. O'Brien's only aids are the illegal Mexican

workers who knew the dead man and, despite their fear for their lives, want justice to be done. What starts as a whodunit becomes an exposé of the way in which the rich and powerful rule the state by bribery, intimidation, pandering to prejudices of naïve voters.

Ενθάδε κείται το αμερικανικό όνειρο...

Της **Πόλυ Λυκούργου**

Το πολιτικό σινεμά πέθανε. Ζήτω το πολιτικό σινεμά! Οι περισσότεροι αμερικανοί κριτικοί πίστεψαν ότι ο John Sayles, παραμονές εκλογών του 2004, σκηνοθέτησε το *Silver City* με συγκεκριμένο στόχο: να επιτεθεί στον George Bush τον νεότερο. Λάθος. Με το πτώμα ενός άγνωστου μεξικανού εργάτη στο θεματικό επίκεντρο της ταινίας και στην καρδιά της αμερικανικής ενδοχώρας, ο Sayles –όπως λίγα χρόνια μετά θα επαναλάμβανε και ο Tommy Lee Jones στο *The Three Burials of Melquiades Estrada* (*Οι τρεις ταφές του Μιλκιάδες Εστράδα*)– μίλησε για θάνατο. Το θάνατο του περιβάλλοντος, της αξιοπρέπειας, της δικαιοσύνης, της προσωπικής και κοινωνικής ηθικής. Το θάνατο του αμερικανικού ονείρου στη χώρα των ελεύθερων και των γενναίων. Όχι, δεν μίλησε για πολιτικό θάνατο. Το 2004 ήταν πολύ αργά γι' αυτό. Μίλησε για πολιτική σήψη – το «πτώμα» ήταν ήδη σε μη αναγνωρίσιμο στάδιο αποσύνθεσης. Γι' αυτό και την ταινία δεν διακρίνει η παραμικρή αλά Michael Moore πολεμική έπαρση. Πίσω από το μασκάρεμά της ως μαύρη κωμωδία κυριαρχεί μία βουβή θλίψη. Μία... νεκρική σιγή.

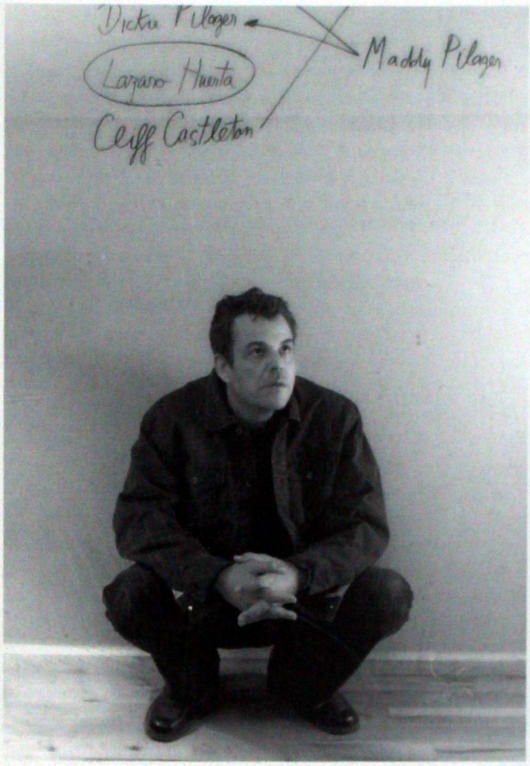
Εν αρχήν ην ο ήρωας. Ή μάλλον η απουσία «ήρωα». Ο Danny O'Brien υπήρξε κάποτε ήρωας, αλλά όχι πια. Πρωτεργάτης της μαχόμενης δημοσιογραφίας, ερευνούσε, επαγρυπνούσε, ξεσκέπαζε σκάνδαλα. Όπως οι περισσότεροι συνάδελφοί του, έτσι κι αυτός δεν άντεξε απέναντι στο σύστημα. Άλλωστε και ο Τύπος δεν είναι παρά μία μεγάλη επιχείρηση: όποιος δε συμβιβάζεται με τα συμφέροντα της εταιρείας καταπίνεται και ξεβράζεται από την αγορά. Όταν τον συναντάμε, δουλεύει ως ιδιωτικός ντετέκτιβ και σε αυτόν ανατίθεται η έρευνα για το πτώμα του νεκρού μεξικανού που ανακαλύπτεται στη λίμνη του Silver City. Ήδη ο Sayles έχει συνθέσει την τέλεια μεταφορά. Ο ήρωας με τον οποίο καλούμαστε να ταυτιστούμε είναι ο σημερινός πολιτικός εαυτός: ένας πάλαι ποτέ ιδεαλιστής και νυν ευνουχισμένος, συμβιβασμένος, τρομαγμένος πολίτης. Η ανατροπή είναι ότι τον κάνει ντετέκτιβ – πατώντας πάνω στο αρχετυπικό σύμβολο του αμερικανού ήρωα των νουάρ – ο οποίος πρέπει να βρει «το δολοφόνο». Ποιος σκότωσε την πολιτική, κοινωνική, προσωπική ελπίδα για καθαρότητα στη χώρα του;

Η εύκολη απάντηση είναι: ο George Bush. Ή μάλλον, στα πλαίσια της ταινίας, ο Dickie Pilager, ένας απροκάλυπτα μωρός μεσήλικας πολιτικός, καμάρι του Γερουσιαστή πατέρα του και υποψήφιος για μια θέση στο Κογκρέσο, ο οποίος αδυνατεί, όχι απλά να καταθέσει πολιτικές προτάσεις, αλλά και να σχηματίσει άρτιες συντακτικώς προτάσεις αν δε βρίσκεται δίπλα του ένας ακριβοπληρωμένος υποβολέας-αρχηγός καμπάνιας. Ναι, ο Dickie Pilager στέκεται ως σύμβολο του καουμπόι Πλανητάρχη, που με εκφράσεις όπως "folks" και "y'all" καθησυχάζει τον μέσο αμερικανό ψηφοφόρο ότι θα ηγηθεί του έθνους με λάβαρο τις πατροπαράδοτες αξίες: Μιας Χώρας, Μιας Θρησκείας, Μιας Οικογένειας. Ο Sayles, όμως, δεν είναι μονοδιάστατος στην κριτική του. Όσο η κάμερά του

καταγράφει την επικίνδυνη ηλιθιότητά της καμπάνιας του Dickie (σ.σ. των Ρεπουμπλικάνων), τόσο προβληματίζει η εγκληματική απουσία αντιπάλου (σ.σ. των Δημοκρατικών). Ο επί 25 χρόνια βαθιά πολιτικός λόγος του σκηνοθέτη γνωρίζει πότε να κάνει μία παύση. Πότε να σωπάσει για να μας επιτρέψει να στοχαστούμε: θα μας προσέφερε κάθαρση αν υπήρχε ένας πολιτικός αντίπαλος; Θα ήταν η επίλυση των προβλημάτων της Αμερικής η εκλογή ενός Δημοκρατικού Προέδρου; Θα μας ανακούφιζε η θέα μιας πιο στιβαρής μαριονέτας; Ή πρέπει να κοιτάξουμε επιτέλους κατάματα ποιος κινεί τα νήματα;

Το όνομά του είναι Wes Benteen και είναι ο Πρόεδρος μίας εκ των εταιριών με συμφέροντα δισεκατομμυρίων στην περιοχή. Ο Benteen έχει καταπατήσει, σκάψει, λεηλατήσει, βιάσει, απαλλοτριώσει, στερέψει, μολύνει ανεπίστρεπτα τη γη που καλείται να υπηρετήσει αν εκλεγεί ο Dickie. Το είχε κάνει πριν μπει στην εικόνα ο «υιός», με τις ευλογίες του πατέρα. Με αντάλλαγμα την οικονομική στήριξη σε αναρίθμητες προεκλογικές καμπάνιες. Καπιταλισμός, κέρδος και πολιτική σχημάτιζαν πάντα ένα ενωμένο τρίγωνο διαφθοράς μέσα στο οποίο εξαφανιζόταν κάθε ηθικός φραγμός. Κάθε λεηλασία του περιβάλλοντος, κάθε αμετροέπεια πάνω στο μόχθο του τρομοκρατημένου παράνομου μετανάστη. Στον Dickie βέβαια, αλλά και στον ψηφοφόρο του, αυτό παρουσιάζεται ως «ανάπτυξη του κράτους, «επενδύσεις», «σιγουριά για το μέλλον». Με κάποιες παράπλευρες απώλειες. «Κάποιοι δεν βλέπουν καθαρά, ανησυχώντας για μια γραφική εικόνα των βουνών, με τη μαύρη νυφίτσα και σπάνια αγριόχορτα», χασκογελάει απαξιωτικά ο Benteen. Ταυτόχρονα το ποτάμι ξεβράζει δηλητήριο, νεκρά ψάρια, πτώματα.

Ο Sayles ενορχηστρώνει με μαεστρία τον Αλτμανικό σχεδόν κοινωνικοπολιτικό του μικρόκοσμο, ξεφλουδίζοντας υπομονετικά όλα τα πολυεπίπεδα στρώματα της διαφθοράς και ολοκληρώνοντας όσα είχε ξεκινήσει με το *Sunshine State* (*Ηλιόλουστη Πολιτεία*). Ο πολίτης-ντετέκτιβ φτάνει στον πάτο του ποταμού. Ανασύρει την αλήθεια από τα σπλάχνα του εγκαταλειμμένου αργυρωρυχείου, όπου φιλοδοξούν επιχειρηματίες, εργολάβοι, πολιτικοί και φουκαράδες μικρομέτοχοι να χτίσουν την Ασημένια τους Πόλη. Happy end? Όχι, αλίμονο. Τραγικό τέλος, καθώς δεν υπάρχει πλέον κανείς που να ενδιαφέρεται για την αλήθεια. Και, ειρωνικά, το ισχυρότερο πολιτικό επιχείρημα του Sayles είναι αυτό. Ότι φτιάχνει μία ταινία που δεν ενδιαφέρει κανέναν. Σε μια χώρα όπου το κέρδος είναι απερίφραστα, όχι απλά ο αυτοσκοπός, αλλά και ο γνώμονας ευτυχίας στη ζωή, η αλήθεια δεν έχει που να ακουμπήσει. Το μόνο που απομένει είναι σε κάποιον να πληρώσει για την κηδεία της.



Here Lies the American Dream...

by **Polly Lykourgou**

Political cinema is dead. Long live political cinema. Most American critics believed that John Sayles, on the eve of the 2004 elections, directed *Silver City* with a specific goal in mind: to attack George W. Bush. Wrong. With the body of an unknown Mexican worker as the thematic focus of the film and in the heart of the American hinterland, Sayles – like Tommy Lee Jones a few years later with *The Three Burials of Melquiades Estrada* – spoke about death. The death of the environment, of dignity, of justice, of personal and social morality. The death of the American dream in the land of the free and the brave. No, he did not speak of political death. In 2004 it was already too late. He spoke of political decay – the

"corpse" was already in a non-identifiable state of decomposition. That is why the film does not manifest the slightest Michael Moore-type polemic arrogance. Behind its masquerading as a black comedy there looms a silent sorrow. A funereal silence.

In the beginning was the hero. Or rather the absence of a "hero". Danny O'Brien was a hero once but not any more. An architect of militant journalism, he investigated, kept his ear to the ground, uncovered scandals. Like most of his colleagues he too was unable to keep opposing the system. Besides, the Press too is nothing but big business: anyone who doesn't fall in line with the interests of the company is chewed up and spat out the market. When we meet him he is working as a private detective and is hired to investigate the body of the dead Mexican discovered in the lake at Silver City. Sayles has already fashioned the perfect metaphor. The hero we are called upon to identify is today's political persona: a one-time idealist and present-day castrated, terrified citizen who has made his compromises. The twist is that he makes him a detective – stepping on the archetypal symbol of the American film noir – who must find "the murderer". Who killed the political, social and personal hope for clarity in his country?

The easy answer is George W. Bush. Or rather, in the context of the film, Dickie Pilager, an overtly foolish, middle-aged politician, the pride of his Senator father and a candidate for a seat in Congress, who is incapable not only of articulating his political proposals but also of forming grammatically correct sentences if he does not have a well-paid prompter/campaign manager at his side. Yes, Dickie Pilager stands as a symbol of the cowboy Ruler of the Planet, who, with expressions like "folks" and "y'all", reassures the average American voter that he will lead the nation under the banner of traditional values: Homeland, Religion, Family. But Sayles is not one-dimensional in his criticism. The more his camera records the dangerous stupidity of Dickie's camaign (i.e. the Republicans), the more perturbing is the criminal absence of an opponent (i.e. the Democrats). The director's 25-year-long profoundly political speech knows when to pause. When to keep quiet in order to allow us to reflect: would we be offered catharsis if there existed a political opponent? Would the election of a Democratic president be the solution to America's problems? Would we heave a sigh of relief at the sight of a sturdier puppet? Or must we finally look straight in the eyes of those who pull the strings?

His name is Wes Benteen and he is the president of one of the companies with billion dollar interests in the area. Benteen has encroached on, dug, looted, raped, appropriated, dried up and irreversibly polluted the land that he will be called upon to serve if Dickie is elected. He did it with the blessings of the father before the "son" came into the picture. In return for financial support in countless election campaigns. Capitalism, profit and politics always formed a united triangle of corruption in which all moral barriers disappeared; all the ravaging of the environment, all the verbosity about the toil of the terrified illegal migrant. To Dickie, of course, as well as to his voters, this is presented as "the development of the country", "investments", "security for the future". With some collateral damage... "They get distracted, worrying about some postcard idea of the Rockies... Some black-footed ferret or endangered tumbleweed," sniggers Benteen in disdain. At the same time, the river is spewing poison, dead fish, corpses.

Sayles orchestrates with mastery his almost Altmanesque sociopolitical microcosm, patiently peeling away all the multileveled layers of corruption and finishing what he began with *Sunshine State*. The citizen-detective reaches the bottom of the river. He draws the truth from the bowels of the abandoned silver mine where businessmen, contractors, politicians and pitiful small-time stockholders aspire to build their Silver City. A happy ending? Alas, no. A tragic ending, as there is no longer anyone interested in the truth. And, ironically, Sayles's most potent political argument is this: That he makes a film that interests no one. In a land where profit is not only just a flat-out end in itself but the criterion for happiness in life, then truth has nowhere to stand. All that remains is for someone to foot the bill for its funeral.

Translated into English by **Elly Petrides**

HONEYDRIPPER

ΗΠΑ / USA 2007

Σκηνοθεσία / Direction: John Sayles
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Φωτογραφία / Cinematography: Dick Pope
Μουσική / Music: Mason Daring
Σχεδιασμός Παραγωγής / Production Designer: Toby Corbett
Καλλιτεχνική Διεύθυνση / Art Director: Eloise Crane Stammerjohn
Ενδυματολογία / Costume Designer: Hope Hanafin
Μοντάζ / Editing: John Sayles
Ηθοποιοί / Cast: Danny Glover (Tyrone Purvis), Lisa Gay Hamilton (Delilah), Yaya DaCosta (China Doll), Charles S. Dutton (Maceo), Vondie Curtis-Hall (Slick), Gary Clark Jr. (Sonny), Mable John (Bertha Mae), Stacy Keach (Σερίφης / Sheriff), Nagee Clay (Scratch), Absalom Adams (Lonnie), Arthur Lee Williams (Metalmouth Sims), Ruben Santiago-Hudson (Stokely), Davenia McFadden (Nadine), Daryl Edwards (Shack Thomas), Sean Patrick Thomas (Dex), Eric L. Abrams (Ham), Kel Mitchell (Junebug), Keb' Mo' (Possum), Tom Wright (Cool Breeze), Donnie L. Betts (Mr. Simmons), John Sayles (Zeke), Mary Steenburgen (Amanda Winship), Brian D. Williams (Luther), Santana Shelton (Opal)
Παραγωγός / Producer: Maggie Renzi
Παραγωγή / Production: Anarchists' Convention
Διάρκεια / Length: 120΄ Έγχρωμη / Color
Βραβεία / Awards: Jury Prize for best Screenplay – San Sebastián FF 2007

Βρισκόμαστε στο 1950. Στο Harmony της Αλαμπάμα, οι δρόμοι είναι σκονισμένοι και το βαμβάκι έχει καρπίσει. Το Honeydripper είναι το ξενυχτάδικο που τρέχει εδώ και χρόνια ο Ty. Τα πράγματα δεν πάνε και τόσο καλά για τον Ty. Το μπαρ του είναι περισσότερο σημείο συνάντησης γερόντων της μπλουζ παρά κάτι που ανήκει στο παρόν. Αποφασισμένος να του δώσει μια ακόμη ευκαιρία και κόντρα σε κάθε ένστικτο, ο Ty έχει αποφασίσει να προσλάβει έναν κιθαρίστα – έναν κιθαρίστα που να παίζει ηλε-

κτρική κιθάρα. Όταν η γερασμένη κυρία της μπλούζ, η Bertha Mae, τελειώνει το νούμερό της στο σχεδόν άδειο μπαρ, ο Ty της ανακοινώνει πως δε θα την χρειαστεί το ερχόμενο Σάββατο: ο Guitar Sam καταφτάνει. Ο Ty, ο βοηθός του Maceo και η θετή του κόρη China Doll τρέχουν και δεν φτάνουν για να είναι όλα έτοιμα για τη μεγάλη ημέρα. Χωρίς ίχνος μετρητών, ο Ty εξαπατά τον διανομέα αλκοόλ και παίρνει την πραμάτεια που προοριζόταν για το γειτονικό (και πολύ πιο επιτυχημένο) Ace of Spades, κλέβει λίγες από τις οικονομίες της γυναίκας του Delilah και γενικά βρίσκεται στο όριο της αγωνίας. Αλλά ποιος είναι αυτός ο απόκοσμος μουσικός της μπλουζ, ο τυφλός που παίζει κιθάρα και γνωρίζει όλα τα μυστικά του Ty; Είναι αυτός που οδηγεί τον Sonny στον Ty, για να τον ταρακουνήσει και να συνεχίσει η μουσική να παίζει. Είναι ο Possum και κάποιοι μπορούν να τον δουν και κάποιοι άλλοι όχι. Ίσως είναι το πνεύμα της μπλουζ. Ο Ty πηγαίνει στο σταθμό του τραίνου. Ο Guitar Sam είναι άφαντος. Καταχρεωμένος, τσακωμένος με την καλή χριστιανή, τη σύζυγό του, και με τον Σερίφη Pugh μόνιμα έτοιμο να του ορμήσει, ο Ty χάνει ό,τι είναι σημαντικό γι' αυτόν. Αλλά θυμάται αυτό το παιδί, τον Sonny, που είχε περάσει από το μαγαζί του ισχυριζόμενος ότι παίζει τόσο καλά όσο ο Guitar Sam και φαινόταν να μην έχει φάει ένα πάτο φαγητό για μια βδομάδα. Κλείνοντας συμφωνία με το διάβολο, ο Ty ζητάει απ' τον Σερίφη Pugh να αποδεσμεύσει τον Sonny από τη συμμορία βαμβακοκαλλιεργητών που τον εκμεταλλεύονται και τον παίρνει στο πλευρό του. Καθώς το μαγαζί αρχίζει να γεμίζει από φαντάρους και αγρότες, έτοιμους να περάσουν καλά, η China Doll περνάει τις τελευταίες πινελιές στο το χτένισμα του Sonny κι αυτός γλιστράει μέσα στο αστραφτερό κοστούμι που του έχει ετοιμάσει η Nadine γι' αυτή τη νύχτα. Με το που πατάει το πόδι του στη σκηνή γίνεται ο χαμός! Ο μικρός ξέρει να παίζει και τα σπάει όλα, μ' έναν ήχο που κανείς τους δεν έχει ξανακούσει. Έτσι, ο Ty, ο μεσήλικας πιανίστας που φοβάται το παρελθόν του αλλά και οτιδήποτε καινούργιο, σώζεται από το rock 'n' roll.

It's 1950. Dusty roads and the cotton is high in Harmony, Alabama. Honeydripper is the name of the juke joint run by Ty Purvis. Things aren't going well for Ty, whose place is more a social club for old bluesmen than a going concern. Determined to give it one more shot, and against every instinct, Ty has decided to hire a guitar player – an electric guitar player. When old blues lady Bertha Mae finishes her set in the mostly empty club, Ty tells her she won't be needed next Saturday: Guitar Sam is coming. Ty, his sidekick Maceo and Ty's stepdaughter China Doll move into high gear to get ready for the big day. Strapped for cash, Ty redirects the liquor truck headed for the neighboring Ace of Spades, sneaks money from his wife Delilah's savings and generally has himself strung out as far as a man can go. But who's this spooky blues man, blind guitar player who knows all Ty's secrets? He's the one who guides Sonny to the Honeydripper to shake up Ty and move the music along. He's Possum, and some folks see him and some don't. Maybe he's the Spirit of the Blues. Ty goes to meet the train. No Guitar Sam. In debt, on the bad side of his good Christian wife, and treading a narrow path with big Sheriff Pugh ready to move in on him, Ty looks to lose all that matters to him. But there's that kid, that Sonny who came by the club claiming he could play the guitar as good as any Guitar Sam, and looking like he hadn't had a square meal in a week. In a deal with the devil, Ty gets Sheriff Pugh to release Sonny from the gang of cotton pickers he's been pressed into, and they are down to the wire. As the club begins to fill with servicemen and pickers ready for a good time, China Doll puts the final touches on Sonny's hair and he slips into the sharp suit Nadine whipped up for the night. Out he steps into the crowded room and Bwang! The kid can play and he rocks the joint with a sound nobody ever heard anything like. Tyrone Purvis—middle-aged piano player afraid of his past and of anything new—is saved by rock 'n' roll.

Honeydripper ή πώς ο John Sayles συνάντησε την αισιοδοξία

του **Κωνσταντίνου Κοντοβράκη**

Πρώτο πλάνο: δύο μικρά αγόρια παίζουν σε μια αυλή. Παιχνίδια τους δύο αυτοσχέδια μουσικά όργανα, ένα πιάνο φτιαγμένο από ένα κομμάτι τσίγκο κι ένα κορδόνι τεντωμένο σ' ένα πάσαλο. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία ότι στο φανταστικό τους παιχνίδι τα αγόρια παίζουν τζαζ, μπλουζ ή κάτι τέτοιο. Είναι και τα δύο μαύρα, η βαριά τραγουδιστή προφορά τους τα τοποθετεί κάπου στο νότο των ΗΠΑ και το περιβάλλον τους κάπου στο πρόσφατο παρελθόν. Δεύτερο πλάνο: ένα βαμβακοχώραφο σε πλήρη άνθηση και καμιά πενηνταριά εργάτες να συλλέγουν χειρονακτικά τον πολύτιμο καρπό. Το φως, χρυσαφένιο και ζεστό, περιβάλλει το μόχθο των εργατών με μια υποψία νοσταλγίας. Η κίνηση της κάμερας, αργή και νωχελική, υποδηλώνει έναν τόπο και μια εποχή όπου η καθημερινότητα γλι-

στρούσε με μια ροή φυσική. Οι εργάτες είναι όλοι μαύροι. Από τις δύο κιόλας σύντομες εναρκτήριες σκηνές της τελευταίας του δημιουργίας, ο John Sayles έχει ήδη θέσει τα θεμέλια πάνω στα οποία θα πατήσει η αφήγησή του και γύρω από τις οποίες θα ξετυλιχθεί ο κοινωνικός και πολιτικός ιστός της ιστορίας τους. Μιλάμε για την Αλαμπάμα της δεκαετίας του '50 και για μια μικρή επαρχιακή κοινότητα αφροαμερικανών. Θέτουμε το θέμα της μουσικής στο επίκεντρο και, προπαντός, τοποθετούμε την ιστορία στη σφαίρα της απλής καθημερινότητας και όχι στους ξέφρενους καλπασμούς των ηρωικών πράξεων· σ' ένα σύμπαν, δηλαδή, όπου τα παιδιά παίζουν στις αυλές φανταστικά παιχνίδια και οι άντρες μαζεύουν βαμβάκι στα χωράφια – μόνο που οι άντρες αυτοί είναι όλοι μαύροι. Η ευαισθησία με την οποία ο John Sayles σχεδιάζει τμήμα-τμήμα τη σύνθετη ανθρωπογεωγραφία της σύγχρονης Αμερικής είναι γνωστή απ' ολόκληρη σχεδόν τη φιλμογραφία του. Εδώ, η εστίαση γίνεται πάνω στον αφροαμερικανικό πληθυσμό της χώρας και –όπως συμβαίνει πάντα στις ταινίες του Sayles– ο φακός εστιάζει σε μια πολύ συγκεκριμένη κοινότητα, μια πολύ συγκεκριμένη εποχή και σ' ένα πολύ συγκεκριμένο τόπο. Αυτή η αφροαμερικανική κοινότητα του Νότου της δεκαετίας του '50 είναι η ίδια που πριν από εκατό περίπου χρόνια έκανε την ίδια δουλειά (μάζευε βαμβάκι στα χωράφια) για τους ίδιους ανθρώπους (τους λευκούς). Τότε ήταν σκλάβοι στην κυριολεξία, στο σήμερα της ταινίας είναι ελεύθεροι αλλά παραμένουν σκλαβωμένοι στα δεσμά της φτώχειας και του ρατσισμού. Δεν είναι τυχαίο ότι όλοι οι λευκοί ρόλοι της ταινίας είναι δευτερεύοντες, σχεδόν σαν στοιχείο του ντεκόρ, αλλά ταυτόχρονα σε θέση και – κινηματογραφικά μιλώντας – σε ρόλο ισχύος: ο αστυνομικός, ο φύλακας, ο στρατιώτης ακόμα και η κυρία για την οποία δουλεύει η Delilah, μια λευκή ξεπεσμένη αστή γεμάτη από αγάπη για την παραδουλεύτρα της αλλά που αδυνατεί να θυμηθεί ότι η κόρη της είναι πλέον μεγάλη κοπέλα και όχι μικρό κορίτσι. Η ίδια κοινότητα βιώνει ακόμα τα απομεινάρια ενός μεγάλου πολέμου (οι αναφορές στον Β Παγκόσμιο Πόλεμο είναι πολλές και διάσπαρτες σε όλη την ταινία), κάποια μέλη της κοινότητας το ρίχνουν στο χορό και στο ποτό ενώ αλλά στις Ευαγγελίες της θρησκείας για να βρουν διέξοδο από τα προβλήματά τους. Πάνω απ' όλα, ωστόσο, πρόκειται για μια κοινότητα που κουβαλά ζωντανή τη μεγάλη μουσική παράδοση της Μαύρης Αμερικής: μια παράδοση που παρουσιάζεται ως ζωτικό στοιχείο, οξυγόνο θα έλεγε κανείς, που χαρίζει ζωή, ρυθμό, παλμό και εν τέλει σώζει τόσο τον ήρωα της ταινίας από τα προβλήματα που του θέτει το σενάριο όσο και ολόκληρη την κοινότητα από τον κοινωνική περιχαράκωση που της επιβάλλει η λευκή, ρατσιστική ηγεμονία.

Ο τρόπος με τον οποίο έρχεται το σενάριο και η αφήγηση, για να στρώσει το χαλί πάνω στο οποίο θα πατήσει η ενδελεχής κοινωνική περιγραφή και το εύστοχο πολιτικό σχόλιο του σκηνοθέτη, είναι όπως πάντα αριστοτεχνικά φτιαγμένος. Ο John Sayles ήταν και παραμένει ένας μάστορας της αφήγησης. Όπως και σε όλες τις ταινίες του, έτσι και εδώ αρκούν δύο αράδες διαλόγου, ένας διακριτικός φωτισμός και μια ήσυχη μουσική υπόκρουση (εξυπακούεται του Mason Daring) για να περιγράψει ο Sayles ένα χαρακτήρα που άλλοι σκηνοθέτες θα χρειάζονταν σελίδες σεναρίου και δεκάδες μέτρα φιλμ για να καταφέρουν. Πέρα, όμως, από τη γνώριμη μέθοδο των πολυπληθών καστ και της ταυτόχρονης ανάπτυξης πολλών παράλληλων ιστοριών και υποπλοκών, ο John Sayles καταφεύγει εδώ σε ένα άλλο σεναριακό τέχνασμα που γνωρίζει να χειρίζεται πολύ καλά: τη χρήση κινηματογραφικών στερεοτύπων και γνώριμων αφηγηματικών δομών για να χτίσει μια ταινία εύκολα προσπελάσιμη αλλά ποτέ αφελή.

Το τέχνασμα αυτό ονομάζεται success story (ιστορία επιτυχίας), μια αγαπημένη συνταγή του αμερικανικού κινηματογράφου, βάση της οποίας ένας απρόσμενος ήρωας (ενίοτε και αντι-ήρωας) καταφέρνει να πετύχει το στόχο του παρά τις πολλές αντίξοες συνθήκες. Με την έννοια αυτή, ο Ty (τον οποίο πολύ εύστοχα ερμηνεύει ένας από τους πρώτους εμπορικούς αφροαμερικανούς ηθοποιούς, ο Danny Glover) είναι ο τέλειος ενσαρκωτής του συγκεκριμένου success story: το μαγαζί του πάει κατά διαόλου και σε μια απέλπιδα προσπάθεια να το σώσει καλεί το αστέρι της μπλούζ από τη Νέα Ορλεάνη, τον Guitar Sam, για μια βραδιά. Μόνο που ο δρόμος θα είναι στρωμένος με εμπόδια και εντέλει ο Guitar Sam δεν θα καταφτάσει ποτέ, αναγκάζοντας τον Ty να καταφύγει σε μια ευφάνταστη λύση, να βάλει έναν νεαρό, που υποστηρίζει ότι παίζει την κιθάρα όσο καλά και ο Guitar Sam, να τον υποδυθεί. Η επιτυχία δεν είναι μόνο απρόσμενη αλλά και επαναστατική: η κιθάρα του νεαρού είναι ηλεκτρική, ο ήχος της πιο οξύς και πιο δυνατός και ο ρυθμός της μουσικής πιο γρήγορος. Η μουσική των αφροαμερικανών, που με ιστορική ευλάβεια έχει επενδύσει την ταινία ο Sayles (συναντάμε στην ταινία μπλουζ, τζαζ, γκόσπελ, εργατικά, όλα σχεδόν τα είδη της μαύρης μουσικής παράδοσης), ξαφνικά κάνει ένα άλμα προς τα μπρος. Το άλμα αυτό λέγεται rock 'n' roll και μαζί μ' αυτό θα κερδίσει ο Ty το στοίχημα και θα σώσει το μαγαζί του και ταυτόχρονα θα βγει η αφροαμερικανική παράδοση από τα δεσμά του παρελθόντος, κατακτώντας ένα τεράστιο κομμάτι της αμερικανικής (και παγκόσμιας) ποπ κουλτούρας. Και, φυσικά, θα κλείσει

επιτυχώς το success story της ταινίας...
Αυτό ακριβώς το σημείο, όπου το αφηγηματικό όχημα συναντά και συνυπάρχει με την πολιτική σκέψη, αποτελεί την πεμπτουσία του έργου του Sayles και το *Honeydripper* είναι ένα ακόμα δείγμα αυτής της ζύμωσης. Μόνο που στην ταινία αυτή, το αφηγηματικό όχημα είναι ένα αρχετυπικό προϊόν της αμερικανικής μυθολογίας περί ονείρου και επιτυχίας, το οποίο πολύ εύστοχα χρησιμοποιεί ο Sayles για να πει μια ιστορία, που για χρόνια παρέμενε αθέατη και καταπιεσμένη: αυτή των αφροαμερικανών. Τοποθετημένο στη φιλμογραφία ενός ανθρώπου, που τόσο επιμελώς έχει αποδομήσει και απομυθοποιήσει την έννοια του αμερικανικού ονείρου, η προσεκτική, ώριμη και ανατρεπτική χρήση ενός αφηγηματικού μοντέλου βασισμένου στο όνειρο της επιτυχίας αποτελεί κι ένα μικρό αλλά αισθητό άλμα για τον ίδιο το σκηνοθέτη. Το άλμα αυτό ονομάζεται και αισιοδοξία.

Honeydripper or How John Sayles Encountered Optimism

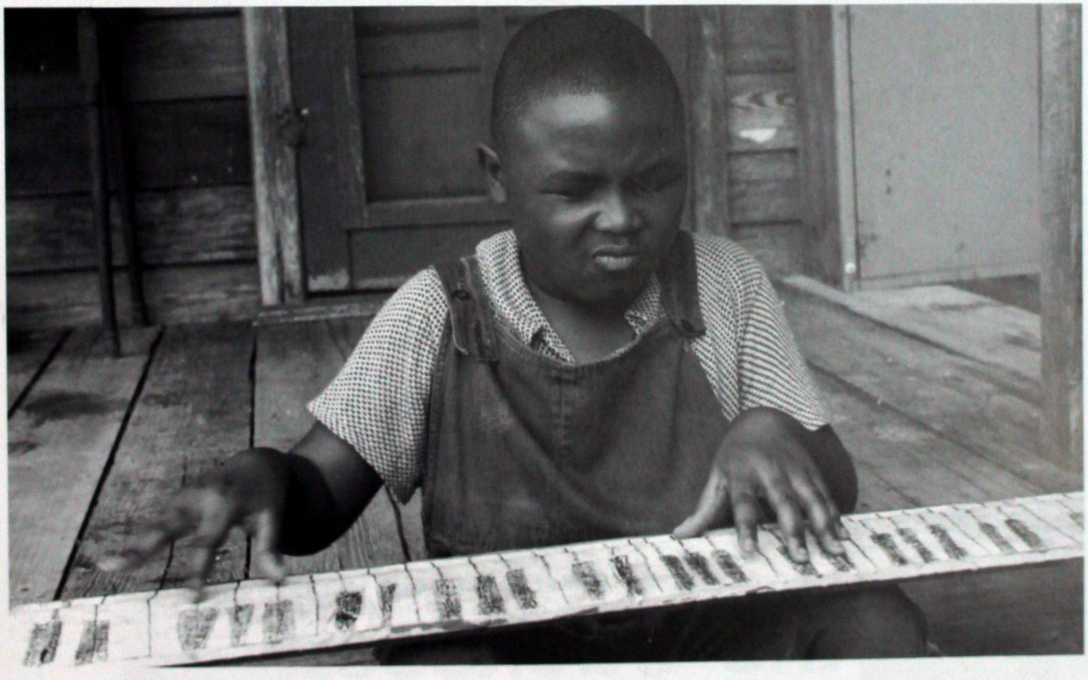
by **Konstantinos Kontovrakis**

Opening shot: two small boys are playing in a yard. Their toys are two improvised musical instruments, a piano made of a piece of zinc and a string stretched over a board. There is no doubt that in their imaginary game the boys are playing jazz, blues or something like that. They are both black and their heavy drawl places them somewhere in the southern US and their environment some time in the recent past. Second shot: a cotton field in full bloom and about fifty workers manually picking the precious crop. The light, golden and warm, cloaks the toil of the cotton pickers with a hint of nostalgia. The camera movement, slow and languorous, indicates a place and an era where every day life flowed naturally. The workers are all black.
With just two of the brief opening scenes in his latest film, John Sayles has already laid the foundation on which he will base his narrative and around which the social and political fabric of his story will unfold. We are talking about Alabama in the 50s and a small rural community of African-Americans. We focus on the matter of the music and most of all we set the story in the sphere of simple everyday life and not the frenzied galloping of heroic actions; in other words, in a universe where kids play imaginary games in back yards and men pick cotton in the fields – only these men are all black.
The sensitivity with which John Sayles maps out the complex human geography of modern America, section by section, is well known from almost his entire filmography. Here, the focus is on the nation's Afro-American population and – as is always the case in Sayles's films – the camera focuses on a very specific community, at a very specific period and in a very specific place. This African-American community in the fifties South is the same one that about a hundred years ago did the same work (picked cotton in the fields) for the same people (the whites). Then it was slavery in the literal sense of the word; in the film's present day they are free but remain enslaved in the bonds of poverty and racism. It is no accident that all the whites' roles in the film are supporting parts, almost as a feature of the sets, but at the same time in positions and – cinematically speaking – roles of power: the sheriff, the guard, the soldier and even the lady for whom Delilah works, a genteel white southern woman, who is full of love for her household help but finds it impossible to remember that her daughter is now a young woman and not a little girl. The same community is still experiencing the aftermath of a great war (the references to World War II are many and scattered throughout the film), some members of the community turn to dancing and drinking while others to the gospels of religion in order to find a way out of their problems. Yet above all this is a community that carries alive the great musical tradition of Black America: a tradition that is presented as a vital element, one might say as the oxygen that gives life, rhythm, tempo and finally saves both the hero of the film from the problems the script sets before him as well as the entire community from the social entrenchment imposed on them by the racist white hegemony.
The way in which the script and the narrative come to lay the carpet on which the assiduous social description and incisive political commentary will tread is, as always, masterfully accomplished. John Sayles has always been and remains a master storyteller. As in all his films, here too just a couple of lines of dialogue, discreet lighting and a soft musical accompaniment (by Mason Daring of course) are enough for Sayles to describe a character, something that would take other directors pages of script and dozens of feet of film to achieve. But beyond the familiar method of large casts and the simultaneous development of many parallel stories and sub-plots, John Sayles resorts here to another script device which he knows how to handle extremely well: the use of film

stereotypes and familiar narrative structures in order to construct a film that is easily accessible but never naïve. This device is called the success story, a favorite recipe of American cinema, based on which an unlikely hero (sometimes an anti-hero) manages to achieve his goal despite the many adverse conditions. In this sense, Ty (portrayed by Danny Glover, one of the first African American actors to bring in big bucks to the box office) is the perfect embodiment of the specific success story: his juke joint is going to the dogs and in a desperate attempt to save it he hires the blues star from New Orleans, Guitar Sam, to play for one night. Only the road is strewn with obstacles and in the end Guitar Sam never arrives, forcing Ty to resort to an imaginative solution: to substitute a young man, who claims he can play the guitar as well as Guitar Sam, in his place and pass him off as the real thing. Success is not only unexpected but also revolutionary: the young man's guitar is electric, the sound sharper and louder and the beat of the music faster. The music of African Americans that Sayles has used with historical reverence in the soundtrack (we hear blues, jazz, gospel, union songs, almost all the genres of the black music tradition), suddenly takes a leap forward. This leap is called rock 'n' roll and with it Ty wins the bet and saves his club and at the same time the African-American tradition casts off the bonds of the past and captures a huge slice of American (and global) pop culture. And, of course, it will bring the film's "success story" to a triumphant close.

It is this precise point where the narrative vehicle meets and co-exists with political thought that constitutes the quintessence of Sayles's work, and *Honeydripper* is one more example of this fermentation. Only in this film the narrative vehicle is an archetypal product of the American mythology on dreams and success, which Sayles uses with extreme accuracy to tell a story which remained out of sight and repressed for years: that of African-Americans. As part of the filmography of a man who has so assiduously deconstructed and debunked the concept of the American dream, the careful, mature and subversive use of a narrative model based on the dream of success also constitutes a small but perceptible leap for the director himself. This leap is called optimism.

Translated into English by **Elly Petrides**



Ο John Sayles ηθοποιός σε μια παράσταση της «Φωλιάς του Κούκου» / John Sayles at a staging of the play

One Flew Over the Cuckoo's Nest

ΕΡΓΟΒΙΟΓΡΑΦΙΑ

του **Θωμά Λιναρά**

«Όταν το κοινό βγαίνει από την προβολή μιας ταινίας μου, θέλω να 'χει στο νου του πραγματικούς ανθρώπους κι όχι άλλες ταινίες που έχει δει».

John Sayles

Ο John Sayles γεννήθηκε το 1950 στο Schenectady, μια μικρή κωμόπολη στην ευρύτερη βιομηχανική περιοχή του Νιου Τζέρσεϊ. Οι γονείς του ήταν δάσκαλοι και οι ιρλανδικής καταγωγής παππούδες του, αστυνομικοί και οι δύο. Το 1968 εγγράφεται στο Williams University της Μασαχουσέτης και στα χρόνια των σπουδών του γνωρίζει τη Maggie Renzi, σύντροφο της ζωής του και παραγωγό των ταινιών του μέχρι και σήμερα.

Ταξιδεύει στην αμερικανική ενδοχώρα κάνοντας περιστασιακές δουλειές και γνωρίζοντας από τα μέσα τον κόσμο της εργατικής τάξης και των ανθρώπων της, μια εμπειρία που θα σταθεί καθοριστική για το μετέπειτα έργο του, λογοτεχνικό και κινηματογραφικό. Το 1972 τελειώνει τις σπουδές του με ειδίκευση στην ψυχολογία. Γράφει διηγήματα χωρίς να καταφέρει να τα δημοσιεύσει, ώσπου κάποια στιγμή ο εκδοτικός οίκος Atlantic Monthly Press ενδιαφέρεται για μια νουβέλα του με τίτλο *Men* και του προτείνει να τη διευρύνει, μετατρέποντάς την σε μυθιστόρημα. Μέσα σε έξι μήνες, γράφει το πρώτο του βιβλίο, *Pride of the Bimbos*, που αφορά τον κόσμο του μπέιζμπολ και το οποίο εκδίδεται το 1975, αποσπώντας θετικά κριτικά σχόλια. Την ίδια περίοδο, στο περιοδικό *Atlantic Monthly* δημοσιεύονται τρία διηγήματά του, εκ των οποίων το «I-80 Nebraska, M. 490-M. 205» κερδίζει το βραβείο διηγήματος O. Henry. Το 1977 εκδίδεται και πάλι από την Atlantic το δεύτερο μυθιστόρημά του, *Union Days*, το οποίο ήταν υποψήφιο για δύο σημαντικά εθνικά βραβεία: το National Book Award και το National Book Critics' Circle Award.

Κάπου εκεί γεννιέται και το πάθος του για την έβδομη τέχνη που ξεκινά από τη συγγραφή σεναρίων, δραστηριότητα με την οποία και θα μπει στον κόσμο του κινηματογράφου. Μετατρέπει σε σενάριο το βιβλίο-έρευνα του Eliot Asinof *Eight Men Out* (1963), γύρω από ένα σκάνδαλο που συντάραξε τον κόσμο του μπέιζμπολ στο Σικάγο του 1920, και το προτείνει μέσω του ατζέντη του ως δείγμα γραφής.

Η πρώτη του κινηματογραφική συνεργασία ήταν με τη New World Pictures, τη μικρή αλλά επιθετική εταιρεία που ο θρυλικός «πατριάρχης» των B-movies Roger Corman είχε ιδρύσει το 1970, γράφοντας τα σενάρια των ταινιών *Piranha* (1978) του Joe Dante, *The Lady in Red* (1979) του Lewis Teague και *Battle Beyond the Stars* (1980) του Jimmy Murakami. Το 1979 ολοκληρώνει και δημοσιεύει τη συλλογή διηγημάτων *The Anarchists' Convention*, ενώ το 1980 γράφει, σκηνοθετεί και μοντάρει την πρώτη του ταινία *Return of the Secaucus 7*.

Πολυσχιδής και ταλαντούχος, γρήγορος και αποτελεσματικός, ο Sayles είχε μια μοναδική ικανότητα να ασχολείται με πολλά σχέδια ταυτόχρονα και να τα φέρνει εις πέρας ή να τα αναβάλλει για αργότερα, περιμένοντας την κατάλληλη στιγμή και χωρίς να κάνει (ποτέ) στην τριαντάχρονη καριέρα του εκπτώσεις: μια στρατηγική που θα τον καταστήσει έναν από τους βασικούς πυλώνες του ανεξάρτητου κινηματογράφου, στις παρυφές του Χόλιγουντ.

Το *Return of the Secaucus 7*, γυρισμένο σε 16mm και με transfer στα 35mm, μ' ένα no-budget 60.000 δολαρίων, άνοιξε εκ του μη όντος ένα μονοπάτι και δημιούργησε ένα ανεξάρτητο και εναλλακτικό κινηματογραφικό κύκλωμα. Εν προκειμένω, αυτό το πορτρέτο των πρώην-ριζοσπαστών του Νιου Τζέρσεϊ που συγκεντρώνονται δέκα χρόνια μετά, για να διαπιστώσουν ότι «ο κόσμος δεν άλλαξε σύμφωνα με τις επιθυμίες τους», σκιαγραφημένο με εκφραστική απλότητα, αφοπλιστική ειλικρίνεια και εξαιρετικά εύστοχους διαλόγους, οι οποίοι είναι «πιο αληθινοί κι απ' τους αληθινούς» –μια από τις μεγάλες αρετές των σεναρίων του Sayles–, εντυπωσιάζει και, φυσικά, αντιγράφεται τρία χρόνια μετά από το Χόλιγουντ, με τη *Μεγάλη ανατριχίλα* του Lawrence Kasdan.

Η φήμη του ως ικανότατου σεναριογράφου τον οδηγεί στη δεύτερη συνεργασία του με τους Joe Dante στην ταινία *The Howling* (1981), Lewis Teague στο *Alligator* (1980) και John Frankenheimer στο *The Challenge* (1982). Την ίδια περίοδο διευθύνει δύο δικά του μονόπρακτα, το *Turnbuckle* και το *New Hope for the Dead* στο Boat Basin Theater της Νέας Υόρκης, γράφει το σενάριο της τηλεταινίας *A Perfect Match* σε σκηνοθεσία του Mel Damski και εγκαθίσταται οριστικά μαζί με τη Maggie Renzi στη Ανατολική ακτή: στο Hoboken του Νιου Τζέρσεϊ, μια μικρή επαρχιακή πόλη κοντά στη Νέα Υόρκη, στις εγκαταλειμμένες αποβάθρες της οποίας ο Ελία Καζάν είχε γυρίσει τριάντα χρόνια πριν το *Λιμάνι της αγωνίας*. Σ' αυτό το σημείο αξίζει ν' αναφέρουμε, ότι εκείνη την εποχή ο Steven Spielberg του παραγγέλνει ένα σενάριο για μια ταινία επιστημονικής φαντασίας, με προσωρινό τίτλο *Night Skies*, μια συνεργασία που θα διακοπεί σύντομα, αλλά πολλές από τις αρχικές εμπνεύσεις και επινοήσεις

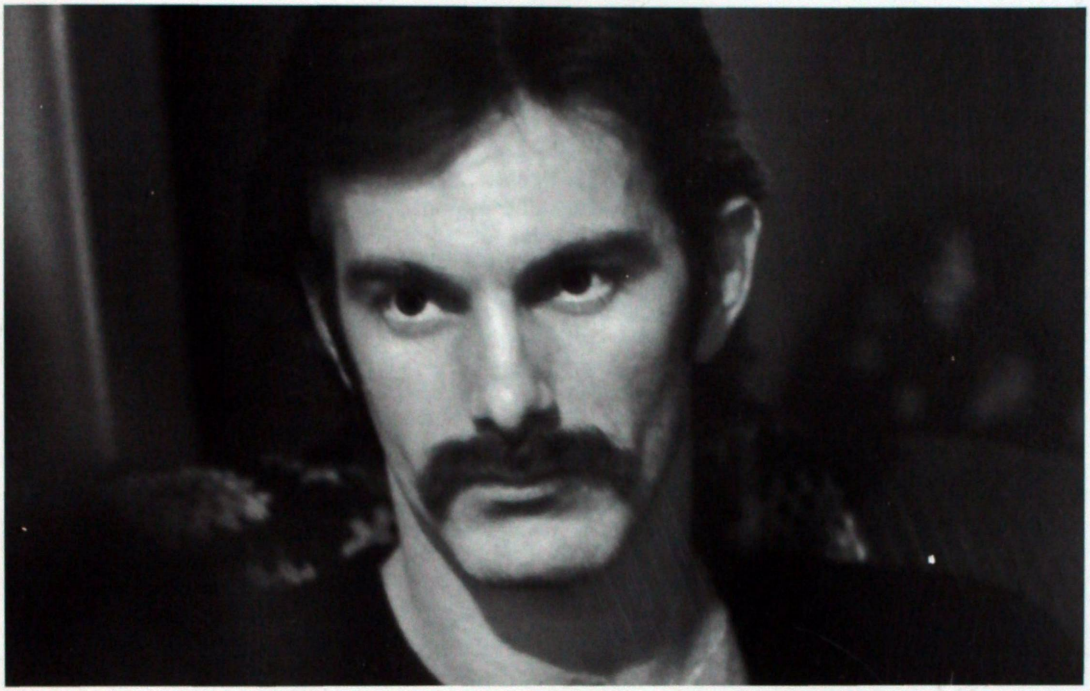
του Sayles θα περάσουν στο τελικό προϊόν, που δεν είναι άλλο από τον *E.T.* (1982).

Όμως, το συρτάρι του μυαλού του είναι πάντα γεμάτο από σχέδια, όχι νεφελώδη και αόριστα, αλλά έτοιμα να πραγματοποιηθούν. Επεξεργάζεται άλλα δύο σενάρια, το *Matewan* (*Ματωμένη Αμερική*) και το *Lianna* (1983) μια παραγωγή 300.000 δολαρίων που θα είναι η δεύτερη ταινία του και πάλι σε 16mm, transfer σε 35mm και γυρίσματα στο Hoboken. Η Lianna είναι μια γυναίκα που η εσωτερική της ανάγκη για απελευθέρωση από τα κοινωνικά, οικογενειακά και σεξουαλικά δεσμά που η κοινωνία της έχει επιβάλλει, την οδηγεί να αναλάβει την ευθύνη της ζωής και του εαυτού της. Ενώ είναι στη φάση του μοντάζ της *Lianna*, ο Sayles ήδη αναζητά χώρους και ηθοποιούς για την επόμενη ταινία του, το *Baby It's You* (1983), σχέδιο το οποίο χρηματοδοτείται από την Paramount. Στη φάση του μοντάζ, σκηνοθέτης και εταιρεία έρχονται σε σύγκρουση, καθώς η εταιρεία, έχοντας εκ των πραγμάτων δικαίωμα, θέλει να επιβάλλει το δικό της final cut. Όταν όμως το test screening της Paramount αποδεικνύεται κατώτερο από την επιλογή του Sayles, η εταιρεία αναγκάζεται να υποχωρήσει και να αποδεχθεί τη δικιά του εκδοχή. Είναι η μοναδική φορά που το final cut, η μοναδική «ιερή αγελάδα» στην κινηματογραφική αντίληψη του Sayles, κινδύνεψε σοβαρά.

Το 1983 η ιδιοφυΐα του αναγνωρίζεται επίσημα κατά κάποιον τρόπο, αφού το ίδρυμα John D. MacArthur τον επιλέγει ως «genius grant», πριμοδοτώντας τον με μια ετήσια χορηγία 30.000 δολαρίων για πέντε χρόνια. Εν τω μεταξύ, έχοντας συγκεντρώσει 350.000 από τα κέρδη τριών χρόνων ως σκηνοθέτης και σεναριογράφος, αυτοχρηματοδοτεί την τέταρτή του ταινία *Brother from Another Planet* (*Από άλλο πλανήτη*, 1984). Για να αποφύγει τις σιδερένιες νόρμες του συνδικάτου, που επιβάλλει δύο βοηθούς σκηνοθέτες και έναν production manager με ψηλότερους μισθούς από τους υπόλοιπους, ο Sayles παραιτείται από το Directors Guild of America για να μπορέσει να κάνει την ταινία που θέλει, όπως αυτός θέλει. Γυρισμένη στο Χάρλεμ, με παραγωγούς τις Maggie Renzi και Peggy Rajski, η ταινία αρέσει σε κριτική και κοινό και κάνει αξιοπρόσεκτες εισπράξεις, κοντά στα 3.500.000 δολάρια, ενώ είναι και η πρώτη του ταινία που έχει διανομή στην Ευρώπη και στην Ελλάδα, όπου προβλήθηκε το 1986. Η μεγάλη του γνώση των κινηματογραφικών ειδών και η ικανότητά του να παίζει στα δάχτυλα τις συμβάσεις, τα στερεότυπα και τους μηχανισμούς λειτουργίας τους, και γι' αυτό να τα υπονομεύει και να τα ανατρέπει, έχουν σαν αποτέλεσμα μια μαύρη κωμωδία που σχολιάζει καυστικά τους φυλετικούς διαχωρισμούς, με μοναδική αυθεντικότητα και πρωτοτυπία.

Το 1985, ένα διάσημο τέκνο του Νιου Τζέρσεϊ, ο Bruce Springsteen, ηχογραφεί το άλμπουμ «Born in the USA», από το οποίο ο Sayles γυρίζει τρία βιντεοκλίπ, ούτως ειπείν, αφού ουσιαστικά είναι ταινίες μικρού μήκους που αφηγούνται μουσικές ιστορίες με βάση τα τραγούδια «Glory Days», «Born in the USA» και «I'm on Fire». Το 1986 προβάλλεται στην τηλεόραση η τηλεταινία *Unnatural Causes* σε σκηνοθεσία του Lamont Johnson, για το σενάριο της οποίας κερδίζει το βραβείο των Writers Guild of America, ενώ την ίδια χρονιά δρομολογείται το γύρισμα του *Matewan* (1987), μ' έναν προϋπολογισμό 4.000.000 δολαρίων που επένδυσε η εταιρεία διανομής Cinecom, στην πρώτη της κινηματογραφική παραγωγή. Τα γυρίσματα γίνονται στο Thurmond το φθινόπωρο του 1986 και στο καστ συμμετέχουν ακόμα και απόγονοι των ανθρακωρύχων που επιβίωσαν από το μακελειό του 1920. Αμέσως μετά, σ' ένα crescendo εκρηκτικής δημιουργικότητας, σύμφωνα με τη συνηθισμένη του στρατηγική, ξεκινά και την υλοποίηση του πιο παλιού του σχεδίου, το *Eight Men Out*, για το οποίο ενδιαφέρθηκε η Orion. Χρησιμοποιώντας στοιχεία της ιστορικής έρευνας που έγινε για το *Matewan* (το κοινωνικό πλαίσιο είναι εντελώς διαφορετικό, αλλά η εποχή κοινή – η δεκαετία του '20), η ίδια σκηνογράφος και για τις δύο ταινίες, Nora Chavooshian, ανακατασκευάζει το Σικάγο του 1920 στην Ινδιανάπολη μ' ένα budget 6.000.000 δολαρίων. Λέει ο ίδιος: «Το *Matewan* έκανε οκτώ χρόνια για να πάρει μπρος και το *Eight Men Out* έντεκα. Μερικές φορές αυτό δεν είναι μονάχα αποθαρρυντικό, αλλά και καταθλιπτικό. Εκείνο όμως που μετράει, είναι να θες πραγματικά να γυρίσεις την ταινία. Για μένα, ανεξάρτητος σκηνοθέτης είναι βασικά αυτός που καταφέρνει να γυρίσει την ταινία που επιθυμεί. Δεν είναι ένα οικονομικό ζήτημα, ούτε και πρόβλημα της αγοράς. Το θέμα είναι να ακολουθήσεις με συνέπεια μέχρι τέλους την αρχική ιδέα».

Το *Matewan*, ανεμίζοντας τους ήχους της bandiera rossa και ενδεδυμένο τα ρούχα του western, πέφτει σαν κομήτης στην αυτάρεσκη και κομφορμιστική εποχή του Reagan, καθώς προσεγγίζει ένα αιματηρό επεισόδιο ταξικής εξέγερσης, ανασύροντας στην επιφάνεια καταχωνιασμένα φαντάσματα κι ένα «κρυμμένο» ιστορικό τραύμα. Ο Sayles, μ' ένα σενάριο-υπόδειγμα της πολυπρισματικής του οπτικής, τον πολιτικό του ριζοσπαστισμό, τους ολοκληρωμένους χαρακτήρες και την πολυφωνική του αφήγηση, που αφήνει ν' ακουστούν πολλές, διαφορετικές όσο και αντίθετες φωνές, δημιουργεί ένα μοναδικό *affresco*, με την αρωγή της εκπληκτικής φωτογραφίας του Haskell Wexler. (Από την εμπειρία του γυρίσματος αυτής της ται-



Ο John Sayles το 1983 / John Sayles in 1983

νίας θα προκύψει κι ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον βιβλίο-χρονικό με τίτλο *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*, που εκδίδεται το 1987). Την ίδια εποχή που οι ανθρακωρύχοι στη Δυτική Βιρτζίνια παίρνουν τα όπλα ενάντια στους μπράβους των αφεντικών, στο Σικάγο ένα σκάνδαλο στο χώρο του μπέιζμπολ (την τέλεια ενσάρκωση του αμερικανικού πνεύματος, κατά τον Mark Twain) συγκλόνιζε την αθλητική κοινότητα. Στο *Eight Men Out* (1988), όπου η κορυφαία και δοξασμένη ομάδα των White Sox αμαυρώνει (κυριολεκτικά) το όνομά της, καθώς ξεπουλιέται στα στημένα στοιχήματα του οργανωμένου εγκλήματος, για να μείνει στην ιστορία του αθλήματος ως Black Sox, ο Sayles καταγράφει τη σκοτεινή και διεφθαρμένη πλευρά του αμερικανικού ονείρου, εκεί όπου όλα είναι αντικείμενο αγοραπωλησίας και οι πάντες έχουν την τιμή τους.

Μετά τις δύο αυτές απαιτητικές σε επίπεδο παραγωγής ταινίες, ριζωμένες στη πραγματική ιστορία της χώρας και γυρισμένες σε λιγότερο από 2 χρόνια, ο Sayles στρέφεται στην ολοκλήρωση του τρίτου του μυθιστορήματος, *Los gusanos*, που εκδίδεται από τον οίκο HarperCollins το 1991 και αφορά στην κοινότητα των αντι-Καστρικών κουβανών μεταναστών στο Μαϊάμι. Το 1989 προβάλλεται η ταινία *Breaking Life* του Bill Forsythe βασισμένη σε σενάριο του Sayles. Την ίδια εποχή γράφει για το NBC το σενάριο της τηλεταινίας *Shannon's Deal*, για το οποίο βραβεύεται με το Edgar Award για την καλύτερη τηλεοπτική παραγωγή του 1990, η οποία μεταλλάσσεται σε κανονική τηλεοπτική σειρά, αλλά το κανάλι θα την σταματήσει για λόγους χαμηλής θεαματικότητας. Εμπορική αποτυχία θα αποδειχθεί και η ταινία *City of Hope* (*Πόλη της ελπίδας*) (1991) όπου ένα σκάνδαλο διαπλοκής οικονομικής και πολιτικής εξουσίας απλώνεται σαν επιδημία, διαρρηγνύοντας τον συνεκτικό ιστό της πόλης και τις ζωές των ανθρώπων της. Με την ταινία αυτή, διαφοροποιείται αισθητά από τις προηγούμενές του, σε ότι αφορά το στυλ και την κινηματογραφική φόρμα που ταιριάζει γάντι στο σχεδόν χαοτικό status της ιστορίας: χρήση για πρώτη φορά του πλάνου-σεκάνς και πολυφωνική αφηγηματική δομή μέσα από ένα πυκνό πλέγμα πολλαπλών υπο-ιστοριών τύπου Altman.

Αυτό που πάντα ενδιέφερε τον Sayles ήταν να βρει την

κατάλληλη κινηματογραφική φόρμα για να αφηγηθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την ιστορία του. Μη έχοντας καμία σχέση με το σινεμά του δημιουργού –έτσι όπως αυτή η πολύπαθη έννοια είχε διαμορφωθεί στην Ευρώπη, ως μια ετικέτα αισθητικού τύπου που δηλώνει το προσωπικό ύφος– το στυλ του Sayles είναι να μην έχει στυλ: ξεφεύγει από τα κλισέ, δεν έχει καν προσωπική σφραγίδα (το μόνιμο άχθος του δημιουργού), αλλά ούτε και τη χρειάζεται. Το ύφος του πηγάζει και προσαρμόζεται στις ανάγκες της ταινίας (προσαρμόζοντας πάντα το project στο budget), είναι ευέλικτο και χωρίς αγκυλώσεις και ξέρει να βιδώνει μέσα του, σχεδόν χειρωνακτικά, την ιστορία. Αυτό που μένει σταθερό και αμετακίνητο είναι η εσωτερική ανάγκη να αφηγηθεί μια ιστορία με τον δικό του (και μόνον) τρόπο, χωρίς ίχνος διδακτισμού, ιδεολογικών εμμονών ή καταγγελτικής διάθεσης.

Η μόνη συνθήκη στην οποία υποτάσσεται η όποια αισθητική αρχή, αφορά στο να είναι γερά αγκυροβολημένη στη μοναδική του μεγάλη και αδιαπραγμάτευτη εμμονή: τον έλεγχο του final cut, σανίδα σωτηρίας και περήφανη σημαία όλου του έργου του.

Το 1992 ένα ακόμα παλιό του σχέδιο πραγματώνεται. Μια ταινία ελεύθερα εμπνευσμένη από την *Persona* (1966) του Ingmar Bergman, που κινείται ανάμεσα στο μελόδραμα και στην κωμωδία χαρακτήρων.

Μ' έναν προϋπολογισμό 3.000.000 δολαρίων και με διανομή από τη Miramax, το *Passion Fish* (*Ψάρι του πάθους*) είναι η πρώτη του ταινία που κερδίζει δύο υποψηφιότητες για Όσκαρ (κατηγορία πρωτότυπου σεναρίου για τον ίδιο και Α΄ γυναικείου ρόλου για την Mary McDonnell), ενώ έχει και μια θετική πορεία στα ταμεία με εισπράξεις 5.500.000 δολαρίων. Για μια ακόμη φορά, η ικανότητά του να ακροβατεί στα σύνορα των ειδών, κινηματογραφικών και τηλεοπτικών, του επιτρέπει να ανατρέψει τις συμβάσεις και τα στερεότυπα της σαπουνόπερας και να φτάσει στον κρυμμένο πυρήνα της ιστορίας, που δεν είναι άλλος από την επιτακτική ανάγκη για ανθρώπινη επαφή και επικοινωνία.

Εν τω μεταξύ, η επόμενη ταινία είναι ήδη στα σκαριά. Πρόκειται για το *The Secret of Roan Inish* (*Το μυστικό της Ρόαν Άνις*, 1995) μιας ιστορίας ανάμεσα στο παραμύθι και το θρύλο, της μόνης που διαδραματίζεται εκτός Αμερικής, στην Ιρλανδία, στα τέλη της δεκαετίας του '40. Η Maggie Renzi και η Sarah Green αναζητούν χρηματοδότη χωρίς αποτέλεσμα, κι έτσι ο Sayles και η Renzi, ρισκάροντας όπως πάντα, αναγκάζονται να βάλουν από την τσέπη τους το 1/3 του συνολικού προϋπολογισμού που είναι 6.500.000 δολάρια. Τα γυρίσματα γίνονται στο Donegal στην επαρχία του Ulster, πολύ κοντά στα σύνορα της Βόρειας Ιρλανδίας και η ταινία διανέμεται από την First Look Pictures, βγάζοντας τα λεφτά της. Στο *The Secret of Roan Inish*, ο Sayles αφήνεται στην αχλύ του μύθου της κελτικής παράδοσης, κινηματογραφώντας μια ιστορία φόρο τιμής στις ιρλανδέζικες ρίζες του, σ' ένα φιλμ όπου το όνειρο συναντά την πραγματικότητα.

Αμέσως μετά, ακολουθεί το *Lone Star* (*Μοναχικό αστέρι*, 1996), η μεγαλύτερη μέχρι και σήμερα εμπορική επιτυχία του. Η συνεργασία του με την Castle Rock για την κινηματογραφική μεταφορά του βιβλίου *Gold of Exodus* του Howard Bloom δεν θα ευοδωθεί, αλλά η επαφή του με την εταιρεία θα έχει σαν αποτέλεσμα την παραγωγή του *Lone Star*. Γυρισμένη την άνοιξη του 1995, μ' έναν προϋπολογισμό 4.500.000 δολαρίων, η ταινία μετά από μια εξαιρετική υποδοχή στο Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών στο Φεστιβάλ των Κανών και μια πετυχημένη διαφημιστική καμπάνια της Columbia Pictures, ξεπέρασε τα 13.000.000 δολάρια σε εισπράξεις και απέφερε στο δημιουργό της τη δεύτερη υποψηφιότητά του για Όσκαρ σεναρίου. Λίγες ταινίες στο σύγχρονο αμερικανικό σινεμά έχουν καταγράψει με τέτοια ακρίβεια, διαύγεια και δύναμη αλήθειας το πολύπλοκο πλέγμα των φυλετικών συγκρούσεων και των διαπροσωπικών σχέσεων από την μία στην άλλη όχθη του Ρίο Γκράντε (για τους Αμερικανούς) και Ρίο Μπράβο (για τους Μεξικάνους). Διασχίζοντας την απόσταση από το χθες στο σήμερα, από το παρελθόν στο παρόν με την εκπληκτική χρήση των flashback που δεν σπάνε αλλά ενοποιούν τον ιστορικό χρόνο, ο Sayles σκάβει στο υπέδαφος του πραγματικού, αποκαλύπτοντας βαθιά κρυμμένα όσο και απωθημένα μυστικά και ψέματα. Ταινία ρηξικέλευθης απομυθοποίησης με όχημα τη μνήμη, το *Lone Star*, με μια αρχαιολογική σχεδόν μέθοδο, σαν ξεφλούδισμα του κρεμμυδιού, αποφλοιώνει το μύθο του ηρωικού West, αποκαθηλώνοντας τη διάσημη στάκα που ακούγεται στον *Άνθρωπο που σκότωσε τον Λίμπερτυ Βάλλανς* του John Ford, «Όταν ο θρύλος γίνεται πραγματικότητα, κερδίζει ο θρύλος», όχι χάριν πολιτικής ορθότητας ή αποκατάστασης της αλήθειας, αλλά για λόγους συμφιλίωσης, αποδοχής του εαυτού ως Άλλου και δυνητικής αυτογνωσίας.

Εκμεταλλευόμενοι τη συγκυρία, οι Maggie Renzi και Paul Miller καταφέρνουν να συγκεντρώσουν 2.500.000 δολάρια για την επόμενη ταινία, *Men with Guns* (*Άνδρες με όπλα*, 1997), το σενάριο της οποίας ο Sayles είχε έτοιμο από το 1993. Πρόκειται για ένα οδοιπορικό θανάτου στην ταραγμένη πολιτικά και κοινωνικά Κεντρική Αμερική, μια ταινία αποκλειστικά σε ισπανική ομιλούσα, γυρισμένη στο Μεξικό. Η Sony Classics, όμως, της έδωσε μια περιορισμένη διανομή την άνοιξη του 1998, με πενιχρά εισπρα-

κτικά αποτελέσματα (μόλις 740.000 δολάρια), παρ' όλο που είναι υποψήφια για την Χρυσή Σφαίρα στη κατηγορία καλύτερης ξένης ταινίας (!) αφού μονάχα οι αγγλόφωνες ταινίες μπορούν να συμμετάσχουν στον διαγωνισμό, ανεξάρτητα από τη χώρα προέλευσης.

Λίγους μήνες αργότερα, ο Sayles είναι ήδη απασχολημένος με τη 12η ταινία του, το *Limbo* (1999). Πρόκειται ίσως για την πιο ακραία ιστορία που έχει γράψει και αφορά στην συνάντηση τριών μοναχικών ανθρώπων σ' έναν ανοίκειο τόπο, κάπου στα όρια της πραγματικότητας, που διαδραματίζεται στη Βόρεια Αλάσκα. Με 8.500.000 δολάρια, είναι η πιο ακριβή του παραγωγή, με μικρή συμμετοχή της Sony, από την οποία διανέμεται, και είναι η μεγαλύτερη εμπορική αποτυχία του, αφού μόλις που καταφέρνει ν' αγγίξει τα 2.000.000 δολάρια σε εισπράξεις. Αλλά, ως γνωστόν, αυτό ποτέ δεν επηρέασε την ακάματη θέλησή του για δημιουργία και το 2001 είναι έτοιμη η επόμενη ταινία του, *Sunshine State* (*Ηλιόλουστη πολιτεία*). Γυρισμένη στη Φλόριντα, πρόκειται για ένα έργο πολύ κοντά στο πολυφωνικό μοντέλο του *City of Hope* μ' έναν προϋπολογισμό 5.000.000 δολαρίων.

Στο μεταξύ, ο John και η Maggie, που από τα μέσα της δεκαετίας του '90 έχουν εγκαταλείψει το Hoboken –που έχει γίνει ένα απρόσωπο προάστιο της Νέας Υόρκης– κι έχουν μετακομίσει στο Stanfordville, δύο ώρες πιο βόρεια, υποστηρίζουν ως παραγωγοί το *Girlfight* (2000), πρώτη ταινία της συνεργάτιδάς τους Karyn Kusama, που κερδίζει το μεγάλο βραβείο στο φεστιβάλ του Sundance. Την ίδια περίοδο, ο Sayles βάζει το μαγικό του χέρι στα σενάρια πολλών εμπορικών παραγωγών, χωρίς να εμφανίζεται το όνομά του στα credits των ταινιών. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα *The Quick and the Dead* (*Εθελονταί θανάτου*, 1995) του Sam Raimi, *Apollo 13* (*Απόλλων 13*, 1995) του Ron Howard, *Mimic* (1997) του Guillermo Del Toro, *Newton Boys* (1998) του Richard Linklater, και *The 6th Day* (*Η 6η μέρα*, 2002) του Roger Spottiswood.

Το 2003 είναι η σειρά του *Casa de los Babys*, λατινοαμερικανικό δράμα χαρακτήρων με εξαιρετικές γυναικείες ερμηνείες, που αφορά στην υιοθεσία παιδιών από άτεκνες αμερικανίδες, και της συνεργασίας του στο σενάριο της ταινίας *Alamo*, σε σκηνοθεσία του John Lee Hancock και παραγωγή του Ron Howard. Ακολουθεί το *Silver City* (*Ψηφίστε Πιλάγκερ... δαγκωτό*, 2005), όπου παρακολουθώντας την προεκλογική εκστρατεία ενός υποψήφιου κυβερνήτη (μια γκροτέσκα όσο και γελοία φιγούρα που παραπέμπει σχεδόν άμεσα στον George W. Bush), ο Sayles σχολιάζει κριτικά τον τρόπο λειτουργίας του πολιτικού συστήματος, αλλά και τους κούφιους όσο και επικίνδυνους ανθρώπους που το υπηρετούν.

Τι είναι λοιπόν αυτό που κάνει τόσο ξεχωριστό αυτόν τον, σχεδόν δίμετρο άντρα, που θαρρείς πως έχει «δραπετεύσει» από κάποιο western του John Ford, και τόσο τυπικά αμερικανό σκηνοθέτη; Η ακρίβεια των σεναρίων του που μοιάζουν με τέλειους ωρολογιακούς μηχανισμούς που εκρήγνυνται πάντα την στιγμή που το κύριο σώμα του «εχθρού» περνά τη γέφυρα; Η ικανότητά του να συλλαμβάνει τις ρευστές, και γι' αυτό διπλά άπαστες, μεταβατικές ιστορικές στιγμές και να κινηματογραφεί τα εσωτερικά τοπία των ηρώων του καθώς συγκλονίζονται από τις αλλαγές; Η προσοχή του σε ήρωες «που καίγονται σαν μυθικά κίτρινα πυροτεχνήματα»* από την επιθυμία να κατακτήσουν τον εαυτό τους, αναζητώντας –σχεδόν πάντα χωρίς να τη βρίσκουν– τη θέση τους μέσα στον κόσμο; Το ξεμαγεμένο όσο και διεισδυτικό βλέμμα στην Ιστορία της χώρας του, που σηκώνει τα πέπλα του μύθου φτάνοντας στις μυστικές πηγές του αμερικανικού ονείρου; Η άοκνη αναζήτηση μιας άλλης εναλλακτικής όσο και υπαρκτής (το έργο του είναι η απόδειξη) πτυχής του "American way of life", μακριά από τα εκτυφλωτικά, και γι' αυτό παραμορφωτικά, φώτα του Χολιγουντιανού θεάματος;

Ο John Sayles, με αδάμαστη θέληση, ακεραιότητα, αυθεντικότητα και ειλικρίνεια, γνήσιος απόγονος του Τζακ Λόντον, ακολουθεί εδώ και 30 χρόνια το όραμά του, τοποθετώντας την κινηματογραφική του κάμερα στο ανθρώπινο ύψος – κι αυτό δεν είναι μονάχα μια βαθιά συνειδητή πολιτική πράξη, αλλά υποδηλώνει κι ένα σπάνιο ήθος ζωής.

* Jack Kerouac, *On the Road*.

(Πολλά από τα στοιχεία της εργοβιογραφίας αντλήθηκαν από το βιβλίο *John Sayles e il cinema indipendente USA*, σε επιμέλεια των Roberto Pisoni και Giovanni Spagnoletti, Edizioni Lindau, που εκδόθηκε από την 39η Mostra Internazionale del Nuovo Cinema του Pesaro το 2003.)

THE LIFE AND WORKS OF JOHN SAYLES

by **Thomas Linaras**

"When an audience comes out of one of my films, I want them to think of real people, and not other films they've seen."

John Sayles

John Sayles was born in 1950 in Schenectady, a small town in the greater industrial region of New Jersey. His parents were both teachers, and his grandfathers, of Irish descent, were both police officers. In 1968 he entered Williams University in Massachusetts and during his time there he met Maggie Renzi, his life companion and producer of his films to this date.

As a student, Sayles traveled into the American mainland, doing several odd jobs and getting an insider's view of the working class and its people, an experience that had a decisive effect on his subsequent literary and filmic output. In 1972 he completed his studies, majoring in Psychology. He then began writing short stories, none of which were published, until Atlantic Monthly Press expressed interest in his novella *Men* and asked him to develop it into a novel. Within six months, he finished it and delivered his first novel, *Pride of the Bimbos*. It dealt with the world of professional baseball and was published in 1975, receiving positive reviews. During this period, three of his short stories were published in *The Atlantic Monthly* magazine, one of which, a story entitled "I-80 Nebraska, M. 490-M. 205", received the O. Henry Best Short Story Award. In 1977, Atlantic brought out his second novel, *Union Days*, which was short-listed for two prestigious national literary awards: the National Book Award and the National Book Critics' Circle Award.

It was during this period that his passion for the cinema was also born, and Sayles began working on his first screenplays, which become his calling card into the world of the cinema. He adapted Eliot Asinof's non-fiction book *Eight Men Out* (1963), about a scandal that shook the world of baseball in Chicago in the 20s, and showed it around through his agent, as a first sample of his screenwriting abilities.

His first professional job as a screenwriter was with New World Pictures, the small but competitive company established by the "father" of the B-movie, Roger Corman. Working for the company, he delivered the scripts for Joe Dante's *Piranha* (1978), Lewis Teague's *The Lady in Red* (1979) and Jimmy Murakami's *Battle Beyond the Stars* (1980). In 1979 he completed and published *The Anarchists' Convention*, a collection of short stories, and in 1980 he wrote, directed and edited his first feature film, *Return of the Secaucus 7*.

Multi-talented, fast and effective, Sayles has the singular ability of taking on various different projects all at the same time. He either completes or leaves them for a later date, waiting for the right moment, but has managed never to compromise his work during his thirty-year career; a strategy that makes him one of the key players of American independent cinema, on the fringes of Hollywood.

The *Return of the Secaucus 7*, filmed on 16mm and transferred to 35mm, on a shoestring budget of $60,000, paved a path for independent cinema and created an independent and alternative cinema circuit. The film is the portrait of a group of former radicals from New Jersey who, during a reunion ten years later come to the realization that "the world didn't change according to their wishes." The tale is told with expressive simplicity, disarming sincerity and extremely poignant dialogue, whose "realer than real" quality – one of Sayles's script trademarks – impressed Hollywood and was duly copied three years later, in Lawrence Kasdan's *The Big Chill*.

Sayles's growing reputation as an accomplished screenwriter led to a second collaboration with Joe Dante and Lewis Teague in *The Howling* (1981) and *Alligator* (1980) respectively, and with John Frankenheimer, for whom he penned *The Challenge* (1982). During this period, he also staged two one-act plays of his, *Turnbuckle* and *New Hope for the Dead*, at Boat Basin Theater in New York and wrote the script for the TV film *A Perfect Match*, which was directed by Mel Damski. He also moved to the East Coast with Maggie Renzi and settled in Hoboken, a small town in New Jersey, on the outskirts of New York – the very place where, thirty years earlier, Elia Kazan had filmed *On the Waterfront*. At about this time, Sayles was approached by Steven Spielberg who commissioned a sci-fi script from him with the working title *Night Skies*. While the collaboration of the two was short-lived, many of Sayles's original ideas made it into the final product, which was none other than *E.T.* (1982).

Sayles's mind is always full of new projects, not vague or hazy, but concrete and ready to be realized. He worked on

Return of the Secaucus 7, 1980: Bruce McDonald, John Sayles, David Strathairn

another two scripts, *Matewan* and *Lianna*, the latter becoming his second film. *Lianna* (1983) was a $300,000 production which was once again filmed on 16mm and transferred to 35mm, and which was shot on location in Hoboken. Lianna is a woman whose inner need for emancipation from the social, family and sexual constraints that society has imposed on her drives her to reclaim responsibility of her life and self. While editing *Lianna*, Sayles was already scouting for locations and actors for his next film, *Baby It's You* (1983), a project which was financed by Paramount. When the film was in post-production, the director and the company had a falling out, as Paramount had the rights on the final cut and wanted to impose its editing on the film. When, however, Paramount's version fared badly in test screenings and proved to be inferior to Sayles's version, the company was forced to back down and accept his cut. It is the only instance when the final cut, that most "sacred cow" in Sayles's filmic world, was ever seriously jeopardized.

In 1983, Sayles's genius was formally recognized, and he was awarded a "genius grant" of $30,000 per year for a five-year period by the John D. MacArthur Foundation. In the meantime, having gathered $350,000 from his fees as a screenwriter and director over three years, he personally funded his fourth film, *Brother from Another Planet* (1984). To avoid the rigid union norms, which dictate that he should have two assistant directors and a production manager with higher fees than the rest of the crew, Sayles left the Directors Guild of America so as to be able to make his film on his own terms. Shot on location in Harlem and produced by Maggie Renzi and Peggy Rajski, the film was popular with audiences and critics alike and had an impressive run at the box office, grossing almost $3.5 million. It is also the first of his films that was distributed in Europe – it was released in Greece in 1986. Sayles's great awareness of different genres, and the ease with which he undermines and subverts their conventions, their stereotypes and their mechanisms, created a dark comedy, which satirized race segregation with singular authenticity and originality.

In 1985, another famous New Jersey native, Bruce Springsteen, recorded his album "Born in the USA", for which Sayles filmed three music videos for the songs "Glory Days", "Born in the USA" and "I'm on Fire", which are essentially short films that narrate three different stories based on the lyrics. In 1986, the TV movie *Unnatural Causes*, directed by Lamont Johnson, aired on TV and Sayles was honored by the Writers Guild of America for

The Howling, 1981

his screenplay. During that same year, the production of *Matewan* (1987) received the green light, and its $4 million budget was put up by the release company Cinecom in its first movie production. Shooting took place in Thurmond, in the fall of 1986, and the cast even featured descendants of the original miners who survived the 1920 massacre. Immediately afterwards, in a steady crescendo of explosive creativity, and in accordance with his usual practice, Sayles filmed his old project *Eight Men Out*, for which Orion expressed interest. Using elements of the historical research that was done for *Matewan* (while the social framework is completely different, the time is the same – the 1920s), his set designer, Nora Chavoosian rebuilt 20s Chicago in Indianapolis on a $6 million budget. Sayles commented: "*Matewan* took eight years to 'take off' and *Eight Men Out* took eleven. Sometimes when that happens it's not just discouraging, but depressing too. But what counts is that you really want to make the film. For me, an independent director is essentially someone who manages to make the film he wants. It's not a financial issue, or an issue of market politics. The point is to be consistent and stick to your initial idea through to its completion."

Matewan, set to the sounds of "Bandiera Rossa" and dressed in the garb of a Western, landed like a comet in the midst of the complacent and conformist Reagan era. The film dealt with a bloody episode of class revolt, bringing banished ghosts and a 'hidden' American historical trauma to the surface. Using a model script that flawlessly presented the director's multileveled viewpoint and political radicalism, and contained rounded characters and a polyphonic narrative which allowed for the co-existence of many different as well as opposing voices, Sayles created a singular fresco, with the assistance of Haskell Wexler's stunning cinematography. (An illuminating book entitled *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan*, which chronicles the film's shoot, was also published in 1987.) While the coal miners in West Virginia rose up in arms against the bosses' stooges, in Chicago a scandal within the world of baseball (a sport that was, according to Mark Twain, the perfect embodiment of the American spirit) was sending shock waves through the sports world. In *Eight Men Out* (1988), the top league and world-famous team of the White Sox literally blackens its name, as it sells itself to the illegal bets of organized crime, an episode that will be recorded in the history of the sport as

the "Black Sox" scandal. Sayles portrayed the dark and corrupt side of the American dream, where everything can be bought and sold, and where everyone has his price. Following these two challenging and ambitious productions, which were rooted in the actual history of his country and were completed in less than two years, Sayles focused on finishing his third novel *Los gusanos*, which was published by HarperCollins in 1991 and dealt with the anti-Castro Cuban community in Miami. In 1989, Bill Forsythe's film *Breaking Life* was released, which was also written by Sayles. At this time he also wrote the script for the NBC TV movie *Shannon's Deal*, for which he won the Edgar Award for the best TV production of 1990 – a success which spawned a regular TV series based on the TV movie, only to be cancelled later by the network because of low ratings. Sayles's film *The City of Hope* (1991) was also unsuccessful; a film in which a scandal of financial and political power spreads like an epidemic, damaging the social fabric of the town and the lives of its inhabitants. In this film Sayles moves into distinctly new territory, in terms both of the film's style and form, which fit the story's chaotic subplots perfectly: it is the first time he uses long, one-take shots that last the duration of a sequence and employs a polyphonic narrative structure which contains a thick web of different subplots, a style that is reminiscent of Altman's work.

What has consistently interested Sayles is to find the right cinematic form that would best suit his story. Moving away from the auteur theory – this maligned term that has established itself in Europe as the mark of aesthetic form that reflects personal vision– Sayles's style is to not have a particular style: he avoids clichés, is not interested in having a recognizable personal mark (the permanent concern of the auteur), and doesn't need it, either. His sensibility is founded in and is tailored to the particular needs of the film at hand (his projects are also always pragmatically tailored to the budget), it is flexible and unconstrained, and thus has the ability to find inner connections and to make the story stick, in an almost manual fashion. What remains steady and resolute is his inner need to tell a story in his own distinctive way, without a trace of didacticism, ideological dystrophy or polemical spirit. The sole condition to which his aesthetics could be said to conform is his steadfast conviction, his single and uncontestable determination to have control of the final cut, the life buoy and proud feature of all his work.

In 1992, another old plan of his was realized – a film that is freely inspired by Ingmar Bergman's *Persona* (1966) and shifts between melodrama and character-based comedy. Shot on a $3 million budget and distributed by Miramax, *Passion Fish* is Sayles's first film to be nominated for two Academy Awards (in the categories of Original Screenplay and of Leading Actress for Mary McDonnell). The film also had a good run at the box office, grossing $5.5 million. Once again, his ability to tread the line between different genres of both cinema and TV enables him to subvert soap-opera conventions and to reach the hidden core of the story, which is none other than the imperative need for human contact and communication.

Meanwhile, his next project was already set up. It was *The Secret of Roan Inish* (1995), a story that finds its balance somewhere between legend and myth, and is his only film that takes place outside America, being set in Ireland in the late 40s. Maggie Renzi and Sarah Green sought financing without the desired result, and so Sayles and Renzi, taking yet another risk, were forced to personally fund 1/3 of the film's $6.5 million budget. The film was shot on location in Donegal in the county of Ulster near the border with Northern Ireland, was distributed by First Look Pictures and covers its investment. In this film, Sayles lets himself drift into the mists of Celtic myth and tradition, filming a story where dream meets reality, which at the same time pays an oblique tribute to his Irish roots.

This film was immediately followed by *Lone Star* (1996), Sayles's greatest commercial success to date. Although his collaboration with Castle Rock for the screen adaptation of Howard Bloom's novel *Gold of Exodus* fell through, his relationship with the company resulted in *Lone Star*. Filmed in the spring of 1995, on a $4.5 million budget, the film met with a very warm reception at the Cannes Festival Directors' Fortnight and, following a successful advertising campaign by Columbia Pictures, went on to gross more than $13 million at the box office, also bringing Sayles a second Original Screenplay Academy Award nomination. Few films in contemporary American cinema have depicted with such precision, clarity and truthful power the complex web of the racial tensions and relations between those who live on the border between Texas and Mexico, the Rio Grande (on the American side) and the Rio Bravo (on the Mexican side). Covering the distance between yesterday and today and linking the past and the present through its ingenious use of flashbacks that don't fragment but rather conjoin historical time, Sayles exposes America's true underbelly, revealing deeply hidden and repressed secrets and lies. A cutting-edge film, which uses memory as its propelling force, *Lone Star* employs an almost archaeological

method, like the peeling of an onion, to strip down the myth of the heroic West, subverting the famous line from John Ford's *The Man Who Shot Liberty Vallance*, "When legend becomes reality, the legend wins", not because of a sense of political correctness or to restore the truth, but in order to come to terms with the past, to accept the Self as Other and potentially to become more self-aware.

Taking advantage of this positive juncture in Sayles's career, Maggie Renzi and Paul Miller managed to gather $2.5 million for his next film, *Men With Guns*, the script of which was had been ready since 1993. The film is a travelogue of death in the socially and politically turbulent Latin America, its dialogue is solely in Spanish, and it was filmed in Mexico. However, Sony Classics gave the film very limited release in the spring of 1998, resulting in poor financial returns (only $740,000). Interestingly, the film was nominated for a Golden Globe award in the category of Best Foreign Film (!), as only English-speaking films can be nominated for other awards.

A few months later, Sayles was busy making his twelfth film, *Limbo* (1999). Arguably the most cutting-edge story he has ever written, mixing fantasy and reality, it deals with the meeting of three lonely people in the uncanny environment of North Alaska. Sony contributed to the production in a small way and also distributed the film. At $8.5 million, it was Sayles's most costly production and his greatest commercial failure, as it barely grossed $2 million. As we have already seen, however, this never smothers Sayles's passionate need to create, and by 2001 his next film, *Sunshine State*, was ready. Filmed in Florida on a $5 million budget, it is reminiscent of the polyphonic model of *City of Hope*.

Meanwhile, as of the mid-90s John and Maggie moved out of Hoboken, which had become an impersonal New York suburb, and moved to Stanfordville, which is further north. The couple produced their long-time collaborator Karyn Kusama's first film, *Girlfight* (2000), which won the Grand Jury Prize at the Sundance Film Festival. Sayles also gave his Midas touch to a number of mainstream scripts during that time, without receiving a credit in the films – among them: Sam Raimi's *The Quick and the Dead* (1995), Ron Howard's *Apollo 13* (1995), Guillermo Del Toro's *Mimic* (1997), Richard Linklater's *The Newton Boys* (1998) and Roger Spottiswood's *The 6th Day* (2002). In 2003, Sayles made *Casa de los Babys*, a Latin-American character-driven drama with outstanding female performances, which deals with the adoption of children by childless American women, and also worked on the script for *Alamo*, a film that was directed by John Lee Hancock and produced by Ron Howard. He then made *Silver City* (2005), a film that follows the campaign of a politician who wants to become governor (a grotesque and ludicrous character, who refers almost directly to George W. Bush). Sayles cast a very critical eye on the way the political system functions, and on the vacuous and dangerous people who serve it.

What is it then that makes this man, who looks as if he's jumped out of a John Ford western, this so typical American director, so special? Is it his screenplays' tremendous attention to detail, which makes them function like a time bombs that are detonated the very moment the "enemy" crosses the bridge? Is it his ability to capture the fluid and elusive historical moments and to film the inner landscapes of his heroes, as they are shattered by change? Could it be his interest in heroes that "burn like fabulous yellow Roman candles"* with the desire to conquer themselves, seeking – and almost never finding – their place in the world? Is it perhaps his impartial and penetrating look at his country's history, which draws back the veils of myth and reaches to the hidden foundations of the American Dream? Or is it his unrelenting quest for an alternative as much as real (his very films are the testament to this) expression of the "American way of life", far away from the blinding – and therefore distorting – lights of the Hollywood spectacle?

With unwavering willpower, integrity, authenticity and sincerity, like a genuine descendant of Jack London, John Sayles has pursued his vision for three decades, resolutely using his camera to look at his fellow-humans. And this is not only a profoundly conscious political act, but also suggests a rare lifelong ethos.

Translated into English by **Hector Apostolopoulos**

* Jack Kerouac, *On the Road*.

(Much of the information contained in this piece was drawn from the book *John Sayles e il cinema indipendente USA*, ed. Roberto Pisoni and Giovanni Spagnoletti, Edizioni Lindau, published by the 39th Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesaro in 2003.)

ΣΕΝΑΡΙΑ / SCREENPLAYS

πέραν των ταινιών του / other than films directed by him

Για τον κινηματογράφο / For the screen:

1978 *Piranha*
Σκηνοθεσία / Direction: Joe Dante,
Σενάριο / Screenplay: John Sayles,
Παραγωγός / Producer: John Davidson,
Παραγωγή / Production: New World Pictures

1979 *The Lady in Red*
Σκηνοθεσία / Direction: Lewis Teague
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Παραγωγός / Producer: Julie Corman
Παραγωγή / Production: New World Pictures

1980 *Battle Beyond the Stars*
Σκηνοθεσία / Direction: Jimmy T. Murakami
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Παραγωγός / Producer: Ed Carlin
Παραγωγή / Production: New World Pictures

1980 *Alligator*
Σκηνοθεσία / Direction: Lewis Teague
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Παραγωγός / Producer: Brandon Chase
Παραγωγή / Production: BLC

1981 *The Howling*
Σκηνοθεσία / Direction: Joe Dante
Σενάριο / Screenplay: John Sayles, Terence H. Winkless
Παραγωγός / Producer: Jack Conrad
Παραγωγή / Production: Avco Embassy

1982 *The Challenge*
Σκηνοθεσία / Direction: John Frankenheimer
Σενάριο / Screenplay: John Sayles, Richard Maxwell
Παραγωγοί / Producers: Robert L. Rosen, Rob Beekman
Παραγωγή / Production: CBS Theatrical Films Group

1983 *Enormous Changes at the Last Minute*
Σκηνοθεσία / Direction: Mirra Bank, Hellen Hovde
Σενάριο / Screenplay: John Sayles, Susan Rice (βασ. στις διηγήσεις της / based on the stories by Grace Paley)
Παραγωγός / Producer: Mirra Bank
Παραγωγή / Production: Ordinary Lives

1986 *Clan of the Cave Bear*
Σκηνοθεσία / Direction: Michael Chapman
Σενάριο / Screenplay: John Sayles (από το μυθιστόρημα της / based on the novel by Jean M. Auel)
Παραγωγοί / Producers: John Peters, Peter Guber
Παραγωγή / Production: Decade-Jones

1987 *Wild Thing,*
Σκηνοθεσία / Direction: Max Reid
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Παραγωγός / Producer: David Calloway, Nicholas Clermont,
Παραγωγή / Production: Atlantic Releasing Corp.

1989 *Breaking In*
Σκηνοθεσία / Direction: Bill Forsythe
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Παραγωγός / Producer: Harry Gittes
Παραγωγή / Production: Samuel Goldwyn Company

1994 *Men of War*
Σκηνοθεσία / Direction: Perry Lang
Σενάριο / Screenplay: John Sayles (τίτλος πρωτότυπου σεναρίου / original screenplay title: A Safe Place)
Παραγωγοί / Producers: Arthur Goldblatt, Andrew Pfeffer,
Παραγωγή / Production: Grandview Avenue Pictures

2003 *The Alamo*
Σκηνοθεσία / Direction: John Lee Hancock
Σενάριο / Screenplay: John Sayles, John Lee Hancock, Stephen Gaghan, Leslie Bohem
Παραγωγοί / Producers: Brian Grazer, Ron Howard
Παραγωγή / Production: Texia Productions, Image Entertainment

Battle Beyond the Stars, 1980

Σενάρια για την τηλεόραση / Scripts for television

1980 *A Perfect Match*
Σκηνοθεσία / Direction: Mel Damski
Σενάριο / Screenplay: John Sayles (βασισμένο σε μία ιδέα των/ based on an idea by Andre Guttfreund, Mel Damski,
Παραγωγή / Production: CBS / Lorimar

1986 *Unnatural Causes*
Σκηνοθεσία / Direction: Lamont Johnson
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Παραγωγή / Production: NBC / Image Entertainment

1989 *Shannon's Deal* (πιλότος / pilot)
Σκηνοθεσία / Direction: Lewis Teague
Σενάριο / Screenplay: John Sayles
Παραγωγή / Production: NBC / Stan Rogow Productions

1990 *Shannon's Deal* (σειρά / series)
Σενάριο για τα επεισόδια 1 (Words to Music) και 4 (Custody) / screenplay for episodes 1 (Words to Music) and 4 (Custody): John Sayles

Shannon's Deal, 1990

ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ / PRODUCER

1997 *Santitos*
του / by Alejandro Springall
(executive producer)

2000 *Girlfight*
της / by Karyn Kusama
(executive producer)

2006 *Morirse esta en Hebreo / My Mexican Shiva*
του / by Alexandro Springall
(executive producer)

Santitos, 1997

ΗΘΟΠΟΙΟΣ / ACTOR

Something Wild, 1986

1978 *Piranha* του / by Joe Dante
(στρατιώτης σε σκοπιά / Army sentry)

1980 *Return of the Secaucus 7* (Howie)

1981 *The Howling* του / by Joe Dante
(επιστάτης νεκροτομείου / Morgue Attendant)

1983 *Lianna* (Jerry)

1984 *The Brother from Another Planet* (Man In Black)

1985 *Hard Choices* του / by Rick King (Don)

1986 *Something Wild* του / by Jonathan Demme
(αστυνομικός στη μοτοσικλέτα / Motorcycle cop)

1986 *Unnatural Causes* του / by Lont Johnson (Lloyd)

1986 *Matewan*
(Άτεγκτος ιεροκήρυκας / Hardshell Preacher)

1988 *Eight Men Out* (Ring Lardner)

1989 *La fine de la notte* του / by Davide Ferrario (Wayne)

1990 *Little Vegas* του / by Perry Lang (Mike)

1991 *City of Hope* (Carl)

1992 *Straight Talk* του / by Barnet Kellman (Guy Giraldi)

1992 *Passion Fish*
(γιατρός στην σαπουνόπερα / Doctor in Soap)

1992 *Malcolm X* του / by Spike Lee
(πράκτορας του FBI / FBI Agent)

1993 *Matinée* του / by Joe Dante (Bob)

1994 *My Life's in Turnaround* του / by Erich Shaeffer
(παραγωγός / Marginal Producer)

1995 *Gridlock'd* του/ by Vondie Curtis-Hall
(Αστυνομικός No 1 / Cop #1)

2000 *Girlfight* της / by Karyn Kusama
(καθηγητής φυσικής / Science Teacher)

2007 *Honeydripper* (Zeke)

2007 *In the Electric Mist* του / by Bertrand Tavernier
(Michael Goldman)

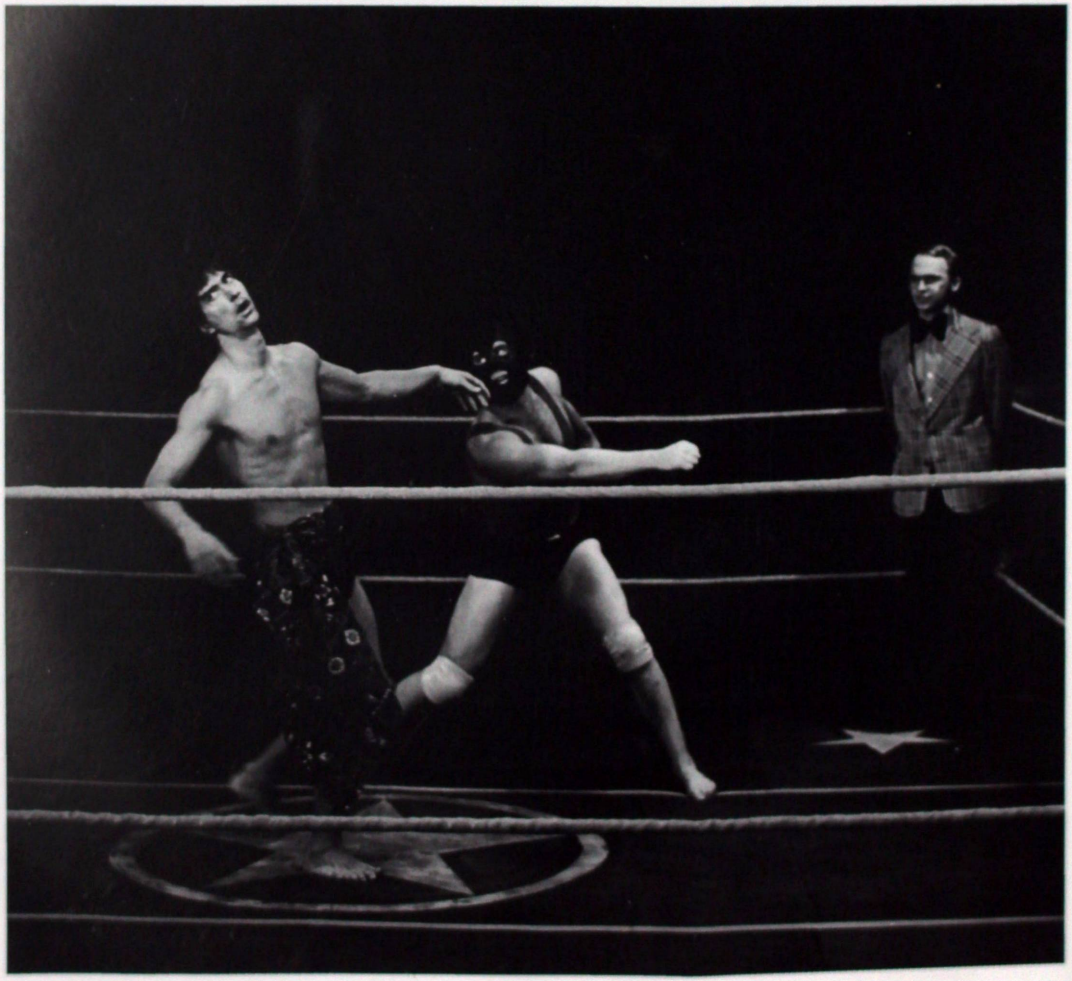
2007 *The Toe Tactic* της / by Emily Hubley
(Cramden)

ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / PUBLISHED BIBLIOGRAPHY

Θεατρικά έργα / Plays:

1981 *New Hope for the Dead* (Broadway)

1981 *Turnbuckle* (Broadway).



Turnbuckle, 1981: στο ρόλο του πυγμάχου ο David Strathairn / David Strathairn as one of the wrestlers

Μυθιστορήματα και συλλογές διηγημάτων / Novels and short story collections:

Pride of the Bimbos
Little, Brown, Νέα Υόρκη / New York 1975.
Atlantic Monthly Press – Little, Brown,
New York / Νέα Υόρκη 1977.
Nation Books, Νέα Υόρκη / New York 2005

Union Dues
Atlantic Monthly Press – Little, Brown, Νέα Υόρκη / New York 1977. Nation Books, Νέα Υόρκη / New York 2006

The Anarchist's Convention and Other Stories
Atlantic Monthly Press – Little, Brown, New York / Νέα Υόρκη 1979. Nation Books, Νέα Υόρκη / New York 2005

Los Gusanos
HarperCollins, Νέα Υόρκη / New York, 1991
Nation Books, Νέα Υόρκη / New York 2004

Dillinger in Hollywood
Nation Books, Νέα Υόρκη / New York 2004

Διηγήματα / Short stories:

"I-80 Nebraska, m.490-m.205"
Atlantic Monthly, Μάιος / May 1975

"Breed"
Atlantic Monthly, Ιούλιος / July 1976

"Hoop"
Atlantic Monthly, Μάρτιος / March 1977

"Golden State"
Atlantic Monthly, Ιούνιος / June 1977

"Pride of the Bimbos"
(απόσπασμα / excerpt) *Fielder's Choice*,
επιμ. / ed. Jerome Holtzman, Harvest,
Νέα Υόρκη / New York 1979.

"Children of the Silver Screen"
Quest/79, 1979

"At the Anarchist's Convention"
Atlantic Monthly, Φεβρουάριος / February 1979

"Dillinger in Hollywood"
Triquarterly Άνοιξη / Spring 1980

"Tan"
Soldiers and Civilians: Americans at War and at Home,
επιμ. / ed. Tom Jenks, Bantam,
Νέα Υόρκη / New York 1986.

"The Halfway Diner"
Atlantic Monthly, Ιούνιος / June 1987

"Treasure"
Esquire, Μάρτιος / March 1988

"Peeling"
Atlantic Monthly, Σεπτέμβριος / September 1993

"Keeping Time"
Rolling Stone, Δεκέμβριος / December 1993

"Above the Line"
Premiere, Σεπτέμβριος / September 1994

Σενάρια / Screenplays:

Silver City and Other Screenplays
Nation Books, Νέα Υόρκη / New York 2004

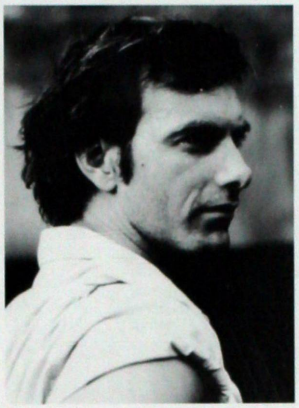
Men with Guns & Lone Star
Faber & Faber, Νέα Υόρκη / New York 1998

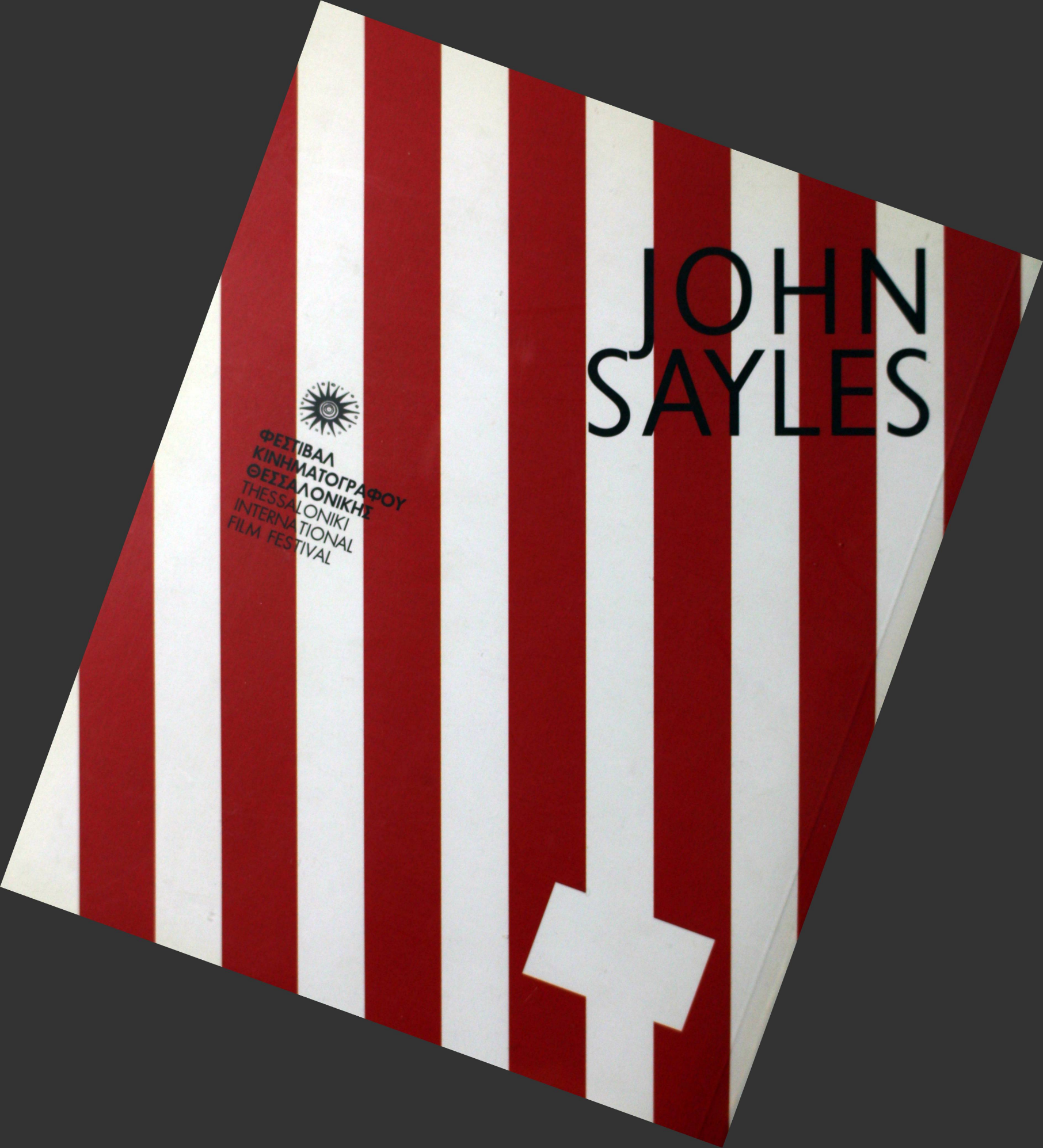
Δοκίμια / Non-fiction:

Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan
Houghton Mifflin, Βοστόνη / Boston 1987.
Da Capo Press, Cambridge MA 2003.

Sayles on Sayles
επιμ. / ed. Gavin Smith, Faber & Faber,
Νέα Υόρκη / New York 1998

John Sayles Interviews
(Conversations with Filmmakers Series)
επιμ. / ed. Diane Carson,
University Press of Mississippi,
Τζάκσον / Jackson 1999




JOHN
SAYLES
ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
THESSALONIKI
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL