

JERZY | SKOLIMOWSKI

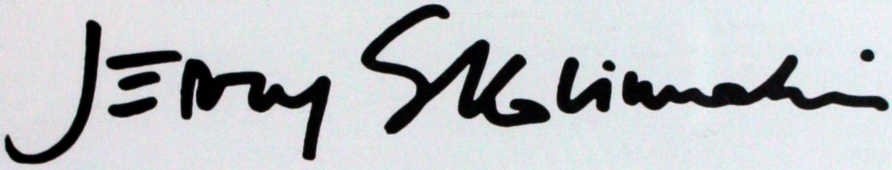


41ο | ΦΕΣΤΙΒΑΛ | ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ | ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

II-000000006358

ΟΣ ΑΙΑ 1042.

ΜΟΥΣΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ
8561



Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο του Jerzy Skolimowski
από το 41ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (10-19 Νοεμβρίου 2000)
και αποτελεί μια πιο εμπλουτισμένη και ολοκληρωμένη εκδοχή
του βιβλίου των Małgorzata Furdal και Roberto Turigliatto *Jerzy Skolimowski*
που κυκλοφόρησε στο Torino Film Festival (Cinema Giovani, 1996), απο τις εκδόσεις Lindau.

Καλλιτεχνική επιμέλεια αφιερώματος: Μιχάλης Δημόπουλος
Συντονισμός αφιερώματος: Αλέξης Γρίβας, με τη συμβολή των Roberto Turigliatto και Małgorzata Furdal

Στην εκδήλωση συμμετείχαν: Film Polski, Warszawa (Andrzej Purzycki), Filmoteka Narodowa,
Warszawa (Waldemar Piatek, Joanna Rak), National Film Television and Theatre School, Łódź (Henryk Kluba),
Cinémathèque Française, Paris (Gaelle Vidalie).

Ευχαριστούμε τους: Γιώργο Τζιώτζιο, Ντίνα Τσιακούμη (Odéon, Αθήνα), Αργυρώ Μεσημέρη,
Νίκο Μυλωνά (Στούντιο Παράλληλο Κύκλωμα, Αθήνα), Ζήνο Παναγιωτίδη, Σάκη Τσιτομενέα (Rosebud, Αθήνα),
Viera Durikova (Slovensky Filmovy Ustav, Bratislava), Gabriewlle Claes (Cinémathèque Royale, Bruxelles),
Brian Shingles (Vine International Pictures, London), Melanie Tebb(Hollywood Classics, London), Aichida Ayano (MGM, Los Angeles),
Dennis Bartok (American Cinematheque, Los Angeles), Paul Geens (Belfilm, Overijse), Celine de Bellis (Films Ariane, Paris),
Elisabetta Monaco (Rizzolli Audiovisivi, Roma), Helga-Runte Langenbein (Maran Film, Stuttgart), Marcin Was (Camerimage 2000, Torun),
Ute Harbacek (Telem TV-Programm GmbH, Vienna).

Ευχαριστουμε τα περιοδικά: «Cahiers du Cinéma», «Positif», «Monthly Film Bulletin», «Sight and Sound».

Η μονογραφική αυτή έκδοση δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς την πολύτιμη βοήθεια
του ίδιου του σκηνοθέτη Jerzy Skolimowski, τον οποίο ευχαριστούν οι επιμελητές.

Το φωτογραφικό υλικό προέρχεται απο την προσωπική συλλογή του Roberto Turigliatto,
το Torino Film Festival (Cinema Giovani), τη Film Polski, το BIFI (Bibliothèque du Film, Paris),
την Odéon και το Camerimage 2000.

Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι: Εύη Βλαχάβα, Τιτίκα Δημητρούλια, Αντώνης Ιωάννου,
Ιωάννης Κακουλίδης, Έφη Καλλιφατίδη, Μαίρη Κιτροέφ, Χρήστος Κουτούλας, Μελίνα Μελικίδου, Φανή Μουρίκη,
Δημήτρης Μπάμπας, Νεκταρία Νοταρίδου, Παναγιώτης Ράμος, Κατερίνα Τζωρίδου.

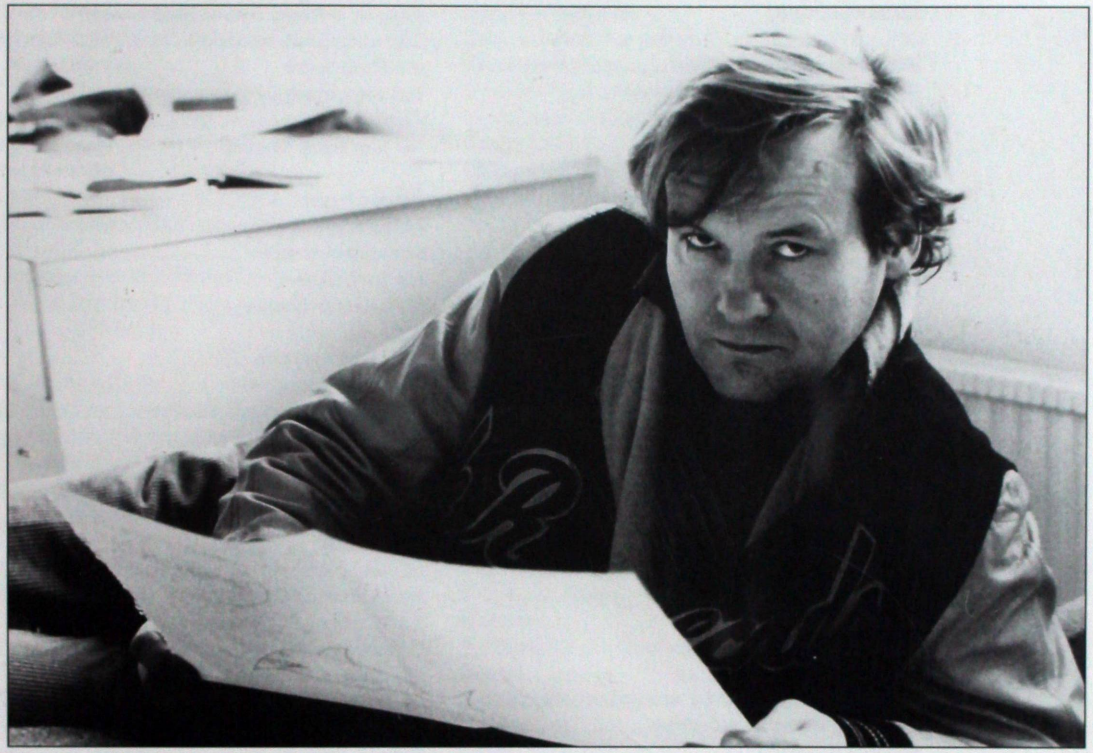
Τα ζενερίκ, τις περιλήψεις και τις μεταφράσεις των σχολίων του Jerzy Skolimowski στη «φιλμογραφία»
έγραψε ο Θωμάς Λιναράς, με τη συνεργασία του Δημήτρη Μπάμπα.

Σχεδιασμός-σελιδοποίηση: Δημήτρης Μηλώσης
Παραγωγή: ΤΥΠΟ-ΜΟΥΓΚΟΣ

© Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000

Στο εξώφυλλο, ο Jerzy Skolimowski
όπως εμφανίζεται στην *Εγκστάλειψη*.

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
41ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



JERZY | SKOLIMOWSKI

Επιλογή Κειμένων, Σύνταξη:
Μιχάλης Δημόπουλος, Małgorzata Furdal, Roberto Turigliatto

Επιμέλεια Έκδοσης: Θωμάς Λιναράς

Επιμέλεια Κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης

Πρόλογος, *του Μιχάλη Δημόπουλου* 9

Συνεντεύξεις

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά 13
Συνέντευξη του Jerzy Skolimowski στον Jerzy Uszyński

«Θα θέλατε να γίνετε κοσμοναύτης;» 43
Συνέντευξη του Jerzy Skolimowski στη Małgorzata Furdal

Κείμενα του Jerzy Skolimowski

Το κυνήγι των ονείρων 71
Δύο ποιήματα 74

«Θα δεις: όλο και κάτι θα βρουν να γράψουν οι κριτικοί για μας» 79
Ο Skolimowski όπως τον είδε ο Andrzej Kostenko
Συνέντευξη στη Małgorzata Furdal

Κείμενα και μελέτες

Jerzy Skolimowski: ένας «πυγμάχος-ποιητής» στο κινηματογραφικό ρινγκ 89
του Θωμά Λιναρά

Ο Skolimowski και η «παγίδα της πολωνικότητας» 105
του Tadeusz Sobolewski

Ο σκηνοθέτης του αμετάκλητου και της ελευθερίας 119
του Michel Ciment

Διαβατήριες ιεροτελεστίες 129
του Richard Combs

Φιλμογραφία

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν 138
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Όλα «μυρίζουν» προδοσία 138
του Philip Strick
Ένα γοητευτικό κινηματογραφικό «αντικείμενο» 140
του Jean-Louis Comolli

Εγκατάλειψη 140
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Κατ' ουσίαν μπαρόκ 140
του Jan Dawson
Πλήρης υπονοουμένων... 142
του J. A. Fieschi
Μια ταινία ακέραιη 143
του Frédéric Bonnaud
Όταν ο αντίπαλος εγκαταλείπει 143
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Φράγμα 144
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Υπνοβατικά 144
του Jean Narboni
Αναστολή των ιδεολογιών 146
του Giovanni Buttafava
Θάνατος και Ανάσταση 147
του Jean-Louis Bory

Η αναχώρηση 148
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Όλα επιτρέπονται 148
του Luc Moullet
Η μέθη μόνο φτάνει 149
του Thierry Jousse

Ψηλά τα χέρια! (Πρώτη έκδοση) 151
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Μαρτυρία απόγνωσης 151
του Bolesław Michałek

Ψηλά τα χέρια! (Δεύτερη έκδοση) 153
(ζενερίκ, σχόλιο Skolimowski)
Με τρένο στη δεκαετία του '60 154
του Serge Toubiana

Οι εικοσάχρονοι (Διάλογος 20-40-60) 156
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)

Οι περιπέτειες του Ζεράρ 157
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Για ένα φλιτζάνι τσάι... 159
του Tom Milne
Ευανάγνωστη υπογραφή 160
του Nigel Andrews

Deep End 161
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Τάκλιν στο χιόνι 161
του Nigel Andrews
Βέρθερος και Καρλότα 163
του Hervé Guibert
Μια τελετή βάπτισης ή Τα πολλά επεισόδια μιας βίαιης ενηλικίωσης 164
του Δημήτρη Μπάμπα

Ρήγας, ντάμα, βαλές 167
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Στρώματα ονείρου και εκρήξεις εμμονών 168
του Richard Combs
Απόλυτη επινόηση 170
του Tom Milne

Η κραυγή που σκοτώνει 171
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Ένα λακωνικό αριστούργημα 172
του Miguel Marías
Η εξωφρενική παρτίδα 174
του Emmanuel Carrère
Πέρα από το φόβο 180
του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου

Στο φως του φεγγαριού 181
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Τέσσερα τέταρτα 181
του Pascal Bonitzer
Για λίγα ζλότι παραπάνω 183
του Serge Daney
Η γραμμή Skolimowski 184
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση 187
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Το μήλο κάτω απ' τη μηλιά 188
του Serge Toubiana
Το πορτρέτο του καλλιτέχνη ως εξορίστου 191
του Serge Daney

Το πλοίο των παρανόμων 193
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
«I want to go home» 194
του Alain Philippon
Όταν το πλοίο *δεν* φεύγει 196
του Enrico Ghezzi
Το πλοίο θα σ' ακολουθεί όπου κι αν πας... 198
του Αχιλλέα Κυριακίδη

Χείμαρροι της άνοιξης 200
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Σαν το σκύλο με τη γάτα 200
του Tom Milne
Ένα λαμπρό σχέδιο 203
του Frédéric Strauss

Φέρντιντούρκε 204
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Skolimowski)
Ένας τρελός, τρελός, τρελός κόσμος 204
του Frédéric Strauss

Ταινίες μικρού μήκους

Το βγαλμένο μάτι 208
Ο μικρός Άμλετ 208
Ερωτικό 208
Την τσάντα ή τη ζωή σου 209
Μποξ 209
Γυμνό 209

Διάφορες συνεργασίες 210
(παραγωγός, σεναριογράφος, ηθοποιός, σκηνοθέτης θεάτρου)

Σχέδια ταινιών που δεν πραγματοποιήθηκαν 212

Ταινίες για τον Skolimowski 212

Βιογραφία 215
του Roberto Turigliatto

Βιβλιογραφία 220

Ευρετήρια 226


© Carole Bellaiche

Πρόλογος

Ο Jerzy Skolimowski είναι ένας πολωνός κινηματογραφιστής, αυτόχθων σαν τον Wajda, κοσμοπολίτης σαν τον Polanski, μπουρλέσκ σαν τον Munk, αιρετικός κι εσωτερικός σαν τον Kieślowski. Όπως κι αυτοί, γαλουχήθηκε και στοχάστηκε στη μεταπολεμική, αντιφασιστική, κομμουνιστική Πολωνία. Ακολούθησε, όμως, δικό του δρόμο μέσα στον παγκόσμιο κινηματογράφο, ορίζοντας την προσωπική του κοσμαντίληψη, άπατρις και, ταυτόχρονα, εκφραστής της πολωνικής «κόλασης». Το έχει πει και ο ίδιος: «Δεν αισθάνομαι πολίτης του κόσμου, ούτε Ευρωπαίος. Είμαι Πολωνός, με μια δόση πικρίας για τις ρίζες μου, αλλά αυτό είναι το πεπρωμένο μου».

Οι τέσσερις ταινίες της πολωνικής του περιόδου έχουν κοινό κεντρικό χαρακτήρα τον Αντρέι Λέσιτς. Στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, στην *Εγκατάλειψη*, στο *Φράγμα* (εδώ, χωρίς να κατονομάζεται), στο *Ψηλά τα χέρια!*, ο Λέσιτς είναι ο ανατρεπτικός, ο αντικομφορμιστής, ο ασυμβίβαστος και ο ασυμφιλίωτος, αυτός που περιπλανιέται στο κενό, ενώ γύρω του βασιλεύουν μετριότητα και διαφθορά. Είναι ο σωσίας του σκηνοθέτη, το alter ego του. Στις ταινίες αυτές, έντονα αυτοβιογραφικές, ο Skolimowski θα επιβάλει το προσωπικό του ύφος, θα καθιερωθεί από τότε σαν μια από τις μεγαλύτερες μορφές του νέου ευρωπαϊκού κινηματογράφου της δεκαετίας τού '60, και πολλοί θα τον αποκαλέσουν «Πολωνό Godard».

Την ίδια περίοδο, είναι ταυτόχρονα ηθοποιός –άλλωστε, ο ίδιος ενσαρκώνει τον Λέσιτς–, περνά από το σενάριο στη σκηνοθεσία, συνεργάζεται με τον Wajda και τον Polanski, είναι μανιακός της τζαζ, ασχολείται με την πυγμαχία, γράφει ποιήματα, είναι ο αυθόρμητος, αυθεντικός εκπρόσωπος μιας γενιάς «αθώων γοήτων», για να θυμηθούμε την ταινία του Wajda, της οποίας ο Skolimowski έχει γράψει το σενάριο και με την οποία πρωτοεμφανίζεται στην οθόνη, στο ρόλο ενός πυγμάχου. Στην ποιητική αυτοβιογραφική έκρηξη των πρώτων ταινιών του, αν και πολλοί, εξετάζοντάς τες μυωπικά, τις κατηγόρησαν σαν ναρκισσιστικά δείγματα, ο Skolimowski, ακολουθώντας το μεγάλο παράδειγμα του Renoir, μιλούσε στην ουσία, διαμέσου του εαυτού του, για τους άλλους. Ο δικός του σωσίας ήταν ο καθρέφτης του υπαρξιακού και κοινωνικού δράματος της Πολωνίας, κι ας μην παραδέχτηκε ανοιχτά ο Skolimowski αυτή την ταύτιση.

Μετά την εξαφάνιση του Λέσιτς από τη φιλμογραφία του, ο Skolimowski δεν δίστασε να πολλαπλασιάσει τους doppelgänger, να τους διασκορπίσει εδώ κι εκεί στις διάφορες ταινίες που γύρισε ή σχεδίασε. Στο *Πλοίο των παρανόμων*, την πρώτη αμερικανική ταινία του και μια απο τις πιο προσωπικές του, ο Skolimowski «διαμοιράζεται» στα πρόσωπα του δράματος, είναι ο κοινός αγωγός των τριών βασικών χαρακτήρων. Είναι κάτι σαν τον «κρυφό σύντροφο», που δημιουργικά δανείζεται από το ομότιτλο διήγημα του Conrad και που θα ορίσει, στην ακραία εκδοχή, το κεντρικό θέμα του προβληματισμού του. Ο ίδιος κρύβεται πίσω από τον χαρακτήρα που ερμηνεύει ο Michael York, στην ταινία *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*, ή πίσω από τον Νόβακ, στο *Φως του φεγγαριού*. Και στους *Χείμαρρους της άνοιξης* επινοεί το χαρακτήρα του Βίκτορ Βικτό-

ροβιτς, τον μπουρλέσκ deus ex machina, που δεν υπάρχει στη νουβέλα του Τουργκένιεφ στην οποία βασίζεται η ταινία του. Και πάλι, το ρόλο αυτόν τον ερμηνεύει ο ίδιος.

Ο Jerzy Skolimowski διαμορφώνει πάντα μια φανταστική, «μυθοπλαστική» βιογραφία του, γράφει και πολλές φορές ερμηνεύει και ο ίδιος διαφορετικές περσόνες μιας πολυσχιδούς και αντιφατικής προσωπικότητας. Είναι ένας πρωτεϊκός δημιουργός, ειρωνικός, περιπαικτικός και, πάνω απ' όλα, τραγικός.

Από την *Εγκατάλειψη* κιόλας είχε επιβληθεί ως ένα από τα μεγαλύτερα ταλέντα της γενιάς του, δημιουργός προσωπικού ύφους. Με την εναλλαγή μεγάλων πλάνων-σεκάνς και αποσπασματικών παρεκβάσεων, συλλαμβάνει νευρικούς και, ταυτόχρονα, εξαιρετικά δομημένους ρυθμούς, δουλεύει την κίνηση και τη μορφή σαν να πρόκειται για jam session στην τζαζ. Στο *Φράγμα* αυτοσχεδιάζει με όνειρα και σύμβολα, ενώ στο *Ψηλά τα χέρια!* επιχειρεί μια μετωπική αντισταλινική σάτιρα που λογοκρίνεται από το τότε κομμουνιστικό καθεστώς. Ο Skolimowski αναγκάζεται να εκπατριστεί, και γυρίζει ταινίες στο Βέλγιο, την Τσεχοσλοβακία, τη Γερμανία, τη Βρετανία, την Ιταλία. Δοκιμάζεται με περισσότερη ή λιγότερη επιτυχία σε διαφορετικά κινηματογραφικά είδη, από την περιπέτεια εποχής ώς το φανταστικό θρίλερ. Αλλά με το *Deep End* και το *Φως του φεγγαριού* θα επιβάλει πάλι το μεγάλο ταλέντο του. Στην τελευταία αυτή ταινία, οι πολωνοί εργάτες που δουλεύουν παράνομα στην ανακαίνιση του σπιτιού ενός συμπατριώτη τους στο Λονδίνο, εκφράζουν την πολωνική μοίρα. Ο εργολάβος τούς αποκρύπτει το φοβερό γεγονός, τον στρατιωτικό νόμο τού Jaruzelski. Ο ξεριζωμός, η μοναξιά, το ψέμα, τους εγκλωβίζουν στο αδιέξοδο. Στο *Πλοίο των παρανόμων*, η θάλασσα, το καράβι, η εξουσία, το τρόπαιο, η σύγκρουση, η κλειστοφοβία, επεκτείνουν αυτόν το στοχασμό, την πανάρχαια αγωνία σ' ένα χώρο χωρίς καμιά εθνική, πολιτιστική, κοινωνική, πολιτική αναφορά. Λέει ο σκηνοθέτης: «Η θάλασσα είναι παντού θάλασσα, και δεν ανησυχούσα γιά την αληθοφάνεια της πραγματικότητας... Εξ άλλου, οι ναυτικοί είναι, κατά κάποιο τρόπο, οικουμενικοί ήρωες».

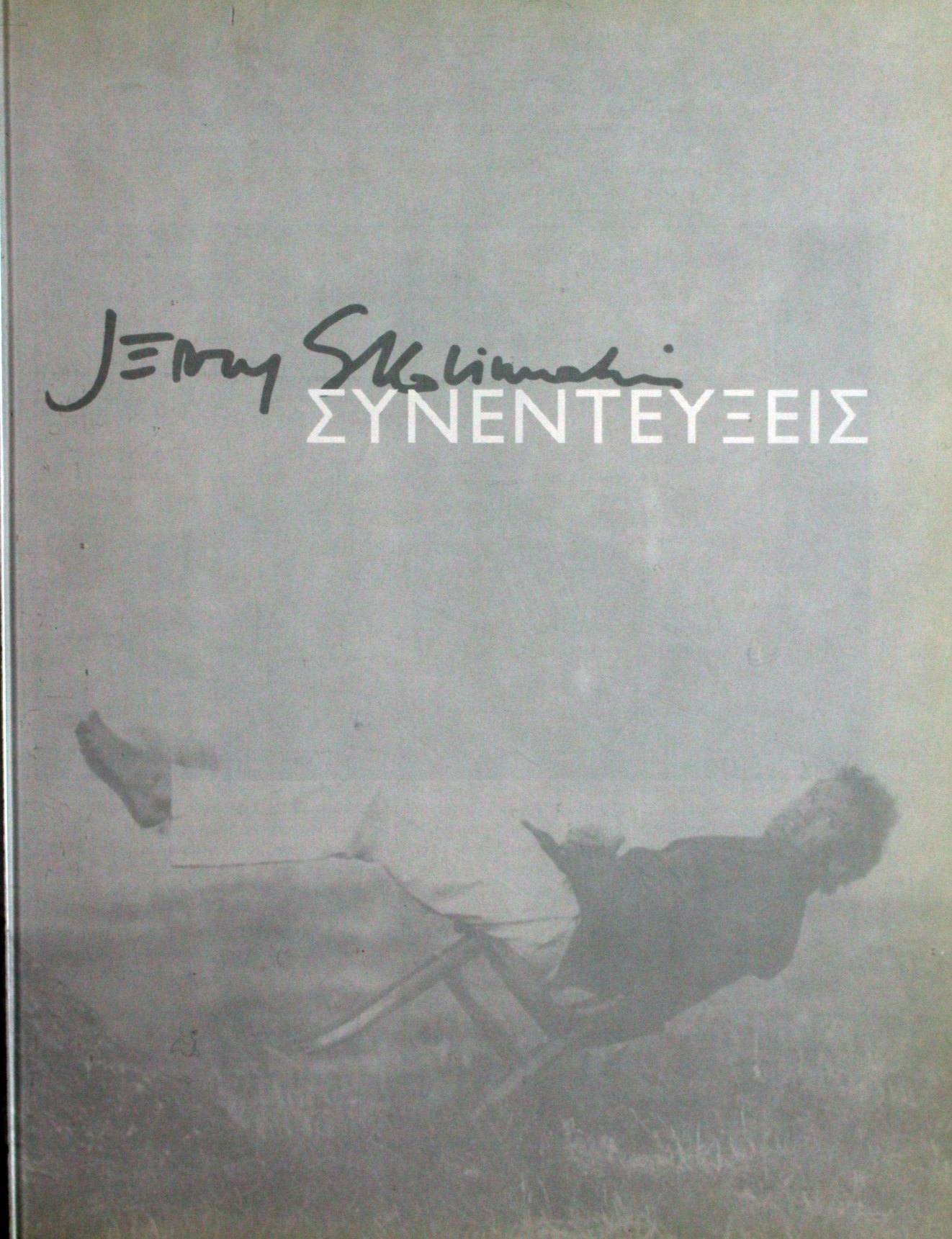
Η διαδρομή του Skolimowski δεν είναι ούτε ευθύγραμμη, ούτε στατική. Σκηνοθέτης της αδιάκοπης κίνησης και της αέναης περιπλάνησης, παραμένει απρόσμενος και πάντα αιφνιδιάζει. Δεν βρίσκεται ποτέ εκεί που τον περιμένει κανείς. Άλλωστε, ο κινηματογράφος αποτελεί ένα από τα πεδία της δημιουργικότητάς του. Στα νιάτα του υπήρξε πυγμάχος και, απ' ό,τι λένε, καλός ποδοσφαιριστής. Είναι ακόμα συλλέκτης έργων τέχνης, εμφανίζεται σε διάφορες ταινίες (και όχι μόνο στις δικές του) κι απ' ό,τι μαθαίνουμε, τελευταία ζωγραφίζει.

Ο Godard, που πάντα τον εκτιμούσε, έχει γράψει, το 1965, κάτι που συνοψίζει θαυμάσια τις δημιουργικές του ανησυχίες: «Αυτό που μ' αρέσει στον Skolimowski, είναι ότι συνεχώς περνάει από το ειδικό στο γενικό, περιγράφοντας ταυτόχρονα το άτομο και τον περίγυρό του, κι αυτό το κάνει καλύτερα από οποιονδήποτε άλλον».

Μιχάλης Δημόπουλος
Malgorzata Furdal
Roberto Turigliatto

Jeremy Sklaroff

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ





Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά

Συνέντευξη του Jerzy Skolimowski στον Jerzy Uszyński

Ο πατέρας μου ήταν ένας από τους ηγέτες της αντιστασιακής οργάνωσης ZWZ στη Βαρσοβία. Όταν η οργάνωσή του εντοπίστηκε και οι σύντροφοί του άρχισαν ένας ένας να κλείνονται στη φυλακή Πάβιακ, εκείνος αρνήθηκε να φύγει και να κρυφτεί, για να μη δικαιωθεί η άποψη ότι έφταιγαν οι συλληφθέντες. Ύστερα από λίγο συνελήφθη και ο ίδιος και εκτοπίστηκε στο Μαϊντάνεκ. Η μητέρα μου κατασκήνωσε πίσω απ' τα συρματοπλέγματα. Ολόκληρη η οικογένεια ήταν, ουσιαστικά, στην παρανομία, κι εγώ κατέληξα στο ορφανοτροφείο. Μπορώ να πω ότι πέρασα όλη την περίοδο της Κατοχής στο κρεβάτι, άρρωστος. Πέρασα όλες τις παιδικές ασθένειες και διάφορες απρόσμενες μηνιγγίτιδες, κι ίσως αυτό επέδρασε στην ξεχωριστή δημιουργικότητά μου (αστειεύομαι, φυσικά).

Ο πατέρας μου δεν επέζησε της Κατοχής. Βρήκε το θάνατο στους θαλάμους αερίων, στο στρατόπεδο του Φόσενμπεργκ, το 1943. Μετά την απελευθέρωση, η μητέρα μου ρίχτηκε με τα μούτρα στην εθνική εκπαιδευτική ανασυγκρότηση. Έγινε υποδιευθύντρια σ' ένα λύκειο της Βαρσοβίας. Μας παραχωρήθηκε με υπενοικίαση ένα μικροσκοπικό δωμάτιο, στον 5ο όροφο της πολυκατοικίας της οδού Πόλνα 46, διαμέρισμα 20. Αυτό το σπίτι υπάρχει ακόμα. Η μητέρα μου δούλευε από τις οκτώ το πρωί μέχρι τις δέκα το βράδυ, κι ύστερα γύριζε στο σπίτι μ' ένα κάρο τετράδια που έπρεπε να διορθώσει. Δίδασκε πολωνική λογοτεχνία και εισαγωγή στη φιλοσοφία. Εγώ έπαιζα μπάλα στην αυλή – μέρες ολόκληρες. Μπορώ να πω ότι, ουσιαστικά, μεγάλωσα στο δρόμο. Ήταν 1945... αρχές του '46. Έμοιαζα με πτώμα. Ήμουν 8 ετών. Ο Διεθνής Ερυθρός Σταυρός οργάνωσε ένα πρόγραμμα εξάμηνων διακοπών για 500 παιδιά από την Πολωνία, ηλικίας από δέκα έως δεκαπέντε ετών, με τη μεγαλύτερη ανάγκη για βοήθεια. Χωρίς δεύτερη σκέψη, η μητέρα μου «διόρθωσε» το 8 σε 6, κι από κείνη τη στιγμή, σ' όλες τις μαθητικές μου ταυτότητες εμφανιζόταν ως έτος γεννήσεώς μου το 1936. Ήμουν πάντα δύο χρόνια μικρότερος απ' τους συμμαθητές μου. Το απολυτήριο, για παράδειγμα, το πήρα στα 15 μου. Αυτή ήταν μια πράξη ριψοκίνδυνη για τη μητέρα μου, αλλά πρέπει να ομολογήσω ότι στην Ελβετία με συνέφεραν. Για πρώτη φορά μετά τον εφιάλτη της Κατοχής, κι αφού πέρασα από το ένα ίδρυμα στο άλλο, τρεφόμουν φυσιολογικά: γάλα, αβγά, σοκολάτα.

Στο σχολείο, δεν αντιλήφθηκαν τίποτα;

Στη διάρκεια του πολέμου δεν πήγα σχολείο. Κι όταν επέστρεψα από την Ελβετία, με έβαλαν αμέσως... στην τετάρτη τάξη, νομίζω. Ήξερα να γράφω και να διαβάζω, γιατί είχα μάθει στο σπίτι, αλλά όλα αυτά τα κενά (στην αριθμητική, για παράδειγμα) επηρέασαν καθοριστικά την παιδεία μου. Απολυτήριο στα 15... μόλις που τα 'βγαλα πέρα. Ήταν ένας εφιάλτης, και νομίζω ότι με βοήθησαν μόνο και μόνο για να ξεμπερδεύουν μαζί μου.

Πρωτοδημοσιεύτηκε στο *«Film na świecie»*, τχ. *1, 1990*. Υπάρχει και στο *Jerzy Skolimowski* των Małgorzata Furdal και Roberto Turigliatto, Festival Internazionale Cinema Giovani, εκδ. Lindau, Τορίνο 1996.

Ποια χρονιά δώσατε απολυτήριες εξετάσεις;
Το 1953.

Τη χρονιά που πέθανε ο Στάλιν...
Ήμουν το μοναδικό αγόρι στην τάξη που δεν ήταν γραμμένο στη ΖΜΡ, την Ομοσπονδία Νεολαίων της Πολωνίας. Κι αυτό ήταν θέμα οικογενειακών επιλογών. Χάρη στις επιτυχίες της στον τομέα της παιδείας, η μητέρα μου έκανε διπλωματική καριέρα και στάλθηκε στην Πράγα, ως μορφωτικός ακόλουθος (αυτό έγινε πριν από την καθαυτό σταλινική εποχή, το 1947), και κατόρθωσε να μείνει σ' εκείνη τη θέση για τρία ή τέσσερα χρόνια. Στη συνέχεια, μόλις άρχισαν οι εκκαθαρίσεις, την έδιωξαν, επειδή δεν ήταν γραμμένη στο κόμμα και δεν ήταν εντάξει τα υπόλοιπα χαρτιά της. Ξαναγύρισε στο σχολείο.
Πάντως, με πήρε μαζί της στην Πράγα, αλλά ούτε εκεί βρήκε χρόνο για να μου αφοσιωθεί. Μ' έγραψε στο καλύτερο σχολείο της κεντρικής Ευρώπης, που ονομαζόταν «Κλασικό Γυμνάσιο Βασιλεύς Γεώργιος του Πόντιμπραντ» και βρισκόταν στον ομώνυμο πύργο, 53 χιλιόμετρα από την Πράγα. Λατινικά, ελληνικά κ.λπ. Ήταν ένα σχολείο αγγλικού τύπου, οικοτροφείο, για αγόρια ηλικίας 10 έως 18 ετών. Ήμαστε περίπου εκατό μαθητές και κοιμόμαστε σε αρκετά άνετους θαλάμους. Ο μεγαλύτερος σε ηλικία, που πήγαινε στην εβδόμη τάξη (εγώ ήμουν στη δευτέρα) και ασκούσε χρέη θαλαμάρχη, ήταν ο Milos Forman, ενώ στον διπλανό θάλαμο κοιμόταν ο Ivan Passer. Σχεδόν για μια ολόκληρη σχολική χρονιά, μοιράστηκα το ίδιο θρανίο με τον Vaclav Havel. Ήταν το 1950-'51 όταν άρχισαν παντού κάθε λογής εκκαθαρίσεις, που δεν άφησαν στο απυρόβλητο ούτε το γυμνάσιό μας. Πρώτα απέβαλαν τον Havel, ύστερα τον Passer, κι έπειτα εμένα. Μόνον ο Forman κατόρθωσε να τελειώσει το σχολείο.
Οι σπουδές μου ήταν αποσπασματικές και γεμάτες κενά, που με ταλανίζουν ακόμα και σήμερα. Ποτέ δεν ακολούθησα ένα πρόγραμμα που να επιδίωκε την επίτευξη ενός συγκεκριμένου στόχου. Ποιος ξέρει... μπορεί αυτό να με σημάδεψε και να φαίνεται στη δουλειά μου: καμιά μεθοδική προετοιμασία, αλλά, σε αντάλλαγμα, περισσότερη διαίσθηση και θάρρος στη λήψη των αποφάσεων.

Είναι, όμως, αξιοζήλευτο το γεγονός ότι, στη δεκαετία του '50, όταν σ' αυτή την πλευρά της Ευρώπης δεν υπήρχαν αξιόλογα σχολεία, εσείς πήγατε σ' ένα σχολείο διάσημο, με μεγάλη παράδοση.
Όχι πως ωφελήθηκα πολύ... έπρεπε να τα μαθαίνω όλα σε μια ξένη γλώσσα. Λένε ότι η τσεχική γλώσσα είναι συγγενής με την πολωνική, αλλά μου πήρε μερικούς μήνες για να τη μάθω. Μιλάω ακόμα τα τσέχικα, αλλά εκείνοι οι πρώτοι μήνες, που είχα την αίσθηση ότι μ' είχαν ρίξει στη θάλασσα απ' τη γέφυρα του πλοίου, δεν ήταν εύκολοι. Αν εξαιρέσουμε τις επαφές με τα πρόσωπα –που μάλλον είχαν κάποια αξία, αφού αργότερα έφτασαν τόσο ψηλά–, το μεγαλύτερο, ίσως, όφελος από εκείνο το σχολείο ήταν η ιδιαίτερη προσοχή που έδινε στον αθλητισμό. Εννοώ την ποιότητα του εξοπλισμού... κάναμε τα πάντα – ακόμα και ποδηλασία.

Εκεί γεννήθηκε το ενδιαφέρον για την πυγμαχία;
Καθώς ήμουν, κατά κάποιο τρόπο, ο μοναδικός... ξένος στο σχολείο, συχνά γινόμουν στόχος κι έπρεπε να υπερασπίσω τον εαυτό μου. Αφήστε το χάντικαπ της ηλικίας, αφού ήμουν δύο χρόνια μικρότερος απ' όλους...
Άρχισα ν' ασχολούμαι σοβαρά με την πυγμαχία όταν πήγα στο πανεπιστήμιο· όπως και με το να γράφω ποιήματα. Ίσως για να εξισορροπήσω το «όχι τόσο τιμητικό», «όχι τόσο ανδροπρεπές» (το να γράφει κανείς ποιήματα), διάλεξα το ανδροπρεπέστερο των αθλημάτων. Αυτό, όμως, κατά μία έννοια, ήταν ένας βιασμός του ψυχισμού μου. Όσο περισσότερο προόδευα στην πυγμαχία, τόσο περισσότερο δυσκολευόμουν ν' αποφασίσω ν' ανέβω στο ρινγκ, να νικήσω το φόβο τής αναμέτρησης. Τελικά, δίνω μερικούς αγώνες και, χωρίς να το καταλάβω, φτάνω στους τελικούς των αρχαρίων. Την εποχή εκείνη, στην ίδια κατηγορία, έπαιζε μποξ ο μετέπειτα πρόεδρος της Πολωνικής Πυγμαχικής Ομοσπονδίας, ο Tadeusz Olszański. Οι άνθρωποι της ομοσπονδίας με είδαν στο ρινγκ και είπαν ότι είχα μέλλον. Νικούσα τους αντιπάλους μου κυρίως χάρη στο ανάστημά μου, στα μακριά μου χέρια και, αν θέλετε, στην... εξυπνάδα μου!

Πόσους αγώνες δώσατε;
Έδωσα 26, αλλά έχασα τους μισούς σχεδόν... δε θυμάμαι πια πόσους ακριβώς... νομίζω: 11 ήττες, 2 ισοπαλίες και 13 νίκες. Απολογισμός μάλλον φτωχός, μπορεί να πει κανείς, αλλά έχω ακόμα το δελτίο του πυγμάχου. Τον τελευταίο αγώνα τον έδωσα στο σινεμά Znicz, στο Γκορζούφ. Η ομάδα μου, η «Drukarz», συμμετείχε στους περιφερειακούς αγώνες. Αναμετρηθήκαμε με την ομάδα του Γκορζούφ και χάσαμε όλους τους αγώνες εκτός απ' τον δικό μου, στην κατηγορία ημιμέσων βαρών. Πήρα τους δύο βαθμούς της τιμής. Ήταν η κατάλληλη στιγμή να κρεμάσω τα γάντια. Συνολικά, ασχολήθηκα με την πυγμαχία για δύο χρόνια: από το 1953 ώς το 1955.

Και φτάνουμε στην περίοδο του πανεπιστημίου. Τι πτυχίο πήρατε;
Έδωσα εισαγωγικές εξετάσεις στην Ακαδημία των Καλών Τεχνών και δεν πέρασα. «Ανεπαρκής κλίσις» είπαν. Την ίδια χρονιά, όμως, προσπάθησα και στην Ιστορία της Τέχνης. Αυτή τη φορά, μπορεί να μη με δέχτηκαν λόγω έλλειψης θέσεων, αλλά κατηύθυναν τους πρώτους επιτυχόντες σε συγγενείς κλάδους· στην περίπτωσή μου, Ιστορία του Υλικού Πολιτισμού: ένα μίγμα εθνογραφίας και αρχαιολογίας. Έμεινα τέσσερα χρόνια κι έφτασα στην πτυχιακή διατριβή με θέμα την αρχιτεκτονική της επαρχίας Κούρπι. Μάλιστα, για να μαζέψω υλικό, ταξίδεψα στο Πουλτούσκ και την Οστρολέκα. Μελετούσα τις σκεπές των κτιρίων. Νομίζω, όμως, ότι δεν την τελείωσα τη διατριβή, γιατί έδωσα εξετάσεις στη Σχολή Κινηματογράφου.

Τζαζ, ποίηση και η συνάντηση με τον κινηματογράφο.

Στη βιογραφία σας υπάρχει η συνάντηση με την ποίηση. Η πυγμαχία, ενδεχομένως αντιπροσωπεύει μιαν αντίδραση στην απογοήτευση που σας προξένησε η ένταξη σ' ένα περιβάλλον με συντρόφους μεγαλύτερους σε ηλικία. Τι ήταν αυτό που προκάλεσε την ενασχόληση με την ποίηση;
Πιστεύω πως ήταν η τζαζ. Τότε παρακολουθούσα μανιωδώς τις jam sessions.

Ήταν της μόδας. Μετά το 1956 είχαμε την έκρηξη της τζαζ.
Η έκρηξη σημειώθηκε το 1956, όμως όλα άρχισαν δύο χρόνια νωρίτερα. Θυμάμαι τις συναυλίες στη Βισπόλνα. Την πρώτη συναυλία τζαζ την είχε διοργανώσει ο Tyrmand. Εξοικειώθηκα με το περιβάλλον και πλησίασα το σεξτέτο τού Komeda. Θυμάμαι αμυδρά που, σε μια εθνογραφική έρευνα, στο Πουλτούσκ, ένας συνάδελφος από το Πόζναν μου έδειξε μια φωτογραφία του συγκροτήματος του Komeda (έπαιζαν σ' ένα μαγαζί) και μου μίλησε για τη μουσική τους. Αργότερα, τους άκουσα σε μια jam session, τους αναγνώρισα, τους εξέφρασα το θαυμασμό μου, κι εκείνοι με ανακήρυξαν «Πρώτο Θαυμαστή του Σεξτέτου Komeda». Πιστεύω πως ήμουν ο πρώτος –εκτός μουσικού κυκλώματος– που τους χαρακτήρισε «φοβερούς».



Το Σεξτέτο Komeda (πρώτος δεξιά) κουβαλά το φέρετρο με τη μουσική τού σοσιαλισμού, στο πρώτο Φεστιβάλ Τζαζ στην Πολωνία, το 1956. Αριστερά, μόλις που διακρίνεται ο Skolimowski.

Ένα χρόνο αργότερα, μου πρότειναν να συνεργαστώ επίσημα μαζί τους ως σκηνογράφος. Είχα την επιμέλεια του φωτισμού. Ήταν εντελώς «ναΐφ», αλλά καλός: τοποθετούσα έναν ισχυρό προβολέα με τρόπο ώστε να δημιουργεί μια μεγάλη σκιά στη μια πλευρά του πιάνου κ.λπ. Πάντως, γύρισα μαζί τους όλη την Πολωνία και θυμάμαι ότι, για να νιώσω κι εγώ δημιουργός, δοκίμασα να γράψω τα λόγια για ένα κομμάτι του Krzysztof. Οι στίχοι, με τον μάλλον διασκεδαστικό τίτλο «Γατάκι στα σύννεφα», ήταν λίγο αφελείς, κι όλοι γέλασαν όταν τους άκουσαν. Εγώ, όμως, δεν αποθαρρύνθηκα και ξαναδοκίμασα.



Ο Jerzy Skolimowski σε σκηνή από την ταινία Αθώοι γόητες.

Σε λίγο καιρό, προς έκπληξη δική μου και δική τους, ποιήματά μου άρχισαν να εμφανίζονται στον Τύπο. Πήρα μέρος (δε θυμάμαι ποια χρονιά) στο Α΄ Συνέδριο Νέων Πολωνών Ποιητών. Δόθηκαν και βραβεία. Τα τρία πρώτα τα πήραν οι Grochowiak, ο Bryll και, νομίζω, ο Grzeszczak. Εγώ ήμουν μεταξύ εκείνων που κέρδισαν ειδική μνεία, μαζί με τους Andrzej Bursa, Ireneusz Ireńdynski και Stanisław Czycz. Ωραίο ανθολόγιο ονομάτων – δε νομίζετε;

Το σημαντικό ήταν ότι έγινα γνωστός στο φεστιβάλ. Ακολούθησε –πολύ σύντομα– η έκδοση του πρώτου βιβλίου με ποιήματά μου. Πολύ νέος, έγινα δεκτός στην Ένωση Πολωνών Λογοτεχνών. Δεν είχα κλείσει καλά καλά τα είκοσι. Αυτό μου πρόσφερε μια διαμονή στο Ομπόρι, στον «Οίκο του Συγγραφέα». Είχα, λοιπόν, την ευκαιρία να γράψω ποιήματα με όλα τα έξοδα πληρωμένα από την Ένωση. Προσπάθησα, πράγματι. Στο διπλανό τραπέζι, ο Wajda και ο Andrzejewski έκαναν μεγάλη φασαρία. Έγραφαν το σενάριο για μια ταινία του Wajda με θέμα τη νεολαία. Ήμουν ο μόνος εκπρόσωπος της νέας γενιάς στο Ομπόρι (όπου η μέση ηλικία θα ήταν... εκατό χρόνια), οπότε μου έδωσαν ένα απόσπασμα του σεναρίου για να τους πω τη γνώμη μου. Για μένα, τότε, ο κινηματογράφος ήταν σαν να μην υπήρχε. Οι κινηματογραφικές μου προτιμήσεις; Θα σας πω μία και θα καταλάβετε: *Fanfan la Tulipe*...[1]

Αυτά συμβαίνουν κατά τη διάρκεια των σπουδών σας στην εθνογραφία;

Ναι· πριν τη Σχολή Κινηματογράφου. Πρέπει να ήταν το 1958. Ήμουν είκοσι ετών. Βρισκόμουν στο Ομπόρι κι είχα γράψει δύο βιβλιαράκια με ποιήματα. Μου δίνουν, λοιπόν, ένα σενάριο κι εγώ τους λέω ότι δεν αξίζει τίποτα. Τους λέω: «Δεν είναι αυτοί οι πραγματικοί νέοι – τι 'ν' αυτά που γράφετε; Οι νέοι παίζουν τζαζ και πυγμαχούν». Οπότε ο Wajda με προκαλεί: «Θα θέλατε, μήπως, κύριε Jerzy, να μας γράψετε αυτό που θεωρείτε εσείς σωστό;», κι εγώ, μέσα σε μια νύχτα, έγραψα ένα δοκίμιο δεκαπέντε σελίδων: την ιστορία απ' την οποία, μετέπειτα, θα προέκυπτε η ταινία *Αθώοι γόητες*.[2]

Η δουλειά προχώρησε γρήγορα. Συζητούσαμε οι τρεις μας, αλλά εγώ μιλούσα περισσότερο απ' τους άλλους, σαν να είχα ανακηρυχθεί ειδικός στα προβλήματα της νεολαίας. Ο Wajda συμπλήρωνε το κείμενο με σημειώσεις κινηματογραφικού χαρακτήρα, ενώ ο Andrzejewski έγραφε τους διαλόγους. Αυτός, μάλιστα, επινόησε τον τίτλο – τον δανείστηκε απ' τον Mickiewicz. Δυο βδομάδες δουλέψαμε, κι έπειτα, σαν να τον τσίμπησε μύγα, ο Wajda άρχισε να γυρίζει την ταινία.

Και στα γυρίσματα;

Πήγα. Έπαιζα το ρόλο ενός πυγμάχου που ο Tadzik Łomnicki του σπάει το βρεγματικό οστό, γεγονός που συνέβη, άλλωστε, στην πραγματικότητα. Μου 'ριξε μια γροθιά, μου 'σπασε το βρεγματικό –ήταν σ' ένα γκρο-πλάνο–, κι άκουσα τον Wajda να ψιθυρίζει ξαναμμένος πίσω από την κάμερα: «Κράτα γερά, Jerzy!» Και το αίμα να τρέχει ποτάμι... Εμένα δεν μου 'κανε ούτε κρύο ούτε ζέστη. Τέτοια πράγματα συνέβαιναν στο ρινγκ.

Ο Wajda ήταν τόσο ευχαριστημένος με το αίμα, ώστε, μόλις τελείωσε η σκηνή (νομίζω), μου είπε: «Δε δοκιμάζεις να δώσεις εξετάσεις στη Σχολή Κινηματογράφου...;» Κατά σύμπτωση, οι εξετάσεις άρχιζαν ακριβώς την επομένη. Χωρίς να το ξανασκεφτώ, πήρα το πρωινό τρένο και βρέθηκα στην οδό Ταργκόβα, μ' ένα φάκελο γεμάτο σχέδια και λογοτεχνικές εργασίες. Βρήκα τον Bohdziewicz, που γνώριζε τ' όνομά μου από κάποιες δημοσιεύσεις, κι άρχισα τις εξετάσεις, που κράτησαν δύο εβδομάδες.

1. Γαλλική ταινία του Christian-Jaque (1952). Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Ο ιππότης και η τσιγγάνα*. (Σ.τ.Μ.)

2. Ταινία του 1960. (Σ.τ.Μ.)

Είχαν παρουσιαστεί αρκετές εκατοντάδες υποψήφιοι, αλλά στην τελική δοκιμασία ενώπιον της επιτροπής ήμαστε δώδεκα. Τρεις έγιναν δεκτοί εκείνη τη χρονιά: εκτός από μένα, ο Andrzej Trzos-Rastawiecki και ο Krzysztof Szmagier. Τον προηγούμενο χρόνο δεν είχαν πάρει φοιτητές. Δύο χρόνια νωρίτερα είχαν γίνει δεκτοί οι Agnieszka Osiecka, Wojciech Solarz, Stefan Szlachtycz, Witold Leszczyński.

Και μάλλον ανάγεται σ' εκείνη την εποχή η συνάντηση με τον Roman Polanski.

Ο Romek είχε ήδη τελειώσει τη σχολή, αλλά, πού και πού, επέστρεφε σ' εκείνα τα μέρη σαν έκπτωτος μονάρχης. Με πρόσεξε, κι αμέσως μου έδωσε να γράψω το σενάριο της ταινίας *Μαχαίρι στο νερό*. Το πρωί έδινα εξετάσεις στη σχολή, και το βράδυ γράφαμε μαζί το κείμενο. Κοιμόμουν στο διαμέρισμά του, στην Πλατεία Ναρουτοβίτσα. Το τελειώσαμε εν ριπή οφθαλμού, σε τέσσερις νύχτες. Θυμάμαι ότι έκανε τρομαχτική ζέστη – τυλιγόμαστε με βρεγμένα σεντόνια και γράφαμε.
Δεν πήρα μέρος στα γυρίσματα της ταινίας. Αν δεν κάνω λάθος, όταν ο Roman άρχισε τα γυρίσματα, έκανα κάτι δικό μου. Στην αρχή, είν' αλήθεια, είχε σκεφτεί να μου δώσει το ρόλο του νεαρού – μου 'κανε, μάλιστα, και δοκιμαστικά. Εντέλει πήρε τον Malanowicz και του 'βαψε τα μαλλιά στο χρώμα των δικών μου.

Τι ρόλο έπαιζε τότε στη ζωή σας ο κινηματογράφος; Ήταν κάτι σημαντικό ή απλώς ένα παιχνίδι;

Τότε, δεν τον είχα πάρει στα σοβαρά. Θυμάμαι, μάλιστα, που γελούσα λιγάκι με τους συναδέλφους με τους οποίους δίναμε μαζί εξετάσεις. Εκείνοι ήταν φοβερά νευρικοί, σε ένταση, ενώ εγώ τα 'κανα όλα αυθόρμητα – ας πούμε, στις εξετάσεις στο μοντάζ. Ο εξεταζόμενος έπαιρνε μια σειρά φωτογραφίες (μια ντουζίνα περίπου) με τις οποίες έπρεπε να συνθέσει μια ιστοριούλα. Θυμάμαι πως, όταν πήρα τις φωτογραφίες στα χέρια μου, τις άπλωσα μπροστά μου, τις ξαναένωσα αμέσως και περίμενα τους εξεταστές, ενώ οι άλλοι κάθονταν κι έστυβαν το μυαλό τους πώς να τις τακτοποιήσουν καλύτερα.
Έδωσα τις εξετάσεις ελαφρώς en passant.[3] Είναι γεγονός ότι δεν προσδοκούσα να γίνω δεκτός στη σχολή. Είχα ήδη τα πράγματά μου, μ' ενδιέφερε το γράψιμο και ήμουν απορροφημένος από τον αθλητισμό. Την τελευταία μέρα, βγαίνοντας απ' τη σχολή, συνάντησα τον Bohdziewicz. Ένιωθα ότι είχα περάσει τις εξετάσεις, γιατί όλα είχαν πάει μια χαρά. Με ρώτησε: «Πώς πάν' τα κέφια; Τι πιθανότητες σας δίνετε;» – έτσι, για να πιάσει κουβέντα. Εγώ του απάντησα με μια φράση τού Adolf Rudnicki: «Στον καθένα, αυτό που τον ενδιαφέρει λιγότερο». Η απάντηση πρέπει να ήταν λίγο απρεπής, γιατί μου 'ριξε ένα βλέμμα…

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν ή Η «μέθοδος» του Skolimowski

Υπήρξατε ο πρώτος μαθητής που γύρισε ταινία μεγάλου μήκους στη διάρκεια, ακόμα, των σπουδών του – ίσως όχι μια κι έξω, αλλά κομμάτι κομμάτι, συνενώνοντας διάφορες ταινίες-εργασίες για τη σχολή. Ωστόσο, η ταινία* Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν *γεννήθηκε στη διάρκεια των σπουδών σας.

Ναι. Άρχισα κιόλας από το δεύτερο έτος. Εκμεταλλευόμουν κάθε ευκαιρία που μου δινόταν για να γυρίσω ένα κομμάτι ταινίας. Θυμάμαι τις εξετάσεις για τους οπερατέρ στη χρήση του φακού μεταβλητής εστιακής απόστασης. Οι συνάδελφοι έκαναν γρήγορα ζουμ σ' ένα αυτοκίνητο που πλησίαζε μετωπικά. Εγώ, αντίθετα, αν θυμάμαι καλά, στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* γύρισα το πλάνο που αρχίζει μ' ένα σωρό από συντρίμμια, τη δεξαμενή που τραντάζεται απ' τα χτυπήματα της μαγκούρας του παιδιού. Στο σημείο εκείνο, εγώ μπαίνω στο πλάνο, ενώ το κάδρο ανοίγει όλο και περισσότερο με το ζουμ. Αυτό το κάδρο, μεμονωμένο, μπορεί να έχει αξία ως παραδειγματική χρήση του φακού μεταβλητής εστιακής απόστασης. Όμως, έτσι όπως εγώ αντιλαμβάνομαι τον κινηματογράφο, αποτελεί μια ψηφίδα που αργότερα θα δω πώς θα τη χρησιμοποιήσω. Δε θυμάμαι αν, τη στιγμή που τη γύριζα, ήξερα ήδη πού θα χρησιμοποιούσα εκείνο το κομμάτι...

3. Γαλλικά στο κείμενο: εν παράδω, αδιάφορα. (Σ.τ.Μ.)



Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν.

Είναι, πράγματι, ένα καλό παράδειγμα της μεθόδου που εφάρμοσα, ή, μάλλον, της... απουσίας κάποιας μεθόδου. Στην ουσία, η μορφή του Λέσιτς, του χαρακτήρα που έμελλε να δημιουργήσω, είχε ήδη εμφανιστεί σε διάφορες καταστάσεις. Αργότερα μπόρεσα να ενώσω όλα εκείνα τα κομμάτια στο μοντάζ.

Αλλά και το σκηνικό, μ' όλα εκείνα τα συντρίμμια, δημιουργούσε κάποια εντύπωση. Τότε, αυτά τα πράγματα δεν τα 'βλεπες στον κινηματογράφο. Για την εποχή εκείνη, ήταν μάλλον νεωτεριστικά. Εγώ, τουλάχιστον, δε θυμάμαι να 'χα δει κάτι παρόμοιο.

Ακολουθήσατε μια συγκεκριμένη στρατηγική στη δημιουργία της ταινίας, ή όλα γίνονταν κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων;

Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων. Ύστερα ταίριαξα τα κομμάτια.... Το πρώτο μέρος με ηθοποιούς και διάλογο ήταν η σκηνή του καφενείου, όταν ο Λέσιτς συναντά τον Μούντζεκ και το φίλο του. Μιλούν για το επάγγελμα του Μούντζεκ, για το γεγονός ότι φωτογραφίζει ωραίες γυναίκες και, ταυτοχρόνως, τις «ψαρεύει» ως δυνάμει πελάτισσες. Μεγεθύνει πολύ τις φωτογραφίες. Δείχνει το πορτρέτο κάποιας Γιάντσεφσκα. Ήταν μια ιδέα που ήξερα ότι μπορούσα να την αναπτύξω, αν και, όσο γύριζα τη συγκεκριμένη σκηνή, δεν ήξερα ακόμα τι θα την έκανα.

Είχα ρίξει, τελοσπάντων, τα δίχτυα μου, ελπίζοντας σε μια καλή ψαριά στο μέλλον. Είχα να διαλέξω ανάμεσα στο να συνεχίσω το μοτίβο του Μούντζεκ, να στείλω κάπου το φίλο του ή ν' αφοσιωθώ στον Λέσιτς. Το όλο πράγμα, δηλαδή, μπορούσε να αναπτυχθεί προς μια κατεύθυνση, αλλά και προς την αντίθετή της.

Το* Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν *μας εξέπληξε τότε για το ρεαλισμό του, για την αλήθεια που απελευθερωνόταν στην οθόνη· ήταν ανάμεσα στις πρώτες ταινίες που αναφέρθηκαν στην άχρωμη καθημερινότητα, μια καθημερινότητα χωρίς τα εύσημα του πολέμου. Έχω την εντύπωση ότι συνέβαλε σημαντικά στη δημιουργία της συγκεκριμένης αντίληψης της πραγματικότητας αυτή ακριβώς η μέθοδός σας ή, καλύτερα, η... μη-μέθοδος.

Η σκηνή στο καφενείο, που έλεγα, ήταν μια καινοτομία σε σχέση με τις ακαδημαϊκές μεθόδους. Έπρεπε να γίνει μια άσκηση για τη χρήση των σκηνικών. Πρώτα έπρεπε να συλλάβουν την ιδέα, κι ύστερα να κατασκευάσουν τα σκηνικά οι ίδιοι οι σπουδαστές, με τη βοήθεια δύο τεχνικών, να τα φωτίσει ο οπερατέρ, κ.λπ. Αποφάσισα ότι δεν θα έστηνα σκηνικά στο πλατό. Τα τοποθέτησα σε ανοιχτό χώρο, δίπλα στη σχολή, στη γωνία των οδών Ταργκόβα και Γκλόβνα. Απ' τα παράθυρα του καφενείου μου φαινόταν η κυκλοφορία των αυτοκινήτων και των τραμ. Προφανώς, ήθελα

να κρύψω το γεγονός ότι επρόκειτο για σκηνικό. Ο συλλογισμός μου ήταν: όσο πιο πολλά παράθυρα υπάρχουν, τόσο πιο πολλές αλήθειες ανακαλύπτω μέσα απ' αυτά και τόσο λιγότερο θα φανεί το πρωτόγονο σκηνικό – πολύ γυαλί, λίγη μπογιά. Και λειτούργησε. Παρουσίασα την εργασία στο τρίτο έτος και πήρα υψηλό βαθμό.

Το σενάριο της ταινίας –είναι αποκαλυπτικός και ο τίτλος– αποτελεί την προσωπογραφία μιας γενιάς: των εικοσάρηδων και των λίγο μεγαλύτερων, στις αρχές της δεκαετίας του '60.
Μ' ενοχλούσε το γεγονός ότι ο κινηματογράφος μας αποστρεφόταν την καθημερινότητα. Τότε, έκαναν κυρίως πολεμικές ταινίες... αμέτρητες ταινίες με θέμα την Αντίσταση· κι ακόμα, ταινίες ηθογραφικές και κωμωδίες. Η σύγχρονη πραγματικότητα δεν απασχολούσε τον κινηματογράφο, θαρρείς και η ζωή δεν πρόσφερε θέματα άξια να κινηματογραφηθούν. Θυμάμαι ταινίες ψευτοσύγχρονες, όπως *Η γιορτή του Βαλτάσαρ* ή *Η σκιά*, που η δράση τους ήταν τοποθετημένη μερικά χρόνια νωρίτερα, γιατί κανείς δεν είχε σκεφτεί να γυρίσει την πραγματικότητα του 1964.

***...με εξαίρεση, ίσως, το* Μαχαίρι στο νερό...**
Το *Μαχαίρι στο νερό* ήταν πράγματι μια σύγχρονη ταινία... όπως και οι *Αθώοι γόητες*. Και οι δύο, κατά κάποιο τρόπο, αποτελούν μέρος του έργου μου. Ίσως ήταν βαθιά μέσα στη φύση μου το ενδιαφέρον για την επικαιρότητα, γι' αυτό που συνέβαινε εκείνη τη στιγμή γύρω μου.

Την εποχή εκείνη, το θέατρο και το καμπαρέ ήταν πιο κοντά στην πραγματικότητα. Κάποια περίοδο, συνδεθήκατε με το φοιτητικό θέατρο STS της Βαρσοβίας, με το οποίο συνδέονταν και οι –συμφοιτητές σας στη Σχολή Κινηματογραφίας– Osiecka και Solarz. Επίσης, τους βασικούς ερμηνευτές του Bim Bom του Γκντανσκ, Zbyszek Cybulski και Bogumił Kobiela, πρέπει να τους είχατε γνωρίσει την εποχή που περιοδεύατε στην Πολωνία με τον Krzysztof Komeda.
Ναι· συμμετείχα στο STS, τη μοναδική ομάδα με την οποία δέθηκα λίγο παραπάνω. Εμφανιζόμουν στη σκηνή. Απήγγελλα ποιήματα σε μια παράστασή τους με τον Ernest Bryll. Μαζί τους συμμετείχα και σε κάποια φεστιβάλ.
Μπορώ να πω ότι γνώρισα όλο το κύκλωμα, έστω και επιφανειακά. Ήταν επαφές χωρίς σοβαρές δεσμεύσεις. Αν, για παράδειγμα, βρισκόμουν κάποιο καλοκαίρι στη θάλασσα, δεν ήταν δυνατόν να μην εμφανιστώ στο Bim Bom, όπου με δέχονταν πάντα σαν φίλο. Κι έπειτα, το Bim Bom πάντα με εντυπωσίαζε. Πιστεύω ότι και από αισθητική άποψη μου πήγαινε καλύτερα από το STS, το οποίο μου φαινόταν υπερβολικά διανοουμενίστικο και πολιτικοποιημένο. Αντιθέτως, οι ιδέες τού Bim Bom είχαν καθαρά αισθητικό χαρακτήρα: υπέροχα black out, αφαιρετικά, όπως, για παράδειγμα, ένα ξυπνητήρι που κουδούνιζε πάνω σ' έναν τάφο. Πιθανόν να μην ήθελε να πει τίποτα, αλλά ήταν τόσο σουρεαλιστικό... Μου ταίριαζε πολύ.

Εγκατάλειψη ή Επάγγελμα σκηνοθέτης: θεωρία και πράξη.

***Πώς φτάσατε στη δημιουργία της* Εγκατάλειψης;**
Όλα κύλησαν ομαλά. Ήταν σαν να μεταδιδόταν στους άλλους η δόση της ενέργειας που εξέπεμπα. Το σενάριο της *Εγκατάλειψης* γράφτηκε μέσα σε λίγες μέρες. Όταν το πήγα στην πρώτη επιτροπή, νομίζω ότι το απέρριψαν, αλλά εγκρίθηκε αμέσως από μια δευτεροβάθμια.
Ουσιαστικά, ενώ ήμουν ακόμα φοιτητής, είχα ένα εγκεκριμένο σενάριο για να γυρίσω μια ταινία στον επαγγελματικό κινηματογράφο. Ίσως με βοήθησε η ετικέτα του εχθρού του «συστήματος».

Είναι η εποχή που, με την περίφημη ομιλία του, ο Gomułka στιγμάτισε τους δυσαρεστημένους και τις «Κασσάνδρες» της πολωνικής κουλτούρας. Υποστήκατε κι εσείς τις συνέπειες...
Ναι, αλλά δεν παραπονιέμαι. Κατά μία έννοια, το κύρος μου αυξήθηκε. Εκείνη η ετικέτα συνέβαλε ώστε να με βοηθήσουν πολλοί ικανοί άνθρωποι. Είμαι σίγουρος ότι πρόσωπα όπως ο Wohl ή ο καθηγητής Bossak έκαναν πολλά για να προωθήσουν την καριέρα μου. Ακόμα κι εκείνοι που ε-

πιχειρούσαν να με βλάψουν, με σέβονταν, σαν να εκπροσωπούσα μια κατηγορία ανθρώπων που δεν έπρεπε κανείς να τους αγνοεί.

Γιατί ερμηνεύσατε ο ίδιος τις ταινίες σας; Πιστεύω πως είναι δυσκολότερο να είναι κανείς σκηνοθέτης και, ταυτόχρονα, να παίζει στη δική του ταινία.

Πιθανώς, ναι. Αλλά δεν είχα άλλη επιλογή. Στη σχολή, μου πήρε αρκετά χρόνια για να γυρίσω μια ταινία. Δεν μπορούσα να βρω έναν ηθοποιό που να είναι πάντα στη διάθεσή μου. Οι επαγγελματίες ηθοποιοί έχουν τις δικές τους υποχρεώσεις και, εκτός αυτού, αλλάζουν όψη· τη μια αφήνουν μουστάκι, την άλλη το κόβουν, αλλάζουν χτένισμα κ.λπ. Απ' την άλλη, ήμουν ακόμα ένας απλός σπουδαστής και δεν μπορούσα να τους πληρώσω. Ήταν μια ταινία που, στην πραγματικότητα, έγινε ανέξοδα – εκτός απ' τα οδοιπορικά.

Αυτό συνέβη στο* Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν. *Στην* Εγκατάλειψη*...;

Πρώτον: στην *Εγκατάλειψη*, ήθελα να συνεχίσω με τον ίδιο χαρακτήρα. Δεύτερον: δεν ένιωθα ικανός να διευθύνω έναν ηθοποιό σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Δεν είχα εμπειρία. Και έπειτα, ήταν η πυγμαχία... Στην πυγμαχία δεν μπορείς να υποδυθείς· πρέπει να ξέρεις πώς να κινείσαι πάνω στο ρινγκ. Έτσι όπως αντιλαμβάνομαι τα πλάνα μεγάλης διάρκειας, φαίνεται ότι δεν υπάρχει ηθοποιία. Ο πυγμαχικός αγώνας κινηματογραφήθηκε ολόκληρος, χωρίς περικοπές. Ευτυχώς που κι ο Andrzej Herder, ο αντίπαλός μου, έπαιζε μποξ, κι έτσι κάναμε προπονήσεις πριν τα γυρίσματα.

Από τον βασικό ερμηνευτή απαιτούσα να ξέρει πυγμαχία, ώστε να μη χρειαστεί να του εξηγήσω πολλά πράματα. Η πρόσληψη του... εαυτού μου ήταν η απλούστερη λύση. Ωστόσο, ίσως να υπάρχει κάποια δόση μεγαλομανίας σ' όλα αυτά...

Συνήθως, όταν ένας σκηνοθέτης παίζει σε μια ταινία του, το έργο του θεωρείται σαν εξομολόγηση. Εσείς, αντίθετα, αρνείσθε με τρόπο απόλυτο τέτοιου είδους κατηγοριοποιήσεις: αυτές οι ταινίες δεν είναι έκφραση της προσωπικότητάς σας, δεν αποκαλύπτουν εντελώς την ψυχή σας...

Απελθέτω απ' εμού μια τέτοια αντίληψη. Ακόμα και στα ποιήματά μου χρησιμοποιώ έναν κώδικα sui generis, ένα είδος αισθητικών μιμητισμών. Ποτέ δεν έγραψα κάτι που να μου προκαλέσει ντροπή ή να αποκαλύψει τον εαυτό μου πέρα από ένα ορισμένο σημείο – το ίδιο και στις ταινίες. Σίγουρα δεν ήμουν εγώ εκείνο το πρόσωπο. Έτσι όπως ούτε κι ο Michael York είναι εγώ στο *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*. Έκανα τα πάντα για να τον παραδώσω στη δημόσια χλεύη. Ήθελα να σκιαγραφήσω τα ουσιώδη χαρακτηριστικά ενός πολωνού καλλιτέχνη στο εξωτερικό. Αν του απέδωσα ορισμένα απ' τα δικά μου γνωρίσματα, το έκανα για να ενισχύσω την πειστικότητα του προσώπου· όχι επειδή με αντιπροσώπευε. Είναι, πάντως, δύσκολο να καθοριστεί κατά πόσο έγινε συνειδητά από μέρους μου η χρησιμοποίηση αυτοβιογραφικών στοιχείων στις ταινίες μου και ποιες συνέπειες είχε. Ένα είναι βέβαιο: δεν προσπάθησα να κάνω την αυτοπροσωπογραφία μου. Αν ήθελα να το κάνω, θα 'χα προχωρήσει παραπέρα, ενώ μου φαίνεται ότι ήμουν πολύ συγκρατημένος στην αποκάλυψη



Σκηνή από τα γυρίσματα της Εγκατάλειψης.

των μύχιων πλευρών των χαρακτήρων μου. Γι' αυτό και είναι ενδιαφέροντες, αινιγματικοί, και μπορούν να ερμηνευτούν με διάφορους τρόπους.

Είπατε πριν ότι φοβόσαστε να διευθύνετε έναν ηθοποιό. Είχατε κάποια εμπειρία από το χώρο των γυρισμάτων... ως βοηθός, ίσως, άλλων σκηνοθετών;

Άρχισα αμέσως μετά τη σχολή· συνεπώς, δεν είχα το χρόνο ν' αποκτήσω την παραμικρή εμπειρία. Δεν έκανα το βοηθό. Είχα βρεθεί στα γυρίσματα αρκετών ταινιών, γιατί είχα κάνει ρεπορτάζ για κάποια κινηματογραφικά περιοδικά (είχα πάει στο Βρόκλαβ, όπου ο Stanisław Różewicz γύριζε τη *Φωνή απ' τον άλλο κόσμο*, ενώ, βέβαια, παρακολούθησα κάποια γυρίσματα της ταινίας *Αθώοι γόητες*, αφού έλαβα μέρος και ως ηθοποιός. Στα γυρίσματα της ταινίας *Μαχαίρι στο νερό* δεν πήγα καθόλου. Α, ναι! παραβρέθηκα και στα γυρίσματα της *Ερόικα* του Munk, όταν γύριζε τις σκηνές στη Ζακοπάνε που, τελικά, δεν μπήκαν στην ταινία. Με λίγα λόγια, γνώριζα πώς γυρίζεται επαγγελματικά μια ταινία, αλλά η εμπειρία μου ήταν όλη κι όλη λίγων ωρών.
Δουλεύοντας στην *Εγκατάλειψη*, ήταν σαν να παραπατούσα μέσα στο απόλυτο σκοτάδι. Κι αυτή η μανία μου στα πλάνα μεγάλης διάρκειας που κανένας δε χρησιμοποιούσε στον πολωνικό κινηματογράφο... αλλά ούτε, πιστεύω, και στον διεθνή, ήταν μάλλον ασυνήθιστο.

Στην Ουγγαρία, ο Miklos Jancsó...

Ναι, αλλά ήταν κάτι εντελώς διαφορετικό. Εκείνος έκανε μπαλέτο. Εγώ έκανα ατέλειωτα τράβελινγκ που σου 'κοβαν την ανάσα – σε αδιάβατα μονοπάτια, πάνω σε κτίρια εργοστασίων. Στην *Εγκατάλειψη*, η κάμερα κινείται με τρόπο αληθινά εκπληκτικό. Παραδέχομαι ότι σήμερα δεν θα κατέβαλλα την ίδια προσπάθεια για να κάνω κάποια πράγματα. Η εμπειρία δείχνει ότι ο θεατής δεν αντιλαμβάνεται πού υπάρχει cut και πού όχι. Δεν έχει νόημα να κάνεις τόσο ριψοκίνδυνες λήψεις, μόνο και μόνο για να έχεις την ικανοποίηση ότι, π.χ., η κάμερα κινείται συνεχώς για οκτώ λεπτά. Την εποχή εκείνη, όμως, με γοήτευε που το 'κανα. Και, φυσικά, μου εναντιώθηκαν (αμέσως!) όλοι οι τεχνικοί του συνεργείου. Μου κόλλησαν τη ρετσινιά του εκκεντρικού ή του ερασιτέχνη.
Στα γυρίσματα ήμουν μόνος. Ας μη μιλήσω τώρα για τους γραφειοκράτες... Οι σχέσεις μας ήταν τραγικές. Αν ο διευθυντής παραγωγής έγραφε: «αριθμός των σκηνών που γυρίστηκαν την τάδε ημέρα: μία», οι γραφειοκράτες που το διάβαζαν, τραβούσαν τα μαλλιά τους. Δεν ήξερα πώς γυρίζει μια ταινία ο επαγγελματίας. Το γεγονός ότι είχα γυρίσει μια ταινία μεγάλου μήκους στη σχολή, δε σήμαινε ότι γνώριζα και το αντικείμενο.

Στη θεωρία, τουλάχιστον...

Πήγαινα σπάνια στα μαθήματα. Ήταν μια συνήθεια που μου έμεινε από την προηγούμενη σχολή. Θυμάμαι ότι υπεύθυνος της τάξης μας ήταν ο Różewicz που, μια φορά, μου έκανε παρατήρηση γιατί δεν πήγαινα στα μαθήματά του. Πήγα, λοιπόν, στο επόμενο. Το μάθημα ήταν πώς γίνεται ένα τράβελινγκ πάνω σε δύο ηθοποιούς που βαδίζουν και συζητούν. Αρχίζουν ένα μακρύ διάλογο, η μηχανή οπισθοχωρεί, εκείνοι βαδίζουν προς τη μηχανή, κι ο σκοπός είναι να διατηρήσεις την ίδια απόσταση ανάμεσα στη κάμερα και τους ηθοποιούς, χωρίς ν' αλλάξεις την εστίαση. Μας εξήγησε ότι, για να γίνει αυτό, πρέπει να υπάρχει ένα μακρύ ραβδί που να εκτείνεται απ' την κάμερα ώς τους ηθοποιούς, οι οποίοι θα 'πρεπε να το ακουμπούν σ' όλη τη διάρκεια της λήψης.
Η αντίδρασή μου υπήρξε άμεση: «Μα πώς είναι δυνατόν; Οι ηθοποιοί θα 'χουν στο νου τους στο πώς ν' ακουμπούν το ραβδί με το σώμα τους, κι όχι σ' αυτό που συμβαίνει. Δεν μπορούν να επιβραδύνουν το βήμα τους, ούτε να σταματήσουν».
Εδώ προβάλλουν άμεσα δύο διαφορετικοί τρόποι αντίληψης του κινηματογράφου. Σήμερα που το ξανασκέφτομαι, ίσως έκανα καλά που δεν παρακολούθησα πολλά μαθήματα. Σήμερα, αν θέλει κάποιος να κάνει μια υπερ-επαγγελματική ταινία και να πετύχει κάποια ακρίβεια, θα χρησιμοποιήσει οπωσδήποτε όλη την τεχνογνωσία που διαθέτει. Τότε, όμως, όσο μεγαλύτερη ήταν η ρήξη με τις κινηματογραφικές συμβάσεις, τόσο περισσότερο μου άρεσε.

Φράγμα και οι φιλοδοξίες του δημιουργού

Και φτάνουμε στο Φράγμα...
Τα πράγματα έγιναν ως εξής: είχα γράψει ένα σενάριο για τον Karabasz με τίτλο *Έρημη ζώνη*. Ο Karabasz άρχισε τα γυρίσματα, αλλά μετά από λίγο αποφάσισε ότι η ταινία μεγάλου μήκους με υπόθεση δεν ήταν το εκφραστικό μέσο που του ταίριαζε, και τα παράτησε. Τότε ο Bossak με ρώτησε αν ήθελα να τελειώσω εγώ την ταινία. «Να την τελειώσω» είπα, «όχι, αλλά, εκμεταλλευόμενος το υπόλοιπο του προϋπολογισμού της παραγωγής, θα μπορούσα να κάνω κάτι άλλο.» Σε λίγες μέρες, παρουσίασα ένα πρόχειρο δοκίμιο, που αργότερα έγινε το *Φράγμα*. Η ταινία είναι προϊόν αυτοσχεδιασμού, κατά το ήμισυ.

Ο αυτοσχεδιασμός ήταν η αγαπημένη σας μέθοδος;
Πράγματι. Μου είναι πιο εύκολο να επινοήσω κάτι εν θερμώ, παρά να καθίσω στο γραφείο να γράψω. Και το σενάριο της ταινίας *Ψηλά τα χέρια!* είναι προϊόν αυτοσχεδιασμού λίγων ωρών.

Ξαναβλέποντας το Φράγμα, έχω την εντύπωση ότι σας επηρέασε η γοητεία του σουρεαλισμού.
Ορισμένα πράγματα ασκούν πάντα επιρροή. Τα έργα του Magritte μου προκάλεσαν έντονη εντύπωση όταν τα πρωτοείδα. Εντυπωσιάστηκα λιγότερο από τον Dalí και δεν αγάπησα ποτέ τα έργα του. Αντίθετα, ο Magritte με μαγνήτιζε, αν και μπορώ να πω ότι ο σουρεαλισμός δεν είναι η πιο αγαπημένη μου σχολή σ' ό,τι αφορά στη ζωγραφική – κατηγορηματικά όχι. Ίσως είναι κι απ' τις λιγότερο αγαπημένες. Όμως η ποιητική του, η ένταση της δράσης του, η μεταφορά που τη διακρίνει αμέσως το βλέμμα (πιστεύω, εντέλει, ότι αυτές ακριβώς οι σουρεαλιστικές μεταφορές είναι οι ευκολότερες), δεν ήταν δυνατόν να μη μ' επηρεάσουν.

Ο Jan Nowicki σε μια σκηνή της ταινίας Φράγμα. Η αφίσα απεικονίζει τον Skolimowski.



Ναι· μπορεί να μπήκε κάτι από το σουρεαλισμό στις αποσκευές με τα εκφραστικά μου μέσα. Δε θα το υπερεκτιμούσα, όμως. Πρόκειται, μάλλον, για επιδερμικές αναφορές, διακοσμητικά στοιχεία μάλλον, παρά ουσιαστικό περιεχόμενο.

Μια που μιλάμε για ζωγραφικές εμπνεύσεις, ποιες επιρροές είστε διατεθειμένος να αναγνωρίσετε;
Ούτε κι εδώ θα υπερέβαλλα. Βλέπετε, ούτε στους *Χειμαρρους της άνοιξης*, που όλοι θεωρούν ότι από εικαστικής απόψεως είναι η πιο υποβλητική ταινία μου, υπάρχουν άμεσες αναφορές στη ζωγραφική. Νομίζω ότι ο Kubrick το 'κανε αυτό: αντέγραφε κάποιον διάσημο πίνακα. Εγώ δε θα το μπορούσα.

Αισθάνεστε κινηματογραφικός δημιουργός;
Επεμβαίνω σε όλα: στη δουλειά των ηθοποιών, στο σενάριο, στη φωτογραφία, στη σκηνογραφία. Οι ταινίες μου είναι ένα κολάζ των επεμβάσεών μου. Αισθάνομαι δημιουργός εκατό τοις εκατό.

Άνεμος Ιστορίας ή Οι περιπέτειες του *Ψηλά τα χέρια!*

***Πώς γεννήθηκε η ταινία* Ψηλά τα χέρια!;**
Ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή, γιατί είναι μια περίεργη ιστορία. Ως μέλος της Ένωσης Πολωνών Λογοτεχνών, δεχόμουν προσκλήσεις για διάφορους «εσωτερικούς» διαγωνισμούς. Κά-

ποτε, λοιπόν, προκηρύχθηκε ένας διαγωνισμός για τη συγγραφή ενός σύγχρονου θεατρικού έργου, με ελεύθερο θέμα. Έχοντας προσκληθεί να συμμετάσχω, εισέπραξα μια προκαταβολή της αμοιβής. Η προθεσμία για την παράδοση των εργασιών έληγε στις 31 Δεκεμβρίου τού 1966. Το πρωί της ίδιας μέρας, διαπίστωσα ότι δεν είχα ετοιμάσει τίποτα. Εφιάλτης. Εγώ, όμως, δεν παραδίνομαι εύκολα. Τηλεφώνησα στον Andrzej Kostenko και σε μια δακτυλογράφο της γραμματείας των ομάδων παραγωγής, την κυρία Sobis. Έκλεισα δύο δωμάτια στο ξενοδοχείο MDM και είπα στη δακτυλογράφο: «Ν' ακούτε μόνο τις κουβέντες στο διπλανό δωμάτιο. Όταν ένας διάλογος επαναλαμβάνεται ή όταν αρχίζουμε να μιλάμε πιο δυνατά, αρχίστε να δακτυλογραφείτε». Αρχίσαμε να δουλεύουμε το απόγευμα και, δεκαπέντε λεπτά πριν τα μεσάνυχτα, βρισκόμουν στο κεντρικό ταχυδρομείο με το δακτυλογραφημένο κείμενο που αριθμούσε 70 σελίδες.



Το συνεργείο της ταινίας Ψηλά τα χέρια!

Είχα την πρώτη επεξεργασία μιας ιδέας: πέντε πρόσωπα ανεβαίνουν σ' ένα τρένο και πηγαίνουν κάπου. Στη συνέχεια, αρχίσαμε να αυτοσχεδιάζουμε. Έχοντας ξαναγράψει μαζί με τον Andrzej, είχαμε πλέον αποκτήσει κάποια εμπειρία.

Προφανώς δεν κέρδισα κανένα βραβείο στο διαγωνισμό: το έργο ήταν μπλόφα. Πάντως, είχε δομή, υπήρχαν χαρακτήρες, και ξαφνικά, διαπίστωσα ότι είχα στα χέρια μου ένα κείμενο 70 σελίδων που θα μπορούσα κάλλιστα να το αξιοποιήσω. Το 'δειξα στον Wohl, τον καλλιτεχνικό διευθυντή της Syrena. Έκρινε το υλικό εξαιρετικό για ταινία και με παρότρυνε να το αναπτύξω.

Δε θυμάμαι αν όντως το ανέπτυξα ή αν εμπιστεύτηκα και πάλι το ένστικτό μου. Ο Kostenko ήταν απασχολημένος με μια ταινία του Leszczyński – κατά συνέπεια, ήμουν μόνος. Πιστεύω ότι, πράγματι, άλλαξα κάποια πράγματα. Πρόσθεσα ολόκληρο το «σταλινικό» μέρος. Το θεατρικό έργο περιλάμβανε μόνο το μέρος του τρένου. Επέλεξα τους ηθοποιούς, και περάσαμε στη φάση της υλοποίησης βασιζόμενοι σ' ένα κείμενο δεκαπέντε σελίδων. Όλοι, σε κάποιο βαθμό, συνεισέφεραν στη δημιουργία της ταινίας: οι ηθοποιοί, ο Krzysztof Komeda που ερχόταν στα γυρίσματα, όπως, καμιά φορά, κι ο Andrzej Wajda. Εγώ ήμουν δεκτικός στις παρατηρήσεις, απ' όπου κι αν προέρχονταν. Γυρίσαμε την ταινία σ' ένα κλειστό γήπεδο τένις, στην οδό Βόλσκα, επειδή αρχίσαμε τα γυρίσματα αμέσως κι όλα τα τοπικά στούντιο ήταν κατειλημμένα από καιρό. Το γήπεδο της Βόλσκα μετατράπηκε σε Μέκκα: έρχονταν όλοι να μας δουν.

Η ταινία Ψηλά τα χέρια! ήταν η πρώτη που έθιξε το ζήτημα της δεκαετίας του '50 στην Πολωνία. Συναντήσατε καθόλου προβλήματα;

Δε θυμάμαι ακριβώς τι έγινε. Η παραγωγή ξεκίνησε πολύ γρήγορα... Δεν είμαι βέβαιος αν υπέβαλα στην προεγκριτική επιτροπή (αν υπήρχε τέτοιο πράγμα) το «σταλινικό» μέρος. Μπορεί να υπέβαλα μόνο το θεατρικό κείμενο... το ταξίδι με το τρένο. Δεν μπορώ να θυμηθώ...

Την ίδια περίπου περίοδο γράφτηκε και το σενάριο της ταινίας Ο άνθρωπος από μάρμαρο στην πρώτη του μορφή, που ο Wajda προσπάθησε να περάσει ανεπιτυχώς. Έπρεπε να περιμένει δέκα χρόνια. Θα λέγατε ότι, κατά την τελευταία περίοδο του Gomułka, το ζήτημα της δεκαετίας του '50 ήταν σε τέτοιο βαθμό απαγορευμένο, ώστε να αποφεύγεται;

Εκτός από ένα πορτρέτο του Στάλιν, δεν είχες ανάγκη από σκηνικά για να δημιουργήσεις το κλίμα της σταλινικής περιόδου. Ξέρω πως, όταν η ταινία παρουσιάστηκε ολοκληρωμένη, προκάλεσε σοκ... σαν να μην το περίμεναν, σαν να 'χα ξεπεράσει κατά πολύ τα όρια με τους αυτοσχε-



Σκηνή από την ταινία Ψηλά τα χέρια!

διασμούς μου. Δυστυχώς, δε ζει πια ο Wohl, που θα μπορούσε να διηγηθεί τις λεπτομέρειες αυτού του εγχειρήματος, αν και, ούτε αυτός μπορεί να 'χε καταλάβει τι ετοίμαζα.
Ούτε όμως κι οι ηθοποιοί γνώριζαν καλά καλά τι μορφή θα 'παιρνε η ταινία. Ακόμα και σήμερα, ο Łomnicki γκρινιάζει, αστειευόμενος, που δεν είχε μπορέσει να απαγγείλει ολόκληρο τον μακρύ μονόλογο του τέλους τον οποίο του είχα υποσχεθεί κι απ' τον οποίο, τελικά, «περίσσεψαν» μιαδυο ατάκες. Ήταν, όμως, πανέξυπνοι άνθρωποι, καταλάβαιναν ότι κάτι γεννιόταν εκείνη τη στιγμή, και τα 'δωσαν όλα. Πολλές ατάκες είναι δικές τους. Ο Bobek Kobiela, που είχε εξαιρετική αίσθηση του χιούμορ, επινόησε μερικές πολύ έξυπνες.

Και το περίφημο «Τέσσερα χρόνια στον παιδικό σταθμό, οκτώ στο σχολείο, τέσσερα στο λύκειο κι άλλα τόσα στο πανεπιστήμιο... όλα αυτά για το τίποτα!» είναι κι αυτό εύρημα του Kobiela;
Αυτός ήταν στο σενάριο. Τις κρίσιμες σκηνές τις είχα ετοιμάσει από πριν. Δεν ήταν δυνατόν ν' αγνοήσουμε τη δομή της ταινίας και, κυρίως, το ατυχές επεισόδιο με το πορτρέτο του Στάλιν. Θύμα ο Λέσιτς, όλα του 'ρχονται ανάποδα, και μέχρι που κάνει κι απόπειρα αυτοκτονίας. Τώρα ακούγεται λίγο επιτηδευμένο· τότε, όμως, πίστευα ότι ένα πρόσωπο σαν κι αυτόν μπορούσε να κάνει παρόμοια πράγματα. Κι έπειτα, η ενέργειά του ήταν υπολογισμένη ώστε να τον σώσουν· η αρραβωνιαστικιά του ήταν κοντά... Οι δραματουργικοί, λοιπόν, κόμβοι υπήρχαν… ο αυτοσχεδιασμός μπορούσε να ξεκινήσει από έναν συγκεκριμένο καμβά.

Παρ' όλο που το «σταλινικό» μοτίβο είναι ουσιαστικό, δεν αποτελεί το κλειδί για την ανάγνωση του Ψηλά τα χέρια!, το οποίο, αντίθετα, δεν είναι παρά ο απολογισμός που κάνουν τα άτομα για τη ζωή τους, συγκρίνοντας ένα ελάχιστα ένδοξο παρελθόν μ' ένα ακόμα λιγότερο ένδοξο παρόν. Κατά μία έννοια, μπορούσε να ερμηνευτεί σαν επίθεση στη «μικρή σταθεροποίησή» μας, όπως λεγόταν την εποχή εκείνη. Οι προηγούμενες ταινίες σας, έστω στα πλαίσια της οπτικής γωνίας ενός outsider, δεν είχαν επικρίνει τη φιλοδοξία της καλοπέρασης και του βολέματος, ενώ, στην ταινία Ψηλά τα χέρια!, αυτό το θέμα υπογραμμίζεται πάρα πολύ έντονα. Θα συμφωνούσατε, σήμερα, με τη διάγνωση που εμπεριέχει η ταινία;
Η απόρριψη εμφανίζεται ήδη στο *Φράγμα* (με τις σύντομες αναφορές στους σαραντάρηδες που κυκλοφορούν με αυτοκίνητο). Εγώ πιστεύω ότι αυτή η αντικαταναλωτική στάση υποκρύπτει μια δόση ζήλιας. Ένας εικοσάχρονος ή λίγο μεγαλύτερος θεωρεί ότι βρίσκεται στο απόγειο της ύπαρξής του, και πιστεύει ότι η ζωή πρέπει να του τα δώσει όλα τώρα· όχι αργότερα, όταν δεν θα μπορεί να τα χαρεί.

Πρόκειται για το θέμα της ταινίας* Μαχαίρι στο νερό, *μιας ταινίας που γεννήθηκε με τη δική σας συμβολή: ο άντρας με τη βάρκα κι ο νεαρός που δεν έχει τίποτα…

Πιστεύω ότι το υπόβαθρο είναι σίγουρα αυτό. Επιπλέον, υπάρχει η δυσπιστία προς τους πρεσβύτερους. Πώς έφτασαν ν' αποκτήσουν αυτά τα προνόμια; Αν το καλοσκεφτούμε, η προηγούμενη από μας γενιά είχε κάνει ουκ ολίγους συμβιβασμούς. Η «σταλινική» γενιά δεν ασκούσε πάνω μας καμιά επιρροή. Βλέποντας τους εκπροσώπους της να κολυμπούν στα υλικά αγαθά, μας ερχόταν αυθόρμητα η σκέψη ότι είχαν αποκτηθεί ανάξια. Από τη μια πλευρά, λοιπόν, το κίνητρο ήταν ο φθόνος· από την άλλη, η υποψία για ανεντιμότητα.

Είναι μάλλον παράδοξο. Δεν κατηγορήσατε την προηγούμενη γενιά επειδή είχε εγκαθιδρύσει ένα σύστημα τρόμου και καταπίεσης, αλλά μόνο επειδή είχε πλουτίσει την κατάλληλη στιγμή και με ανέντιμο τρόπο. Ο περιορισμός της κριτικής σ' αυτό το ζήτημα ήταν αποτέλεσμα λογοκρισίας ή ανωριμότητας των βαθύτερων πεποιθήσεων;

Έχετε δίκιο. Η κριτική δεν έθιγε τα ουσιώδη ζητήματα. Το να επικρίνει κανείς την εξωτερική όψη του φαινομένου, ήταν, πάντως, μια πράξη εξαιρετικής τόλμης. Και πιθανώς χρησίμευε ώστε να παρουσιάζονται παραλλαγμένα τα ουσιαστικά προβλήματα. Την εποχή εκείνη, ήταν δύσκολο να πεις ορθά-κοφτά: «Ό,τι έχετε, το κατακτήσατε δημιουργώντας έναν καταπιεστικό μηχανισμό». Ορισμένα πράγματα δεν μπορούσαν να περάσουν με κανένα τρόπο· ενώ, αν παρουσιάζονταν ως μνησικακία της μιας γενιάς προς την άλλη, με τη μορφή της απόρριψης των σαραντάρηδων «γερο»-προγαστόρων, είχαν πιθανότητες να ξεπεράσουν την επίσημη λογοκρισία. Ίσως η ακραία μορφή κριτικής να ήταν ανεκτή. Πάντως, στην ταινία *Ψηλά τα χέρια!* πήγα πολύ πέρα απ' αυτά, και το κοινό δεν μπόρεσε να δει την ταινία για αρκετά χρόνια.

Άρα, ο Gomułka είχε δίκιο όταν κατακεραύνωνε τους νεαρούς αμφισβητίες και τις «Κασσάνδρες».

Είναι περίεργο που τα πυρά του σημάδεψαν ακριβώς εμένα.

Τι απέγινε η ταινία* Ψηλά τα χέρια! *μετά την ολοκλήρωσή της;

Η τύχη θέλησε να βρίσκεται στη Βαρσοβία ο υπεύθυνος του φεστιβάλ της Βενετίας, Rondi. Η Film Polski του έδειξε την ταινία σε ιδιωτική προβολή. Μου αναφέρθηκε ότι ο Rondi συνεχάρη εκ των προτέρων τον τότε διευθυντή της Film Polski, Skawina (ο οποίος, μεταξύ άλλων, ήταν ένας άνθρωπος εξαιρετικά συμπαθής), για την πιθανότητα να κατακτήσει η ταινία ένα βραβείο στη Βενετία. Αυτό συνέβη μετά την επιτυχία που είχε το *Φράγμα* στο Μπέργκαμο. Η νέα μου ταινία ξεκινούσε με τις καλύτερες προοπτικές, η κόπια είχε ήδη σταλεί στη Βενετία κι εγώ είχα ήδη τη βίζα στο διαβατήριό μου... Ξαφνικά, μου τηλεφωνεί ο Skawina, λέγοντάς μου ότι είχε λάβει οδηγίες ν' αποσύρει την ταινία από το φεστιβάλ. Έγινε γνωστό ότι η απόφαση είχε ληφθεί από την Κεντρική Επιτροπή του Ενοποιημένου Εργατικού Κόμματος της Πολωνίας. Στην αρχή, δεν κατόρθωσα να μάθω από ποιον, αλλά ψηλαφητά, βήμα βήμα, έφτασα εντέλει στον σύντροφο Kliszko. Ήταν τότε ο υπ' αριθμόν δύο, αμέσως μετά τον Gomułka. Χτύπησα την πόρτα του πολλές φορές, και, στο τέλος, μου υποσχέθηκαν μιαν ακρόαση.

Εκείνη τη μέρα, θυμάμαι, είχε ομίχλη – ατμόσφαιρα καθαρά μεταφορική… Πέρασα το κατώφλι της Κεντρικής Επιτροπής για πρώτη φορά στη ζωή μου. Τα βήματά μου αντηχούσαν σε κάτι άδειους, μελαγχολικούς διαδρόμους. Μου 'παν να περιμένω. Ύστερα από λίγο, η γραμματέας με οδήγησε στο γραφείο του, λέγοντας: «Έχετε πέντε λεπτά». Κι εγώ, στα πέντε λεπτά, δεν έκλεισα το στόμα μου ούτε στιγμή. Εν τη αφελεία μου, υπεραμύνθηκα της ταινίας –αδέξια ίσως–, προσπαθώντας να φέρω ως επιχειρήματα την ειλικρίνεια και την προσπάθεια. Στο τέλος, ρώτησα τον Kliszko αν, μετά απ' αυτές τις εξηγήσεις μου, θα 'δινε εντολή ώστε να αρθεί η μοιραία παρεξήγηση (είχα ερμηνεύσει την όλη υπόθεση ως «μοιραία παρεξήγηση»!) Απάντησε μ' ένα ξερό «Όχι!» και σηκώθηκε όρθιος, δίνοντας τέλος στην ακρόαση. Βγαίνοντας, πέταξα την κουβέντα ότι, αν δεν προβαλλόταν η ταινία, δεν ήμουν διατεθειμένος να κάνω άλλες ταινίες στην Πολωνία. Μου απάντησε: «Καλό ταξίδι».





Σκηνές από τα γυρίσματα της ταινίας Κατάσταση εμφυλίου πολέμου *του Volker Schlöndorff.*

Αργότερα, στα χρόνια του Gierek, τον συνάντησα στο πάρκο, καμπουριασμένο, μόνο. Ποτέ δε μου πέρασε από το μυαλό να του μιλήσω. Ίσως, όμως, να μην μπορούσε να κάνει τίποτα. Υπήρχε ένα «συλλογικό όργανο» που αποφάσιζε... δεν αποφάσιζε μόνος του.

Η ταινία* Ψηλά τα χέρια! *δεν προβλήθηκε το 1967, αλλά 14 χρόνια αργότερα. Το 1981, γυρίσατε ορισμένες σκηνές για να τις προσθέσετε ως πρόλογο στην ταινία.

Το 1981, ξαναπαρουσιάστηκε η ευκαιρία να προβληθεί η ταινία στους κινηματογράφους (και, μέχρι το Δεκέμβριο, οι συνθήκες ήταν ευνοϊκές). Μου πρότειναν, λοιπόν, να κάνω κάποιες αλλαγές στην ταινία, αφού είχαν περάσει 14 χρόνια κι ίσως είχε κάπως γεράσει. Την ξαναείδα κι αποφάσισα να προσθέσω τον πρόλογο. Γύρισα εκείνες τις σκηνές γρήγορα κι αναρωτιόμουν πόσο μακρύτερα από τις συνθήκες που είχε γυριστεί η ταινία, είχε εκτοξεύσει τον καλλιτέχνη ο καταπέλτης της τύχης. Την ίδια στιγμή, ήμουν απασχολημένος ως ηθοποιός στην *Κατάσταση εμφυλίου πολέμου* του Volker Schlöndorff. Αποφάσισα, λοιπόν, να δουλέψω πάνω σε τρία στοιχεία: στο Λίβανο (δηλαδή στη δουλειά με τον Schlöndorff), στο σπίτι του Λονδίνου και με ορισμένα φαντασμαγορικά στοιχεία της Βαρσοβίας. Ήταν μια ωραία σκηνή: ένας άντρας διασχίζει μια γέφυρα και, ξαφνικά, πέφτει στον από κάτω δρόμο, κάτω απ' τις ρόδες των αυτοκινήτων που τρέχουν. Δεν ξέρω τι σήμαινε. Τότε, έτσι έβλεπα τη Βαρσοβία, όπως θα την έβλεπε ένας μεθυσμένος, μ' όλον εκείνο τον ενθουσιασμό, εκείνες τις σημαίες... Ίσως θέλησα να εκστομίσω μια προειδοποίηση μ' αυτή την ταινία: «Κοιτάξτε τι συνέβη στη Βηρυτό!» Ήταν η πρώτη φορά που βλέπαμε μαυρισμένους ουρανοξύστες. Κάθε φορά που σκεφτόμαστε τον πόλεμο, μας έρχεται στο νου ο Δεύτερος Παγκόσμιος... το πολύ, ο πόλεμος της Κορέας. Να 'μαστε, όμως, αντιμέτωποι με την κατεδάφιση του πιο προχωρημένου πολιτισμού. Στη Βαρσοβία προσπαθούμε να χτίσουμε τους ουρανοξύστες που στη Βηρυτό έχουν ήδη καταστραφεί. Έδειξα πως η Πολωνία ήταν, σχεδόν, στα μισά του δρόμου μεταξύ Βηρυτού και Λονδίνου.

Το μήνυμά μου, όμως, δεν ήταν κι απ' τα πιο λαοφιλή. Το αντιμετώπισαν εχθρικά αμφότερες οι αντιπαρατιθέμενες δυνάμεις. Αν η ταινία είχε τη διακηρυγμένη υποστήριξη της «Αλληλεγγύης», θα μπορούσε να βγει στις αίθουσες. Δεν την είχε, κι έτσι, γι' άλλη μια φορά, αντιμετωπίστηκε ως ο λόγος ενός outsider. Παρουσιάστηκε αθόρυβα στο Φεστιβάλ του Γκντανσκ. Πήρε μόνο το βραβείο των δημοσιογράφων.

Κι έπειτα εξαφανίστηκε εκ νέου;

Η πρώτη δημόσια προβολή έγινε στις 12 Δεκεμβρίου, στη διάρκεια ενός Συνεδρίου για τον Πολωνικό Πολιτισμό. Οι θεατές βγήκαν απ' την αίθουσα μεσάνυχτα (μου διηγήθηκε ο Tadeusz Łomnicki), κι αυτή ήταν η τελευταία φορά που θα μπορούσαν να το κάνουν: στους δρόμους είχαν ήδη βγει τα τανκς. Αυτή ήταν η μοναδική προβολή της νέας έκδοσης της ταινίας. Αργότερα, εντελώς ξαφνικά, στον πολύ περιορισμένο κύκλο των πολιτιστικών οργανώσεων, κυκλοφόρησε η παλιά έκδοση.

Λέτε να χρειαστεί να κάνετε ακόμα μία, στα επόμενα δέκα χρόνια;

Δεν ξέρω αν έχει νόημα να καταπιαστώ ξανά μ' αυτή την ταινία. Πλανάται πάνω της ένα εχθρικό πεπρωμένο.

Εκατομμύρια σε χέρια ερασιτέχνη, πρώτες εμπειρίες στο εξωτερικό.

Ας γυρίσουμε στη δεκαετία του '60. Μετά από εκείνη τη συνάντηση με τον Zenon Kliszko, στ' αλήθεια ήσαστε αποφασισμένος να φύγετε;

Μα το είπα... Μου είχαν ήδη κάνει προτάσεις κάποιοι παραγωγοί. Πρώτα υπήρξε μια ακαθόριστη ιδέα να κάνω μια ταινία από ένα σενάριο του Roman Polanski, *A Day on the Beach*.[4] Ήταν η ιστορία ενός μεθυσμένου σε μια ακρογιαλιά, εμπνευσμένη απ' το βιβλίο ενός δανού συγγραφέα, αν δεν κάνω λάθος. Τελικά, έκανε την ταινία κάποιος άλλος. Δεν ήταν ωραία. Και ξαφνικά, εκείνος που έπρεπε να είναι ο πρώτος μου παραγωγός, μου είπε: «Δεν καταλαβαίνω... Γιατί πρέπει σώνει και καλά να κάνεις μια μικρή ταινία, αφού κατέχεις ήδη μια θέση και μπορούμε να σου βρούμε μια παραγωγή με άφθονα μέσα;» Έτσι φτάσαμε στη δημιουργία της αποτυχημένης ταινίας *Οι περιπέτειες του Ζεράρ*.



Ο Jerzy Skolimowski στα γυρίσματα της ταινίας Οι περιπέτειες του Ζεράρ. Πίσω του διακρίνεται ο Eli Wallach.

Επαγγελματικά, δεν ήμουν έτοιμος να κάνω τέτοιου είδους ταινία. Μόνο στα γυρίσματα ανακάλυψα ότι αγνοούσα εντελώς τι είναι το master shot. Αν το ήξερα, πιθανόν να είχα αποφύγει πολλές συγκρούσεις. Εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή, βίωσα τις αρνητικές συνέπειες της απουσίας μου από τα μαθήματα. Γύρισα μια κολοσσιαία χολιγουντιανή παραγωγή, μια από τις μεγαλύτερες ταινίες που έγιναν τότε στην Ευρώπη, χρησιμοποιώντας την πολωνική μέθοδο της χρονολογικής ανακολουθίας των πλάνων: τώρα, ένα πρώτο πλάνο της Claudia που λέει αυτό· μετά, η κάμερα πρέπει να μπει εδώ κ.λπ. Σε μια δυτική ταινία, αυτό ήταν κάτι εντελώς παράλογο. Ενδεχομένως να είχε νόημα στην Πολωνία, αν πρέπει να εξοικονομήσεις φιλμ και ξέρεις ότι έχεις να δουλέψεις με μία μόνο εναλλακτική λύση στο μοντάζ.

Δυστυχώς, έμαθα τι είναι το master shot στα γυρίσματα μιας ταινίας πολλών εκατομμυρίων – λίγο αργά... Στην αίθουσα του μοντάζ βασίλευε μαύρη απελπισία. Ο μοντέρ τηλεφώνησε στον παραγωγό και του είπε: «Μα τι συμβαίνει; Φτάνουν στα χέρια μου κάτι κουρέλια που δεν μοντάρονται με τίποτα!» Για πρώτη φορά κινδύνεψα να με πετάξουν έξω από μια ταινία. Το αφεντικό τής United Artists έφτασε στο σετ μ' ένα ελικόπτερο. Τα γυρίσματα γίνονταν στο βουνό, με 140 άτομα συνεργείο, έναν απροσδιόριστο αριθμό αυτοκινήτων, κι όλες τις προσβάσεις κλειστές. Πού το *Ψηλά τα χέρια!*, όπου το συνεργείο το αποτελούσαν καμιά δεκαπενταριά άτομα που δούλευαν σ' ένα κλειστό γήπεδο τένις... Φτάνει, λοιπόν, ο επιθεωρητής με το ελικόπτερο, κι εγώ κλείνομαι στο τροχόσπιτό μου. Χτυπάει την πόρτα, κι εγώ απαντώ ότι κάνω lunch break, πρέπει να φάω με ηρεμία, να συγκεντρωθώ, και δεν έχω χρόνο για κουβέντες. Δεν ξέρω γιατί συμπεριφέρθηκα έτσι. Ίσως να μην ήθελα να γίνει σκηνή μπροστά στα μάτια όλου του συνεργείου (καλώς ή κακώς, είχαν έρθει για να μου τα ψάλουν)... δε θα μπορούσα να κρατηθώ, και θ' απαντούσα... οπότε θα 'ταν η τελευταία μας συζήτηση. Το ένστικτο μου υπέδειξε αυτή την επικίνδυνη συμπεριφορά. Αυτός, όμως, έβαλε την ουρά στα σκέλια κι έφυγε πριν τελειώσω το lunch μου, κι εγώ μπόρεσα να τελειώσω τα γυρίσματα της ημέρας. Το ίδιο βράδυ, με ειδοποίησαν ότι με περίμεναν για δείπνο στο Ξενοδοχείο Excelsior της Ρώμης. Πήγα. Η ένταση είχε κάπως υποχωρήσει. Αυτή τη φορά, μου μίλησαν με το γάντι... ανησυχούσαν... Δεν αποκλείεται, πάντως, να τους είχε απειλήσει η Claudia Cardinale ότι, αν μ' έδιωχναν, θα 'φευγε κι εκείνη. Παρεμβαίνοντας, τη συγκεκριμένη στιγμή, έσωσε εμένα, όχι όμως και την ταινία, που είναι μέτρια. Την τελειώσαμε όσο καλύτερα μπορού-

4. Αγγλικά στο κείμενο: *Μια μέρα στην παραλία*. (Σ.τ.Μ.)

σαμε. Πάντως, δεν αισθάνομαι ιδιαίτερες ενοχές. Στο κάτω κάτω, ήξεραν ποιον είχαν προσλάβει. Γνώριζαν ότι δεν μιλούσα αγγλικά, και το να διευθύνεις μια ταινία μέσω διερμηνέα, είναι ένας εφιάλτης.

Αφήσαμε την ταινία* Η αναχώρηση *που γυρίστηκε στο Βέλγιο και ήταν η πρώτη σας εμπειρία στη Δύση.

Η αναχώρηση έγινε πριν από το *Ψηλά τα χέρια!* Οι πρώτες μου ταινίες στα διεθνή φεστιβάλ είχαν προκαλέσει κάποιο ενδιαφέρον στους κριτικούς και τους ξένους παραγωγούς. Μου προτάθηκε, τότε, να κάνω μια ταινία, μια ολλανδοβελγική συμπαραγωγή. Το σχέδιο πρόβλεπε μια μικρή ταινία. Εγώ έριξα την ιδέα να ονομαστεί *Le dépotoir* δηλαδή *Ο σκουπιδότοπος*.

Η ιστοριούλα ήταν αυτή: σ' ένα σκουπιδότοπο, στην Ολλανδία, προσγειώνεται ένα ανεμόπλανο. Το πιλοτάρει ένας που έρχεται από την Ανατολή – αφού κατέρριψε το ρεκόρ συνεχούς πτήσης, ξέφυγε απ' όλους τους ελέγχους και προσγειώθηκε. Στο σκουπιδότοπο υπάρχει ένας εκσκαφέας που τον χειρίζεται ένας εργάτης, κι ένα κορίτσι: τρία πρόσωπα. Ο τύπος του ανεμόπλανου δε γνωρίζει καμία γλώσσα (εκείνη την εποχή, ταυτιζόμουν μαζί του: προσπαθούσα να επικοινωνήσω με χειρονομίες, με κάποιες λέξεις στ' αγγλικά, κάποιες στα γαλλικά, ακόμα και στα λατινικά). Ανάμεσα στο κορίτσι και τον πιλότο αναπτύσσεται μια σχέση. Ο τρίτος περισσεύει.

Μια σύντομη, αλλά αποτελεσματική περίληψη, κι οι παραγωγοί είχαν κιόλας εκταμιεύσει ένα ποσό. Επέστρεψα στη Βαρσοβία και προσπάθησα να γράψω το σενάριο με τον Kostenko. Όμως, στύβοντας αυτή την ιδέα, δεν υπήρχε περίπτωση να βγάλουμε περισσότερα από 40 λεπτά ταινίας. Από το θεατρικό έργο απ' το οποίο είχε γεννηθεί το *Ψηλά τα χέρια!*, είχαμε βγάλει το σενάριο σε μερικές ώρες· τώρα, δεν κατορθώσαμε τίποτα ούτε σε δυο βδομάδες. Στους παραγωγούς, όμως, είχαμε πει ότι όλα ήταν εντάξει και θα επιστρέφαμε την επόμενη εβδομάδα με το σενάριο έτοιμο. Ξεκινήσαμε για τις Βρυξέλλες, αποφασισμένοι να επιστρέψουμε την προκαταβολή. Στη διάρκεια του ταξιδιού, άρχισα να φαντάζομαι ότι θα προτιμούσα μιαν άλλη ταινία, με θέμα έναν νεαρό που έτρεχε με την Porsche του. Έτσι γεννήθηκε η ιδέα της *Αναχώρησης*. Ανεβαίνοντας τις σκάλες, είπα στον Kostenko: «Θα τους πούμε: "Έχουμε μια καλύτερη ιδέα! Ας αφήσουμε το *Σκουπιδότοπο* κι ας κάνουμε μια καινούργια ταινία!"» Κι αντί να επιστρέψουμε την προκαταβολή, μπήκαμε στην αίθουσα πανηγυρίζοντας.

Ήταν σαν ένα αστείο το γράψιμο του σεναρίου. Ήταν το πρώτο σενάριο που υπογράφαμε μαζί με τον Kostenko. Στο παρελθόν, αν και η συμβολή του Andrzej στο *Φράγμα* ήταν μεγάλη, κι είχε βοηθήσει πολύ στο ντεκουπάζ και σε κάποια φινιρίσματα του *Ψηλά τα χέρια!*, οι ιδέες και για τις δύο ταινίες ήταν εντελώς δικές μου. *Η αναχώρηση*, αντιθέτως, γράφτηκε με τέσσερα χέρια στις Βρυξέλλες. Ενώ γράφαμε, εγώ επέλεγα ηθοποιούς και χώρους! Γυρίσαμε την ταινία σε 20 μέρες, αν δεν κάνω λάθος. Και η αμοιβή μου –με πιάνουν γέλια όσο το σκέφτομαι, γιατί όλοι μιλούν για καριέρες στο εξωτερικό– ήταν 4.000 δολάρια! Ένα γελοίο ποσό, που έπρεπε να χρησιμοποιήσω και για να ζήσω. Μ' εκείνα τα χρήματα κατόρθωσα ν' αγοράσω μια Ford Mustang και τίποτα παραπάνω. Αργότερα την πούλησα στον Czesław Niemen (έναν πολωνό τραγουδιστή της pop).

***Το 1968, γυρίσατε στην Τσεχοσλοβακία ένα επεισόδιο της ταινίας* Διάλογος 20-40-60. *Το επεισόδιο αυτό ονομαζόταν* Οι εικοσάρηδες.**

Επρόκειτο για ένα κινηματογραφικό αστείο. Είχαμε γίνει φίλοι με τον τσέχο σκηνοθέτη Zbynek Brynych. Μ' άρεσαν οι ταινίες του, ιδιαίτερα *Ο πέμπτος ιππότης είναι ο φόβος* και *Ο συρμός του παραδείσου*. Είχαμε συναντηθεί στη Βαρσοβία με την ευκαιρία ενός συνεδρίου, κι εκεί, μεταξύ σοβαρού και αστείου, έπεσε η ιδέα να κάνουμε κάτι μαζί. Δε θυμάμαι αν η ιδέα ήταν δική του ή δική μου, αλλ' αποφασίσαμε να γυρίσουμε τον ίδιο διάλογο σε διαφορετικά πλαίσια, με πρωταγωνιστές που ανήκαν σε τρεις διαφορετικές ηλικίες. Στη Βαρσοβία βρισκόταν, επίσης, ο Σλοβάκος Peter Solan, που μπήκε κι αυτός στη συζήτηση, λέγοντας ότι η ταινία θα μπορούσε να γυριστεί αμέσως, στη Μπρατισλάβα. Θυμάμαι που ήθελα να παίξει η Joanna. Ήταν έγκυος, και γι' αυτό είπαμε να βιαστούμε, γιατί, αν περνούσαν ακόμα δύο μήνες, δε θα μπορούσε να συμμετάσχει. Πράγματι, ο Solan οργάνωσε τα πάντα σε ελάχιστο χρόνο.

Γράψαμε το διάλογο οι τρεις μας, σε λίγες σελίδες. Ήταν λίγο κοινότοπος, αλλά αρκετά αμφίσημος για να μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε διαφορετικά πλαίσια. Ο κανόνας ήταν ότι δε θα διαγράφαμε καμιά λέξη. Επιτρεπόταν, όμως, να αποδοθεί το κείμενο από διαφορετικά πρόσωπα. Κανένας από μας δεν ήξερε τι έκαναν οι άλλοι. Τα γυρίσματα κράτησαν μια-δυο εβδομάδες. Ύστερα κοιτάξαμε ολόκληρο το υλικό. Ήταν διασκεδαστικό. Στη Γαλλία έκανα πολλά κολάζ αυτού του είδους. Κι εμείς κάναμε ένα... αλά σλοβακικά.

Μετανάστευση, ένα ζήτημα τιμής.

Μετά το Ψηλά τα χέρια! φύγατε για πάντα από την Πολωνία. Ύστερα από χρόνια, στην αυτοβιογραφία του, ο Polanski εξηγούσε την αιτία της δικής του αναχώρησης με κάτι απλό, αλλά ενδιαφέρον: επικαλέστηκε λόγους αισθητικού χαρακτήρα, λέγοντας ότι στο κομμουνιστικό καθεστώς το γκρίζο ήταν τόσο πολύ, που δεν μπορούσε πλέον να το ανεχτεί. Τι συνέβη στην περίπτωσή σας; Υποθέτω ότι η συνάντησή σας με τον Kliszko ήταν μονάχα η αφορμή.

Κατά μία έννοια, μ' έδιωξαν. Μολονότι οι τελευταίες λέξεις του Kliszko δεν ήχησαν τόσο απειλητικές, εγώ τις εννόησα κυριολεκτικά: όποιος δεν είναι αναγκαίος, μπορεί να φύγει. Είχα εξωθήσει υπερβολικά τα πράγματα, βάζοντας τα πάντα στον ένα δίσκο της ζυγαριάς («αν δεν περάσει η ταινία, δεν κάνω άλλη»), θεωρώντας –αφελώς– ότι οι διευθύνοντες την πολωνική κουλτούρα ενδιαφέρονταν να συνεχίσει να εργάζεται ένας ταλαντούχος δημιουργός. Κι όμως, όχι· κάθε άλλο: γι' αυτούς, ήταν ένα πρόβλημα λιγότερο.

Μπορούσατε, όμως, να φανταστείτε τον εαυτό σας στη Δύση;

Όχι· είχα δεχτεί να κάνω τις *Περιπέτειες του Ζεράρ* έχοντας την αυταπάτη ότι, στο μεταξύ, κάτι θ' άλλαζε στην Πολωνία.... ότι μπορεί το *Ψηλά τα χέρια!* να 'βγαινε στις αίθουσες. Επρόκειτο, εντέλει, για μια φυγή στο εξωτερικό ως δοκιμή ή για να περάσει ο χρόνος της αναμονής.

Το 1971, ξανάνοιξε ο «φάκελος» του *Ψηλά τα χέρια!* Πιστεύω ότι η Film Polski αγωνίστηκε για να προβληθεί η ταινία, επειδή το γεγονός ότι δεν παρουσιάστηκε στη Βενετία είχε προκαλέσει θόρυβο, είχαν ήδη εμφανιστεί αγοραστές, και θα μπορούσε να «δουλέψει» πολύ καλά. Την εποχή εκείνη, όμως, η εμπορική πλευρά δεν είχε καμία σημασία. Γεγονός είναι ότι, το 1971, ασχολήθηκα ξανά με τη ταινία – και μάλιστα, άλλαξα και το φινάλε της ταινίας μ' ένα πιο αισιόδοξο. Αντί εκείνου όπου κατεβαίνουν και περπατούν ανάμεσα στ' αυτοκίνητά τους, έβαλα ένα άλλο: ο Λέσιτς δεν προλαβαίνει να κατεβεί, επειδή το τρένο φεύγει ξαφνικά. Μετά από μια σύντομη διαδρομή, το τρένο σταματά στην εξοχή, μέσα στα σταροχώραφα που χρυσίζουν. Και σ' αυτό το σημείο πρόσθεσα μια αλλαγή από το ασπρόμαυρο στο έγχρωμο. Ο Λέσιτς κατεβαίνει από το τρένο και προχωράει μες στα χωράφια – μια σκηνή υπαινικτική: η φύση... το μέλλον... ίσως και να καλυτερέψουν τα πράγματα...

Περιμέναμε. Ήρθε η απάντηση: «Ναι· το φινάλε είναι πολύ καλύτερο, αλλά πρέπει να βγει κι ο Στάλιν». Οπότε, απάντησα: «Όχι!» Και πάλι κατέρρευσαν όλα, κι αναγκάστηκα να δεχτώ άλλη μια ατυχή πρόταση: *Ρήγας, ντάμα, βαλές.*

Σκαμπανεβάσματα.

Πρωτύτερα, όμως, το 1970, γυρίσατε μια ταινία κάθε άλλο παρά αποτυχημένη. Αντίθετα, πρόκειται για μια από τις καλύτερες ταινίες της καριέρας σας. Εννοώ το Deep End. ***Στους σεναριογράφους περιλαμβάνονται, εκτός από σας, ο Jerzy Gruza και ο Bolesław Sulik, που στην Αγγλία κάνει ταινίες με πολωνικά θέματα. Πώς γεννήθηκε η ιδέα γι' αυτή την ταινία;***

Το σημείο εκκίνησης ήταν ένα περίεργο επεισόδιο, που θα μπορούσε να 'χει τίτλο «Πώς να βρείτε ένα διαμάντι μες στο χιόνι». Όταν μου ήρθε η ιδέα να λιώσω το χιόνι, τη θεώρησα έξυπνη κι αρκετά αμφίσημη, ώστε να μπορέσω να την αναπτύξω σ' ένα διήγημα. Θυμάμαι ότι το έγραψα σ'



Ο Jerzy Skolimowski και η Jane Asher στα γυρίσματα της ταινίας Deep End.

ένα διαμέρισμα στο Κένσινγκτον. Δε ήξερα ακόμα αγγλικά. Με βοήθησε η κοπέλα που έκανε τα πρώτα μαθήματα αγγλικών σ' εμένα και τη γυναίκα μου. Εκείνη το μετέφρασε. Όταν έφτασα τις 50-60 σελίδες, συμπεριλαμβανομένων των διαλόγων, πήγα το κείμενο στον παραγωγό. Ήμουν τόσο αφελής, που του τις παραχώρησα δωρεάν, χωρίς να υπογράψω κανένα συμβόλαιο. Εκείνος («αλεπού») είχε ήδη στο ενεργητικό του την παραγωγή ορισμένων γνωστών ταινιών. Τελοσπάντων, του παρέδωσα το κείμενο κι έφυγα για το Άμστερνταμ, όπου είχα προσκληθεί ως πρόεδρος της κριτικής επιτροπής ενός φεστιβάλ πειραματικών ταινιών. Μέλος της επιτροπής ήταν κι ο Jurek Gruza. Ενώ η εκδήλωση ήταν σε εξέλιξη, δέχτηκα ένα τηλεφώνημα από τον παραγωγό: «Δεν μπορείς ν' αφήσεις το φεστιβάλ; Ξεκίνα αμέσως για το Μόναχο να γυρίσεις την ταινία. Πρέπει να προλάβουμε το χιόνι!» Ήταν τέλη Μαρτίου. Δεν είχα βίζα, αλλά και δεν μπορούσα ν' αφήσω στη μέση το φεστιβάλ. Εκείνος, για να λύσει το πρόβλημα, μου αγόρασε ένα αεροπορικό εισιτήριο Άμστερνταμ-Μόναχο-Λονδίνο. Περνώντας transit απ' το Μόναχο, δε χρειαζόμουν τη γερμανική βίζα.

Συνάντησα τους ανθρώπους της Bavaria Studio του Μονάχου στο αεροδρόμιο – μεσολαβούσαν δύο ώρες ανάμεσα στις δύο πτήσεις. Έφτασε από το Λονδίνο κι ο παραγωγός μου. Συμφωνήσαμε ως προς το ότι το σενάριο έπρεπε να αναπτυχθεί και να γίνει κανονικό σενάριο – οι 60 σελίδες δεν ήταν αρκετές.

Στο Άμστερνταμ συνδέθηκα φιλικά με τον Jurek Gruza, και γι' αυτό οργάνωσα τη διαμονή του στο Λονδίνο για μια-δυο βδομάδες. Οι μέρες που μεσολάβησαν από το Άμστερνταμ μέχρι την έναρξη των γυρισμάτων στο Μόναχο, ήταν μια περίοδος έντατικής εργασίας. Γράφαμε τους διαλόγους, ενώ εγώ επέλεγα τους ηθοποιούς. Στο σημείο αυτό, εμφανίζεται ο Sulik. Στην αρχή, δούλεψε ως μεταφραστής, αλλά έκανε κι αρκετές προσωπικές παρατηρήσεις. Μπορεί να μην ήταν ιδέες-κλειδιά για την οικονομία του σεναρίου, αλλά ήταν τόσο πολλές, που θεώρησα σωστό να γράψω τ' όνομά του στο ζενερίκ, όπως και του Gruza. Έτσι κι αλλιώς, οι αμοιβές τους ήταν τόσο χαμηλές, που μετά βίας έφταναν για ένα καλό σακάκι.

Τρέχαμε σαν τρελοί στα γυρίσματα για να προλάβουμε το χιόνι. Ήρθε ο Απρίλιος, και πουθενά χιόνι. Και τη νύχτα της 27ης Απριλίου (το θυμάμαι καλά), χιόνισε. Ήταν το παροιμιώδες άγγιγμα της τύχης. Αν ήμουν τυχερός σε κάτι, αυτό είναι ο χρόνος. Γυρίσαμε αμέσως τη σκηνή. Το χιόνι έλιωσε την ίδια μέρα και δεν ξαναφάνηκε πια. Η σκηνή στην πισίνα γυρίστηκε με τεχνητό χιόνι.

Το* Deep End*, καίτοι σύντομο, περικλείει ένα απέραντο δράμα. Η δραματικότητά του δεν οφείλεται στην πλοκή, αλλά στη ρεαλιστική παρατήρηση μιας συγκεκριμένης πραγματικότητας.

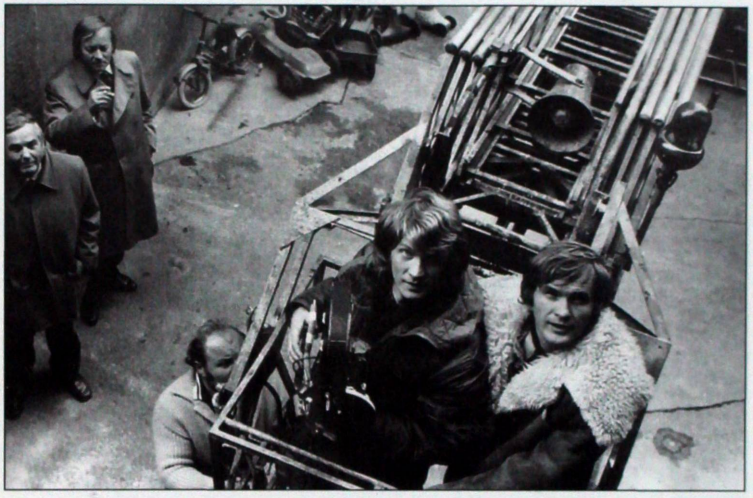
Η ταινία προσκλήθηκε να συμμετάσχει στην πρώτη διοργάνωση του Φεστιβάλ του Σαν Φρανσίσκο, όπου η προβολή της αναμενόταν να αποτελέσει μιαν απ' τις σημαντικότερες στιγμές του φεστιβάλ. Μετά την προβολή θ' ακολουθούσε συζήτηση και, στο τέλος, κάτι σαν δεξίωση.

Με συνόδευσαν στον κινηματογράφο μισή ώρα πριν το τέλος της προβολής, και πραγματικά ένιωσα το ακροατήριο ν' αντιδρά θαυμάσια: γέλια, χειροκροτήματα... Και ξαφνικά, στα τελευταία

λεπτά που περιλαμβάνουν τη δραματουργική λύση της ταινίας, απόλυτη σιωπή. Οι διοργανωτές, που με κρατούν στα παρασκήνια για να με βγάλουν στη σκηνή με το άναμμα των φώτων, δείχνουν εκνευρισμένοι. Η προβολή τελειώνει, και δε με βγάζουν στη σκηνή. Ένας απ' αυτούς μου λέει: «Καλύτερα να πάμε κατευθείαν στο δείπνο. Η συνάντηση μπορεί να εξελιχθεί διαφορετικά απ' ό,τι φανταζόμαστε». Και στο δείπνο, κάποιος με ρώτησε γιατί είχα καταστρέψει την ταινία μ' εκείνο το φινάλε. Βλέπετε, το κοινό είχε απογοητευτεί απ' το γεγονός ότι, μετά από 90 λεπτά ταινία, αρκετά διασκεδαστικά, που τους άρεσαν πολύ, ακολούθησαν 5 λεπτά καθαρό δράμα, παρμένο απ' τη ζωή, που τους προκάλεσε σύγχυση και αμηχανία. Δεν μπόρεσα να δώσω άλλη απάντηση από το ότι γύρισα την ταινία *ακριβώς* για να φτάσω σ' αυτό το φινάλε, που για μένα ήταν το σημαντικότερο.

Και φτάνουμε στην ταινία* Ρήγας, ντάμα, βαλές, *που πράγματι δεν είναι από τις πιο επιτυχημένες σας.

Ποτέ δε μυθοποίησα τον Nabokov ως συγγραφέα. Ακόμα και σήμερα, μου δημιουργεί προβλήματα. Ωστόσο, αν εξαιρέσουμε τη *Λολίτα* (που κι αυτή δεν είναι μεγαλοφυής), πολλοί σκηνοθέτες κάηκαν απ' τον Nabokov· για παράδειγμα, ο Tony Richardson. Η ταινία του *Ένα γέλιο στο σκοτάδι* είναι τόσο χάλια, σχεδόν όσο η δική μου εκδοχή του Nabokov. Στην ειρωνεία του Nabokov υπάρχει κάτι που δε μεταφέρεται.



Από τα γυρίσματα της ταινίας Ρήγας, ντάμα, βαλές.

Πρόκειται για ειρωνεία περισσότερο γλωσσική και όχι ειρωνεία των καταστάσεων...

Ναι· δεν μπορείς να τη μεταφέρεις αυτούσια στην οθόνη. Δεν αγαπώ αυτή την ταινία. Στη διάρκεια των γυρισμάτων είχα προβλήματα με τους ηθοποιούς. Είναι πολύ σκληρό να δουλεύεις με την Gina Lollobrigida. Το σενάριο, παρ' όλο που γράφτηκε από δύο ειδικούς του Χόλιγουντ, τον David Seltzer (τελευταία κάνει ταινίες για λογαριασμό του) και τον David Shaw, αδελφό του διάσημου Irving, «έκανε νερά». Μάλλον έπρεπε να βγει κάτι καλύτερο από την πένα ενός ντουέτου τέτοιου διαμετρήματος. Στον Nabokov, η προσπάθεια να λοξοκοιτάξεις τον κόσμο, καταλήγει στο γκροτέσκο ή στο τραγικό... Απ' το σενάριο, αντιθέτως, δεν προκύπτει ούτε το γελοίο, ούτε το τραγικό.

Κάτι έπρεπε να κάνω για να ζήσω. Άλλωστε, δεν είχα κάνει πάρα πολλές ταινίες. Τα κέρδη από τις *Περιπέτειες του Ζεράρ* μου έδωσαν τη δυνατότητα να ζήσω στο εξωτερικό δύο χρόνια. Είχαμε νοικιάσει ένα διαμέρισμα στο Λονδίνο, είχα γυρίσει τον κόσμο, περνούσαμε τις διακοπές μας στο Γιβραλτάρ – μια ζωή παράξενη, σαν σε τσιγγάνικο κάρο. Αλλά τα λεφτά τέλειωσαν. Με το *Deep End* δεν είχα κερδίσει πολλά κι είχα ανάγκη από χρήματα. Το *Ρήγας, ντάμα, βαλές* μου έδωσε μια ικανοποιητική αμοιβή, αλλά και μια καλλιτεχνική χρεοκοπία απ' την οποία τρόμαξα να συνέλθω.

Μια κρίση που κράτησε πέντε χρόνια;

Ναι· μια βαθιά κρίση. Είχα συνειδητοποιήσει ότι το *Ρήγας, ντάμα, βαλές* ήταν η χειρότερή μου ταινία. «Για να συνέλθω» σκέφτηκα, «η επόμενη πρέπει να είναι εντελώς εξαιρετική.» Και ρίχτηκα σε μια σειρά από σχέδια απ' τα οποία δεν έβγαινε τίποτα. Έγραφα σενάρια... έγραφα... Προσπάθησα, για παράδειγμα, να γράψω ένα σενάριο βασισμένο στη *Νίκη* του Joseph Conrad. Ανακάλυψα ότι υπήρχε μια πολύ μπερδεμένη ιστορία πνευματικών δικαιωμάτων. Μόνο τα λογοτεχνικά δικαιώματα ήταν ελεύθερα από το 1974· δηλαδή, 50 χρόνια από το θάνατο του συγγραφέα. Υπήρχαν,

όμως, τα κινηματογραφικά, επειδή η *Νίκη* είχε μεταφερθεί στην οθόνη το 1943, με τον Fredric March.[5] Τα δικαιώματα τα διεκδικούσαν ήδη δύο εταιρείες: η Universal και η Paramount. Έκανα στην αρχή κάποιες προσπάθειες, αλλά μετά τα παράτησα. Έπειτα έγραψα κάτι... μια αγγλική ιστορία που εκτυλισσόταν στο Λονδίνο... Εγώ σκηνοθέτης, ο Albert Finney πρωταγωνιστής. Το πράγμα, όμως, τέλειωσε εκεί, αφού ο παραγωγός αποφάσισε να κάνει την πρώτη του εμφάνιση ως σκηνοθέτης, και γύρισε την ταινία μόνος του.

5. Ο Skolimowski δεν θυμάται καλά. Το *Victory* γυρίστηκε το 1940, από τον John Cromwell, αφού είχε ήδη μεταφερθεί άλλες δύο φορές στον κινηματογράφο: το 1919 (Maurice Tourneur) και το 1930 (William Wellman). (Σ.τ.Μ.)

Είχατε γράψει και το σενάριο;

Ναι· ήταν μια ιστορία βικτοριανής εποχής, που λεγόταν *Mesmerised*.[6] Δεν αξίζει να μιλάμε γι' αυτό. Ούτε ξέρω, εντέλει, αν ο παραγωγός τη γύρισε την ταινία ή την άφησε στη μέση. Για να σκεφτώ, όμως... τι άλλο έκανα εκείνη την εποχή;

6. Αγγλικά στο κείμενο: Υπνωτισμένος.

Σε μια συνέντευξη είπατε ότι γράφατε ένα ημερολόγιο.

Α, ναι! Πέρα απ' τις κινηματογραφικές, αφιέρωνα λίγο χρόνο και στις μικρές λογοτεχνικές εργασίες μου. Ήταν, πάντως, μια περίοδος μάλλον ατυχής... παθητική. Δε μ' αρέσει να τη θυμάμαι.

Η κραυγή που σκοτώνει ή Η απελευθέρωση.

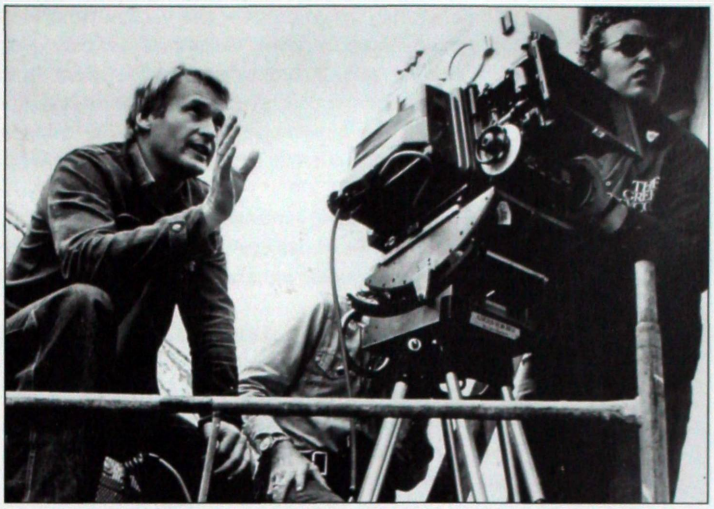
Από τα γυρίσματα της ταινίας Η κραυγή που σκοτώνει.



Ευτυχώς, αυτή η περίοδος τελείωσε όταν γύρισα την *Κραυγή που σκοτώνει*. Ο παραγωγός τού *Mesmerised*, που μου είχε ανακοινώσει ότι ήθελε να κάνει την ταινία μόνος του, έκανε τα πάντα για να υπογράψω μια παραίτηση απ' όλα τα δικαιώματα για την ταινία που σχεδιάζαμε. Μου 'χε κλείσει δωμάτιο στο Hilton του Λονδίνου, όπου έμεινα πάνω από ένα μήνα. Κάθε βράδυ βλεπόμαστε στο πολυτελές εστιατόριο Mister Chow, όπου είχε εγκαταστήσει ένα είδος γραμματείας για τις δουλειές του. Εκείνος πίεζε, κι εγώ αντιστεκόμουν, προσπαθώντας να «πουλήσω ακριβά το τομάρι μου». Στο τέλος, πήρε ένα ύφος αποφασιστικό και μου ανακοίνωσε ότι, αν δεν υπέγραφα, δε θα πλήρωνε το λογαριασμό του ξενοδοχείου. Επρόκειτο για ένα σεβαστό ποσό.

Είχα τέσσερα χρόνια να κάνω ταινία· συνεπώς, ήμουν πανί με πανί. Τη μέρα εκείνη, στο Hilton, παράγγειλα το φθηνότερο lunch που πρότεινε το room service: ομελέτα με σπανάκι. Τη ώρα που έτρωγα, καταπίνοντας με δυσκολία τις μπουκιές, χτύπησε το τηλέφωνο. Μια φωνή, πολύ ταραγμένη, είπε: «Τ' όνομά μου είναι Jeremy Thomas, που σίγουρα δε σας λέει τίποτα... Μόλις τέλειωσα μια ταινία στην Αυστραλία, αλλά μπορεί να μην την έχετε ακουστά: πρόκειται για μια μικρή παραγωγή, με τίτλο *Mad Dog Morgan* και πρωταγωνιστή τον Dennis Hopper». Πράγματι, δεν είχα ακούσει τίποτα για την ταινία. Και συνέχισε: «Έχω μια ιδέα για μια ταινία για σας, από ένα διήγημα του Robert Graves – μόλις 20 σελίδες. Σκέφτηκα μήπως θέλετε να το διαβάσετε...» Καταλαβαίνω ότι μου μιλάει από τη

ρεσεψιόν του ξενοδοχείου. Τον προσκαλώ στο δωμάτιό μου. Τακ-τακ. Μπαίνει ένας καλοφτιαγμένος, σγουρομάλλης νεαρός, με τζιν και ξεκούμπωτο πουκάμισο. Ο Jeremy, τότε, δεν ήταν πάνω από τριάντα. Κρατούσε το βιβλίο με το διήγημα. Άρχισα να το διαβάζω: 20 σελίδες... απνευστί. Είπα: «Εξαιρετικό! Θέλω να το κάνω!» Κι εκείνος: «Ας υπογράψουμε το συμβόλαιο». Έτσι έχουν τα πράγματα. Μια στα πάνω, μια στα κάτω. Υπέγραψα το συμβόλαιο με τον Jeremy, για τη σκηνοθεσία και για να συνεργαστώ στο σενάριο. Σεναριογράφος ήταν ο Michael Austin, εξαιρετικός στο είδος του. Κατάλαβα ότι ήμουν στον σωστό δρόμο. Στο μεταξύ, ήταν σε εξέλιξη ο καβγάς για το *Mesmerised*. Ήμουν πλέον σε θέση να πληρώσω μόνος μου το ξενοδοχείο, δεν ήμουν στο έλεος εκείνου, του άλλου, και μου ήταν πιο εύκολο να καταλήξω σε συμφωνία. Στο τέλος, όμως, του παραχώρησα τα δικαιώματα. Το πράγμα είχε πάψει να μ' ενδιαφέρει.



Ο Jerzy Skolimowski στη διάρκεια των γυρισμάτων της Κραυγής που σκοτώνει.

Έτσι έφτασα στη δημιουργία της ταινίας *Η κραυγή που σκοτώνει*. Ριχτήκαμε αμέσως στη δουλειά. Αποδείχθηκε γι' άλλη μια φορά ότι ήταν από τις πιο γρήγορες δουλειές. Πήγαμε αρκετές φορές στην Κορνουάλη και στο Ντέβον, αναζητώντας χώρους για τα εξωτερικά. Ο Jeremy οδηγούσε το αυτοκίνητο, κι εμείς, ο Austin κι εγώ, στο πίσω κάθισμα, γράφαμε το σενάριο. Θυμάμαι ότι αντιμετωπίσαμε το πρόβλημα του ανδρικού ρόλου. Αναρωτιόμουν ποιος θα μπορούσε να ερμηνεύσει έναν ήρωα ικανό να σκοτώνει με την κραυγή του. Δε θυμάμαι με ποια ευκαιρία πήγα για μερικές μέρες στις Ηνωμένες Πολιτείες και συνάντησα το φίλο μου, Jack Nicholson. Τον ρώτησα ποιος, κατά τη γνώμη του, μπορούσε να ερμηνεύσει έναν τύπο σαν κι αυτόν του σεναρίου. Κι εκείνος, χωρίς ν' αναφέρει κανένα όνομα, μου έδωσε μια καταπληκτική απάντηση: «Μόνο κάποιος με δυνατό σβέρκο». Αυτό ήταν. Από κείνη τη στιγμή, κάθε ηθοποιό που έβλεπα, αναρωτιόμουν αν είχε δυνατούς μύες στο σβέρκο. Ο Alan Bates ήταν ό,τι έπρεπε για το ρόλο. Είχε μόλις τελειώσει μια ταινία με τον Paul Mazursky στην Αμερική[7] και τον ενδιέφερε η πρότασή μας. Δυστυχώς, δεν ταξιδεύει με το αεροπλάνο, κι ανησυχούσαμε μην τυχόν δεν υπήρχε καράβι και δεν κατόρθωνε να διασχίσει τον Ατλαντικό έγκαιρα. Είχαμε ένα πολύ σφιχτό πρόγραμμα για τα γυρίσματα. Έπρεπε να έχουν ολοκληρωθεί μέχρι τον Ιούνιο, επειδή τον Ιούλιο άρχιζε η εποχή των διακοπών, κι όλα τα ξενοδοχεία ήταν γεμάτα. Τα γυρίσματα κράτησαν πέντε εβδομάδες και, μόλις τέλειωσαν, αναγκαστήκαμε να μαζέψουμε το συνεργείο και να επιστρέψουμε στο Λονδίνο, επειδή δεν υπήρχε ούτε ένα κρεβάτι για ύπνο. Συνεργαστήκαμε με σύμπνοια και αρμονία.

Τα γυρίσματα δεν κράτησαν πολύ. Το μοντάζ, αντιθέτως, απαίτησε πολύ χρόνο. Μπορούμε να πούμε ότι *Η κραυγή που σκοτώνει* γεννήθηκε στην αίθουσα του μοντάζ, όπου την έκοβα και την κολλούσα ξανά και ξανά, απ' την αρχή. Στο σενάριο δεν προβλεπόταν ότι η ιστορία άρχιζε ουσιαστικά από το τέλος και προχωρούσε σαν σε δύο παράλληλες γραμμές. Αυτό έγινε μόνο στην αίθουσα του μοντάζ.

Πώς θα προσδιορίζατε το είδος της ταινίας; Κάποιος τη χαρακτήρισε «ταινία μεταφυσικού τρόμου».

Δε θα 'δινα μεγάλο βάρος στη μεταφυσική διάσταση. Άλλωστε, όλα εκτυλίσσονται σαν σε όνειρο. Στο πρωτότυπο, ήταν κάτι σαν παραλλαγή. Ο Graves το χειρίζεται πολύ πιο σοβαρά απ' όσο εγώ στην ταινία. Κατά τη γνώμη μου, *Η κραυγή που σκοτώνει* είναι, ουσιαστικά, η αφήγηση ενός τρελού. Γι' αυτό στο τέλος έκανα την αναφορά στον Shakespeare: «Η ζωή είναι η αφήγηση ενός τρελού».

7. Το *An Unmarried Woman* [*Μια ελεύθερη γυναίκα (1977)*]. (Σ.τ.Μ.)

Παραδέχομαι ότι το λογοτεχνικό υλικό είναι αρκετά περιορισμένο· το διήγημα του Graves πιάνει δεν πιάνει είκοσι σελίδες. Όταν δοκίμασα να το αφηγηθώ κινηματογραφικά σε χρονολογική σειρά, έδειχνε τετριμμένο. Γι' αυτό αποφάσισα να προστρέξω στα μέσα του μοντάζ. Ο κριτικός Derek Malcolm της «Guardian» (και εν συνεχεία, επί σειρά ετών, διευθυντής του Φεστιβάλ του Λονδίνου) έγραψε ότι είναι μια ταινία στην οποία ο σκηνοθέτης μπήκε μπροστά από τους άλλους για να δείξει τις ικανότητές του. Ακούγεται σαν εγκώμιο.

Εσείς μπορεί και να μη θέλετε να το παραδεχτείτε, αλλά πιστεύω ότι ο χαρακτηρισμός «ποιητική ταινία» ταιριάζει απόλυτα στην* Κραυγή που σκοτώνει. *Στον κινηματογράφο, η ποίηση συνίσταται όχι στο να διηγηθείς μια ιστορία, αλλά στο να δημιουργήσεις τη δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων.

Πράγματι, αυτόν το χαρακτηρισμό χρησιμοποίησα τότε. Η ταινία έγινε ευμενώς δεκτή. Άρεσε στους κριτικούς, άρεσε και στο κοινό. Κατέχει υψηλή θέση στο βιογραφικό μου. Εγώ, όμως, όσο δούλευα ακόμα πάνω στην ταινία, την έβλεπα από μιαν άλλη οπτική γωνία. Για πρώτη φορά είχα επικεντρώσει το ενδιαφέρον μου στο μοντάζ, ενώ, μέχρι τότε, οι ταινίες μου γεννιόνταν στα γυρίσματα. Από αρκετά συμβατικά υλικά είχα κατορθώσει να φτιάξω κάτι ελάχιστα συμβατικό. Κρίνω ότι είναι λιγότερο σημαντική η δουλειά στην αίθουσα του μοντάζ σε σχέση μ' αυτό που γεννιέται μέσα απ' τα διασταυρούμενα πυρά στο χώρο των γυρισμάτων, επειδή μου φαίνεται ότι το μοντάζ είναι μάλλον μια θεωρητική άσκηση. Ξέρω ότι *Η κραυγή που σκοτώνει* είναι μια καλή ταινία, αλλά δεν την εκθειάζω παραπάνω απ' όσο αξίζει.

Ποιες απ' τις ταινίες σας θα βάζατε στην κορυφή μιας αξιολογικής κατάταξης;

Προφανώς την πρώτη. Είναι κάτι που το οφείλω στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, επειδή ολόκληρη η ταινία είναι φτιαγμένη με νύχια και με δόντια. Απ' τις ταινίες που έκανα ως επαγγελματίας, το *Ψηλά τα χέρια!* Το πεπρωμένο αυτής της ταινίας είναι τόσο παράξενο, ώστε, σήμερα, έχει μεγαλύτερη σημασία απ' την ίδια την ταινία. Εκτός αυτού, και εδώ υπάρχει η αυθόρμητη δουλειά που τόσο εκτιμώ. Πιστεύω ότι το *Deep End* είναι από τις καλύτερες ταινίες μου. Εκτιμώ πολύ το *Φως του φεγγαριού*, που, ποιος ξέρει, ίσως είναι η καλύτερη απ' όλες. Και τώρα, οι *Χείμαρροι της άνοιξης*, ένα νέο κεφάλαιο, το εφαλτήριο για νέες αναζητήσεις.

Η περίοδος κατά την οποία γυρίστηκε* Η κραυγή που σκοτώνει, *συμπίπτει με την πρώτη εφαρμογή του συστήματος dolby stereo στον κινηματογράφο. Ποια ήταν η σχέση σας μ' αυτή τη νέα τεχνολογία και, κυρίως, πώς έγινε εκείνη η κραυγή, που αποτελεί και την κορύφωση της ταινίας;

Πράγματι, *Η κραυγή που σκοτώνει* είναι μια από τις πρώτες ταινίες με ήχο dolby stereo. Εδώ φαίνεται όλο το ταλέντο του παραγωγού, που συνίσταται στο να εφοδιάσει το σκηνοθέτη με τα καλύτερα διαθέσιμα τεχνολογικά μέσα. Έχοντας έναν μάλλον περιορισμένο προϋπολογισμό (γι' αυτό, εκτός των άλλων, επιταχύναμε τα γυρίσματα), θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς ότι το μοντάζ και η επεξεργασία του ήχου θα γίνονταν πρόχειρα. Όμως ο Jeremy, δείχνοντας ένα μέρος του υλικού που είχαμε γυρίσει, κατόρθωσε να βρει συμπληρωματικές πιστώσεις. Χωρίς δεύτερη σκέψη, αποφάσισε να τις χρησιμοποιήσει για να πετύχουμε τον καλύτερο ήχο. Εξετάσαμε διάφορα συστήματα (την εποχή εκείνη, πειραματίζονταν με διάφορα) και καταλήξαμε ότι το dolby stereo ήταν το καλύτερο. Μας διέφυγε μόνο μία λεπτομέρεια: ήταν πολύ λίγες οι αίθουσες που διέθεταν αυτό το σύστημα. Οι περισσότεροι θεατές είδαν την ταινία στη μονοφωνική της έκδοση. Στη στερεοφωνική έκδοση, η σύνθεση της κραυγής έγινε από σαράντα και πλέον κανάλια. Εκτός απ' την κραυγή αυτή καθαυτή, ακούγονταν (αν θυμάμαι καλά) ένας πυροβολισμός εξ επαφής, ηλεκτρικές εκκενώσεις, οι καταρράκτες του Νιαγάρα και έντονοι, εξειδικευμένοι θόρυβοι κάθε είδους: white noise, ηλεκτρικά και μουσικά εφέ. Φυσικά, η βάση του ήχου, για να είναι αξιόπιστος, έπρεπε να είναι μια αυθεντική ανθρώπινη φωνή.

Πρώτα δοκιμάσαμε να προσλάβουμε δύο άτομα που εμφανίζονταν στην εγγλέζικη αγορά ως οι καλύτεροι φωνακλάδες. Ούρλιαζαν, πράγματι, πολύ δυνατά, αλλά όχι για πολύ· μόλις μερικά δευτερόλεπτα. Όμως, με βάση το υλικό που είχε προκύψει απ' το μοντάζ, η σκηνή έπρεπε να διαρ-

κέσει 23 δευτερόλεπτα. Κι έπρεπε να είναι μία και μοναδική φωνή, ώστε να μπορεί ν' ακουστεί το κρεσέντο, η κορύφωση και το κατέβασμα. Αναζητήσαμε άτομα που μπορούσαν ν' αντέξουν 23 δευτερόλεπτα, αλλά φάνηκε ότι αυτό παραήταν δύσκολο. Ενώ βρισκόμουν στα πρόθυρα της κατάθλιψης κι άρχιζα να σκέφτομαι μήπως έπρεπε να συντομεύσω τη σκηνή, ούρλιαξα εγώ. Ήταν νύχτα, στο Σόχο, στο υπόγειο ενός στούντιο ηχογραφήσεων. Ήμουν συντροφιά με τους Genesis, που επεξεργάζονταν τη μουσική επένδυση της ταινίας. Δοκίμασα δύο φορές. Η πρώτη κράτησε 19 δευτερόλεπτα (που αποτελούσε ήδη ρεκόρ). Τη δεύτερη, κόντεψαν να μου σπάσουν τα αιμοφόρα αγγεία, αλλά ούρλιαξα για 23 δευτερόλεπτα. Μόλις τέλειωσα, ακούστηκαν χτυπήματα στην πόρτα του πάνω ορόφου. Είχε φτάσει η αστυνομία. Το πρώτο ουρλιαχτό μου είχε τρομάξει τους γείτονες. Φυσικά, τους εξήγησα ότι δεν είχαμε σκοτώσει κανέναν – αυτά τα πράγματα συνέβαιναν στο Σόχο.

Στείλαμε στις Κάννες, για πρώτη φορά, την ταινία μας με σύστημα dolby stereo, και το γεγονός δημιούργησε τέτοια εντύπωση, ώστε η ταινία βραβεύτηκε με το Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής. Την επομένη, οι φαρμακόγλωσσοι είπαν ότι μας είχαν δώσει το βραβείο επειδή... τους κουφάναμε!

Στο φως του φεγγαριού ή Ένα πολωνικό δράμα.

Τρία χρόνια μετά την* Κραυγή *που σκοτώνει, δεν κάνατε άλλη ταινία. Μόνο στα τέλη του 1981 αρχίσατε το* Φως του φεγγαριού. *Ήταν η συνέχιση της κρίσης;

Όχι· τότε *ήθελα* να κάνω ταινίες. Σκεφτόμουν διάφορα σχέδια. Ο Jeremy Thomas με προσκάλεσε, μαζί με την οικογένειά μου, στο Λονδίνο και μου παραχώρησε ένα σπίτι. Το 1978, μετά το Φεστιβάλ των Καννών, ξαναγύρισα στην Πολωνία για τις διακοπές, και το φθινόπωρο, ξαναβρεθήκαμε όλοι στο Λονδίνο, όπου άρχισα να γράφω το σενάριο για τη νέα μου ταινία. Ο τίτλος του αρχικού σχεδίου ήταν *Victor Post* κι αναφερόταν σ' ένα ζωγράφο που εμπλέκεται –τυχαία– σ' ένα φόνο. Στην πραγματικότητα, ήταν μια αμφίσημη ιστορία· αναφερόταν στο σημείο όπου σταματά



Ο Jerzy Skolimowski και ο Jeremy Irons στα γυρίσματα της ταινίας Στο φως του φεγγαριού.



Στο φως του φεγγαριού.

η δημιουργία κι αρχίζουν οι νομικές συνέπειες. Είναι δύσκολο να αποδοθεί με λίγες λέξεις, αλλά ήταν ενδιαφέρον σχέδιο. Δούλεψα για μερικούς μήνες, αλλά, στο τέλος, ο Jeremy κι εγώ καταλήξαμε ότι ήταν καλύτερα να το αφήσουμε κατά μέρος, επειδή η ταινία δεν έλεγε να αναδυθεί στην επιφάνεια.

Είναι η εποχή που αποφασίσατε να εγκατασταθείτε οριστικά στο Λονδίνο;

Επισήμως, κατοικούσα ακόμα στην Πολωνία, αλλά προσανατολιζόμουν ολοένα και περισσότερο να κάνω ταινίες στη Δύση. Το *Ψηλά τα χέρια!* συνέχιζε να είναι δέσμιο της λογοκρισίας· συνεπώς, ο λόγος μου ίσχυε ακόμα. Έπρεπε να αναζητήσω κάποια σταθερότητα. Γι' αυτό και, το 1978, αποφάσισα ν' αγοράσω ένα σπίτι. Δεν ήταν εύκολη υπόθεση· απαιτούσε πολύ χρόνο. Εντέλει, βρήκα κάτι που μπορούσα ν' αγοράσω. Γι' αυτό το σπίτι ξόδεψα όλες μου τις οικονομίες. Δε μου 'μεινε τίποτα – ούτε για να το ανακαινίσω. Χρειάστηκε να το κάνω με τα ίδια μου τα χέρια και με τη βοήθεια κάποιου τεχνίτη από τα μέρη μας, με τον οποίο συνδεόμαστε φιλικά. Ήταν ένα αυθεντικό «Στο φως του φεγγαριού» του 1979. Δοκίμασα στο πετσί μου ορισμένες πλευρές της συλλογικής δουλειάς, τη φτώχεια, το μόχθο να ξεπεράσεις την έλλειψη υλικών, εργαλείων κ.λπ. Έφτασα στο σημείο να μου λείπουν τα χρήματα για την αποπεράτωση των εργασιών, και βυθίστηκα σε μια νέα οικονομική κρίση απ' την οποία με έσωσε ο Schlöndorff, αναθέτοντάς μου ένα ρόλο στην ταινία του.

Στο μεταξύ, είχε επανέλθει στην επικαιρότητα το ζήτημα της ταινίας *Ψηλά τα χέρια!* Αποφάσισα να γυρίσω τον πρόλογο. Οι τρεις σκηνές γυρίστηκαν στη Βηρυτό, τη Βαρσοβία και στο σπίτι μου, στο Λονδίνο, που κάποια στιγμή σκέφτηκα να το μετατρέψω σε γκαλερί της σύγχρονης πολωνικής ζωγραφικής. Νόμιζα ότι μπορούσα να κάνω τον έμπορο έργων τέχνης. Αγόρασα έργα πολωνών ζωγράφων και τα εξέθεσα στη λονδρέζικη κατοικία μου. Στα εγκαίνια ήρθαν και ορισμένοι υψηλοί καλεσμένοι. Κατόρθωσα να πουλήσω μερικούς πίνακες.

Η γκαλερί δεν πήγε καλά;

Όχι. Ήταν ένα καπρίτσιο της στιγμής, ένα είδος τρέλας. Ποιος ξέρει... μπορεί να με ξαναπιάσει... Το φλερτ μου με τις εικαστικές τέχνες συνεχίζεται. Πού και πού, δοκιμάζω κι εγώ τις ικανότητές μου στη ζωγραφική. Κι έχω το μεράκι να συλλέγω πίνακες. Η συλλογή μου είναι πια τόσο μεγάλη, που θα πρέπει να πουλήσω μερικούς πίνακες αν θέλω ν' αποκτήσω καινούργιους. Ίσως, στην Καλιφόρνια, ν' ασχοληθώ με μια νέα γκαλερί.

Στις 13 Δεκεμβρίου βρισκόσαστε στο Λονδίνο;

Είχα φύγει από την Πολωνία στις 20 Οκτωβρίου. Θυμάμαι ότι, πριν την αναχώρησή μου, κάποιοι με είπαν «Κασσάνδρα». Καθώς, όμως, βρισκόμουν κατά κάποιο τρόπο στο περιθώριο, λόγω της θέσης μου ως outsider, τα 'βλεπα όλα μαύρα. Έφυγα μ' όλη μου την οικογένεια, οδικώς. Είχα την αίσθηση ότι δε θα προφταίναμε να φτάσουμε στα σύνορα, ότι κάτι θα συνέβαινε.

Διάβασα για την κήρυξη του «στρατιωτικού νόμου» το πρωί της 13ης Δεκεμβρίου, στην πρώτη σελίδα των «Times» που μου έριχναν κάθε μέρα κάτω από την πόρτα. Τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας ήταν στον πάνω όροφο. Δεν είχαν ακόμα κατεβεί για πρωινό. Δεν είχε πάει οκτώ η ώρα. Η πρώτη μου αντίδραση ήταν να πάρω την εφημερίδα και να πάω στο κοντινό πάρκο, καμιά εκατοστή μέτρα απ' το σπίτι μου. Σκέφτηκα ότι μόνο εκεί, μέσα στη φύση, θα κατόρθωνα να αντιληφθώ τι είχε συμβεί και ποιες μπορεί να ήταν οι συνέπειες. Ήταν ένα σοκ.

Προτού φτάσω στο πάρκο, στη γωνία του δρόμου, είδα μια ομάδα 20-25 ατόμων. Παρατήρησα ότι ορισμένοι απ' αυτούς έκλαιγαν. Άκουσα τις κουβέντες τους: ήταν Πολωνοί. Είχαν έρθει ομαδικό ταξίδι οργανωμένο από την Orbis, κι εκείνο το πρωί έπρεπε να επιστρέψουν αεροπορικώς στη Βαρσοβία. Τους έδιωξαν απ' το ξενοδοχείο, επειδή η παραμονή τους είχε λήξει. Ίσως κάποιος υπάλληλος της Orbis να τους είχε ανακοινώσει τη διακοπή των πτήσεων προς Βαρσοβία – αναστάτωση, απελπισία. Προσφέρθηκα να τους βοηθήσω, και τους κάλεσα στο σπίτι μου. Άρχισα να τηλεφωνώ στους γνωστούς για να μάθω ποιος μπορούσε να δεχτεί σπίτι του ένα-δυο άτομα για ένα βράδυ. Όταν εξάντλησα τη λίστα των γνωστών, άνοιξα τον τηλεφωνικό κατάλογο, αναζητώντας πολωνικά επώνυμα. Σε διάστημα λίγων ωρών, κατόρθωσα να τους τακτοποιήσω όλους. Στο σπίτι μου έμεινε μόνο ένα άτομο, ένας από εκείνους που έκλαιγαν. Τον τακτοποίησα σ' ένα δωματιάκι στη σοφίτα. Ήταν ο κύριος Genio, ο ίδιος που θα έπαιζε στο *Φως του φεγγαριού*. Ο κύριος Genio έμεινε μαζί μας αρκετό καιρό, αλλά τις πρώτες μέρες... Δεν ήξερε αγγλικά, αλλά κάθε μέρα κατέβαινε για να δει τις Ειδήσεις, τις εικόνες απ' τη Βαρσοβία. Κι ό,τι κι αν έβλεπε, έκλαιγε. Διαπίστωσα ότι τα δυτικά ραδιοτηλεοπτικά μέσα έδιναν τις ειδήσεις με τρόπο πολύ πιο ανησυχητικό απ' όσο πραγματικά ήταν. Όταν έφτασε η είδηση από το ορυχείο Βούγιεκ, ενώ δεν είχε ακόμα επιβεβαιωθεί, αποφάσισα να του τη μεταφέρω με το μαλακό· αντί: «υπάρχουν μερικές δεκάδες νεκροί», είπα: «υπάρχουν θύματα». Ανακάλυψα ότι έπαιζα το ρόλο του λογοκριτή – για καλό σκοπό, βέβαια, αλλά λογοκριτής. Και τότε μου πέρασε απ' το νου ότι, αν οι εργάτες που είχαν δουλέψει δύο χρόνια νωρίτερα, βρίσκονταν στο σπίτι μου εκείνη τη στιγμή, θ' άκουγαν απ' τον εργολάβο τους τις ίδιες κουβέντες που είπα εγώ στον κύριο Genio.

Τώρα πια, μόνο ένα βήμα με χώριζε από την ταινία. Έτσι όπως είχαμε βυθιστεί, τότε, στο χάος της ελλιπούς πληροφόρησης, υιοθέτησα μια στάση ενεργητική. «Αντί να κάθομαι και να τρώω τα νύχια μου» σκέφτηκα, «θα κάνω μια ταινία – έτσι, τουλάχιστον, θα εκτονωθούν οι αγωνίες, τα άγχη, η απελπισία»· γιατί τα δάκρυα του κυρίου Genio ήταν, εντέλει, μεταδοτικά. Σε τρεις μέρες έγραψα ένα σύντομο προσχέδιο. Αναλογιζόμενος ποιος θα μπορούσε να υποδυθεί τον Νόβακ, τον εργολάβο κι αρχηγό της ομάδας, αποφάσισα ότι έπρεπε να 'ναι κάποιος που να μπορεί να εκφράσει πολλά χωρίς να μιλάει. Έπρεπε να 'ναι ένας ηθοποιός που να μπορεί να παίξει το ρόλο του με το βλέμμα, μια που το σενάριο προέβλεπε ελάχιστους διαλόγους. Σκέφτηκα τον Jeremy Irons, που μόλις είχε τελειώσει τα γυρίσματα της *Ερωμένης του γάλλου υπολοχαγού* με τον Karel Reisz. Ο Reisz μου έδωσε τον αριθμό του – του τηλεφώνησα. Γνώριζε τ' όνομά μου κι είχε δει κάποιες ταινίες μου. Του είπα: «Μου τριβελίζει το μυαλό η ιδέα μιας ταινίας για την Πολωνία – μιας ταινίας τόσο επίκαιρης, που ούτε κι εγώ ο ίδιος ξέρω πώς τελειώνει». Εκείνος περιορίστηκε να πει: «Πόσο μακριά είναι το σπίτι σας;» και: «Θα είμαι εκεί σε μισή ώρα» – κάτι εντελώς ασυνήθιστο στις επαγγελματικές σχέσεις στη Δύση.

Ούτε εγώ, ούτε εκείνος (όπως έμαθα στη συνέχεια) πίνουμε αλκοολούχα ποτά. Για την περίσταση, όμως, έβγαλα ένα μπουκάλι βότκα που φύλαγε κάπου ο κύριος Genio. Ήπιαμε όλο το μπουκάλι. Μετά από δύο ώρες κουβέντα, ο Jeremy τηλεφώνησε στον ατζέντη του και του είπε: «Εγώ θα κάνω αυτή την ταινία! Δε με νοιάζει αν υπάρχουν χρήματα και ποιος θα τα βάλει». Ο ατζέντης έκανε μια τρομερή σκηνή, επειδή ο Jeremy είχε υπογράψει συμβόλαιο για την *Προδοσία*, την καινούργια ταινία του Sam Spiegel απ' το θεατρικό του Harold Pinter, κι έπρεπε ν' αρχίσει τα γυρίσματα σε πέντε εβδομάδες. Ήταν προφανές ότι ο Spiegel δε θα μετέθετε ούτε κατά μία μέρα την έναρξη των γυρισμάτων, αλλά εγώ είχα πέντε εβδομάδες μπροστά μου να κάνω ό,τι ήθελα.

Άρχισε η τρελή κούρσα για την ανεύρεση χρηματοδότη. Δε μου πήρε πολύ, επειδή τα μισά χρήματα του προϋπολογισμού τα βρήκα από το Channel Four: ήταν ένα από τα πρώτα τους κινηματογραφικά εγχειρήματα. Μόνο αργότερα ανέπτυξαν ευρεία παραγωγική δραστηριότητα. Αναρωτιόμουν πού θα έβρισκα τα υπόλοιπα.

Κάποτε μ' είχαν καλέσει στην Queens, μια λέσχη τένις πολύ κλειστή, με γήπεδα επιπέδου Ουίμπλεντον, όπου έπαιζε η αφρόκρεμα της λονδρέζικης κοινωνίας. Πήρα μια ρακέτα και πήγα. Πρόσεξα ότι στο κεντρικό γήπεδο τελείωνε το παιχνίδι του ένας γνωστός μου, ο Michael White, διάσημος θεατρικός παραγωγός του Λονδίνου, με εμπειρίες και στο χώρο του κινηματογράφου. Πριν από καιρό είχαμε παίξει τρεις φορές και μ' είχε νικήσει μάλλον εύκολα (δεν είμαι δα και σπουδαίος παίκτης). Ξαναπαίξαμε. Μόνο όταν αλλάζαμε γήπεδο είχα την ευκαιρία να του ρίχνω (en passant) κάποια μηνύματα. Ο διάλογος έγινε πάνω-κάτω κάπως έτσι: «Τι κάνεις αυτή την εποχή;» – «Αρχίζω μια ταινία». Αλλαγή γηπέδου: «Τι ταινία;» – «Με τον Jeremy Irons.» – «Α, υπέροχα!» Επόμενη αλλαγή: «Και ποιος βάζει τα λεφτά;» – «Το Channel Four.» – «Ωραία! Σίγουρα λεφτά!» Έπαιξα το καλύτερο τένις της ζωής μου, προκειμένου να πραγματοποιηθούν όσο το δυνατόν περισσότερες αλλαγές γηπέδου. Θυμάμαι που ανέκαμψα από 0-5 σε 6-6, κι ο Michael, που δεν του αρέσουν τα tie-breaks (του προκαλούν εκνευρισμό), είπε: «Ας αφήσουμε το τένις, να μιλήσουμε για δουλειές». Δύο ώρες αργότερα, υπέγραφε μια επιταγή με τα χρήματα που έλειπαν από τον προϋπολογισμό.

Μερικές μέρες αργότερα, άρχισα τα γυρίσματα, για να προλάβω να χρησιμοποιήσω τον Jeremy. Η ταινία αναφερόταν σε γεγονότα του Δεκεμβρίου και του Ιανουαρίου, γυρίστηκε Ιανουάριο και Φεβρουάριο, και τελείωσε τον Απρίλιο, για να προλάβουμε το Φεστιβάλ Καννών, το Μάιο – πραγματική υπερταχεία. Στις Κάννες, προκάλεσε αίσθηση. Ήταν το πρώτο καλλιτεχνικό σχόλιο για τα πρόσφατα γεγονότα στην Πολωνία. Και πόσες ερμηνείες... Μερικοί, για παράδειγμα, αναζητούσαν αλληγορίες και στο πρόσωπο του Νόβακ αναγνώρισαν το στρατηγό Jaruzelski που κρατούσε κρυμμένους τους «προστατευομένους» του για το καλό τους, κ.λπ. κ.λπ.

Η ταινία* Στο φως του φεγγαριού, *που θεωρώ ότι είναι μια από τις καλύτερές σας, δίχασε το κοινό – κι όχι μόνο στις Κάννες. Και στην Πολωνία, επίσης, σ' άλλους άρεσε και σ' άλλους φάνηκε ότι έθιγε το καλό όνομα των συμπατριωτών μας στο εξωτερικό. Τι πιστεύετε γι' αυτές τις γνώμες; Είχατε σκεφτεί κάτι τέτοιο κάνοντας την ταινία;

Όχι. Ήταν μια αυθόρμητη, ειλικρινής πράξη απελπισίας. Άρχισα τα γυρίσματα της ταινίας λίγες εβδομάδες μετά την κήρυξη του «στρατιωτικού νόμου», όταν όχι μόνο οι καλλιτέχνες, αλλά ούτε οι πολιτικοί καταλάβαιναν τι συνέβαινε. Δεν υπήρχε καμιά ερμηνεία από τους διανοουμένους, ούτε καμιά εκτίμηση των συνεπειών που μπορούσε να προκαλέσει.

Από την άλλη, όσον αφορά στην κατηγορία ότι δυσφήμησα στο εξωτερικό τους Πολωνούς, πρόκειται για ηλιθιότητα, κυρίως αν συνειδητοποιήσουμε ποιος είναι ο αληθινός ήρωας της ιστορίας. Η ταινία μιλάει για τα θύματα του συστήματος· οι άνθρωποι εκείνοι είναι προϊόν της δικής μας πραγματικότητας. Μπορούμε –και πρέπει– να τους δούμε με κριτικό βλέμμα, αλλά πρόκειται για ανήμπορους· πρέπει, μάλλον, να τους συμπονέσουμε. Τα 40 χρόνια που μεσολάβησαν από την Απελευθέρωση, οδήγησαν στην οπισθοδρόμηση των ατόμων. Πρόκειται για τη σημερινή, χαρακτηριστική πολωνική νοοτροπία που μας κάνει να ντρεπόμαστε, επειδή, για παράδειγμα, στη Ρώμη, οι Πολωνοί πλένουν τα τζάμια των αυτοκινήτων στα φανάρια, κι ας είναι, σε πολλές περιπτώσεις, πτυχιούχοι. Πιστεύω ότι, σήμερα, που αυτά τα γεγονότα είναι γνωστά σε όλους, κανένας δε θα τα ερμήνευε με τον τρόπο που αναφέρατε.

Και η επόμενη ταινία σας,* Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση, *θίγει πολωνικά ζητήματα. Συμμετείχε στη συγγραφή του σεναρίου και ο γιος σας, Michał, με το ψευδώνυμο Michael Lyndon.

Η ιστορία αυτής της ταινίας είναι πιο ενδιαφέρουσα απ' την ίδια την ταινία. Δούλευα πυρετωδώς στο σχέδιο μιας μεγάλης ταινίας με θέμα τη ζωή του Nikola Tesla. Θα ήταν μια πολύ φιλόδοξη αμερικανική συμπαραγωγή, μ' έναν ακριβοπληρωμένο ηθοποιό στο ρόλο του εφευρέτη, που η ζωή του ήταν πλούσια σε θεαματικά συμβάντα. Φαινόταν το κατάλληλο θέμα για σενάριο. Πέρασα ένα χρόνο γράφοντας πολλές εκδοχές. Μόλις είχα τελειώσει το *Φως του φεγγαριού* – ήταν μια καλή περίοδος. Όμως, κάτι δεν πήγαινε καλά σ' αυτό το σχέδιο. Μετά από τέσσερις διαδοχικές εκδοχές του σεναρίου, καμιά δεν ήταν καλή.

Στο μεταξύ, ο 15χρονος γιος μου, Michał, που πήγαινε σε αγγλικό σχολείο, αντιμετώπιζε διάφο-

ρα προβλήματα. Ως bloody foreigner,[8] δεν ήταν εντελώς αποδεκτός από τους άγγλους συνομηλίκους του. Έγραψε κάτι, λοιπόν, με τη μορφή ημερολογίου.
Προσπάθησα να πείσω τον Michał να γράψει κάτι άλλο. Οι 20 σελίδες του ημερολογίου του ήταν λίγες, αλλά δεν μπόρεσε να γράψει περισσότερα. Είχε γράψει ό,τι βάραινε την ψυχή του, αλλά δεν μπορούσε ακόμα να επινοήσει, να γράφει μόνο για να γράψει. Αποφάσισα τότε να προσθέσω την ιστορία ενός ανθρώπου φιλόδοξου, μη ενταγμένου, ενός πατέρα που, όπως κι ο γιος του, αναμετριέται με την εγγλέζικη πραγματικότητα. Απ' αυτό προκύπτει και το μοτίβο του καλλιτέχνη που, σε αντίθεση με το establishment,[9] προσπαθεί να εκφράσει την ύπαρξή του με τρόπο διαφορετικό. Από την αρχή, ακόμα, αυτή η ταινία προέκυψε μάλλον από ψυχολογικές παρά από καλλιτεχνικές ή διανοητικές ανάγκες.

Και οι δύο ταινίες (Στο φως του φεγγαριού και Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση) είναι αντιδράσεις κατά του στρατιωτικού νόμου στην Πολωνία. Το Φως του φεγγαριού είναι μια αντίδραση, μπορούμε να πούμε «εν θερμώ», αλλά στην ταινία κατορθώσατε να δώσετε μεταφορικά το πεπρωμένο της Πολωνίας. Αντίθετα, η Επιτυχία... είναι μια αντίδραση σε δεύτερο χρόνο, με περισσότερη σκέψη, αλλά, δυστυχώς, το αποτέλεσμα είναι πιο πενιχρό, λιγότερο αποκωδικοποιήσιμο.
Δεν είναι εύκολο να κρίνεις την *Επιτυχία...* που είναι μια ταινία –κατά μία έννοια– ατελής. Κατά τη διάρκεια της πραγματοποίησής της (ήμουν και παραγωγός της), ένας απ' τους συνεταίρους μου αποσύρθηκε, κι είχα να επιλέξω ανάμεσα στις εξής εναλλακτικές λύσεις: ή να τη σταματήσω ή να τη συνεχίσω με πολύ μεγάλο ρίσκο, βρίσκοντας τα απαραίτητα χρήματα από μέρα σε μέρα.

Τα σημάδια αυτών των περιπετειών είναι εμφανή στη μυθοπλασία της ταινίας.
Εμφανίζεται η μορφή του τραπεζικού manager. Στην Jane Asher, τη φίλη μου που υποδύθηκε το ρόλο, άρεσε πολύ η ιδέα να εμφανιστεί αυτό το πρόσωπο ως μια ελαφρά παρωδία της Margaret Thatcher (κι ας είναι κάτι που μπορεί να το συλλάβει μόνον ο άγγλος θεατής).
Το εγχείρημα κατέληξε σε φιάσκο. Ήταν το αποτέλεσμα όλων αυτών των συμβιβασμών. Απ' την ταινία λείπουν αρκετές σκηνές που δεν πρόλαβα να γυρίσω, ενώ άλλες είναι ημιτελείς. Η βασική σκηνή, το τελικό σόου με το οποίο ο ήρωας θα ήθελε να αναπαραστήσει στους δρόμους τού Λονδίνου τα πολωνικά γεγονότα, γυρίστηκε χωρίς να έχουμε τη δυνατότητα να την επαναλάβουμε. Φτιάξαμε, συγκεκριμένα, γι' αυτή τη σκηνή 400 –νομίζω– στολές της αστυνομίας και της ZOMO – κι όλα αυτά, για μία και μοναδική, αυθόρμητη λήψη, που μπορεί να έγινε με τρεις κάμερες, αλλά δεν άφηνε στο μοντάζ και πολλές δυνατότητες...
Μου είναι δύσκολο να υπερασπιστώ αυτή την ταινία. Έκανα ό,τι μπορούσα. Σήμερα ο τίτλος ακούγεται ειρωνικός. Αρχικά σκεφτόμουν ότι, μόλις έπαιρνε τη μορφή που ήθελα να της δώσω, θα γινόταν μια πραγματική επιτυχία.

Το πλοίο των παρανόμων ή Conrad και Σία.

Και η ταινία που γυρίσατε την επόμενη χρονιά, Το πλοίο των παρανόμων, έχει θέμα τις σχέσεις πατέρα-γιου.
Η πρόταση να γυρίσω το *Πλοίο των παρανόμων* μου έγινε στις Κάννες, όπου είχα στείλει την *Επιτυχία...*, η οποία μάλλον δε γνώρισε επιτυχία. Είχα πάει με τον Michał. Τύχαμε μεγάλης δημοσιότητας, μας φωτογράφισαν πάρα πολλές φορές και μας πήραν πολλές συνεντεύξεις. Τότε ήταν που εμφανίστηκε ένας παραγωγός και μου μίλησε για την ενδιαφέρουσα ιστορία ενός πατέρα και του γιου του που εκτυλισσόταν στη θάλασσα: η αφήγηση μιας ακραίας δοκιμασίας. Κοιτάζοντάς μας, τον Michał κι εμένα, είπε: «Τον πατέρα μπορεί να τον κάνει ο Brandauer – έτσι κι αλλιώς, μοιάζετε αρκετά». Η σύγκριση δε με χαροποίησε ιδιαίτερα, αλλά, προφανώς, κάποια αλήθεια έπρεπε να υπάρχει.
Το σχέδιο πραγματοποιήθηκε. Πραγματικά, ο Brandauer ερμήνευσε τον πατέρα, κι ο Michał, το γιο. Η συνεργασία μεταξύ τους ήταν καλύτερη απ' ό,τι ανάμεσα σ' εμένα και τον Brandauer, ο ο-

8. Αγγλικά στο κείμενο: κωλοξένος. (Σ.τ.Μ.)
9. Αγγλικά στο κείμενο: κατεστημένο. (Σ.τ.Μ.)

ποίος αποδείχθηκε υπερβολικά ιδιότροπος και, επιεικώς κρίνοντάς τον, όχι και τόσο ισορροπημένος. Εξ άλλου, ο Τύπος έγραψε πολλά για τους καβγάδες μας. Ο Brandauer προκάλεσε αμέσως την αντιπάθεια όλων των άλλων αμερικανών ηθοποιών, επειδή ήταν απίστευτα ανταγωνιστικός. Απ' τη στιγμή, όμως, που στα γυρίσματα συμμετείχε ο Robert Duvall, κανείς δεν είχε την παραμικρή αμφιβολία για το ποιος είναι καλύτερος, ενώ ο Brandauer έκανε τα πάντα για ν' αποδείξει το αντίθετο. Πιστεύω ότι, στο τέλος, αυτός βγήκε χαμένος, αφού ερμήνευσε το ρόλο του ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό. Ήταν πεπεισμένος ότι μπορούσε να ερμηνεύσει με τρόπο ηρωικό ένα πρόσωπο που, στη σύλληψη του συγγραφέα, ήταν ένας δειλός. Στο σενάριο δεν υπήρχε υλικό για παρόμοιο πρόσωπο.

Με δεδομένες τις συνθήκες υπό τις οποίες πραγματοποιήθηκε, η ταινία πήγε αρκετά καλά. Περάσαμε δέκα εβδομάδες μεσοπέλαγα, στη Βόρεια Θάλασσα, Νοέμβρη μήνα, με τα ίδια πρόσωπα, σε απομόνωση, με μία μόνο τουαλέτα πάνω στο καράβι, με συνεχείς μετεωρολογικές μεταβολές, και τη σκληρή σύγκρουση να υφέρπει. Στην αίθουσα του μοντάζ, πάντως, κατόρθωσα να συνθέσω την ταινία.

Συνεχίζω να πιστεύω ότι ο Duvall κατέχει την πρώτη θέση στην ταινία. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές σε όποιον μπορεί να συλλάβει τις διαφορετικές αποχρώσεις στην προφορά της αγγλικής γλώσσας. Ο Duvall ζωντάνεψε έναν εντελώς εξαιρετικό ήρωα, που όμοιό του δεν είχαμε δει μέχρι τότε στην οθόνη. Με την προφορά του αμερικανικού νότου, που δε χρησιμοποιείται πια στον κινηματογράφο, ερμήνευσε το ρόλο ενός κακοποιού που, φυσιογνωμικά, θυμίζει τον αμερικανό διανοούμενο, δημοσιολόγο και πολιτικό William Buckley, συγγραφέα πολυάριθμων βιβλίων και δοκιμίων τον οποίο εκτιμούν απεριόριστα στις Ηνωμένες Πολιτείες. Πρόκειται για καλοπροαίρετη παρωδία. Ο Robert θεωρεί αυτόν το ρόλο έναν από τους καλύτερους της καριέρας του.

Το κλειδί στην ταινία βρίσκεται στον ανταγωνισμό μεταξύ πατέρα και κακοποιού για να κατακτήσουν την ψυχή του αγοριού, του αθώου που αναγκάζεται να επιλέξει. Ποια ήταν η συνεισφορά τού γιου σας στη δημιουργία αυτού του ήρωα;

Η σύγκρουση μεταξύ των δύο ηθοποιών κι ανάμεσα σ' εμένα και τον Brandauer καθόρισε τα πάντα, επηρεάζοντας και το ρόλο του Michał. Στο σενάριο προβλεπόταν πιο συμπαγής, αλλά επειδή διέτρεχα τον κίνδυνο να μην μπορέσω να χρησιμοποιήσω όλο το υλικό, αναγκάστηκα να παραμερίσω ό,τι δεν βοηθούσε στην ανάπτυξη του βασικού μοτίβου, που ήταν η αντίθεση μεταξύ των δύο κεντρικών χαρακτήρων. Οι περισσότερες σκηνές που κόπηκαν, είχαν να κάνουν με το αγόρι. Σε αντιδιαστολή, όμως, στην τελική εκδοχή του μοντάζ, αποφάσισα ότι, κατά βάθος, όλη η ταινία θα μπορούσε να εξελιχθεί πάνω στον εσωτερικό του μονόλογο. Αυτή ήταν η τελευταία επέμβαση στο σενάριο που, ουσιαστικά, ολοκληρώθηκε όταν τελείωσε όλη η δουλειά.

Προφανώς, κατά τη διάρκεια της συγγραφής του μονολόγου, για τον οποίο προσλάβαμε ακόμα ένα συγγραφέα που τ' όνομά του δεν εμφανίζεται καν στο ζενερίκ, προστρέχαμε συνεχώς στον Michał για συμβουλές. Προσπαθήσαμε να συλλάβουμε τις διάφορες πλευρές του ζητήματος απ' τη δική του οπτική γωνία. Παρ' όλο που τ' όνομά του δεν περιλαμβάνεται στα ονόματα των σεναριογράφων, η συνεισφορά του υπάρχει.

Σε μια συνέντευξή σας είπατε ότι στο σενάριο της ταινίας συνέπραξαν επτά συγγραφείς, μεταξύ των οποίων και ο Joseph Conrad – όχι κυριολεκτικώς, αφού το σενάριο βασίζεται σ' ένα διήγημα του Sigfried Lenz, αλλά ως προς το πνεύμα και την ατμόσφαιρα του διηγήματος. Κάποτε είχατε σκεφτεί να γυρίσετε σε ταινία ένα από τα μυθιστορήματα του Conrad, κι απ' όσο ξέρω, ακόμα και σήμερα δεν έχετε εγκαταλείψει αυτό το σχέδιο. Τι είναι για σας ο Conrad;

Αυτό αναρωτιέμαι κι εγώ για πάρα πολλά χρόνια, όμως, αργά η γρήγορα, θα το ανακαλύψω. Ίσως, το πρώτο σχέδιο μετά απ' αυτό πάνω στο οποίο εργάζομαι τώρα, να είναι ο Conrad.

Τι είναι για μένα; Πρώτα απ' όλα, ένας Πολωνός που έμαθε τόσο καλά τα αγγλικά, ώστε μπόρεσε κι έγραφε σ' αυτή τη γλώσσα. Εγώ, ποτέ δε θα μάθω τα αγγλικά τόσο καλά, ίσως επειδή ξεκίνησα πολύ αργά ή επειδή το να σκέφτεσαι στα πολωνικά σε παραλύει σε τέτοιο βαθμό, που δε σου επιτρέπει να περάσεις σε οποιονδήποτε άλλο τρόπο σκέψης. Κατά βάθος, δεν πρόκειται μό-

νο για αλλαγή γλώσσας, αλλά και νοοτροπίας. Ο Conrad, αντίθετα, κατόρθωσε να γίνει ένας υποδειγματικός Άγγλος, διατηρώντας ταυτόχρονα και τις ιδιότητες της γενέθλιας γης που ωρίμασαν μέσα του. Το ότι ήταν Πολωνός, του χρησίμευσε πολύ στην αγγλική καριέρα του. Αυτό είναι το πρώτο απ' τα σημεία που μ' ενδιαφέρουν ως προς τον Conrad.

Το δεύτερο είναι τα ζητήματα της τιμής, του ηρωισμού ενάντια στον εαυτό μας, παρά τις όποιες ιδιαίτερες ψυχολογικές προδιαθέσεις μας· αυτό, δηλαδή, που ονομάζουμε «σύμπλεγμα των προβλημάτων του Conrad» – αυτά τα ζητήματα είναι πολύ οικεία σ' εμάς, τους Πολωνούς.

Το τρίτο είναι η γοητεία της αφήγησής του· το γεγονός ότι παρασύρει τον αναγνώστη και τον πάει όπου θέλει. Το παιχνίδι του με τον αποδέκτη του έργου του μου ταιριάζει πολύ. Τα αφηγηματικά ευρήματα που χρησιμοποιεί ο Conrad, θα μπορούσαν να συνθέσουν μια μεγάλη εγκυκλοπαίδεια των σχέσεων συγγραφέα-αποδέκτη.



Ο Robert Duvall και ο Arliss Howard στο Πλοίο των παρανόμων.

Η ανοιχτή θάλασσα του Χόλιγουντ.

Το πλοίο των παρανόμων ***γυρίστηκε για λογαριασμό ενός αμερικανού παραγωγού, αλλά μόνο οι*** **Χείμαρροι της άνοιξης** ***κατάφεραν να μπουν στην αμερικανική αγορά. Δεν έχετε την αίσθηση ότι οι*** **Χείμαρροι της άνοιξης** ***απομακρύνονται απ' τη βασική γραμμή της παραγωγής σας, τον θεμελιώδη προβληματισμό σας;***

Κάθε σκηνοθέτης έχει το δικαίωμα να πειραματίζεται με διαφορετικά είδη. Οι *Χείμαρροι της άνοιξης* δεν είναι η πρώτη μου ταινία εποχής. Πριν από είκοσι χρόνια ζεματίστηκα με τις *Περιπέτειες του Ζεράρ*. Το είδα και σαν πρόκληση να ξανακάνω αυτό που δεν είχα κατορθώσει πριν είκοσι χρόνια. Θέλησα να κάνω μια ταινία με νέα μορφή, που θα μπορούσε να προκαλέσει το ενδιαφέρον του μεγάλου κοινού.

Η ιστορία βασίζεται σε μια νουβέλα του Τουργκένιεφ που γράφτηκε σε μια εξαιρετικά γόνιμη περίοδο της ζωής του, γύρω στο 1870. Είναι μια ωραία, αυθεντική ιστορία ενός νέου που περνάει το κατώφλι της ζωής, ερωτεύεται για πρώτη φορά, αλλά το πεπρωμένο τον εμπαίζει, πείθοντάς τον ότι η γυναίκα με την οποία είναι ερωτευμένος, δεν είναι η μοναδική στον κόσμο. Είναι, αν θέλετε, μια εντατική «αισθηματική αγωγή». Είναι ένα συμβάν αρκετά χαρακτηριστικό στη ζωή ενός νέου, αλλά και τόσο παγκόσμιο, που θα μπορούσε να συμβεί πριν από εκατό χρόνια... σήμερα... στο μέλλον. Δε δίστασα στην επιλογή του σεναρίου.

Ο Τουργκένιεφ το έγραψε κάπως διδακτικά, κι αυτό μ' ενοχλούσε. Κάνοντας την ταινία, προσπάθησα ν' αμβλύνω αυτό το μήνυμα, που σε ορισμένα σημεία είναι δύσκολο να γίνει αποδεκτό. Άμβλυνα τον διδακτικό χαρακτήρα του κειμένου, προσπαθώντας ως αντιστάθμισμα να φέρω στην επιφάνεια την ομορφιά των ρομαντικών συναισθημάτων (στο πρώτο μέρος) και (στο δεύτερο) τον κίνδυνο να υποκύψουμε στον πειρασμό των γεγονότων που εκμηδενίζουν αυτά τα συναισθήματα. Η νουβέλα φαντάζει ανάλαφρη, αλλά, στο τέλος, ο νεαρός πληρώνει το λάθος του, καταστρέφοντας τη ζωή του. Πιστεύω ότι είναι πιο ενδιαφέρον έτσι.



Χείμαρροι της άνοιξης.

Είναι δύσκολο να σκεφτεί κανείς ότι σ' αυτή την ταινία δεν υπάρχει κάποια ζωγραφική έμπνευση.

Έχω ήδη πει ότι δεν εμπνέομαι ποτέ από τη ζωγραφική. Πρόκειται πάντα για μια έμπνευση της στιγμής, που αρχίζει με την άφιξη των ηθοποιών στο σετ. Τότε καλούμαι να δημιουργήσω μια κατάσταση. Ο φωτισμός και το είδος της φωτογραφίας έρχονται τελευταία, είναι δευτερεύοντα σε σχέση με τα άλλα στοιχεία.

Για παράδειγμα, η ερωτική σκηνή μεταξύ του Σανίν και της Μαρίας ανάμεσα στα ερείπια. Οι υπέροχες ανταύγειες του ήλιου, το χρυσαφένιο φως, προστέθηκαν την τελευταία στιγμή. Πρώτα αναρωτηθήκαμε πού θα γυρίζαμε τη σκηνή. Εγώ ήθελα να τη γυρίσω δίπλα στις οπλές των αλόγων. Οι ηθοποιοί, όμως, ανησυχούσαν μήπως η εγγύτητα με τα άλογα προκαλούσε κάποιο ατύχημα· γι' αυτό, αρχίσαμε να μετακινούμαστε προς την κατεύθυνση του δέντρου. Τυχαία φτάσαμε κοντά σ' ένα κομμάτι τοίχου. Εκείνη τη στιγμή μού ήρθε η ιδέα να φωτίσω το πλάνο μ' αυτό το υπέροχο χρυσό φως. Ήταν τυχαίο, κι όμως είναι μια από τις πιο «ζωγραφικές» σκηνές του έργου.

Τώρα κατοικείτε στη Σάντα Μόνικα, στην Καλιφόρνια.

Σε απόσταση είκοσι λεπτών από το Χόλιγουντ, την καρδιά της παγκόσμιας κινηματογραφικής επιχείρησης. Είναι ένα υπέροχο και πολύ ήσυχο μέρος. Ακούγεται ο παφλασμός των κυμάτων τού ωκεανού, κι ο ουρανός είναι πάντα γαλανός. Το σπίτι μου περιβάλλεται από μεσημβρινή βλάστηση, όπου ζουν κοπάδια εξωτικών πουλιών. Τ' αγαπώ πάρα πολύ, γιατί ζουν μια ζωή σαν τη δική μου: δεν ξυπνούν στις τέσσερις το πρωί (στοιχείο που δε μ' αρέσει στα πουλιά), αλλά κατά τις δέκα, ενώ σ' αντάλλαγμα, τη νύχτα, αρχίζουν ατέλειωτες συζητήσεις. Μπορώ να ανεχθώ μέχρι και το γεγονός ότι τρώνε τους καρπούς της συκιάς που υπάρχει στον κήπο μου.

Ως δημιουργός, νιώθετε Πολωνός ή κοσμοπολίτης;

Φέρω την πολωνική παράδοση – αυτό είναι βέβαιο. Όταν γράφω πράγματα δικά μου (όχι για να τα δημοσιεύσω, αν και, ποιος ξέρει, ίσως κάποτε βρω λίγο χρόνο για να τα επεξεργαστώ και να τα παρουσιάσω στο κοινό), τα γράφω –φυσικά– στα πολωνικά. Μόνο τα σενάρια γράφω στα αγγλικά.

Φέρω μεν την πολωνική παράδοση, αλλά η αγορά των αποδεκτών των προϊόντων μου είναι μάλλον διεθνής παρά πολωνική. Αυτό, ως δημιουργό, με καθιστά κοσμοπολίτη;

Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος

«Θα θέλατε να γίνετε κοσμοναύτης;»

Συνέντευξη του Jerzy Skolimowski στη Małgorzata Furdal

Κάθε λέξη της ιστορίας που σας λέω, είναι αληθινή.
Μόνο που εγώ θα μπορούσα να την πω διαφορετικά.
Πρόκειται για την ίδια κάθε φορά ιστορία,
μόνο που εγώ αλλάζω την ακολουθία των γεγονότων
και τη στιγμή της κορύφωσής τους,
όσο χρειάζεται για να την κρατήσω ζωντανή.
Τσαρλς Κρόσλι (Η κραυγή που σκοτώνει)

Η συνέντευξη που ακολουθεί, πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια δύο σύντομων συναντήσεων (στις 18 και 19 Σεπτεμβρίου 1996) που έγιναν στο σπίτι του Skolimowski, στη Βαρσοβία (ένα σπίτι που είδαμε, για λίγο, στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης της ταινίας *Ψηλά τα χέρια!*) και θεωρήθηκε από την αρχή συμπληρωματική προς τη συνέντευξη του Skolimowski στον Jerzy Uszyński (1990.)

Η συνέντευξη συνεχίστηκε αργότερα, τηλεφωνικά, από το Μάλιμπου, μέχρι που, μια μέρα, ο Skolimowski πήρε στα χέρια του τη σκηνοθεσία κι έθεσε ο ίδιος τις ερωτήσεις στον εαυτό του. Όπως ακριβώς, πριν από 32 χρόνια, όταν, ως Λέσιτς, στην ταινία *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, (ανα)ρωτήθηκε από τον ρεπόρτερ του ραδιοφώνου: «Θα θέλατε να γίνετε κοσμοναύτης;», ο Skolimowski γελοιοποιεί μια κατάσταση που είναι αφ' εαυτής αφύσικη, χλευάζει τον (τη) δημοσιογράφο και τον εαυτό του, κι είναι ακόμα πιο σύντομος, αφού δεν έχει πια όρεξη να διηγηθεί τα προσωπικά του, αν και, καταλήγοντας, θα μπορούσε σήμερα, στην απάντηση του Λέσιτς («Είναι πια πολύ αργά»), να ανταπαντήσει με την παρότρυνση του ρεπόρτερ: «Αξίζει πάντα τον κόπο να ξαναρχίζεις από την αρχή», ικανοποιημένος που βρήκε ένα «καλό φινάλε». Προκαλεί οπωσδήποτε αίσθηση το γεγονός ότι η αποτυπωμένη στη μαγνητοταινία φωνή του δεν έχει αλλάξει καθόλου σε σχέση με τη φωνή του Λέσιτς, πριν από 32 χρόνια.

Αγωνιζόμενος ενάντια στον εαυτό του. Ο Skolimowski παραγωγός.

Η συνέντευξή σας στον Jerzy Uszyński κλείνει με την ταινία* Χείμαρροι της άνοιξης. *Ακολούθησε το Φέρνταντούρκε. Πώς σας ήρθε η ιδέα;

Όταν επέστρεψα στο Χόλιγουντ μετά την ταινία *Χείμαρροι της άνοιξης*, ο ατζέντης μου μου έκλεισε ένα εξαιρετικό συμβόλαιο: για πρώτη φορά το κασέ μου, για το σενάριο και τη σκηνοθε-

Πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Jerzy Skolimowski* των Małgorzata Furdal και Roberto Turigliatto, Festival Internazionale Cinema Giovani, εκδ. Lindau, Τορίνο 1996.



Φέρντιντούρκε.

σία, ήταν αριθμός με επτά μηδενικά. Δυστυχώς, όμως, το βιβλίο στο οποίο θα βασιζόμουν, ήταν ευτελούς αξίας. Παραδέχομαι ότι ήταν τα επτά μηδενικά που μ' έβαλαν σε πειρασμό, και υπέγραψα. Το σενάριο είχε να κάνει με μια υπόθεση σεξουαλικού εγκλήματος, στη Βιέννη, στα τέλη του περασμένου-αρχές του αιώνα. Σκέφτηκα ότι η εποχή ήταν καλή, καλός και ο τόπος: προσθέτω και τον Freud, προσθέτω και τον Jung (που, φυσικά, δεν υπήρχαν στο βιβλίο) και κάτι θα κάνω. Μετά την υπογραφή του συμβολαίου, ήρθα στην Πολωνία για διακοπές. Ήταν το καλοκαίρι του 1990. Άρχισα να γράφω το σενάριο, αλλά όσο περισσότερο το σενάριο αποκτούσε μια κάποια καλλιτεχνική αξία, τόσο περισσότερο συνειδητοποιούσα ότι η ταινία βασιζόταν σ' ένα βιβλίο εντελώς απαράδεκτο (ούτε καν τρίτης κατηγορίας, ακόμα χειρότερο) κι ότι δεν έκανα άλλο απ' το να χτίζω στην άμμο. Ύστερα από ένα μήνα, διαπίστωσα ότι δεν ήμουν σε θέση να το τελειώσω. Γύρισα στο Χόλιγουντ, πήγα στον ατζέντη και του επέστρεψα το 10% της αμοιβής που είχα πάρει ως προκαταβολή. Τρώγαμε σ' ένα εστιατόριο. Όταν έφτασε η ώρα του γλυκού, με ρώτησε τι σκόπευα να κάνω από κει και πέρα, κι εγώ, εντελώς ξαφνικά, σίγουρος ότι δεν ήξερε, απάντησα: *Φέρντιντούρκε*. Κι εκείνος: «Α! Gombrowicz!» Έμεινα άφωνος. Στο Χόλιγουντ, δεν ήταν πολλοί εκείνοι που γνώριζαν τον Gombrowicz. Αυτός, όμως, όχι μόνο τον γνώριζε, αλλά και προσπάθησε να με βοηθήσει να πραγματοποιήσω το *Φέρντιντούρκε*, βρίσκοντάς μου αρκετά καλούς ηθοποιούς: Iain Glen, Robert Stephens, Crispin Glover και τις δυο Γαλλιδούλες. Το γεγονός, όμως, ότι είχα εκστομίσει αυτόν τον τίτλο, έτσι ξαφνικά, χωρίς καν να σκεφτώ, πρέπει να βγήκε από το υποσυνείδητό μου. Είχα διαβάσει το βιβλίο πριν από πολλά χρόνια, όταν ήμουν πολύ νέος, και τότε με είχε ενοχλήσει, μου 'χε φανεί προκλητικό, είχα νομίσει ότι ο συγγραφέας με κοροϊδευε. Αργότερα, όμως, έπαψε να μ' ενοχλεί, επειδή είχα γίνει εγώ ο ίδιος προκλητικός. Εν κατακλείδι, από αντίδραση απέναντι σ' εκείνο το ανόητο βιβλίο, διάλεξα ένα άλλο, αδιαμφισβήτητης λογοτεχνικής αξίας· ίσως υπερβολικά λογοτεχνικό, με την έννοια ότι ήταν πρακτικά αδύνατον να μεταφραστεί στην κινηματογραφική γλώσσα. Το αποτέλεσμα δεν το θεωρώ ικανοποιητικό, παρ' όλο που (περίεργο!) στην Πολωνία είχε μεγάλη επιτυχία. Ήμουν ο παραγωγός της ταινίας, έβαλα τα λεφτά απ' την τσέπη μου, και δεν είναι πολύ υγιεινό, ο σκηνοθέτης που είναι και παραγωγός, ν' αγωνίζεται ενάντια στον εαυτό του για τις παραχωρήσεις που μπορεί να κάνει – κι εγώ –αλίμονο!– τις περισσότερες παραχωρήσεις τις έκανα. Έχασα, όμως, περισσότερα χρήματα απ' την παραγωγή μιας άλλης ταινίας (*Οι κούφιοι άνθρωποι*), την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους που σκηνοθέτησαν τα παιδιά μου.

***Ήσαστε ο παραγωγός και άλλων ταινιών σας:* Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση...**
Η επιτυχία... κατασχέθηκε από την Τράπεζα, η οποία, αφού μου δάνεισε τα χρήματα για την παραγωγή της ταινίας, κάποια στιγμή αποφάσισε ότι ήταν μια εξαιρετική ευκαιρία για οικονομικές μηχανορραφίες.

Στην ταινία υπάρχει, πράγματι, το μοτίβο της Τράπεζας.
Αρχικά, η Τράπεζα κατείχε ένα μικρό ποσοστό, που εγώ ήμουν σε θέση να καλύψω. Ήμουν συμπαραγωγός της ταινίας μαζί με κάποιους Γάλλους, τον De Plantier (της Gaumont) και κάποιον δύστυχο γερμανό συνεταίρο, τον Klaus Helwig (της Janus Film) που έχει πεθάνει. Αυτός είναι (ας είναι ελαφρύ το χώμα που τον σκεπάζει) που μ' έβαλε σε μπελάδες όταν δεν μπόρεσε να καλύψει το ποσοστό του. Ξαφνικά, ενώ γύριζα την ταινία, διαπίστωσα ότι μου έλειπε το ένα τρίτο του προυπολογισμού. Ζήτησα τα χρήματα από μια Τράπεζα. Κι εκείνοι μου απάντησαν: «Εμείς σας τα δίνουμε, αρκεί να υπογράψετε εδώ». Διαβάζω τι θέλουν να υπογράψω, και τι βλέπω; Ότι απαιτούν το 50% της ταινίας. «Τι πράγματα είναι αυτά;» τους λέω, «βάζετε το 30 και θέλετε το 50;» Κι εκείνοι: «Δε συμφωνείτε; Ε, δε χάθηκε ο κόσμος». Εγώ προσπαθώ να βρω τα χρήματα – το πρωί γυρίζω την ταινία, το βράδυ τηλεφωνώ στην Αμερική για να ζητήσω βοήθεια. Τίποτα. Μετά από τρεις μέρες, αναγκάζομαι να ξαναπαρουσιαστώ μπροστά τους, κι εκείνοι μου κολλάν' στη μούρη ένα συμβόλαιο για το 80% της ταινίας. «Μπα;» λέω, «το 50 έγινε κιόλας 80%;» – «Τα θέλετε; Πάρτε τα. Δεν τα θέλετε; Αφήστε τα.» Ύστερα από τρεις ακόμα μέρες απέλπιδων προσπαθειών, με τη θηλιά στο λαιμό, ξαναπαρουσιάζομαι στην Τράπεζα, κι εκείνοι: «100%». Θέλοντας και μη, υπέγραψα, και η ταινία είναι ιδιοκτησία της Τράπεζας. Τώρα δεν τη βγάζουν στη διανομή, μήπως μπορέσουν και γλιτώσουν φόρους... Η Τράπεζα θα έχανε από την ταινία κι εγώ δεν ξέρω πόσες χιλιάδες δολάρια το χρόνο...

Η υπόθεση αυτή είχε συνέπειες για την ταινία, όσον αφορά στην υλοποίησή της;
Κανείς δεν ξέρει αν θα γινόταν επιτυχία. Επειδή, όμως, ήμουν στα μαχαίρια με την Τράπεζα, αποφάσισα να κάνω μια ταινία τόσο πειραματική, που να μην καταλαβαίνει κανείς, τίποτα.

Παρ' όλα αυτά, βρίσκω ότι η ταινία είναι κατανοητή, ότι η δύναμή της βρίσκεται, ακριβώς, στην ποικιλία των μοτίβων, στην έλλειψη στιλιστικής ομοιογένειας.
Ναι, αλλά, αν την είχα κάνει απευθυνόμενος σ' ένα ευρύτερο κοινό, πιθανόν να είχα κάνει το μοντάζ με πιο γραμμικό τρόπο.

***Ως παραγωγός, είχατε ατυχέστερες εμπειρίες απ' ό,τι τότε, με την* Επιτυχία...**
Είμαι πολύ σκηνοθέτης για να είμαι καλός παραγωγός. Δε νομίζω ότι πρέπει να συνεχίσω σ' αυτή την κατεύθυνση.

Η ταινία* Στο φως του φεγγαριού *είχε μεγάλη επιτυχία, κι ο ρόλος του παραγωγού, όπως δηλώσατε σε μια συνέντευξή σας, σας εξασφάλισε μια έντονη αίσθηση ελευθερίας.
Η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* ήταν η καλύτερη από την άποψη της παραγωγής, κι αυτό ακριβώς ήταν που μου δημιούργησε την εμμονή να δοκιμάσω και να ξαναδοκιμάσω. Την ταινία αυτή την έκανα όπως ήθελα εγώ, επειδή ήμουν συμπαραγωγός. Όταν δεν είσαι παραγωγός ή συμπαραγωγός, σε περίπτωση σύγκρουσης, υπάρχει η πιθανότητα ο παραγωγός –που η τελευταία λέξη είναι δική του–, μ' όλο το σεβασμό που μπορεί να τρέφει απέναντί μου, να πάρει το μέρος κάποιου άλλου απ' αυτούς που εμπλέκονται στην ταινία, όπως, π.χ., ενός ηθοποιού.

Μ' αυτή την έννοια, ποια ήταν η θέση σας στην Πολωνία τη δεκαετία του '60; Παραδόξως, υπάρχει η αίσθηση ότι είχατε αρκετή ελευθερία.
Ναι. Όταν έκανα ταινίες στην Πολωνία, τα πράγματα ήταν εντελώς διαφορετικά. Άλλωστε, ήξερα να τα φέρνω βόλτα. Άλλα υπήρχαν στα χαρτιά (υπήρχε πάντα ο έλεγχος της λογοκρισίας) κι άλλα στα γυρίσματα. Με την ταινία *Ψηλά τα χέρια!*, η υπεροψία μου ξεπέρασε το μέτρο, και η λογοκρισία την έκοψε.



Η Joanna Szczerbic και ο Jan Nowicki στο Φράγμα.

Όμως στη φάση της υλοποίησης δεν παρενέβη κανείς...

Στη φάση της υλοποίησης είχα απόλυτη ελευθερία. Άλλωστε, η θέση μου στην Πολωνία την εποχή εκείνη ήταν μάλλον μοναδική. Ουσιαστικά, ήμουν ο μοναδικός νέος δημιουργός που έκανε κάτι – και μάλιστα, διαφορετικό απ' όλους τους άλλους. Πραγματικά είχα μεγάλη ελευθερία· όχι απόλυτη, πάντως, αφού, για παράδειγμα, δε μου επέτρεψαν να παίξω στο *Φράγμα*, μετά από παρέμβαση του υπουργού Κινηματογραφίας. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Ο Kazimierz Karabasz, αφού γύρισε μια σειρά εξαιρετικά ντοκιμαντέρ, θέλησε να κάνει την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους με υπόθεση, και απευθύνθηκε σε μένα για να του γράψω το σενάριο. Έγραψα την *Έρημη ζώνη*, με κεντρικούς ήρωες ένα νεαρό ζευγάρι. Ο Karabasz άρχισε την ταινία, αλλά ύστερα από μερικές μέρες δεν εμφανίστηκε στα γυρίσματα. Τότε, ο Jerzy Bossak, υπεύθυνος της ομάδας παραγωγής Kamera, που έκανε την ταινία, μ' έπεισε να τον συνοδεύσω στο σπίτι του Karabasz. Χτυπάμε το κουδούνι: κανείς. Ο Bossak ανοίγει, μπαίνουμε και τι βλέπουμε; Τον Karabasz ξαπλωμένο, με την κουβέρτα τραβηγμένη μέχρι πάνω από τα μάτια του, να λέει: «Μη! Μη! Φτάνει!» Ο Bossak κατάλαβε ότι δεν υπήρχε περίπτωση ο Karabasz ν' αλλάξει γνώμη, και, την ώρα που κατεβαίναμε τις σκάλες, μου είπε: «Δεν την τελειώνεις εσύ, Jerzy;» «Δε μου ταιριάζει το σενάριο» του λέω, «το 'γραψα κατά παραγγελία για τον Karabasz...» Μου ήρθε, όμως, μια ιδέα: «Την ταινία αυτή δεν μπορώ να την τελειώσω. Μπορώ, όμως, να σκεφτώ κάτι άλλο, κάτι εντελώς διαφορετικό». Όταν με ρώτησε τι θα γινόταν με τους ηθοποιούς, απάντησα ότι μπορούσαν να μείνουν εκείνοι που είχαν τους δευτερεύοντες ρόλους, αλλά όχι οι πρωταγωνιστές. Οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι έπρεπε να δοθούν σ' εμένα και την Joanna Szczerbic, που είχε φοιτήσει στη Σχολή Κινηματογράφου την ίδια περίοδο με μένα. Την πολιορκούσα καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών, αλλά εκείνη με αγνοούσε εντελώς, λόγω της φήμης τού γυναικά που είχα (έτσι είχε πει). Εκεί, λοιπόν, στις σκάλες, σκέφτηκα: «Ιδού, επιτέλους, η κατάλληλη ευκαιρία!» Προηγουμένως, της είχα προτείνει τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην *Εγκατάλειψη*, αλλά και τότε είχε αρνηθεί. Ο Bossak κατόρθωσε να πείσει την Joanna, αλλά ο υπουργός Πολιτισμού δε θέλησε να πάρω εγώ τον πρωταγωνιστικό ρόλο. «Φτάνει πια μ' αυτόν τον Αντρέι Λέσιτς στην οθόνη» είπε, «δεν μπορεί να συνεχιστεί αυτή η ιστορία. Είναι ένα πρόσωπο αρνητικό, που προβάλλει κακά πρότυπα. Ή το ρόλο τον παίζει κάποιος άλλος, ή δε γίνεται η ταινία».

Και το ρόλο πήρε ο Nowicki...

Ολόκληρη η ταινία είναι αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμού, χάρη και στη βοήθεια του Andrzej Kostenko. Γράφαμε το κείμενο σκηνή τη σκηνή, μέρα με τη μέρα. Για παράδειγμα, δεν ήξερα καθόλου πώς να γυρίσω την πρώτη σκηνή, όπου ο κεντρικός ήρωας εγκαταλείπει τη Φοιτητική Εστία. Τι να τον βάλω να πει; «Λοιπόν, παιδιά, φεύγω, γεια σας»; Διέκοψα τότε τη λήψη. Βγήκαμε έξω από το στούντιο για να γυρίσουμε μιαν άλλη σκηνή. Το βράδυ, γύρισα σπίτι και... τίποτα. Ούτε ο Andrzej είχε κάποια ιδέα. Τη στιγμή που μ' έπαιρνε ο ύπνος, σκέφτηκα... μήπως βγει τίποτα μ' ένα παιχνίδι; Να πώς γεννήθηκε η σκηνή – την τελευταία στιγμή.

«Η μουσική της καρδιάς μου.»

Ο άγγλος κριτικός Michael Walker έγραψε ότι η πρώτη εμφάνιση της Joanna Szczerbic αποτελεί μιαν από τις πιο ρομαντικές εμφανίσεις που επιφύλαξε ποτέ σκηνοθέτης σε γυναίκα.

Αλήθεια; Η σκηνή εκείνη επενδύθηκε με τη φανταστική μουσική του Komeda. Σε μια συνέντευξη, τη χαρακτήρισα «μουσική της καρδιάς μου». Ναι· είναι μια καλή σκηνή.

Πώς πήγε η συνεργασία με την Joanna Szczerbic στα γυρίσματα;
Καλά – τόσο καλά, που παντρευτήκαμε.

Στη συνέχεια, την ξαναείδαμε στο Ψηλά τα χέρια!
Στο *Ψηλά τα χέρια!* και στην *Επιτυχία*... – και στις δύο περιπτώσεις, όμως, μόνο επειδή επέμεινα εγώ. Η ίδια δε θέλησε ποτέ να κάνει την ηθοποιό. Ήθελε να είναι σύζυγος και μητέρα των παιδιών της. Απάντησε αρνητικά και σε άλλους σκηνοθέτες. Ο Krzysztof Kieślowski προσπάθησε να τη φέρει από την Καλιφόρνια για να παίξει στη *Μικρή ερωτική ιστορία* το ρόλο που κατόπιν πήρε η Szapołowska. Τ' όνειρό του ήταν να τον παίξει η Joanna. Της έστειλε το σενάριο, της τηλεφώνησε πολλές φορές, επέμεινε, αλλά εκείνη δεν θέλησε – κυρίως, πιστεύω, για τις σκηνές όπου έπρεπε να εμφανιστεί γυμνή. Είναι πολύ ντροπαλή.

Πώς λοιπόν, ύστερα από τόσα χρόνια, δέχτηκε να παίξει στην Επιτυχία...;
Μετά από δικές μου πιέσεις. Προσπάθησα να την πείσω ότι, χωρίς εκείνην, και τα παιδιά θα δούλευαν χειρότερα. Έπρεπε να αισθάνονται σαν στο σπίτι τους.

Τα παιδιά, επομένως, υποδύονται τους εαυτούς τους. Αντίθετα, είναι δύσκολο να ταυτίσουμε εσάς με το πρόσωπο που ερμηνεύει ο Michael York. Το μετάλλιο της Λεγεώνας της Τιμής...
Τον διακωμώδησα λιγάκι αυτόν τον ήρωα. Μ' ενοχλεί η ανάγνωση της ταινίας υπό ένα πρίσμα αποκλειστικά αυτοβιογραφικό. Ο Αλεξάντερ Ρόντακ [το λέει και το επώνυμο («συμπατριώτης» στα πολωνικά)] είναι η προσωπογραφία-σύνθεση μιας σειράς διαφορετικών προσώπων. Περιλαμβάνει λίγο από τον Wajda και ορισμένα στοιχεία παρμένα από άλλους. Ακόμα και η ιδεοληψία του, η «πολωνικότητά» του, δε με αφορά σε τέτοιο βαθμό. Από την άλλη πλευρά, η ικανότητά του να ελίσσεται ανάμεσα στην ωμή τραπεζική πραγματικότητα και την επιθυμία του να κάνει κάτι εκκεντρικό, είναι –σαφώς– ένα χαρακτηριστικό δικό μου. Το βέβαιο είναι ότι πρόκειται για έναν σύνθετο χαρακτήρα. Η ταινία αρχίζει, πράγματι, με την απονομή του μεταλλίου της Λεγεώνας της Τιμής στον ήρωά μου, από τον υπουργό Πολιτισμού της Γαλλίας. Ο Wajda είχε τιμηθεί μ' αυτή τη διάκριση. Ο Michel Piccoli ήταν μια υπέροχη παρωδία του υπουργού Πολιτισμού Jack Lang. Οι Γάλλοι διασκέδασαν πολύ μ' αυτή τη σκηνή.

Και δεν ήταν η μόνη παρωδία...
Ναι. Πιστεύω ότι το χιούμορ είναι πολύ σημαντικό στοιχείο της ταινίας. Η μεγαλύτερη ανησυχία μου ήταν, ανέκαθεν, να μη βαρεθεί ο θεατής. Δεν είμαι βέβαιος αν το κατόρθωσα όλες τις φορές.



Ο Jerzy Skolimowski στα γυρίσματα της ταινίας Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση.

Το κωμικό είναι ουσιαστικό στοιχείο στη δουλειά σας – σε διάφορες εκδοχές. Η αναχώρηση είναι πιο αστεία, το Φέρντιντούρκε είναι ένα «φιλοσοφικό αστείο». Πώς θα το ορίζατε;
Δεν ξέρω πώς θα μπορούσα να το ορίσω, αλλά είναι ένα σημαντικότατο στοιχείο που, συνήθως, παραβλέπεται εντελώς.

Και γιατί, κατά τη γνώμη σας;
Είναι λίγοι οι κινηματογραφικοί κριτικοί με αίσθηση του χιούμορ.

Το στοιχείο αυτό συναντάται ακόμα περισσότερο στις αυτοβιογραφικές ταινίες σας.
Προσπαθώ ν' αντιμετωπίζω τον εαυτό μου ειρωνικά. Ξέρω ότι η κωμωδία αποτελεί ιδιαίτερο κινηματογραφικό είδος, αφού δεν κάνω κωμωδίες, αλλά σε κάθε μου ταινία, ακόμα και στην πιο θλιβερή, προσπαθώ να βάλω το κωμικό στοιχείο.

Το μοτίβο πατέρας-γιος. Πραγματικότητα και μυθοπλασία.

Ποιος ήταν ο ρόλος των παιδιών σας στη συγγραφή του σεναρίου του Φέρντιντούρκε;
Τους έδωσα να διαβάσουν το βιβλίο, λέγοντάς τους ότι είχα αποφασίσει να το κάνω ταινία. Δεν ενθουσιάστηκαν με την ιδέα, αλλά ήμουν περίεργος να διαπιστώσω πώς θα το προσλάμβαναν οι νέοι. Επισήμαναν, λοιπόν, ορισμένα στοιχεία, ενώ εντυπωσιάστηκαν λιγότερο από άλλα, κι εγώ έβγαλα χρήσιμα συμπεράσματα για τον προσανατολισμό που έπρεπε ν' ακολουθήσω. Δεν αρνούμαι, όντως, ότι ήθελα να κάνω μια ταινία πιο λαϊκή απ' όσο, εντέλει, έγινε.

Είναι δύσκολο να εκλαϊκευτεί ο Gombrowicz...
Πρώτα απ' όλα, την είχα φανταστεί πιο διασκεδαστική. Στον Gombrowicz, το κωμικό στοιχείο είναι συνυφασμένο με τη γλώσσα· οι καταστάσεις αυτές καθαυτές δεν είναι τόσο αστείες. Απογοητεύτηκα από τη σκηνή με τις φάτσες. Κι ενώ οι ηθοποιοί έδωσαν τον καλύτερο εαυτό τους, το αποτέλεσμα είναι μάλλον αδύναμο.

Τα παιδιά σας αποφάσισαν να προσαρμόσουν το σενάριο στις προτιμήσεις του κοινού της Δύσης; Η υπόθεση του βιβλίου είναι βαθιά ριζωμένη στην Πολωνία, κι εσείς προσπαθήσατε να της προσδώσετε οικουμενικό χαρακτήρα.
Η ιδέα ήταν όλων μας. Τα παιδιά μου σπούδαζαν στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, ζούσαν σ' ένα νεανικό περιβάλλον και, συνεπώς, ήξεραν τι ενδιαφέρει περισσότερο αυτό το κοινό. Η συνεισφορά τους στη διαμόρφωση του κειμένου ήταν αξιοσημείωτη. Εγώ το ξαναδούλεψα με τον τρόπο μου, αλλά μάλλον η δική τους εκδοχή είναι καλύτερη από τη δική μου στην οποία και βασίστηκε η ταινία. Για να τους «αποζημιώσω», χρηματοδότησα τα δικά τους σχέδια, βάζοντας όλα τα χρήματα που απαιτούσε η παραγωγή της ταινίας *Οι κούφιοι άνθρωποι*. Είχα μια αίσθηση ότι το εγχείρημα δε θα ήταν οικονομικά αποδοτικό, και δεν ήθελα κανείς να νιώθει δυσαρεστημένος απέναντί τους. Γεννήθηκε πράγματι μια ταινία ελιτίστικη, πολύ επηρεασμένη από τις ιδέες τού Jung. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα, που πλαισιώνουν τους κεντρικούς ήρωες, αντιστοιχούν στα αρχέτυπα του Jung. Είναι μια ταινία ερμητικά κλειστή για τον μέσο θεατή.

Θυμίζει, κατά κάποιον τρόπο, το Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν. Θα μπορούσαμε να τη χαρακτηρίσουμε ως ένα είδος νεο-νουβέλ βαγκ. Υπάρχει μεγάλη κινητικότητα, όπως στις πρώτες σας ταινίες, τα σώματα μετατοπίζονται συνεχώς, κυριαρχούν τα πλάνα μεγάλης διάρκειας. Πρόκειται για έναν κινηματογράφο υπερβολικά «σωματικό».
Ναι· είναι αλήθεια ότι στις ταινίες μου υπάρχει μεγάλη κινητικότητα, κυρίως στην *Εγκατάλειψη*... υπάρχει μια συνεχής περιπλάνηση, όπως και στη δική τους. Απ' την άποψη του στιλ, όμως, δεν υπάρχει καμία ομοιότητα με τις δικές μου ταινίες, ιδιαίτερα της περιόδου εκείνης. Προσέξτε με πόση σημασία στη λεπτομέρεια υλοποιήθηκε, πόσο όμορφες, καθαρές είναι οι κινήσεις της μηχανής,

πόσο καλός είναι ο ήχος. Οι δικές μου ταινίες ήταν ερασιτεχνικές, και η αξία τους βρισκόταν στην καταγραφή της πραγματικότητας· επειδή η πραγματικότητα ήταν αυθεντική – τόσο στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* όσο και στην *Εγκατάλειψη*. Μόνο το *Φράγμα* είχε καθαρά συμβολική αξία. Οι δύο πρώτες ταινίες μου είναι μια σχεδόν ντοκιμαντερίστικη καταγραφή, στην οποία εγώ παρεισέφρησα δεξιοτεχνικά. Εγώ, απλώς ήμουν· δεν υποδυόμουν. Στη δική τους ταινία, όμως, η πραγματικότητα είναι αποτέλεσμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας· δεν υπάρχει το τάδε χωριό, δεν υπάρχουν εκείνοι οι άνθρωποι. Είναι ένα εσωτερικό τοπίο· όχι η περιγραφή του εξωτερικού κόσμου. Πιστεύω ότι η ταινία παρεξηγήθηκε από τους κριτικούς, παρ' όλο που δεν έλειψαν και οι υποστηρικτές της, όπως ο Enrico Ghezzi. Πιστεύω ότι τα παιδιά μου έχουν ταλέντο. Τώρα γράφουν μια ιστορία πολύ μυστηριώδη, μια ιστορία μαγείας ή, μάλλον, ενός μάγου που χειραγωγεί τους ανθρώπους, προκαλώντας ακραίες καταστάσεις – ένα εκπληκτικό σενάριο, με το οποίο ασχολούνται εδώ και δύο χρόνια. Τα λογοτεχνικά έργα που συμβουλεύονται, έχουν πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, και μπορεί να προκύψουν διάφορες πιθανότητες ερμηνείας του κόσμου που μας περιβάλλει. Αν το καλοσκεφτώ, μετανιώνω που δεν ενδιαφέρθηκα νωρίτερα.

***Η καλλιτεχνική σας διαδρομή συμπλέκεται με εκείνην των παιδιών σας. Ουσιαστικά, εδώ και 12 χρόνια, από την* Επιτυχία...**

Πραγματοποίησα την *Επιτυχία*... παίρνοντας αφορμή από μερικές σελίδες του ημερολογίου τού Michał. Ζούσαμε στο Λονδίνο, και, μια μέρα, αυτό το ημερολόγιο μου 'πεσε στα χέρια: περιέγραφε καψόνια που ο Michał είχε υποστεί στο σχολείο από τους άγγλους συμμαθητές του. Ο Michał ήταν πολύ καλός και δεν είχε αφήσει να φανεί τίποτα στο σπίτι. Όταν το ανακάλυψα, αποφάσισα να παρέμβω. Μοναδική ικανοποίηση του Michał ήταν οι κυριακάτικοι ποδοσφαιρικοί αγώνες, όπου μπορούσε επιτέλους να αποδείξει στους συμμαθητές του την αξία του. Μια Κυριακή, άρχισε να πέφτει μια ψιλή, αλλά αδιάκοπη, βροχή, που δεν άφηνε ελπίδες για βελτίωση του καιρού. Είχε περάσει μία ώρα από τότε που είχε φύγει ο Michał, κι αποφάσισα να πάω στο Χάιντ Παρκ, στο σημείο όπου συνήθως γίνονταν οι αγώνες. Το θέαμα ήταν αυτό ακριβώς που φοβόμουν: δεν ήταν κανένας εκτός από τον Michał, που καθόταν μόνος, μούσκεμα, σ' ένα παγκάκι. Κάθισα δίπλα του, κι ύστερα από μια σύντομη σιωπή, μουρμούρισα κάτι σαν «η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση». Κι έκανα την ταινία.

Εσείς προσθέσατε τη μορφή του πατέρα;

Ναι. Αυτά που είχε γράψει ο Michał, έφταναν για μια ταινία 30-40 λεπτών. Χρειάστηκε να προσθέσω άλλα τόσα, και το 'κανα διηγούμενος την ιστορία από την πλευρά του πατέρα.

Στην ταινία υπάρχει η σύγκρουση μεταξύ πατέρα και γιου. Η ιδέα του αντάρτη γιου ήταν δική σας ή του Michał;

Αυτά γίνονται στη ζωή. Είναι φυσιολογικά. Η συμβίωσή μας δεν ήταν ποτέ χωρίς αγκάθια. Η Joanna κι εγώ είμαστε αναμφίβολα εγωιστές, κι αυτό δεν μπορούσε να μην έχει συνέπειες στα παιδιά. Κι αυτά, επίσης, εκδηλώνουν ακραίες συμπεριφορές.

Το μοτίβο του πατέρα και γιου το αναπτύξατε, εν συνεχεία, στο* Πλοίο των παρανόμων *που, όμως, δεν έγινε με βάση δικό σας σενάριο.

Το πλοίο των παρανόμων μού προτάθηκε στις Κάννες, στη διάρκεια του φεστιβάλ όπου παρουσίασα την *Επιτυχία*... Με προσέγγισαν ως ειδικό του προβλήματος πατέρας-γιος, και από την πρώτη στιγμή η συμφωνία προέβλεπε ότι θα έπαιζε ο γιος μου.

Στο* Πλοίο των παρανόμων, *ο Κάσπαρι, που ανταγωνίζεται με τον πατέρα για να κατακτήσει το παιδί, λέει, σε κάποιο σημείο: «Ο θάνατος του πατέρα απελευθερώνει το γιο...»

Στο παιχνίδι, το έπαθλο του νικητή πηγαίνει σ' αυτόν που επιβιώνει. Με τον ίδιο τρόπο εναλλάσσονται οι γενιές, αφού εκείνη που επιβιώνει, αποδεικνύεται, κάποια στιγμή, ισχυρότερη από εκείνην που δύει. Με αυτή την έννοια, ο θάνατος του πατέρα απελευθερώνει το γιο, τον αφήνει μόνο με τις δικές του δυνάμεις και του επιβάλλει να τα βγάλει πέρα μόνος του.

Ο πατέρας σας πέθανε σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως. Τον θυμάστε;
Μόνο μια συγκεχυμένη ανάμνηση… δύο για την ακρίβεια… δύο εικόνες. Η πρώτη, στην κουζίνα, ενώ γονατίζουμε εγώ κι εκείνος για να φωνάξουμε το γάτο που κρύφτηκε πίσω από το άσπρο ντουλάπι· η άλλη, μπροστά στη σκακιέρα. Ο πατέρας μου μου έμαθε να παίζω σκάκι όταν ήμουν τεσσάρων χρόνων. Θα γινόμουν σκακιστής, αλλά πέρασε μια μεγάλη περίοδος απραξίας – σχεδόν δέκα χρόνια. Στα δεκατέσσερά μου ξανάρχισα να παίζω, κι όχι άσχημα· συνεπώς, είχε μείνει μέσα μου κατά κάποιον τρόπο.

Ξαναγυρίζοντας στα παιδιά σας, ποιος ήταν ο ρόλος σας στις ταινίες τους;
Κανένας. Η συμφωνία ήταν ότι δε θα εμφανιζόμουν ούτε μία φορά στο σετ και δε θα περνούσα ποτέ το κατώφλι της αίθουσας του μοντάζ. Έτσι κι έγινε. Την πρώτη μέρα των γυρισμάτων, κατά τη διάρκεια της λήψης της νυχτερινής σκηνής γύρω απ' τη φωτιά, δανείστηκα ένα ζευγάρι κιάλια από το δασοφύλακα και στήθηκα στο πιο κοντινό σπίτι, σε απόσταση 200 μέτρων. Φυσικά, δεν άκουγα τίποτα, αφού ο ήχος δεν έφτανε ώς εμένα. Όμως, γνωρίζω καλά τις κινήσεις του συνεργείου: ναι· τώρα μιλάνε με τον οπερατέρ, ο οπερατέρ πάει στον διευθυντή φωτογραφίας, εκείνος δίνει τις οδηγίες του, αλλάζει ο φωτισμός. Κοιτάζω τη στιγμή που κάνουν το κάδρο... να: η κάμερα έχει στηθεί, γυρίζουν! Βλέπω ότι το πράγμα προχωράει, ότι κάνουν αρκετές διαδοχικές λήψεις, και σκέφτομαι: «Εντάξει· την κάνουν την ταινία, δική τους υπόθεση». Αυτός ήταν ο ρόλος που έπαιξα.

Η πολιτική από τη θέση του outsider.

Το Φέρντιντούρκε είναι η πρώτη ταινία που γυρίσατε στην Πολωνία μετά το 1968. Μετά την απαγόρευση από τη λογοκρισία του Ψηλά τα χέρια!, αποφασίσατε να εκπατριστείτε. Οι πρώτες ταινίες που κάνατε στη Δύση, ελάχιστη σχέση είχαν (ή ήταν εντελώς άσχετες) με την πολιτική η οποία εμφανίζεται με διάφορες μορφές στα έργα σας της δεκαετίας του '60. Στα πολωνικά πράγματα ξαναγυρίσατε μετά το 1981. Ήταν επειδή «ξεθάφτηκε» η ταινία Ψηλά τα χέρια!;
Ναι. Όπως γνωρίζετε, είχα αναγγείλει με υπεροψία ότι δεν θα έκανα πλέον ταινίες στην Πολωνία, όσο δεν έβγαινε στις αίθουσες το *Ψηλά τα χέρια!* Και τον κράτησα το λόγο μου, αν και δεν ήταν τόσο εύκολο. Η καριέρα μου στη Δύση δεν ήταν στρωμένη με ροδοπέταλα κι ούτε έτσι όπως θα μπορούσα να την έχω φανταστεί. Το ότι έκοψα τους δεσμούς φεύγοντας, έβλαψε κυρίως εμένα. Ο κινηματογράφος μας τα κατάφερνε μια χαρά και χωρίς την παρουσία μου, ενώ για μένα ήταν πολύ πιο δύσκολα.

Θα μπορούσατε, όμως, να έχετε μείνει και να συνεχίζετε να κάνετε ταινίες…
Μα ναι, αλλα εγώ ήμουν αυτός που είχε εκτοξεύσει την ακραία (θεατρινίστικη, αν θέλετε) απειλή: «Όταν λέω όχι, σημαίνει όχι». Λες κι ήμουν σίγουρος ότι εκείνοι θα φοβόνταν και θα μου 'λεγαν: «Εντάξει, εντάξει: κάντε τις ταινίες σας – θα επιτρέψουμε την προβολή του *Ψηλά τα χέρια!*». Αντίθετα, εκείνοι ήταν ευχαριστημένοι που με ξεφορτώθηκαν.

Τι θα κάνατε αν δεν φεύγατε;
Ακριβώς ό,τι έκανα και πριν. Αυτό μ' ενδιέφερε. Η πολιτική μ' ενδιαφέρει μόνο σε ό,τι αφορά στα πολωνικά πράγματα. Η παγκόσμια πολιτική δε μ' αγγίζει. Τη βλέπω σαν μια παρτίδα σκάκι· ενώ ό,τι συμβαίνει εδώ, σ' αυτήν εδώ τη χώρα, σχεδόν πάντα με φέρνει στα πρόθυρα της απελπισίας. Να γιατί, ζώντας εδώ, έπρεπε να επέμβω… έπρεπε να παρέμβω και να πω: «Όλα είναι λάθος! Δεν πάει άλλο το πράγμα!»

Στη Δύση, μετά το Deep End, μέσα στο κλίμα που δημιουργήθηκε μετά το '68, πλησιάσατε την Αριστερά…
Ναι, ε; Ομολογώ ότι, τότε, δεν το αντιλήφθηκα, αν όμως τώρα ακολουθούσα την ίδια διαδρομή για να ξαναδώ την κατάσταση, πιθανόν να συλλάμβανα τα ίδια σημάδια για τα οποία μιλάτε. Η ι-

στορία της οικογένειάς μου είναι πολύ παράξενη – ένα κουβάρι από διαφορετικές τάσεις. Ο παππούς μου ήταν στρατηγός του Τσάρου, φρούραρχος της Βαρσοβίας· δηλαδή ο εχθρός, ο κατακτητής. Το δόλιο πεπρωμένο του τον έκανε να ερωτευτεί μια νεαρή πολωνέζα πιανίστρια, τη γιαγιά μου, με την οποία απέκτησε τρία παιδιά, το πρώτο απ' τα οποία είναι η μητέρα μου. Ύστερα από κάμποσο καιρό, ο Τσάρος τον ανακάλεσε και τον καθαίρεσε. Η Ιστορία λέει ότι εκτοπίστηκε στη Σιβηρία, αλλά υπάρχουν μαρτυρίες, σύμφωνα με τις οποίες, απλώς την έκανε κοπάνα. Ίσως ήταν λίγο κατεργάρης κι εκμεταλλεύτηκε την ευκαιρία για ν' αποφύγει τις οικογενειακές υποχρεώσεις απέναντι στη σύζυγο και τα παιδιά. Γεγονός είναι, πάντως, ότι χάθηκαν τα ίχνη του για πάντα, και η δύστυχη γυναίκα (από πολύ καλή πολωνική οικογένεια, μια Mierzyńska) αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την καριέρα της στο χώρο της μουσικής και να παραδίδει μαθήματα πιάνου για να μεγαλώσει τα παιδιά της.



Ψηλά τα χέρια!

Και από την πλευρά του πατέρα;

Ο πατέρας μου ήταν διάσημη μορφή της Αντίστασης, ένας από τους ηγέτες της Zwiazek Walki Zbrojnej (Ένωση για τον Ένοπλο Αγώνα), ομάδας της Δεξιάς, κοντά στην AK (Εθνική Στρατιά).

Δεν είχε σχέσεις με τους σοσιαλιστές;

Πριν τον πόλεμο, όταν ήταν φοιτητής του Πολυτεχνείου, έκλινε προς την Αριστερά. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, όμως, αρνήθηκε κάθε επαφή με την Ανατολή, προσχωρώντας σ' αυτή τη «δεξιά» ομάδα. Πέθανε με τρόπο που ταιριάζει πολύ στους ήρωες του Conrad. Θυσιάστηκε, αρνούμενος να κρυφτεί. Υποστήριζε ότι η φυγή του θα επιβεβαίωνε την υποψία ότι εκείνοι που είχαν συλληφθεί πριν απ' αυτόν, ήταν ένοχοι, κι ότι οι έρευνες της Γκεστάπο ήταν στη σωστή κατεύθυνση. Όπως καταλαβαίνετε, λοιπόν, μεγάλωσα μέσα σε μια ατμόσφαιρα θρησκευτικής ευλάβειας για τη μορφή του πατέρα, που ήταν ένας ήρωας. Φυσικά, για μένα ήταν ένα άπιαστο πρότυπο. Ταυτόχρονα, ο πόλεμος άλλαξε το χαρακτήρα μου. Η μητέρα μου, για παράδειγμα, όταν ήμαστε στο τρένο, με ορμήνευε να λέω ότι ήμουν πέντε χρονών αντί εφτά, για να μην πληρώσω εισιτήριο. Ακόμα κι αυτό αφήνει σημάδι στην ψυχή ενός μικρού παιδιού. Κάτω απ' το κρεβάτι μου υπήρχε ένας παράνομος πολύγραφος. Ήξερα ότι ήταν κάτι το απαγορευμένο, αφού με είχαν ορμηνέψει, αν άκουγα να 'ρχεται η Γκεστάπο, να πέσω στο κρεβάτι και να κάνω τον άρρωστο. Οι γκεσταπίτες θα μου πρόσφεραν καραμέλες και δε θα 'ψαχναν κάτω απ' το κρεβάτι. Συνεπώς, κατά μία έννοια, εκπαιδεύτηκα να υποδύομαι, να παίρνω πόζες.

Το πρότυπο ενός πατέρα-ήρωα, πιθανόν να επέδρασε στο έργο σας. Οι ήρωές σας αισθάνονται όντως ανολοκλήρωτοι, κι υπάρχει σ' αυτούς μια έντονη ροπή προς τον ηρωισμό.

Ναι. Θα έλεγα πως... ναι.

Εν αντιθέσει προς τις οικογενειακές παραδόσεις, εσείς κοιτάτε τα πολωνικά πράγματα υπό το πρίσμα του outsider. Στο Φως του φεγγαριού και στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσης του Ψηλά τα χέρια!, όταν όλοι ταυτίζονταν με την «Αλληλεγγύη», εσείς μείνατε παράμερα να παρατηρείτε, με βλέμμα κριτικό, όσα συνέβαιναν εδώ.

Η «Αλληλεγγύη» δυσαρεστήθηκε με τη στάση μου. Το *Ψηλά τα χέρια!* θεωρήθηκε ταινία ηττοπαθής, που δεν τροφοδοτούσε την πίστη στην επιτυχία του μεγαλειώδους εκείνου κινήματος. Δε θα



Ο Jeremy Irons στο Φως του Φεγγαριού.

'πρεπε, δηλαδή, να προβάλλω το μήνυμα: «Προσοχή! Είστε στα μισά του δρόμου ανάμεσα στη Βηρυτό και το Λονδίνο: Ή θα γίνετε Βηρυτός, ή θα λογικευτείτε και θα κάνετε αυτό που πρέπει να κάνετε με τρόπο ήρεμο, όπως οι Εγγλέζοι».

Δεχτήκατε σκληρή επίθεση και σε σχέση με την ταινία Στο φως του φεγγαριού. Στην τηλεόραση προβλήθηκε στα πλαίσια της σειράς των αντι-πολωνικών ταινιών. Μόνο ο Miłosz, ίσως, είχε το θάρρος να δηλώσει ότι η ταινία είναι «ένα διαμάντι, ένας κρύσταλλος τέλεια σμιλεμένος».

Ναι, και τότε αναθάρρησα. Αφού μια από τις λίγες αυθεντίες της χώρας είπε κάτι τέτοιο, αυτό με αποζημίωνε για όλα τα φτυσίματα στο πιάτο μου. Δέχτηκα σκληρές επιθέσεις – όχι μόνο απ' την πατρίδα, αλλά κι απ' την πολωνική παροικία του Σικάγου. Στις διαμαρτυρίες απαντούσα πάντα με μια ερώτηση: «Ποιος θα προτιμούσατε να σας βάλει μπροστά στον καθρέφτη; Εγώ ή ένας ξένος;»

Ενώ συνεχίζονταν τα γυρίσματα του Φέρντιντούρκε, είχατε την πρόθεση να κάνετε μιαν άλλη ταινία, ακόμα πιο πολιτική: την ιστορία ενός ηθοποιού που επιστρέφει από τη Δύση την περίοδο των προεδρικών εκλογών.

Αλήθεια! Το πρότεινα στην τηλεόραση. Η ιδέα ήταν η παρακάτω: Επιστρέφει στην πατρίδα ένας ηθοποιός πολωνικής καταγωγής· κάποιος, όμως, που ανήκει σε ανώτερη τάξη, που πληρώνεται αδρά, σχεδόν ένας σταρ. Θα παίξει τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε μια ταινία. Κι αφού τον περιτριγυρίζουν ο Τύπος και τα ραδιοτηλεοπτικά μέσα, αμέσως εμφανίζονται και οι εκπρόσωποι του Κόμματος, που τον πιέζουν να κάνει μια δήλωση. Κι εκείνος, πράγματι, λέει κάτι το αινιγματικό, που μπορεί να ερμηνευτεί με διάφορους τρόπους· μια ατάκα που θα μπορούσε, ίσως, να γίνει σλόγκαν ή πηχυαίος τίτλος εφημερίδας... ξέρω 'γώ... «η Πολωνία χρειάζεται γιατρό» – κάτι τέτοιο. Στο σημείο αυτό, οι πολιτικές δυνάμεις έχουν μια έμπνευση: πλησιάζουν οι προεδρικές εκλογές – γιατί να μην εκμεταλλευτούν το «φαινόμενο Reagan»; Ένας ηθοποιός μπορεί να χειραγωγηθεί, να επηρεαστεί, κι αυτός θα γίνει ένας εξαιρετικός κήρυκας της υπόθεσής μας, θα γίνει αγαπητός απ' το λαό. Οι δύο αντίθετες παρατάξεις τού προτείνουν να θέσει υποψηφιότητα στις εκλογές. Είχα φτάσει μέχρις εδώ. Μίλησα με κάποιον τύπο που διηύθυνε το κινηματογραφικό τμήμα της τηλεόρασης. Αν ήμουν εγώ στη θέση του τύπου, θα 'χα αρπάξει απ' τα μαλλιά την ευκαιρία να κάνω μια ταινία μοναδική και, ουσιαστικά, χωρίς κόστος. Θα χρειαζόμουν μόνο μια τηλεοπτική κάμερα, που θα την κουβαλούσα πάντα μαζί μου. Στον ελεύθερο χρόνο από τα γυρίσματα του *Φέρντιντούρκε*, θα γυρίζαμε μερικές σκηνές. Μέχρι που με γοήτευε η ιδέα ότι δε θα ήμουν προσκολλημένος με τόση εμμονή σε μία μόνο ταινία. Αλλά οι άνθρωποι της τηλεόρασης χρονοτριβούσαν, έλεγαν ότι διέθεταν μόνο μια ντουζίνα κάμερες και δεν μπορούσαν να μου παραχωρήσουν ούτε μία, με τις εκλογές προ των πυλών...

Σε ποια παράταξη θα προσχωρούσε ο «εκλογικός» σας ήρωας;

Νομίζω ότι θα έβρισκε τρόπο να τοποθετηθεί κάπου στο κέντρο. Θα είχε, ίσως, ένα δικό του πρόγραμμα, με το οποίο, όμως, κανένας πολιτικός σχηματισμός δε θα μπορούσε να ταυτιστεί. Το θέμα, πάντως, ήταν ανοιχτό. Είμαι πεπεισμένος ότι, αυτοσχεδιάζοντας, συλλέγοντας ντοκιμαντερίστικο υλικό και γυρνώντας κάποια πράγματα με βάση την επινόηση της στιγμής, θα είχαμε ένα ενδιαφέρον αποτέλεσμα.

Η Μη-Θεία Κωμωδία.

Μετά το Φέρντιντούρκε σάς ήρθε η πολύ ενδιαφέρουσα (αλλά και τρελή) ιδέα, να πραγματοποιήσετε ένα έργο αντάξιο του πολωνικού ρομαντισμού, τη Μη-Θεία Κωμωδία του Krasiński· ένα έργο πολυσύνθετο, πολυφωνικό και πολυσήμαντο. Τι ήταν αυτό που σας προσέλκυσε περισσότερο;

Θα φανεί ανόητο, αλλά μέσα στη χοντροκοπιά, την απόλυτη έλλειψη αισθητικής που με περιβάλλουν στην Πολωνία, αισθάνομαι, κατά κάποιο τρόπο, ένας «αριστοκράτης του πνεύματος». *Η Μη-Θεία Κωμωδία* είναι η ιστορία ενός ευγενούς, καταδικασμένου στην ήττα. Έτσι, όταν είσαι αριστοκράτης του πνεύματος, είσαι καταδικασμένος να χάνεις, επειδή ο κόσμος δεν πάει προς την κατεύθυνση της αρμονίας, αλλά του χάους. Ολοένα θα αυξάνονται οι σωροί των σκουπιδιών. Συνεπώς, βλέποντας τον κόσμο μέσα από κατηγορίες της αισθητικής, είσαι καταδικασμένος στην καταστροφή. Εν ονόματι της πνευματικής κληρονομιάς και των ιδεωδών εκείνων που του υπαγορεύει η καταγωγή του (την οποία, δικαίως, θεωρεί ανώτερη από εκείνην του όχλου), ο κόμης Χένρικ είναι καταδικασμένος να καταστραφεί, κι αυτό είναι που με γοήτευσε περισσότερο, μαζί με το γεγονός ότι χάνει τη σύζυγό του για μια χίμαιρα, για ένα φάντασμα, για τη μούσα που του 'κλεψε την καρδιά. Τηρουμένων των αναλογιών, αυτό αντανακλά την προσωπική μου ιστορία, την ιστορία τού ανθρώπου που έχασε την πιο φανταστική απ' όλες τις συζύγους που θα μπορούσε να έχει, χωρίς, όμως, να βρει τη μούσα του. Όταν παίρνεις ένα δρόμο που αναιρεί τη συζυγική πίστη, την ηθική απέναντι στο σύντροφό σου στη ζωή, εν ονόματι των εμπειριών ζωής στο βωμό της τέχνης, καταλήγεις, αν μη τι άλλο, να πληρώσεις το κόστος που πλήρωσα εγώ.

Στη Μη-Θεία Κωμωδία, είναι εξίσου σημαντική η φιλοσοφικο-θρησκευτική πλευρά. Θα την παίρνατε υπόψη; Μέχρι τώρα δεν έχετε θίξει αυτό το θέμα στις ταινίες σας.

Ναι· θα ήταν η πιο θρησκευτική απ' όλες τις ταινίες μου· μ' ένα ωραιότατο φινάλε – ωραιότατο! Τώρα που το σκέφτομαι, μπορεί και να θέλησα να κάνω την ταινία μόνο και μόνο γι' αυτή τη σκηνή. Κι αφού, κατά πάσα πιθανότητα, δε θα την κάνω, τουλάχιστον ας τη διηγηθώ. Είναι η σκηνή τής αυτοκτονίας του κόμη Χένρικ. Όταν ανακαλύπτει ότι έχασε, ότι έστειλε στο θάνατο όλους τους άνδρες του εξαιτίας της υπερηφάνειάς του κι ότι πρέπει να πεθάνει κι ο ίδιος, πηδάει απ' τον πύργο. Όταν φτάνει στο σημείο εκείνο ο Πάνκρασι και βρίσκει τον κόμη, παραλύει από τη θεία δύναμη που ξεχύνεται από κάποιο σημείο του ουρανού. Ο Krasiński δεν την περιγράφει, ενώ περιγράφει την αντίδραση του Πάνκρασι. Εγώ αφαίρεσα ολόκληρο τον μεταξύ τους διάλογο, δείχνοντας μόνον τον Πάνκρασι στο έλεος μιας δύναμης εξαιρετικής. Και ξαφνικά, μέσα από μια συστρωμάτωση νεφών που σχημάτιζαν θόλο (μερικές φορές, εμφανίζεται ένα τέτοιο φαινόμενο· δηλαδή βλέπεις όχι μόνο ένα στρώμα από σύννεφα, αλλά και, μέσα από ένα άνοιγμα στο χαμηλότερο στρώμα, τα υπερκείμενα στρώματα), από το υψηλότερο στρώμα βλέπουμε να πέφτει ένας γιγάντιος σταυρός. Και πέφτει, πέφτει, πέφτει... Ήθελα στ' αλήθεια να κατασκευάσω έναν γιγάντιο σταυρό, να τον φορτώσω σ' ένα ελικόπτερο, να τον αφήσω να πέσει στο κενό, και να κινηματογραφήσω τη σκηνή με πολλές κάμερες, χωρίς να χρησιμοποιήσω κανένα ειδικό εφέ. Αλλά οι ηλίθιοι που είχαν βάρδια στην εξουσία, αποφάσισαν (όπως μου συμβαίνει πάντα, επειδή τους προκαλώ) ότι η ταινία δεν έπρεπε να γίνει. Κι όμως, η πολωνική κινηματογραφία και τηλεόραση είχαν το πατριωτικό καθήκον να επενδύσουν σ' αυτή την ταινία, καλύπτοντας το αναγκαίο και όχι το μέσο κόστος μιας πολωνικής ταινίας.

Είναι περίεργο το ότι, τη στιγμή που είχε συντελεστεί η επανάσταση της «Αλληλεγγύης» στην Πολωνία, εσείς είχατε στα σκαριά μια ταινία που προερχόταν από ένα δράμα με θέμα την επανάσταση.

Μόνο που εγώ δεν υποστηρίζω τόσο την επανάσταση των πληβείων. Ο κόμης μου, ο Χένρικ, είναι ένας θετικός ήρωας, επειδή η υπερηφάνεια και η τιμή αξίζουν περισσότερο από τα κολακευτικά σλόγκαν που εκστομίζει ο Πάνκρασι. Η υπόθεση, άλλωστε, θα εκτυλισσόταν στις μέρες μας, και θα παρουσίαζε δύο πλευρές: τη *Μη-Θεία Κωμωδία* και την ιστορία δύο έγκλειστων στο ψυχιατρείο. Σιγά σιγά, αντιλαμβανόμαστε ότι ο ένας τους ερμηνεύει το ρόλο του κόμη και, ταυτό-

χρονα, σκηνοθετεί την ταινία *Η Μη-Θεία Κωμωδία*, ενώ ο σύντροφός του παίζει το ρόλο του Πάνκρασι. Ανακαλύπτουμε πως ο σκηνοθέτης της ταινίας και, ταυτόχρονα, ο υποδυόμενος τον κόμη έχει ταυτιστεί υπερβολικά με το ρόλο. Έγινε ο κόμης Χένρικ που συμπεριφέρεται άσχημα στη σύζυγό του και στέλνει στη σφαγή τους άνδρες του με λαθεμένες διαταγές. Η ταινία αρχίζει να ναυαγεί. Η κυριότερη αιτία είναι η σύγκρουσή του με τον ηθοποιό που ερμηνεύει τον Πάνκρασι. Ως συμπρωταγωνιστές στην ίδια ταινία, καταδικάζονται ο ένας απ' τον άλλο...

Επρόκειτο, δηλαδή, για «ταινία μέσα στην ταινία»...

Όχι· στην ταινία δεν υπάρχει καμιά αναφορά στα γυρίσματα. Η παρουσία τους στο ψυχιατρείο είναι ακριβώς το αποτέλεσμα της ταινίας που γύριζαν μαζί. Δύο πραγματικότητες αρχίζουν να διαπλέκονται, και τη μια είμαστε στο παρόν, την άλλη ξαναγυρνάμε στη *Μη-Θεία Κωμωδία*. Και ξαφνικά, ανακαλύπτουμε ότι δεν έχουμε μπροστά μας δυο τρελούς. Οι γιατροί έχουν πείσει τον ηθοποιό που ερμήνευε το ρόλο του Πάνκρασι, να μείνει στο νοσοκομείο, στο πλευρό του σκηνοθέτη-Χένρικ, που βιώνει μια σύγκρουση η οποία πρέπει να συντελεστεί – αυτή είναι η μοναδική δυνατότητα να σωθεί ο σκηνοθέτης. Από ψυχολογική άποψη, είναι ενδιαφέρον ότι ο κακός Πάνκρασι προσπαθεί να σώσει τον ευγενή Χένρικ που έχει τρελαθεί.

Σκυλίσια καρδιά.

Φαίνεται ότι, στην τελευταία ταινία που σχεδιάζετε, εμπνευσμένη απ' τη Σκυλίσια καρδιά τού Μπουλγκάκοφ, θέλετε να υιοθετήσετε την ίδια διαδικασία: τη διαπλοκή δύο πραγματικοτήτων με τρόπο ανεπαίσθητο για το θεατή.

Προφανώς με ταλανίζει αυτό το θέμα... ξέρω ότι μπορώ να πω κάτι πάνω σ' αυτό... ξέρω ότι είναι το θέμα μου. Κι αφού δεν κατόρθωσα να το διηγηθώ στην Πολωνία, θα δούμε αν το κατορθώσω στο Χόλιγουντ και για τους Ρώσους. Εκτός αν δεν τα καταφέρω ούτε αυτή τη φορά, γιατί θα βρεθούν οι συνήθεις ηλίθιοι που θα κρίνουν ότι η πρόταση είναι εντελώς ξεκρέμαστη. Η *Σκυλίσια καρδιά* είναι μόνο κατά το ήμισυ η μεταφορά του βιβλίου στην οθόνη. Η υπόθεση αρχίζει στις μέρες μας. Ουσιαστικά, είναι η ιστορία ενός σκηνοθέτη που θέλει να γυρίσει στο Χόλιγουντ τη *Σκυλίσια καρδιά*. Φτάνοντας στη Μόσχα για μια αναδρομική προβολή των ταινιών του, εκμεταλλεύεται την ευκαιρία για να διερευνήσει το έδαφος, αναζητώντας πιθανούς συνεταίρους στη Ρωσία. Κατά τη διάρκεια μιας συνέντευξης, θυμάται τον παππού του, στρατηγό του Τσάρου, και το γεγονός ότι στις φλέβες του τρέχει κατά το ένα τέταρτο ρωσικό αίμα. Την επομένη, τον επισκέπτεται στο ξενοδοχείο του ένας προγναθικός [ο Skolimowski δείχνει το σαγόνι του] και του λέει: «Κοίτα το σαγόνι μου – έχουμε το ίδιο αίμα... η μητέρα μου ήταν μια Ποστνίκοβα... να με θεωρείς εξάδελφό σου». Ο σκηνοθέτης υποθέτει ότι πρόκειται για λεφτά, αλλά ανακαλύπτει ότι ο επισκέπτης τού φέρνει ένα μήνυμα που μπορεί να τον ενδιαφέρει: «Το ξέρεις ότι το βιβλίο τού Μπουλγκάκοφ βασίζεται σε αυθεντικά γεγονότα;» Και του διηγείται την ιστορία ενός καθηγητή που έκανε μυστηριώδεις μεταμοσχεύσεις κι είχε ένα βοηθό, Μπόρμενταλ στο βιβλίο, που στην πραγματικότητα λεγόταν Γκρίνχαους, επειδή ήταν Αμερικανός. Ο τελευταίος είχε κρατήσει πλήρη κατάλογο για το καθετί που είχε κάνει ο καθηγητής, συμπεριλαμβανομένης και μιας ασπρόμαυρης ταινίας των 8mm. Φαίνεται ότι το υλικό υπάρχει στα αρχεία της Σοβιετικής Ακαδημίας των Επιστημών, όπως υπάρχει και η δυνατότητα πρόσβασης. Στο σημείο αυτό, ο επισκέπτης αφήνει να εννοηθεί ότι έχει διάφορες διασυνδέσεις με τη μαφία και με τη Δούμα, που θα μπορούσαν να τις εκμεταλλευτούν. Μόλις ο τύπος φεύγει, ο σκηνοθέτης τηλεφωνεί στο Χόλιγουντ και διηγείται το συμβάν με κάθε λεπτομέρεια. Ο παραγωγός τού λέει: «Κινήσου ελεύθερα. Κι επειδή εγώ πιστεύω πως το καλύτερο θα 'ναι να την αγοράσουμε, διαπραγματεύσου την τιμή και περίμενέ με». Ακολουθώντας αυτόν το δρόμο, βρίσκονται, στη συνέχεια, στα υπόγεια της Ακαδημίας των Επιστημών, ψάχνουν στα αρχεία και ανακαλύπτουν, επιτέλους, το πρώτο στοιχείο: ένα μικρό κομμάτι φιλμ των 8mm, σχεδόν κατεστραμμένο. Διακρίνεται, όμως, ένας ψηλόλιγνος άντρας, περασμένα τα πενήντα, ο οποίος κρατάει δεμένο με λουρί ένα περίεργο είδος ζώου που κινείται παράξενα:

περπατάει στα δυο του πόδια. Από πάνω κρέμονται άλλα δύο, ο κορμός κλίνει υπερβολικά προς τα εμπρός, η μουσούδα θα μπορούσε να είναι σκύλου, αλλά φοράει ένα πανωφόρι ή μια ποδιά και περπατάει τρεκλίζοντας, με αστείες κινήσεις, πίσω απ' τον καθηγητή. Όταν όμως περνούν δίπλα από ένα δέντρο, το παράξενο πλάσμα σταματάει, σηκώνει το πόδι και το κατουράει. Κι ενώ εδώ τελειώνει αυτό το κομμάτι φιλμ των 8mm, αρχίζουν τα παζάρια για την απόκτησή του. Στο μεταξύ, καταφθάνει κι άλλο υλικό, που ο θεατής μπορεί να το δει στην ταινία. Ο σκηνοθέτης και ο παραγωγός αναρωτιούνται αν πρέπει να προσλάβουν έναν ηθοποιό που να μοιάζει όσο το δυνατόν περισσότερο στο πρόσωπο του φιλμ – όχι Αμερικανό, όπως λογάριαζαν αρχικά, αλλά Ρώσο, και λένε, μ' ένα στόμα: «Μα και βέβαια! Τον Όλεγκ Γιανκόφσκι!» (Φυσικά, ο Γιανκόφσκι είναι αυτός που εμφανίζεται στο φιλμ των 8mm.) Αρχίζουν οι διαπραγματεύσεις με τον ηθοποιό. Η μαφία ζητάει ένα τεράστιο ποσό για το φιλμ, οπότε οι ήρωές μας αρχίζουν ν' αναρωτιούνται αν αξίζει τελικά τον κόπο να το αγοράσουν. Μπορούν να γυρίσουν μόνοι τους μια ταινία 8mm, να εμφανίσουν άτεχνα το φιλμ, να το βρέξουν, να το λεκιάσουν, και το αποτέλεσμα θα είναι το ίδιο. Σιγά σιγά, όμως, και χωρίς να το αντιληφθεί ο θεατής, από εκείνο το φιλμ των 8mm αρχίζει να παίρνει σάρκα και οστά η ταινία. Η ποιότητα της εικόνας αρχίζει να βελτιώνεται, γίνεται σταδιακά μονοχρωματική, η ιστορία αρχίζει να εκτυλίσσεται όπως στο βιβλίο του Μπουλγκάκοφ, και, σε κάποιο σημείο, γίνεται απίστευτη. Είναι πια προφανές ότι αυτή η ιστορία δε θα μπορούσε να έχει συμβεί, αλλά ο θεατής που δε μας «έπιασε στα πράσα» τη στιγμή που αρχίζαμε τη διήγηση, κατά πάσα πιθανότητα δε θα το αντιληφθεί για αρκετό διάστημα ακόμα, έστω κι όταν θα πρόκειται, πλέον, για απλή κινηματογραφική μυθοπλασία.

1. Αγγλικά στο κείμενο: πειστικότητα, αληθοφάνεια. (Σ.τ.Μ.)
2. Το επίσημο όργανο του Ενωμένου Εργατικού Κόμματος της Πολωνίας. (Σ.τ.Μ.)

Ηθοποιός για πλάκα.

Και ποιος θα κάνει το σκηνοθέτη;
Εγώ – αν, βέβαια, καταλήξουμε να κάνουμε την ταινία με τη μορφή που προβλέπω τώρα...

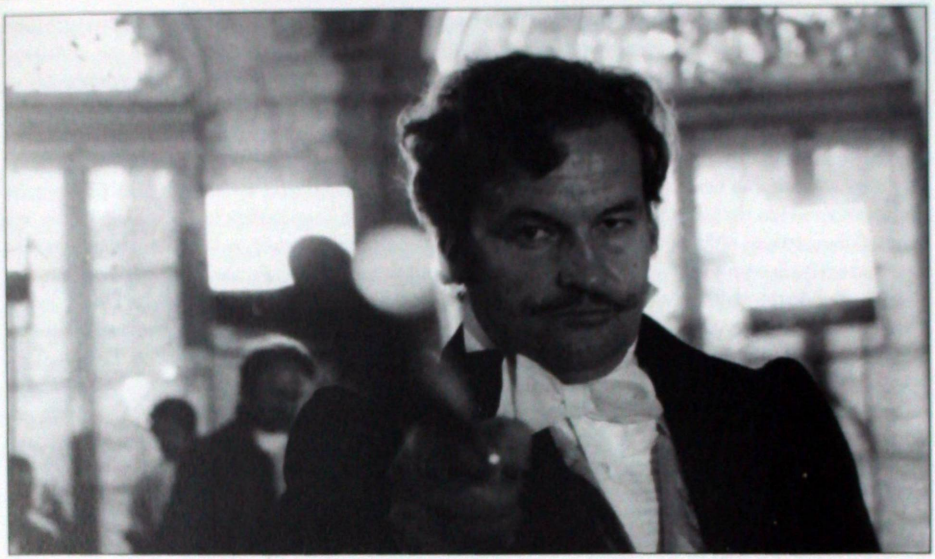
Επομένως, θα ερμηνεύσετε και πάλι τον πρωταγωνιστικό ρόλο σε ταινία σας. Μετά τις ταινίες που κάνατε στην Πολωνία, σ' όλες τις άλλες ερμηνεύσατε μόνο δευτερεύοντες ρόλους.
Κυρίως επειδή δεν υπήρχε κάποιος ρόλος κατάλληλος για μένα, ούτε η ανάγκη να τον ερμηνεύσω. Εδώ είναι αναγκαίο, για να προσδώσουμε μια δόση αλήθειας. Η λέξη κλειδί της ιστορίας είναι «credibility».[1] Γι' αυτό, αν ερμηνεύσει το ρόλο του σκηνοθέτη κάποιος ηθοποιός, αμέσως θα πούμε: «Μα είναι σαφές: πρόκειται περί μυθοπλασίας». Έτσι, αντίθετα, θα είχε το χαρακτήρα ντοκιμαντέρ.

Ποια ήταν για σας η σημασία των εμφανίσεών σας ως ηθοποιού στις ταινίες που κάνατε στη Δύση; Ας αρχίσουμε από το* Deep End*: ήταν μόνο για «πλάκα»;
Μια κοροϊδία για τους ανθρώπους της «Trybuna Ludu»,[2] τους υπευθύνους για τον εκπατρισμό μου.

Στην ταινία* Χείμαρροι της άνοιξης*, πρόκειται για ένα είδος από μηχανής θεού...
Ναι· ο Βίκτορ Βικτόροβιτς είναι αυτός που διαθέτει τα μέσα μεταφοράς, προωθεί τη δράση, δείχνει πού να κοιτάξεις· είναι, δηλαδή, ο σκηνοθέτης.



Ο Jerzy Skolimowski στο Φέρντιντούρκε.



Ο Jerzy Skolimowski στους Χείμαρρους της άνοιξης.

Και στο Φέρντιντούρκε;

Ίσως δεν έκανα καλά που έκοψα τον μεγάλης διάρκειας ρόλο μου ως δασκάλου που απαγγέλλει τις περίφημες ατάκες: «Τι μας κάνει ν' αγαπάμε τον ποιητή...» κ.λπ. Η ερμηνεία μου ήταν καλή, αλλά είχα την αίσθηση ότι η σεκάνς στο σχολείο μάκραινε υπέρ το δέον κι ότι ο θεατής μπορεί να είχε αρχίσει να φοβάται ότι ολόκληρη η ταινία εκτυλίσσεται στο σχολείο. Αποφάσισα να τη συντομεύσω, κι επειδή ήταν μία από τις λίγες σκηνές που μπορούσε να αφαιρεθεί χωρίς δυσάρεστα επακόλουθα για τη δράση, προτίμησα να την κόψω. Λίγοι γνωρίζουν ότι από το *Deep End* έκοψα μιαν απ' τις καλύτερες σκηνές. Στη μέση σχεδόν της ταινίας, το παιδί μπαίνει σε μια σάουνα. Εκεί, σαν πίσω από ένα παραπέτασμα ομίχλης, αχνοφαίνονται καμιά δωδεκαριά γυμνοί άνθρωποι, που όλοι τους σχεδόν είναι μεγαλόσωμοι. Αποκαλύπτεται ότι είναι σε εξέλιξη μια συνδικαλιστική συνεδρίαση. Κι ακούγονται τα εξής: «Σύντροφοι, θα 'πρεπε από τώρα κιόλας ν' αρχίσουμε τον αγώνα για την εργάσιμη εβδομάδα των τεσσάρων ημερών, ώστε να το πετύχουμε σε μερικά χρόνια, και τότε ν' αρχίσουμε ν' αγωνιζόμαστε για την εβδομάδα των τριών ημερών, κι όταν το πετύχουμε, ν' απαιτήσουμε να δουλεύουμε μόνο δύο μέρες τη βδομάδα, ώσπου να 'ρθει ο καιρός που θα δουλεύουμε μόνο μία μέρα τη βδομάδα – ας πούμε, την Τετάρτη». Μεσολαβεί μια στιγμή σιωπής, και ξαφνικά, μέσα απ' την ομίχλη, τους ατμούς, ακούγεται μια φωνή: «*Όλες* τις Τετάρτες;» Όπως καταλαβαίνετε, στην προβολή της ταινίας «έπεσε» τέτοιο γέλιο, που η επόμενη σκηνή θάφτηκε εντελώς. Κι ήταν μια σκηνή σημαντική, αφορούσε στους δύο κεντρικούς ήρωες. Πήρα το ψαλίδι και, με βαριά καρδιά, έκοψα τη σκηνή στη σάουνα.

Και οι ρόλοι με άλλους σκηνοθέτες; Διασκέδαση ή ήταν άλλα τα κίνητρα;

Διασκέδασα πολύ παίζοντας ως ηθοποιός στην ταινία *Λευκές νύχτες*. Χρειάστηκε να αναμετρηθώ με άλλους δύο συναδέλφους για να πάρω εκείνον το ρόλο, επειδή είχε καρφωθεί στο μυαλό τού σκηνοθέτη ότι έπρεπε να τον πάρει κάποιος με μεγάλη αυτοπεποίθηση, κάποιος που μπορούσε να κινηθεί με άνεση στο σετ, και τι καλύτερη λύση από ένα σκηνοθέτη... Στα δοκιμαστικά κάλεσε εμένα και τον Milos Forman – και, «καπάκι», τον Klaus Maria Brandauer.

Μετά το Πλοίο των παρανόμων;

Δυστυχώς, όχι· πριν. Κάναμε το δοκιμαστικό. Αποδείχθηκε ότι ήμουν ο καλύτερος, αλλά στη συνέχεια αναγκάστηκα, με τη σειρά μου, να κάνω ταινία με τον Brandauer. Η συνεργασία μου μαζί του στο *Πλοίο των παρανόμων* ήταν απαίσια.

Θέλοντας και μη, είχατε να κάνετε με πρόσωπα όπως ο συνταγματάρχης της KGB που ερμηνεύσατε;
Όχι. Ήταν απόλυτα κατασκευασμένο. Όποτε κι αν έπεσα πάνω σε πρόσωπα που υποπτευόμουν ότι ανήκαν σε τέτοιου είδους υπηρεσίες, δεν επρόκειτο για πρόσωπα αμφιλεγόμενα, αλλά μάλλον απλά, ενώ στο σενάριο επρόκειτο για έναν τύπο οξυδερκή, με μια λάμψη στα μάτια. Έπρεπε να είναι επικίνδυνος εξαιτίας της πονηριάς και της ευφυΐας του.

Και ο Schlöndorff;
Ο Schlöndorff μ' έσωσε από μια κρίσιμη κατάσταση. Είχα αγοράσει ένα σπίτι στην Αγγλία, ξοδεύοντας όλα όσα είχα, βάζοντας επιπλέον χρέος. Δεν έβρισκα τρόπο να το ξεπληρώσω. Και τότε εμφανίστηκε ο Volker και μου είπε: «Έλα αμέσως στη Βηρυτό, έχε όμως υπόψη σου ότι εδώ πέφτουν τουφεκιές». Και πράγματι, στα γυρίσματα, σφύριζαν οι σφαίρες πάνω απ' τα κεφάλια μας. Οι ελεύθεροι σκοπευτές έβγαιναν συνεχώς για κυνήγι – ήταν πολύ επικίνδυνο. Το ωραίο ήταν ότι οι αντιμαχόμενες φατρίες συναντιόνταν το βράδυ στη ντίσκο.

Και η τελευταία ταινία του Tim Burton που γυρίστηκε στην έρημο;
Στην έρημο και στο στούντιο. Ένα μικρό, διασκεδαστικό επεισόδιο στη ζωή μου. Επιτέλους, είχα την ευκαιρία να συνεργαστώ στα γυρίσματα με τον Jack Nicholson, αν και όχι ως σκηνοθέτης με ηθοποιό, αλλά ως ηθοποιός με ηθοποιό. Παίζαμε κι οι δυο στην ταινία.[3] Πρόκειται, όμως, για έναν πολύ μικρό ρόλο – τα γυρίσματα με απασχόλησαν συνολικά δέκα μέρες. Μέσα στο πλήθος των ηθοποιών που παίζουν στην ταινία, θα 'μαι μόλις και μετά βίας αναγνωρίσιμος.

Για ποιο ρόλο πρόκειται;
Για το ρόλο ενός διερμηνέα, ενός γλωσσολόγου τόσο εξαίρετου, που μπορεί να καταλάβει ακόμα και τη γλώσσα των Αρειανών.

Πως ήταν η συνεργασία με τον Burton;
Εξαιρετική. Έχει έντονη αίσθηση του χιούμορ, είναι ήρεμος, ανεπιτήδευτος. Ένας από τους καλύτερους νέους σκηνοθέτες.

Βίκτορ: ένα όνομα που με καταδιώκει.

Το 1979, σκεφτήκατε να δημιουργήσετε ακόμα έναν ήρωα σαν τον Λέσπς. Τ' όνομά του θα ήταν Λες και θα 'ταν ο κεντρικός ήρωας της ταινίας* Νίκη. *Εσείς θα τον υποδυόσασταν;
Στην αρχή, πράγματι, σκέφτηκα να τον ονομάσω Λες, αλλά μετά άλλαξα γνώμη και τον ονόμασα Βίκτορ Ποστ, επειδή ακουγόταν καλύτερα κι ήταν σαν σύντμηση του Ποστνίκοφ. Πιστεύω ότι, τη στιγμή που τον ονόμασα Λες, δεν είχα ξεκαθαρίσει ακόμα τις ιδέες μου. Ήταν η ιστορία ενός ζωγράφου, ενός Ρώσου στο Λονδίνο. Ήταν καλός ζωγράφος, αλλά υπερβολικά εκκεντρικός, όπως είναι συνήθως οι ζωγράφοι. Η αρχή ήταν πολύ ωραία. Ο Βίκτορ, όρθιος, καταμεσής σ' ένα χωράφι, κρατώντας ένα μακρύ καλάμι που στην κορφή έχει ένα δικτάκι για πεταλούδες, κοιτάζει τον ουρανό. Ένα ελικόπτερο έρχεται και σταματά από πάνω του, σε ύψος εκατό περίπου μέτρων. Το ελικόπτερο είναι ακίνητο, αιωρείται στον αέρα, ο Βίκτορ έχει μείνει ακίνητος, με το καλάμι του, και ξαφνικά, από το ελικόπτερο φεύγει ένα αβγό. Δευτερόλεπτα πριν σκάσει στη γη, ο Βίκτορ το αρπάζει με μια επιδέξια κίνηση και καταρρίπτει, έτσι το ρεκόρ Guinness για το «πιάσιμο αβγού από το μέγιστο ύψος χωρίς να σπάσει» – μια υπέροχη σκιαγράφηση του ήρωα. Στη συνέχεια, ο ζωγράφος πρέπει να ξεπεράσει ένα σωρό αντιξοότητες, καθώς έρχεται σε σύγκρουση με τον έμπορο έργων τέχνης που θέλει να τον πείσει να καταπιαστεί με την αγοραία ζωγραφική. Ζει σ' ένα υπόγειο ιδιοκτησίας του εμπόρου, επιπλωμένο με γούστο, αλλά, πάντως, υπόγειο, μ' ένα μόνο παραθυράκι που βλέπει στην εσωτερική αυλή, γύρω γύρω απ' την οποία είναι τα διαμερίσματα του εμπόρου. Για να μην τον βλέπει, ο Βίκτορ έχει ζωγραφίσει στο τζάμι του παραθύρου έναν πίνακα. Φυσικά, ο έμπορος προσπαθεί να αγοράσει το τζάμι, γιατί το έργο είναι πραγματικά ωραίο. Εξ άλλου, ο Βί-

3. Πρόκειται για την ταινία *Mars Attacks!* *(Οι Αρειανοί επιτίθενται).* (Σ.τ.Μ.)

κτορ έχει κι ένα χόμπι ξεχωριστό: συλλέγει αβγά από μάρμαρο. Δε θυμάμαι πλέον ποια ήταν η παράσταση που είχε ζωγραφίσει σ' εκείνο το τζάμι, αλλά θυμάμαι ότι ήταν κάτι που ερέθιζε πολύ τον Βίκτορ. Μια μέρα, υπό την επήρεια μιας τρομερής κατάθλιψης, αρπάζει ένα μαρμάρινο αβγό και το εκτοξεύει στο τζάμι, δίχως να ξέρει ότι από την άλλη πλευρά βρίσκεται ο έμπορος που, φυσικά, δέχεται το χτύπημα του μαρμάρινου αβγού στο κεφάλι και πέφτει ξερός. Ο Βίκτορ μαζεύει γρήγορα γρήγορα το αβγό με το διχτάκι. Αρχίζουν οι έρευνες. Τις διεξάγει η επιθεωρητής Κούπερ, μια γυναίκα αρκετά γοητευτική, που αρχίζει αμέσως να υποπτεύεται ότι κάτι δεν πάει καλά. Πώς είναι δυνατόν να σκοτώθηκε ο έμπορος μέσα στο σπίτι του, χτυπημένος από κάποιο παράξενο αντικείμενο; Στην ταινία θα υπήρχαν πολλές ωραίες σκηνές. Παραγωγός θα ήταν ο Jeremy Thomas. Ωστόσο, πάντα έλειπε κάτι. Κι ούτε θυμάμαι πια πώς τελείωνε. Μου φαίνεται ότι, στο τέλος, ο Βίκτορ ομολογούσε, αλλά, στο μεταξύ, η επιθεωρητής Κούπερ τον είχε ερωτευτεί.

Ποια θα ήταν η σχέση του με τον Λέοπτς;
Ίσως ο Βίκτορ Λες να ήταν ένα άλλο σενάριο, γιατί το όνομα εκείνο με ακολουθούσε παντού. Ήθελα να 'χει το όνομα Βίκτορ ένας απ' τους ήρωές μου. Γι' αυτό και στους *Χείμαρρους της άνοιξης* έδωσα στον εαυτό μου το όνομα Βίκτορ Βικτόροβιτς.

Γιατί αυτό ακριβώς το όνομα;
Είναι κάτι το υποσυνείδητο.

Μήπως εξαιτίας της Νίκης του Conrad;[4]
Δεν το ξέρω. Ξέρω, όμως, πως δύο φορές στη διάρκεια μιας συνέντευξης έκανα λάθος και είπα τον Gombrowicz Victor αντί Witold. Ναι· κάτι πρέπει να σημαίνει… ένας «νικητής» με καταδιώκει.

Θέλατε να κάνετε μια ταινία εμπνευσμένη από τη Νίκη του Conrad – έτσι δεν είναι;
Ναι· είναι η ιστορία ενός μοναχικού ανθρώπου που ζει σ' ένα έρημο νησί, στο οποίο ο μοναδικός άνθρωπος που πηγαινοέρχεται, είναι ένας Κινέζος. Πρόκειται, λοιπόν, για το θέμα ενός ερημίτη που ζει απομονωμένος απ' τον κόσμο. Μια συγκυρία θα φέρει στο νησί ένα κορίτσι, κι ο ερημίτης μας θα σώσει το κορίτσι από τα νύχια ενός απαίσιου χοντρο-Γερμανού, κάποιου Σόμπεργκ. Το κορίτσι παίζει βιολί σε μια γυναικεία ορχήστρα που βρίσκεται σε τουρνέ στην Ινδοκίνα. Περιμένετε, όμως, ένα λεπτό! Κοιτάξτε σύμπτωση: έχω εδώ μαζί μου το σενάριό μου! Να πώς αρχίζει: το νησάκι Σαμπουράν, τροπική βλάστηση κ.λπ. Κι ο ήρωας, ο Χάιστ, Σκανδιναβός, φτάνει στο λιμάνι Σουραμπάγια, και στο ξενοδοχείο του Σόμπεργκ συναντά την κοπέλα που ο Γερμανός την έχει βάλει στο μάτι. Σε μια παρόρμηση ευγενείας, ο Χάιστ την παίρνει μαζί του και την πάει στο έρημο νησάκι. Εδώ, δεν υπάρχει καν η υποψία μιας ιστορίας αγάπης. Δεν υπάρχει τίποτα μεταξύ τους. Πρόκειται μόνο για ένα είδος συνδρομής, βοήθειας. Στο νησί, όμως, εισβάλλουν τρεις κακοποιοί, με σκοπό να εκδικηθούν τον Χάιστ για λογαριασμό του Σόμπεργκ. Υποπτεύονται ότι ο Χάιστ έχει κρυμμένα χρήματα και προσπαθούν να τα πάρουν. Στο σημείο αυτό, η κοπέλα προσπαθεί να τον βοηθήσει, αλλά ο επίλογος είναι τραγικός: πεθαίνει εγκλωβισμένη στη φλεγόμενη καλύβα του Χάιστ, ο οποίος ρίχνεται με ηρωισμό στις φλόγες για να τη σώσει, αλλά πεθαίνει κι αυτός. Δυστυχώς, το σχέδιο δεν είχε ευτυχή κατάληξη.
Ανάλογη ήταν και η τύχη της ταινίας *Κάτω απ' το ηφαίστειο*. Είχα το σενάριο έτοιμο. Όταν βεβαιώθηκα ότι την ταινία θα την έκανε ο John Huston, δε θέλησα να ξανακοιτάξω το κείμενό μου. Συνειδητοποίησα ότι δεν είχα τη δυνατότητα να κάνω την ταινία, επειδή οι ηθοποιοί είχαν επιλεγεί, τα γυρίσματα θ' άρχιζαν από μέρα σε μέρα. Ο παραγωγός και ο Huston γνώριζαν το κείμενό μου και, προφανώς, κάτι αξιόλογο θα του 'χαν βρει.

Κοιτάζοντας τις φωτογραφίες του αρχείου σας, έπεσα πάνω σε μερικές φωτογραφίες από τα γυρίσματα της ταινίας Λαίδη Φρανκ και Στάιν – ένα σχέδιο, για το οποίο δε γνωρίζουμε τίποτα.
Πράγματι, είχαμε ήδη αρχίσει τα γυρίσματα αυτής της ταινίας. Κάναμε γυρίσματα δύο εβδομάδων για να εκμεταλλευτούμε το χειμώνα. Στη συνέχεια, όμως, η ταινία δεν πραγματοποιήθηκε, ύστε-

4. Στα αγγλικά: victory. (Σ.τ.Μ.)

ρα από τη διαμαρτυρία του στελέχους της κομματικής οργάνωσης βάσης της Ένωσης Κινηματογραφιστών, ο οποίος αποφάσισε ότι ο πολωνικός κινηματογράφος δεν ήταν δυνατόν να συμπράξει σε τέτοιες εκκεντρικότητες. Η ιδέα ήταν η εξής: υπήρχαν δύο τύποι, ο Φρανκ και ο Στάιν. Αν δεν κάνω λάθος, ο Φρανκ ήταν γιατρός κι ο Στάιν... δε θυμάμαι... νομίζω, γλύπτης. Όπως και να 'χει, η σχέση τους οδηγούσε στη δημιουργία μιας γυναίκας: της Λαίδης Φρανκ και Στάιν.

Με τη βοήθεια χημικών πειραμάτων;
Όχι· επρόκειτο για ταινία γκροτέσκα, λίγο σουρεαλιστική. Τον Φρανκ θα τον υποδυόταν ο Helmut Berger, και τον Στάιν, ο Piotr Fronczewski. Θα 'ταν μια συμπαραγωγή με Γάλλους και Γερμανούς. Νομίζω ότι ήταν το 1974: ένας υπέροχος χειμώνας έφτανε στο τέλος του, ο Βιστούλας είχε παγώσει κι ήταν καταπληκτικός. Κατόρθωσα να γυρίσω μερικές σκηνές, αντάξιες σε εκφραστική δύναμη με τον πίνακα του Caspar David Friedrich «Το ναυάγιο του "Ελπίδα" στους πάγους».

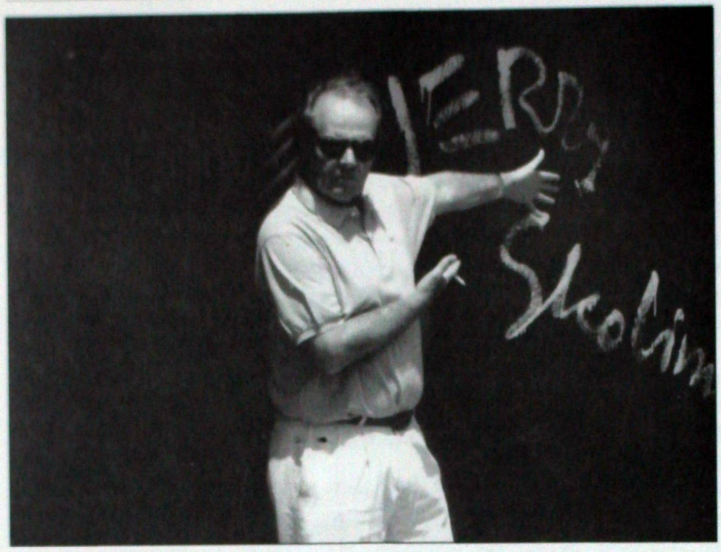
Αν εξαιρέσουμε τις εργασίες στη Σχολή και –εν μέρει, ίσως– το Φράγμα, δε θυμάμαι να υπάρχουν σουρεαλιστικά στοιχεία στις ταινίες σας, ενώ συναντάται συχνά στο έργο σας το μοτίβο του καλλιτέχνη-δημιουργού, οι καλλιτέχνες του* Victor Post, *της* Μη-Θείας Κωμωδίας, *της* Σκυλίσιας καρδιάς, *αλλά και δημιουργοί σ' άλλα πεδία, όπως ο Tesla.
Ο Tesla ήταν ένα φοβερά εκκεντρικό άτομο. Δεν ήταν μόνον μεγαλοφυής εφευρέτης, αλλά κι εντελώς ξεχωριστός άνθρωπος. Για παράδειγμα, ποτέ του δεν είχε σπίτι, ένα δικό του διαμέρισμα. Έμενε πάντοτε σε ξενοδοχεία. Δεν έκανε σχέδια, είχε τα πάντα μέσα στο μυαλό του, κι από κει έφτιαχνε κατευθείαν το μοντέλο. Κι αυτό ακριβώς με γοήτευσε: ο τρόπος του να ζει με τη φαντασία.

Ένας μοναχικός ταξιδιώτης αναζητεί σπίτι.

Συχνά επανέρχεστε στη λογοτεχνία των εμιγκρέδων (Nabokov, Conrad, Kosiński, Gombrowicz κ.λπ.) Είναι τυχαίο, ή την αισθάνεστε πολύ κοντά σας;
Ακόμα κι ο Τουργκένιεφ ήταν κατά μία έννοια εμιγκρές, αφού, εντέλει, εγκαταστάθηκε εκτός Ρωσίας. Αυτό είναι μια λεπτομέρεια που πρώτη εσείς παρατηρείτε. Όσες μεταφορές λογοτεχνικών έργων έκανα στην οθόνη, αφορούν, πράγματι, εκπατρισθέντες λογοτέχνες. Είναι, κατά πάσα πιθανότητα, αυτοί που σκέφτονται διαφορετικά από τους άλλους και, στο τέλος, αναγκάζονται να φύγουν από την πατρίδα τους. Θα 'λεγα ότι δεν είναι καθόλου τυχαίο. Ακόμα κι ο Malcolm Lowry ήταν εμιγκρές.

Έχετε επαφές με τους εκπατρισθέντες –ας τους πούμε γενικά Σλάβους– στη Δύση; Αναφέρομαι στους καλλιτεχνικούς κύκλους.
Δεν έχω σχέσεις με τους πολωνούς μετανάστες εν γένει, κι ούτε με τους καλλιτέχνες ιδιαίτερα. Δεν έχω πολλά πάρε-δώσε με κανέναν. Συναναστρέφομαι πολύ λίγα πρόσωπα. Σαφώς προτιμώ να κάθομαι στο σπίτι· κυρίως, τώρα, που έχω αυτό το σπίτι στο Μάλιμπου, ιδεώδες από κάθε άποψη. Είναι το ωραιότερο σπίτι που είχα ποτέ στη ζωή μου, πολύ καλύτερο από εκείνο της Σάντα Μόνικα. Είναι απομονωμένο, πάνω στην κορφή ενός βράχου, με θέα στον ωκεανό. Δε βλέπω κανέναν· ούτε γείτονες – μόνο νερό. Κι αν γυρίσω το βλέμμα μου, βλέπω τα βουνά πάνω απ' τη σκεπή. Κάθομαι στον ήλιο, διαβάζω βιβλία, ακούω μουσική και δεν έχω τηλεόραση· ούτε βίντεο. Κάθε τόσο πηγαίνω σινεμά. Περιορίζω στο ελάχιστο τα γεύματα εργασίας. Πηγαίνω στο Χόλιγουντ μια φορά την εβδομάδα. Αυτή είναι η ζωή που κάνω.

Πρόσφατα εκφράσατε την επιθυμία να κάνετε μια ταινία που το σενάριό της να βασίζεται σε έργο του Kosiński. Τον ίδιο τον είχατε γνωρίσει;
Ναι· τον γνώρισα και περάσαμε όμορφα. Βρεθήκαμε, μάλιστα, αντίπαλοι ως υποψήφιοι για ένα ρόλο στους *Κόκκινους* του Warren Beatty. Στο τέλος, κέρδισε ο Jurek. Δε θα μπορούσα να ερμηνεύσω το ρόλο όπως τον ερμήνευσε εκείνος.



Είχατε κατά νου το Ζωγραφιστό πουλί όσο εκείνος ζούσε;

Δεν επρόκειτο για το *Ζωγραφιστό πουλί*. Είχαμε ένα άλλο σχέδιο, το *Passion Play*, με θέμα έναν παίκτη του πόλο. Δεν είναι άσχημο βιβλίο, αν και υπερβολικά «ερωτικό», όπως συμβαίνει συνήθως με τα βιβλία του. Εγώ, όμως, σκεφτόμουν ν' αφήσω κατά μέρος την ερωτική πλευρά και να επικεντρωθώ στο πάθος τού παίκτη που κερδίζει τα προς το ζην με τρόπο τόσο ασυνήθιστο. Ένας έφιππος τυχοδιώκτης μ' ένα μπαστούνι στο χέρι: τι ωραίος ήρωας! Δεν ξέρω αν μεταφράστηκε στα πολωνικά – είναι ένα από τα τελευταία έργα του. Παραγωγός θα ήταν ο Jeremy Thomas, το όνομα του οποίου εμφανίστηκε αρκετές φορές σ' αυτή τη συνέντευξη. Ο Jeremy Thomas είναι ένας από τους λίγους φίλους που έχω. Όπως στην Πολωνία, ουσιαστικά έχω μόνον τον Andrzej Kostenko, στην Αγγλία έχω τον Jeremy Thomas, στις Ηνωμένες Πολιτείες τον Jack Nicholson, και πρέπει να ψάξεις πολύ για να βρεις κάποιον άλλο. Αληθινά, είναι πολύ λίγα τα πρόσωπα με τα οποία είμαι δεμένος.

Υπάρχει μια ταινία με τον Jack Nicholson που σας αρέσει πολύ. Δε σκεφτήκατε ποτέ να τον πάρετε ως ηθοποιό σε κάποια απ' τις ταινίες σας;

Είναι τα *Πέντε εύκολα κομμάτια*: μια υπέροχη ταινία. Να: άλλος ένας φίλος μου είναι ο σκηνοθέτης αυτής της ταινίας, ο Bob Rafelson. Ήθελα να πάρω τον Jack Nicholson στη *Νίκη* του Conrad. Είχαμε κάνει, μάλιστα, και δοκιμές στο μακιγιάζ. Το γιατί δεν κατέληξε πουθενά, είναι ένα πολύ προσωπικό θέμα του Jack και δεν μπορώ να μιλήσω εγώ γι' αυτό. Μια ιδιαίτερη κατάσταση στη ζωή του δεν του επέτρεψε να υποδυθεί αυτόν τον ήρωα.

Μιλώντας μαζί μας στη Βενετία, ο Polanski μάς είπε ότι το πραγματικό σας πρόβλημα είναι ότι δεν έχετε κόψει τον ομφάλιο λώρο που σας συνδέει με την Πολωνία.

Όχι· εγώ πιστεύω ότι το μεγαλύτερο πρόβλημά μου είναι η ανικανότητά μου να συζώ με τους ανθρώπους, η δυσκολία μου να τους αποδέχομαι έτσι όπως είναι, και η ευκολία μου στο να τους το δείχνω κιόλα. Δε νιώθω άνετα όταν δεν μπορώ να επιτρέψω στον εαυτό μου να εκφράσω ξεκάθαρα τις αντιπάθειές μου. Πρόκειται για εφιάλτη. Πόσες επαγγελματικές σχέσεις κατέστρεψα μ' αυτόν τον τρόπο! Όσον αφορά τον Romek, που μίλησε για ομφάλιο λώρο με την Πολωνία, είναι αλήθεια ότι αισθάνομαι εντελώς Πολωνός. Δεν αισθάνομαι πολίτης του κόσμου, ούτε Ευρωπαίος. Είμαι Πολωνός, κι έτσι θα μείνω· ίσως με μια δόση πικρίας για τις ρίζες μου. Ποιος ξέρει… το πεπρωμένο μου μπορεί να ήταν διαφορετικό αν ήμουν… τι να πω… Τσέχος, αλλά δεν είμαι.

Ο Konrad Eberhardt έγραψε για τον ήρωα των πρώτων ταινιών σας: ο άνθρωπος με τη βαλίτσα στο χέρι. Πράγματι, κρατάει μια βαλίτσα και μετακινείται συνεχώς. Σε άλλες, τις πιο πρόσφατες, ο ήρωας τακτοποιείται, φτιάχνει το σπίτι του. Εσείς, μέχρι που καταλάβατε ένα πλοίο. Ο πρωταγωνιστής, όμως, δε ριζώνει πουθενά.

Είναι αλήθεια· δείχνει σαφώς το πεπρωμένο μου. Μπορεί, πράγματι, να μην μπορώ να ριζώσω πουθενά. Είχα την ψευδαίσθηση ότι το σπίτι που είχα στη Σάντα Μόνικα, όπου έζησα δώδεκα χρόνια, θα 'ταν το τελευταίο αγκυροβόλι μου πάνω στη γη. Κι όμως, πριν ένα μήνα το πούλησα, για να πάρω ένα άλλο στο Μάλιμπου…

Στο Φως του φεγγαριού παίζετε το ρόλο ενός πολωνού προύχοντα, που παραγγέλνει να του ετοιμάσουν ένα σπίτι στην Αγγλία. Για να πάει να ζήσει ή για να το νοικιάσει;
Πιστεύω ότι ο «προύχοντας» (ο ήρωας τον οποίο υποδύθηκα), γνωρίζοντας ότι η Πολωνία ήταν επικίνδυνος τόπος, προετοίμαζε την οδό διαφυγής, για να μπορέσει να την «κοπανήσει» σε ώρα ανάγκης. Προσπάθησα να του προσδώσω αρνητική χροιά. Το θέμα που αποσιωπάται, είναι ότι στέλνει επίτηδες στο Λονδίνο τον Νόβακ, για να 'χει ελεύθερο πεδίο με τη γυναίκα του.

Γιατί αποφασίσατε να ερμηνεύσετε εσείς ο ίδιος αυτόν το ρόλο;
Χωρίς να υπάρχει συγκεκριμένος λόγος, ήθελα να είναι ένα πρόσωπο αναγνωρίσιμο. Ο ρόλος είναι πολύ μικρός, και δεν είχε νόημα να τον δώσω σε γνωστό ηθοποιό, γιατί αυτό θα προκαλούσε απογοήτευση στο θεατή. Ο στόχος ήταν να θυμάται ο θεατής την εμφάνιση αυτού του τύπου, στην αρχή. Γι' αυτό, το καλύτερο ήταν να ερμηνεύσω το ρόλο ο ίδιος.

Κατά μία έννοια, σας ταύτισαν (προφανώς, όχι απολύτως) με τον Νόβακ.
Κατά μία έννοια, ναι, επειδή η ευθύνη της «τροφοδοσίας» που είχε ο Νόβακ, εν μέρει ήταν δική μου πριν από δύο χρόνια, κατά τη διάρκεια των εργασιών στο σπίτι μου. Το μοτίβο, πάντως, του τρόπου με τον οποίο προμηθεύονταν τα τρόφιμα, το πήρα παρατηρώντας τον αληθινό Νόβακ. Είχα διαπιστώσει ότι έφερνε στο σπίτι άπειρες, ολόιδιες μερίδες φαγητού, που είχαν την ίδια τιμή μέχρι την τελευταία δεκάρα. Για παράδειγμα, συχνά έτρωγαν συκωτάκια που πουλιούνται συσκευασμένα και που, ανάλογα με το βάρος, κάθε πακέτο έχει διαφορετική τιμή. Το να βρει κανείς τέσσερις συσκευασίες με την ίδια τιμή, είναι κάτι που αγγίζει τα όρια του θαύματος. Άρχισα ν' αναρωτιέμαι μήπως τυχόν αγόραζε μόνο ένα πακέτο και ξαναγυρνούσε με την απόδειξη τέσσερις φορές στο ίδιο κατάστημα, παίρνοντας μαζί του κάθε φορά μια ίδια συσκευασία, κι έβαζε έτσι την τσέπη του τα ρέστα. Φυσικά, ποτέ δεν τον έπιασα στα πράσα, κι ούτε θέλησα να το κάνω. Σ' όλη αυτή την ιστορία υπάρχει μια διπλή ηθική. Ολόκληρη η ταινία βασίζεται σε μια διπλή ηθική. Το γεγονός ότι ο εργολάβος δεν ανακοινώνει μια τόσο σημαντική πληροφορία, όπως είναι η επιβολή του στρατιωτικού νόμου στην Πολωνία, κινούμενος από λόγους υπέρτερης σημασίας, ακόμα κι αυτό είναι αμφιλεγόμενο από ηθική άποψη. Κι εγώ ο ίδιος έπαιξα ένα ρόλο αμφιλεγόμενο, καλώντας εργάτες από την Πολωνία και, φυσικά, πληρώνοντας λιγότερο απ' όσα αν προσλάμβανα ντόπιο προσωπικό. Από την άλλη πλευρά, εκείνοι ήταν ευχαριστημένοι που μπορούσαν να κερδίζουν δεκάδες φορές περισσότερα από το μισθό τους, κι ήμουν κι εγώ ευχαριστημένος που μπόρεσα να κάνω αυτές τις εργασίες. Ολόκληρη η ταινία είναι ένα είδος «ηθικολογίας» για την αμφισημία της ηθικής.

Στο φως του φεγγαριού.



Στη δεκαετία του '60, ως «άνθρωπος με τη βαλίτσα», μετακινείστε συνεχώς, χρησιμοποιώντας μέσα σταθερής τροχιάς: σκαρφαλώνετε και πηδάτε από τραμ, από τρένα...
Για να πω την αλήθεια, αυτά τα σκαρφαλώματα ήταν μάλλον μια επίδειξη φυσικών ικανοτήτων παρά μια ιδιαίτερη αγάπη για τα τραμ και τα τρένα. Δεν ξέρω αν σας είπα ποτέ για το πώς, όταν ήμουν παιδί, πήγαινα με το τραμ στο σχολείο, το οποίο βρισκόταν ανάμεσα σε δύο στάσεις. Όντας μονίμως καθυστερημένος, για να βρίσκομαι έγκαιρα στο σχολείο, έπρεπε να πηδήσω στα μισά του δρόμου, ανάμεσα στις δύο στάσεις, τη στιγμή που το τραμ έτρεχε με τη μέγιστη ταχύτητά του: 50-60 χιλιόμετρα την ώρα. Το πήδημα απ' το τραμ μ' αυτή την ταχύτητα ή-

ταν ακροβατικό. Επειδή δεν ήμουν ο μοναδικός που σάλταρε, όλο το σχολείο ήταν στα παράθυρα, κι οι μαθητές ήταν περίεργοι να δουν ποιος είχε το κουράγιο να πηδήσει, και ποιος όχι.

Τον καιρό εκείνο, ζούσατε σε υψηλές ταχύτητες. Λέγεται ότι κάνατε τις ταινίες σας με εκπληκτική γρηγοράδα (εννοώ τη φάση των γυρισμάτων). Από την άλλη πλευρά, απ' όσα εσείς λέτε, φαίνεται ότι στην Καλιφόρνια ζείτε μ' ένα ρυθμό αργό, στοχαστικό. Μέχρι και σ' ένα απ' τα όνειρά σας που μου διηγηθήκατε, λέτε σε μια τηλεφωνήτρια: «Είναι που δεν ξέρω τι να τον κάνω το χρόνο· αλλιώς, θα τα 'βαζα μαζί σας που με κάνατε να περιμένω τόσο πολύ...»

Ακόμα κι αυτή η ζωή «σε αργή κίνηση» είναι γεμάτη ένταση. Δεν είμαι χασομέρης. Ζω μια έντονη εσωτερική –όπως λέγεται– ζωή. Αντιθέτως, είναι χαρακτηριστικό, στην περίπτωσή μου, ότι δεν ανέχομαι κανενός είδους καθήκον, κι ίσως γι' αυτό ήμουν κακός πατέρας και οικογενειάρχης. Τα λεγόμενα «καθήκοντα» τα τοποθετώ πάντα στην τελευταία θέση· θαρρείς κι αυτή η βύθιση στην εσωτερική διάσταση είναι σημαντικότερο πράγμα από την πληρωμή των λογαριασμών κ.λπ. Γράφω πάντα έναν κατάλογο με τις δουλειές που πρέπει να τελειώσω, πάντα με το μολύβι, και δίπλα σε καθεμιά βάζω την τελευταία προθεσμία. Έτσι έκανα και μαζί σας: είχα σημειώσει ότι έπρεπε να βρω εκείνα τα όνειρα μέχρι τις 5 Οκτωβρίου, ύστερα έσβησα το 5 και το 'κανα 6, έπειτα έσβησα το 6 κι έγραψα 7. Πράγματι, αυτό που μου συμβαίνει, είναι πάντα σημαντικότερο από τα υπόλοιπα.

Στα γυρίσματα, όμως, πρέπει να νικήσετε τον εαυτό σας.

Ίσως γι' αυτό κάνω ταινίες τόσο σπάνια. Για μένα, είναι ένα ψυχοφυσικό τραύμα: να σηκώνομαι στις έξι, να είμαι πάντα ένα βήμα πριν απ' το σημείο συναγερμού, να πρέπει να εκπληρώσω ένα σωρό υποχρεώσεις. Γι' αυτό δεν μ' αρέσει να κλείνω ραντεβού για δείπνα και γεύματα, επειδή αυτό γίνεται συνήθως μερικές μέρες νωρίτερα, κι εγώ, όλο το ενδιάμεσο διάστημα, υποφέρω με τη σκέψη ότι δεν μπορώ πια να κάνω εκείνο που πραγματικά θα ήθελα.

Λέγαμε ότι σας είναι δύσκολο να δεχτείτε τους ανθρώπους όπως είναι, ότι είστε δύσκολος χαρακτήρας. Πώς, λοιπόν, τα καταφέρνετε στα γυρίσματα, με τόσα άτομα;

Στα γυρίσματα, ο σκηνοθέτης μπορεί να κάνει το δικτάτορα. Επειδή έχω δίκιο, επειδή ξέρω τι κάνω, επειδή γνωρίζω πολύ καλά το επάγγελμα, έστω κι αν συνήθως αφήνομαι να οδηγηθώ από το ένστικτο και όχι απ' την επαγγελματική ρουτίνα, ευελπιστώ ότι οι αποφάσεις μου είναι σωστές, τουλάχιστον κατά 90%. Και το συνεργείο το βλέπει και με σέβεται· βλέπει τη δουλειά μου με ενδιαφέρον. Δημιουργείται ένα διαφορετικό είδος σχέσεων. Δεν έχει θέση το «μ' αρέσει» ή το «δε μ' αρέσει». Εγώ απαιτώ απ' αυτούς να κάνουν το καθήκον τους, και το κάνω με τρόπο συγκεκριμένο, δίχως ευγένειες, μα και δίχως αναίτια σκληρότητα.

Στην αρχή, η μέθοδος εργασίας σας ήταν ο αυτοσχεδιασμός, κι ο ρόλος του μοντάζ, δευτερεύων. Με το πέρασμα του χρόνου, υπάρχει η αίσθηση ότι τώρα, πριν ακόμα αρχίσετε τα γυρίσματα, έχετε πολύ σαφή εικόνα της δομής της ταινίας.

Αυτό συνέβη λόγω της αναγκαιότητας της μετάβασης από την ερασιτεχνική παραγωγή της Πολωνίας στην επαγγελματική της Δύσης, όπου είναι πολύ δύσκολο να αυτοσχεδιάσεις οτιδήποτε. Άλλωστε, η ταινία κοστίζει τόσο πολύ, που ο παραγωγός δεν είναι διατεθειμένος να ριψοκινδυνεύσει τα χρήματά του σε αυτοσχεδιασμούς. Είναι απαραίτητο να είναι τα πάντα γραμμένα στο χαρτί, για να ξέρουμε εκ των προτέρων πού θα φτάσουν τα έξοδα.

Ποια μέθοδος εργασίας σάς ταιριάζει περισσότερο; Καθεμιά τους προϋποθέτει μια διαφορετική στιλιστική επιλογή.

Το ιδεώδες θα ήταν και οι δύο· συχνά, όμως, η μία αποκλείει την άλλη. Πρόκειται για μιαν αντίφαση, με την οποία συχνά έρχεται αντιμέτωπος ο δημιουργός. Ελπίζω, κάτι παρόμοιο να συμβεί κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της *Σκυλίσιας καρδιάς*. Έχω μια πολύ συγκεκριμένη ιδέα για τη μεταφορά του βιβλίου στην οθόνη, αλλά θα αυτοσχεδίαζα ευχαρίστως στο μέρος που αναφέρε-

ται στη σύγχρονη εποχή. Μιλώ σαν να 'ταν 100% σίγουρο ότι το σχέδιο θα υλοποιηθεί, ενώ είναι γνωστό ότι, για ορισμένες ταινίες, δεν μπορούμε να πούμε ότι έχουν γεννηθεί, ακόμα κι αν έχουν ήδη αρχίσει τα γυρίσματα.

Το παιχνίδι, η χαρτοπαιξία, τα σπορ.

Ήδη από τις πρώτες ταινίες σας υπάρχει το στοιχείο τού παιχνιδιού – αρχίζοντας απ' τους Αθώους γόητες ***και φτάνοντας στην τελευταία, που βασίζεται στο*** Passion Play ***του Kosiński, όπου περισσότερο απ' όλα σάς έχει εντυπωσιάσει ο χαρακτήρας του παίκτη.***

Πιστεύω ότι η αναμέτρηση με συγκινούσε πάντα. Θυμάμαι πως, όταν ήμουν στη Σχολή Κινηματογράφου (δηλαδή, τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60), αγόρασα μια ζυγαριά μπάνιου (σπάνιο πράγμα για κείνη την εποχή) κι οργάνωνα αγώνες όπου νικούσε όποιος, πιέζοντας δυνατά με τα χέρια, κατόρθωνε να διατηρήσει σταθερά, περισσότερο από δέκα δευτερόλεπτα, την ίδια ένδειξη: 100-150 κιλά. Πάντα ήμουν εγώ αυτός που ξεκινούσε κάποια αναμέτρηση – το 'χα στο αίμα μου. Μπορώ να θυμηθώ δεκάδες τέτοια παιχνίδια. Στη διάρκεια του δημοτικού και του γυμνασίου, δεν έκανα τίποτ' άλλο απ' το να παίζω στη διάρκεια των διαλειμμάτων και των μαθημάτων. Έπαιζα, ας πούμε, «σίμπεργκαϊ» – δεν ξέρω αν σας θυμίζει κάτι η λέξη.



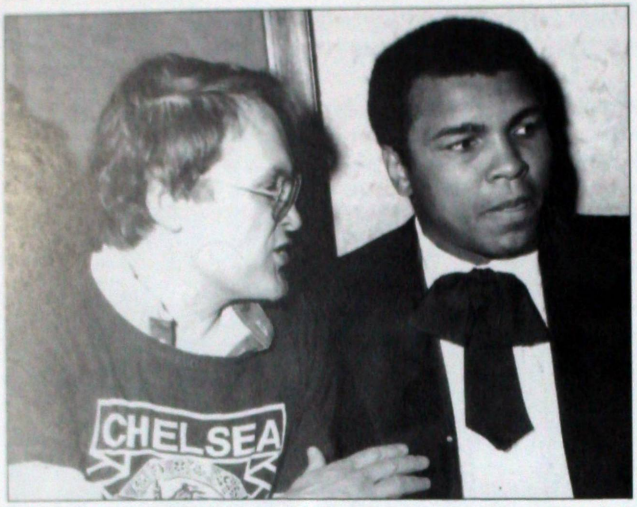
Ο Jerzy Skolimowski στην Εγκατάλειψη.

Όχι.

Βάζαμε ένα μικρό κέρμα ανάμεσα σε δύο μεγαλύτερα, πιέζαμε στις άκρες και το εκτοξεύαμε σ' ένα στόχο. Εξ άλλου, ασχολήθηκα και με πολλά αθλήματα – με ορισμένα απ' αυτά, με τρόπο παράλογο. Για παράδειγμα, έκανα άλμα εις ύψος, παρ' όλο που το ύψος μου είναι κανονικό. Φυσικά, δεν είχα καμία πιθανότητα διάκρισης, αν και πέτυχα ένα αξιοπρεπές αποτέλεσμα: 1,74 μ., σχεδόν υπερπηδώντας το ύψος μου. Επίσης, έριχνα ακόντιο, αλλά ούτε και σ' αυτή την περίπτωση είχα την κατάλληλη σωματική διάπλαση για ν' ασχοληθώ μ' αυτό το άθλημα. Τελικά, λίγα είναι τ' αθλήματα που δεν δοκίμασα. Το παιχνίδι, η άθληση και η χαρτοπαιξία, ανέκαθεν μ' ενδιέφεραν. Είχα πάθος με τα χαρτιά. Όταν ήμουν πολύ νέος και βρέθηκα στον κόσμο της τζαζ, είχα φτάσει μέχρι σημείου ν' αγοράσω ένα σαξόφωνο για να μάθω να παίζω. Δυστυχώς, ύστερα από μερικές μέρες, το 'χασα στο πόκερ. Έκανα και περιοδείες στη Ζακοπάνε – ήμαστε μια ομάδα χαρτοπαίκτες (κλέβαμε λιγουλάκι). Έπαιζα και μπριτζ. Είχα ένα «συμπαίκτη», με τον οποίο ανταλλάσσαμε μηνύματα με μια σειρά προσυνεννοημένες χειρονομίες. Εννοείται ότι παίζαμε σημαντικά ποσά κι ότι συχνά κερδίζαμε και επαγγελματίες.

Σας απορρόφησε ποτέ η χαρτοπαιξία σε βαθμό επικίνδυνο;

Σταμάτησα να παίζω πόκερ ξαφνικά. Μερικές φορές, μόνο, απέδειξα τις ικανότητές μου, στα γυρίσματα κάποιας ταινίας μου, όπου, συνήθως, οι ηλεκτρολόγοι έπαιζαν – κρυφά. Όταν είχαμε διάλειμμα, τους επισκεπτόμουν για ένα δεκάλεπτο και τους τα 'παιρνα, πράγμα που προκαλούσε πολύ μεγαλύτερο θαυμασμό απ' τις ταινίες που γύριζα. Ήταν κι αυτός ένας τρόπος για να γίνω πιο δημοφιλής.



Ο Jerzy Skolimowski με τον Muhammad Ali.

Τι έγινε και σταματήσατε το πόκερ απ' τη μια μέρα στην άλλη;
Πιστεύω ότι μέτρησε πολύ η απώλεια του σαξοφώνου. Στ' αλήθεια ήθελα να μάθω να το παίζω, για να γίνω ίδιος μ' αυτούς που θαύμαζα. Ήταν ακριβό όργανο, κι ήξερα ότι δεν μπορούσα ν' αγοράσω άλλο. Ένιωθα ότι είχα πετάξει στο δρόμο μια μεγάλη ευκαιρία, από επιπολαιότητα, επειδή πόνταρα τα πάντα σ' ένα και μοναδικό φύλλο – κάτι, άλλωστε, χαρακτηριστικό του χαρτοπαίκτη.

Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, σκεφθήκατε να κάνετε μια ταινία εμπνευσμένη από τον Παίκτη του Ντοστογιέφσκι. Μπορείτε να μας πείτε κάτι γι' αυτό το σχέδιο;
Ήθελα, ακριβώς, να αποτυπώσω τις εμπειρίες μου ως χαρτοπαίκτη, και μου φαινόταν ότι το καταλληλότερο πεδίο ήταν ο Ντοστογιέφσκι.

Τι κάνετε όταν χάνετε;
Ξέρω να χάνω. Πιστεύω ότι η μεγαλύτερη ικανοποίηση είναι η συμμετοχή στο παιχνίδι, στην αναμέτρηση. Έχασα τους μισούς αγώνες πυγμαχίας που έδωσα· συνεπώς, κάθε φορά που ανέβαινα στο ρινγκ, ήξερα ότι είχα τουλάχιστον 50% πιθανότητες να χάσω – κι όμως, ανέβαινα. Ήταν ένα καλό σχολείο για το χαρακτήρα μου.

Το 1961, κάνατε μια ταινία μικρού μήκους με τίτλο Μποξ, που κανείς δεν ξέρει πια πού είναι. Ελάχιστοι την έχουν δει...
Ενώ ήμουν πρωτοετής στη Σχολή Κινηματογράφου, παρουσιάστηκα στην Ολυμπιακή Επιτροπή ως απόφοιτος και τους έπεισα ότι ήμουν απολύτως ικανός να γυρίσω μια ταινία για την πυγμαχία. Τη γύρισα, μη έχοντας ιδέα πώς φτιάχνεται μια ταινία. Οδηγήθηκα μόνο από το ένστικτο, και, παραδόξως, το *Μποξ* πήρε το πρώτο βραβείο στο Φεστιβάλ Αθλητικών Ταινιών της Βουδαπέστης.

Το ενδιαφέρον σας, όμως, για την πυγμαχία ξεκινά νωρίτερα. Γιατί διαλέξατε αυτό το άθλημα;
Την τελευταία χρονιά στο λύκειο, άρεσα στα κορίτσια και ιδιαίτερα σε ένα, με το οποίο ήταν σφόδρα ερωτευμένος ένας αλήτης της γειτονιάς. Ο αλήτης αυτός με βρήκε μια μέρα, μου τις έβρεξε για τα καλά, με στραπατσάρισε, κι εγώ ορκίστηκα να τον εκδικηθώ. Πήγα στην πυγμαχία για να εκπαιδευτώ. Ασχολήθηκα για δύο χρόνια, έπαιξα σε αγώνες και, φτασμένος πυγμάχος, ήμουν έτοιμος να τον αντιμετωπίσω. Και θυμάμαι ότι, μετά από δυο χρόνια, συναντηθήκαμε τυχαία στο δρόμο, κι εκείνος, που ήταν και μεγαλόσωμος, παραμέρισε για να περάσω, λέγοντάς μου: «Γεια σου, πυγμάχε!» Εκείνη η στιγμή ήταν ο μεγάλος μου θρίαμβος.

Και το ποδόσφαιρο φαίνεται να είναι το μεγάλο σας πάθος. Αληθεύει ότι δημιουργήσατε ποδοσφαιρική ομάδα στην Πολωνία;
Την ποδοσφαιρική ομάδα την έκανα κυρίως για τα παιδιά μου, που άρχισαν να παίζουν ποδόσφαιρο από πολύ μικρά. Μαζί τους έπαιζα κι εγώ. Όταν ήταν αντίστοιχα 10 και 12 χρόνων, γινόταν στη Βαρσοβία ένα ετήσιο τουρνουά, η «Χρυσή Μπάλα», όπου έπαιρναν μέρος νεανικές ομάδες χωρισμένες σε κατηγορίες ανάλογα με την ηλικία: από 12 μέχρι 14, από 14 μέχρι 16, από 16 και πάνω. Έφτιαξα, λοιπόν, μια ομάδα με τα παιδιά της γειτονιάς. Τα 'χα παρακολουθήσει όταν έπαιζαν, κι ήξερα ποιος ήταν καλός παίκτης και ποιος όχι. Μ' άρεσε να τους κάνω τον προπονητή. Φυσικά, στην ομάδα έπαιζαν και τα παιδιά μου, κι είχαμε και κάποιες επιτυχίες, φτάνοντας, νομίζω, μέχρι τους ημιτελικούς. Το όνομα της ομάδας ήταν Μπελβεντέρ, επειδή τα παιδιά προέρχο-

νταν όλα απ' τη διασταύρωση των οδών Μπελβεντέρσκα και Τσέλμσκα. Όμως, το φθινόπωρο του 1981 φύγαμε από την Πολωνία, και τα παιδιά υπέφεραν που έφευγαν από έναν τόπο που αγαπούσαν. Τα πολιτικά ζητήματα δεν είχαν γι' αυτά καμιά σημασία.



Η ποδοσφαιρική ομάδα Πολόνια-Κένσινγκτον. Ο Skolimowski, κάτω δεξιά.

Ομάδα, όμως, δημιουργήσατε κι αργότερα, στην Αγγλία...
Α, ναι· είν' αλήθεια. Ρίχναμε μερικά σουτ στο Χάιντ Παρκ, και γι' αυτό έφτιαξα την ομάδα Πολόνια-Κένσινγκτον. Κι αφού ήμαστε ανέκαθεν οπαδοί της Πολόνια Βαρσοβίας, για την οποία πιστεύω ότι είναι η μοναδική ομάδα στον κόσμο που φοράει μαύρες φανέλες κι άσπρα παντελονάκια, υιοθετήσαμε τα ίδια χρώματα και για την Πολόνια-Κένσιγκτον. Εδώ, όμως, το ποδόσφαιρο ήταν σε ικανοποιητικό επίπεδο: δίναμε αγώνες κανονικούς, με διαιτητές. Συνήθως έπαιζα στην άμυνα. Στην ηλικία μου είναι δύσκολο να σκοράρεις, αλλά μερικές φορές έκανα τη φιγούρα μου στον αγωνιστικό χώρο. Ένα διασκεδαστικό επεισόδιο συνέβη μια φορά που έπαιξε μαζί μας ο Zbigniew Boniek,[5] ο οποίος –ούτε συζήτηση– ήταν η βεντέτα της συνάντησης. Οι αντίπαλοι μας ρωτούσαν: «Μήπως αυτός εκεί είναι επαγγελματίας;»

Πως έγινε κι έπαιξε μαζί σας;
Ήταν περαστικός απ' το Λονδίνο, κι επειδή γνωριζόμαστε, ήρθε να με βρει τη στιγμή που πηγαίναμε να παίξουμε, και είπε: «Θα παίξω κι εγώ».

Χρησιμοποιήσατε την ίδια ομάδα στην* Επιτυχία*...;
Ναι· είναι τα ίδια παιδιά που, στη συνέχεια, έπαιξαν στην ταινία.

Και τώρα, με ποιο άθλημα ασχολείστε;
Κολυμπώ στην πισίνα, κάνω skateboard στην τσιμεντένια πίστα που, παράλληλα στην παραλία, πηγαίνει από τη Σάντα Μόνικα ώς το Μάλιμπου, και παίζω τένις.

Η συνάντηση με τον Munk.

Το 1961, την ίδια πάνω-κάτω εποχή που κάνατε την ταινία* Μποξ*, γράψατε και το σενάριο μιας ταινίας που θα γύριζε ο Andrzej Munk. Ο τίτλος ήταν* Ένα σύγχρονο ουέστερν*. Πώς κατέληξε εκείνο το σχέδιο και ποιος ήταν ο ρόλος που έπαιξε ο Munk στη ζωή σας;
Είχα γράψει ένα μυθιστόρημα με τίτλο *Miny*.[6] Ο αμφίσημος τίτλος αναφερόταν σε κάτι νάρκες που έπρεπε να εκραγούν, αλλά και σε κάτι γκριμάτσες που θα έκαναν οι κεντρικοί χαρακτήρες. Η υπόθεση εκτυλισσόταν στα λεγόμενα «ανακτηθέντα εδάφη», το 1945-'46. Δεν είχα την παραμικρή ιδέα γι' αυτά που έγραφα, επειδή δεν είχα πάει ποτέ, ούτε γνώριζα τους ανθρώπους που ζούσαν εκεί. Ήμουν πολύ νέος, 21-22 χρόνων, και το μυθιστόρημα, προϊόν της φαντασίας μου απ' την αρχή ώς το τέλος, φαίνεται πως περιείχε κάποιες ενδιαφέρουσες καταστάσεις, γιατί ο Munk, αφού το διάβασε, μου ζήτησε να του το κάνω σενάριο. Δεν έγινε ποτέ τίποτα, επειδή, ακριβώς εκείνη την εποχή, που ήμουν πρωτοετής, ο Munk πέθανε.

Πώς έφτασε το μυθιστόρημα στα χέρια του Munk; Είχε δημοσιευτεί;
Όχι, όχι – αλίμονο! Ήταν ένα κακό μυθιστόρημα, παρ' όλο που, όταν το 'γραφα, το θεωρούσα άξιο για το βραβείο Νόμπελ. Ο Munk το διάβασε, επειδή, εκείνη την περίοδο, ήμαστε φίλοι. Εί-

5. Μεγάλος πολωνός ποδοσφαιριστής της δεκαετίας του '80, που έκανε μεγάλη καριέρα (μεταξύ άλλων και) στη Γιουβέντους. (Σ.τ.Μ.)

6. Στα πολωνικά: φάτσες, γκριμάτσες, αλλά και νάρκες. (Σ.τ.Μ.)

χαμε γνωριστεί ενόσω γύριζε την *Ερόικα* και, κατά κάποιο τρόπο, συμμετείχα στα γυρίσματα. Δοκίμασα να ντουμπλάρω τον πρωταγωνιστή. Μ' είχαν προσλάβει αγνοώντας ότι δεν ήξερα σκι. Έπρεπε να πραγματοποιήσω μιαν ακροβατική κάθοδο, και κατέληξα κουτρουβαλώντας στο σετ. Ο Munk με περιποιήθηκε. Έχοντας μάθει ότι έγραφα ποιήματα κι έπαιζα μποξ, μου κόλλησε το παρατσούκλι «πυγμάχος-ποιητής». Έτσι άρχισε η φιλία μας. Και μόνο ύστερα από ένα-δύο χρόνια έδωσα εισαγωγικές εξετάσεις στη Σχολή Κινηματογράφου.

Και πώς βρεθήκατε στα γυρίσματα του Munk;
Βρισκόμουν στη Ζακοπάνε ως παίκτης του πόκερ, προσπαθώντας να κερδίσω τους άλλους στα χαρτιά. Έμαθα ότι γύριζαν μια ταινία στα πέριξ, κι επειδή ήμουν περίεργος, πήγα. Έτσι γνωρίστηκα με τον Munk. Αργότερα, εγώ μπήκα στη Σχολή Κινηματογράφου, κι εκείνος ξαναμπήκε στη ζωή μου ως καθηγητής. Έκρινε πολύ θετικά την ταινία που έκανα ως άσκηση, με τον τίτλο *Το βγαλμένο μάτι*, λέγοντας ότι ήταν δύσκολο να επινοήσει κάποιος κάτι καλύτερο για μια ταινία τριών λεπτών. Υπήρξε, άλλωστε, ο πρώτος άνθρωπος που μου έδειξε απεριόριστη εμπιστοσύνη. Όταν ήμουν άστεγος φοιτητής, μου παραχώρησε το σπίτι του. Αυτό συνέβη κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας του *Η περαστική*· δηλαδή, όταν πέθανε. Τον αποχαιρέτησα πριν ξεκινήσει για κείνο το τραγικό ταξίδι – τον είδα 50′ πριν σκοτωθεί.[7]

Αγαπούσατε τις ταινίες του;
Περισσότερο απ' οποιαδήποτε άλλη πολωνική ταινία.

Ο Komeda και οι άλλοι.

Εκείνα τα χρόνια, άλλο ένα σημαντικό πρόσωπο υπήρχε στη ζωή σας, που κι αυτός έφυγε με τραγικό τρόπο: ο Krzysztof Komeda. Διηγηθήκατε στον Uszyński το ξεκίνημα της φιλίας σας, ενώ δεν γνωρίζουμε πώς εξελίχθηκε, στη συνέχεια, η συνεργασία σας στις ταινίες.
Αναπτύξαμε μια πολύ ενδιαφέρουσα μορφή συνεργασίας. Μ' άλλα λόγια, παρ' όλο που έλεγε ότι τ' αφτιά μου τα 'χε πατήσει ελέφαντας, όταν καθόμαστε δίπλα δίπλα και βλέπαμε την ταινία, μου ζητούσε να κάνω τους ήχους που θα 'θελα ν' ακούσω στη μουσική κάθε σκηνής. Κι εγώ έβγαζα ήχους – πότε απαλούς, πότε έντονους. Αυτό του έδινε να καταλάβει τι είχα στο μυαλό μου, δημιουργώντας του αποκλειστικά τονικές εμπνεύσεις. Ήταν μια πολύ όμορφη μέθοδος συνεργασίας που, στη συνέχεια, δεν την επιχείρησα με κανέναν άλλον.

Ήταν παρών στο μοντάζ ο Komeda;
Μερικές φορές, έκανε εξαιρετικές υποδείξεις για την επιμήκυνση ή το κόψιμο κάποιας σκηνής.

Υπήρξε κάποιος άλλος μουσικός με τον οποίο συνεργαστήκατε κι απ' τον οποίο έχετε ιδιαίτερες αναμνήσεις;
Ένα ενδιαφέρον πρόσωπο ήταν ο Cat Stevens, που έγραψε τη μουσική του *Deep End*.

Ο Cat Stevens έγινε διάσημος μετά την κυκλοφορία του δίσκου με το τραγούδι της ταινίας. Το 'χε γράψει ειδικά για σας;
Αφού είδε την ταινία για την οποία του 'χα ζητήσει να συνθέσει τη μουσική, ο Cat με ρώτησε πώς έπρεπε να 'ναι οι στίχοι. Του είπα: «Κοίτα… το παιδί έχει καταλάβει ότι μπορεί να πεθάνει το ίδιο βράδυ». Πιστεύω ότι αυτό τον επηρέασε άμεσα. Έδωσε στο τραγούδι τον τίτλο «I might die tonight», κι οι ίδιες λέξεις υπήρχαν και στους στίχους.

Γιατί καλέσατε αυτόν συγκεκριμένα να γράψει τη μουσική;
Γνώριζα τον προηγούμενο δίσκο του, *Mona Bone Jakon*, με το τραγούδι «Lady D'Arbanville» που είχε λυρισμό, αλλά και δύναμη. Ήθελα κάτι τέτοιο, που να 'ναι αντιπροσωπευτικό του ήρωα του *Deep End*.

7. Ο Andrzej Munk, μια από τις μεγαλύτερες ελπίδες του πολωνικού κινηματογράφου, σκοτώθηκε σε αυτοκινητικό δυστύχημα το 1961, σε ηλικία 40 ετών. (Σ.τ.Μ.)

Μόνο αυτό το κομμάτι στο* Deep End *είναι δικό του;
Τη μουσική επένδυση υπογράφουν αυτός και το ροκ συγκρότημα Can. Αλλά οι Can έκαναν μόνο το μοτίβο στη ντίσκο· όλα τα υπόλοιπα είναι του Cat Stevens: όχι μόνο το τραγούδι, αλλά κι όλη η μουσική που ακούγεται στην ταινία και που την έπαιξε ο ίδιος με την κιθάρα του.

Πώς ήταν η συνεργασία σας με τον Stanley Myers; Κάνατε μαζί πολλές ταινίες...
Ήταν μια συνεργασία πολύ κομψή, επαγγελματική. Είχα την εντύπωση ότι ποτέ πια δε θα συναντούσα έναν άνθρωπο σαν τον Krzysztof Komeda, με τον οποίο με συνέδεε, πρώτα απ' όλα, μια μεγάλη φιλία. Έτρεφα μεγάλο θαυμασμό για κείνον, και πραγματικά η συνεργασία μας ήταν ανεπανάληπτη. Ο θάνατος του Komeda ήταν για μένα τεράστια απώλεια· όχι μόνο επαγγελματική, αλλά και προσωπική. Δεν πίστευα ότι θα μπορούσα να ξαναβρώ με κάποιον άλλο την ίδια σύμπνοια που είχα με τον Komeda. Ο Stanley γέμισε, ώς ένα βαθμό, το κενό με την έξοχη επαγγελματικότητά του, αλλά κι επειδή ήταν ένας άνθρωπος ευαίσθητος, διακριτικός. Ούτε κι αυτός ζει πια – έφυγε πέρσι. Ωστόσο, μας χώριζαν κάποιοι γλωσσικοί φραγμοί, και δεν μπορούσε να υπάρχει η ίδια φιλία που μ' έδενε με τον Krzysztof. Με δεδομένο ότι το αποτέλεσμα της πρώτης του δουλειάς ήταν ικανοποιητικό, κάναμε μαζί κι άλλες ταινίες. Πιστεύω ότι η δουλειά που έκανε στο *Φως του φεγγαριού*, είναι πολύ καλή· ίσως είναι μια από τις καλύτερες συνθέσεις του. Έμεινα πολύ ικανοποιημένος.

***Ποιος έκανε τη μουσική επένδυση της* Κραυγής που σκοτώνει;**
Οι Genesis. Στην πραγματικότητα, δεν υπέγραψαν ως Genesis, επειδή δεν πήρε μέρος ο Phil Collins, αλλά τα άλλα δύο μέλη του γκρουπ, που έβαλαν στη μουσική επένδυση τα ονόματά τους.

Πολύ ενδιαφέρουσα, επίσης, είναι και η μουσική στο Φέρντιντούρκε: αποδίδει πολύ καλά τον Gombrowicz...
Ο συνθέτης είναι Πολωνός που ζει στο Παρίσι: ο Stanisław Syrewicz. Είχα κατά νου κάτι συγκεκριμένο για τη μουσική επένδυση της ταινίας, κάτι αλά Nino Rota. Κι αναζήτησα κάποιον ικανό να το αποδώσει στιλιστικά. Πιστεύω ότι έκανα μια απολύτως επιτυχημένη επιλογή.

Όχι μόνο ποιητής, πυγμάχος, συγγραφέας, σεναριογράφος, σκηνοθέτης, ηθοποιός...

Αληθεύει ότι ζωγραφίζετε, ότι σχεδιάζετε; Από πότε;
Το σχέδιο είναι ένα παλιό μου πάθος. Από μικρός σχεδίαζα ποδοσφαιρικές φάσεις. Το είδωλό μου ήταν ο τερματοφύλακας της Πολόνια Βαρσοβίας, ο Borucz, που τον ζωγράφιζα πάντοτε σε κάποια επικίνδυνη εκτίναξη. Αυτά ήταν τα πρώτα μου σχέδια. Αργότερα, ζωγράφισα τη Μάχη τής Αγγλίας. Είχα εντυπωσιαστεί από την ιστορία του σμήνους 303 και σχεδίαζα άπειρα αεροπλάνα σε εφόρμηση. Είχα τετράδια με σχέδια φτιαγμένα πυκνά πυκνά: τέσσερις ζωγραφιές σε κάθε σελίδα. Μόλις που διακρίνεται ένα μικρό φως μέσα στα σκοτάδια, τα αεροπλάνα πλησιάζουν το στόχο, κάτω φαίνεται η πόλη, τα καταδιωκτικά εφορμούν. Ήταν, μ' άλλα λόγια, ο πρόδρομος μιας κινηματογραφικής ιδέας, αφού την εποχή εκείνη δεν γνώριζα καν ότι υπήρχαν τα κόμικς (δεν είχαν φτάσει ακόμα σ' εμάς), ενώ στον κινηματογράφο θα πήγαινα για πρώτη φορά σε ηλικία 12 χρόνων. Στη συνέχεια, προσπάθησα να μπω στην Ακαδημία Καλών Τεχνών, αλλά δεν τα κατάφερα.

Όμως, δεν εγκαταλείψατε εντελώς αυτή τη δραστηριότητα.
Είναι ένας απ' τους τρόπους καταγραφής της πραγματικότητας. Υπάρχουν περίοδοι που δεν κάνω τίποτα έναν ολόκληρο χρόνο, και ξαφνικά, μου 'ρχονται διάφορες ιδέες και τις υλοποιώ. Πραγματικά πετυχημένες, όμως, μου βγήκαν μόνο μερικές σ' όλη μου τη ζωή.

Περί τίνος πρόκειται;
Συνήθως πρόκειται για σχέδια με μολύβι, μελάνι ή πενάκι· σπανιότερα, παστέλ· κι ακόμα σπανιότερα, τέμπερες. Μερικές φορές, είναι σχέδια ρεαλιστικά ή μεταφορικά και ρεαλιστικά ταυτόχρονα· για παράδειγμα, μια ανδρική μορφή με καπέλο, όρθια με την πλάτη γυρισμένη, να βλέπει προς ένα άδειο γήπεδο και να φαίνεται ο αριθμός της κερκίδας: **49**. Το σχεδίασα για τα **49**α γενέθλιά μου. Ή δύο πρόσωπα με την πλάτη γυρισμένη, που κάθονται μπροστά σε μεγάλα παράθυρα (αυτό το έκανα για τα γενέθλια του Jack Nicholson). Είναι σχέδια με παστέλ και μολύβι, φτιαγμένα σε χαρτί. Σχεδίασα, για παράδειγμα, το σκίτσο της αφίσας για το *Πλοίο των παρανόμων*. Έχω κάνει, επίσης, σχέδια αφηρημένα ή εξπρεσιονιστικά, όπως, για παράδειγμα, «Οι παρελθούσες και οι μελλοντικές μάχες των σαμουράι». Με λάδι, έχω κάνει ένα ρεαλιστικό πορτρέτο του γιου μου και μια αυτοπροσωπογραφία...

Στο τηλέφωνο.

[Στο τηλέφωνο:] Πώς σκέφτεστε να τελειώσουμε αυτή τη συνέντευξη;

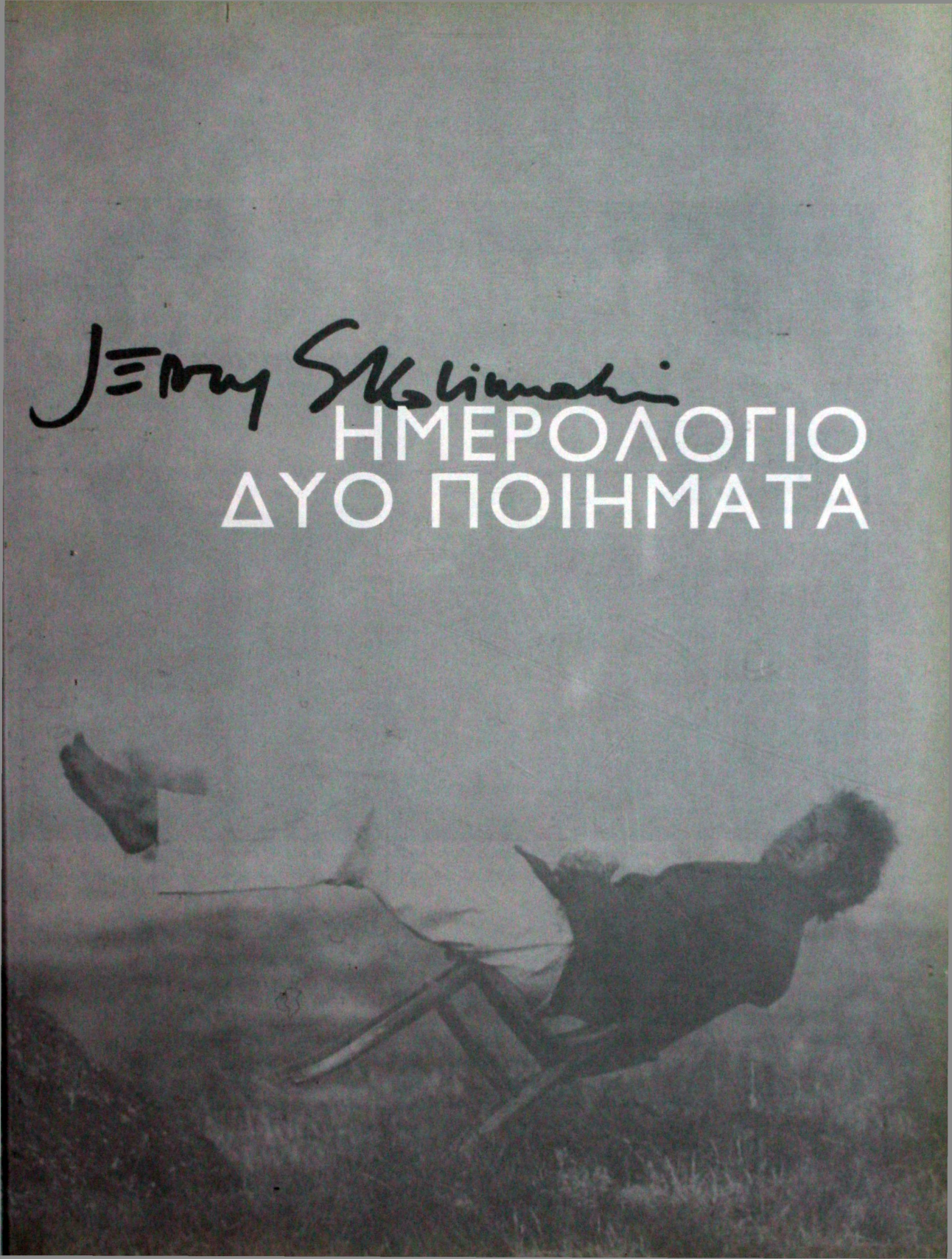
Δεν ξέρω... Τι θα λέγατε, με τους πίνακές σας;
Διάβασα τη συνέντευξη που πήρατε από τον Kostenko, και γέλασα πολύ με τ' αυτοκίνητα... Σκέφτηκα, λοιπόν: «Μπορεί να ρωτήσει τη γνώμη μου για όσα είπε ο Kostenko σχετικά με τη μανία μας να 'μαστε πρώτοι με τ' αυτοκίνητα», οπότε θα μπορούσα να της απαντήσω: «Στην πραγματικότητα, δεν ήταν αυτοκίνητα, αλλά γυναίκες· δηλαδή, για ζητήματα που δεν μπορούν να μετρηθούν. Ο καθένας μας θα μπορούσε, με το δικό του μέτρο, να δηλώσει ότι είναι νικητής ή νικημένος· συνεπώς, ήταν απλούστερο να το μεταθέσουμε στα αυτοκίνητα».

[Γελώντας:] Να την τελειώσουμε, λοιπόν, έτσι;
Θα μπορούσατε να με ρωτήσετε τι αυτοκίνητο έχω τώρα, οπότε εγώ θα σας απαντούσα: «Μια XJS του 1996 – την αγόρασα για τα τελευταία μου γενέθλια. Όσο για τα γράμματα JS, είναι τα αρχικά μου». Κι εσείς θα μπορούσατε να με ξαναρωτήσετε: «Τι χρώμα;», οπότε εγώ θα σας απαντούσα: «Olive green... λαδί». Τότε εσείς θα σχολιάζατε: «Χμμμ... Ελπίδα, ειρήνη...» κι εγώ θα κατέληγα: «Αμήν».

Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.

Jerzy Skolimowski

ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ
ΔΥΟ ΠΟΙΗΜΑΤΑ





Το κυνήγι των ονείρων

29 Απριλίου 1994

Στα παπικά διαμερίσματα. Απομακρύνομαι από τους ανθρώπους που με συνοδεύουν, και συναντώ τον Πάπα που, βλέποντάς με, ψιθυρίζει: «Ένας σωσίας…» Τότε τον ρωτάω: «Πώς είστε, Άγιε Πατέρα;» – «Έτσι κι έτσι…» (Οι χθεσινές ειδήσεις μιλούσαν για την επέμβαση στο πόδι του, αλλά δεν είπαν τίποτα για το πέσιμό του στο μπάνιο.) Και σαν να 'θελε να μου δείξει την ουλή, ανοίγει το ράσο του πάνω απ' το κάτασπρο πόδι του, αλλά μπορεί και ν' απλώνει το χέρι για να πάρει ένα τσιγάρο, γιατί, την αμέσως επόμενη στιγμή, καπνίζουμε παρέα (εγώ, ένα joint, με σκοπό να πάρω μαζί μου την τζιβάνα). Λέω κάτι για το ότι μ' ενδιαφέρει η παπική σκηνοθεσία, κι αναρωτιέμαι αν ο Πάπας ξέρει ποιος είμαι ή αν πρέπει να του συστηθώ. Όμως ξυπνώ όταν ο Πάπας πέφτει με το κεφάλι στο κατώφλι του μπάνιου.

22 Μαΐου 1994

Ενώ περπατώ στο δρόμο, κλέβω από έναν πάγκο ένα άδειο ζωγραφιστό κουτί μπισκότων. Στον διπλανό πάγκο βλέπω κάτι πιο φανταχτερό, ένα επίσης μεταλλικό κουτί, που έχει όμως μέσα του έναν άξονα, κι αυτός ο άξονας, αν τον γυρίσεις με μια μανιβέλα, βγάζει έναν ήχο σαν ρομβία. Έχει σχήμα φερέτρου, με πολύ κεκλιμένες γωνίες. Κοστίζει 57 φράγκα. Δεν αποφασίζω να το αγοράσω. Πρέπει να βιαστώ για να φτάσω στην «αφετηρία», βλέπω τον Ου. (έναν άνθρωπο που αντιπαθώ), μόλις τέλειωσε τα ψώνια του, με χαιρετά και πηγαίνει στην «αφετηρία», τον προσπερνώ και, με τη σειρά του, με προσπερνά ένας νεαρός. Ο δρόμος είναι γεμάτος σωρούς απ' άχυρα, πίσω απ' τους οποίους διακρίνονται ράχες αλόγων. Πρέπει να σκαρφαλώσω σ' αυτούς τους σωρούς που φτάνουν ώς τον δεύτερο όροφο. Πιάνομαι απ' το χέρι του νεαρού και συνεχίζω την αλυσίδα των πιασμένων χεριών μέχρι τον Ου.

3 Ιουνίου 1995

Βγαίνω στο διάδρομο ενός ξενοδοχείου με σκούρο μπορντό χαλί, αλλά ο διάδρομος, εντελώς αλλόκοτα, έχει τη μορφή μιας σπείρας που οδηγεί σε μια σειρά πόρτες μιας αίθουσας προβολής, όπου παίζεται μια ταινία. Μπαίνω απ' τη μισόκλειστη πόρτα και κάθομαι δίπλα σε μια ομάδα ανθρώπων, μαζί με τους οποίους ξαμολιέμαι πετώντας πάνω από το δρόμο, γιατί εκείνο που έδειχνε η οθόνη, έγινε πραγματικότητα, κι ο άνθρωπος που καθόταν δίπλα μου, αποδεικνύεται οπερατέρ· στρέφει την κάμερα προς το μέρος μου, κι εγώ φοβάμαι ότι θα «πέσει», γιατί είναι φύσει αδύνατον να με ακολουθήσει στην πτήση μου. Καταφέρνουμε, ωστόσο, να «πλανάρουμε» σε μια μικρή λευκή επιφάνεια στο ύψος του δέκατου πέμπτου ορόφου, και μπροστά στα μάτια μας απλώνεται ένα μεγαλόπρεπο κινηματογραφικό πλατό: σιδηροδρομικές ράγες, πάνω στις οποίες περνούν άσπρα εμπορικά βαγόνια, που πιθανότατα μεταφέρουν ασβέστη· ένα εκτροχιάζεται σε μια στρο-

Jerzy Skolimowski, των Malgorzata Furdal και Roberto Turigliatto, Festival Internazionale Cinema Giovani, εκδ. Lindau, Τορίνο 1996.

φή και πέφτει στον τοίχο μιας τεράστιας καλύβας, πίσω απ' την οποία είναι η θάλασσα, και βλέπω το βαγόνι να βουλιάζει στο νερό. Δεν είναι δική μου ταινία· είναι μια κολοσσιαία συμπαραγωγή, και το πλατό δείχνει μάλλον την Πολωνία. Καταλαβαίνω ότι αυτός είναι ο λόγος που βρίσκομαι εδώ, κι αμέσως, ως λογική συνέπεια, βρίσκομαι στο πολυτελές γραφείο παραγωγής, όπου με υποδέχονται καμιά δεκαριά γυναίκες μέσης ηλικίας. Μπαίνοντας, λέω: «Αυτό είναι, λοιπόν, το κέντρο των επιχειρήσεων!» και δηλώνω ότι μπορώ να φανώ χρήσιμος στις τηλεφωνικές διαπραγματεύσεις με την Πολωνία, αλλά και στο πολωνικό και λονδρέζικο «κάστινγκ». «Πράγματι» λέει μία απ' τις γυναίκες (όλες τους, με μεγάλη επαγγελματική εγκαρδιότητα, μου δείχνουν ιδιαίτερη προσοχή), «αλλά ξέρουμε την ταινία που γυρίσατε στο Λονδίνο...» «Βεβαίως!» λέω κι αναρωτιέμαι ποιος να 'ταν ο *αγγλικός* τίτλος του *Moonlighting*... Χωρισμένες καρδιές;

5 Ιουνίου 1995 – 8 το πρωί

Στο τελευταίο μου όνειρο, έπρεπε να κοντύνω τους δείκτες του ρολογιού. Είχαν ξεκολλήσει οι δείκτες ενός ρολογιού τσέπης, ίδιου με το Morado του πατέρα μου, κι έπρεπε να τους ξαναβάλω στη θέση τους. Τους έσπρωχνα με τη ρώγα του δεξιού μου αντίχειρα, αλλά δεν κατάφερνα να τους βάλω στο κέντρο του καντράν, κι έτσι, ανάμεσα στο δύο και στο πέντε, οι δείκτες προεξείχαν. Έπρεπε, λοιπόν, να τους κοντύνω, και μ' ενοχλούσε η σκέψη ότι θα μπορούσα να το 'χω αποφύγει.

6 Ιουνίου 1995 – 8 το πρωί

Ένα τηλεοπτικό παιχνίδι, γυρισμένο μέσα σ' ένα café. Στην οθόνη εμφανίζονται ρεπορτάζ για θύματα ατυχημάτων. Πρόκειται για γυναίκες και, κυρίως, για αντικείμενα που έχουν μέσα στις τσάντες τους και που αναποδογυρίζονται, όπως στην περίπτωση 7, στο δάπεδο του ασθενοφόρου όπου μπαίνει το φορείο με το θύμα.

Το κουίζ συνίσταται στο να μαντέψεις τις αιτίες του ατυχήματος από το περιεχόμενο της τσάντας. Η πρώτη σειρά αφορούσε τέσσερις περιπτώσεις· η δεύτερη, τρεις.

Η Joanna δε θέλει να συνεχίσει να συμπληρώνει το δελτίο της μετά τον πρώτο γύρο. Την πείθω να συνεχίσει, και, τελικά, παίρνω την καρτέλα της, με σκοπό να συμπληρώσω τα τελευταία τρία κουτάκια. Η γκαρσόνα μού προτείνει το λήμμα: «ταξίδι». Τη ρωτάω αν είναι το ίδιο και στις τρεις περιπτώσεις – εκείνη παίρνει μυστηριώδη έκφραση, σαν να μου 'χει ήδη δώσει πολλά στοιχεία. Γράφω «ταξίδι» στην περίπτωση 5, αλλά στις άλλες δύο γράφω «ναρκωτικά».

17 Ιουνίου 1995

Η ερμηνεία του θανάτου.

Έχω το ακουστικό του τηλεφώνου στ' αφτί.

Κάθομαι σε μια καρέκλα μπροστά στην πόρτα. Δίπλα της είναι ο ηθοποιός. Περιμένουμε να 'ρθουν η γυναίκα κι η κόρη του, αλλά, τελικά, δε θα 'ρθουν ποτέ. Ενώ περιμένουμε, δείχνω στον ηθοποιό την έκφραση του προσώπου, που στη συνέχεια θα γίνει το προσωπείο του θανάτου. Ο ηθοποιός δείχνει να το εκτιμά.

Εκείνη τη στιγμή, μας καλεί η τηλεφωνήτρια. Της μιλώ ελεύθερα, χωρίς να κομπιάζω. Αν δεν είχα όλο το χρόνο μπροστά μου, θα θύμωνα μαζί της που μ' άφησε να περιμένω τόσο στη γραμμή.

Ξυπνάω.

1 Ιουλίου 1995 – γράφω μόλις ξύπνησα.

Εκείνο το κάρο που προχωρεί αργά μπροστά μου, κουβαλάει το *όνειρό*[1] μου, αλλά, όταν το προλαβαίνω με τη σκέψη μου, με πιάνουν έντονα ρίγη. Μες στο σκοτάδι, ο αμαξάς γυρίζει προς το μέρος μου, ανοίγει το στόμα σαν να ουρλιάζει, αλλά δεν ακούγεται τίποτα. Απλώς, μαντεύω τι κάνει, και βλέπω τα δόντια του, απ' όπου τρέχουν δάκρυα. Μες στο κάρο, είναι ο *γιος* μου. Βρίσκεται σε απόσταση ενός γηπέδου τένις. Αν κάνω καλό σερβίς, θα πάρω πόντο.

1. Εδώ, στο πολωνικό πρωτότυπο, υπάρχει ένα μη μεταφράσιμο λογοπαίγνιο ανάμεσα στο sen (όνειρο) και το syn (γιος).

13 Νοεμβρίου 1992

Είναι μια συμπαραγωγή: γυρίζεται μια ταινία στο νεκροταφείο ενός νησιού. Οι ενδιαφερόμενοι είναι τρεις: ο ιδιοκτήτης του τάφου (απόηχος του *Φέρντιντούρκε*), ο ιδιοκτήτης μιας κινηματογραφικής κάμερας (νομίζω, ο Kaczka, ένας ακόμα απόηχος του *Φέρντιντούρκε*) και η διευθύντρια παραγωγής. Σύγκρουση συμφερόντων: ο ιδιοκτήτης του τάφου θέλει να προμηθεύσει αυτός την κάμερα, αλλά η πιο συμφέρουσα προσφορά του Kaczka προκαλεί διακοπή των διαπραγματεύσεων. Η αγχωτική διευθύντρια παραγωγής νοικιάζει μια βάρκα για να κάνει το γύρο του νησιού και να βρει έναν άλλο τάφο. Της επισημαίνω ότι, δόξα τω Θεώ, τα συγγραφικά δικαιώματα του έργου τού Ambrose Bierce είναι ελεύθερα (θα πρέπει να πρόκειται για τον *Ακέφαλο καβαλάρη*), γιατί και η ιδέα του σεναρίου –πράγμα φυσικό– ανήκει στον ιδιοκτήτη του τάφου. Ο ψαράς στη βάρκα μού προσφέρει το ψάρι που μόλις έπιασε· είναι διάφανο, και μέσα διακρίνονται τα όργανά του που πάλλονται. Μου προκαλεί αηδία, αλλά δεν αποκλείω το ενδεχόμενο να το φάω. Ο ψαράς έχει διπλά σαγόνια: μοιάζει σαν να βγήκε από πίνακα του Bosch (σκίτσο[2]).
Ξυπνώ πεπεισμένος ότι η εκπομπή στην τηλεόραση ήταν εξαρχής μια μηχανορραφία για να με βλάψουν.

21 Μαρτίου 1995

Δωμάτιο ξενοδοχείου, διπλό κρεβάτι. Στα δεξιά, η πόρτα του μπάνιου. Ένα ζευγάρι τυλιγμένο σ' ένα τεράστιο κόκκινο κάλυμμα. Στ' αριστερά, ένας νεαρός τούς προσφέρει ένα ποτήρι νερό. Κάποιος πλησιάζει – το ζευγάρι, τρομαγμένο, παλεύει με το κάλυμμα. Ο νεαρός εμφανίζεται τώρα στα δεξιά, σαν να πέρασε κάτω απ' το κρεβάτι, συνεχίζοντας να τους προσφέρει νερό. Το ζευγάρι συνεννοείται τι πρέπει να πει (επινοούν ένα θέμα συζήτησης), αλλά η γυναίκα κάνει λάθος, μπερδεύει τις αγγλικές αντωνυμίες I και Me. Ο σύντροφός της λέει αποφασιστικά: «deal, deal» και η γυναίκα επαναλαμβάνει το «deal» τέσσερις φορές.
Εκείνος που έπρεπε να εμφανιστεί απ' το διάδρομο στ' αριστερά, εμφανίζεται στο μπάνιο δεξιά, μέσα σ' ένα πελώριο μαύρο καμπριολέ. Το κάλυμμα όλο και μεγαλώνει, ώσπου γίνεται μια κουρτίνα που σκεπάζει την πόρτα του μπάνιου, συνεχίζοντας να τυλίγει το ζευγάρι. Το κρεβάτι είναι τώρα άδειο, αλλά ακόμα σκεπασμένο από το κάλυμμα, που δεν παύει να μεγαλώνει – τραβιόμαστε προς τα πίσω, σαν σ' ένα τράβελινγκ.
Ξυπνώ με την αίσθηση ότι θα μπορούσε να 'ναι μια ταινία του Fellini, αλλά, μιας και δεν είναι, είναι μια δική μου σκηνή. Κι εγώ, όμως; Πού βρίσκομαι εγώ μέσα σ' όλα αυτά; Στην κάμερα;

Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.

2. Στο χειρόγραφο του Skolimowski, υπάρχει σ' αυτό το σημείο το σκίτσο ενός φαλακρού ανθρώπου, που γελάει με δύο στόματα.

Δύο ποιήματα

Ποίημα για ηλιθίους

Μην κοιτάς τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων·
δεν αξίζει τον κόπο να παρακολουθήσεις αυτή την ιστορία.
Ό,τι σε αφορά, βρίσκεται πάντα στο τέλος,
ανάμεσα στις Αγγελίες και το Δελτίο Καιρού,
μιας και μόλις αγόρασες ή πούλησες ένα Fiat.

Μακάριοι οι μικροί·
εντάξου, λοιπόν, μ' ανακούφιση στην πλειοψηφία
και δέξου περήφανα τη συλλογή μας:
Heineken, Honda, DDT,
Kodak, Kruggerand, Wyborowa,
Piatnik, Aspirin, Xerox, Yale,
LSD, Gitanes, Gillette, Grand Prix,
Playboy. Μαζί μας. Κι εμείς. Κι εσύ;
Θυμάσαι το μόσχο; Θυμάσαι
τι σου ψιθύρισε στ' αφτί το χελιδόνι;

Παράτα το τούτο το σύμπαν.
Αν σε πλησιάσουν λέγοντας: «Hello, Homo!»
ν' απαντήσεις με μια υπόκλιση στα alien,
γύρνα στα ζώα, κοίτα τα στα μάτια,
μίλα τους κι άκουσέ τα.
Ποιος μετεμψυχώθηκε σε κατσίκα;
Ποιος σκύλος ήσουν;
Ποιον άκουσες να τραγουδάει κάτω απ' το νερό;

Κοίτα.
Το ίδιο αστέρι σού 'πεσε στο κούτελο.
Κατέβα, λες.
Άλλωστε, είμαι χαμηλά.
Ας κατεβούμε μαζί όλο και πιο κάτω –
στα γήπεδα του τένις, το ξημέρωμα,
για να ξεμπλέξουμε τους ακινούς που πιάστηκαν στα δίχτυα.

22 Δεκεμβρίου 1984

«*Kino*», τχ. 10, Βαρσοβία 1966. Αναδημοσιεύτηκε στο *Jerzy Skolimowski* των Malgorzata Furdal και Roberto Turigliatto, Festival Internazionale Cinema Giovani, εκδ. Lindau, Τορίνο 1996.

Τρυφερή ανθρωποκτονία

Σας παρακαλώ, μη ρυθμίζετε τα πρόσωπά σας. Η βλάβη είναι μέσα μου.
Σηκώνω την ανάμνηση απ' τη λαβή, σαν μια βαλίτσα ή ένα παιδί –
το παράθυρο είναι ανοιχτό, ο δρόμος βαθύς, ξεχασιάρης – πώς;
Ξέχασα πώς.
Η καμπάνα αιωρείται στη γέφυρα της ακοής. Αντηχεί: λάρυγγοοο.
Είμαι πάνω μου, μες στο αίμα που άλλοτε βράζει, άλλοτε παγώνει.
Ο αέρας κατεβαίνει απ' το ταβάνι στην ανάσα μου.
Το σεντόνι, τραβηγμένο ώς τ' αφτιά. Κόκκινα ώς το χώμα,
ν' αφουγκραστούν αδύναμους ήχους.
Στο στόμα, ένα δάσος από στάχτη. Στην καρδιά, ένα αγκάθι από ψάρι.
Ωραίες ουλές. Αυτό το πρόσωπο.
Καθώς το κεφάλι πέφτει απ' την γκιλοτίνα,
σκέφτεται: μόνο για μια στιγμή.
Το λαβωμένο ζώο τρέχει κι ο θάνατος το παίρνει καταπόδι.
Κι ύστερα έρχεται μια απόλυτη μονοτονία, σαν δίσκος μαγεμένος,
μαγεμένος. Μες στο άδειο δωμάτιο,
κάτω απ' τον ήλιο του μεσημεριού, είναι η σιωπή
αφότου πάψουν οι καμπάνες. Τα έπιπλα πνιγμένα
στα τσαλακωμένα σεντόνια.
Στα τζάμια, το ποτάμι αμήχανο. Στους μεντεσέδες, ο ιδρώτας σαν πλατίνα.
Στο περβάζι, μες στο ποτήρι, διάφανος ο ουρανός.
Ο αέρας, συντρίμμια.
Το μεσημέρι δεν έχει πίστη στη βραδιά. Η πέτρα μένει ακίνητη στον αέρα,
κι αν δεν έχω τη βεβαιότητα ότι υπάρχω, ευτυχώς,
τουλάχιστον, υπήρξα.
Με κάθε ανάσα τρέχω έξω, με ρούχα όλο και πιο ανοιχτά,
ανάμεσα σε τοίχους μακρινούς όπως τα παιδικά χρόνια και τα γηρατειά.
Η λαμπερή ασπράδα μού κόβει το λαιμό με το λεπίδι,
γιατί αυτό είναι το πιο τρομερό λευκό: η Κυνάγχη. Η ρωσίδα
μπαλαρίνα κλαίει στο πρόσωπό μου έναν χορό καθάριο.
Η Κυνάγχη στ' άσπρα τετράγωνα κερδίζει, στα μαύρα πέφτει·
στην ψεύτικη σκακιέρα ο μηχανικός χορός επαναλαμβάνεται
πλανεμένος μέχρι τρέλας: αγαπώ,
αγαπώ. Κυνάγχη,
όλο και πιο μικρός τρέχω στις κόρες των ματιών σου.
Στα μάτια σου, ένας τοίχος με όψη ματωμένη, τουφεκισμένος ο έρωτας σκύβει
το κεφάλι
–ψηλός ώς εκεί που δεν τον φτάνει η φαντασία–
ή ακόμα πιο ψηλός.
Το μυαλό στριφογυρνάει στη σούβλα, τυλίγει τις εικόνες και βγάζει άλλες
απ' την κατηφοριά της μνήμης, εκεί, στα βάθη του λαιμού:
στις διακοπές, πήγα στο διπλανό δωμάτιο. Μες στον μπουφέ,
άνοιγα το στήθος του.
Η Κυνάγχη: πόσος ερωτισμός σε μία λέξη! Το πρόσωπό της
σε αρνητικό. Πριν το εμφανίσω, θα σκοτεινιάσει – το ίδιο
και το αρνητικό... Μαύρο. Στάχτη στο στόμα. Μια καμένη συζήτηση.
Μιλάμε τόσο, γιατί τίποτα δεν μπορεί να ειπωθεί.

Πατάμε σε ερείπια,
σε χείλη καμένα. Κάτω απ' τα σκοτεινά βλέφαρα, ανάβουμε ένα σπίρτο
και κοιταζόμαστε ώρα πολλή στα μάτια.
Και βυθιζόμαστε μέσα μας όλο και πιο πολύ, γαντζωμένοι
από τα χέρια μας σαν από ανεμόσκαλα.
Η Κυνάγχη στ' άσπρα τετράγωνα κερδίζει, στα μαύρα πέφτει. Η μπαλαρίνα
με ψεύτικο πόδι στο κούτελό μου, κλαίει σε μια σιωπή πάχους ενός μέτρου.
Εκείνη, εκείνη η κραυγή στο παράθυρο, σ' ένα μισόκλειστο όνειρο. Η κραυγή
των ξασπρισμένων χειλιών στο ξαναμμένο πρόσωπο ξεφεύγει σαν το χνάρι.
Ο θρήνος τρέχει και μου σφίγγει το χέρι.
Μες στο λαιμό, ψαλίδι ανοίγει τον ασήκωτο ασημένιο αέρα
–το οινόπνευμα– ρινίτιδα. Οι γροθιές τσακίζουν το μυαλό, και οι νυγμοί των μαλλιών
[σβήνουν τα κανάλια της μνήμης.

Η καμπάνα αιωρείται πάνω απ' την πόλη της ακοής. Αντηχεί: λάρυγγοοο.
Η αντανάκλαση του καθρέφτη, σαν νύχι σπασμένο, είναι δική μου
και δεν είναι πια δική μου. Σφραγίζω τις χαραμάδες των ματιών σαν παράθυρα
το χειμώνα. Γδέρνω το πρόσωπο με το μαχαίρι του έρωτα, σαν ψάρι.
Αντλώ το αίμα από τα βάθη του καθρέφτη, το γυαλί κυλά απ' τα δάχτυλά μου.
Το μαχαίρι είναι όμορφο και συγκινητικό, το μαχαίρι είναι στο χέρι μου.
Τώρα ξέρω πώς ήρθε η ώρα. Κοιτάζομαι σοβαρά –
μα ξεχνώ ότι έχω σκεπάσει τον καθρέφτη, σαν καναρίνι, ζηλεύοντας
το τραγούδι του.
Με μελετούσα. Θα πρέπει να 'μουν ανέμελος κι απρόβλεπτος,
και να μη μένω ποτέ μέρα ή νύχτα παραπάνω. Λυπάμαι
για τους τρόμους μου
που μεταλλάχτηκαν σε μύριους μικρο-φόβους.
Αγόρασα διακόσια γραμμάρια παρηγοριά, σαν ασβέστη. Ο χειμώνας
συνεχίζεται στη λάμα του μαχαιριού.
Η συμμετρία τραγουδά ένα υποβλητικό νανούρισμα. Το φουρφούρι τραγουδάει
[το τραγουδάκι του

...

Ο Κλέε κι ο Αρπ παίζουν χαρτιά. Κι οι δυο κρυολογημένοι:
Αααααρπι – ένα φτάρνισμα.
Κλε, κλε, κλε – μια κρίση βήχα,
Κάθε τόσο το ταβάνι τούς οργανώνει ένα αφιέρωμα.
Η καρδιά μες στο σώμα πάει πέρα-δώθε, σαν σίδερο του σιδερώματος.
Το καρδιογράφημα καταγράφει τις ταλαντώσεις για τις εκδόσεις Ζτέλνικ και Πιβ.
Καμία έξαρση. Και δεν πρέπει να 'ναι ωραίο.
Όλα είναι σαν την υποδοχή ενός γέρου: έζησα τόσα χρόνια, γιατί...
Όχι: πάντα διότι.
Βαρετή αυτή η αυτοανάλωση.
Ανοίγεται το καπάκι του κρανίου: το βραστό κουνουπίδι πέφτει στο πιάτο, στο βάθος
[του μυαλού η κουνιστή πολυθρόνα.

Το μεσημέρι δεν έχει πίστη στη βραδιά. Η πέτρα αιωρείται στον αέρα,
μα η υδρόγειος αρνείται· πρέπει να επιστρέψει στον εαυτό της.
Οι θανάσιμα άρρωστοι ονόμασαν το παιδί τους Κυνάγχη.
Περπατούν κάτω από έναν ουρανό που άσπρισε απ' τον πυρετό. Το συλλαμβάνει
[καλύτερα το αρνητικό.

...

Κάτω απ' τον μαύρο ουρανό, γύψινοι σκελετοί,
ο αέρας παρασέρνει το σεντόνι πάνω στα νεκρά πρόσωπα, με τη μετενσάρκωση
του γαλάζιου και το πάθος του ήλιου, σ' έναν άλλο ουρανό, μιαν άλλη μέρα.
Η πόρτα κλείνει αθόρυβα. Σιωπή πάχους ενός μέτρου.
Σας παρακαλώ, μη ρυθμίζετε τα πρόσωπά σας.
Ας κατεβούμε μέσα μας όλο και πιο κάτω, γαντζωμένοι από τα χέρια μας
σαν από ανεμόσκαλα.
Διείσδυση του άσπρου στο άσπρο. Διείσδυση στη διαφάνεια,
σε μια οθόνη τρομαχτικά κενή. Η οθόνη φαλακρή, με την εικόνα προσεχτικά
[ξυρισμένη.
Κι έπειτα, ξαφνικά: τριάντα έξι κι έξι.

Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.



Ο Jerzy Skolimowski και ο Jean-Luc Godard στη Νέα Υόρκη, το 1965.

«Θα δεις: όλο και κάτι θα βρουν να γράψουν οι κριτικοί για μας»

Ο Skolimowski όπως τον είδε ο Andrzej Kostenko

Συνέντευξη στη Małgorzata Furdal

Συνεργάζεστε με τον Skolimowski, απ' την αρχή σχεδόν της κινηματογραφικής του καριέρας. Υπογράφετε μαζί το σενάριο της ταινίας* Φράγμα*, και τ' όνομά σας το συναντάμε στις περισσότερες ταινίες του. Είστε και φίλοι. Πότε γνωριστήκατε;

Στη Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ. Νομίζω ότι ήρθε δύο χρόνια μετά από μένα. Τον θυμάμαι να τριγυρίζει στους διαδρόμους – γεροδεμένος, στενή λεκάνη, μακριά πόδια, πάντα φροντισμένος. Ξεχώριζε πολύ απ' τους άλλους σπουδαστές. Εμείς, ατημέλητοι, σαν φαντάροι ελεύθεροι υπηρεσίας· εκείνος, με κάτι κίτρινα παντελόνια – λίγο αλλιώτικος. Ξεχώριζε οπωσδήποτε απ' τον κόσμο του Λοτζ. Εκτός αυτού, από τότε ήταν τύπος μοναχικός· δεν είχε κοινωνικές επαφές. Εξαφανιζόταν κι επέστρεφε στη Βαρσοβία· δεν έμενε στο Λοτζ. Ερχόταν δυο-τρεις φορές την εβδομάδα, αλλά ήταν καλός, μελετηρός. Είχε ήδη στο ενεργητικό του το σενάριο της ταινίας *Αθώοι γόητες*, που το 'χε γράψει μαζί με τον Andrzejewski. Επιπλέον (κι αυτό ήταν κάτι καινούργιο για μας), εμφανιζόταν σαν νέος ποιητής κι οργάνωνε λογοτεχνικές βραδιές. Μερικά απ' τα ποιήματά του μ' είχαν αφήσει, στ' αλήθεια, έκπληκτο. Είχα εντυπωσιαστεί απ' την ευαισθησία του. Τον εκτιμούσαν όλοι: ο Munk, ο Andrzejewski… Κατέκτησε την κορυφή από την πρώτη στιγμή. Έπειτα, με την ταινία *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, κατάλαβα το εκπληκτικό ταλέντο του. Ήταν μια ταινία καταλυτική για τον πολωνικό κινηματογράφο: η πρώτη *μοντέρνα* ταινία. Μείναμε όλοι άναυδοι από την ωριμότητά της. Την εποχή εκείνη, ο κινηματογράφος κινούνταν μέσα σε ασφυκτικά πλαίσια.

Γνωρίζατε τον Godard, τον Cassavetes;

Βλέπαμε διάφορες ταινίες στη Σχολή, κι αυτό ήταν μεγάλο πλεονέκτημα. Είχε υπογραφεί μια συμφωνία και, ουσιαστικά, οι καλύτερες ξένες ταινίες ήταν στη διάθεση της Σχολής, δωρεάν. Έρχονταν εδώ και στην Κεντρική Επιτροπή. Φυσικά, στην Κεντρική Επιτροπή έκαναν κάποια επιλογή, ενώ εμείς μπορούσαμε να δούμε ό,τι καλύτερο υπήρχε στην Ευρώπη. Βέβαια, δεν αρκεί μόνο να βλέπεις· πρέπει να συμμετέχεις και στα γυρίσματα, για να πάρεις καλή «μυρωδιά» απ' αυτό που γίνεται. Εκείνος, όμως, δεν είχε άμεση επαφή με τον κινηματογράφο άλλων χωρών.

Πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Jerzy Skolimowski* των Małgorzata Furdal και Roberto Turigliatto, Festival Internazionale Cinema Giovani, εκδ. Lindau, Τορίνο 1996.

Πώς γνωριστήκατε;

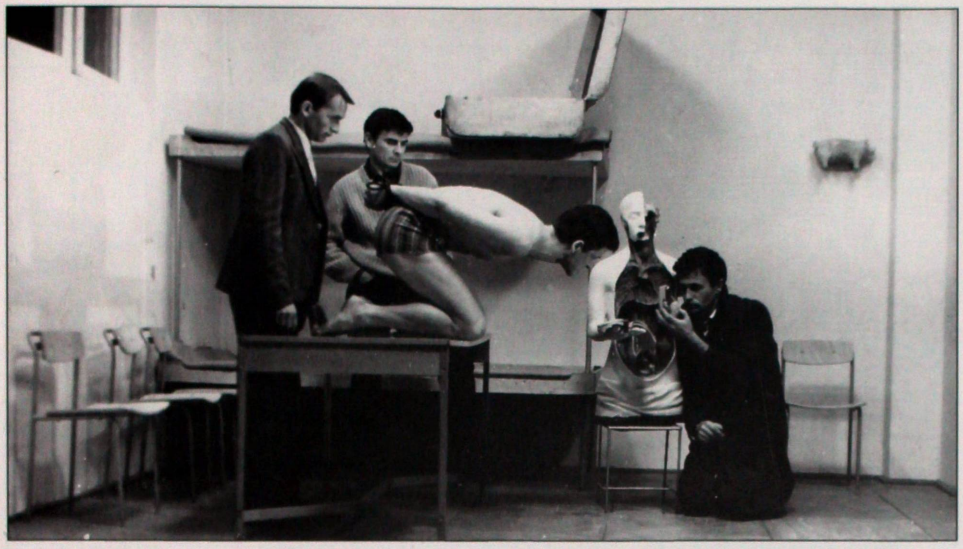
Δε θυμάμαι πώς ακριβώς. Ήμουν πολύ φίλος με τον Polanski – και μάλιστα, συγκατοικήσαμε για ένα χρόνο. Κατά τη διάρκεια των εισαγωγικών εξετάσεων στη Σχολή, ο Skolimowski έγραψε μαζί με τον Polanski το σενάριο της ταινίας *Μαχαίρι στο νερό*. Τουναντίον, θυμάμαι πάρα πολύ καλά τη στιγμή που μου πρότεινε το *Φράγμα*. Ζούσα στο Λοτζ, ήμουν παντρεμένος με την Pola Raksa, που εργαζόταν στο Λαϊκό Θέατρο της Cykała. Τελοσπάντων, ο Skolimowski μού τηλεφωνεί μέσα στ' άγρια μεσάνυχτα και μου λέει: «Κοίτα... ο Karabasz πέθανε... πάρε το τρένο κι έλα, γιατί μου δίνεται η δυνατότητα να τελειώσω εγώ την ταινία. Μου το πρότεινε ο Bossak. Δέχτηκα, με την προϋπόθεση να την ξαναγράψουμε από την αρχή, γιατί άλλο είναι να πουλάς σενάρια σε τρίτους, κι άλλο να τα γράφεις για τον εαυτό σου». Εγώ μεταφέρω αμέσως στην Pola την είδηση για το θάνατο του Karabasz, ενώ ο Skolimowski το εννοούσε μεταφορικά, όπως στη φράση «ο βασιλιάς πέθανε, ζήτω ο βασιλιάς». Φτάνω στη Βαρσοβία, και μου λέει ότι επρόκειτο γι' αστείο. Τηλεφωνώ αμέσως στην Pola και τη ρωτάω αν το 'χε πει σε κανέναν στο θέατρο. Η απάντησή της ήταν: «Μα, όχι... ίσως σε κάποιον στο μπαρ». Ύστερα, απλώσαμε ένα πέπλο σιωπής πάνω στο θέμα, γιατί έγινε η «κηδεία» του Karabasz· ήρθαν σπουδαστές απ' όλη την Πολωνία, ήρθαν αντιπροσωπίες. Η Cykała δίδασκε στη Σχολή, και, σε λίγες ώρες, η είδηση είχε μεταδοθεί σ' ολόκληρη τη χώρα. Φοβόμαστε πως θα μπορούσε να φανεί σαν ένα κυνικό, ωμό αστείο δύο νεαρών κινηματογραφιστών. Κι αυτό, επειδή στο *Φράγμα* θα ήμουν ο βοηθός οπερατέρ. Η πρώτη μου ταινία ήταν ένα επεισόδιο στη σπονδυλωτή ταινία του Wajda *Ο έρωτας στα είκοσι*. Είχα μπει αμέσως στο κύκλωμα, και ο Laskowski μού πρότεινε να δουλέψω στο *Φράγμα*.

Στο Φράγμα ήσαστε και συν-σεναριογράφος. Φαίνεται ότι το σενάριο γράφτηκε μέρα με τη μέρα.

Ακριβώς: μέρα με τη μέρα. Μ' αρέσει το *Φράγμα*. Ο μηχανισμός ήταν ο εξής: συχνά επινοούσα μια σκηνή μέσα στο απόλυτο χάος – κάπως σαν το κυνήγι. Υπήρχε ο κυνηγός (δηλαδή ο Skolimowski, ο οποίος, ως σκηνοθέτης, είχε την ευθύνη) και υπήρχε κι ο σκύλος (δηλαδή εγώ, που του 'φερνα διάφορες ιδέες). Τα πάντα γίνονταν ασυνείδητα· όχι όπως στην περίπτωση του Kieślowski, που χάραζε μια συγκεκριμένη φιλοσοφική γραμμή στη βάση μιας θεώρησης, κι όλη αυτή η δομή ήταν εκ των προτέρων καθορισμένη, ίσως και πριν ακόμα γραφτεί το σενάριο. Εμείς, ποτέ δε γράψαμε σενάριο μ' αυτόν τον τρόπο. Επινοούσαμε μια σκηνή, γύρω απ' αυτήν αναπτυσσόταν μια άλλη, κατόπιν τις συνενώναμε όλες, αλλά ποτέ σύμφωνα μ' ένα προκαθορισμένο θεωρητικό σχήμα – ποτέ. Πιστεύω πως αυτό είναι πολύ πιο φυσικό. Η προσωπικότητα βγαίνει στην επιφάνεια μόνη της, χωρίς την ανάγκη να βάλεις μάσκα για να κάνεις την ταινία. Ποτέ δεν υπήρξε προγραμματισμός στα χαρτιά. Γιατί ο Skolimowski ήταν ικανός να αυτοσχεδιάζει; Γιατί είχε καταπληκτικό «αφτί» για τους διαλόγους. Κι όχι μόνο έγραφε διαλόγους που τους χαρακτήριζε η φυσικότητα, αλλά κατόρθωνε και να μη χάνει το νήμα της δραματουργικής εξέλιξης. Έτσι έγραφε τους διαλόγους: όταν το κείμενο ήταν έτοιμο, άρχιζε να διαγράφει τις περιττές λέξεις για να πετύχει το μέγιστο της ουσίας με τις ελάχιστες λέξεις. Για μένα, ήταν μια αληθινή αποκάλυψη. Ποτέ δεν ξανάδα άλλον να το κάνει. Ο Wajda, για παράδειγμα, ποτέ δεν είχε «αφτί» για τους διαλόγους· δεν τα κατάφερνε. Έπειτα, ο Skolimowski είχε μεγάλο ταλέντο στη σύλληψη του κάδρου: ήξερε πού να τοποθετήσει την κάμερα, πώς έπρεπε να είναι η ταινία από την άποψη της φόρμας, πώς να την εμπλουτίσει εικαστικά. Οι φακοί ζουμ ήταν τότε κάτι καινούργιο, κι εκείνος έμαθε να τους χρησιμοποιεί τέλεια. Ολόκληρο το *Φράγμα* είναι γυρισμένο με φακό ζουμ. Ο Laskowski είχε αναλάβει τη φωτογραφία, αλλά η συνεισφορά του στην ταινία δεν είναι σημαντική. Υπάρχουν σκηνές όπου φαίνεται η Βαρσοβία από ένα τραμ εν κινήσει. Δεν είχε όρεξη να τις γυρίσει, κι έστειλε εμένα. Κι όταν, αργότερα, εμφανίστηκε στο περιοδικό «Film» ένα άρθρο με τίτλο «Laskowski, ο ποιητής της Βαρσοβίας», έβαλα τα γέλια. Ο Laskowski δεν ήταν σαν τον Sobociński... δεν είχε το πάθος του.

Το Φράγμα είναι μια ταινία γεμάτη εκπληκτικές επινοήσεις...

Είναι απίστευτη η σκηνή με το τραμπολίνο. Δεν ξέραμε πώς να τη γυρίσουμε. Ο επίλογος γράφτηκε στο δικαστήριο. Τις λεπτομέρειες για το γύρισμα της σκηνής με το πήδημα πάνω στη βα-



Φράγμα.

λίτσα έπρεπε να τις φροντίσει ο Grocholski, κουνιάδος του Zanussi, που ήταν θεότρελος. Στρατολόγησε έναν ηλικιωμένο ακροβάτη από ένα τσίρκο, ο οποίος, μόλις είδε το τεράστιο τραμπολίνο, έπαθε σοκ, παρ' όλο που υπήρχε προστατευτικό δίχτυ από κάτω. Φυσικά, θα ρεζιλευόταν αν υπαναχωρούσε, κι έτσι δέχτηκε να πηδήσει πάνω στη βαλίτσα· όμως, τη στιγμή που επιχειρούσε το άλμα, έπαθε καρδιακή προσβολή…

Θυμάμαι ακριβώς πώς επινοήσαμε το επεισόδιο με τον Łomnicki. Είχε καθοριστεί η μέρα του γυρίσματος, αλλά αποβραδίς δεν είχαμε καμία ιδέα για το τι έπρεπε να κάνουμε. Μετά το θέατρο, πήγαμε στο σπίτι του, να του πούμε να σκεφτεί εκείνος κάποια σκηνή, μια που εμείς δεν είχαμε βρει καμία. Κι αυτό ήταν ένα από τα ωραία πράγματα εκείνης της εποχής. Κανονικά, ένας ηθοποιός –και μάλιστα, του δικού του διαμετρήματος– θα μας είχε πετάξει έξω με τις κλοτσιές. Εκείνος, όμως, στάθηκε ν' ακούσει με προσοχή τις αοριστολογίες μας. Είχαμε σκεφτεί να τον βάλουμε να κάνει έναν αντάρτη της Εθνικής Στρατιάς, έναν τύπο επιδειξιομανή και ερωτύλο. Ώς τότε, δεν είχε βγει ποτέ στο πανί τέτοιος χαρακτήρας. Υπήρχε η ρομαντική εικόνα του αντάρτη, όλοι εκείνοι οι Cybulski που έβγαιναν απ' το ίδιο καλούπι... Μας ήρθε η ιδέα να τον κάνουμε γιατρό, κι η Joanna Szczerbic να πηγαίνει σ' αυτόν για να της δώσει μια βεβαίωση ασθενείας. Εκείνος θ' άρχιζε να της κάνει τα γλυκά μάτια, κυρίως για να της διηγηθεί την ιστορία του (είναι ο τύπος που κατακτά τα κορίτσια με διηγήσεις για την εξέγερση ή για τον καιρό του πολέμου). Και θυμάμαι πώς προέκυψε η ατάκα «Όταν πέφταμε να κοιμηθούμε στα ναρκοπέδια, ενώ έπρεπε να συνεχίσουμε την προέλαση, εγώ έκανα αυτό...», οπότε ο Łomnicki έπαιρνε δύο σπίρτα και τα 'βαζε ανάμεσα στα βλέφαρα.

***Αμέσως μετά το* Φράγμα, *συνεργαστήκατε στην* Αναχώρηση.**

Στο Μπέργκαμο, όπου παρουσιάστηκε το *Φράγμα*, ο Skolimowski γνώρισε την Bronka Ricquier, που έμελλε να γίνει η παραγωγός μας. Είχε φύγει από την Πολωνία πριν τον Πόλεμο κι είχε δημιουργήσει οικογένεια στο Βέλγιο. Μαζί με το σύζυγό της, εξέδιδε ένα αυτοκινητιστικό περιοδικό, πολύ ξεχωριστό. Στο Μπέργκαμο έμεινε ενθουσιασμένη από την ταινία του Skolimowski, ο οποίος της περιέγραψε το σχέδιο ενός νέου σεναρίου· την ιστορία ενός ρώσου πιλότου που κατέρριπτε το παγκόσμιο ρεκόρ πτήσης με ανεμόπλανο και προσγειωνόταν στη Δύση, σ' ένα σκουπιδότοπο, ένα νεκροταφείο αυτοκινήτων. Επιστρέφοντας από το Μπέργκαμο, ο Skolimowski μού πρότεινε να γράψουμε μαζί το σενάριο, λέγοντάς μου ότι είχε ήδη βρει παραγωγό κι είχε το συμβόλαιο υπογεγραμμένο. Αρχίσαμε να γράφουμε, αλλά μετά από ένα μήνα περίπου, αντιληφθήκαμε ότι το σενάριο θα έφτανε για μια ταινία το πολύ μιας ώρας κι ότι δεν μπορούσαμε να προσθέσουμε τί-



Ο Jean-Pierre Léaud στην Αναχώρηση.

ποτα χωρίς να καταστρέψουμε το βασικό θέμα. Στο μεταξύ, εκείνη είχε οργανώσει όλη την παραγωγή κι είχε βρει τους ηθοποιούς. Επειδή ο Jerzy φοβόταν λιγάκι να της το πει, έστειλε εμένα στις Βρυξέλλες. Όμως, λίγο πριν την αναχώρηση, επινοήσαμε την ιστορία του κομμωτή που τρελαίνεται για τα αυτοκίνητα και κλέβει ένα για να συμμετάσχει σ' έναν αγώνα. Όταν ανέφερα στην Bronka Ricquier ότι δεν είχαμε ετοιμάσει ακόμα το σενάριο, έγινε έξω φρενών, είπε ότι ποτέ πριν δεν της είχε συμβεί κάτι τέτοιο κι ότι θα 'πρεπε να το ξανασκεφτεί. Την επομένη, στο πρόγευμα, της διηγήθηκα την καινούργια ιδέα μας. Αφού άκουσε προσεκτικά, είπε: «Τηλεφώνησε σ' εκείνο το ζώο». Όταν ο Skolimowski ήρθε απ' το Λονδίνο, μας έκλεισε σ' ένα ξενοδοχείο και δε μας έδωσε ούτε δεκάρα – μόνο τα γεύματά μας ήταν πληρωμένα. Ερχόταν κάθε μέρα, χτυπούσε την πόρτα και, χωρίς να μπει στο δωμάτιο, έπαιρνε τις τρεις-τέσσερις χειρόγραφες σελίδες. Ύστερα, όμως, όταν πήρε τη Χρυσή Άρκτο στο Βερολίνο, εμείς δεν ήμαστε εκεί.

Το σενάριο της* Αναχώρησης *το γράψατε στα πολωνικά. Ο Léaud είχε κάποια συμμετοχή στους διαλόγους;

Όχι· ο Léaud είναι εσωστρεφής. Ήταν γοητευμένος από τον Truffaut, ο οποίος ήταν σαν πατέρας του. Ο Léaud δούλεψε μαζί μας σαν να ζούσε μια περιπέτεια. Άλλωστε, δεν είχαμε καμία δυνατότητα επικοινωνίας μαζί του, εξαιτίας της γλώσσας.

Η αναχώρηση δίνει την αίσθηση μιας ταινίας «τζαζ», οπωσδήποτε εξαιτίας της μουσικής τού Komeda, αλλά όχι μόνον. Έχει κανείς την εντύπωση ότι η ταινία κατασκευάστηκε πάνω σ' αυτή τη μουσική. Σε ποια φάση του σχεδίου εντάχθηκε ο Komeda;

Ζούσε μαζί μας στις Βρυξέλλες. Ήταν μια από τις ωραιότερες στιγμές της ζωής μας. Εκτός από συνθέτης, ο Komeda ήταν πραγματικά άνθρωπος του κινηματογράφου. Κατανοούσε απολύτως τη λειτουργία της μουσικής σε μια ταινία κι είχε έναν αξιοσημείωτο ρόλο στη διαδικασία της σύλληψής της. Επιπλέον, ήταν εξαιρετικός σύμβουλος σε θέματα σεναρίου, γιατί μπορούσε να εντοπίζει τα αδύνατα σημεία. Η Ricquier του πρόσφερε ένα χώρο για να μείνει, στον οποίο μεταφέραμε ένα πιάνο. Θυμάμαι ότι ήταν μια ευτυχισμένη περίοδος στη ζωή του Komeda. Περάσαμε μαζί ενάμιση μήνα.

Αντίθετα, στην ταινία* Διάλογος 20-40-60 *ήσαστε ο οπερατέρ.
Ναι. Ήταν καλή ιδέα να δημιουργήσουμε μια ταινία γύρω από ένα διάλογο. Ήταν η μοναδική φορά, στο εξωτερικό, που ο Skolimowski ήταν κύριος της γλώσσας. Μικρή ταινία – και δύσκολη: ο χειμώνας ήταν ιδιαίτερα σκληρός, και υπήρχαν πολλές εξωτερικές λήψεις. Μέχρι το τελευταίο λεπτό συνεχίστηκε το «είπα-ξείπα» με την Joanna Skolimowska, που δεν ήθελε να παίξει στην ταινία. Μόλις δύο μέρες πριν αρχίσουν τα γυρίσματα, ήταν ακόμα αρνητική. Είναι κρίμα που σπατάλησε το ταλέντο της. Την εποχή εκείνη, ήταν από τις καλύτερες ηθοποιούς. Έπαιζε με πολύ φυσικότητα, έτσι όπως ήταν πάντα σκυθρωπή, κατσουφιασμένη...

Οι περιπέτειες του Ζεράρ *είναι ένα εντελώς διαφορετικό είδος παραγωγής. Πήρατε και σ' αυτήν μέρος.*
Ναι, αλλά πρέπει να πω ότι είχαμε απόλυτη ελευθερία. Ήταν ένα κλασικό χολιγουντιανό σενάριο, κι εμείς, με το θράσος των νεαρών κινηματογραφιστών, αποφασίσαμε να το διασκευάσουμε. Συνέβη, μάλιστα, να βρεθούμε σ' ένα έτοιμο σκηνικό χωρίς να έχουμε ιδέα για τη σκηνή που επρόκειτο να γυρίσουμε. Ο Skolimowski ήταν απόλυτα ανέτοιμος για μια τόσο μεγάλη παραγωγή. Έχει, όμως, απίστευτη ψυχραιμία και δύναμη θέλησης. Ελάχιστοι σκηνοθέτες θα 'χαν αντέξει ψυχολογικά. Είναι αξιοθαύμαστος.

Είναι αλήθεια ότι στην αρχή χρησιμοποιήσατε κάμερες βαριές, του στούντιο, και χρειάστηκε να τις αντικαταστήσετε με ελαφρότερες;
Εν μέρει, ναι. Υπήρχε μια Panavision, αλλά εμείς επινοούσαμε συνεχώς τρελά πράγματα, όπως, για παράδειγμα, τη σκηνή του ανεμόμυλου, με τους εξεγερμένους να πυροβολούν τους δύο επαναστάτες που κρέμονται από τα φτερά του. Δε θα μπορούσε να γίνει με τη βαριά κάμερα, μια που είχα σκεφτεί να κινηματογραφήσω τη σκηνή απ' τα φτερά του ανεμόμυλου εν κινήσει.

Συνεργαστήκατε στο σενάριο της ταινίας* Ψηλά τα χέρια!, *που, ξέρουμε ότι γεννήθηκε σε συνθήκες απόλυτου αυτοσχεδιασμού. Ο Skolimowski έκανε σημαντικές αλλαγές στο κείμενο, στη διάρκεια του γυρίσματος;

Όχι· έμεινε απολύτως πιστός. Ο Sobociński έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο. Ήταν δική του η ιδέα να κατασκευαστεί ένα βαγόνι μεγάλο όσο το πλατό. Αρχικά, ήταν να την «τραβήξω» εγώ, αλλά ήμουν απασχολημένος με την ταινία *Η ζωή του Ματθαίου* του Witold Leszczyński. Έτσι ακριβώς λειτουργεί η θεωρία του τυχαίου. Αν ήμουν ελεύθερος, ίσως ο Sobociński να μη γινόταν ποτέ διευθυντής φωτογραφίας ταινιών μεγάλου μήκους. Την εποχή εκείνη, εργαζόταν στην εταιρεία κινηματογραφικών παραγωγών του στρατού. Εμείς ήμαστε που τον βγάλαμε έξω από κει. Ο ίδιος δεν το σκεφτόταν καθόλου.

Δουλέψατε, όμως, στον πρόλογο που προστέθηκε 14 χρόνια αργότερα.
Ναι· τον γυρίσαμε στη Βαρσοβία, τη Βηρυτό και το Λονδίνο. Ήταν και πάλι μια περίοδος όπου ο Skolimowski μπορούσε να δουλέψει ελεύθερα. Δύσκολο να πει κανείς αν αυτό έχει μεγάλη σημασία. Πιστεύω ότι το *Ψηλά τα χέρια!* ήταν μια καταπληκτική ταινία κι ότι το νέο κομμάτι δεν πρόσθεσε και πολλά πράγματα.

***Συμμετείχατε και στην ταινία* Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση.**
Σαν οπερατέρ στο δεύτερο συνεργείο. Έκανα κι ένα μέρος του μοντάζ. Μοντάζ έκανα επίσης και στους *Χείμαρρους της άνοιξης*: την τελευταία «υπερπαραγωγή». Κάναμε γυρίσματα στην Πράγα και τη Ρώμη. Εκείνος, όμως, κλότσησε αυτή την ευκαιρία. Δεν ξέρω τι έγινε… δεν το πήρε ζεστά, σαν να μην αντιλαμβανόταν ότι από εκείνη την ταινία εξαρτιόνταν πολλά πράγματα. Είχε στη διάθεσή του έναν παχυλό προϋπολογισμό (παραγωγός ήταν ο Rizzoli), ένα καταπληκτικό συνεργείο, αλλά εκείνος ήταν σαν να 'κανε την ταινία με το αριστερό χέρι – ήταν εντελώς απών. Η Kinski είναι εξαιρετική ηθοποιός, έχει τσαγανό, είναι ικανή να ξενυχτήσει για να μελετήσει τις ατάκες της,



Από το γυρίσματα της ταινίας Οι περιπέτειες του Ζεράρ.

πασχίζει να παίξει καλά το ρόλο της. Παρ' όλα αυτά, δεν υπήρχε συνεννόηση μεταξύ τους. Αντίθετα, ο Timothy είναι ένας από εκείνους τους αμερικανούς σταρ που είναι νέοι και γεμάτοι βίτσια. Ο Skolimowski είναι ο μοναδικός πολωνός σκηνοθέτης που είχε πολλούς σταρ στις ταινίες του. Αρκεί να αναφέρουμε τα ονόματα των ηθοποιών που συνεργάστηκαν μαζί του: David Niven, Claudia Cardinale, Gina Lollobrigida, κι αργότερα, Alan Bates, Jeremy Irons, Robert Duvall... Δεν μπορούν να περηφανευτούν για το ίδιο πράγμα ούτε ο Wajda, ούτε ο Zanussi... Είναι πάρα πολύ δύσκολο να δεχτούν ένα ρόλο ηθοποιοί αυτού του διαμετρήματος. Εξαιρουμένου του Polanski, ο Jerzy ήταν γνωστός στη Δύση περισσότερο απ' οποιονδήποτε άλλον, και πιστεύω πως είναι ακόμα. Κι έπειτα, οι ταινίες του δεν γερνούν ποτέ, γιατί δεν είναι πολιτικές, κι ούτε βασίζονται σε μια θεωρία.

Κι όμως, η πολιτική είναι σημαντικό στοιχείο στις ταινίες του· μόνο που εμφανίζεται στο μικρόκοσμο, αφορά στα άτομα.

Να γιατί οι ταινίες του είναι κατανοητές. Αυτό, όμως, απαιτεί πολύ θάρρος και ταλέντο. Μια ταινία που βασίζεται σε μια θεωρία, μια πολιτική ταινία, είναι πολύ πιο απλό να καταστρωθεί και να πραγματοποιηθεί.

Ας γυρίσουμε στην* Επιτυχία*... Είπατε ότι κάνατε εν μέρει το μοντάζ της...

Ο Skolimowski είχε δικό του μοντέρ, τον Barrie Vince, με τον οποίο είχε συνεργαστεί στο *Deep End*. Οι Άγγλοι κάνουν το μοντάζ στη μουβιόλα, ένα σύστημα που –σαν καλοί Εγγλέζοι– αγαπούν πάρα πολύ, αλλά πρόκειται για ένα είδος χειρωνακτικής παραγωγής του 1800... Ο Skolimowski είχε, λοιπόν, έναν μοντέρ, φανατικό της μουβιόλας. Θυμάστε τη σκηνή του ποδοσφαιρικού αγώνα; Είχε γυριστεί με πολλές κάμερες. Το μοντάζ στη μουβιόλα θα απαιτούσε πάνω από μια εβδομάδα, και θυμάμαι τη συζήτηση που είχα με τον Barrie. Του έλεγα: «Άκουσέ με: σε σύγκριση με τη *Steinbeg*, η μουβιόλα είναι βαρβαρότητα». Κι εκείνος: «Μοντάζ δεν είναι να τυλίγεις και να ξανατυλίγεις το φιλμ με μεγάλη ταχύτητα, σαν ηλίθιος. Πρέπει πρώτα να πάρεις την απόφαση, με το μυαλό, κι ύστερα να προχωρήσεις στο κόψιμο του φιλμ». Τότε έπεισα τον Skolimowski να κάνουμε το μοντάζ της σκηνής του ποδοσφαιρικού αγώνα και οι δύο, ταυτόχρονα, μια που είχαμε και τις δύο επιλογές στη διάθεσή μας. Όμως εγώ ήθελα να κάνω το μοντάζ σε μια *Steinbeg* με δύο monitors. Κατά τη διάρκεια του αγώνα, οι κάμερες δεν ήταν συγχρονισμένες, βλέποντας όμως το υλικό, διαπίστωσα ότι ήταν δυνατόν να επιτευχθεί ο συγχρονισμός, παρατηρώντας τους παίκτες στην οθόνη – δουλειά δύο ημερών. Ο Barrie, αντίθετα, δεν μπόρεσε να μοντάρει τη σκηνή στον ίδιο χρόνο. Εντέλει, παραδόθηκε, αυτός και η μουβιόλα του! Ο δικός του τρόπος να κάνει μοντάζ, είναι πρόσφορος όταν η ταινία είναι ήδη γραμμένη στα χαρτιά, οπότε και το μοντάζ μπορεί να γίνει με μεγάλη ακρίβεια...

Πώς δουλεύστε με τον Skolimowski στα γυρίσματα;

Η θέλησή του για δημιουργία είναι πάντα πολύ δυνατή. Ποτέ δεν υψώνει τη φωνή, δεν παρασύρεται απ' τις αντιπάθειες, δεν κάνει σκηνές. Όμως, έχει μέσα του μια ένταση τεράστια, όπως στη ζωή: όταν θέλει κάτι, το πετυχαίνει. Σε συνθήκες ηρεμίας, κατορθώνει να καθυποτάσσει ψυχολογικά τους άλλους. Είναι εξαιρετικά οργανωτικός.

Αφήνει περιθώρια πρωτοβουλίας; Εσείς συνεργαστήκατε μαζί του υπό διάφορες ιδιότητες.
Ναι, γιατί είναι τύπος μάλλον της έμπνευσης παρά της τεχνικής· όχι όπως ο Polanski, που έρχεται προετοιμασμένος, ξέροντας από πριν πού θα στήσει τη μηχανή. Του Skolimowski δε θα του περνούσε ποτέ από το μυαλό κάτι τέτοιο – μετακινεί την κάμερα, κοιτάζει απ' το βιζέρ. Ο οπερατέρ έχει μεγάλη ελευθερία. Εμένα μ' άρεσε αυτό. Κι ο Wajda δουλεύει πάνω-κάτω με τον ίδιο τρόπο. Είναι ένα εντελώς διαφορετικό στιλ, που προκαλεί μάλλον αμηχανία στους δυτικούς. Όπως συνέβη στα γυρίσματα της ταινίας *Οι περιπέτειες του Ζεράρ*: από τη μια, ένα μεγάλο συνεργείο, κι από την άλλη, τρεις Πολωνοί που μαλλιοτραβιούνται στο σετ κι ο καθένας τραβά προς το μέρος του την κάμερα. Ο Jerzy δεν είναι τόσο αυταρχικός όσο ο Polanski, αλλά τον διακρίνει μια εξαιρετική ένταση. Ψυχολογικά, αντέχει πάρα πολύ· έχει αυτό που λέμε «ατσάλινα νεύρα». Υπομένει πάρα πολύ καλά οποιαδήποτε αντιξοότητα, ακόμα κι αν προέρχεται από την παραγωγή. Ποτέ δεν τον είδα να καταρρέει.

Κάποτε ο Polanski είπε ότι ο Skolimowski είναι ο χειρότερος εχθρός του εαυτού του.
Πιστεύω ότι είναι μια έξυπνη παρατήρηση. Όντας απ' τη φύση του μοναχικός, ο Skolimowski δεν έχει το ταλέντο να κερδίζει τη συμπάθεια του κόσμου – ταλέντο που, αντιθέτως, έχει ο Polanski, κι ας είναι φίλερις και βίαιος. Ο Skolimowski, τώρα έχει αλλάξει, αλλά συνεχίζει να είναι ένας άνθρωπος μάλλον ψυχρός, κι ο εγωκεντρισμός του δημιουργεί ένα φράγμα. Κι ο Polanski είναι εγωκεντρικός, αλλά είναι πάντα πολύ ζεστός, συχνά απασχολημένος με κάποια πρωτοβουλία, είτε των ηθοποιών, είτε των συνδικαλιστικών οργανώσεων, και γι' αυτό έχει γύρω του πολύ κόσμο. Είναι ένας βασιλιάς που έχει την ανάγκη να περιτριγυρίζεται από τους αυλικούς του. Ο Skolimowski, αντίθετα, έχει πολύ λίγα πρόσωπα γύρω του.

Στη Βενετία, ο Polanski μάς είπε ότι το μεγαλύτερο πρόβλημα του Skolimowski είναι ότι δεν έχει κόψει τον ομφάλιο λώρο με την Πολωνία.
Δε γνωρίζω κανέναν πολωνό σκηνοθέτη που να είναι σε θέση να το κάνει. Ο Polanski είναι εβραίος· γεννήθηκε στο Παρίσι. Έχει κοσμοπολίτικη νοοτροπία. Όταν επέστρεψε στο Παρίσι ύστερα από την πρώτη φορά που είχε πάει στην Πολωνία, ήξερε ότι αυτή ήταν η πόλη του, η πατρίδα του. Για έναν που διαμορφώθηκε μέσα στην πολωνική παράδοση, αυτό είναι αδύνατον. Ο πατέρας του Skolimowski πέθανε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Το όνομα των Skolimowski το άκουσα μωρό παιδί από τον παππού μου, που με πήγαινε στον τάφο της Róza Skolimowska, γιαγιάς του Jerzy, με την οποία είχε σχέσεις πριν από τον πόλεμο. Η μητέρα του Skolimowski ήταν πολύ δραστήρια στη διάρκεια του πολέμου – μάλιστα, έκρυψε και εβραίους στη διάρκεια της Κατοχής. Κατά βάθος, όμως, ποιος αποστασιοποιήθηκε απ' το πολωνικό πρόβλημα; Ο Mrożek επιστρέφει, ο Miłosz είναι στην Κρακοβία, ο Żuławski γυρίζει ταινίες εδώ... Συνεπώς, ο Polanski έχει δίκιο, αλλά πιστεύω ότι δεν είναι μόνο η περίπτωση του Skolimowski· είναι μια πολύ «σλαβική» ιστορία.

Η ιδέα της Αναχώρησης, δε θα λέγατε ότι είναι μάλλον αποτέλεσμα της αγάπης του για τα αυτοκίνητα;
Ο Skolimowski τρελαίνεται για τ' αυτοκίνητα. Τ' αυτοκίνητα, όμως, έχουν μεγάλη σημασία για όλη την τριάδα: τον Skolimowski, τον Polanski κι εμένα. Μεταξύ μας υπήρχε πάντα κάποιος ανταγωνισμός. Υπάρχει ένα πολύ ωραίο ανέκδοτο για ένα ταξίδι του Skolimowski από τη Γερμανία στην Πολωνία με την καινούργια του BMW 320 TI, που τότε ήταν καταπληκτικό αυτοκίνητο. Το γεγονός συνέβη λίγο πριν γυριστεί το *Όλα για πούλημα* του Wajda, όπου υπάρχει μια σκηνή στην οποία ο πρωταγωνιστής-σκηνοθέτης πέφτει θύμα τροχαίου, τραυματίζεται στο κεφάλι και φωτογραφίζει τον εαυτό του με μια Polaroid. Ήταν αυτό ακριβώς που είχε κάνει ο Skolimowski. Διέσχιζε τη Γερμανία με την BMW του, και κάποια στιγμή βλέπει στην άκρη του δρόμου γερμανούς στρατιώτες να του κουνούν σημαιάκια. Νομίζει ότι τον χαιρετούν. Συγκινείται τόσο, ώστε δεν αντιλαμβάνεται το τεθωρακισμένο που διασχίζει το δρόμο. Φυσικά, καρφώθηκε πάνω στο τανκ – τόσο δυνατά, που του 'φυγε η βέρα από το δάχτυλο. Πρώτη του σκέψη: ήταν ακόμα ζωντανός·



Ο Jerzy Skolimowski σε μια MERCEDES 350 SL.

δεύτερη σκέψη: τι θα 'λεγε στην Joanna όταν θα τον αντίκριζε χωρίς βέρα· τρίτη σκέψη: τόσο αίμα, σαν αυτό που έτρεχε απ' το σπασμένο του κεφάλι, δεν το 'χε ξαναδεί ποτέ στο σινεμά. Πήρε λοιπόν την Polaroid και, μπροστά στους Γερμανούς, που χρειάστηκε να τον τραβήξουν έξω απ' το σπασμένο παρμπρίζ, αυτοφωτογραφήθηκε μερικές φορές, για να δει πώς έτρεχε το αίμα.
Αντίθετα, το πρώτο του τροχαίο τού συνέβη ενώ οδηγούσε χωρίς άδεια ένα Wartburg. Και εδώ έχουμε έναν Skolimowski 100%. Μια βροχερή μέρα, που πήγαινε στο Λοτζ, το αυτοκίνητό του ξέφυγε από την πορεία του. Ο Jerzy μας διηγήθηκε αργότερα ότι ξύπνησε έχοντας αγκαλιασμένο το... δέντρο πάνω στο οποίο είχε συντριβεί το Wartburg. Εκείνος, όμως, δεν είχε πάθει τίποτα. Και τότε τι έκανε; Επειδή δεν είχε δίπλωμα οδήγησης, πήγε σε κάποιους χωρικούς της περιοχής και τους ζήτησε να τον βοηθήσουν να μεταφέρει και να κρύψει το αυτοκίνητο σ' έναν αχυρώνα. Με κάποιο –υπόγειο– τρόπο, πήρε δίπλωμα, και σε τρεις μέρες ξανάβαλε το αυτοκίνητο στο σημείο του ατυχήματος, προσποιήθηκε πως είχε μόλις συμβεί, τηλεφώνησε στην Τροχαία κι έφτασε στο σημείο να αποζημιωθεί κι απ' την ασφαλιστική εταιρεία. Οποιοσδήποτε άλλος φοιτητάκος της Σχολής Κινηματογράφου θα 'χε τρομάξει και θα 'χε εξαφανιστεί, εγκαταλείποντας το αυτοκίνητο.

Ο Skolimowski έχει κάτι σπουδαίο: την αίσθηση του χιούμορ. Βρίσκω ότι το κωμικό αποτελεί μια σημαντική πτυχή των ταινιών του.

Το κωμικό; Δεν ξέρω. Ανέκαθεν αγαπούσε τις απροσδιόριστες μεταφορές. Συχνά σκέφτομαι ότι ίσως ήταν πολύ τολμηρός, ότι ξέφευγε από κάθε ερμηνεία. Όμως εκείνος μου 'λεγε πάντα: «Θα δεις: όλο και κάτι θα βρουν να γράψουν οι κριτικοί για μας».

Βαρσοβία, 22 Σεπτεμβρίου 1996.
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.

Jerzy Skolimowski

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΕΣ





Jerzy Skolimowski: ένας «πυγμάχος-ποιητής» στο κινηματογραφικό ρινγκ

του Θωμά Λιναρά

Είμαι ένας αισιόδοξος που ξέρει πολύ καλά
ότι στο τέλος θα χάσει· άρα: ένας απαισιόδοξος.
Συνεπώς, το θέμα είναι να χάσει κανείς
όσο το δυνατόν πιο αργά.

J. S.

Κάποτε στην Πολωνία.

Όταν, το 1960, ο 22χρονος Jerzy Skolimowski γράφεται στην Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ, έχει ήδη δημοσιεύσει δύο ποιητικές συλλογές και ένα θεατρικό έργο, είναι μέλος της Ένωσης Πολωνών Συγγραφέων, έχει πάρει μέρος σε είκοσι έξι επίσημους πυγμαχικούς αγώνες (έχοντας κερδίσει τους μισούς) κι έχει συνεργαστεί στο σενάριο της ταινίας *Αθώοι γόητες* (1960) του Andrzej Wajda, στην οποία κάνει και την πρώτη του κινηματογραφική εμφάνιση, στον μικρό ρόλο ενός πυγμάχου. Το διεισδυτικό βλέμμα της ταινίας στη σύγχρονη πολωνική πραγματικότητα[1] και η σκιαγράφηση του κεντρικού χαρακτήρα οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στην πένα του Skolimowski, που έγραψε το σενάριο μαζί με τον Jerzy Andrzejewski, συγγραφέα του βιβλίου *Στάχτες και διαμάντια*, στο οποίο βασίστηκε η ομότιτλη ταινία του Wajda. Με προτροπή, λοιπόν, του τελευταίου, ο Skolimowski, που μέχρι τότε πίστευε ότι «μονάχα οι ποιητές είναι πραγματικοί καλλιτέχνες και όχι οι άνθρωποι του κινηματογράφου», γράφεται στην περίφημη σχολή του Λοτζ. Εκεί, στην πρώτη του κιόλας χρονιά, συνεργάζεται με τον τελειόφοιτο Roman Polanski στο σενάριο της ταινίας *Μαχαίρι στο νερό*, που θ' ανοίξει, μαζί με τις πρώτες δικές του ταινίες, ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία του πολωνικού κινηματογράφου (και όχι μόνον).

Από την αρχή των σπουδών του προετοιμάζει, χρησιμοποιώντας το φιλμ που του αντιστοιχούσε ως σπουδαστή, με μεθοδικότητα και πειθαρχία την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, την οποία ολοκληρώνει σε διάστημα τριών χρόνων, κάνοντας κυριολεκτικά τα πάντα: σκηνοθεσία, σενάριο, ερμηνεία, μοντάζ, σκηνογραφία. Το 1964, με την αποφοίτησή του, το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, με κεντρικό ήρωα το alter-ego του, Αντρέι Λέσιτς, είναι έτοιμο, και η κινηματογραφική του καριέρα αρχίζει. Η ταινία έγινε κάτω από την καθοδήγηση του μεγάλου πολωνού σκηνοθέτη, μέντορα και φίλου του Skolimowski, Andrzej Munk (που θα χαθεί τραγικά λίγο αργότερα σε τρο-

1. Ο κεντρικός ήρωας της ταινίας είναι ένας γιατρός που στον ελεύθερο χρόνο του παίζει ντράμς σ' ένα συγκρότημα τζαζ (στο κοντραμπάσο ο Roman Polanski), του οποίου ηγείται ο σπουδαίος μουσικός Krzysztof Komeda, με τον οποίο ο Skolimowski συνδεόταν με στενή φιλία. Στην ταινία παίζει επίσης και ο ηθοποιός-«θρύλος» του πολωνικού κινηματογράφου Zbigniew Cybulski, ο επονομαζόμενος και Πολωνός James Dean, που θα χαθεί κι αυτός σε τροχαίο ατύχημα (όπως ο Komeda και ο Munk), το 1967, σε ηλικία 40 ετών.



Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν.

χαίο ατύχημα), το έμπειρο μάτι του οποίου διέκρινε το τάλαντο του νεαρού Jerzy. Άλλωστε, ο Munk ήταν εκείνος που του «κόλλησε» το προσωνύμιο «ο πυγμάχος-ποιητής». Η ταινία εντυπωσιάζει αμέσως με τις αισθητικές της καινοτομίες (χρήση πλάνων σεκάνς, τράβελινγκ, εναλλαγή κοντινών-μακρινών πλάνων και αποφυγή των μεσαίων[2]), τη ρεαλιστική ακρίβεια και την αμεσότητα της καταγραφής, την περιορισμένη χρονική διάρκεια της δράσης (μία μέρα) και, φυσικά, για τον κεντρικό της χαρακτήρα: τον Αντρέι Λέσιτς. Ποιος είναι, λοιπόν, αυτός ο ήρωας; Ο Λέσιτς είναι μοναχικός, απομονωμένος, περιθωριακός, σε μια κοινωνία που έχει θέσει το περιθώριο «εκτός νόμου», κάποιος που ασφυκτιά σ' ένα παρόν στριμωγμένο ανάμεσα σ' ένα παρελθόν ηρωικών πολεμικών αναμνήσεων και σ' ένα προδιαγεγραμμένο και, γι' αυτό, αδιάφορο μέλλον· κάποιος που δεν χωρά πουθενά και περισσεύει από παντού· ένας outsider που ανεβαίνει στο κινηματογραφικό ρινγκ, για να αγωνιστεί διεκδικώντας μια «ατομική» ταυτότητα, που η σοσιαλιστική κοινωνία της συλλογικής δράσης, των συλλογικών οραμάτων, των συλλογικών ταυτοτήτων, του αρνείται. Ο Αντρέι Λέσιτς (και ο Skolimowski πίσω του) είναι εκφραστής της ανησυχίας μιας χαμένης γενιάς, ένας εξόριστος στην ίδια του τη χώρα, που προτιμά να περιπλανιέται άσκοπα και να παρατηρεί σχολιάζοντας με πικρή ειρωνεία τον κόσμο του, παρά να ενταχθεί. «Βρίσκεται στο κατώφλι της ζωής, αλλά δεν έχει την παραμικρή επιθυμία να το διαβεί, προτιμώντας να παραμείνει σε μια κατάσταση παρατεταμένης ανωριμότητας» γράφει ο Tadeusz Sobolewski. Αυτό το πέρασμα από την ανωριμότητα της εφηβείας στην ενηλικίωση θα αποτελέσει ένα από τα σταθερά θεματικά μοτίβα στο έργο του Skolimowski. Η ταινία, λοιπόν, καταγράφει τις τελευταίες ώρες και τις περιπλανήσεις του Αντρέι, λίγο πριν καταταγεί στο στρατό, μ' ένα στιλ στεγνό, ουσιαστικό και μοντέρνο, στο οποίο κυριαρχεί η ενέργεια της κίνησης. Οι ήρωες του Skolimowski, όπως και οι ταινίες του, δεν είναι ποτέ στατικοί, γιατί, όπως λέει ο ίδιος, «στη ζωή μετακινούμαστε συνεχώς· είναι μια πράξη φυσική και, ταυτόχρονα, πνευματική». Η κάμερα μοιάζει να περικυκλώνει τον ήρωα, σαν να θέλει να ακυρώσει τη διάσταση ανάμεσα στην «αντικειμενική παρατήρηση και στην υποκειμενικότητα του βλέμματος.» Επίσης, ο ρεαλισμός τής ταινίας ποτίζεται αδιόρατα από το στοιχείο της μεταφοράς, η οποία θα καταστεί η αιχμή του δόρατος των ταινιών του. Ο μηχανισμός της μεθόδου «Skolimowski» είναι ήδη σε λειτουργία στην πρώτη του κιόλας ταινία, που θα τον αναδείξει ως ένα από τα αυθεντικά ταλέντα του ευρωπαϊκού

2. «Δεν αγαπώ τα μεσαία πλάνα. Μου φαίνονται τα πιο αδιάφορα: δεν έχουν ούτε την απαραίτητη ένταση ούτε την αναγκαία ουδετερότητα» (J. S.)

κινηματογράφου, κάτι που θα επιβεβαιωθεί περίτρανα ένα χρόνο μετά, με τη δεύτερη ταινία του, την *Εγκατάλειψη*.
Αν στην πρώτη του ταινία ο Αντρέι Λέσιτς παρατηρούσε έναν εχθρικό και αδιάφορο κόσμο, περιμένοντας «να συμβεί κάτι το αμετάκλητο, μετά το οποίο να μην μπορείς να κάνεις πίσω», εδώ τον συναντάμε σ' ένα επόμενο κεφάλαιο της ζωής του: ο στρατός είναι πίσω του, αλλά πίσω του μοιάζει να βρίσκεται και το μέλλον. Ο Αντρέι, στα χρόνια που πέρασαν, έχει «ωριμάσει»: έχει χάσει κάθε ψευδαίσθηση, τα πάντα στη ζωή του είναι προσωρινά και εφήμερα, έχει διακόψει τις σπουδές του, είναι απογοητευμένος (τίποτα δεν τον γοητεύει) και συνεχίζει να είναι ένας πλάνητας, ένας περαστικός της ζωής, κάποιος που «δεν ξέρει γιατί βρίσκεται εδώ», σύμφωνα μ' ένα σαρκαστικό ποίημα του Skolimowski που επανέρχεται συχνά στις πρώτες του ταινίες.



Ο Jerzy Skolimowski στα γυρίσματα της Εγκατάλειψης.

Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του είναι πράγματι... ουδέν, με τη μόνη διαφορά ότι έχει ανέβει κυριολεκτικά στο ρινγκ της ζωής, αφού «δουλειά» του είναι να δίνει πυγμαχικούς αγώνες, όχι για να βγάλει το ψωμί του, αλλά πρωτίστως για να αγωνιστεί, για να δοκιμάσει τη μαχητικότητά του. Με την *Εγκατάλειψη*, εμφανίζεται ένα ακόμα από τα σταθερά μοτίβα στον κινηματογράφο τού Skolimowski: η ιδέα της προσωπικής μάχης, του ατομικού αγώνα ως υπαρξιακής ανάγκης φυσικής εκτόνωσης, ως επαλήθευσης της ζωτικής του ενέργειας. Ταυτόχρονα, αισθάνεται ξένος, όχι με τον εαυτό του (κανένας ήρωας του Skolimowski δεν διακατέχεται από οποιουδήποτε είδους υπαρξιακή αγωνία), αλλά μέσα στην κοινωνία στην οποία ζει, που την αντιμετωπίζει με απάθεια, αλλά και αδιαφορία, πληρώνοντάς την ουσιαστικά με το ίδιο νόμισμα. Πίσω όμως απ' αυτή τη βαριεστημάρα διαφαίνεται μια πλήρης συνειδητοποίηση των ορίων μιας ανάπηρης ελευθερίας, ενάντια στην οποία μάχεται πάνω στο ρινγκ, που μοιάζει να είναι το τελευταίο χαράκωμα της ύπαρξής του και πρέπει να το υπερασπίσει με τα ίδια του τα χέρια. Η σύγκρουσή του δεν είναι ιδεολογική (δεν είναι διανοούμενος), αλλά σωματική και, φυσικά, εξατομικευμένη.
Η *Εγκατάλειψη*, μια από τις κορυφαίες ευρωπαϊκές ταινίες της δεκαετίας του '60, επιβεβαιώνει την κινηματογραφική του ιδιοφυΐα με τη ρηξικέλευθη αισθητική της (29 πλάνα-σεκάνς σε 78', μακρόσυρτα τράβελινγκ και εντυπωσιακή χρήση του βάθους πεδίου) και τον κατατάσσει στην πρώτη γραμμή του μοντερνισμού. Ο Αντρέι Λέσιτς είναι ένας επαναστάτης χωρίς αιτία. «Εναντιώνεται σε όλους και σε όλα, και μάχεται για να νικήσει, ακόμα κι όταν δεν έχει καμία ελπίδα» λέει ο δημιουργός για τον ήρωά του, ο οποίος στο τέλος της *Εγκατάλειψης* έχει κερδίσει τον αγώνα, λόγω εγκατάλειψης του αντιπάλου, αλλά όταν εκείνος εμφανίζεται διεκδικώντας το μερτικό του, τον προκαλεί σε μια μονομαχία στην άδεια πια αίθουσα, για να υποστεί μια βαριά ήττα.

Νυχτερινό όνειρο και πατημένα γκάζια.

Ο κινηματογράφος του Skolimowski, όπως και ο ίδιος πάνω στο ρινγκ, είναι πάντα απρόβλεπτος. Με το επόμενο βήμα του, κάνει μια παρέκβαση, κυρίως αισθητικής τάξεως, αλλάζοντας κατεύθυνση. Με το *Φράγμα*, εγκαταλείπει (προσωρινά) τον Αντρέι Λέσιτς και κινηματογραφεί μια ονειρική περιπλάνηση στις παρυφές τής πραγματικότητας. Ο ήρωας ζει μια νύχτα (και πάλι χρονική συμπύκνωση) της ζωής του σαν μέσα σε όνειρο. Εγκαταλείπει το ανούσιο και χωρίς προοπτικές παρόν του, τους συμφοιτητές και τις σπουδές του, και, σαν γνήσιος ρομαντικός τού



Ρώμη, 1965. Από αριστερά: Jerzy Skolimowski, Evald Schorm, Nino Rota, Federico Fellini, μια διερμηνέας, Milos Forman.

18ου αιώνα, αρχίζει ένα συναισθηματικό ταξίδι μύησης στο όνειρο μιας άλλης ζωής. Κρατώντας στο ένα χέρι το σπαθί του πατέρα του (οι αλυσίδες του παρελθόντος) και στο άλλο μια τεράστια βαλίτσα με τα υπάρχοντά του (ένα αβέβαιο μέλλον), περιπλανιέται ονειροβατώντας σ' ένα νυχτερινό, φελινικό τοπίο. Εξ άλλου, ο Skolimowski αναγνώρισε τις επιδράσεις του *8½* (μια από τις αγαπημένες του ταινίες) στο *Φράγμα*. Η ταινία είναι ένα είδος μωσαϊκού, μια σειρά από σκηνές και επεισόδια, σχεδόν αυτοτελή, χωρίς προφανείς λογικές αιτιάσεις και δραματουργικές συνδέσεις. Ο ήρωας, που δεν έχει όνομα, μπαινοβγαίνει από το ένα όνειρο στο άλλο, σ' έναν κόσμο που μοιάζει να ξεπήδησε από κάποιον πίνακα του René Magritte, το ζωγραφικό στιλ του οποίου επηρέασε το ύφος του *Φράγματος*. Εδώ, ο ρεαλισμός του υποχωρεί, δίνοντας τη θέση του στο ποιητικό όραμα ενός κόσμου που είναι περισσότερο μια κινηματογραφική μεταφορά ενός τοπίου της ψυχής παρά ενός πραγματικού τόπου. Όλη η ταινία μοιάζει να μην πατά πουθενά, να έχει αφήσει πίσω της την πραγματικότητα και να λικνίζεται στον αέρα, σαν μια υπέροχη φυσαλλίδα που ταξιδεύει σε μια μαγική και άγνωστη χώρα. Οι ήρωες είναι μέσα και, ταυτόχρονα, έξω απ' τον εαυτό τους, σαν να ονειρεύονται με τα μάτια ανοιχτά. Η πλαστική τελειότητα των πλάνων και η εικαστική ομορφιά της ταινίας είναι τέτοια, που θα μπορούσε να πει κανείς ότι ο Skolimowski (γεννημένος ποιητής) έγραψε ένα ποίημα με την κάμερα. Το *Φράγμα*, ίσως η μόνη ποιητική (με την ταρκοφσκική έννοια του όρου) ταινία τού Skolimowski, είναι ένα ταξίδι αναψυχής στα λιβάδια του ονείρου, λίγο πριν ο δημιουργός της προσγειωθεί στον επικίνδυνο «λάκκο των λεόντων» του *Ψηλά τα χέρια!*

Προτού φτάσει, όμως, στην ταινία που «άλλαξε τη ζωή του», έχει την πρώτη εμπειρία στο εξωτερικό με την *Αναχώρηση* που γυρίζει στο Βέλγιο και με την οποία κερδίζει τη Χρυσή Άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου του 1967. Στην *Αναχώρηση*, πρώτα απ' όλα αποθεώνει και υμνεί ένα άλλο μεγάλο του πάθος: τα αυτοκίνητα. Η ταινία «τρέχει» με την ταχύτητα του αυτοκινητιστικού ράλι, στο οποίο θέλει απελπισμένα να λάβει μέρος ο νεαρός ήρωάς της. Ο εκπληκτικός Jean-Pierre Léaud (σε μια από τις καλύτερες ερμηνείες της καριέρας του), ένας ακόμα ανώριμος ήρωας στο «κατώφλι της ζωής», κάνει τα πάντα στη διάρκεια δύο ημερών (και πάλι η εμμονή του συμπιεσμένου χρόνου), για να μπορέσει να βρει ένα αυτοκίνητο προκειμένου να συμμετάσχει –χωρίς, τελικά, να τα καταφέρει– σ' ένα ράλι. Ο Skolimowski αφηγείται την ιστορία μ' έναν καταιγιστικό ρυθμό, ο οποίος υπαγορεύεται από τον αυτοσχεδιαστικό οίστρο της θαυμάσιας μουσικής τζαζ που ο Krzysztof Komeda[3] έγραψε για την ταινία. Τα γκαγκ διαδέχονται το ένα το άλλο· απίθανες καταστάσεις που εναλλάσσονται συνεχώς από το σουρεαλιστικό ώς το κωμικό και το γκροτέσκο, συναγωνίζονται η μία την άλλη σε αναληθοφάνεια και σε ταχύτητα· και είναι ακριβώς αυτή η ταχύτητα, το non stop, ο συνεκτικός ιστός, που «κρατά» οργανικά δεμένη την ταινία. Παρακολουθούμε τον αγώνα ενός νέου, ο οποίος κυνηγά απεγνωσμένα το όνειρό του, για να έρθει αντιμέτωπος στο τέλος με τον εαυτό του και, ίσως, με την ενηλικίωσή του. Ο Skolimowski στρίβει το τιμόνι παίρνοντας μιαν ακόμα απρόβλεπτη και επιτυχημένη στιλιστική στροφή. Η δίψα για ζωή, η αστείρευτη ζωτικότητα, η ενέργεια της κίνησης και η ταχύτητα της ταινίας, είναι ίδιες με αυτές του δημιουργού της,[4] που επιστρέφει στην Πολωνία, αγνοώντας ότι η επιστροφή του θα σήμαινε και την οριστική του αναχώρηση.

3. Θα πρέπει εδώ να υπογραμμιστεί το σύντομο, αλλά με εξαιρετικά αποτελέσματα, «πέρασμα» του Komeda από τον κινηματογράφο. Εκτός από τις τρεις συνεργασίες του με τον Skolimowski (*Φράγμα*, *Η αναχώρηση*, *Ψηλά τα χέρια!*), συνέθεσε επίσης μουσική για τις ταινίες του Roman Polanski *Μαχαίρι στο νερό*, *Η νύχτα των δολοφόνων (Cul-de-Sac)* και *Το μωρό της Ρόζμαρι*. Ο Komeda θα σκοτωθεί σε τροχαίο το 1969, σε ηλικία 38 ετών, και η απώλειά του θα κοστίσει πολύ στον Skolimowski.

4. «Η ζωή μου είναι πολύ γρήγορη. Δε θα μπορούσα ποτέ να αφηγηθώ μια ιστορία με αργό τρόπο» (J. S.)

Μια ταινία δίχως αύριο.

Το *Ψηλά τα χέρια!* είναι μια ταινία σταθμός στην καριέρα του Skolimowski, όχι μόνο γιατί αποτελεί το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο του οδοιπορικού του Αντρέι Λέσιτς και βασική αιτία της εξορίας του δημιουργού της, αλλά και γιατί, εδώ, εμφανίζεται διαμορφωμένος ένας βασικός πυρήνας της κινηματογραφικής του μεθόδου: ο κλειστός χώρος. Η συμπίεση του χρόνου και η μεταφορική σημασία των εικόνων είναι ήδη δομικά στοιχεία της σκηνοθετικής του προσέγγισης. Στο *Ψηλά τα χέρια!*, έχουμε τη συμπύκνωση του χρόνου και της δράσης σε μία νύχτα, που οι ήρωες περνούν μέσα στον ασφυκτικό χώρο ενός βαγονιού, παρατημένου σε μια νεκρή σιδηροδρομική γραμμή, το οποίο, με τη δύναμη της μεταφοράς, μετατρέπεται, στην ένοχη συνείδησή τους, σε βαγόνι τρένου που τους οδηγεί στα ναζιστικά κρεματόρια. Με την ταινία αυτή, ο Αντρέι Λέσιτς ξεκαθαρίζει τους ανοιχτούς του λογαριασμούς με τον εαυτό του και με τη γενιά του, αφού, σε ρόλο αμείλικτου εισαγγελέα-καταλύτη, μετατρέπει τη γιορταστική συνάντηση των παλιών συμφοιτητών σ' έναν εφιάλτη. Η ατομική και η συλλογική μνήμη, η μικρή και η μεγάλη Ιστορία, το ηρωικό παρελθόν και το ζοφερό παρόν, συνταξιδεύουν πλάι-πλάι στο ίδιο βαγόνι, όχι για το μέλλον, το οποίο απουσιάζει από τις εικόνες της ταινίας, αλλά προς τα πίσω, ολοταχώς για την κόλαση του Άουσβιτς, όπως και οι γονείς των ηρώων (ο πατέρας του Skolimowski εξοντώθηκε στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως). Ο Skolimowski-Λέσιτς στήνει τη γενιά του κυριολεκτικά στον τοίχο, με τα χέρια ψηλά, και, χωρίς να εξαιρεί τον εαυτό του, αποκαλύπτει το πραγματικό της πρόσωπο: οπορτουνιστές, αριβίστες που πουλήθηκαν για τον πλούτο, «επιτυχημένοι» γιατροί, που πίσω από το κυνικό τους προσωπείο κρύβονται η δειλία, η προδοσία, ο φόβος. Το ανελέητο «κατηγορώ» της ταινίας δεν αφορά πρωτίστως στο καθεστώς (καμιά άμεση αναφορά στην πολιτική ή σε ζητήματα ιδεολογίας), αλλά την ατομική ευθύνη και τη στάση ζωής του καθενός: την έλλειψη μπέσας, την προδομένη φιλία, τον πληγωμένο εγωισμό, τα ανάπηρα οράματα, το στραγγαλισμό των ονείρων, το ψέμα που φόρεσε τα ρούχα της αλήθειας. Το μακάβριο θεατρικό χάπενινγκ που στήνει ο Skolimowski, είναι ουσιαστικά μια πρόβα θανάτου, στη διάρκεια της οποίας οι πρωταγωνιστές και μοναδικοί θεατές τής παράστασης θάβονται ζωντανοί με τα ίδια τους τα χέρια. Στην ατμό-



Ο Jerzy Skolimowski και η Joanna Szczerbic στο Ψηλά τα χέρια!

σφαιρα πλανάται μια ανομολόγητη επιθυμία ομαδικής αυτοκτονίας. Η δύναμη της μεταφοράς, το μεγάλο όπλο της «μεθόδου Skolimowski», φορτίζει τις εικόνες με τέτοια πολλαπλότητα σημάτων και νοημάτων, ώστε η ενέργεια του φαντασιακού πεδίου που απελευθερώνεται, απογειώνει το βαγόνι στις εσχατιές ενός εσωτερικού διαστήματος. Ο χρόνος συμπιέζεται αφόρητα, ο χώρος κλείνει ασφυκτικά, και το βαγόνι μοιάζει με τρύπα στον πάτο της κόλασης. Την αυγή, κάποιος σιδηροδρομικός θ' ανοίξει την πόρτα, οι ήρωες ξεγυμνωμένοι και ταπεινωμένοι θα μαζέψουν τα κομμάτια τους, θ' ανεβούν στα αυτοκίνητά τους (άλλωστε, κατονομάζονται με διάφορες μάρκες αυτοκινήτων) και θα ξαναγυρίσουν στην προηγούμενη ζωή τους. Το πάρτι τελείωσε. Ο Αντρέι Λέσιτς θα χαθεί για πάντα μέσα στο ανώνυμο πλήθος, και ο δημιουργός του θα πάρει το δρόμο της εξορίας.

Με μια εκτυφλωτική ασπρόμαυρη φωτογραφία του Witold Sobociński και την υποβλητική μουσική του Krzysztof Komeda, στην τρίτη και τελευταία συνεργασία του με τον Skolimowski, το *Ψηλά τα χέρια!*, ένα «road movie του μυαλού» (Fabrizio Borin), το «ψυχόδραμα μιας ολόκληρης γενιάς» (Tadeusz Sobolewski), επιλέγεται για το διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βενετίας. Λίγες μέρες πριν αρχίσει το Φεστιβάλ, μπλοκάρεται από τη λογοκρισία. Ο Skolimowski φτάνει μέχρι το νούμερο δύο της κομματικής ιεραρχίας, για να την υπερασπιστεί. Η απάντηση είναι όχι. Ο Skolimowski εγκαταλείπει οριστικά την Πολωνία, και η ταινία θάβεται για 14 χρόνια, μέχρι το 1981, όταν μια δεύτερη έκδοσή της, με την προσθήκη ενός προλόγου, θα παρουσιαστεί σε ειδική προβολή στο Φεστιβάλ Καννών. Το κίνημα της «Αλληλεγγύης» θα τη θεωρήσει κι αυτό με τη σειρά του αντιδραστική και αντι-πολωνική, και η ταινία, μετά από μια προβολή της στο Φεστιβάλ του Γκντανσκ, θα εξαφανιστεί και πάλι, γνήσια καταραμένη και, γι' αυτό, ανεπιθύμητη· μια πραγματική ταινία non grata. Έχει δηλώσει επ' αυτού ο δημιουργός της: «Με την ταινία αυτή εκτέθηκα πραγματικά και δέχτηκα άγριες επιθέσεις. Απελπισμένος, αφού για ένα χρόνο προσπαθούσα, μάταια, να την κάνω να βγει στις αίθουσες και να προβληθεί, δήλωσα ότι δεν θα ξανάκανα ταινία στην Πολωνία και θα 'φευγα. Η μόνη τους απάντηση ήταν: «Πολύ ωραία! Μπορείτε να φύγετε. Έτσι κι αλλιώς, δεν ξέρουμε τι να σας κάνουμε...»

– Θα πας, λοιπόν, εκεί κάτω; Πόσο μακριά θα είσαι!
– Μακριά από πού;
(εβραϊκή ιστορία)



Ο Jerzy Skolimowski, ο Christopher Sandford και ο John Moulder-Brown στο Φεστιβάλ Βενετίας, όπου προβλήθηκε το Deep End.

Κάνοντας μια στάση στην Μπρατισλάβα, όπου γυρίζει ένα πολύ ενδιαφέρον επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Διάλογος 20-40-60*, όπου τρεις σκηνοθέτες κινηματογραφούν τον ίδιο διάλογο, σε τρεις διαφορετικές καταστάσεις και ηλικίες (ο Skolimowski, φυσικά, αυτήν των 20 χρονών, με πρωταγωνιστή έναν εξαιρετικό –και πάλι– Jean-Pierre Léaud), σκηνοθετεί το 1970, στο Μόναχο, μια ταινία που διαδραματίζεται στο Λονδίνο και θεωρείται από τις καλύτερές του: το *Deep End*. Εδώ, εκτός από την εμμονή του στην ποιητική του κλειστού χώρου (όλη σχεδόν η ταινία είναι γυρισμένη μέσα σε μια πισίνα), αφηγείται μια ακόμα ιστορία ενηλικίωσης, όπου για πρώτη φορά η σεξουαλική αφύπνιση παίζει πρωτεύοντα ρόλο. Ενώ η ταινία αφηγείται με ειρωνεία και χιούμορ το ερωτικό παιχνίδι, ανάμεσα στην παρθενιά του Μάικ και στη σεξουαλικότητα της Σούζαν, το ανεκπλήρωτο της ερωτικής επιθυμίας οδηγεί σε μιαν απρόβλεπτη και τραγική κατάληξη. Η τελική εικόνα του απρόσμενου και παράλογου θανάτου της Σούζαν υπήρξε, σύμφωνα με τον

Skolimowski, το σημείο εκκίνησης για τη δημιουργία της ταινίας: «ο θάνατος ως η τελευταία έκπληξη της ζωής». Ο κλειστός χώρος της πισίνας, ουσιαστικά ένας μη-τόπος, αποκτά μια ισχυρή μεταφορική σημασία, η οποία αλλάζει ανάλογα με τη χρήση της: όταν είναι γεμάτη, είναι «γεμάτη» ζωή, ένας χώρος δυνητικής εκπλήρωσης των ερωτικών φαντασιώσεων του Μάικ, και αντιπροσωπεύει το «κατώφλι της ζωής.» Όταν είναι άδεια, όχι μόνο μοιάζει με μιαν αλλόκοτη αρχιτεκτονική ανωμαλία, αλλά και παραπέμπει στην έλλειψη ύγρανσης του γυναικείου κόλπου που καθιστά προβληματική την ερωτική επαφή, στη στέρηση της επιθυμίας. Στη σκηνή του φινάλε, στην άδεια πισίνα που αρχίζει να γεμίζει, επιτελείται μια ώσμωση των δύο μεταφορικών σημασιών, που χύνονται η μία μέσα στην άλλη, με τον ίδιο τρόπο που το κόκκινο της μπογιάς και το κόκκινο του αίματος λεκιάζουν το νερό, το οποίο με τη σειρά του παραπέμπει στη χαμένη ουσιαστικά αγνότητα του νεαρού ήρωα. Ο Μάικ πληρώνει ακριβά το αντίτιμο της ενηλικίωσής του, καθώς, στο κρίσιμο σταυροδρόμι της ζωής του, η εμπειρία του έρωτα διαπερνάται από την παγερή πνοή του θανάτου.

Λάθος κινήσεις.

Πρόκειται για δύο ατυχήματα στην πολυτάραχη καριέρα του, που αφορούν στις ταινίες *Οι περιπέτειες του Ζεράρ* (γυρισμένη ένα χρόνο πριν το *Deep End*) και το *Ρήγας, ντάμα, βαλές*. Ο Skolimowski ρίσκαρε εν γνώσει του, χωρίς να καταφέρει να έχει τα αποτελέσματα που θα ήθελε. *Οι περιπέτειες του Ζεράρ* είναι μια ταινία-παραγγελία, μια μεγάλη παραγωγή της United Artists, της οποίας έχασε τον έλεγχο αφού συγκρούστηκε επανειλημμένα με τους παραγωγούς. Αν λάβει κανείς υπόψη του ότι δεν είχε συμμετοχή στο σενάριο και, επιπλέον, ότι η ταινία ήταν εποχής, γίνεται αντιληπτό γιατί το εγχείρημα αποδείχθηκε μεγαλύτερο από τις δυνάμεις και τις αντοχές του. Το μόνο που μπορούσε να κάνει, ήταν να το αντιμετωπίσει με ειρωνεία και χιούμορ, πράγμα που έκανε. Το αποτέλεσμα είναι μια ταινία παράξενη και χαοτική, όπου ο Skolimowski, στριμωγμένος από τα ασφυκτικά πλαίσια της παραγωγής και αμήχανος μ' ένα συνεργείο άκρως επαγγελματικό, διεκπεραίωσε τη δουλειά όπως μπορούσε καλύτερα, προσθέτοντας εδώ κι εκεί μερικές σουρεαλιστικές πινελιές στην ιστορία. Εξάλλου, η ταινία κόπηκε (σχεδόν ακρωτηριάστηκε) στο μοντάζ, και το μόνο που του απέφερε, ήταν μια ικανοποιητική αμοιβή.



Ο Jerzy Skolimowski με τον παραγωγό της ταινίας Ρήγας, ντάμα, βαλές, David Wolper.

Η περίπτωση του *Ρήγας, ντάμα, βαλές* ήταν κάπως διαφορετική. Βασισμένη σ' ένα μυθιστόρημα που ο Nabokov έγραψε στα ρωσικά το 1928 και που μεταφράστηκε στα αγγλικά απ' το γιο του 40 χρόνια αργότερα, η ταινία είναι πιο κοντά στα ενδιαφέροντα του Skolimowski, αφού αφορά στις συναισθηματικές περιπέτειες, το σεξουαλικό ξύπνημα και την ενηλικίωση του νεαρού ήρωα. Υπάρχουν εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στον Φρανκ και τον Μαρκ της *Αναχώρησης* και στον Μάικ του *Deep End*. Όμως, το μέτριο σενάριο, στο οποίο και πάλι δεν συμμετέχει ο Skolimowski, αδυνατεί να αποδώσει τα πολλαπλά γλωσσικά επίπεδα της γραφής τού Nabokov και, κυρίως, τα κρυφά περάσματα ανάμεσα στην ειρωνεία, την πίκρα, το γκροτέσκο, το τραγικό και το γελοίο που συνυπάρχουν, επικοινωνούν και χαρακτηρίζουν την ιστορία. Παρά την προσπάθεια του Skolimowski, η ταινία είναι μια αποτυχία. Αν, μάλιστα, προσθέσει κάποιος και την προβληματική συνεργασία του με την Gina Lollobrigida, μπορεί να τον καταλάβει όταν λέει: «Θεωρούσα ότι υπήρχε καλό υλικό κι ότι, με κάποια προσπάθεια, κάτι θα μπορούσε να σωθεί στο μοντάζ. Μετά, ό-

μως, από δυο-τρεις εβδομάδες συνεχώς συγκρούσεων και φιλονικιών, τα παράτησα εντελώς.»
Αν με τις *Περιπέτειες του Ζεράρ* ένιωσε το «φόβο της ήττας», όπως δήλωσε, η αποτυχία αυτής της ταινίας είχε οδυνηρές συνέπειες. Θ' αναγκαστεί να μείνει έξω απ' τα πλατό για έξι ολόκληρα χρόνια, μέχρι το 1978, όταν επανέρχεται με μια ταινία που προκαλεί αίσθηση και κερδίζει το Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών: την *Κραυγή που σκοτώνει.*

Ουρλιάζοντας για 23''.

Αυτή η ταινία, που σηματοδοτεί τη γνωριμία του με τον χαρισματικό παραγωγό Jeremy Thomas, βασισμένη σ' ένα σύντομο διήγημα του άγγλου ποιητή Robert Graves, είναι μια «ηχηρή» επιστροφή στο προσκήνιο. *Η κραυγή που σκοτώνει*, παρ' όλο που κινείται στο ενδιάμεσο του φανταστικού και του ψυχολογικού θρίλερ, δεν είναι μια ταινία είδους, αλλά μια ονειρική περιπλάνηση σε αχαρτογράφητες περιοχές του Είναι, στις άπειρες δυνατότητες της ύπαρξης.
Ο Skolimowski, σχεδιάζοντας την αρχιτεκτονική της μυθοπλασίας ως κύκλο, περικυκλώνει αφηγηματικά την ιστορία, σφίγγοντας τον κλοιό γύρω από τους ήρωές του. Παράλληλα, κλείνοντας ασφυκτικά τους γεωγραφικούς χώρους, τους μεταμορφώνει σε διανοητικούς τόπους: οι αμμόλοφοι του Ντέβον δε συγκλονίζονται μονάχα από τη φοβερή κραυγή, αλλά διαπερνούνται και από μια μεταφυσική πνοή. Η κυκλική δομή της μυθοπλασίας δημιουργεί τον πιο αλλόκοτο, ίσως, «ανοιχτό-κλειστό χώρο» στο έργο του, αφού η ταινία μοιάζει να είναι στραμμένη προς τα μέσα, προς τον εαυτό της: μια παγίδα που δεν περιμένει το θήραμα, αλλά το έχει ήδη εγκλωβίσει απ' την αρχή. Καμιά αίσθηση σασπένς, αγωνίας ή αναμονής του απροσδόκητου (τυπικά στοιχεία του φανταστικού ή του θρίλερ) στην ατμόσφαιρα. Εδώ, αυτό που έχει σημασία, είναι η μέθοδος της αφήγησης, ο τρόπος τού να διηγηθείς (ή να κινηματογραφήσεις) μια ιστορία· κάτι, άλλωστε, που υποδηλώνεται από την αναφορά στη ρήση του Shakespeare: «Η ζωή είναι η αφήγηση ενός τρελού». Η ρευστότητα, το διφορούμενο και το υπαινικτικό ξεκινούν απ' τον αφηγητή, ο οποίος, «έξω» απ' το κυρίως σώμα τής ταινίας [ιδιοφυής η σύλληψη του αγώνα κρίκετ που «περικλείει» την ιστορία σαν προστατευτική τάφρος, (περι)ορίζοντας την ταινία, όπως η κορνίζα τον πίνακα], διηγείται μια ιστορία που θα μπορούσε κάλλιστα να είναι και το όνειρο ενός τρελού, αφού βρισκόμαστε σε ψυχιατρικό ίδρυμα.
Ο Skolimowski δεν παίζει το παιχνίδι της μετακίνησης των συνόρων ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία (άλλος ένας κοινός τόπος του φανταστικού)· απλώς τα καταργεί. Απ' τη στιγ-



Η Susannah York, ο Jerzy Skolimowski, ο Alan Bates και ο John Hurt στα γυρίσματα της ταινίας Η κραυγή που σκοτώνει.

μή που «η ζωή είναι ένα όνειρο», δε χρειάζεται λογικές αιτιάσεις ή δραματουργικές εξηγήσεις. Ο αλλόκοτος ξένος Τσαρλς Κρόσλι (έξοχη «σωματική» ερμηνεία του Alan Bates) έρχεται από το «αλλού», εισβάλλει απρόσκλητος στο σπίτι των Φίλντινγκ και, το πρώτο κιόλας βράδυ, τους μιλάει για τη φοβερή του ικανότητα. Κάθε παραπομπή σ' αυτό το «αλλού» περιττεύει, κι ούτε δίνεται κάποια ψυχολογική ή δραματουργική εξήγηση για τον ερχομό του ή για την κραυγή του: «Κάποιος μάγος μού την έμαθε». Την επόμενη μέρα, στους αμμόλοφους, όχι μόνο ακούμε την κραυγή, αλλά σχεδόν τη νιώθουμε μ' όλες μας τις αισθήσεις σε μια σκηνή μεγάλης εικαστικής ομορφιάς και ορματικής δύναμης. Η ιδιοφυής σκηνοθετική προσέγγιση παράγει μια αίσθηση ανοίκειου, απειλητικού και μετέωρου: από τη μια μεριά, καταγράφει με ρεαλιστικό τρόπο και μέγιστη δυνατή ευκρίνεια την «πραγματικότητα» (τίποτα που να κρύβεται ή να αποσιωπάται) και από την άλλη, υπονομεύει το λογικό της υπόβαθρο, αφού εγκαθιστά στον πυρήνα της μια μαγική και ανεξήγητη δύναμη. Οι δυνάμεις του Κρόσλι δεν είναι υπερφυσικές, αλλά μοιάζουν να κατοικούν στο διάνυσμα ανάμεσα στο αίτιο και το αιτιατό, να κρύβονται πίσω από τις βεβαιότητες της λογικής, να κυκλοφορούν στους ανεξερεύνητους μαιάνδρους της ύπαρξης. Ο Skolimowski, εξαπολύοντας τη φοβερή κραυγή του, γκρεμίζει ακριβώς αυτό το φράγμα που χωρίζει τη λογική απ' την τρέλα, το αλλόκοτο απ' το φυσιολογικό, την αρχαϊκή γνώση απ' τον ορθό λόγο, κινηματογραφώντας το πώς η ψυχή ενός ανθρώπου μπορεί να γίνει τέσσερα κομμάτια. Ταινία «ποιητικού τρόμου», πολυεπίπεδη, πολλαπλών αναγνώσεων και δυνατοτήτων, *Η κραυγή που σκοτώνει* μιλά για το προαιώνιο παιχνίδι εξουσίας και ελέγχου ανάμεσα στην ψυχή και στο σώμα, και για το άγνωστο που κατοικεί μέσα μας.

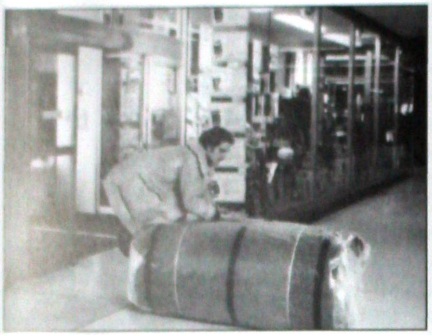
Επιστρέφοντας στην Πολωνία μέσω Λονδίνου

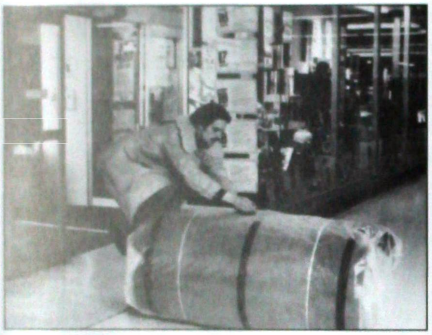
Ο Skolimowski, πάντα γύριζε στα γρήγορα τις ταινίες του, αλλά η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* σπάει όλα τα ρεκόρ. Πρόκειται για έναν αγώνα δρόμου με τα γεγονότα. Στις 13 Δεκεμβρίου του 1981, ημερομηνία που επιβάλλεται ο στρατιωτικός νόμος στην Πολωνία, γεννιέται μέσα του η ιδέα της ταινίας. Το Μάιο του 1982, το *Στο φως του φεγγαριού* προβάλλεται στις Κάννες, κερδίζοντας μονάχα (μεγάλη αδικία) το βραβείο σεναρίου. Ο χρόνος της ταινίας έχει ημερομηνία λήξης: σε 30 μέρες ένα συνεργείο πολωνών εργατών, με εργολάβο τον Νόβακ, θα πρέπει να ανακαινίσουν ένα διαμέρισμα στο Λονδίνο. Θα κερδίσουν όσα βγάζουν στην πατρίδα τους σ' ένα χρόνο.



Στο φως του φεγγαριού.

Ο χώρος της ταινίας είναι το διαμέρισμα, όπου οι πολωνοί εργάτες θα μείνουν στην ουσία έγκλειστοι, δουλεύοντας ασταμάτητα. Η «μέθοδος Skolimowski» σε όλο της το μεγαλείο: οι ήρωες ασφυκτιούν ανάμεσα στο χρόνο που τους πιέζει, και στο χώρο που τους συμπιέζει. Πολλοί (και δικαίως) θεωρούν αυτή την ταινία το απόλυτο αριστούργημα του πολωνού δημιουργού, ακριβώς γιατί ο συμπυκνωμένος χρόνος και ο κλειστός χώρος εφαρμόζουν τόσο τέλεια μεταξύ τους, ώστε δημιουργούν ένα παλλόμενο κινηματογραφικό πεδίο... που θαρρείς και βρίσκεται στο σημείο τήξης ενός πυρηνικού αντιδραστήρα. Η ενέργεια που εκλύεται, είναι αυτό το απροσδιόριστο «κάτι» που κάνει τον κινηματογράφο να είναι τέχνη. Και, φυσικά, η ταινία απογειώνεται και πετά με τα φτερά τής μεταφοράς. Έγραψε ο Serge Daney: «Οι εραστές της μεταφοράς θα περάσουν αξέχαστες στιγμές μ' αυτή την ταινία». Ο Skolimowski «κτίζει» την ταινία του πάνω στο εξής θεώρημα: «Τι μπορεί να συμβεί άν βάλω μερικά πρόσωπα που βρίσκονται σε δύσκολη και διφορούμενη κατάσταση, σ' έναν κλειστό χώρο;» Η απάντηση στην ερώτηση κινηματογραφείται: *Στο φως*









του φεγγαριού. Ο χρονομετρικός ρυθμός (ένα υπόγειο, αλλά διακριτό beat) κορυφώνει την ένταση, υποδαυλίζοντας τις συγκρούσεις· οι σχέσεις των ηρώων μοιάζουν με τεντωμένο σχοινί, έτοιμο να σπάσει· η πιο μικρή κίνηση, η πιο ασήμαντη λεπτομέρεια, όπως η προφορά ενός πολωνικού φθόγγου, μια φευγαλέα ματιά, μια απότομη σιωπή, αποκτούν εδώ μια οντολογική διάσταση, μια σημασία απ' την οποία εξαρτάται η ίδια η ύπαρξη. Επιπλέον, αυτό το διαμέρισμα στο Βόρειο Λονδίνο πολιορκείται από την ίδια την Ιστορία. Αυτή είναι η μοναδική έννοια του Νόβακ (αριστουργηματική ερμηνεία από τον Jeremy Irons), καθώς «παρακολουθούμε» τις σκέψεις του μέσα απ' την – εκτός πεδίου – φωνή του: πώς να αποτρέψει την εισβολή της Ιστορίας. Τα ηθικά διλήμματα που ταλανίζουν τον Νόβακ, τον αποσταθεροποιούν και τον αναγκάζουν από εργολάβος να γίνει «σκηνοθέτης»-πλαστογράφος της πραγματικότητας, για να μπορέσει να κρατήσει την Ιστορία μακριά από το πολιορκημένο διαμέρισμα. Το «μεγάλο» έξω και το «μικρό» μέσα συναντιούνται και συγκρούονται στο μυαλό του Νόβακ. Οι σκέψεις του, που καθοδηγούν τη δράση, αποκτούν «σωματικό βάρος», «όγκο» και «μέγεθος»: δεν τις ακούμε μονάχα, αλλά και σχεδόν τις «βλέπουμε».

Ο Skolimowski αποδεικνύεται αδιαφιλονίκητος μαέστρος του διφορούμενου, του υπαινικτικού, της απόκρυψης και της «ηθικής αμφισημίας». Το *Φως του φεγγαριού* δε σηκώνει τη σημαία της πολιτικής, αλλά κινηματογραφεί τον απόηχό της στις ζωές των ασήμαντων ανθρώπων, μακριά από τις μαζικές διαδηλώσεις της «Αλληλεγγύης» και τα καθαγιασμένα από την Παναγία πέτα τού Lech Walesa. Κάνοντας μια ταινία εν θερμώ, με την Ιστορία στο προσκήνιο, καταφέρνει – από τόσο μακριά, αλλά και, ταυτόχρονα, τόσο κοντά – όχι μόνο να συλλάβει τους παλμούς των γεγονότων και να τα ερμηνεύσει τη στιγμή που συμβαίνουν, αλλά και να μιλήσει από καρδιάς για τη μοίρα και το πεπρωμένο της Πολωνίας, με την οποία δεν έκοψε ποτέ τον ομφάλιο λώρο του. Είναι εξόριστος και ίσως παραμείνει για πάντα, αλλά όχι άπατρις. (Άλλωστε, στη σκηνή της συνδιάλεξης με τον Νόβακ, «τηλεφωνεί» από τη Βαρσοβία.) Ταινία γυρισμένη στην κόψη του ξυραφιού, σχεδόν «πνιγμένη», «φιμωμένη» ανάμεσα στις σιωπές, τα βλέμματα, τα μισόλογα, τις βαριές ανάσες, τα ακατανόητα πολωνέζικα από τη μια μεριά και τους στριγκούς ήχους των σφυριών, των πριονιών και των τρυπανιών από την άλλη, το *Φως του φεγγαριού* δεν είναι παρά ένας πυγμαχικός αγώνας του «πυγμάχου-ποιητή» με την πολιτική, πάνω στο ρινγκ της Ιστορίας. Τελικός νικητής: ο κινηματογράφος.

Στην επόμενη ταινία του (*Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*), ίσως την πιο «αυτοβιογραφική» του Skolimowski, η σύγχρονη πολωνική Ιστορία βγαίνει από το ημίφως του *Φως του φεγγαριού* και περνάει σε πρώτο πλάνο. Ο εξόριστος πολωνός σκηνοθέτης Αλεξάντερ Ρόντακ (που στα πολωνικά σημαίνει συμπατριώτης) θέλει να στήσει ένα θεατρικό δρώμενο στους δρόμους του Λονδίνου, γύρω απ' την πολιτική κατάσταση που επικρατεί στην Πολωνία. Πρώτη ταινία με την οποία ο Skolimowski «αποδέχεται» τη θέση του ως εξόριστου καλλιτέχνη, που επιδιώκει να ευαισθητοποιήσει το κοινό της Δύσης για τα προβλήματα μιας Πολωνίας «για την οποία δε νοιάζεται πια κανείς», *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*, ίσως επειδή αναφέρεται έμμεσα στην προσωπική του κατάσταση και στην ιδιωτική του ζωή, είναι μια

ταινία αινιγματική, ερμητική και αδιαφανής: βασισμένη σε μια ιδέα του γιου του, Michael Lyndon (ψευδώνυμο), ο οποίος, εκτός από συν-σεναριογράφος μαζί με τον πατέρα του, ερμηνεύει και το γιο του Ρόντακ, τη σύζυγο του οποίου παίζει η γυναίκα του Skolimowski, Joanna Szczerbic, ενώ ακόμα και το σπίτι όπου μένει η οικογένεια είναι η πραγματική κατοικία των Skolimowski στο Κένσινγκτον. Ο Ρόντακ, για να καταφέρει να υλοποιήσει το μεγαλόπνοο όραμά του, υπο-χρεώνεται σ' έναν γλοιώδη θεατρικό επιχειρηματία, τύπο του υποκόσμου. Η μυθοπλασία βρίσκεται σε πλήρη συγχρονισμό με την πραγματικότητα. Το τραπεζικό δάνειο που συνήψε ο Skolimowski για να μπορέσει να τελειώσει την ταινία, είχε ως αποτέλεσμα η ταινία να περάσει στην ιδιοκτησία της Τράπεζας, αφού δεν κατάφερε να αποπληρώσει τα χρέη. Το χάπενινγκ, έξοχα σκηνογραφημένο, αναπαριστά in vivo τα πολιτικά γεγονότα που συγκλόνισαν την Πολωνία (μέχρι και τις συγκρούσεις των διαδηλωτών με την αστυνομία), τα οποία οι θεατές της παράστασης τα παρακολουθούν μέσα από λεωφορεία που διασχίζουν την πολωνική Ιστορία. Τα σύνορα ανάμεσα στην αναπαράσταση και στην πραγματικότητα, στη ζωή και στην τέχνη, διαπλέκονται συνεχώς, συγχέονται και γίνονται ακόμα πιο δυσδιάκριτα από τη στιγμή που στο παιχνίδι παίρνουν μέρος κομμάτια της ιδιωτικής ζωής τού Skolimowski. Στο γήπεδο της ταινίας κατεβαίνει μέχρι και η ποδοσφαιρική ομάδα που δημιούργησε ο Skolimowski (φανατικός οπαδός και του ποδοσφαίρου) μαζί με τους γιους του: η Πολόνια-Κένσινγκτον. Η ταινία αποκτά μια πολλαπλή ταυτότητα και μια τέτοια πολυσημία, που μεταμορφώνεται σε ανεπίλυτο αίνιγμα. Στηριγμένη σε πολλούς θεματικούς άξονες, εξακτινώνεται σε άλλες τόσες κατευθύνσεις, χάνοντας έτσι το κέντρο βάρους της. Παράλληλα, η πλημμύρα των συμβολισμών που την κατακλύζουν, αναιρεί, ώς ένα βαθμό, τη μεταφορική της σημασία. Παρ' όλα αυτά, το εκπληκτικά κινηματογραφημένο (με την πρώτη) θεατρικό δρώμενο που «κατεβάζει» την Ιστορία στα πεζοδρόμια, στους δρόμους και στις πλατείες (σε αντίθεση με το χάπενινγκ του *Ψηλά τα χέρια!* που, 17 χρόνια πριν, «έκλεινε» την Ιστορία μέσα σ' ένα βαγόνι), την κάνει να μοιάζει με μια κραυγή εκτόνωσης που, ίσως, ο δημιουργός της θα την ήθελε ν' ακουστεί μέχρι την Πολωνία. *Η επιτυχία...* είναι μια ταινία με ισχυρή σουρεαλιστική φλέβα, αφού διακωμωδεί, υπονομεύει και χλευάζει (πρωτίστως με τον «αχτύπητο» τίτλο της), τα σοβαρά θέματά της και τη συγκαλυμμένη εξομολόγηση του «καλλιτέχνη σε κατάσταση εξορίας». Εξ άλλου, ο Skolimowski παραδέχτηκε πως στην ιστορία της ταινίας «υπάρχουν μονάχα ηττημένοι». Το εντελώς νέο θεματικό μοτίβο, το οποίο θα συναντήσουμε και στην επόμενη ταινία, είναι αυτό που αφορά στη σχέση πατέρα (πρωτοεμφανιζόμενου στον κινηματογράφο τού Skolimowski)-γιου. Ο πατέρας πιστεύει στη λειτουργία τής τέχνης ως μορφής δράσης, που μπορεί να επηρεάσει, αν όχι να αλλάξει, τα πράγματα. Ο γιος συγκρούεται και απορρίπτει την άποψη του πατέρα, κι ενόσω διαδραματίζεται το χάπενινγκ, ντυμένος πανκ και με τα μαλλιά του βαμμένα κόκκινα, φεύγει για τη Βαρσοβία, «αναζητώντας την αληθινή δράση και τους πραγματικούς εχθρούς». Η σύγκρουσή τους θα συνεχιστεί στο κατάστρωμα ενός παράξενου πλοίου.

«Ήταν ένα μικρό καράβι, που ήταν αταξίδευτο.»

Τον ξανασυναντάμε, λοιπόν, αυτόν τον νεαρό επαναστάτη στην επόμενη ταινία του πατέρα του, πάνω στο φαρόπλοιο Hatteras, στην πρώτη αμερικάνικη παραγωγή του Skolimowski, *Το πλοίο των παρανόμων*. Αυτό το πλοίο, ίσως αποτελεί τον πιο ιδιότυπο «κλειστό χώρο», ένα «περιχαρακωμένο κενό» (Enrico Ghezzi), από τη στιγμή που είναι καθηλωμένο στα φυσικά του όρια: θάλασσα και ουρανός. Πάνω σ' αυτό το φαρόπλοιο, αγκυροβολημένο στα ανοιχτά του Νόρφολκ της Βιρτζίνια (η ταινία γυρίστηκε στη θάλασσα της Βαλτικής), διεξάγεται μια διπλή μονομαχία, μέχρις εσχάτων, ανάμεσα στους κεντρικούς ήρωες: από τη μια μεριά, ανάμεσα στον πατέρα-πλοίαρχο Μίλερ και στο γιο του, Άλεξ, κι από την άλλη, ανάμεσα στον πλοίαρχο και στον εγκληματία δόκτορα Κάσπαρι, ο οποίος εισβάλλει σ' αυτό το πλοίο που επιπλέει στη θάλασσα, χωρίς να πηγαίνει ποτέ πουθενά. Ακόμα μια φορά είναι η φωνή off του Άλεξ, εν είδει εσωτερικού μονολόγου, που σχολιάζει τη δράση. Ο Άλεξ βρίσκεται μετέωρος, αποπροσανατολισμένος και ανασφαλής, στο ενδιάμεσο των διασταυρούμενων πυρών που διαπερνούν το καράβι από την πρύμνη ώς την πλώρη. Ο γιος, που βιώ-



Το συνεργείο της ταινίας Το πλοίο των παρανόμων.

νει το πλοίο σαν φυλακή με δεσμοφύλακα τον πατέρα, αμφισβητεί έντονα την πατρική εξουσία και ταυτόχρονα γοητεύεται από τη χαρισματική προσωπικότητα του γκάνγκστερ-φιλόσοφου δόκτορος Κάσπαρι, που τον υποδύεται εκπληκτικά ο εξαιρετικός Robert Duvall. Μια κατάσταση απειλής, εκκρεμότητας και αβεβαιότητας εγκαθίσταται πάνω στο Hatteras. Η ευθύνη του καπετάνιου είναι να κρατήσει το φαρόπλοιο ακίνητο, στο ίδιο σημείο απ' όπου εκπέμπει τη φωτεινή του δέσμη, καθοδηγώντας τα άλλα πλοία που αρμενίζουν. Αυτή η ακινησία του Hatteras είναι το ύψιστο καθήκον και, ταυτόχρονα, η «τιμωρία» του Μίλερ για κάποια παλιά του «αμαρτία» που διαπράχθηκε στον Πόλεμο. Ο γιος τον μέμφεται γι' αυτό, και η σχέση τους είναι σχεδόν εχθρική. Με την επιβίβαση του δόκτορα και των παρανοϊκών βοηθών του, το status quo διαταράσσεται, αφού ο Κάσπαρι λειτουργεί ως καταλύτης ανάμεσα στο γιο και στον πατέρα από τη μια μεριά, στον πλοίαρχο και το πλοίο από την άλλη. Παράλληλες σχέσεις εξουσίας και ελέγχου διασταυρώνονται, οι συγκρούσεις ανεβάζουν την ένταση και οι ισορροπίες γίνονται εξαιρετικά εύθραυστες. Ο δανδής γκάνγκστερ («Δεν κουβαλάω ποτέ όπλα, γιατί χαλάνε τη γραμμή των ρούχων μου») συναρπάζεται από την ιδέα να βάλει το πλοίο σε κίνηση, να το «απελευθερώσει», σύμφωνα με την τρελή λογική του.

Στον σαγηνευτικό του λόγο και στην παράξενη δύναμη πειθούς που διαθέτει («Μίλερ είσαι κυβερνήτης ενός φυλακισμένου πλοίου. Τα καράβια πρέπει να σπάνε τις αλυσίδες, να ταξιδεύουν στους ωκεανούς, πέρα απ' τον ορίζοντα, και να επιστρέφουν γεμάτα ιστορίες»), αντιπαρατίθεται η αμετακίνητη θέση και η αίσθηση καθήκοντος του καπετάνιου («Το καράβι δεν είναι για να ταξιδεύεις πάνω του, αλλά για να το υπηρετείς»). Το πλοίο μεταμορφώνεται σ' ένα μεταφυσικό ρινγκ, φωτισμένο από τον προβολέα του φάρου, πάνω στο οποίο διεξάγεται ένας αγώνας διακύβευσης της ίδιας της ύπαρξης. Ο γιος παλινδρομεί ανάμεσα στη «φυλακή» της πατρικής εξουσίας και στην «πόρτα» διαφυγής που του ανοίγει ο δόκτορας. Για μια ακόμα φορά, ένας νεαρός ήρωας του Skolimowski βρίσκεται, με μετέωρο το βήμα, μπροστά στο «κατώφλι της ζωής». Η σκηνοθετική δεξιοτεχνία του Skolimowski καθηλώνει, σχεδόν υπνωτίζει το βλέμμα του θεατή. Η κάμερα – νευρική, απειλητική, απρόβλεπτη – συγκρούεται με τα σώματα στους ασφυκτικούς χώρους, συλλαμβάνει τους πιο αδιόρατους ψυχολογικούς κραδασμούς ανάμεσα στους μονομάχους (η περίφημη σκηνή με το μολύβι), διασχίζει το πλοίο από άκρου εις άκρον, μοιάζει να απορροφά την επιθετική ενέργεια των ηρώων. Όταν ο δόκτορας αποφασίζει να δράσει, σπάζοντας τις αλυσίδες και «απελευθερώνοντας» το πλοίο, η βία ξεσπά αναπόφευκτα, σ' ένα crescendo απίστευτης έντασης. Το τρελό όραμα του Κάσπαρι, να μετατρέψει το Hatteras από φαρόπλοιο που κρατά σταθερή την πορεία των άλλων πλοίων, σε επι-

κίνδυνο πειρατικό που θα μπορούσε να την αλλάζει, σε πραγματική θαλάσσια νάρκη, προσκρούει στο γρανιτένιο πείσμα του καπετάνιου και ναυαγεί. Ο πλοίαρχος Μίλερ κρατά ακίνητο το Hatteras, πληρώνοντας με τη ζωή του, ενώ ο Άλεξ περνά το «κατώφλι της ζωής» και ενηλικιώνεται μέσα απ' το θάνατο του πατέρα του, επαληθεύοντας έτσι τη δυσοίωνη ρήση του δόκτορα: «Ο θάνατος του πατέρα σημαίνει την ελευθερία του γιου». Η ταινία κέρδισε το Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Βενετίας το 1985, επιβεβαιώνοντας την κινηματογραφική ιδιοφυΐα του δημιουργού της.

Αλλοτινοί καιροί και πορεία με την όπισθεν.

Το 1989, με τους *Χείμαρρους της άνοιξης*, βασισμένους σε μια νουβέλα του Ιβάν Τουργκένιεφ, ο Skolimowski κινηματογραφεί το οδοιπορικό και τις αισθηματικές περιπέτειες ενός νεαρού αριστοκράτη, ανάμεσα σ' έναν κόσμο που δύει, και στην αυγή μιας νέας εποχής. Ο Ντιμίτρι Σάνιν είναι ένας ήρωας που ταξιδεύει στο ιστορικό πέρασμα το οποίο σηματοδοτεί τη μετάβαση από την αυστηρή κοινωνική διαστρωμάτωση και τα στεγανά της αριστοκρατίας, στην εποχή της ελεύθερης αγοράς και των απαρχών του μοντερνισμού. Εγκλωβισμένος ανάμεσα στον έρωτα δύο γυναικών που αντιπροσωπεύουν τον παλιό και τον καινούργιο κόσμο, η καθεμιά στη δική της ιστορική όχθη, ο Ντιμίτρι παρασύρεται από τη δίνη του πάθους και των ιστορικών γεγονότων, για να καταλήξει ένα απόρριμμα της Ιστορίας. Αδυνατώντας να ισορροπήσει ανάμεσα στην άδολη αγάπη της Τζέμα και στο άγριο πάθος –αλλά και τον συναισθηματικό δόλο– της Μαρίας, ο Σάνιν θα «τουμπάρει τη βάρκα» της ζωής του και θα συντριβεί συναισθηματικά, σαν γνήσιος ρομαντικός ήρωας, μη βρίσκοντας τη θέση που του ανήκει μέσα σ' έναν κόσμο που αλλάζει. Οι *Χείμαρροι της άνοιξης*, με σκηνές μεγάλης εικαστικής δύναμης και ομορφιάς, που φλερτάρουν με το ρομαντικό μεγαλείο –χωρίς να το αναπολούν–, έχουν και πάλι ως κεντρικό χαρακτήρα έναν ήρωα που περνά «το κατώφλι της ζωής», χωρίς πυξίδα πλεύσης και ιστορική συνείδηση του ρόλου του, και που, αντί να περάσει στην άλλη όχθη, στο λιμάνι της ενηλικίωσης, παρασύρεται από τον ορμητικό χείμαρρο των παθών, χάνοντας έτσι το δρόμο για το μέλλον. Θα καταλήξει θλιμμένος και μόνος, αντιμέτωπος με τα «τέρατα» που αργοσαλεύουν στο βυθό της ύπαρξής του. Στην εξόχως ποιητική (όσο και μεταφορική) σκηνή του τέλους, καθώς «διασχίζει έναν ατελείωτο διάδρομο με άδεια δωμάτια όπου κατοικούν τα ναυάγια του πάθους» (Frédéric Strauss), θαρρείς πως η μουσική υπόκρουση θα μπορούσε να είναι οι στίχοι του ποιητή:

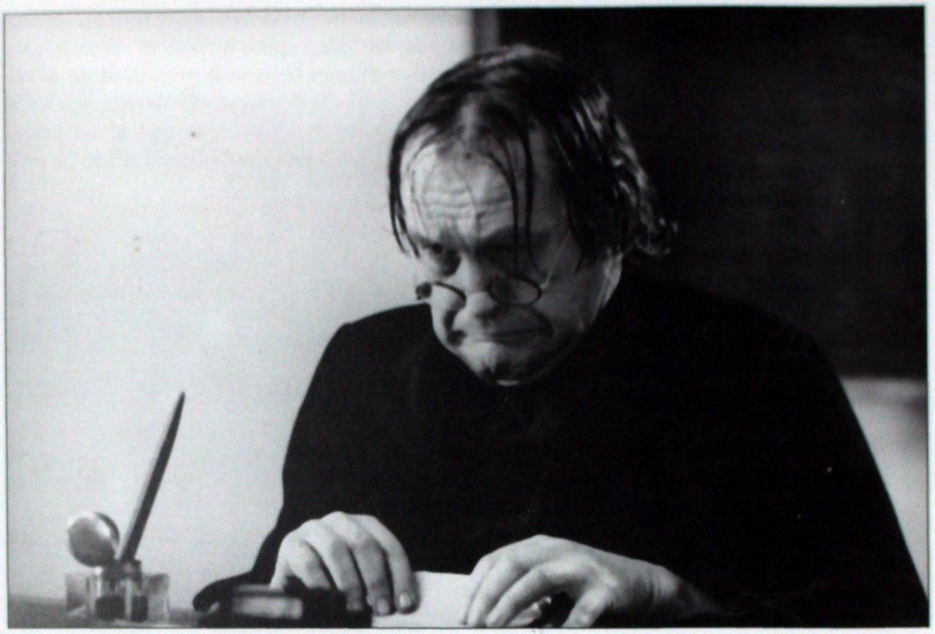
«Σαν έξαφνα, ώρα μεσάνυχτ' ακουσθεί
αόρατος θίασος να περνά
με μουσικές εξαίσιες, με φωνές –
την τύχη σου που ενδίδει πια, τα έργα σου
που απέτυχαν, τα σχέδια της ζωής σου
που βγήκαν όλα πλάνες, μη ανοφέλετα θρηνήσεις...»[5]



Χείμαρροι της άνοιξης.

Ο Jerzy Skolimowski (έξοχος στο ρόλο του Βίκτορ Βικτόροβιτς που, σαν απο μηχανής θεός, κινεί εκ των ένδον τα νήματα της ιστορίας) αποφεύγει τις κοινοτοπίες και τα στερεότυπα των ταινίων εποχής, χωρίς να καταφέρνει ωστόσο να αποδεσμευτεί πλήρως απο τις συμβάσεις του είδους και να απογειώσει την ταινία από την εποχή της, προσδίδοντάς της μια οικουμενική διάσταση κι έναν ανεπίκαιρο χαρακτήρα.

5. «Απολείπειν ο Θεός Αντώνιον», ποίημα του Κωνσταντίνου Καβάφη.



Φέρντιντούρκε.

Αυτό, αντίθετα, το καταφέρνει με το *Φέρντιντούρκε*, την πρώτη ταινία που γυρίζει στην Πολωνία μετά από 24 χρόνια απουσία. Επιστρέφει, λοιπόν, για ν' αντιμετωπίσει έναν λογοτεχνικό κολοσσό της ευρωπαϊκής λογοτεχνικής παράδοσης. Το *Φέρντιντούρκε* του Witold Gombrowicz[6] είναι ένα βιβλίο προκλητικό και αλλόκοτο· μια σκοτεινή και γκροτέσκα φάρσα γύρω απ' τη γελοιότητα της ύπαρξης. Αν το πέρασμα από την εφηβεία στην ενηλικίωση αποτέλεσε ένα σταθερό θεματικό μοτίβο των ταινιών του, εδώ το πρόβλημα τίθεται από την ανάποδη. Ο ήρωας ακολουθεί την αντίθετη πορεία: όντας ενήλικος, επιστρέφει στα άγουρα χρόνια, κουβαλώντας την εμπειρία της ενηλικίωσης – ανοιχτό τραύμα που αιμορραγεί. Αυτή η πορεία προς τα πίσω, μέσα απ' τους δαιδάλους της μνήμης, κόντρα στον βιολογικό κύκλο της ζωής, αποκτά το χαρακτήρα μιας εξέγερσης ενάντια σ' όλες τις πιθανές μορφές διαπαιδαγώγησης και εκπαίδευσης, που όχι μόνον εμποδίζουν τον άνθρωπο «να γίνει αυτό που είναι»,[7] δηλαδή να ενηλικιωθεί πραγματικά, αλλά και τον ακρωτηριάζουν ψυχικά.

Ο Skolimowski βυθίζεται στην παράξενη ατμόσφαιρα του βιβλίου, κινηματογραφώντας το εξωφρενικό ταξίδι του Τζόι, ο οποίος όχι μόνο υποχρεώνεται να περιπλανηθεί στα ερείπια της παιδικής του ηλικίας, αλλά και υφίσταται εκ νέου μια εκπαιδευτική διαδικασία απο-ενηλικίωσης, με απώτερο στόχο την ανωριμότητα και την παρατεταμένη εφηβεία που, σύμφωνα με τον καθηγητή Πίμκο, είναι «η βάση του κόσμου». Ο πολωνός δημιουργός, σαν πραγματικός πυγμάχος που είναι, αντιμετωπίζει στα ίσα το δύσκολο (έως και αδύνατο) αυτό εγχείρημα, καταφέρνοντας ωστόσο να «πιάσει» το νόημα και να αποδώσει κινηματογραφικά τη χαοτική ατμόσφαιρα του βιβλίου: το ανατρεπτικό του χιούμορ, τη σαρκαστική του διάθεση, τη δηλητηριώδη ειρωνεία του, τους περίτεχνους λεκτικούς ακροβατισμούς και τις αλλοπρόσαλλες καταστάσεις του, που ισορροπούν αναμεσα στο γελοίο και στο τραγικό, την παρωδία και το δράμα. Μ' έναν φρενήρη ρυθμό, που στόχο έχει να απορρυθμίσει παρά να ρυθμίσει, η ταινία, γεμάτη παρεκκλίσεις, παρεξηγήσεις, παρεκτροπές, ανατροπές, παρεκβάσεις και υποτροπές, μοιάζει με αφηνιασμένο τρένο που, εκτροχιασμένο, ταξιδεύει ολοταχώς, με την όπισθεν, στα χαλάσματα μιας εξεγερμένης παιδικής ηλικίας που ζητά εκδίκηση για την ανάπηρη ενηλικίωσή της. Μ' ένα κινηματογραφικό ύφος που ανεβοκατεβαίνει πυρετωδώς μια κλίμακα παροξυσμού και παραληρήματος, η ταινία ακολουθεί τον «μεταλλαγμένο» Τζόι καθώς διασχίζει διαδοχικά τρεις κοινωνικές διαστρωματώσεις, αφήνοντας πίσω του μονάχα συντρίμμια και σύγχυση.

6. Μεγάλος πολωνός συγγραφέας (1904-1969), που έζησε εξόριστος για πολλά χρόνια στην Αργεντινή.

7. Υπότιτλος του έργου τού Friedrich Nietzsche *Ecce Homo*.

Ταινία που μοιάζει με «πραξικόπημα του φαντασιακού» (Frédéric Strauss), το *Φέρντιντούρκε* κινηματογραφεί αυτή την παράξενη «μονομαχία» ανάμεσα στην ανωριμότητα και την ενηλικίωση, αδιαφορώντας παντελώς για το «γούστο» (όποιο κι αν είναι αυτό) του θεατή-αποδέκτη, αφού χλευάζει και παρωδεί κάθε ηθική ή αισθητική αξία που διαμορφώνει αυτό το «γούστο», όπως ακριβώς και το βιβλίο τού Gombrowicz.
Η επιστροφή του Skolimowski στη γενέθλια γη είναι αντάξια της κινηματογραφικής του τόλμης, αφού ο δημιουργός ρισκάρει πραγματικά, αντιμετωπίζοντας με επιτυχία ένα απ' τα πιο ερμητικά, «λοξά», «ταραγμένα» και αιρετικά κείμενα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα. Το *Φέρντιντούρκε*, σε σενάριο του ιδίου και των γιων του, είναι ένα αταξινόμητο (παρ' ολίγον) αριστούργημα. Αυτό το κάτι που του λείπει για να το ορίσουμε ως τέτοιο, είναι εκείνη η απροσδιόριστη και ανεπανάληπτη αύρα του Λόγου που πάντα διαφεύγει, που πάντα αδυνατεί να τη συλλάβει και να την αποτυπώσει η κινηματογραφική κάμερα.

Πνεύμα απείθαρχο, ανήσυχο και ανεξάρτητο, ο Jerzy Skolimowski, ένας απ' τους ελάχιστους πραγματικούς ανανεωτές του σύγχρονου κινηματογράφου, απουσιάζει τα τελευταία χρόνια από το κινηματογραφικό ρινγκ· αυτό, δε σημαίνει ότι δεν προπονείται. Όταν χτυπήσει το καμπανάκι του πρώτου γύρου στη γεμάτη αίθουσα, θα είμαστε εκεί, στην πρώτη σειρά, fans του outsider, όπως πάντα.

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2000.



Ο Skolimowski και η «παγίδα της πολωνικότητας»

του Tadeusz Sobolewski

Η γενιά του '56.

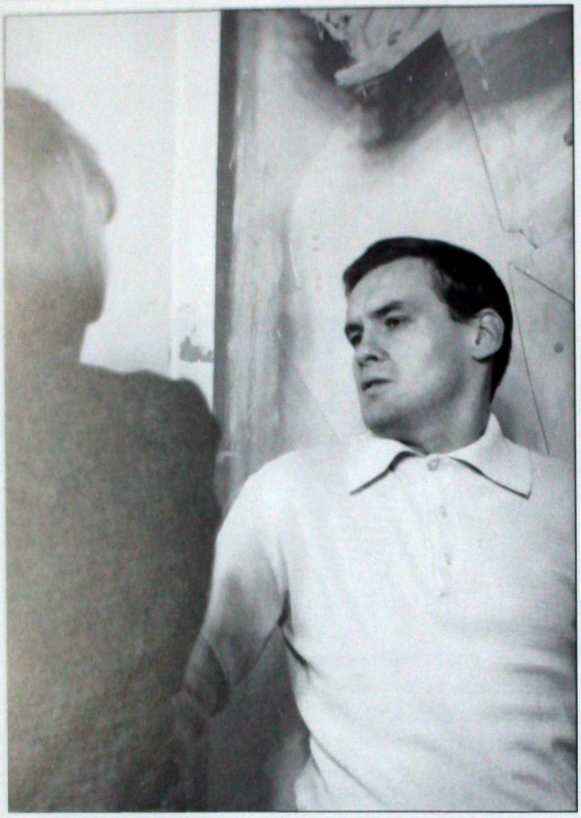
Τον Οκτώβριο του 1956, ο μελλοντικός δημιουργός των ταινιών *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, *Εγκατάλειψη*, *Φράγμα*, *Ψηλά τα χέρια!*, ο νεότερος πρωτοεμφανιζόμενος σκηνοθέτης στην ιστορία του πολωνικού κινηματογράφου, ήταν 18 ετών. Ο γράφων είχε ακριβώς τα μισά του χρόνια. Για όσους, όμως, το θυμούνται, ήταν μια ιστορική χρονιά: το τέλος της σταλινικής εποχής, η αρχή του τέλους για τον κομμουνισμό στην Πολωνία. Ο «πολωνικός Οκτώβρης» προσδιόρισε για πολλά χρόνια τον ορίζοντα των κοινωνικών προσδοκιών. Κι ήταν το κατώφλι των ψευδαισθήσεων που θρυμματίστηκαν η μια μετά την άλλη το 1968, το 1976 και το 1980, και που πρόσφατα μόνο διάβηκε η φαντασία μας.

Σήμερα, η ημερομηνία αυτή, όπως και πολλές άλλες της μεταπολεμικής πολωνικής Ιστορίας, είναι αμφιλεγόμενη. Όπως συμβαίνει, ορισμένοι να βλέπουν το μπουκάλι μισοάδειο κι άλλοι μισογεμάτο, έτσι και το 1956 θεωρείται άλλοτε ως η αρχή του τέλους του κομμουνισμού στην Πολωνία, κι άλλοτε η γέννηση μιας νέας ελπίδας σ' ένα «σύστημα κοινωνικής δικαιοσύνης».

Η φάση της αμφιταλάντευσης ανάμεσα στον κομμουνισμό και τη δημοκρατία, στην Πολωνία, παρατάθηκε μέχρι σήμερα· δηλαδή, για πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, αφού καλύπτει την περίοδο μιας ολόκληρης γενιάς. Μήπως η «Αλληλεγγύη», δεν ήταν ο απόηχος της ελπίδας του 1956 για ένα «δίκαιο σύστημα»; Μόνον ο Πάπας έγινε δεκτός με τον ίδιο ενθουσιασμό που επιφύλαξαν, τότε, στον Gomułka, στη συγκέντρωση που έγινε μπροστά στο Μέγαρο του Πολιτισμού και που την έχει απαθανατίσει ο Wajda στον *Άνθρωπο από μάρμαρο*.

Όμως, την εποχή του Ιωάννη Παύλου Β', η κομμουνιστική ιδεολογία είχε πια πεθάνει. Το 1956, προδιαγραφόταν ακόμα η προοπτική ενός «πολωνικού δρόμου για το σοσιαλισμό». «Έπαιζε» ακόμα η πιθανότητα μιας καλύτερης ζωής, μέσα σε αποδεκτά πλαίσια. Ο πολωνικός Οκτώβρης έσβησε μέσα στο ίδιο εκείνο φθινόπωρο. Το όνειρο θρυμματίστηκε. Κι όμως, το 1956 γέννησε σ' όλους μας εκείνη την απροσδιόριστη κατάσταση αναμονής που κράτησε τόσα χρόνια· μιας αναμονής μπροστά σε μια μισόκλειστη πόρτα, με την πεποίθηση ότι, αν πληρούνταν κάποιες ουσιώδεις προϋποθέσεις, αν δειχνόταν λίγο περισσότερος αλτρουισμός κι αν καταβαλλόταν λίγο μεγαλύτερη προσπάθεια, με κύρια επιδίωξη το κοινό καλό, η ζωή θα 'ταν καλύτερη. Έτσι όπως τραγουδούσαν στο καμπαρέ STS, όπου σύχναζε ο νεαρός Skolimowski: «Ας κάνουμε κάτι, ας κάνουμε κάτι / που να 'ναι δικό μας».

Jerzy Skolimowski, των Małgorzata Furdal και Roberto Turigliatto, Festival Internazionale Cinema Giovani, εκδ. Lindau, Τορίνο 1996.



Εγκατάλειψη.

Θυμάμαι ένα τραγούδι της ταινίας του Morgenstern *Αύριο η πρεμιέρα*, που αντανακλά το «υπαρξιακό» κλίμα της δεκαετίας του '70: «Κι όλο περιμένουμε / κάτι που δε λέει να 'ρθεί».

Πρόκειται για μιαν αναμονή που, στη Λαϊκή Δημοκρατία, ήταν τρόπος ζωής, αν και όχι χωρίς μια κάποια γοητεία: τη γοητεία της ελπίδας που μονίμως ανανεώνεται. Ζούσαμε ένα χρονικό ιντερμέτζο το οποίο, σήμερα, αντιλαμβανόμαστε μάλλον ως χρονικό κενό – η παρατεινόμενη νιότη, η αιώνια σχολή τού Gombrowicz. Είναι κρίμα που ο Skolimowski θέλησε την ταινία *Φέρντιντούρκε* να διαδραματίζεται στην Πολωνία της Λαϊκής Δημοκρατίας και όχι στην προπολεμική, με τις αγγλικές επιρροές.

Οι πρώτες τέσσερις ταινίες του Skolimowski αποτελούν την πιο επιτυχημένη ανάλυση της συνείδησης των παροικούντων στη Λαϊκή Δημοκρατία που έγινε από τον πολωνικό κινηματογράφο, από την οπτική γωνία ενός outsider. Οι γενιές εκείνες ζούσαν με τον εφιάλτη του δελτίου των τροφίμων, με τις υποσχέσεις της εξουσίας, το κάλεσμα «να δημιουργήσουν», τις απειλές για όσους παραιτούνταν από την προσπάθεια. Η πολωνική ιστορική προοπτική επέβαλλε τη συνειδητοποίηση των χαμένων ευκαιριών· απ' την άλλη πλευρά, όμως, δημιουργούνταν καινούργιες.

Παράλληλα, η Πολωνία ζούσε σε δύο διαφορετικούς αιώνες. Οι καλλιτέχνες ήταν στο κύκλωμα της ευρωπαϊκής μόδας. Ο συγγραφέας που ασκούσε τη μεγαλύτερη επιρροή, ήταν ο Gombrowicz, ο οποίος, από την Αργεντινή όπου ζούσε, αναθεμάτιζε την παραδοσιακή, αριστοκρατική πολωνική ταυτότητα, στην προσπάθειά του να βρει στο πρόσωπο του Πολωνού τον Άνθρωπο. Οι κοινές μας ρίζες, όμως, ανάγονταν στον πατριωτισμό του 1800. Οι λογοτεχνικές επιτυχίες της εποχής της ξένης επικυριαρχίας (οι ρομαντικοί *Πρόγονοι* του Mickiewicz, οι νεο-ρομαντικοί *Γάμοι* του Wyspiański, ένα θεατρικό μονόπρακτο στο οποίο πρωταγωνιστής ήταν το έθνος και αντικείμενο ο εθνικός μύθος) δεν ήταν τόσο δημοφιλείς, κι ούτε παγκοίνως κατανοητές, όπως έγιναν μετά τον Οκτώβρη.

Ο Skolimowski, γιος ενός απ' τους ηγέτες της Αντίστασης που δολοφονήθηκε άγρια από τους Γερμανούς, αφομοίωσε αυτή την παράδοση του πατριωτικού καθήκοντος και της θυσίας. Στις ταινίες *Φράγμα* και *Ψηλά τα χέρια!* είναι εμφανείς οι αναφορές του στα εθνικά και ρομαντικά δράματα· την ίδια στιγμή, όμως, τα παρωδούν, προσπαθώντας να τα ξεπεράσουν. Ως σκηνοθέτης και ως ηθοποιός, ο Skolimowski αναλαμβάνει στην ουσία όλους τους χαρακτηριστικούς ρόλους ενός Πολωνού.

Στο *Ψηλά τα χέρια!*, ο Skolimowski στήνει ένα ημι-αυτοσχέδιο ψυχολογικό δράμα της γενιάς του· ένα νυχτερινό θέαμα με θέμα την αλήθεια. Μετά το τέλος του χορού των παλαιών αποφοίτων τής ιατρικής, μια ομάδα πρώην συμφοιτητών κλείνεται σ' ένα βαγόνι μεταφοράς εμπορευμάτων που βρίσκεται σταματημένο σε μια νεκρή σιδηροδρομική γραμμή. Στη «μεταμεσονύκτια κουβέντα που πιάνουν σαν καλοί Πολωνοί», αλληλοκατηγορούνται επειδή «πρόδωσαν τα ιδεώδη». Στο τέλος, ταπεινωμένοι, φαντάζονται ότι οδεύουν προς την εξόντωση, σαν να 'ταν θύματα του Ολοκαυτώματος που μεταφέρονται με τα βαγόνια μεταφοράς ζώων. Ο επικίνδυνος συνειρμός τούς επαναφέρει στην πραγματικότητα. Όταν χαράζει, εξαγνισμένοι, αποβιβάζονται στην ίδια αποβάθρα απ' την οποία είχαν επιβιβαστεί (το βαγόνι, πράγματι, δε μετακινήθηκε).

Τα αυτοκίνητα, που τα 'χαν παρκάρει εκεί το προηγούμενο βράδυ, τους περιμένουν. Κατά τη διάρκεια της νυχτερινής «εξομολόγησης», τα επικαλέστηκαν ως απόδειξη ότι «ξεπουλήθηκαν στον μαμωνά». Αυτοί που πρώτοι επέκριναν τους εαυτούς τους, μιλούσαν ειρωνικά για τις μάρκες των αυτοκινήτων τους, σαν να επρόκειτο για ψευδώνυμα των μαχητών της Αντίστασης ή τίτλους ευγενείας.

Η σύγκριση μεταξύ της ζωής των γονιών και των παιδιών, μεταξύ εκείνων που «πολέμησαν» και εκείνων που «βρήκαν το φαγητό στο πιάτο», ήταν ανάμεσα στα θέματα που συζητιόνταν πολύ την εποχή εκείνη. Αυτή τη συζήτηση συνεχίζει ο Skolimowski, αντιστρέφοντάς την ταυτόχρονα. Μέσα στο στενάχωρο βαγόνι, βλέπουμε τους ήρωές του σαν μαριονέτες. Κι έτσι ακριβώς παρουσιάζονται: με τα πρόσωπα κάτασπρα, γεμάτα γύψο. Το πρωί, κατεβαίνουν απ' το βαγόνι, ξεπλένουν τα πρόσωπά τους σ' έναν υδραγωγό, ρίχνουν τη μάσκα, απεκδύονται του ρόλου τους όπως οι ηθοποιοί στο τέλος της παράστασης. Το τρένο δεν κινήθηκε ούτε ένα μέτρο· κι όμως, ύστερα από εκείνη τη νύχτα, ο κόσμος φαίνεται διαφορετικός, σαν να προβάλλεται προς την κατεύθυνση του μέλλοντος. Βλέπουμε την αποβάθρα γεμάτη ολοκαίνουργια αυτοκίνητα. Το αυτοκίνητο δεν είναι πια φετίχ. Στους ήρωες του *Ψηλά τα χέρια!*, της τελευταίας ταινίας που έκανε ο Skolimowski στη Λαοκρατική Πολωνία, προσφέρεται μια διέξοδος προς την κανονικότητα· σήμερα θα λέγαμε: «μια διέξοδος προς την Ευρώπη».

Δεν επρόκειτο για σάτιρα του συστήματος. Οι ήρωες της ταινίας δείχνουν να λαχταρούν την εξιλέωση όταν αποδέχονται την «ομολογία». Αναζητούν τις ευθύνες μέσα τους κι όχι στο ιστορικό πεπρωμένο. Όταν ήταν φοιτητές στο πανεπιστήμιο, αυτοί οι ίδιοι είχαν προσφερθεί να κρεμάσουν μια γιγαντοαφίσα του Στάλιν. Κι όταν κάποιος πρόσεξε ότι ο Στάλιν της αφίσας είχε τέσσερα μάτια, όταν κατηγορήθηκαν για δολιοφθορά, δεν έδειξαν την απαιτούμενη αλληλεγγύη. Μετά το χορό των παλαιών αποφοίτων, δέχονται ευχαρίστως την πρόσκληση ενός συμφοιτητή τους που είχε αποβληθεί από το πανεπιστήμιο, να πάνε στο βαγόνι μεταφοράς ζώων, με σκοπό ν' αντιμετωπίσουν την προδοσία του παρελθόντος και να κάνουν απολογισμό για τα χρόνια που πέρασαν. Είναι γελοίοι και αξιολύπητοι, αλλά, σε μια σύγχρονη προοπτική, πόσο επιπόλαια μας φαίνονται τα αμαρτήματα που διέπραξαν, αυτοί, οι αριβίστες του σοσιαλισμού! Αδέξια μασκαρεμένοι θεράποντες της ιδεολογίας, που θυμούνται ακόμα την εποχή που φορούσαν τα πράσινα πουκάμισα της κομμουνιστικής νεολαίας (ZSM)... Στο «βαγόνι της αλήθειας» θα μπορούσε να βρει μια θέση, δίπλα τους, ο Zbyszek Cybulski, αν δεν είχε πεθάνει το 1967. Θα ούρλιαζε, με τον δικό του χαρακτηριστικό τρόπο του μεθύστακα, ενθυμούμενος τα χρόνια της ZSM (ήταν νεολαίος κομμουνιστής και, ταυτόχρονα, Καθολικός): «Είμαι ένοχος για τον Kielce, για τον Rzeszów!»

Ψηλά τα χέρια!



Τι ειρωνεία της τύχης! Αυτή ακριβώς η θετική και «ευγενική» ταινία του Skolimowski τέθηκε υπό διωγμόν. Ξαναβλέποντάς την ύστερα από χρόνια, διαπιστώνουμε ότι καταγράφει την παράξενη κατάσταση ημι-υποδούλωσης στην οποία ζούσαμε. Και οι επιβάτες του βαγονιού μεταφοράς ζώων, οι πρωταγωνιστές αυτής της ομαδικής συνειδησιακής ανάλυσης, των αλληλοκατηγοριών για έλλειψη ιδεωδών, μετά το τέλος της αναπαράστασης, φυλακίζονται σ' ένα άλλο «βαγόνι», καταδικασμένοι στην ανυπαρξία.

Η ζωή «στην πιο εύθυμη παρά-

γκα του σοσιαλιστικού στρατοπέδου» μπορεί, επιφανειακά, να δημιουργούσε την αίσθηση της ελευθερίας. Όταν, όμως, ένας καλλιτέχνης προχωρούσε πολύ πέρα από την κριτική του κοινωνικού μαρασμού, με την προτροπή «πάρε την κατάσταση στα χέρια σου, κόσμε!», αμέσως ξεφύτρωνε η λογοκρισία, που γνώριζε καλύτερα απ' τον καλλιτέχνη πού βρίσκονταν τα όρια του ανεκτού. Μια κριτική που θα υπογράμμιζε έντονα την παθητικότητα των ανθρώπων, που θα τους αποκάλυπτε την αντικειμενική ύπαρξη αυτών των ορίων, δεν μπορούσε να την επιτρέψει η λογοκρισία.

Το *Ψηλά τα χέρια!* αποκαλύπτει την ύπαρξη αυτών των ορίων, όπως ακριβώς και ο Wajda, με την κινηματογραφική μεταφορά του δράματος των αρχών του αιώνα *Οι γάμοι*, «ανακάλυψε» ότι το κρίσιμο στοιχείο για την κατανόηση της σημασίας τους ήταν η ανυπαρξία ενός κυρίαρχου κράτους. Αυτό, για τους ανθρώπους της εποχής εκείνης, θεωρούνταν σε τέτοιο βαθμό δεδομένο, που ούτε καν το αντιλαμβάνονταν. Το ίδιο συνέβαινε και με την περιορισμένη κυριαρχία της Λαοκρατικής Πολωνίας. Δεν είχαμε συναίσθηση, όπως ακριβώς δεν αισθανόμαστε την ατμοσφαιρική ρύπανση. Μόνον όταν χαλαρώνουν τα ανακλαστικά και μας πιάνει πονοκέφαλος, αντιλαμβανόμαστε την παρουσία του διοξειδίου του άνθρακα.

Το 1981, την εποχή της «Αλληλεγγύης», όταν χαλάρωσε η λογοκρισία, ο Skolimowski (που από χρόνια κατοικούσε στην Αγγλία) παρουσίασε στις Κάννες το *Ψηλά τα χέρια!*, με την προσθήκη ενός προλόγου κι ενός σύντομου επιλόγου. Στον επίλογο, οι πρωταγωνιστές της «μεταμεσονύκτιας κουβέντας μεταξύ καλών συμπατριωτών» κάνουν την εμφάνισή τους μέσα απ' τον υδραγωγό, με ξεπλυμένα τα πρόσωπα απ' το γύψο και κατά 14 χρόνια γερασμένοι (μόνον ο Kobiela είχε πεθάνει εν τω μεταξύ).

Στην πατρίδα, το κόμμα προετοιμαζόταν για τη σύγκρουση με την «Αλληλεγγύη». Ένα στοιχείο που δεν μπορούσε να λείπει από το αστικό τοπίο, ήταν οι πολωνικές σημαίες, προειδοποίηση για την επικείμενη απεργία. Ο Skolimowski κινηματογράφησε, στην ουσία, τη Βαρσοβία την παραμονή της Αποκαλύψεως, αλλά το έκανε για να ξορκίσει το κακό. Δεν είμαστε στη Βηρυτό. Ευτυχώς, δεν είμαστε στη Βηρυτό που καταστράφηκε από την αδελφοκτόνο σύγκρουση. Η Βαρσοβία μένει όρθια. Δεν συνέβη τίποτα – τίποτα, εκτός από έναν μεθυσμένο που πέφτει απ' τη σημαιοστολισμένη γέφυρα, και τώρα κείτεται στο δρόμο, σκεπασμένος με εφημερίδες.

Όπως είχε κάνει στην αρχική εκδοχή, όπου παρέκαμψε την πολωνική εμπειρία του σταλινισμού, αφού δεν έλαβε υπόψη του το «εθνικό μαρτύριο», έτσι και στην προσθήκη του 1981, ο Skolimowski υπήρξε παρατηρητής (υποφέροντας, αλλά από απόσταση) της μάχης που έδιναν τότε οι Πολωνοί εναντίον του κομμουνισμού.

Πώς ερμηνεύεται η μεταμεσονύκτια κουβέντα που πιάνουν σαν καλοί Πολωνοί μέσα σε μια μακροπρόθεσμη χρονική προοπτική, που ξεκινάει από τον Στάλιν και φτάνει ώς την «Αλληλεγγύη»; Μέσα σ' αυτό το χρονικό διάστημα περιλαμβάνεται ένα μεγάλο μέρος της ζωής της γενιάς του, όλη της η νιότη. Κάποια στιγμή, ακούγεται off μια ερώτηση του Skolimowski στο θεατή: «Πότε κατάλαβες ότι το καλύτερο είχε περάσει;»

Οι ήρωες των πολωνικών ταινιών του Skolimowski ζουν τη ζωή τους σε μια ιστορική προοπτική, στο πλαίσιο της μιας ή της άλλης περιπέτειας της πατρίδας τους, αλλά πάντοτε με μια απειλή να επικρέμαται πάνω απ' τα κεφάλια τους. Τι σημασία έχουν για την ύπαρξή μας οι παγίδες που σπέρνει η Ιστορία, το σύστημα, όλα όσα δεν είμαστε σε θέση να ελέγξουμε; Μας φράζουν το δρόμο, όπως τα εμπόδια που συναντούν οι δρομείς σε κάποιους αγώνες ταχύτητας. Για τον Skolimowski, σημασία δεν έχει ο ιστορικός χρόνος, αλλά ο χρόνος της ζωής, την οποία αντιλαμβάνεται σαν μια παρτίδα με το πεπρωμένο. Αλλάζουν οι συνθήκες, αλλά το διακύβευμα για τον ήρωα του Skolimowski δεν αλλάζει: είναι η ίδια του η ύπαρξη.

Αν υπάρχει κάτι που μπορεί να οριστεί ως «παγίδα της πολωνικότητας», αυτό δεν μπορεί παρά να είναι άλλο από το ότι η εθνική υπόθεση, οι θρίαμβοι και οι αποτυχίες του έθνους, ασκούν υπερβολική πίεση στους Πολωνούς. Οι ρομαντικοί συγγραφείς είχαν ήδη επισημάνει ότι η σωτηρία τού έθνους αποσπούσε την προσοχή των Πολωνών από την προσπάθεια της σωτηρίας της ψυχής τους, ευνοώντας έτσι την πνευματική απάθεια. Ο ήρωας του Skolimowski ζει σε μια κατάσταση παρατεταμένης ανωριμότητας (χαρακτηριστικά πολωνικής)· πάντα έχει να δώσει μια μάχη. Οι ταινίες του είναι αναπόσπαστο μέρος αυτής της μάχης.



Φράγμα.

Ο ήρωας που εκφράζει το σκηνοθέτη στις ταινίες του Skolimowski (ο Αντρέι Λέσιτς στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και την *Εγκατάλειψη*, ο Αλεξάντερ Ρόντακ στο *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση* και ο ίδιος ο σκηνοθέτης στο *Ψηλά τα χέρια!*), υιοθετεί διαφορετική τακτική απέναντι στο «πολωνικό πεπρωμένο».

Στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και την *Εγκατάλειψη* είναι ένας outsider που παραπαίει σαν ακυβέρνητο καράβι. Μήπως είναι κατ' εικόνα του Χάιστ της *Νίκης* του Conrad, ο οποίος αποφάσισε να αφεθεί στο ρεύμα που τον παρασέρνει... να επιπλέει χωρίς να γαντζωθεί κάπου... πλάνης εκ πεποιθήσεως και όχι, όπως άλλοι, από απελπισία; Και ξαφνικά, διαπιστώνει ότι μπορεί να χάσει την ίδια του τη ζωή.

Στην επόμενη ενσάρκωσή του (*Φράγμα*, *Ψηλά τα χέρια!*) είναι ο ηγέτης, η συνείδηση μιας γενιάς, μολονότι δεν είναι πολύ καλύτερος από τους συνομηλίκους του.

Η τρίτη του ενσάρκωση αντιστοιχεί σ' αυτόν τον ίδιο, στον εαυτό του, στον αυτοεξόριστο πολωνό σκηνοθέτη Jerzy Skolimowski (δεύτερη εκδοχή του *Ψηλά τα χέρια!*) Μπορεί να συγκριθεί με τον κυνηγό των ποντικών στο παραμύθι των Αδελφών Grimm, ο οποίος, παίζοντας φλογέρα, οδηγεί τα ποντίκια έξω απ' την πόλη. Λίγο αργότερα, ο Jaruzelski επέβαλε στην Πολωνία τον στρατιωτικό νόμο που μας έστειλε πίσω, στην εποχή του ρομαντισμού, γεγονός που επανέφερε το σύνδρομο της κατοχής και των εθνικών εξεγέρσεων. Τότε ο Skolimowski θα γυρίσει το αμφιλεγόμενο *Στο φως του φεγγαριού*, κι αμέσως μετά το *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*, όπου ο Michael York υποδύεται έναν αντικαθεστωτικό Πολωνό, ένα σκηνοθέτη του θεάτρου που προσπαθεί να οργανώσει για τους Άγγλους ένα χάπενινγκ αφιερωμένο στην Πολωνία.

Ο Skolimowski μάς κάνει να ζήσουμε το θέαμα, καθώς το περιλαμβάνει εν εκτάσει στην ταινία. Υπάρχει η αστυνομία, η μισητή ZOMO του στρατιωτικού καθεστώτος, που οι άνδρες της, πριν επιτεθούν στο πλήθος, χτυπούν τα γκλομπ πάνω στις ασπίδες σαν να 'ταν τύμπανα πολέμου. Μπροστά σ' έναν τοίχο καλυμμένο από αγγελτήρια θανάτου καίνε τα καντηλάκια: οι κατακόμβες του έθνους. Αυτές οι γεμάτες δύναμη εικόνες αποτελούν, μαζί με το *Δίχως τέλος* του Kieślowski, την καλύτερη παθητικο-ειρωνική απεικόνιση του στρατιωτικού καθεστώτος.

Η αλληλεγγύη προς το έθνος ήταν ένα αυθόρμητο πρόσταγμα της συνείδησης. Στην τέχνη εκείνης της περιόδου, όμως, ήταν εύκολο να περάσει κανείς από την πατριωτική πράξη στο κιτς. *Η επιτυχία...*, παρ' όλο που δεν είναι μια πιστή αυτοπροσωπογραφία, καταλήγει να είναι ένας σχολιασμός της κατάστασης του εξόριστου καλλιτέχνη που αναγκάζεται να εγκαταλείψει τον παραδοσιακό του ρόλο και να επιλέξει το ρομαντισμό, ν' αναλάβει το αταβιστικό πατριωτικό καθήκον να εκθέσει τα βάσανα του έθνους σ' έναν κόσμο που ελάχιστα ενδιαφέρεται.



Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν.

Πρέπει να ήταν τραυματικό για τον Skolimowski το γεγονός ότι έζησε το στρατιωτικό καθεστώς από μακριά. Για μια φορά ακόμα, ο outsider ανακαλείται στην τάξη. Ο κεντρικός ήρωάς του, ο σκηνοθέτης Ρόντακ, νιώθει ότι η Αγγλία μπορεί να του πετάξει κατάμουτρα την ξενική καταγωγή του. Στις σκηνές που δείχνουν τον τρόμο ο οποίος επικρατεί στην Πολωνία, αντιπαρατίθεται η σκηνή της ανάκρισης του Ρόντακ απ' το στέλεχος μιας Τράπεζας, μια όμορφη και παγερή γυναίκα που μοιάζει με άγγελο της Δευτέρας Παρουσίας («γνωρίζουμε ότι η οικονομική σας κατάσταση είναι ασταθής»). Ο Ρόντακ βρίσκεται παγιδευμένος ανάμεσα σε δύο «ξενιτιές»· δηλαδή, όχι μόνο την Αγγλία, αλλά και την πατρίδα του, που την αισθάνεται ξένη και μακρινή. Στην ταινία, ο πρωτότοκος γιος αντιπροσωπεύει το ίδιο πνεύμα αντίστασης που χαρακτήριζε τον πατέρα του 20 χρόνια νωρίτερα. Αν έχουμε την εντύπωση ότι ο Skolimowski έκανε αυτή την ταινία ενάντια στον ίδιο του τον εαυτό, είναι γιατί κοιτάμε με τα μάτια του γιου του, που εξεγέρθηκε ενάντια στον πατέρα του. Την ημέρα του χάπενινγκ που έχει οργανώσει ο πατέρας του, ο νεαρός φεύγει για την Πολωνία, για να πάει στον καθεδρικό ναό, τον *πραγματικό* καθεδρικό ναό, εκείνον της Βαρσοβίας (οι νέοι έδωσαν πραγματικές μάχες με τη ZOMO μπροστά σ' αυτόν το ναό) και να ριψοκινδυνέψει στ' αλήθεια.

Ο Skolimowski-γιος, που κρύβεται πίσω απ' το ψευδώνυμο Michael Lyndon, κάνει μια επιλογή ανάλογη με εκείνην του νεαρού Λέσιτς: επιστρέφει στην Πολωνία με τον ίδιο τρόπο που ο Λέσιτς είχε φύγει για το στρατό ή ανεβεί στο ρινγκ. Το μόνο πλεονέκτημά του σε σχέση με τον πατέρα του είναι ότι είναι νεότερος, έχει όλη τη ζωή μπροστά του. Επιστρέφει στην Πολωνία, όχι επειδή πρέπει να το κάνει, αλλά επειδή το επιθυμεί. Ο πατέρας του θα μπορούσε να πει τα ίδια σχεδόν που είχε δηλώσει ένας άλλος διάσημος πολωνός αυτοεξόριστος, ο Joseph Conrad, σε συνέντευξή του σε μια πολωνική εφημερίδα του 1914: «Δεν μπορώ να σκέφτομαι συχνά την Πολωνία, επειδή μου φέρνει πίκρα, πόνο, ασχήμια. Δε θα μπορούσα να ζήσω εκεί. [...] Δύο πράγματα, που με αφορούν προσωπικά, με κάνουν υπερήφανο: το γεγονός ότι εγώ, ένας Πολωνός, είμαι πλοίαρχος του αγγλικού εμπορικού ναυτικού κι ότι μπορώ να γράφω ικανοποιητικά στην αγγλική γλώσσα».

Στο ρεπερτόριο των πατρικών ρόλων που δίνει ο Skolimowski στους ήρωές του, συμπεριλαμβάνεται ακόμα ένας: στην ταινία *Στο φως του φεγγαριού*, ο πολωνός εργολάβος που στρατολογεί πολωνούς εργάτες για να δουλέψουν –παράνομα– στο Λονδίνο. Όταν επιβάλλεται ο στρατιωτικός νόμος στην Πολωνία, ο αδιαφιλονίκητος αρχηγός των οικοδόμων, που δεν ξέρουν αγγλικά και δεν τολμούν να κυκλοφορήσουν στην πόλη, τους αποκρύπτει το συμβάν, καταστρέφει τα γράμματα που φτάνουν από την Πολωνία με τη σφραγίδα της λογοκρισίας, και ξεκολλάει τις αφίσες που καλούν σε διαδήλωση μπροστά στην πολωνική πρεσβεία. Ο αυτοανακηρυχθείς δικτάτορας κάνει τα πάντα, προκειμένου να μπορέσουν οι άντρες του να επιστρέψουν στις οικογένειές τους με τα χρήματα που κέρδισαν με τον ιδρώτα τους. Είναι ένας ήρωας αμφιλεγόμενος, αφού, για το καλό της υπόθεσης, εξαπατά τόσο τους Άγγλους όσο και τους Πολωνούς. Είναι ένας αντι-ήρωας, που δημιουργήθηκε σε αντίθεση προς τη ρομαντική παράδοση, τη ρομαντική τεχνοτροπία. Τον κατατρέχει ο αριθμός **44**, που βρίσκεται στην πόρτα ή στις κονσέρβες που προωθεί στους «σκλάβους» του. Πρόκειται για «μαύρο» χιούμορ του Skolimowski, ακατανόητο από τους μη Πολωνούς. Οι Πολωνοί συνδέουν αυτόν τον αριθμό με το μεσσιανικό, συμβολικό, καββαλιστικό δράμα τού Mickiewicz, όπου εκφράζει τον μελλοντικό απελευθερωτή του έθνους. Εδώ, εμφανίζεται σαν από ειρωνεία. Πράγματι, ο εργολάβος αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό είδος Πολωνού: είναι ένας πονηρός τυραννίσκος, που στοχεύει, ακριβώς, στο να προστατεύσει τους «υπηκόους» του από τη ρομαντική ανάταση.



Ο Jerzy Skolimowski και ο Jeremy Irons στα γυρίσματα της ταινίας Στο φως του φεγγαριού.

Τα δύο πρόσωπα της πολωνικής ταυτότητας, το ρομαντικό και το «απατεωνίστικο», συναντιούνται συνεχώς στο έργο του Skolimowski, από την εποχή ακόμα της ταινίας μικρού μήκους που γύρισε ως σπουδαστής (*Την τσάντα ή τη ζωή σου*) κι όπου ένας μαυραγορίτης, την εποχή του Πολέμου, σώζει τη ζωή ενός πελάτη του (τον οποίο επρόκειτο να κλέψει), όταν ανακαλύπτει ότι είναι εβραίος.

Από την πρώτη εμφάνιση του Skolimowski μέχρι το πραξικόπημα του Jaruzelski πέρασαν 20 χρόνια, κι από τότε μέχρι σήμερα, άλλα δέκα. Σ' αυτό το χρονικό διάστημα, γύρισε όλο τον κόσμο. Τώρα κατοικεί στο Μάλιμπου, στις ακτές του Ειρηνικού. Πιθανότατα, όμως, δεν κατόρθωσε να ξεφύγει από την Πολωνία, που εμφανίζεται στις ταινίες του με τη διπλή ταυτότητα του ήρωα ή του «απατεώνα».

Η πολωνικότητα τον απορροφά στο ανατολικοευρωπαϊκό δράμα της αιώνιας αναμονής, των χαμένων ευκαιριών, του κατακερματισμού. Ο Skolimowski έχει συνείδηση αυτού του δράματος, το κουβαλάει μέσα του κι αντιπαραθέτει σ' αυτό το ρόλο του ως outsider, που τον υιοθέτησε μετά τον Οκτώβρη, όταν διαμορφώθηκε ως καλλιτέχνης.

Η δεκαετία του '60. Άγονη γη.

Μετά το 1956, παρά την έντονη παρουσία της λογοκρισίας, της λεγόμενης «στρίψιμο της βίδας», η πολωνική διανόηση έζησε τη μεγάλη της στιγμή, που ακόμα και σήμερα τη θυμάται με νοσταλγία. Η πνευματική αναγέννηση ήταν εμφανής στη λογοτεχνία εκείνης της εποχής (η πεζογραφία των Konwicki, Andrzejewski, Brandys, Dygat, Hłasko· η ποίηση των Różewicz, Białoszewski, Herbert, Szymborska· το θέατρο των Mrożek και Różewicz· οι ταινίες της «πολωνικής σχολής», των Wajda, Munk, Konwicki, Has, Kawalerowicz), αλλά και στα φοιτητικά καμπαρέ, στις λέσχες των νεαρών διανοουμένων, στην ατμόσφαιρα των καταγωγίων-ναών της τζαζ, στις αφίσες στους δρόμους.



Μαχαίρι στο νερό.

Οι καλλιτέχνες, που είχαν μόλις πρόσφατα αναγκαστεί να γυρίσουν στα θρανία, όπως ο ήρωας του Gombrowicz στο *Φέρντιντούρκε*, κι ήταν αναγκασμένοι να φορούν το κομμουνιστικό «προσωπείο», απελευθερώθηκαν απ' τα δεσμά της μορφής, ξανακερδίζοντας τα χαμένα χρόνια.

Μέσα στην μποέμικη ζωή της Βαρσοβίας της εποχής εκείνης, ξεχώριζε ο Jerzy Skolimowski, νεαρός ποιητής, φοιτητής της εθνογραφίας, κινηματογραφιστής, σεναριογράφος (και πυγμάχος). Είχε ένα δικό του στιλ και μεγάλες φιλοδοξίες που τις πραγματοποιούσε βεβιασμένα. Κατόρθωσε να κάνει την πρώτη του ταινία προτού πατήσει τα τριάντα, πράγμα όχι εύκολο σε μια χώρα όπου η παιδική ηλικία παρατείνεται τεχνηέντως, «εργαστηριακά». Στη μελλοντική καριέρα του Skolimowski βάρυνε, δίχως άλλο, το γεγονός ότι, το 1959, ο Wajda και ο Andrzejewski του πρότειναν να συνεργαστεί στη συγγραφή του σεναρίου της ταινίας *Αθώοι γόητες*, με θέμα την «αινιγματική», σύγχρονη νεολαία, και στη συνέχεια τον οδήγησαν στη Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ, που βρισκόταν στην καλύτερη φάση της. Ήταν μια ιδιαίτερη πανεπιστημιακή σχολή, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «κράτος εν κράτει» (ο «τροχός» σταμάτησε να γυρίζει προς τη σωστή φορά μετά τις εκκαθαρίσεις του 1968). Το 1961, ο Skolimowski είναι ήδη εγγεγραμμένος στη σχολή και εμφανίζεται ως συν-σεναριογράφος στους τίτλους της ταινίας *Μαχαίρι στο νερό*, πρώτης ταινίας μεγάλου μήκους του Roman Polanski. Μόλις δε προβλήθηκαν οι δύο πρώτες ταινίες του (*Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και *Εγκατάλειψη*), για μας, τους τότε μαθητές και φοιτητές, ο Skolimowski έγινε αμέσως μυθικό πρόσωπο. Ο Οκτώβρης του 1956 ήταν ήδη μακριά.

Η ταινία του Wajda *Κανάλ*, με θέμα την εξέγερση των κατοίκων της πρωτεύουσας, πρόβαλε μια εικόνα των μαχητών της πολωνικής αντίστασης όχι ως εθνομαρτύρων, αλλά ως τραγικών μορφών, θυμάτων της Ιστορίας. Κι ο Munk, με την *Ερόικα*, παρουσίασε την εξέγερση μέσα από μια ηρωικο-κωμική οπτική γωνία: αντί να αποτίσει φόρο τιμής στη θυσία (που λατρεύεται εκ παραδόσεως στην Πολωνία), αναρωτήθηκε ποιο ήταν το νόημά της. Πήρε πόδι κι ο μύθος της ευθικρισίας... Για πρώτη φορά στη σύγχρονη ιστορία της Πολωνίας, μια μεγάλη πολιτική στροφή, όπως αυτή του 1956, είχε συντελεστεί χωρίς να χυθεί αίμα. Ανακηρύχθηκε το τέλος της ρομαντικής παράδοσης, της θυσίας. Οι ταινίες της «πολωνικής σχολής» στάθηκαν με αρκετή τόλμη απέναντι σ' αυτή την παράδοση, παρ' όλο που δεν διακωμώδησαν τον ηρωισμό, όπως νόμισαν μερικοί. Κινούνταν μάλλον σε μια κατεύθυνση απελευθέρωσης σε σχέση με το φόβο της ιστορικής αναγκαιότητας ως επείγουσας θεραπείας.

Επαληθεύτηκαν, λοιπόν, όσα είχε πει το 1956 ο Gombrowicz, ο οποίος, καίτοι στην Αργεντινή, παρακολουθούσε από κοντά τα πολωνικά πράγματα: «Ακόμα κι αν τυχόν εξαφανιζόταν ο κομμουνισμός, από τους κομμουνιστές θα έμενε, ωστόσο, κάτι το διαφορετικό σε σχέση μ' αυτό που ήταν. Θα 'ταν μόνοι, αλλά αλλαγμένοι, η ζωή τους θα 'χε κλονιστεί, θα τους περιέβαλλε μια πραγματικότητα που δε θα 'βρισκαν τρόπο να την εκφράσουν». Ο κομμουνισμός δεν ήταν απλώς μια μασκαράτα, αλλά μια εμπειρία, απ' την οποία έπρεπε να διδαχθούμε. Το 1956 δεν έκανε την ιστορία της χώρας να οπισθοδρομήσει· την προώθησε. Δεν έσβησε τη βιωμένη εμπειρία. Αυτή η μικρή πολωνική επανάσταση ήταν έργο ανθρώπων που διαμορφώθηκαν μεν στις κομμουνιστικές οργανώσεις νέων, αλλά προχώρησαν πέρα από τον ιδεολογικό δογματισμό.

Το 1956, μπορεί να μη σήμανε το αντίο στον κομμουνισμό, αλλά μας έδωσε την ευκαιρία να κοιτάξουμε τους εαυτούς μας με αυστηρότητα. Η πολυπόθητη αλλαγή δεν έγινε. Ο αναβρασμός εμποδίστηκε τεχνηέντως.



Αθώοι γόητες.

Η μικρού μήκους ταινία του Skolimowski *Ο μικρός Άμλετ* (1962) θα μπορούσε να θεωρηθεί μια αλληγορία για το «στρίψιμο της βίδας». Σ' ένα ερείπιο δίχως τοίχους, όμοιο με τα τόσο πολλά που, εκείνη την εποχή, καθιστούσαν τη Βαρσοβία θλιβερή, «ξεσπάει ένας τρομερός καβγάς». Υπό τους ήχους μιας μπαλάντας που κάποιος τραγουδάει στη μητροπολιτική παραγκούπολη, εκτυλίσσεται η τραγωδία του Άμλετ, σαν να 'ταν παιγμένη από ερασιτεχνικό θίασο. Για το κρανίο του Γιόρικ, οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν το κράνος ενός μοτοσικλετιστή. Μα να που, κύκλο στον κύκλο, φτάνει το φινάλε. Ο νικητής Φόρτεμπρας που κλείνει το δράμα, αποκαλύπτεται ότι είναι ένας πολιτοφύλακας που κρατάει στο χέρι το εβδομαδιαίο περιοδικό «Przyjaźń» [Φιλία], όργανο του Συνδέσμου Πολωνοσοβιετικής Φιλίας. «Τούτος ο μεγαλύτερος λογοκριτής αυτού του εντύπου» απαγγέλλει ο αφηγητής. Η επέμβαση της εξουσίας διακόπτει την τραγωδία. Κάτι παρόμοιο δεν είχε συμβεί και με την «πολωνική σχολή»;

Η αμλετικού χαρακτήρα μονομαχία των Wajda και Munk με το πολωνικό σύμπλεγμα, προέβλεπε, όπως κάθε θεραπεία, την πιθανότητα ίασης, την επιστροφή σε μια κανονική ζωή. Αντίθετα, όμως, μόλις καταλάγιασε η ευφορία της ελευθερίας, βγήκε στην επιφάνεια το άγχος των προοπτικών. Ο κινηματογράφος της πολωνικής σχολής προετοίμασε το θεατή για αλλαγές που δεν έγιναν ποτέ. Η εσωτερική δύναμη αυτού του κινηματογράφου δεν εκτονώθηκε ποτέ. Ο χώρος που είχαν στη διάθεσή τους οι διανοούμενοι για να δράσουν ανοιχτά, στένευε όλο και περισσότερο. Εξωθήθηκαν στη διαμαρτυρία, και σταδιακά περιθωριοποιήθηκαν ως διαφωνούντες, παρ' όλο που, για να φτάσουμε σε μια –έστω, εμβρυακής μορφής– αντίσταση (τη δεκαετία του '70), έμενε ακόμα πολύς δρόμος.

Ωστόσο, τα κομμουνιστικά ιδεώδη είχαν εξανεμιστεί, αφού από καιρό δεν αντιπροσώπευαν παρά έναν τελετουργικό τύπο, χωρίς αντίκρισμα στις πεποιθήσεις των ατόμων. Εντούτοις, η ευμάρεια έμοιαζε ακόμα μακρινή, τροχοπεδημένη απ' τους μηχανισμούς μιας οικονομίας υπό την κεντρική καθοδήγηση των κρατικών στελεχών. Ήρθε η εποχή του κομφορμισμού, της αναζήτησης άνετων «χώρων διαχείμασης». Η επίσημη προπαγάνδα έπαιζε τις νότες του πατριωτισμού. Μεγάλες επέτειοι πλησίαζαν: η χιλιετία από την ίδρυση της Πολωνίας (1966) και η εικοσαετία της Λαϊκής Δημοκρατίας (1964). Αναθερμάνθηκαν τα συναισθήματα των παλαιών πολεμιστών. Η εξουσία κατέβαλλε προσπάθεια για να παρουσιάσει τη Λαοκρατική Πολωνία σαν το επιστέγασμα της χιλιόχρονης ιστορίας του πολωνικού κράτους.

Στο μεταξύ, έφτανε σε πλήρη ωρίμανση μια γενιά που δεν είχε γνωρίσει άλλη Πολωνία, που θεωρούσε τη Λαϊκή Δημοκρατία ως τη μόνη πραγματικότητα, που διαπίστωνε πόσο στενάχωρα ήταν τα πλαίσια μέσα στα οποία βρισκόταν κλεισμένη. Στις ταινίες της εποχής εκείνης εμφανίζεται κατ' επανάληψη το χαρακτηριστικό μοτίβο της φυγής.

Στην αισθηματική κωμωδία του Janusz Morgenstern *Αύριο η πρεμιέρα*, ένας ηθοποιός κάποιου φοιτητικού θιάσου (Zbigniew Cybulski), ερωτευμένος με την κόρη του αμερικανού προξένου, που την βλέπει σαν πριγκίπισσα του παραμυθιού, ακούει από τα χείλη της την εξής συμβουλή: «Εσύ, πιάνεις κάτι μεγάλο και το κάνεις μικρό. Εγώ, όμως, όταν αισθάνομαι κάπως έτσι, καβαλάω το αυτοκίνητο ή παίρνω το αεροπλάνο, κι όπου με βγάλει!»

Στην ταινία του Has *Το χρυσάφι*, που άρεσε στον νεαρό Skolimowski, ένα αγόρι ξεκινάει για τη δυτική Πολωνία, για να βρει ένα ορυχείο. Θέλει να κάνει τον χρυσοθήρα, όπως στα μυθιστορήματα του Jack London. Στο τέλος της ταινίας, όμως, δε μένει τίποτα από την παλιά «ρομαντική» χαρά της εργασίας του κινηματογράφου του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. «Η Πολωνία είναι μικρή...» καταλήγει να διαπιστώσει ο ήρωας της ταινίας.

Στη λογοτεχνία εκείνης της εποχής, ιδιαίτερα στα έργα των Różewicz και Konwicki, επανέρχεται συχνά το μοτίβο του ρομαντικού Weltschmerz,[1] μπολιασμένο με μια ειρωνεία εντελώς πολωνική. Η πολωνική πραγματικότητα παρουσιάζεται σαν μια μη πραγματική διάσταση, χωρίς τίποτα το εξαιρετικό – επίπεδη, καταδικασμένη στον αφανισμό.

Τη δεκαετία του '60, αγαπήθηκε πολύ το δραματικό ποίημα του Tadeusz Różewicz *Η μικρή μας σταθεροποίηση*. Οι χαρακτήρες του αντικρίζουν έναν κόσμο για τον οποίο δεν είναι καθόλου υπεύθυνοι· έναν κόσμο στον οποίο

η ηλιθιότητα προσλαμβάνει κανονικές διαστάσεις
το άπειρο είναι κοντύτερο απ' τις γάμπες της Sophia Loren
αγάπη και μίσος περιόρισαν τις απαιτήσεις [...]
η θερμοκρασία είναι ήπια
οι άνεμοι μέτριοι [...]
τα σκυλιά φορούν παλτουδάκια
η νεολαία είναι αινιγματική
η κυρία Σοφία συμβουλεύει να ξεχάσουμε [...]

Στην τέχνη συνεχίζει να βασιλεύει ο τόνος της συμμετοχής στα κοινά· ταυτόχρονα, όμως, το πλαίσιο του πραγματικού κατακερματίζεται στο πνεύμα της Pop Art που ήταν τότε της μόδας.

Οι λογοτεχνικοί ήρωες της εποχής εκείνης πάσχουν από αμνησία. Στο δράμα του Różewicz *Εκτός σπιτιού*, ένας άντρας ανακτά τη χαμένη του μνήμη και, όπως οι ρομαντικοί ήρωες, βροντοφωνάζει τη «μεγαλοφυή ιδέα» του: να χτίσει μεζονέτες των 90 τ.μ., με τελάρα από άχυρο και κατακάθια του καφέ.

Στο περίφημο μυθιστόρημα του Tadeusz Konwicki *Η Ανάληψη*, η μεγαλύτερη πλατεία της Ευρώπης, που βρίσκεται απέναντι από το Μέγαρο του Πολιτισμού, μετατρέπεται σε τόπο της Αποκάλυψης. Το πλήθος συγκεντρώνεται για μια επίσημη γιορτή· βασιλεύει μια ατμόσφαιρα επιφανειακά γιορτινή, όμως η εικόνα της πόλης είναι «σαν ξεθωριασμένη, άνυδρη, περίεργα ξεφλουδισμένη», σχεδόν σαν να επίκειται το τέλος του κόσμου. Κι άλλος πόλεμος εν όψει; «Είδες πώς φυσάει; Να δεις που κάπου θα την έχουν αμολήσει την ατομική βόμβα...» λένε μερικοί κακοδιάθετοι κάτοικοι της Βαρσοβίας. Φοβούνται την καταστροφή, αλλά περιμένουν μιαν αλλαγή. Ελπίζουν σ' ένα τέλος που θα είναι μια νέα αρχή. Θα μπορούσαν να πουν, όπως ο Skolimowski στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, λίγα χρόνια νωρίτερα: «Θα 'θελα να συμβεί κάτι αμετάκλητο... να μην μπορείς πια να κάνεις πίσω...»

Όμως η πολωνική «Άγονη Γη» περίμενε μάταια την παλιγγενεσία. Ο κεντρικός ήρωας της *Ανάληψης* ψάχνει τη χαμένη του ταυτότητα (πάσχει κι αυτός από αμνησία) περιδιαβαίνοντας τη Βαρσοβία, αλλά δε φτάνει στην αναγέννηση που εκχωρείται στους αρχαίους ήρωες όταν πραγματοποιούν το ταξίδι της μύησης στα έγκατα του Άδη. Στο βιβλίο αυτό, το Μέγαρο του Πολιτισμού παίζει το ρόλο του μυθικού άξονα, στους δύο πόλους του οποίου βρίσκονται ο Ουρανός και η Γη. Πρόκειται, απλώς, για μια παρωδία του μύθου. Η υπέρβαση είναι ατελής, ασυνεχής, όπως η πραγματικότητα της Λαοκρατικής Πολωνίας: μια πραγματικότητα, που δεν αφήνει περιθώρια για κανενός είδους σωτηρία.

Η Ανάληψη, με το Μέγαρο του Πολιτισμού σε πρωταγωνιστικό ρόλο, σηματοδοτούσε την κατάρρευση των ελπίδων που είχε γεννήσει ο Οκτώβρης. Επιστροφή; Και πού; Το μέλλον είναι αβέβαιο· οι παλιοί μύθοι, διαβρωμένοι. Πρωταγωνιστής της σύγχρονης λογοτεχνίας έγινε ο οποιοσδήποτε σύγχρονος άνθρωπος, ένας άνθρωπος δίχως μνήμη και δίχως μέλλον. Ο κόσμος είναι υπό συνεχή διάλυση, δε συμμαζεύεται. Στερημένος απ' το μύθο του, «ανίκανος να ανασυγκροτηθεί», είναι *Πολτός*, για ν' αναφέρουμε τον τίτλο του σκανδαλώδους, ημιτελούς μυθιστορήματος-κολάζ του Jerzy Andrzejewski.

Αυτό ήταν το κλίμα της εποχής στην πολωνική λογοτεχνία της δεκαετίας του '60, σε συγγραφείς όπως ο Andrzejewski, ο Różewicz και ο Konwicki, που είχαν υποφέρει από τις ιστορικές απογοητεύσεις. Η πρώτη τους εμπειρία ήταν ο πόλεμος που, επιφανειακά είχε κερδηθεί, αλλά στη συ-

1. Γερμανικό στο κείμενο: οικουμενικός πόνος (Σ.τ.Μ.)

νείδηση πολλών είχε χαθεί. Στη συνέχεια, έμπλεξαν όταν έχασαν τη «νέα πίστη» στην οποία είχαν προσχωρήσει. Τέλος, η αποτυχία της διαδικασίας εκδημοκρατισμού... Η κρίση των πολωνικών «πιστεύω» και ιδεολογιών συνέπεσε με την κρίση της κουλτούρας που προκάλεσε στην Ευρώπη την ίδια κρίση αξιών την οποία διανύουμε σήμερα. Τότε ήταν που συνέβη η μεταμοντέρνα κατάρρευση της ολικής θεώρησης του κόσμου. Τότε άρχισε η μεγάλη «Πτώση» (τίτλος ενός ποιήματος του Różewicz, της δεκαετίας του '60).

Για τον Λέσιτς, τον κεντρικό ήρωα του *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, γράφτηκε, στη δεκαετία του '60, ότι «φορούσε μια μάσκα για να καλύψει την κενότητά του και το ότι ήταν χαμένος». Στην *Εγκατάλειψη*, ο ίδιος ήρωας, που τον υποδύθηκε και πάλι ο Skolimowski, «δεν μπορεί πια ούτε να υποκριθεί. Αντιλαμβάνεται ότι, αν δεν πιστέψει τώρα στον εαυτό του, αν δεν αντιμετωπίσει τη σύγκρουση με τη ζωή, δε θα το κάνει ποτέ. Είναι τριάντα χρόνων, αλλά δεν κατόρθωσε ακόμα να πετύχει τίποτα». Όμως, στο όνομα τίνος θα 'πρεπε να δώσει τη μάχη;

Επί Στάλιν, αποβλήθηκε από το πανεπιστήμιο, με το αιτιολογικό ότι δεν είχε τη σωστή ιδεολογική κλίση, ότι ήταν ένας bikiniarz, όπως ονομάζονταν οι ατομιστές που αρέσκονταν να ντύνονται σύμφωνα με την «αμερικάνικη μόδα». Αργότερα, στη δεκαετία του '60, αδιαφορεί για την καριέρα του (ίσως και να ζηλεύει λιγάκι τους άλλους που έχουν ήδη κάνει καριέρα) και κοιτάζει την πραγματικότητα απ' έξω.

Στα μάτια του, κανένας μύθος δεν μπορεί να προσδώσει νόημα σ' αυτή την πραγματικότητα, εκτός, ίσως, από την ξεθωριασμένη ιστορία του ανθρώπου που επέζησε του πολέμου. Στο *Φράγμα*, φτάνουμε στην αλληγορική σύγκριση των συμβόλων των δύο εποχών: του ξίφους και του αυτοκινήτου. Ο Skolimowski παρωδεί τη σκηνή της επίθεσης των ουλάνων[2] εναντίον των αρμάτων μάχης, στην ταινία *Λότνα* του Wajda. Ο νεαρός, κραδαίνοντας το σπαθί που του χάρισε ο πατέρας του, επιτίθεται εναντίον των αυτοκινήτων που αποτελούν το σύμβολο των χλομών φιλοδοξιών της σημερινής εποχής.

Αλλά και το παρελθόν γίνεται κωμικοτραγικό. Οι παλιοί πολεμιστές, με τα χάρτινα καπελάκια στο κεφάλι, σχηματίζουν μια χορωδία. Στα τραγούδια τους, το παρελθόν γίνεται ένα με μια μοναδική, τερατώδη σοσιαλιστικο-πατριωτική οντότητα. Στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* εμφανίζεται μια προσφιλής φιγούρα του Skolimowski· ο πρώην πολεμιστής-απατεώνας που θυμάται τους παλιούς καλούς καιρούς, τότε που «πυροβολούσαμε τους Γερμαναράδες». Ανάπηρος, βετεράνος της εξέγερσης, παραδέχεται στο τέλος ότι έχασε το πόδι του πριν από τον πόλεμο, όταν βρέθηκε κάτω από τις ρόδες του τραμ...

Ο παλιός μύθος κρύβει μέσα του την απάτη, ενώ το αυτοκίνητο, το φετίχ της νέας εποχής, προσλαμβάνει, στις ταινίες του Skolimowski, σχεδόν ιερές συμβολικές σημασίες. Είναι γνωστή η λατρεία που έδειχναν για τις μάρκες των αυτοκινήτων της Δύσης οι σπουδαστές της Σχολής Κινηματογράφου (ύστερα από χρόνια θυμόταν: «Ήμαστε ωραίοι, είχαμε υπέροχα αυτοκίνητα, κι όταν περνούσαμε απ' την Ονοράτκα, μαζεύονταν τα κορίτσια σαν το μελίσσι»). Πρέπει να το θυμόμαστε όταν ακούμε –στο *Φράγμα* ή στο *Ψηλά τα χέρια!*– τις ηθικολογίες για τη «γενιά χωρίς ιδεώδη». Αποτελούν κι αυτές παρωδία της γλώσσας των εφημερίδων της εποχής.

Το αυτοκίνητο, που σ' αυτές τις ταινίες αντιμετωπίζεται με σαρκασμό, ως υποκατάστατο φετίχ, μετατρέπεται σε φετίχ πραγματικό. Στο *Φράγμα* υπάρχει μια «μυστικιστική» σκηνή, η κοινωνία με το αυτοκίνητο, που δίνεται από το κουδούνισμα των κλειδιών, όπως στην εκκλησία ακούγεται το κουδούνισμα τη στιγμή της ανύψωσης των τιμίων δώρων. Η σκηνή όπου ανάβουν οι προβολείς



Εγκατάλειψη.

2. Λογχοφόροι ιππείς του γερμανοαυστριακού στρατού. (Σ.τ.Μ.)

του θαυματουργού αυτοκινήτου, και οι υαλοκαθαριστήρες αρχίζουν να χορεύουν στο παρμπρίζ, συνοδεύεται από ένα μελό μουσικό μοτίβο.

Στην *Αναχώρηση*, την πρώτη ταινία που έκανε στο εξωτερικό ο Skolimowski, το αυτοκίνητο είναι καρφωμένο στο μυαλό του μικρού κομμωτή των Βρυξελλών· είναι μια θεότητα της διαφήμισης, αντικείμενο του πόθου πολυτιμότερο κι απ' τη γυναίκα. Είναι περίεργο που *Η αναχώρηση* χαρακτηρίζεται από έναν τόνο πιο μελαγχολικό από τις ταινίες που έκανε στην πατρίδα. Η ασκητική πραγματικότητα της Δύσης αποδεικνύεται πολύ πιο γυμνή από νόημα, και η αίσθηση του ανεκπλήρωτου στο φινάλε της ταινίας, ακόμα πιο καυτή. Η απόσταση που χωρίζει το όνειρο από την πραγματικότητα, εδώ είναι μεγαλύτερη απ' ό,τι στην Πολωνία, και η ελευθερία, μια κατάσταση όχι λιγότερο ποθητή εδώ απ' ό,τι εκεί. Στον κόσμο των ευκόλως πραγματοποιήσιμων ονείρων υπάρχουν ίδιες πιθανότητες να καταλήξει κανείς σκλάβος, ευκολότερα απ' ό,τι στον κόσμο της *ευτυχίας με το δελτίο*, μολονότι οι μορφές υποδούλωσης είναι διαφορετικές, και η υποδούλωση δεν είναι μαζική, αλλά «διαπροσωπική», όπως θα 'λεγε ο Gombrowicz. Ιδού η σκηνή μιας παράξενης συναλλαγής στην *Αναχώρηση*: ο νεαρός που ονειρεύεται να πάρει μέρος στους αγώνες αυτοκινήτων, αφήνει να τον ψαρέψει μια πλούσια κυρία («Τι μπορώ να σας κεράσω; Μια πάστα; Ένα σινεμά;»)...

Ένας πολωνός outsider.

Outsider: έτσι χαρακτηρίστηκε από τους δυτικούς κριτικούς ο Αντρέι Λέσιτς, ο ήρωας των πρώτων πολωνικών ταινιών του Skolimowski. Έτσι αυτοπροσδιοριζόταν και ο Skolimowski («Ανέκαθεν ήμουν ο outsider· ποτέ δεν είχα ομαδική διάθεση» υπενθυμίζει, προσθέτοντας: «Μ' άρεσε πάντα ο ανταγωνισμός... στο πανεπιστήμιο ένιωθα ανολοκλήρωτος... Ανακάλυψα την πυγμαχία... και μόνο η πυγμαχία μού έδωσε τη σιγουριά των δικών μου δυνάμεων»). Στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, ο Αντρέι Λέσιτς, το alter ego του Skolimowski, παρατάει το πανεπιστήμιο και, χωρίς να προβάλει την παραμικρή αντίσταση, κατατάσσεται στο στρατό. Στην *Εγκατάλειψη*, αντί ν' αναζητήσει δουλειά στο μεγάλο βιομηχανικό συγκρότημα, συμμετέχει σ' έναν πυγμαχικό αγώνα για πρωτοεμφανιζόμενους πυγμάχους, παρά τα τριάντα του χρόνια. Ο Λέσιτς είναι ένας outsider στην πραγματικότητα της Λαοκρατικής Πολωνίας, αρνείται να συμμετέχει ενεργά στη ζωή, απομονώνεται από την αγέλη, «δεν την ακολουθεί βήμα βήμα». Η συμπεριφορά του, όμως, δεν υπαγορεύεται από κανένα σύμπλεγμα. Όπως συμβαίνει και με τόσους άλλους, φιλοδοξία του είναι ο πραγματικός ανταγωνισμός. Θέλει να δώσει τη μοναχική του μάχη «για έναν οποιονδήποτε σκοπό»· μια μάχη που τον κάνει κύριο της κατάστασης, όπως η επιθυμία να γίνει φορτηγατζής στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, όταν τον ρωτά στο δρόμο ο ρεπόρτερ του ραδιοφώνου.

Οι πολωνοί κριτικοί της εποχής μιλούσαν για ένα «σπαραγμό» που ο ήρωας του Skolimowski κουβαλούσε μέσα του. Ξαναβλέποντας σήμερα, σε μια χρονική προοπτική, αυτές τις ταινίες και ξαναφέρνοντας στο νου εκείνα τα χρόνια, αντιλαμβάνεται κανείς ότι από το «σπαραγμό» υπέφερε η ίδια η πραγματικότητα της εποχής εκείνης. Επρόκειτο για μια χαμένη ευκαιρία. Ξεφούρνιζε κομφορμιστές και outsiders.

Ο κεντρικός ήρωας του *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και της *Εγκατάλειψης* παρουσιάζεται σαν «κάποιος που δεν ξέρει γιατί βρίσκεται εδώ», ένας σύγχρονος outsider της Λαοκρατικής Πολωνίας. Καίτοι αυτές οι δύο ταινίες δίνουν την εικόνα μιας χώρας δίχως προοπτικές, μιας κοινωνίας που την κρατούν σε κατάσταση υπανάπτυξης, για πολλούς η ελευθερία βρισκόταν, ακριβώς, στην περιθωριοποίηση. Στα έργα ενός άλλου λογοτεχνικού ρεύματος εκείνης της εποχής, που ονομάστηκε «ελάσσων ρεαλισμός» και δε φιλοδοξούσε να χρησιμοποιεί μεγάλες μεταφορές ή μυθολογικές αναφορές, σφύζει ένας κόσμος που αποτελείται από μικρεμπόρους, μαγαζάτορες, ανθρώπους που δε λερώνουν τα χέρια τους με μια σταθερή εργασία, μεθύστακες και ρουφιάνους.

Ο Αντρέι Λέσιτς, ο ήρωας των πρώτων ταινιών του Skolimowski, προσελκύει φιγούρες αυτού του είδους: στην *Εγκατάλειψη*, με τις πολλές κινήσεις της μηχανής που δείχνουν τον Λέσιτς να διασχίζει τη βιομηχανική κωμόπολη, τραβάει σαν μαγνήτης όλα τα στοιχεία αυτού του «περιθωρίου», αυτού



Ο Jerzy Skolimowski επικεφαλής στην πομπή τής κηδείας της μουσικής τού σοσιαλισμού (1956).

που αντιπροσωπεύει το παλιό, αλλά είναι η αληθινή ζωή: ο μαγαζάτορας που θα τον «καθαρίσουν»· ο κύριος Ρίσιο, αλκοολικός που κάθεται στο τραπεζάκι του· η ιδιοκτήτρια του στούντιο με τις μουσικές κάρτες· ο ψευτοπαπάς...

Ο ορισμός του outsider, παρμένος από ένα βιβλίο του Colin Wilson που ήταν πολύ δημοφιλές την εποχή εκείνη, προσέλαβε, στην πολωνική πραγματικότητα, μια αρκετά διαφορετική σημασία, λιγότερο αμφισβητητική. Άλλος λιγότερο, άλλος περισσότερο, όλοι ήμαστε outsiders· ακόμα κι εμείς, οι δεκαοκτάχρονοι, που ο Skolimowski ήταν το είδωλό μας. Κι εκείνος, με τη σειρά του, ο fan του σεξτέτου του Krzysztof Komeda, σε μια φωτογραφία να τον δείχνει στην κεφαλή μιας τζαζ πομπής, μ' ένα γελοίο καπελάκι από χαρτί εφημερίδας στο κεφάλι, δεν έδειχνε καθόλου επαναστάτης. Ο μελαγχολικός του ήρωας, ο Λέσιτς, που επιθυμούσε σφόδρα τη μεγάλη αναμέτρηση, δύσπιστος, μετρημένος, έμοιαζε με τον Χάιστ στη *Νίκη* του Conrad που είχε «αποφασίσει να επιπλεύσει δίχως να γαντζωθεί πουθενά» («Θα είναι η άμυνά μου απέναντι στη ζωή»)...

Ξαναϊδωμένες ύστερα από χρόνια, οι ταινίες του νεαρού Skolimowski συνιστούν το πιο επιτυχημένο λυρικό πορτρέτο της Λαοκρατικής Πολωνίας, φτιαγμένο από μέσα, με το βλέμμα ενός ανθρώπου που βρίσκεται στο κατώφλι της ζωής, αλλά δεν έχει, εντέλει, την παραμικρή επιθυμία να το διαβεί, προτιμώντας να παραμείνει σε μια κατάσταση διαρκούς ανωριμότητας. Δεν περιμένει τίποτα απ' αυτή τη ζωή; Ή περιμένει πολλά και, ακριβώς γι' αυτό, παραμένει ένας outsider; Η ζωή στο περιθώριο έδινε τη δυνατότητα μιας σχετικής ελευθερίας και, με τον ιδιότυπο ηρωισμό της, γινόταν δελεαστική. Κι αυτό το «περιθώριο», στην Πολωνία άρχιζε δυο βήματα απ' το κέντρο. Ήταν ένας κόσμος «ανολοκλήρωτος», που έπρεπε να υπερηφανεύεται για τα τεράστια βιομηχανικά συγκροτήματα δίπλα στα οποία χτίζονταν προκατασκευασμένα προάστια, σύμφωνα με τη φειδωλή οικιστική πολιτική του Gomułka.

Την ίδια εποχή, στην καρδιά της Βαρσοβίας, δυο βήματα απ' το Μέγαρο του Πολιτισμού, βρίσκονταν μικρές, ιδιωτικές βιοτεχνίες, πολύπαθες από τον πόλεμο, που είχαν γλιτώσει την κατεδάφιση. Ήταν απομεινάρια της προπολεμικής εποχής, αλλά και, ίσως, τα απομεινάρια μιας οικονομίας φυσιολογικής.

Στην *Εγκατάλειψη*, που διακρίνεται για τα μακριά τράβελινγκ και το μεγάλο βάθος πεδίου, ο Skolimowski ανατέμνει μια κωμόπολη που μέσα της εγείρεται το γιγάντιο kombinat. Η αντίθεση μεταξύ «παλιού και καινούργιου» μας είναι γνωστή από τον κινηματογράφο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Εδώ, όμως, οι τόνοι κατανέμονται με τρόπο εντελώς διαφορετικό. Από τη μια πλευρά, έχουμε μια όψη του χάους και της ανησυχίας που βρίσκεται στο εσωτερικό τόσο του κόσμου όσο και στο βλέμμα του πρωταγωνιστή. Όπως αποκάλυψε στην εποχή του ο Konrad Eberhardt, στις πρώτες ταινίες του Skolimowski ο κόσμος συναντά τον πρωταγωνιστή, και καταργείται το σύνορο ανάμεσα στο «μέσα» και το «έξω». Το άγχος διοχετεύεται σε ξαφνικές σκηνές, που τις συλλαμβάνει κανείς με την άκρη του ματιού. Ένας γερανός ξεριζώνει από τη γη ένα σταυρό στο ύπαιθρο, μικρά παιδιά στήνουν μια εκτέλεση για παιχνίδι. Εκτός πεδίου, ακούγεται ο κρότος μιας σύγκρουσης αυτοκινήτων. Στο δρόμο, πλησιάζει τον Λέσιτς μια γυναίκα και τον ρωτά: «Μου σφάζετε την κότα;» Στη σκηνή του ψευτοπαπά, επιστρέφει το μοτίβο της κότας που την αποκοιμίζουν πριν τη σφάξουν – ένας τρόπος υπόμνησης του θανάτου.

Κι όμως, όταν στα δεκαοκτώ μου έβλεπα τις ταινίες του Skolimowski, η ηρωικο-μοιρολατρική τους διάσταση δε γινόταν αντιληπτή. Πιο σημαντικός από τη διάπλαση του χαρακτήρα ήταν ο τρόπος

με τον οποίο αυτός έβλεπε τα πράγματα: το μεγάλο βάθος πεδίου, τα μακρόσυρτα τράβελινγκ της *Εγκατάλειψης*. Η πραγματικότητα αποκαλυπτόταν μπροστά στα μάτια του ήρωα, ερχόταν να τον συναντήσει. Δεν ήταν το επίκεντρο του κόσμου. Το επίκεντρο ήταν το «εγώ» του, που διαλυόταν μέσα στο χάος του κόσμου.

Μια σταθερά της κοινωνικής διαπαιδαγώγησης στη Λαοκρατική Πολωνία ήταν η προτροπή για την ανάληψη «κοινωνικής δράσης» και η καταδίκη της «ανωριμότητας». Ο ήρωας του Skolimowski, μονίμως ανώριμος, τοποθετούσε ο ίδιος τον εαυτό του «στο περιθώριο». Οι ταινίες εκείνες παρουσίαζαν τον κόσμο ιδωμένο από το «περιθώριο» με τέτοιον τρόπο, ώστε να μπορέσουμε να τον ταυτίσουμε με τον δικό μας τρόπο να βλέπουμε τον κόσμο. Ο Λέσιτς, αποκλίνων αντιήρωας της δεκαετίας του '60, έγινε ένα από τα είδωλά μας επειδή κι εμείς οι ίδιοι, στην πρώτη μας νιότη, είχαμε αποστασιοποιηθεί καλοπροαίρετα από τον περιβάλλοντα κόσμο. Αναζητούσαμε οάσεις ελευθερίας και εκτιμούσαμε όσους είχαν κατορθώσει να τις βρουν.

Ένας απ' αυτούς ήταν ο Miron Białoszewski, συνειδητά ατημέλητος, ρεαλιστής ποιητής, δημιουργός ενός μικρού θεάτρου όπου φιλοξενήθηκε ο Skolimowski που ήταν παθιασμένος μ' αυτό. Ο ποιητής Miron, σε μια συνέντευξη που είχε δώσει, στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '60, στην ερώτηση: «Πόσο ακόμα θα παίζετε με το θέατρο;» απάντησε ως εξής: «Πού να ξέρω 'γώ; Είμαι μόνο 37 ετών. Όταν μεγαλώσω, θα σταματήσω το παιχνίδι». Έτσι κι εμείς, τέκνα της Λαϊκής Δημοκρατίας, θέλαμε να παίζουμε όσο περισσότερο μπορούσαμε, να ζούμε διαρκώς το «εδώ και τώρα». Η έλλειψη ιδεών δε μας δυσαρεστούσε καθόλου, τις δε αγοραίες τις θεωρούσαμε φθαρμένες. Μια τέτοια στάση έκρυβε τον κίνδυνο να μην αγκαλιάζει το βλέμμα πλατύτερους ορίζοντες. Υπήρχε, όμως, και η δυνατότητα μιας βαθύτερης σχέσης με τη ζωή, ενός «μυστικισμού της καθημερινότητας», της ορθής εκτίμησης της παρούσας στιγμής, δημιουργήματα αυτής της πραγματικότητας που εξέφραζε η τέχνη.

Μετά από πολλά χρόνια.

Στις πρώτες του ταινίες, ακόμα κι ο Skolimowski άγγιξε την παρούσα στιγμή, τη διέσωσε. Ο ήρωάς του προσπαθεί να εξορκίσει το μέλλον μ' αυτούς εδώ τους στίχους: «Κι όταν θα 'χει σκοτώσει τα χρόνια / και πετάξει μακριά τα νιάτα και τον έρωτα / με το χέρι στο λαιμό / θα θελήσει να τα ξανακάνει όλα / και θα ξανακάνει μόνο / τον κόμπο της γραβάτας».

Ακούγοντάς το σήμερα, μετά από πολλά χρόνια, όντως, αυτό το μαγικό ποίημα προσλαμβάνει ένα καινούργιο νόημα. Τότε ήταν το μανιφέστο ενός outsider, έκφραση δυσπιστίας προς την πραγματικότητα. Σήμερα, έχει τη γεύση μιας πρόσκλησης να εκτιμήσουμε την οποιαδήποτε πραγματικότητα που μέσα της βρισκόμαστε, την παρούσα στιγμή.

Μετά από πολλά χρόνια, διαπιστώνουμε ότι εκείνη τη στιγμή άξιζε να τη ζήσουμε, και την αναζητούμε, όπως αναζητούμε τον «χαμένο χρόνο».

Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.

Ο σκηνοθέτης του αμετάκλητου και της ελευθερίας

του Michel Ciment

«Κάθε σταυροδρόμι κρύβει κάτι» μας λέει ο ήρωας του *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*. Στο σταυροδρόμι όλων των επιρροών (δηλαδή καμιάς), όπως τα έργα όλων των πραγματικών ανανεωτών, οι δύο πρώτες ταινίες του Jerzy Skolimowski μάς αποκαλύπτουν με τις εικόνες τους την προσωπικότητα, που αρχικά φαίνεται ασύλληπτη, του δημιουργού τους. Έχουν μιλήσει για Godard (δικαίως – δεν υπάρχει αμφιβολία), αλλά για έναν Godard που δεν έχει κομμένη ούτε την ανάσα ούτε την έμπνευση· ή ακόμα και για Antonioni· γιατί ο Skolimowski, εξίσου μοντέρνος, εκφράζει τη δυσκολία της ύπαρξης μέσα σε χώρους που «κυμαίνονται» από τα σιδερικά και τα χαλάσματα ώς το βιομηχανικό τοπίο. Αν όμως *Η κραυγή*, π.χ., είναι ένα υπέροχο βάδην 50 χιλιομέτρων, τότε το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και η *Εγκατάλειψη* είναι (και το μήκος τους, 2.100 μ., τα τοποθετεί στα μισά του δρόμου μεταξύ αυτών των δύο αγωνισμάτων), ένα 3.000 μέτρα στιπλ ή μια σκυταλοδρομία 4x400, όπου ο δημιουργός θα ήταν σε κάθε αλλαγή σκυτάλης. Πράγματι, οι ταινίες του Skolimowski είναι ατελείωτες περιπλανήσεις, τρελές τρεχάλες που κόβουν την αναπνοή, όπου ο ήρωάς του προλαβαίνει ένα τραμ την τελευταία στιγμή, πηδάει από ένα τρένο που κινείται, καβαλάει μια μοτοσικλέτα, σκαρφαλώνει σε σκαλωσιές, καταπίνει σκάλες – κι όλα αυτά, ανάμεσα σε δυο αγώνες μποξ. Ήδη οι δύο ταινίες των οποίων έγραψε το σενάριο, μιλούσαν πολύ για σπορ – και κάπου κάπου το 'δειχναν κιόλας. Ο Αντρέι των *Αθώων γοήτων* του Wajda, αθλητίατρος, καβαλίκευε τη Lambretta του κι ονειρευόταν αναρριχήσεις, ο δε άλλος Αντρέι, αυτός της ταινίας του Polanski *Μαχαίρι στο νερό*, αθλητικογράφος, έκανε ιστιοπλοΐα ακούγοντας στο ραδιόφωνο έναν αγώνα μποξ. Ο ίδιος ο Skolimowski έπαιζε στους *Γόητες*, υποδυόμενος έναν μποξέρ· γιατί το σώμα είναι η μοναδική βεβαιότητα, η μοναδική ασφαλής πηγή ευτυχίας. Το να αισθάνεσαι άνετα, να γνωρίζεις καλά τον εαυτό σου, να 'χεις πλήρη έλεγχο των χειρονομιών και των κινήσεών σου, όπως ο Αντρέι στην πρώτη σκηνή των *Γοήτων*, ο οποίος ξυρίζεται, διαβάζει εφημερίδα, βάζει μπροστά το μαγνητόφωνο και πίνει τον καφέ του (κι όλα αυτά, συγχρόνως), αυτό αποτελεί ένα φιλόδοξο μεν, αλλά πραγματοποιήσιμο, πρόγραμμα, πριν κληθείς ν' αντιμετωπίσεις πιο περίπλοκα προβλήματα, τα οποία κινδυνεύουν να μη βρουν λύση.

Ο Skolimowski, παν-αθλητής, είναι και άνθρωπος-ορχήστρα. Εθνολόγος, ποιητής, δραματουργός, πυγμάχος, σεναριογράφος, ηθοποιός, σκηνογράφος, δεν ησύχασε μέχρι να γίνει σολίστας, μέχρι να συνθέτει, να διευθύνει και να ερμηνεύει τα έργα του. Αυτό ακριβώς κάνει εδώ και δύο χρόνια. Γι' άλλη μια φορά αποδεικνύεται ότι τίποτα δεν μπορεί να θεωρηθεί οριστικό στην ιστορία τού κινηματογράφου, η οποία πρέπει να αναθεωρείται συνεχώς. Όσο κι αν οι προσωπικότητες του Polanski και του Wajda είναι σημαντικές, σήμερα μπορούμε να δούμε πόσο αυτές επηρεάστηκαν από την

«Positif», τχ. 77-78, Ιούλιος 1966, και τχ. 90, Δεκέμβριος 1967.



Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν.

παρουσία δίπλα τους του Skolimowski. Στους *Γόητες*, όλοι πρόσεξαν τον ελάχιστα «βαϊντικό» χαρακτήρα τους: σίγουρα ο Andrzejewski (συγγραφέας του *Στάχτες και διαμάντια*) συνεργάστηκε στο σενάριο, αλλά ήταν 50 ετών, και οι *Γόητες* είναι μια νεανική ματιά πάνω στους νέους. Είναι ο 22χρονος Skolimowski αυτός που είχε την καθοριστική επίδραση. Πλήρης απουσία συμβολισμών, ενότητα χρόνου, λεπτομερής και αδιάκοπη μελέτη του ήρωα, προσοχή στην απεικόνιση του παρόντος: αυτές είναι οι ανησυχίες που αγαπά ο άνθρωπος μας.[1] Στο *Μαχαίρι*, ίδια συμπύκνωση στη δράση, ίδιο παιχνίδι όπου οι ήρωες ανταγωνίζονται (εδώ, μια παρτίδα «σαγκάη»· εκεί, ένα παιχνίδι με σπίρτα), ίδιος στοχασμός για τους νέους. Σαν να θέλει ν' ανακατέψει καλύτερα τα χαρτιά, ο ήρωας των *Γοήτων* έχει το ίδιο όνομα με τον Wajda. Στο *Μαχαίρι*, Αντρέι είναι ο τριανταπεντάρης που έχει εξελιχθεί σε μικροαστό, όπως θα γίνει ο γιατρός των *Γοήτων*, όπως σίγουρα θα καταλήξει ο φοιτητής τον οποίο περιφρονεί κι ο οποίος δεν έχει όνομα, αφού, δεν υπάρχει αμφιβολία, δεν είναι παρά ο εαυτός του, νεότερος. Από την άλλη (πίσω απ' αυτό κρύβεται ο σεναριογράφος), ο Αντρέι προσπαθεί να «ακυρώσει» αυτόν το διπλασιασμό, λέγοντας τάχα ότι ονομάζεται Μπάζιλ. Επιθέτοντας, όπως λένε στην οπτική, τις εικόνες των δύο Αντρέι (του εικοσιπεντάχρονου γιατρού και του τριανταπεντάχρονου δημοσιογράφου), ο Skolimowski μάς παρουσιάζει, σαν σε μια απόλυτα επιτυχή διπλοτυπία, έναν μόνο Αντρέι, αυτόν της *Εγκατάλειψης*, που πλησιάζει τα τριάντα και νιώθει ότι γερνάει. Όμως και πάλι μια ελαφριά απόκλιση εμποδίζει την πλήρη ταύτιση. Ο Skolimowski είναι 23-25 ετών όταν γυρίζει το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, κι ο ήρωάς του, 24· έπειτα, στην *Εγκατάλειψη*, είναι 27, κι ο Αντρέι, 30. Το περιθώριο ελευθερίας έχει μειωθεί στο ελάχιστο. Ο δημιουργός εκφράζεται πια σε πρώτο πρόσωπο.

Το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και η *Εγκατάλειψη* είναι ατελώς αυτοβιογραφικά, γιατί η ζωή του Αντρέι Λέσιτς θυμίζει μόνο σε ορισμένα σημεία εκείνην του σκηνοθέτη. Είναι, για την ακρίβεια, το πορτρέτο κάποιου που του μοιάζει σαν αδελφός του [«Τι θα πει: "μοιάζει";» (J. S.)]. Το όριο μεταξύ πραγματικού και μυθοπλαστικού, μεταξύ του «εγώ» και του «αυτός», είναι ασαφές, και η μεγάλη πρωτοτυπία του Skolimowski έγκειται στην κατάργηση της διάκρισης μεταξύ υποκειμενικού και αντικειμενικού. Δε σταματάμε να *ακολουθούμε* τον Αντρέι, αλλά κοιτάζουμε κι αισθανόμαστε τον κόσμο όπως εκείνος· γινόμαστε συγχρόνως θύτες και θύματα. Σίγουρα ποτέ μια ταινία δεν είχε ωθήσει μέχρις αυτού του σημείου την ταύτιση με κάποιον ήρωα, χωρίς να χρησιμοποιήσει καθόλου το φλασμπάκ ή τις παλιές, καλές ψευτο-λύσεις του σχολίου off ή του υποκειμενικού πλάνου,[2] όπως έκαναν κάποτε ο Daves και ο Montgomery.[3] Ο Skolimowski, στην αγωνία του να μας κάνει να συμμετάσχουμε σε μια προσωπική του εμπειρία, συμπυκνώνει χρονικά τις ταινίες του, έτσι ώστε να εκτυλίσσονται το πολύ σε μία ή δύο μέρες, ενώ στην *Εγκατάλειψη* ξαναβρίσκουμε τον Αντρέι, έξι χρόνια μετά την αναχώρησή του για το στρατό. Όμως, κατά τη διάρκεια αυτών των ωρών όπου ο ήρωας κάνει, χωρίς να το θέλει πραγματικά, τον απολογισμό της ζωής του, η κάμερα δεν τον εγκαταλείπει ποτέ. 39 πλάνα στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και 29 στην *Εγκατάλειψη*: να πώς ο δημιουργός, αδιαφορώντας για οποιαδήποτε επίδειξη τεχνικής επιδεξιότητας, υπολογίζει να συλλάβει, με κάθε δυνατή ρευστότητα, το οδοιπορικό του ήρωά του. Όμως, καλύπτει τους ελιγμούς του με τον πιο απίθανο τρόπο: καμία δραματοποίηση, καμία εμφανής εκλογίκευση των αισθημάτων ή των πράξεων, ψιχία φράσεων που «πιάνονται» στον αέρα, πρόσωπα που μόλις διακρίνονται, κατευθύνσεις που παίρνονται ξαφνικά και που εγκαταλείπονται αμέσως, μια ηθελημένη άρνηση κάθε εξέλιξης και κάθε συνάρθρωσης – κι όλα αυτά, μέσα σε μια αφήγηση *γραμμική*, αν και γεμάτη *παρεκκλίσεις*. Πάντως, είμαστε μακράν μιας άνοστης «ζαβατι-

1. Ο Wajda, ως γνωστόν, δεν πολυαγαπά τους *Αθώους γόητες*. Όταν άρχιζε τα γυρίσματα, σκεφτόταν ένα τέλος τελείως διαφορετικό: θα αποκαλυπτόταν ότι ο Αντρέι δεν είναι παρά ένα ρομπότ. Δύο χρόνια αργότερα, το σημαντικό *Ο έρωτας στα είκοσι* θα παρουσιάσει (αυτή τη φορά, με πιο πολλούς συμβολισμούς και με κριτικό βλέμμα) τη γενιά του μεταπολέμου.

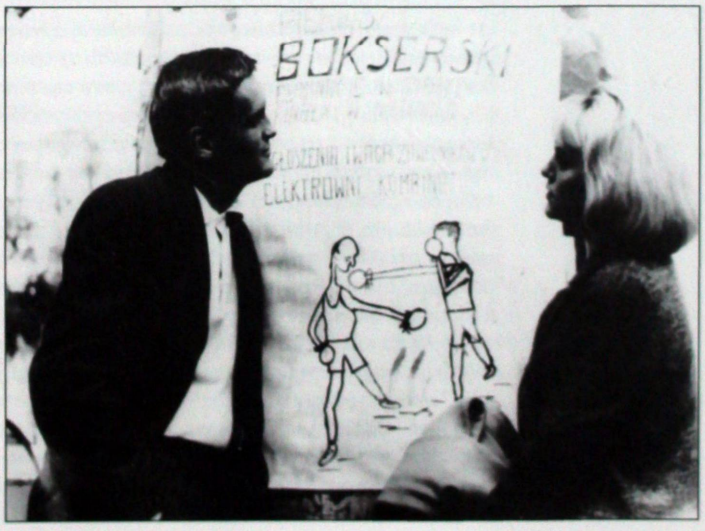
2. Εξαιρουμένων ορισμένων σκηνών του *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* (η ιατρική εξέταση των κληρωτών, το κατέβασμα της σκάλας κ.ά.), η *Εγκατάλειψη* είναι πιο ομοιογενής και, επομένως, πιο ολοκληρωμένη ταινία.

νικής» εμπειρίας, μια και, εδώ, όλα είναι διηθημένα, συγκροτημένα, από μια συνείδηση με την οποία είμαστε συνδεδεμένοι. Όλα, λοιπόν, έχουν ένα νόημα, παρ' όλο που τα φαινόμενα απατούν. Θα 'πρεπε (ο σκηνοθέτης μας καλεί να το κάνουμε), για να μιλήσουμε για το τόσο πρωτότυπο στιλ αυτών των ταινιών, να χρησιμοποιήσουμε όλη την αθλητική ορολογία: πρόκειται για την τέχνη της προσποίησης, της ντρίμπλας, της πάσας και της αντεπίθεσης την οποία ασκεί ο σκηνοθέτης, καταφέρνοντας πάντα να αιφνιδιάσει έναν υποψιασμένο θεατή.

Αυτές οι περιπλανήσεις μάς παραπέμπουν σε μια ψυχολογία της συμπεριφοράς. Ο Αντρέι είναι ένας χαρακτήρας ασταθής, σε συνεχή άγρα της ισορροπίας του, αλλά και του εαυτού του. Και δεν είναι μόνο στα γυμναστήρια που ασκείται στο shadow-boxing· δηλαδή, ν' αγωνίζεται εναντίον τής σκιάς του. Ο Λέσιτς ανησυχεί για τον εαυτό του με ακραίο τρόπο. Η μπάρα ενός café, ένας καθρέφτης (έστω και ραγισμένος) του υπαγορεύουν ναρκισσιστικές ενατενίσεις. Ο εγωκεντρισμός είναι το κλειδί της προσωπικότητάς του, ο χώρος τον ενδιαφέρει μόνον ως προέκταση του σώματος του, κι ο μαζοχισμός (ο Skolimowski, ωραίος και γοητευτικός, τρώει σε κάθε ταινία το ξύλο της ζωής του) είναι ένας ακόμα τρόπος να αισθανθεί ότι υπάρχει.

Ο Αντρέι, ταξιδιώτης χωρίς αποσκευές, όπως ο φοιτητής στο *Μαχαίρι*, εφοδιασμένος μ' ένα ρολόι κι ένα ραδιόφωνο, αισθάνεται τη ζωή του ν' αδειάζει, χωρίς να μπορεί να συγκρατήσει τίποτα. Η μαγνητοταινία, ο δίσκος, θα προσπαθήσουν να συγκρατήσουν κάποια ομολογία, η οποία, μόλις εγγραφεί, χάνει όλο το βάρος της ύπαρξής της. «Κι όπως η ταινία» σχολιάζει ένας χαρακτήρας στους *Γόητες*, «έτσι θα σβήσει μια μέρα κι η ζωή μας.» Πέντε χρόνια μετά απ' αυτή την ταινία, ο Skolimowski παραμένει ο ζωγράφος των «φαρμακωμένων ελπίδων». Χωρίς ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, άνθρωπος του τετελεσμένου ή του ναυαγίου (τίτλος ενός απ' τα σενάρια-σχέδιά του), μοναχικός και τεμπέλης, χωρίς σταθερό εισόδημα, παντοτινά παράξενος, ο Αντρέι αναβάλλει την ώρα των αποφάσεων, κι όταν αποφασίζει να τις πάρει, δεν του προσφέρουν τίποτα το εφικτό: ο στρατός θα του μάθει το μποξ και την περιπλάνηση από το ένα τουρνουά στο άλλο του «πρώτου ματς» για να καταλήξει ειρωνικά νοκ άουτ. Είναι ένα πικρό χιούμορ, που το βρίσκουμε εξ ολοκλήρου σ' ένα απ' τα ποιήματα του ίδιου του Skolimowski, το οποίο ακούγεται σε κάθε παύση στην *Εγκατάλειψη*: «Κι όταν θα 'χει σκοτώσει τα χρόνια / και πετάξει μακριά τα νιάτα και τον έρωτα / με το χέρι στο λαιμό / θα θελήσει να τα ξανακάνει όλα / και θα ξανακάνει μόνο / τον κόμπο της γραβάτας»: έκφραση μιας ρομαντικής αυταπάτης που καταλήγει σε πιρουέτα κι είναι βαθιά ριζωμένη στην καρδιά του σκηνοθέτη, εφόσον την έχουμε ήδη ξανακούσει και στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*. Ο Αντρέι δεν έχει εμπιστοσύνη στις μεγάλες κουβέντες, όπως, π.χ., στην Αγάπη, αίσθημα πάντα σύντομο και φευγαλέο ενός βιαστικού ανθρώπου με λίγη μνήμη. Η *Εγκατάλειψη* ξεκινά μ' ένα γυναικείο πρόσωπο: το πρόσωπο της φοιτήτριας που ο Αντρέι είχε γνωρίσει πριν έξι χρόνια, στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, και που είχε πάει να τον ξεπροβοδίσει στο σταθμό του τρένου. Είναι το πρόσωπο της γυναίκας του, η οποία ερμήνευσε όλους τους γυναικείους ρόλους της πρώτης του ταινίας, όπου εκείνος ομολογούσε ότι δεν τη γνώριζε, παρά τα δύο χρόνια που συζούσαν ήδη. Αυτή τη φορά, το τρένο *φτάνει* στο σταθμό. Το πρόσωπο είναι φλου, όπως το πρόσωπο ενός έρωτα που έσβησε. Ξαφνικά, μια κραυγή, ένα στρίγκλισμα τροχών, μια αυτοκτονία. Τότε ο Αντρέι γνωρίζει την Τερέζα, για να την εγκαταλείψει στο τέλος, σ' ένα άλλο τρένο. Έτσι, λοιπόν, το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και η *Εγκατάλειψη* είναι σπαρμένα με ατυχήματα και νεκρούς.

3. Ο Delmer Daves στο *Dark Passage [Σκοτεινή διάβασις (1947)]*, το πρώτο ημίωρο του οποίου είναι όλο υποκειμενικό πλάνο του κεντρικού ήρωα, και ο Robert Montgomery στο *Lady in the Lake* (1946), όπου *ολόκληρη* η ταινία είναι υποκειμενικό πλάνο του κεντρικού ήρωα... (Σ.τ.Μ.)



Ο Jerzy Skolimowski και η Aleksandra Zawieruszanka στην Εγκατάλειψη.

Αν ο Skolimowski ανήκει στην γενιά αυτών που ο Blonski («Temps Modernes», Νοέμβριος 1960) ονόμασε κομφορμιστές επαναστάτες, προς το παρόν, πάντως, δεν τον πιάνει καμία κατηγορία για αστικοποίηση. Παραμένει ο outsider, ο άνθρωπος ο οποίος έρχεται απ' έξω και ρίχνει μια ματιά σε μια κομμουνιστική κοινωνία που δεν τη θέλει έτσι όπως είναι. Στον Wajda, ο οποίος, στον *Έρωτα στα είκοσι*, παρουσιάζει δύο γενιές και τις προτιμήσεις τους, ο Skolimowski αντιπαραθέτει τον τριανταπεντάχρονο άντρα του *Μαχαιριού* που δε συμμορφώθηκε ποτέ, και τον στρατιωτικό τής *Εγκατάλειψης* που μιλά για έναν τραυματισμό του κατά την εξέγερση, ο οποίος, όμως, στην πραγματικότητα, είναι πολύ πιο παλιός. Έτσι εν παρόδω, χωρίς ποτέ να επιμένουν, οι ταινίες του ρίχνουν μια οξεία ματιά πάνω σε μια ορισμένη Πολωνία, στη μαύρη αγορά της, στις κομπίνες της, στη δημόσια ζωή της, στο στρατό και την αστυνομία της. Όμως ο κόσμος του δημιουργού είναι και ο κόσμος του παιχνιδιού και του ψεύδους. Ο Μπάζιλ και το κορίτσι του στους *Αθώους γόητες* κρύβουν τα αισθήματά τους ο ένας για τον άλλον, ο φοιτητής του *Μαχαιριού* προσποιείται ότι δεν ξέρει κολύμπι, ο παίκτης του *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: μηδέν* βάζει πλαστά στοιχήματα, ένας ψευτο-παπάς εξομολογεί τους ανθρώπους, κι ο Αντρέι λέει ψέματα για την πείρα του ως πυγμάχου. Ένα παιχνίδι, όμως, παύει να είναι ενδιαφέρον όταν είναι μόνο παιχνίδι. Στο βάθος, μια αγωνία κι ένας σπαραγμός εκφράζονται κάτω απ' τις αιώνιες υπεκφυγές της εφηβείας.
Κινηματογραφιστής του στοχασμού και της δράσης, λάτρης της τζαζ και του Bach, ευαίσθητος και αφηρημένος, αθλητικός και εγκεφαλικός (μια φωτογραφία του Einstein και μια αθλητική φόρμα διακοσμούν το δωμάτιο στους *Γόητες*), νέος Ιουβενάλιος σε αναζήτηση νου υγιούς εν σώματι υγιεί, εμπνευσμένο αντηχείο (όπως και κάποιοι άλλοι δημιουργοί) των νέων της γενιάς του, μοντέρνος από κάθε άποψη, ο Skolimowski, σκηνοθέτης της σύνθεσης, είναι κι ο σκηνοθέτης του αμετάκλητου και της ελευθερίας.

Ενάμιση χρόνο μετά από την πιο πάνω πρώτη παρουσίαση του έργου του Skolimowski, πολλά πράγματα φαίνεται να έχουν αλλάξει, συμπεριλαμβανομένης και της εικόνας που θα μπορούσε να έχει κανείς για το δημιουργό της *Εγκατάλειψης*, αλλά και πολλά επιβεβαιώνονται, όπως, π.χ., η σπουδαιότητα του σκηνοθέτη, ο οποίος έχει πια αναγνωριστεί και επισήμως [Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ του Μπέργκαμο (1966) και Χρυσή Άρκτος στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1967 για τις δύο τελευταίες ταινίες του].
Οι αθλητικές μεταφορές αναβλύζουν αβίαστα κάτω απ' την πένα όταν μιλάμε για τον Skolimowski. Η πρόσφατη εξέλιξή του τις δικαιολογεί εκ των υστέρων. Πρώτα απ' όλα, παρατηρούμε ότι είναι δύσκολο να παρακολουθήσουμε την κεραυνοβόλο εξέλιξη στην καριέρα ενός δημιουργού που μόλις τελείωσε μέσα σε τέσσερα χρόνια την πέμπτη ταινία του (το *Ψηλά τα χέρια!*, που επιλέχθηκε για τη Βενετία, αλλά το απαγόρεψε η πολωνική λογοκρισία), αφού πρώτα άφησε τη χώρα του για το Βέλγιο όπου γύρισε την τέταρτη ταινία του, (*Η αναχώρηση*), τρέφοντας πάντα αμερικανικές προσδοκίες. Ο πιο παραγωγικός και, ίσως, ο πιο εφευρετικός της νέας γενιάς των ευρωπαίων δημιουργών αριστεύει στο να εκπλήσσει και να αποπροσανατολίζει τους θεατές. Η ίδια η επιλογή των τίτλων μαρτυρεί την αγάπη του για τη σωματική προσπάθεια, ξεκινώντας απ' το *Φράγμα* και τη φόρα της *Αναχώρησης*, και καταλήγοντας στις γυμνικές ασκήσεις του *Ψηλά τα χέρια!* Τόση ενεργητικότητα, όμως, δεν αποκλείει το λαχάνιασμα. Το *Φράγμα*, κατά τη γνώμη μας, σημειώνει μια καθαρή οπισθοχώρηση, η οποία του επιτρέπει να πηδήξει το νέο εμπόδιο (την πρώτη του ταινία στο εξωτερικό, την *Αναχώρηση*) με εξαιρετική επιτυχία. Μπροστά σε μια τόσο πολύπλευρη καριέρα, ας αρκεστούμε σ' έναν προσωρινό απολογισμό, αποφεύγοντας προφητείες που μπορούν εύκολα να διαψευστούν. Ο Skolimowski μου έχει πει εμπιστευτικά, μ' όλη την αυταρέσκεια του δημιουργού, ότι το *Ψηλά τα χέρια!* ήταν πράγματι η πρώτη του επιτυχημένη ταινία, για να προσθέσει ότι, από αισθητική άποψη, την τοποθετούσε μεταξύ του *Φράγματος* και της *Εγκατάλειψης*. Ας είμαστε, λοιπόν, λιγάκι επιφυλακτικοί και ανήσυχοι μπροστά στην πιθανή εξέλιξη ενός δημιουργού πολύ προικισμένου, αλλά πολύπλευρου και με εμφανείς κοινωνικές φιλοδοξίες.
Τι είναι το *Φράγμα*, αυτή που, απ' ό,τι φαίνεται, είναι η πιο αγαπημένη του ταινία; Είναι μια σαφής επιστροφή σε μια πολωνική κινηματογραφική παράδοση όπου ο συμβολισμός παίζει τον κύριο ρόλο. Όλα συμβαίνουν θαρρείς και ο Skolimowski, εκών ή άκων, θέλησε να αποκατασταθεί απέ-



Στα γυρίσματα της Αναχώρησης.

ναντι σε μια κουλτούρα απ' την οποία (τουλάχιστον από καλλιτεχνική άποψη) ένιωθε να 'χει απομακρυνθεί. Ας πούμε ότι, εδώ, εγκαταλείπει τα μαθήματα ρεαλισμού του δασκάλου του, Munk, για να ξαναβρεί τους λογοτεχνικούς και ζωγραφικούς πειρασμούς ενός Konwicki, ακόμα και του ίδιου τού Wajda στις κακές του. Όλα τα δεδομένα, όλες οι καινοτομίες που μάθαμε να αναγνωρίζουμε στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και στην *Εγκατάλειψη*, φαίνεται να αμφισβητούνται στο *Φράγμα*. Το διφορούμενο «υποκειμενικό-αντικειμενικό», η τέλεια αναπαράσταση μιας εσωτερικότητας με πλήρη σεβασμό των προσχημάτων που ενδεχομένως αποτελούν το δυσκολότερο μέρος της δουλειάς κάθε σκηνοθέτη, καταστρέφονται προς χάριν μιας καθαρά υποκειμενικής αναπαράστασης του έξω κόσμου. Σ' ένα ενδιαφέρον, καίτοι εγκωμιαστικό, άρθρο του («Cahiers du Cinéma», τχ. 192), ο J.-L.Commolli εκφράζει την άποψη ότι καμία απ' τις συντεταγμένες του ρεαλισμού δεν αλλοιώνεται, γιατί ο Skolimowski δε χρησιμοποιεί καμία νοητική εικόνα, ούτε κανένα από τα κλασικά τεχνάσματα αναπαράστασης ονείρων στον κινηματογράφο· σαν να θέλει να ξεχάσουμε πως υπάρχουν άλλοι τρόποι να αλλοιωθεί η πραγματικότητα, όπως, π.χ., με τη χρήση των ντεκόρ ή των ζωγραφικών συμβόλων. Το *Φράγμα* βρίθει πλαστικών παραστάσεων που σκοπεύουν να ξενίσουν: πάλη ενός ανθρώπου μ' ένα καλυμμένο αυτοκίνητο, πλάνο όχλου στη σκηνή ενός θεάτρου, φωτεινά ταμπλό κ.λπ. Το μυστήριο, εδώ, δεν προκύπτει από μια πραγματικότητα που παρακολουθείται με επιμονή και που, σιγά σιγά, θα φανερώσει τα μυστικά της· επιβάλλεται (συχνά με όλο του το βάρος) από ένα λογοτεχνικό συνονθύλευμα αγαπητό σε όλες τις κινηματογραφικές ψευτο-πρωτοπορίες. Βλέποντας το *Φράγμα*, μας έρχεται φυσικά στο νου *Το αίμα του ποιητή* του Cocteau, κι αυτό δεν είναι κολακεία· δεν είναι, όμως, ούτε και απόδειξη, όπως προσπαθούν να μας κάνουν διάφοροι να πιστέψουμε, ότι το *Φράγμα* είναι η αιχμή του δόρατος του «νέου» κινηματογράφου.

Κανείς δεν αμφιβάλλει ότι ο Skolimowski, ανέκαθεν σκόπευε σ' ένα έργο φορτωμένο με νοήματα, που κάθε πλάνο του να σηματοδοτεί κάτι. Δυστυχώς, όμως, η ταινία του σωριάζεται κάτω απ' το βάρος των προθέσεων, χωρίς να διασωθεί από μια ποιητική έμπνευση, όπως το κατόρθωσαν ο Fellini (*8½*) και ο Resnais (*Πέρσι στο Μαρίενμπαντ*), σε εξόχως τολμηρά πειράματα γύρω απ' την υπερ-πραγματικότητα των εικόνων. Παρ' όλο που το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και η *Εγκατάλειψη* αντλούν περισσότερο από τις εκμυστηρεύσεις, το ημερολόγιο ή το διήγημα, θα μπορούσαμε να εφαρμόσουμε σ' αυτές τις ταινίες τον ορισμό που έδινε για το μυθιστόρημα ο Stendhal: «Ένας καθρέφτης που βαδίζει κατά μήκος ενός δρόμου». Τα πάντα υπάρχουν μες σ' αυτή τη φράση: κίνηση, διαδρομή, διάθλαση. Στο *Φράγμα*, αντίθετα, ο καθρέφτης είναι ορατός – και μάλιστα, αποτελεί το κέντρο του έργου, καθώς πολλαπλασιάζεται σ' έναν ίλιγγο διανθισμάτων. Αυτοί οι ορατοί καθρέφτες δημιουργούν χωρίς αμφιβολία μιαν απόσταση απέναντι στα πρόσωπα, αλλά αυτή η απόσταση δεν είναι ούτε πλούσια, ούτε κριτική, ούτε ποιητική (έστω, μ' αυτή την κοινότοπη ποίηση που γεννά κάθε θέαμα) και, πάντως, πολύ απομακρυσμένη απ' τις σχέσεις μεταξύ του «εγώ» και του «αυτός» που αναγνωρίζαμε στην *Εγκατάλειψη*. Τον πανάκριβο καθρέφτη που είχε ανακαλύψει ο Skolimowski στο ξεκίνημά του, τον έχει τώρα αντικαταστήσει μ' έναν χυδαίο παραμορφωτικό καθρέφτη, που βλέπουμε και την κορνίζα του. Από μια διαλεκτική της ανταλλαγής, προτιμά το ομοίωμα της πραγματικότητας.

Έτσι, το *Φράγμα* παρουσιάζεται σαν το αντίθετο της *Εγκατάλειψης*, και δεν είναι η εξαφάνιση του Skolimowski-ηθοποιού από την τρίτη ταινία του που εξηγεί μόνη της μια τέτοια αισθητική παλινδρόμηση, ό,τι κι αν δηλώνει ο κύριος ενδιαφερόμενος· είναι όμως και η συνέχεια της *Εγκατάλειψης*, απ' την οποία δανείζεται το χαρακτήρα (με αλλαγή ονόματος), την πλοκή (ένας φοιτητής πα-



Φράγμα.

ρατάει την Ιατρική Σχολή, γνωρίζει μια κοπέλα, σκοντάφτει στην ιστορία της Πολωνίας, ζει με κομπίνες), ακόμα και βασικά παραθέματα (η καθαρίστρια που τραγουδά το ποίημα για τη γραβάτα, λάιτ-μοτίφ του ήρωα του *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*). Ο Skolimowski εμπλουτίζει την ταινία του με αναφορές στη θητεία του ως σεναριογράφου: ο φοιτητής που φιλοσοφεί γύρω απ' τη νέα γενιά, ερμηνεύεται από τον Zygmunt Malanowicz, τον νεαρό πρωταγωνιστή του *Μαχαιριού στο νερό*, ενώ ο ο ρόλος του αστικοποιημένου γιατρού ανατέθηκε στον Tadeusz Łomnicki, ήρωα των *Αθώων γοήτων*. Ήδη ο Munk στην *Ερόικα* είχε χρησιμοποιήσει τον ίδιο τον Łomnicki δίκην αναφοράς στο *Μια γενιά* του Wajda: στην ταινία του Munk, η οποία κριτικάρει τη ρομαντική αντίληψη που έχουν οι Πολωνοί για τη ζωή, ο «δραπέτης» λοχαγός, σύμβολο ηρωισμού, ο οποίος στην πραγματικότητα κρύβεται στα χωράφια, ενσαρκώνεται από τον νεαρό αντιστασιακό της πρώτης ταινίας του Wajda. Ο Skolimowski, στο *Φράγμα*, επανέρχεται σ' αυτές τις έμμεσες «αναφορές» που επιτρέπουν τις λεπτότερες αντιστίξεις, κι από κει διεισδύει στον κλειστό κόσμο της πολωνικής κουλτούρας. Ως προς αυτή τη θεματική πτυχή, το *Φράγμα* έχει τον πλούτο του. Δε βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα έργο κενό, αλλά μάλλον σ' ένα «υπερβολικά γεμάτο», σε μια παρέκκλιση που οφείλεται σε υπέρμετρη, αλλά, πάντως, διδακτική φιλοδοξία. Όσο κι αν κουβαλάει μια βαλίτσα που περιέχει όλα τα υπάρχοντά του, ο ήρωας εξακολουθεί να μην έχει ούτε αποσκευές, ούτε βιογραφικό, ούτε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Με μια αφίσα για εθελοντές αιμοδότες όπου εικονίζεται το πρόσωπο του σκηνοθέτη, φτιάχνει έναν κεφαλόδεσμο μετά την αποτυχημένη απόπειρα αυτοκτονίας του στα χιόνια, ολοκληρώνοντας έτσι την ταύτιση με το χαρακτήρα του Λέσιτς στις προηγούμενες ταινίες.

Αν όμως ο Skolimowski πραγματεύεται και πάλι την πάλη των γενεών, εδώ το κάνει με μια ξηρότητα απ' την οποία δεν λείπει η περιφρόνηση. Όταν η νεαρή κοπέλα δίνει μια κλοτσιά στον τυφλό ψευτο-αντιστασιακό, βρισκόμαστε μακριά από το θαυμάσιο επεισόδιο του Wajda στο *Ο έρωτας στα είκοσι*, όπου οι αγεφύρωτες αντιθέσεις παρουσιάζονταν με συγκίνηση, χωρίς να καταδικάζεται η μία ή η άλλη πλευρά, ανεξάρτητα από τις συμπάθειες του δημιουργού. Εδώ, ο Skolimowski, όχι χωρίς τόλμη, αποκρούει μια νοοτροπία που δεν τον αφορά. Μ' έναν τρόπο εξίσου δυσάρεστο, θέλοντας να μας κάνει να γελάσουμε, δανείζει σε μια υπηρέτρια τη φωνή μιας τραγουδίστριας. Η βαθιά και συγκινητική αγωνία παραχωρεί τότε τη θέση της σ' έναν μίζερο μηδενισμό.

Βλέποντάς την δεύτερη φορά, η ταινία αποκαλύπτει καλύτερα τις αποσπασματικές αρετές της που τις είχε κρύψει εντελώς η καθολική αποτυχία του σχεδίου. Η πρώτη σκηνή παραμένει εξίσου όμορφη, αλλά δεν υπόσχεται πια τόσο πολλά. Εδώ εξασκείται με τον καλύτερο τρόπο η μαεστρία του δημιουργού στη δημιουργία της ανησυχητικής και μυστηριώδους ατμόσφαιρας, ή οποία, συχνά, καταλήγει σε κάποιο κωμικό γκαγκ. Άντρες γονατιστοί, τα χέρια δεμένα με ηλεκτρικά καλώδια, προσπαθούν να πιάσουν με τα δόντια τους ένα σπιρτόκουτο τοποθετημένο στο χέρι ενός μοντέλου ανατομίας. Αυτό όμως το «παιχνίδι» δεν μας αποκαλύπτεται παρά μόνον όταν κάποιοι σωριαστούν στο πάτωμα. Ο Skolimowski ξέρει καλά να παίζει με άσπρες τσιμεντένιες επιφάνειες, αστικά τοπία ή αφίσες-κολάζ, όπως εκείνο το αλπινιστικό τοπίο το οποίο δεν αργεί ν' αποδειχθεί ότι είναι η ταπετσαρία ενός εστιατορίου, μπροστά στην οποία μια γυναίκα μιλάει για χιόνια.

«Η κυνική κι αδιάφορη γενιά μας έχει ακόμα ρομαντικές πλευρές» δηλώνει ένας φοιτητής. Κι αυτές οι ρομαντικές ορμές είναι που χαρίζουν στο *Φράγμα* τις ωραιότερες στιγμές του. Δε μιλάω εδώ για έναν βαρύ και τεχνητό συμβολισμό του αίματος, της ανάστασης και του θανάτου (η πλοκή εκτυλίσσεται την παραμονή του Πάσχα), αλλά για νυχτερινά πλάνα όπου η μουσική, οι αντιθέσεις μεταξύ λευκού και μαύρου, αναδίδουν μια δυνατή ποίηση: η συνάντηση στα χιόνια με μια κο-

πέλα, τα βλέμματα που ανταλλάσσουν, τα τσιγάρα που ανάβουν ενώ περνάνε τα αυτοκίνητα αναβοσβήνοντας τα φώτα τους, το σκούρο πρόσωπο που κοιτάζει ένα αυτοκίνητο ενώ δουλεύουν οι υαλοκαθαριστήρες του – αυτές είναι οι ευτυχείς στιγμές όπου ο Skolimowski ξαναβρίσκει τη χαρά του γυρίσματος με μια απλότητα προσχεδιασμένη μεν, αλλά γνήσια.

Τα πλάνα αυτά, αποσπασμένα από μια ταινία που έχει υπονομευτεί εκ των ένδον, προαναγγέλλουν με την ομορφιά και τη φύση τους την επόμενη ταινία. Στο *Φράγμα*, ο ήρωας έχει συνέχεια το νου του στ' αυτοκίνητα· σ' ένα Opel-Rekord, πιο συγκεκριμένα. «Τα πιστόνια μ' ενδιαφέρουν περισσότερο από τους χτύπους της καρδιάς» ομολογεί. Κι αυτό ακριβώς είναι το θέμα της *Αναχώρησης*: ένας νεαρός μαθητευόμενος κομμωτής, κατά τη διάρκεια των λίγων ημερών που τον χωρίζουν από την εκκίνηση ενός ράλι, προσπαθεί ν' αποκτήσει ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο. Συναντά μια κοπέλα (κοινότοπο σχήμα, αλλά σταθερό σ' όλες τις ταινίες του Skolimowski) που τον συνοδεύει στις περιπλανήσεις του και που κοντά της θα αισθανθεί κάτι το οποίο μοιάζει πολύ με έρωτα. Καθώς διηγείται μια πολύ απλή ιστορία, *Η αναχώρηση* αποκαλύπτει την πλήρη ελευθερία κατασκευής που διέθεταν οι τρεις πρώτες ταινίες του Skolimowski. *Η αναχώρηση* προσφέρει σε όσους είχαν μερικές αμφιβολίες για το *Φράγμα*, την αίσθηση ενός δροσιστικού ντους, ενός σωτήριου καθαρμού. Αυτή όμως η επιστροφή στην πραγματικότητα είναι ένα νέο φτερούγισμα, λιγότερο αυταρχικό από εκείνο της *Εγκατάλειψης*, αλλά εξίσου ανεπιτήδευτο. Ο Skolimowski είναι πιο ελαφρύς όταν πατάει στη γη. Οι κριτικοί, εξαπατημένοι, ίσως, από ένα εντελώς «επιφανειακό» έργο, που δείχνει να σαρκάζει την ίδια του την ευκολία, συχνά θέλησαν να δουν στην *Αναχώρηση* (σε συμφωνία, αναμφίβολα, με το δημιουργό της) μιαν άσκηση ύφους, μια ταινία για το τίποτα, όπου θριαμβεύει η τέχνη για την τέχνη. Ίσως όμως έτσι να διαχωρίζουμε πολύ επιπόλαια μικρά και μεγάλα θέματα. Όλα εδώ ενδύονται το ρυθμό μιας δυνατής μηχανής, σαν τα αυτοκίνητα που χρησιμοποιεί ο Jean-Pierre Léaud, αλλά και όλα εκφράζουν μια βαθιά ανησυχία κάτω από τις χιουμοριστικές ή εξωφρενικές παραστάσεις. Για πρώτη φορά σε απόσταση σεβασμού απ' τον ήρωά του (δέκα χρόνια μικρότερό του, μη διανοούμενο και ξένο), ο Skolimowski του προσφέρει μια τρυφερότητα που εκπλήσσει, θαρρείς κι αυτός ο συγκεντρωτικός νάρκισσος αρνιόταν σε άλλους μια εκδήλωση αγάπης την οποία χαρίζει ασμένως στον νεαρό Βέλγο. Το χιούμορ, εδώ, δε λειτουργεί ποτέ εναντίον του κεντρικού ήρωα, αλλά, αντίθετα, εναντίον των περιθωριακών χαρακτήρων, με απρόοπτες διακυμάνσεις.

Κάθε προσπάθεια εσωτερίκευσης εγκαταλείπεται, και η ταινία κάνει μια στροφή 180° από το *Φράγμα* που ήταν *μόνο* αυτό. Δεν ξαναβρίσκει μεν τη βαθιά ασάφεια, τον όντως νέο πλούτο τής *Εγκατάλειψης*, αλλά αξιοποιεί τις κατακτήσεις της και δεν απέχει από εκείνο το αριστούργημα. Μπαίνει στη βασιλική οδό του κινηματογράφου (περιγραφή μιας δράσης) και αναπτύσσει όση ταχύτητα μπορεί· γιατί ακριβώς από την *Εγκατάλειψη* δανείζεται το αεικίνητο των μηχανών, των αυτοκινήτων, ακόμα και των τραμ, όπως στη Βαρσοβία. Εδώ, όμως, ένας ξένος κοιτάζει το Βέλγιο, χωρίς κανένα φολκλορικό στοιχείο, ένα είδος no man's land, πρόσφορο για τις πιο απίστευτες περιπέτειες. Μέσα από ασύνδετα επεισόδια, απίθανες καταστάσεις και κεραυνοβόλες ελλείψεις, η ταινία βυθίζεται σ' ένα κλίμα παράξενο, αλλά με μια ατμόσφαιρα ανάλαφρη και τόσο μεθυστική, ώστε όλα επιβεβαιώνονται με σαφήνεια. Ο Skolimowski οργανώνει καραμπόλες, γελοίους καβγάδες, μεταμφιέζει τα πρόσωπα σε μαχαραγιάδες ή τα βάζει να κοιμούνται στο πορτ μπαγκάζ ενός αυτοκινήτου στο κέντρο ενός εκθεσιακού χώρου. Εκμεταλλεύεται πάντοτε αυτές τις απομακρύνσεις του απ' το ορθολογικό, δημιουργώντας με εκπληκτική δεξιοτεχνία ένα ρεαλιστικό κωμικό, όσο γίνεται πιο μακριά από ψυχολογισμούς. Ο ρεαλισμός, κωμικός ή όχι, είναι εκείνος του ονείρου και του ψέματος. *Η αναχώρηση* ταλαντεύεται ανάμεσα στην πραγματικότητα, τη μάσκα και το όνειρο, κρατώντας όμως και τα προσχήματα μιας κατάστασης που εισπράττεται άμεσα. Ήδη από το πρώτο πλάνο, στο σκοτάδι, ένας νεαρός ντύνεται, φορώντας το μαύρο του πουλόβερ μέσα σε μια παράξενη ατμόσφαιρα, σκοτεινή, σαν αυτές που ανοίγουν το *Φράγμα*. Αργότερα, ένας παλαιοπώλης αρχίζει να λέει παράξενα πράγματα, και η σεκάνς γίνεται κωμική (όπως αυτή με τον πωλητή των λουκάνικων), καθόλου μακριά απ' το θέατρο του παραλόγου, αλλά ενσωματωμένη στη ροή της αφήγησης. *Η αναχώρηση* αγνοεί το συμβολισμό: εκεί όπου ο Preminger χρειάζεται ένα σαξόφωνο για να υπονοήσει μια σκηνή λίγο τολμηρή, ο Skolimowski αρκείται να τονίσει το έκπληκτο πρόσωπο του ήρωά του.



Η αναχώρηση.

Όπως στις τρεις προηγούμενες ταινίες του, έτσι κι εδώ, ο δημιουργός δεν αφήνει στιγμή από τα μάτια του τον ήρωά του. Όπως κι αλλού, άλλωστε, η σωματική και η ποιητική απόλαυση είναι συνδεδεμένες, και τις συνοδεύει ο πόνος. Του Léaud του αρέσει ν' αλλάζει τη φωνή του όποτε θέλει, να την κάνει ό,τι θέλει, να προσποιείται ότι του 'χουν κόψει το λαιμό. Η προσποίηση, όμως, έχει και τα επακόλουθά της: η μύτη του αιμορραγεί πράγματι μετά τα χτυπήματα, και το χέρι του τρυπιέται βαθιά από μια καρφίτσα. Ο πόνος, όπως και για τον Λέσιτς της *Εγκατάλειψης*, καταλήγει να είναι ένδειξη μιας απτής πραγματικότητας, στην καρδιά μιας βαθιάς αδιαφορίας.

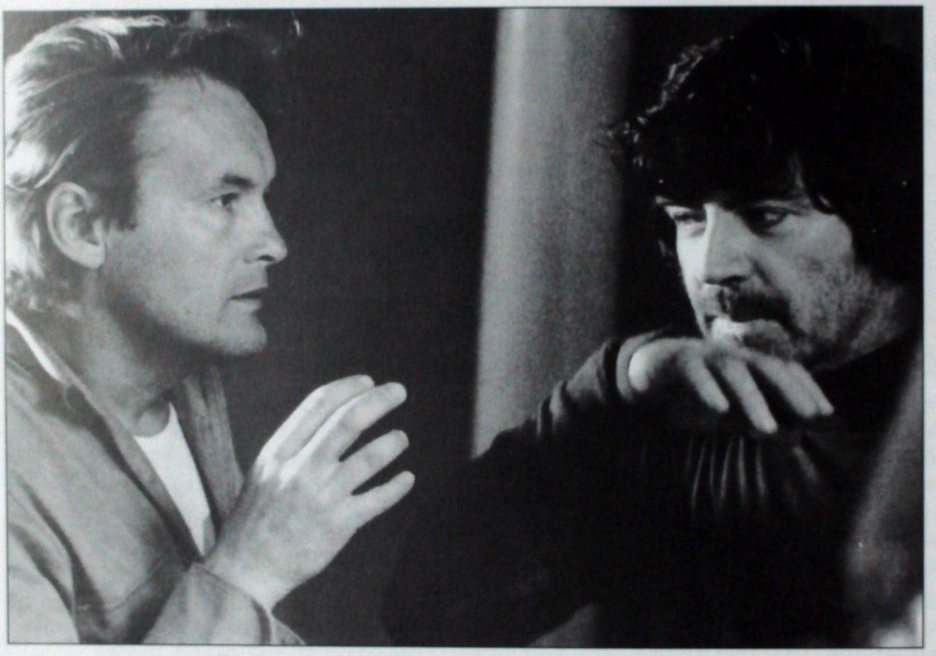
Στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και στην *Εγκατάλειψη*, η συγκίνηση μας έφερνε κοντά στο θέαμα αυτής της αδιαφορίας του ήρωα απέναντι στον κόσμο που φαινόταν να τον διασχίζει ή, μάλλον, να παρελαύνει μπροστά του σαν το τοπίο μέσ' απ' το παράθυρο ενός τρένου που τρέχει. Στην *Αναχώρηση*, η ίδια συναισθηματική συμμετοχή δημιουργείται από το κωμικό, την ατελείωτη φλυαρία του Léaud που κρύβει τα κρυφά του τραύματα. Όμως, μια αδιαφορία εδώ, ένα γκαγκ εκεί, μας κρατούν σε απόσταση κι αποτρέπουν την εύκολη συμ-πάθεια. Όσο περισσότερο μιλάει για αυτοκίνητα ο Léaud με τη φίλη του, Μισέλ, τόσο οι φράσεις του αναφέρονται στα αισθήματά του που γεννιούνται: «Είσαι καλή οδηγός... Θα μπορούσαμε να παίρνουμε μαζί τις στροφές... Δε μου δίνεις ταχύτητα», κι όταν τα υπονοούμενα, οι παραλληλισμοί, γίνονται σαφείς, οι χτύποι της καρδιάς τον ενδιαφέρουν περισσότερο από τα πιστόνια. Τώρα πια μπορεί να χάσει τον αγώνα, ν' ανακαλύψει το γυμνό σώμα της κοπέλας και να περάσει το πρώτο ερωτικό πρωινό του με τη Μισέλ σ' ένα δωμάτιο ξενοδοχείου, παρ' όλο που η φωτογραφία του θα καεί στο τελευταίο πλάνο, όπως εκείνη ενός προηγούμενου εραστή. Ο Skolimowski περιέγραψε απ' έξω, βυθιζόμενος στην καρδιά των όντων και των πραγμάτων, την είσοδο στη ζωή· φιλοτέχνησε το πορτρέτο ενός σύγχρονου εφήβου, πράγμα σπάνιο στην οθόνη· εξέφρασε χωρίς λόγια μια σεξουαλική κατάπίεση, μια μετάβαση, αλλά και τις πιο κρυφές αλήθειες. Για τον Léaud, το αυτοκίνητο είναι η εκδίκησή του στη θέση του ως υπηρέτη, η επιβεβαίωση της προσωπικότητάς του, η δυνατότητα να είναι επιτέλους κύριος του εαυτού του.

Η πολύ ωραία νυχτερινή σκηνή όπου, με την κάμερα ακίνητη, ο Skolimowski μάς δείχνει τον Léaud και τη Μισέλ στο φωταγωγημένο κομμωτήριο, εκείνη παίζοντας την πελάτισσα κι εκείνος, άψογα,

το ρόλο του αντικειμένου («Θ' ανεχτώ όλες τις παραξενιές σας... έχω ένα λευκό κοστούμι για να σας αποδείξω ότι είμαι αρκετά καθαρός για να σας πλησιάσω: είναι το θεατρικό μου κοστούμι, και ξέρω πολύ καλά το ρόλο μου...»), αποκτά μια εκπληκτική ένταση, που, στη συνέχεια, θα εμποτίσει υπόγεια όλη την ταινία. Ο καταναγκαστικός σεβασμός του Léaud, ο ειρωνικός του τόνος –στα πρόθυρα της παρωδίας– που καμιά πελάτισσά του δεν τον αντιλαμβάνεται, προσδίδουν στην *Αναχώρηση*, κάτω από την κωμική επιφάνεια, έναν τόνο πικρό. «Θόρυβοι και δρομάκια, σκοτεινά δωμάτια» λέει το τραγούδι που ο λυρισμός του είναι αντίθετος με τους οξείς τόνους της παρτιτούρας του Komeda, συνθέτη της μουσικής και των ταινιών *Αθώοι γόητες*, *Μαχαίρι στο νερό* και *Φράγμα*. Ο Skolimowski μεταφέρει και στο Βέλγιο τον κόσμο των παλιατζήδων και των ενεχυροδανειστών, κι επιβεβαιώνει γι' άλλη μια φορά την αγάπη του για τα μασκαρέματα, τις φάρσες, τα σχεδόν απάνθρωπα παιχνίδια. Φτάνει ώς το σημείο να σπάσει έναν καθρέφτη, αλλά αμέσως τον αποκαθιστά, ως διά μαγείας, σαν να μη θέλει να υποκύψει στους πειρασμούς του καλειδοσκοπίου· γιατί *Η αναχώρηση*, από την άλλη, μας προσφέρει μεν «έναν περίπατο κατά μήκος ενός δρόμου», αλλά όπως αυτός αντανακλάται στον καθρέφτη του αυτοκινήτου.

Η αναχώρηση, παρά τη φαινομενική αμεσότητα του ύφους της, είναι ο θρίαμβος της πλάγιας αφήγησης. Αρνείται την παραδοσιακή αφήγηση, η δε πλοκή και η λογική της δράσης και των αισθημάτων αναποδογυρίζονται προς όφελος μιας νέας συνοχής. Αυτή η απουσία στοιχείων που να προσδιορίζονται εύκολα –τόσο σαφής στην *Εγκατάλειψη*–, μαρτυρεί μια βαθιά ταραχή, για υπάρξεις χωρίς ακριβή στόχο. Όπως στις *Μικρές μαργαρίτες* της Vera Chytilova, αυτό το άλλο αριστούργημα, τα χοροπηδητά και η κινητικότητα των νέων καλύπτουν, εντέλει, ένα θεμελιώδες υπαρξιακό άγχος. Κι αυτή η σκόνη των γεγονότων καλύπτει ένα πνευματικό τοπίο. Η Chytilova, ο Skolimowski, αποφάσισαν να εργαστούν με το γέλιο, σαρκάζοντας οι ίδιοι τη λογική της τέχνης τους. Ακολουθούν ώς το ακρότατο όριο και με επιτυχία τα μαθήματα του Godard, ενώ συχνά ο ίδιος ο Godard δεν τα εφάρμοζε και τόσο καλά. Όπως σε κάθε πραγματική επιτυχία (χολιγουντιανή ή όχι), το υπονοούμενο δε λείπει ποτέ απ' την *Αναχώρηση*, αλλά ο νεωτερισμός είναι ότι ο Skolimowski και μερικοί άλλοι φαίνεται σαν να θέλουν να το χτίσουν πάνω στο κενό, βάσει αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «αισθητική της σεμνότητας». Δυστυχώς, αντίθετα με τους «νέους» μιμητές τους, που ξεφυτρώνουν από παντού, τούτο το εμφανές κενό είναι γι' αυτούς ο καρπός μιας αυστηρής έρευνας και μιας μεγάλης προετοιμασίας, ενός πλούτου επινοημάτων· εν ολίγοις, το έργο δημιουργών που όχι μόνο θέλουν να εκφραστούν, αλλά και ξέρουν να το κάνουν. Ας δυσπιστούμε απέναντι σε πολύ σαφή μηνύματα, σε υπερτονισμένα αισθήματα: *Η αναχώρηση*, *Οι μικρές μαργαρίτες*, όσο διαφορετικές –και μάλιστα, αντίθετες– κι αν είναι η μια ταινία από την άλλη, αποκαλύπτουν με την ίδια τους τη μορφή την ανήσυχη φύση μιας γενιάς. Το στιλ μάς παραπέμπει στη ζωή με τον σωστό τρόπο, γιατί η τέχνη, όταν πρόκειται ν' αποδώσει το βαθύτερο «εγώ», όσο σημαντική κι αν είναι η γνώση της τεχνικής, υπακούει λιγότερο στις κινήσεις των πιστονιών παρά στους χτύπους της καρδιάς. Ο Skolimowski, με την *Αναχώρηση*, ξανάγινε –εξ ολοκλήρου– καλλιτέχνης.

Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου, Φανή Μουρίκη.



Διαβατήριες ιεροτελεστίες

του Richard Combs

Άραγε, το ότι ο Jerzy Skolimowski επέστρεψε στην Πολωνία για να γυρίσει το *Φέρντιντούρκε*, την πρώτη ταινία που κάνει στην πατρίδα του μετά το ταλαιπωρημένο *Ψηλά τα χέρια!* (1967), σημαίνει ότι μια καριέρα «ανήσυχης περιπλάνησης» πήρε τέλος; Η άμεση απάντηση είναι μάλλον όχι, αφού μας είναι δύσκολο να φανταστούμε τον Skolimowski να γυρίζει μια ταινία που να μην αφήνει ανοιχτά τα ταξιδιωτικά του σχέδια. Οι ίδιες οι μέθοδοι παραγωγής του είναι χαρακτηριστικές κάποιου που πηγαινοέρχεται σε ταξίδια-αστραπή. Μεταξύ τους μπορεί να παρεμβάλλονται χρόνια, αλλά η ταινία που προκύπτει, έχει πάντα την ενέργεια και το ύφος κάποιου που δεν θέλει να μένει στο ίδιο μέρος για πολύ καιρό. Μια από τις βρετανικές του παραγωγές (*Στο φως του φεγγαριού*) ξεκίνησε ως ιδέα το Δεκέμβριο του 1981 και ήταν έτοιμη να προβληθεί στις Κάννες (όπου και βραβεύτηκε) τον επόμενο Μάιο.

Ακόμα και προτού φύγει από την Πολωνία, ο Skolimowski έκανε πρόβες της αναχώρησής του. Σε μιαν από τις πιο αλησμόνητες σκηνές του *Φράγματος* (1966), ο νεαρός ήρωας τρέπεται σε φυγή, κατεβαίνοντας σαν σφαίρα μια πίστα του σκι πάνω στη βαλίτσα του. Η σκηνή επαναλαμβάνεται στη «διεθνή» περίοδο του Skolimowski, όταν ο ήρωας του *Ρήγας, ντάμα, βαλές* (1972) προσπαθεί να προλάβει ένα αεροπλάνο, γλιστρώντας στο διάδρομο του αεροδρομίου πάνω στην αποσκευή του. Οι ταινίες του Skolimowski είναι γεμάτες τρένα κι αεροπλάνα: το *Φως του φεγγαριού* αρχίζει και τελειώνει μ' ένα ανέκδοτο για αεροδρόμια, ενώ, στο *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση* (1984), ο γιος του ήρωα (τον υποδύεται ο γιος του ίδιου του Skolimowski, Michael Lyndon) αψηφά τον πατέρα του και, για να βρει τον εαυτό του, παίρνει το αεροπλάνο απ' την Αγγλία και *επιστρέφει* στην Πολωνία.

Το τέλος εκείνης της ταινίας υποδηλώνει ότι υπάρχει ένας άλλος, βαθύτερος λόγος που η απάντηση στο αρχικό μου ερώτημα εξακολουθεί να είναι όχι. Ο Skolimowski δε χρειάζεται να ξαναγυρίσει στην Πολωνία, αφού, κατά μία έννοια, ποτέ του δεν έφυγε από κει. Η Πολωνία έχει παραμείνει μαζί του ως κάτι που τον απασχολεί, που τον εξοργίζει, που του προκαλεί ακόμα περισσότερη ανυπομονησία και ανησυχία, ακριβώς επειδή, απλούστατα, δεν μπορεί να ξεκαθαρίσει τι αισθάνεται γι' αυτήν. Η «Πολωνία» αυτή τού έχει μείνει αξέχαστη, επειδή για κείνον ήταν μάλλον μια ψυχική κατάσταση παρά ένα υπαρκτό μέρος.

Δεν είναι μια πατρίδα που τη λαχταρά με νοσταλγία. Ενώ ακόμα γύριζε ταινίες εκεί, έκανε την υπομονή του μαζί της, απορρίπτοντας οτιδήποτε είχε εκείνη να του προσφέρει, όλους τους τρόπους με τους οποίους προσπαθούσε να τον προσδιορίσει και να τον μορφώσει. Ο Skolimowski απέρριψε το σταλινικό καθεστώς που είχε επιβληθεί στη Πολωνία και που της ήταν ξένο· απέρριψε, όμως, και την Πολωνία στην οποία επανερχόταν η παλαιότερη γενεά, την Πολωνία του εμπόλεμου ηρωισμού και του αγώνα, που την έβλεπε εξίσου μυθική και ξένη· απέρριψε και την κυ-

Πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Jerzy Skolimowski* των Malgorzata Furdal και Roberto Turigliatto, Festival Internazionale Cinema Giovani, εκδ. Lindau, Τορίνο 1996.



Φράγμα.

νική απογοήτευση των ανθρώπων της δικής του γενιάς, οι οποίοι, όπως κι εκείνος, ήταν δυσαρεστημένοι μ' αυτό που τους προσφερόταν, χωρίς να έχουν κάτι να βάλουν στη θέση του. Κι έτσι δέχτηκαν το συμβιβασμό, προσπαθώντας να προσαρμοστούν και να προωθήσουν τις καριέρες τους. Η Πολωνία δεν είναι χώρα, αλλά μια ιδέα που ο Skolimowski προσπαθεί καιρό τώρα να την ξεφορτωθεί και που, ταυτόχρονα (όπως έχουν δείξει οι ταινίες του στην εξορία), χωρίς αυτήν δεν μπορεί να ζήσει.

Γι' αυτό και η εφηβική επανάσταση είναι η κινητήρια δύναμη των ταινιών του Skolimowski – κατά τρόπο τόσο θετικό όσο και αρνητικό. Πρόκειται για μια επαναστατικότητα που αρνείται να αυτοπροσδιοριστεί, που ξέρει τι δεν θέλει, αλλά δεν ξέρει τι θέλει. Οι επαναστάτες αυτοί απορρίπτουν την παιδεία ενός μισητού συστήματος, έτσι όμως μένουν ασχημάτιστοι, ξεκομμένοι, αποσταθεροποιημένοι, έρμαια αντιφατικών δυνάμεων. Η ύπαρξή τους είναι μετέωρη και εμπνέει έναν κινηματογράφο γοργών εναλλαγών διάθεσης και ρυθμού, και μιας μόνιμης ανισορροπίας.

Είναι ενδιαφέρον το ότι ο Skolimowski έχει περιγράψει ακόμα και το *Φέρντιντούρκε*, την ταινία του νόστου του, ως εξής: «Πρόκειται για την ιστορία ενός 32χρονου άντρα, που αποδεικνύεται ανώριμος να πάρει τις σωστές αποφάσεις στη ζωή του. Οι θείες του, συνέχεια του λένε: «Σε παρακαλούμε, γίνε κάτι. Αν δεν θες να γίνεις δικηγόρος ή γιατρός, γίνε τουλάχιστον γυναικάς ή εκτροφέας αλόγων». Εκείνον, όμως, δεν τον ελκύει τίποτα απ' όλα αυτά. Δε νιώθει ώριμος, δε νιώθει ενήλικας. Κι επειδή είναι έτσι, τον πάνε πίσω στο σχολείο, ολόκληρο άντρα· τον πιάνουν απ' τ' αφτί και τον πάνε πίσω στο σχολείο, με τα 18χρονα». Στο τέλος του *Πλοίου των παρανόμων* (1985), ο γιος του πλοιάρχου (τον υποδύεται και πάλι ο Michael Lyndon) περιγράφει αυτή την αίσθηση αστάθειας – και τον αεικίνητο κινηματογράφο που έχει πλάσει απ' αυτήν ο Skolimowski. Μετά το θάνατο του πατέρα του, το παιδί δεν ξαναπλησίασε ποτέ τη θάλασσα· όμως, όσο εκείνος ζούσε, ένιωθε το φαρόπλοιο να λικνίζεται κάτω απ' τα πόδια του.

Όταν οι κριτικοί γράφουν για τις πολωνικές ταινίες του Skolimowski, τις παρουσιάζουν σαν να 'ταν ημι-ντοκιμαντέρ ή ρεαλιστικές πραγματεύσεις κοινωνικών προβλημάτων. Ο άγγλος κριτικός Michael Walker έχει μιλήσει για τον «πλατύ καμβά πάνω στον οποίο ο Skolimowski προτιμά να δουλεύει» και για το πόσο βαθιά νοιάζεται «για την εμπειρία τού να ζει κανείς σε μια χώρα». Κατά συνέπεια, οι εκτός Πολωνίας ταινίες του Skolimowski έχουν θεωρηθεί ως ένα είδος λάθους, ως

κάτι που καλύτερα να παραβλεφθεί σιωπηλά: το έργο ενός ανθρώπου που έχει στερηθεί τις ρίζες του. Ωστόσο, η «Πολωνία» για την οποία μιλούσαν οι πρώιμες ταινίες του, ήταν ήδη μια κατάσταση εξορίας, μια ανάγκη του σκηνοθέτη να αποκοπεί, να συνεχίσει να κινείται, να μη δεχθεί ποτέ τις επιλογές που του προσφέρονταν (του γυναικά, του εκτροφέα αλόγων...) Αυτή είναι η Πολωνία που εξακολουθεί να στοιχειώνει το έργο του.

Ένα ενδιαφέρον χαρακτηριστικό των εκτός Πολωνίας ταινιών του είναι η συνεχιζόμενη στενή σχέση τους με το έργο του συμμαθητή του στην κινηματογραφική σχολή του Λοτζ και συνεργάτη του στο *Μαχαίρι στο νερό*, Roman Polanski. Αν και θεωρείται δεδομένο ότι διαφέρουν αρκετά στο θέμα της ευαισθησίας κι ότι ο Skolimowski είναι (ή ήταν) βαθύτερα ριζωμένος στην πραγματικότητα της πατρίδας του και λιγότερο ένας παίκτης διεστραμμένων παιχνιδιών όπως ο Polanski, οι ταινίες που έχουν γυρίσει και οι δύο έξω απ' την Πολωνία, έχουν ακολουθήσει ένα εντυπωσιακά παρόμοιο σχέδιο. Υπάρχουν οι ιστορίες ημι-σουρεαλιστικής παγίδευσης (*Η νύχτα των δολοφόνων*, *Στο φως του φεγγαριού*), οι ανάλαφρες παρωδίες κινηματογραφικών ειδών (*Ο χορός των βρικολάκων*, *Οι περιπέτειες του Ζεράρ*), οι ταινίες εποχής, βασισμένες σε λογοτεχνικά έργα (*Τες*, *Χείμαρροι της άνοιξης*).

Σ' ένα καίριο σημείο, όμως, έχουν διαφοροποιηθεί. Ενώ ο Polanski έχει σημειώσει κατά καιρούς μεγάλες εμπορικές επιτυχίες, προσαρμοζόμενος σε άλλες χώρες και τα κινηματογραφικά τους είδη (*Αποστροφή*, *Το μωρό της Ρόζμαρι*, *Τσαϊνατάουν*), ο Skolimowski δεν υπήρξε τόσο τυχερός. Το φταίξιμο, κατά έναν ειρωνικό τρόπο, μπορεί να είναι της Πολωνίας· ή, έστω, εκείνης της Πολωνίας που αποτελεί την αιτία και το αντικείμενο της εξορίας του Skolimowski, εκείνης της αίσθησης νευρικότητας, της αίσθησης του να είσαι ανικανοποίητος, να μην ανήκεις πουθενά, να μη θέλεις «να πάρεις τις σωστές αποφάσεις στη ζωή σου». Αυτό είναι που δημιουργεί κάτι το απομονωμένο, το δύσκολο και το δυσεπίλυτο, ακόμα και στις φαινομενικά εμπορικότερες ταινίες του Skolimowski, με πρωταγωνιστές διεθνείς αστέρες, εμποδίζοντάς τες να συναντήσουν το μεγάλο κοινό. Υπ' αυτό το πρίσμα, αξίζει να εξετάσουμε δύο από τις μεγαλύτερες παραγωγές τού Skolimowski που, και οι δύο, είναι από τις πιο αγνοημένες και, τώρα πια, πιο δυσεύρετες: την πρώτη του αμερικανική ταινία, *Το πλοίο των παρανόμων*, και την αγγλική του ταινία *Η κραυγή που σκοτώνει*, με πρωταγωνιστές μεγάλα ονόματα: Alan Bates, John Hurt, Susannah York, Robert Stephens.

Το πλοίο των παρανόμων.

Περιγράφοντας το *Μαχαίρι στο νερό*, ο Michael Walker προσπάθησε να ανακεφαλαιώσει τους λόγους για τους οποίους το τεχνητό ντεκόρ και οι ψεύτικες δραματικές συγκρούσεις το καθιστούσαν ταινία μάλλον του Polanski παρά του Skolimowski: «Ο Polanski προτιμά να απομονώνει τους χαρακτήρες του απ' τον κόσμο και να εστιάζει στο ψυχολογικά εκκεντρικό». Κατά έναν περίεργο τρόπο, σχεδόν 25 χρόνια μετά το *Μαχαίρι στο νερό*, αυτή θα έφτανε να είναι μια ακριβής περιγραφή του *Πλοίου των παρανόμων* του Skolimowski. Έχει κι αυτή πολλά κοινά στοιχεία μ' εκείνη τη σπουδαστική ταινία: είναι μια ιστορία για ανθρώπους που έχουν αποκοπεί απ' τον κόσμο πάνω σ' ένα πλοίο, αν και ο κόσμος είναι και πάλι παρών. Βρίσκεται εκεί, στα λάθη του παρελθόντος, στη σύγκρουση μεταξύ των γενεών, στις σκιές (κυριολεκτικές και μεταφορικές) που οι άνθρωποι κουβαλούν μαζί τους.

Μάλιστα, ο Skolimowski έχει εντείνει την αίσθηση της απομόνωσης, τα διάφορα είδη αποξένωσης και αποσύνδεσης που εμπεριέχονται στο θέμα. Η ταινία βασίζεται σ' ένα γερμανικό μυθιστόρημα του Siegfried Lenz, που εκτυλίσσεται πάνω σ' ένα φαρόπλοιο –ένα πλοίο μόνιμα αγκυροβολημένο ως πλωτός φάρος–, στη Βαλτική Θάλασσα, δέκα χρόνια μετά τον Πόλεμο, για να προειδοποιεί τα άλλα πλοία ότι υπάρχουν ακόμα στην περιοχή νάρκες. Στην ταινία, «είμαστε» ακόμα δέκα χρόνια μετά τον Πόλεμο, αλλά το πλοίο βρίσκεται τώρα αγκυροβολημένο έξω από το Νόρφολκ της Βιρτζίνια, στην υπηρεσία της Ακτοφυλακής των ΗΠΑ. Επομένως, το θέμα είναι τώρα αμερικανικό, αλλά μ' έναν τρόπο, θα λέγαμε, τυχαίο ή ελαφρώς σουρεαλιστικό.



Ο Michael Lyndon στο Πλοίο των παρανόμων.

Λέει ο Skolimowski: «Ήταν το ιδανικό θέμα για την πρώτη αμερικανική ταινία μου. Η θάλασσα είναι ίδια παντού, οπότε δεν πονοκεφάλιασα για το φόντο ή για την πραγματικότητα που μπορεί να μη γνώριζα αρκετά καλά για να την ελέγξω». Ο καπετάνιος του φαρόπλοιου, Μίλερ (Klaus Maria Brandauer) χαρακτηρίζεται ως Γερμανός, και η ταινία γυρίστηκε στην πρωτότυπη τοποθεσία της ιστορίας, τη Βαλτική.

Το σημείο στο οποίο η ταινία δείχνει πράγματι αμερικανική, είναι και το λιγότερο πιθανό: ο χρόνος στον οποίο διαδραματίζεται – μέσα τής δεκαετίας του '50. (Τι είναι, άλλωστε, ο σουρεαλισμός, αν όχι η σύζευξη του πραγματικού και του μη πραγματικού εκεί που δεν το περιμένουμε;) Στην απόδοση της σχέσης μεταξύ του Μίλερ και του έφηβου γιου του, Άλεξ (Michael Lyndon), ο οποίος έρχεται στο φαρόπλοιο επειδή έχει μπλεξίματα με την αστυνομία, ο Skolimowski έχει κάνει μια ταινία που θα μπορούσε κάλλιστα να 'χει βγει απ' το Χόλιγουντ του '55. Ο Άλεξ περιφέρεται στο πλοίο μουτρωμένος, βαριεστημένος και δυστυχής, εκνευρίζοντας το πλήρωμα και τσιγκλώντας τον πατέρα του, με όλη την αυθάδεια, την οργή και τη χωρίς αιτία υπερ-επαναστατικότητα αλά James Dean.

Κι εδώ, βέβαια, μπαίνουμε στην απαραίτητη περιοχή κάθε ταινίας του Skolimowski: τη νεανική δυσφορία, τη σύγκρουση των γενεών. Είναι ένα είδος ρεαλισμού που κρατάει τις ταινίες του συνενωμένες, την ίδια στιγμή που επιμένει να κάνει τα πάντα κομμάτια, ν' απορρίπτει τη συνθήκη του παρόντος (όποια κι αν είναι αυτή) και να επιβάλλει μια συνεχή ρευστότητα στη ζωή των ηρώων. Είναι ένα θέμα που τώρα εμφανίζεται υπό τη μορφή διαφόρων συνδυασμών στις ταινίες τού Skolimowski, απ' τη στιγμή που δεν μπορεί πια να υποδυθεί ο ίδιος τον νεαρό ήρωα, όπως έκανε στις πολωνικές του ταινίες. Στο *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*, εκπροσωπείται *και* από τον πατέρα (εδώ, *εκείνος* λέγεται Άλεξ) *και* από τον δυσαρεστημένο γιο. Στο *Πλοίο των παρανόμων*, οι συνθήκες παραγωγής βοήθησαν τον Skolimowski να ξαναμπεί στο πετσί του παλιού του ρόλου: «Βρέθηκα στην ίδια σχεδόν θέση με τον Άλεξ. Συνεργαζόμουν με δύο ηθοποιούς [τον Brandauer και τον Robert Duvall] που ήταν και οι δύο ισχυρές προσωπικότητες και προέρχονταν κατά κάποιο τρόπο από διαφορετικές σχολές. [...] Μπορούσα να ταυτιστώ με τον Άλεξ, ο οποίος είχε βρεθεί ανάμεσά τους και δεν μπορούσε να πάρει το μέρος του ενός ή του άλλου».

Η υπόθεση της ταινίας δίνει στον Άλεξ ένα λόγο να είναι δυσαρεστημένος. Ο Μίλερ έχει καταντήσει να διοικεί ένα φαρόπλοιο, εξαιτίας ενός θλιβερού περιστατικού που συνέβη στον πόλεμο και που τον έχει στοιχειώσει: κατηγορήθηκε για δειλία όταν εγκατέλειψε ανθρώπους στη θάλασσα για να καταδιώξει ένα υποβρύχιο, αντί να μείνει να τους περισυλλέξει, εκθέτοντας το πλοίο του σε επίθεση. Αυτό, ωστόσο, μοιάζει με ισχνή δικαιολογία για τη δυσαρέσκεια του Άλεξ απέναντι στον πατέρα του. Η σύγκρουση υφίσταται επειδή ο Skolimowski την έχει ανάγκη· είναι μια προϋπόθεση του κινηματογράφου του, της ανήσυχης ύπαρξής του.

Εκεί όμως που παίζει ρόλο αυτό το περιστατικό, είναι στη σύγκρουση του Μίλερ με κάποιον άλλο. Ο Μίλερ περισυλλέγει τρεις άνδρες που βρίσκονται στη θάλασσα, σε μιαν ακυβέρνητη βάρκα: τον επιδεικτικό, θηλυπρεπή Δρα Κάλβιν Κάσπαρι (Robert Duvall) και τους δύο αγριωπούς μπράβους του, τ' αδέλφια Έντι (Arliss Howard) και Γιουτζίν (William Forsythe).[1] Είναι εμφανώς γκάνγκστερ, που καταζητούνται για ληστεία, και ο Κάσπαρι ζητά από τον Μίλερ να σηκώσει την άγκυρα για να δραπετεύσουν διά θαλάσσης. Πάντως, δεν απειλεί ευθέως, παρά καλοπιάνει, πειράζει, φλερτάρει και χαίρεται το παιχνίδι της προσπάθειας να μεταπείσει τον αυστηρό, πεισματάρη καπετάνιο.

1. Οι δύο αυτοί χαρακτήρες παρουσιάζονται με γλαφυρότητα κι ένα ρεαλισμό που, όπως αυτός του Άλεξ, προέρχεται εν μέρει από τον αμερικανικό κινηματογράφο, αν και από μια ελαφρώς παλαιότερη εποχή. Ο Skolimowski έχει πει ότι προσπάθησε να τους κάνει να μοιάζουν με τους χαρακτήρες του *Key Largo* (John Huston, 1948).

Ο Κάσπαρι είναι μια προσωπικότητα τόσο ύπουλη, τόσο ανησυχητική, τόσο πρωτεϊκή, που είναι –όπως ο ίδιος αναγνωρίζει– καθ' οδόν προς την πλήρη άρνηση, προς τον ίδιο το θάνατο. Είναι η ακραία έκφανση της ανησυχίας του ίδιου του Skolimowski. Ο Μίλερ αντιστέκεται και επιμένει να κρατά το πλοίο του ακίνητο· να λικνίζεται συνεχώς στο αγκυροβόλημά του, αλλά χωρίς να μετακινείται. Αυτό ο Μίλερ το κάνει και για την τιμή του, για να υπερασπιστεί τον εαυτό του απέναντι στην κατηγορία ότι τράπηκε σαν δειλός σε φυγή (μήπως είναι αυτή η κατηγορία που εκτοξεύεται εναντίον του κινηματογράφου του Skolimowski;), αλλά και για την ίδια του τη ζωή.

Πρόκειται για μια ευφυέστατη υπαρξιακή μονομαχία, από τις πιο έξοχες ανταλλαγές στη μακρά ιστορία του κινηματογράφου με θέμα το σωσία, το alter ego, τον doppelgänger. Ακόμα και ο χώρος όπου εκτυλίσσεται, είναι δισυπόστατος· είναι, πρώτα απ' όλα, ο τόπος μιας φανταστικής ανησυχίας, ενός πνευματικού φόβου, η νοερή Πολωνία που ο Skolimowski πήρε μαζί του στην εξορία. Εν προκειμένω, οι χαρακτήρες είναι υποχρεωμένοι να ζουν σε πολύ στενούς, κλειστούς χώρους, μέσα σ' έναν μεγαλύτερο κόσμο που είναι απολύτως ρευστός, άγνωστος και, για κείνους, πιθανόν συντριπτικός. Η κατάσταση της εξορίας έχει οξυνθεί σε σημείο παραίσθησης, κάτι που συμβαίνει εντονότατα στην ταινία *Στο φως του φεγγαριού*, αλλά και κάτι που βρίσκεται εν δυνάμει σε κάθε σενάριο ή/και ταινία του Skolimowski, ακόμα και στο *Μαχαίρι στο νερό*.

Την ίδια ώρα, δεν πρόκειται για έναν κόσμο πνευματικό ή φανταστικό, αλλά καθαρά υλικό. Μόνο ένας σουρεαλιστής μπορεί να γνωρίζει το ακριβές βάρος και τον ακριβή αντίκτυπο των υπαρκτών πραγμάτων, κι ο Skolimowski είναι προσεκτικός παρατηρητής του περιβάλλοντος. Η υπαρξιακή μονομαχία του *Πλοίου των παρανόμων*, το ψυχολογικό πινγκ-πονγκ μεταξύ του πλοιάρχου Μίλερ και του Δρος Κάσπαρι, συνδέεται στενά με το γεγονός ότι αυτή είναι μια ιστορία με θέμα τα πλοία και τη θάλασσα. Ο κόσμος αυτός λικνίζεται ασταμάτητα· κάθε δράση έχει μια ίση και αντίθετη αντίδραση· κάθε σκέψη, το σωσία της. Υπάρχει μια σκηνή όπου ο διάλογος μεταξύ του Κάσπαρι και του Μίλερ, μα κι ολόκληρο το νόημα της ταινίας, εκφράζεται μέσα από ένα μολύβι που τσουλάει πέρα-δώθε στο πάτωμα μιας καμπίνας.

Ήταν άραγε η κίνηση της θάλασσας που υπέβαλε τόσο έντονα το μοτίβο του σωσία σ' έναν άλλο πολωνό εξόριστο που έμαθε να δημιουργεί σε μια ξένη γλώσσα, τον Joseph Conrad; Οπωσδήποτε ο Conrad αποτελεί ένα κεφαλαιώδες σημείο αναφοράς για τον Skolimowski, και η υπόθεση του *Πλοίου των παρανόμων* συμπτύσσει δύο ιστορίες του Conrad. Στο μυθιστόρημά του *Νίκη*, τρεις ποταποί άντρες σε μια βάρκα εισβάλλουν στη ζωή ενός ερημίτη που ζει σ' ένα νησί, και στο διήγημά του «The Secret Sharer»,[2] ο καπετάνιος ενός πλοίου έρχεται αντιμέτωπος με τον σωσία κι αντίθετό του. Ο Skolimowski έχει πει ότι πάντοτε ήθελε να κάνει ταινία τη *Νίκη* κι έχει αποπειραθεί να διασκευάσει το μυθιστόρημα του Conrad *Ο μυστικός πράκτορας* (το γύρισε ο Hitchcock το 1936, με τον τίτλο *Σαμποτάζ*). Στην ιστορία αυτή, με θέμα κάποιους αναρχικούς απροσδιόριστης (αλλά, πάντως, ξένης) εθνικότητας που φυτοζωούν στο Λονδίνο, στα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, εμπεριέχεται ο σπόρος της ταινίας *Στο φως του φεγγαριού*. Για τα κοινά του σημεία με τον Conrad, ο Skolimowski έχει πει: «Μπορεί η γεωγραφική θέση της Πολωνίας να κάνει τους ανθρώπους ειδικούς σ' αυτού του είδους τα θέματα».

Η κραυγή που σκοτώνει.

Αν και *Το πλοίο των παρανόμων* δεν εντάσσεται σ' ένα συγκεκριμένο είδος ταινίας, έχει κάτι κοινό με ορισμένα είδη: την παντελή έλλειψη γυναικών. Πρόκειται για μια ταινία δράσης με μόνο άντρες ηθοποιούς, στα πρότυπα, π.χ., του Robert Aldrich, στην ταινία του οποίου *Ο αυτοκράτωρ του βορρά* (1973) συναντάμε την υπαρξιακή μονομαχία δύο ορκισμένων εχθρών, μ' έναν νεότερο χαρακτήρα να πηγαινοέρχεται σαν μπαλάκι ανάμεσά τους. Η ταινία του John Ford *Άντρες χωρίς γυναίκες* (1930) έχει ως θέμα άντρες παγιδευμένους μέσα σ' ένα υποβρύχιο, ένας από τους οποίους πρέπει να πεθάνει για να σωθούν οι υπόλοιποι. Όμως, και σ' αυτό το θέμα ο Skolimowski πηγαίνει τα πράγματα στα άκρα, εξωθώντας το είδος σχεδόν στην παραίσθηση, εφόσον οι γυναί-

2. Θα μπορούσε να μεταφραστεί «Ο κρυφός σύντροφος» (Σ.τ.Μ.)



Η κραυγή που σκοτώνει.

κες όχι απλώς απουσιάζουν, αλλά και δεν αποτελούν καν αντικείμενο φαντασιώσεων ή ονείρων· ούτε καν αναφέρονται. Ποια, παραδείγματος χάριν, ήταν η μητέρα του Άλεξ; Αυτό το παιδί μοιάζει να 'χει βγει από τον πατέρα του και μόνο.

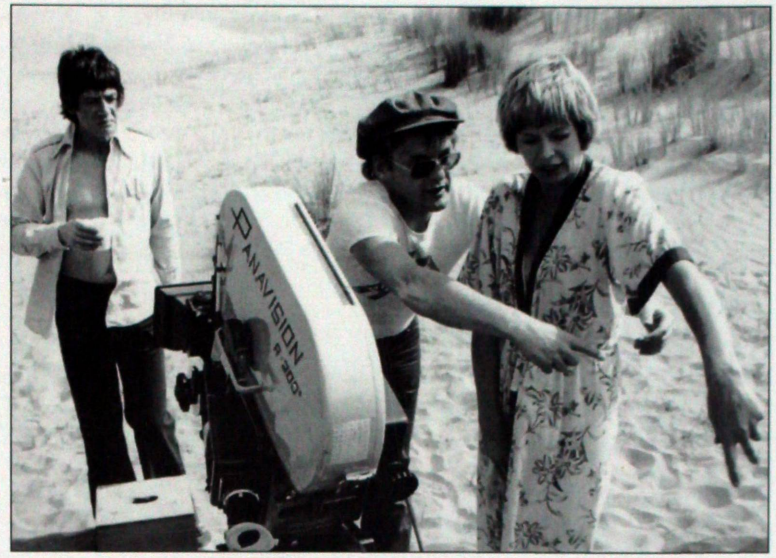
Αυτή είναι η συναισθηματική πλευρά, θα λέγαμε, της σωματικής και πνευματικής παγίδας μέσα στην οποία ζουν οι χαρακτήρες στο *Πλοίο των παρανόμων* και στο *Φως του φεγγαριού*. Στον Skolimowski, όμως, ακόμα κι όταν υπάρχουν γυναίκες, οι ρόλοι τους είναι σαφώς καθορισμένοι, σχεδόν αντικειμενοποιημένοι. Ο έρωτας και ο ερωτισμός αντιμετωπίζονται σχεδόν σαν αντικείμενα, σαν να 'ταν μέρος του σκωπτικού κόσμου των πραγμάτων, σαν σουρεαλιστικά μαρτύρια, αντί ν' ανήκουν στον κόσμο των αισθημάτων. Εμπνέουν εμμονή, ιδεοληψία, φετιχισμό, και δεν εκπλήσσει το γεγονός ότι ο έρωτας στον Skolimowski είναι και πάλι περισσότερο θέμα νεανικής μανίας: οι έφηβοι ήρωες (αμφότερους υποδύεται ο άγγλος ηθοποιός John Moulder-Brown) στο *Ρήγας, ντάμα, βαλές* (1972) και το *Deep End* (1970)· ο χαρακτήρας του Jean-Pierre Léaud στην *Αναχώρηση* (1967), που αμφιταλαντεύεται μανιωδώς μεταξύ της αγάπης του για τ' αυτοκίνητα και για τη φιλενάδα του.

Απ' όλες τις ταινίες του Skolimowski, *Η κραυγή που σκοτώνει* –μια οιονεί υπερφυσική ψυχολογική ιστορία μυστηρίου– είναι αυτή που φέρνει τις ριζικότερες αλλαγές στο θέμα του έρωτα. Έξι χρόνια τη χωρίζουν από την προηγούμενη ταινία του Skolimowski (*Ρήγας, ντάμα, βαλές*) και, στο μεταξύ, ο ίδιος ο σκηνοθέτης έγινε από 34 ετών, 40. Άραγε, λοιπόν, είναι τυχαίο το ότι αυτή είναι η πρώτη ταινία του Skolimowski που πραγματεύεται τον έρωτα χωρίς νεανική παραφορά, κι όπου όλοι οι χαρακτήρες του ερωτικού τριγώνου έχουν λίγο-πολύ την ίδια (συγκεκριμένα: τη μέση) ηλικία;

Μια συνέπεια αυτού είναι το ότι η αντικειμενοποίηση, η φετιχοποίηση του έρωτα των πρώιμων ταινιών επεκτείνεται σε περισσότερο «ώριμες» μορφές κτητικότητας, ελέγχου και παιχνιδιών εξουσίας. Πρόκειται για μια ιστορία μοιχείας, σχεδόν μια κοινωνική ιεροτελεστία, τυπική αυτού του είδους του καταπράσινου, ευχάριστου αγγλικού χωριού όπου ο Άντονι Φίλντινγκ (John Hurt), συνθέτης ηλεκτρονικής μουσικής, ζει με τη γυναίκα του, Ρέιτσελ (Susannah York). Ο

Άντονι παίζει επίσης το εκκλησιαστικό όργανο στην εκκλησία της ενορίας του, που αποτελεί και βολικότατο τόπο συνάντησης με την ερωμένη του, τη γυναίκα του τσαγκάρη τού χωριού. Μια μέρα, όμως, ένας γενειοφόρος ξένος, ο Τσαρλς Κρόσλι (Alan Bates), πλευρίζει τον Άντονι, αυτοπροσκαλείται στο σπίτι των Φίλντινγκ και μαγεύει τους απρόθυμους οικοδεσπότες του με ιστορίες απ' τα ταξίδια του και τη συμβίωσή του με τους αβορίγινες της Αυστραλίας.

Απ' αυτά τα ταξίδια έχει επιστρέψει με διάφορα δώρα: ένα κόκαλο, το οποίο μπορεί να αποβεί θανατηφόρο, φτάνει απλώς να δείξεις μ' αυτό τον εχθρό σου· την ικανότητα να «αιχμαλωτίσει» την καρδιά μιας γυναίκας, παίρνοντας κάτι μικρό που να της ανήκει (ο Κρόσλι κλέβει από τη Ρέιτσελ μιαν αγκράφα παπουτσιού)· και τη δύναμη να εκβάλλει μια τρομερή, φονική κραυγή. Ο Άντονι τρομοκρατείται από τον Κρόσλι κι εκνευρίζεται με τις ανόητες δεισιδαιμονίες του. Στη συνέχεια, όμως, ανακαλύπτει ότι είναι ο στόχος μιας πολύ συγκεκριμένης και αποτελεσματικής κατάληψης: ο Κρόσλι παίρνει τη θέση του στο κρεβάτι με τη Ρέιτσελ και τον διώχνει από το σπίτι. Στο σημείο αυτό, ο Άντονι ανταποδίδει κι αυτός τα μάγια, ξεθάβοντας μια πέτρα που, καθώς φαίνεται, περιέχει την ψυχή του Κρόσλι, και σπάζοντάς την σε τέσσερα κομμάτια.



Στα γυρίσματα της Κραυγής που σκοτώνει.

Αυτή είναι η εκδοχή του παράδοξου ερωτικού τριγώνου όπως τη διηγείται ο ίδιος ο Κρόσλι στην αφήγηση που πλαισιώνει την ταινία, κατά τη διάρκεια μιας άλλης αρχετυπικής ιεροτελεστίας τού αγγλικού χωριού: ενός αγώνα κρίκετ. Ο Κρόσλι είναι ένας από τους δύο άντρες που «κρατάνε» το σκορ στη διάρκεια του παιχνιδιού, καθισμένοι μέσα σ' ένα μικρό ξύλινο παράπηγμα· ο άλλος λέγεται Ρόμπερτ Γκρέιβς (όπως κι ο άγγλος ποιητής και πεζογράφος που έγραψε το διήγημα πάνω στο οποίο βασίστηκε *Η κραυγή*...), και ο Κρόσλι τού εξιστορεί πώς έγινε και η ψυχή του έσπασε στα τέσσερα. Το θαλερό πράσινο γήπεδο όπου διεξάγεται ο αγώνας, είναι ένας ανοιχτός και... αφύσικα φυσικός χώρος για τον Skolimowski, αλλά το παράπηγμα είναι ένας χώρος εξίσου καταπιεστικός με το σπίτι στο *Φως του φεγγαριού* ή ακόμα και την ντουλάπα που κουβαλούν οι δύο άντρες στην περίφημη μικρού μήκους ταινία του Roman Polanski [3] (εδώ, στην *Κραυγή*..., οι άντρες βρίσκονται *μέσα* στη ντουλάπα).

Τα σεξουαλικά παιχνίδια στην *Κραυγή*..., ανάμεσα σε δύο άντρες και μία γυναίκα, μας παραπέμπουν στο *Μαχαίρι στο νερό* κι έχουν γενικά μια κακοβουλία – χαρακτηριστική μάλλον του Polanski παρά του Skolimowski. Αυτό, ωστόσο, που είναι αμιγώς Skolimowski, είναι τα κανάλια τής επικοινωνίας που διασχίζουν με ζιγκ-ζαγκ την πλοκή· διασυνδέσεις που είναι πιο παράδοξες, αλλά πιο χειροπιαστές απ' τις κουβέντες περί μαγείας και υπερφυσικού. Ο ήχος του γυαλιού, η λάμψη ενός καθρέφτη, ο αληθινός αντίκτυπος των ήχων –όχι μόνο της κραυγής του Κρόσλι, αλλά και του Άντονι που «δημιουργεί» τη μουσική του μ' ένα δίσκο γεμάτο βώλους, ή του τσαγκάρη που χτυπάει με το σφυρί ένα ζευγάρι παπούτσια–, υποδηλώνουν μια ζωή που υπάρχει (την παρουσία ψυχών, ίσως) και που οι επιδιώξεις της είναι, εντελώς παράλογα, αντίθετες με αυτές της καθημερινής.

Με τη φροϊδική έννοια, βέβαια, αυτή η «άλλη» ζωή μπορεί να είναι η αληθινή ζωή, που εκπέμπει σήματα τα οποία οι χαρακτήρες –πλην του Κρόσλι– δεν είναι κατάλληλα συντονισμένοι για να τα λάβουν. Όμως, τα νερά των γαλήνιων, οικείων, αλλά και παράλογων, ιεροτελεστιών του κρίκετ τα-

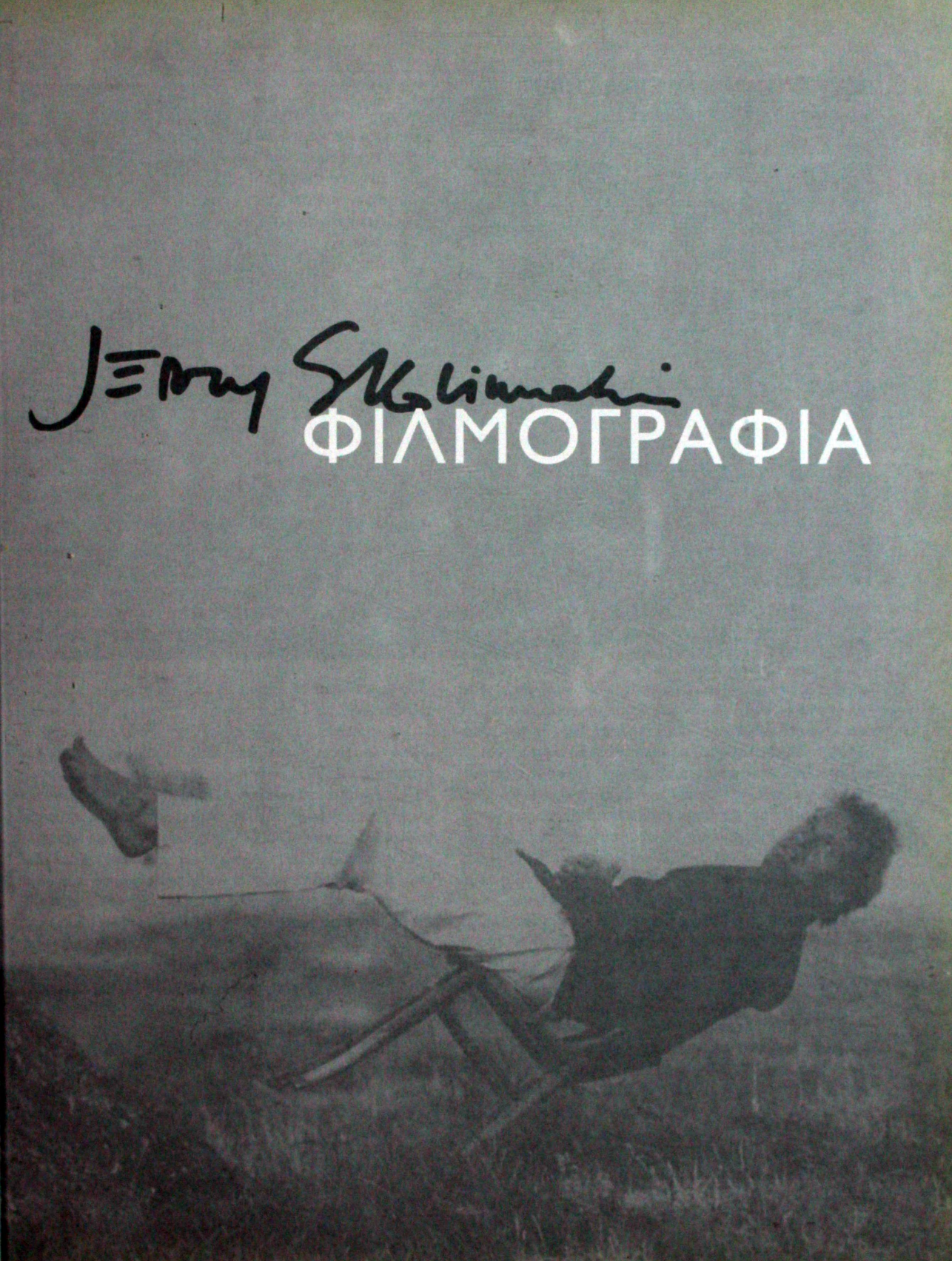
3. *Δύο άντρες και μια ντουλάπα* (1956). (Σ.τ.Μ.)

ράζονται από το γεγονός ότι τα μέλη της μιας ομάδας προέρχονται απ' το ψυχιατρείο της περιοχής, του οποίου ο Κρόσλι έχει διατελέσει τρόφιμος.
Οπτικά, *Η κραυγή*... μοιάζει συχνά μ' εκείνες τις διεισδυτικές εικόνες της αγγλικής κοινωνίας που μας έχουν δώσει ξένοι παρατηρητές, όπως ο Joseph Losey ή ο Michelangelo Antonioni. Ωστόσο, η συνεισφορά του Skolimowski, μέσα από τις αγγλικές του ταινίες, εξακολουθεί να είναι λιγότερο αφομοιωμένη, λιγότερο σεβαστή. Αυτό ισχύει προπάντων για τις ταινίες του οι οποίες δεν υπάγονται σε κάποιο είδος, όπως *Η κραυγή*..., που βρίσκεται κάπου μεταξύ «σκηνών από ένα γάμο» τύπου Bergman και ενός *Εξορκιστή* για σκεπτόμενους ανθρώπους. Πρόκειται για έναν ακόμα γρίφο ταυτότητας που ο Skolimowski αφήνει πίσω του, καθώς σπεύδει προς τον επόμενο προορισμό του.

Μετάφραση: Μαίρη Κιτροέφ.

Jerzy Skolimowski

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ



ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ: ΟΥΔΕΝ
(πρωτότυπος τίτλος: Rysopis)

(Πολωνία, 1964)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski.
Φωτογραφία: Witold Mickiewicz.
Σκηνικά: Jerzy Skolimowski.
Μουσική: Krzysztof Sadowski.
Ήχος: Jan Czerwiński, Jerzy Rybicki, Tadeus Pałczyński.
Μοντάζ: Halina Gronek, Jerzy Skolimowski.
Ηθοποιοί: Jerzy Skolimowski (Αντρέι Λέσιτς), Elżbieta Czyżewska (Τερέζα, Μπάρμπαρα, Γιαντσέφσκα), Tadeusz Minc (Μούντζεκ Κρουζίνσκι), Andrzej Żarnecki (Ρέιμοντ), Jacek Szczęk.
Παραγωγή: PWSTIF (Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ).
Διάρκεια: 76'. Ασπρόμαυρη, 35mm.
Βραβεία: Μεγάλο Βραβείο, εξ ημισείας με την *Εγκατάλειψη*, στο Φεστιβάλ του Άρνεμ της Ολλανδίας (1965).

Ο εικοσιτετράχρονος Αντρέι Λέσιτς ξυπνά πολύ νωρίς το πρωί για να παρουσιαστεί στο στρατολογικό γραφείο, αφού η αναβολή του έχει λήξει. Οι σπουδές του στην ιχθυολογία δεν πάνε καθόλου καλά, κι ο ίδιος έχει αποβληθεί από το πανεπιστήμιο. Είναι ακόμα νύχτα όταν βγαίνει από το σπίτι του και περιπλανιέται άσκοπα στην πόλη. Στη στρατολογία, υποβάλλεται σε ιατρικές εξετάσεις: «Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν». Το βράδυ της ίδιας μέρας, θα πρέπει να παρουσιαστεί στη μονάδα του. Του μένουν λίγες ώρες ελευθερία. Επιστρέφει στο σπίτι του, χωρίς να πει τίποτα στην κοπέλα του, Τερέζα, με την οποία συζεί. Όταν εκείνη φεύγει για τη δουλειά, ο Αντρέι πηγαίνει το σκύλο του, που πάσχει από λύσσα, στον κτηνίατρο, για ευθανασία. Μετά, συναντά το φίλο του, Μούντζεκ, σ' ένα café και κουβεντιάζουν για μοναχικές γυναίκες, ενώ, λίγο αργότερα, πηγαίνει στο πανεπιστήμιο για κάποιο πιστοποιητικό. Εκεί συναντά μια πρωτοετή φοιτήτρια, την Μπάρμπαρα, αλλά, λίγο μετά τη γνωριμία τους, την αφήνει, για να αναζητήσει μια από τις γυναίκες για τις οποίες του μίλησε ο Μούντζεκ. Η συνάντηση είναι μια αποτυχία, και τότε ο Αντρέι πηγαίνει να βρει την Τερέζα, στο μαγαζί όπου εργάζεται. Εκεί ανακαλύπτει ότι δεν τη γνωρίζει κανείς, κι όταν εκείνη επιστρέφει στο σπίτι, τσακώνονται πολύ άσχημα, καθώς ο Αντρέι υπαινίσσεται διάφορα για την πραγματική φύση της δουλειάς της. Έρχεται η ώρα της αναχώρησης. Ο Αντρέι φτάνει στο σταθμό την τελευταία στιγμή και πηδά στο εν κινήσει τρένο, γεμάτο νεαρούς που φεύγουν, όπως κι αυτός, για το στρατό. Στο μεταξύ, έρχεται και η Μπάρμπαρα για να τον αποχαιρετήσει, αλλά δεν τον προλαβαίνει.

"Στη Σχολή, είχαμε το δικαίωμα να χρησιμοποιήσουμε κάθε χρόνο μια συγκεκριμένη ποσότητα φιλμ. Είχα την ιδέα να διαθέσω κάθε μέτρο σελιλόιντ που μου αντιστοιχούσε, όχι για να ικανοποιήσω τις παροδικές φαντασιώσεις μου ή για να κάνω κι εγώ δεν ξέρω τι ανοησίες, αλλά έτσι ώστε, στο τέλος των σπουδών μου, να 'χω στα χέρια μου μια κανονική ταινία μεγάλου μήκους. Χρησιμοποίησα 3 ώρες και 20 λεπτά φιλμ για να καταλήξω στη 1 ώρα και 20 λεπτά του Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν. Για την Εγκατάλειψη *είχα υλικό 10 ωρών. Το* Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν *γυρίστηκε με την καλλιτεχνική καθοδήγηση του Andrzej Munk. Την ταινία αυτή την έκανα κυριολεκτικά με τα ίδια μου τα χέρια και μ' έναν οπερατέρ που επιμελούνταν για πρώτη φορά τη φωτογραφία μιας ταινίας. Ήμουν αναγκασμένος να συμβουλεύομαι τα τεχνικά εγχειρίδια, για να επαληθεύω ότι όλα πήγαιναν καλά. Τον πρωταγωνιστή μου τον βρήκα στον καθρέφτη. Εξ άλλου, υπήρχε και μια πρακτική αναγκαιότητα: δεν είχα αρκετά χρήματα για να μπορώ να πληρώνω έναν ηθοποιό που να 'ναι επί τρία χρόνια, μέρα-νύχτα, στη διάθεσή μου, να φοράει τα ίδια ρούχα, να προσέχει τι τρώει για να μην παχύνει, και να 'χει πάντα τα ίδια, κοντοκουρεμένα μαλλιά..."*

J. S.

Όλα «μυρίζουν» προδοσία
του Philip Strick

«Στην ηλικία σου ήμουν ένας επαναστάτης» γρυλίζει ένας ανάπηρος που εισβάλλει αναζητώντας καταφύγιο. Ωστόσο, ο κόσμος του Skolimowski δε μοιάζει με παραμύθι, και γρήγορα αποκαλύπτεται ότι ο ήρωας του πολέμου είναι, τελικά, απατεώνας. Το 1964, επηρεασμένος από την πρόσφατη συγγραφή των σεναρίων για τις ταινίες *Αθώοι γόητες* και *Μαχαίρι στο νερό*, ο Skolimowski μπορεί να παρομοιαστεί με την αιχμή του δόρατος που τρύπησε τη «φούσκα» του ηρωικού πολωνικού κινηματογράφου, μετά την εντυπωσιακή ανάπτυξη την οποία είχε σημειώσει στα τέλη της δεκαετίας του '50, και η πρώτη σκηνοθετική του απόπειρα επιβεβαιώνει τον ανήσυχο ριζοσπαστισμό του, όπως εκφράζεται μέσα από μια καθηλωτική και παροξυσμική μανία που δε θα τη συναντήσουμε στις επόμενες ταινίες του. Στα έργο του, καθώς το στιλ του εξελίσσεται, υποχωρεί το στοιχείο της καθαρότητας. Παρ' όλο που το *Φράγμα* αποτελεί –ίσως– την αισθητικά κορυφαία ταινία της τριλογίας του Skolimowski με την οποία αποχαιρετά οριστικά την ετοιμόρροπη πολωνική παράδοση, στην ταινία *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* παρουσιάζονται με



τον πιο αποκαλυπτικό τρόπο τα περίπλοκα «πιστεύω» της μεταπολεμικής γενιάς. Η ταινία, με μια δόση συναισθηματισμού, παρά την ψυχρή της επιφάνεια, ασχολείται με μια κοινωνία όπου όλα «μυρίζουν» προδοσία: από το εκπαιδευτικό σύστημα που φορτώνει το φοιτητή με πληθώρα άχρηστων γνώσεων, μέχρι τους φίλους που τον κακομεταχειρίζονται όταν τους συλλαμβάνει να κρυφακούν, ή την κλινική που απλώς σκοτώνει το σκύλο του ήρωα αντί να τον θεραπεύσει. Η ταινία είναι γεμάτη ανθρώπους που κατασκοπεύονται, ανακρίνονται, παρακολουθούνται· είναι διάχυτη στην ατμόσφαιρα η αίσθηση της δυσφορίας από μια υποψία που διεισδύει παντού, που δεσπόζει στους δρόμους, σαν τις τεράστιες σκιές που υψώνονται στον τοίχο πίσω απ' τον Αντρέι, καθώς πηγαίνει στο Γραφείο Στρατολογίας. Σ' αυτή την παγερή καφκική ατμόσφαιρα (ενώ στο *Φράγμα* είναι πιο βολικά… παράξενη), η γυναίκα είναι το αναπόφευκτο καταφύγιο· αν, βέβαια, δεν του ξεφύγει. Ο Skolimowski μάς παρουσιάζει τρεις εκδοχές αυτής της γυναίκας, που και τις τρεις τις υποδύεται η ανεπανάληπτη Elżbieta Czyżewska: τη «σύζυγο» (που την έχει σκληρύνει ανεπανόρθωτα η καθημερινή βιοπάλη), την αφράτη ξανθιά νοικοκυρά (που προσφέρει ερωτική διασκέδαση σε όποιο αρσενικό πέσει στο δρόμο της) και την αθώα φοιτήτρια (που η ειλικρίνειά της επιβεβαιώνεται απ' το γεγονός ότι δε φορά περούκα κι ότι στο «άδειο» κεφαλάκι της κρύβει μια ζεστή καρδιά). Η τελευταία αποτελεί και τη μοναδική υποφερτή συντροφιά του Αντρέι μέχρι να καταταγεί (αντίθετα με τη γυναίκα του, είναι πρόθυμη να του κάνει ακόμα και τον παλιάτσο). Σ' αυτή την ιστορία, όμως, δεν επικρατεί ατμόσφαιρα χολιγουντιανής ευτυχίας, με τη γυναίκα του να τον περιμένει ν' απολυθεί. Η αρχή είναι πάντα διασκεδαστική, αλλά η σημαντικότερη φράση στον τελευταίο διάλογο με τη γυναίκα που τον γνωρίζει καλύτερα απ' όλους, υποδηλώνει ότι η μικρή φοιτήτρια δε θ' αργήσει ν' ακολουθήσει την πορεία των υπολοίπων. Το τελικό συμπέρασμα της ταινίας είναι ότι, είκοσι χρόνια μετά τον Πόλεμο, ο στρατός εξακολουθεί ν' αποτελεί τη μοναδική συναρπαστική καριέρα, ενώ, παράλληλα, προσφέρει την ευκαιρία σε κάποιον να αισθανθεί ότι κάνει κάτι ωφέλιμο. Δηλώνει ο Αντρέι σ' ένα δημοσιογράφο, στο δρόμο (είναι χαρακτηριστικό ότι τα λόγια του δεν καταγράφονται): «Θα 'θελα να καταπιαστώ με κάτι σταθερό», για να προσθέσει με κομψότητα: «Το βασικό είναι να κάνεις ό,τι καλύτερο μπορείς». […]

Τα εξαιρετικά πλάνα της *Εγκατάλειψης* θα τα δούμε στο μέλλον, παρ' όλο που και το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά:*

ουδέν έχει να επιδείξει στιγμές ιδιαίτερης δεξιοτεχνίας, με πιο αξιομνημόνευτη τη σκηνή με το βίαιο κουτρουβάλημα απ' τις σκάλες. Μπορεί ο αντι-ηρωισμός να είναι το βασικό του θέμα, αλλά η ταινία αυτή σηματοδότησε την έλευση μιας νέας τολμηρής κινηματογραφικής έκφρασης.

«Monthly Film Bulletin», τ. 36, τχ. 429, Οκτώβριος 1969.
Μετάφραση: Νεκταρία Νοταρίδου.

Ένα γοητευτικό κινηματογραφικό «αντικείμενο»
του Jean-Louis Comolli

Το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, πρώτη (και μεγαλοφυής) ταινία του Jerzy Skolimowski, ένα παράξενο και γοητευτικό κινηματογραφικό «αντικείμενο», χωρίς πλοκή, αλλά γεμάτο παρεκβάσεις, αφηγείται την τελευταία μέρα της πολιτικής ζωής ενός νεαρού κληρωτού (τον παίζει ο ίδιος ο Skolimowski), όπου όλα λύνονται, δένονται και ξαναλύνονται, όπου ό,τι κουβαλάει μια ζωή στοιβάζονται μέσα στην αταξία, χωρίς ούτε σκοπό ούτε νόημα – μια ταινία χωρίς αρχή και τέλος, σαν τον πεισματάρη και τσαπατσούλη κεντρικό ήρωά της, η οποία εξελίσσεται χωρίς να νοιάζεται για τίποτα. Εδώ, δεν υπάρχει μόνο μια ειρωνική πρόκληση προς τους παραδοσιακούς αφηγηματικούς τρόπους, προς τις κλασικές αντιλήψεις για τους χαρακτήρες και τις σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες, αλλά και η διατράνωση μιας υπέρτατης αυτονομίας κάθε χαρακτήρα σε σχέση με τους άλλους και με τις καταστάσεις. Όλα, έτσι, βρίσκονται σε ασυμφωνία: οι φράσεις μένουν αναπάντητες, οι διάρκειες αντιφάσκουν, τα κίνητρα ακυρώνονται απ' τις συμπεριφορές, οι χώροι αποπροσανατολίζονται. Η ταινία δίνει την εντύπωση ότι επινοείται καθ' οδόν κι ότι έχει στη διάθεσή της περισσότερες της μιας, εναλλακτικές εξελίξεις, προκειμένου να επιλέξει ελεύθερα και, την αμέσως επόμενη στιγμή, να περάσει σε μιαν άλλη. Εκτός αυτού, δεν είμαστε καν σίγουροι ότι όλα εξελίσσονται με τον ίδιο τρόπο από προβολή σε προβολή: θα ξαναμιλήσουμε για το Φεστιβάλ του Πέζαρο και για τον Skolimowski.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 169, Αύγουστος 1965.
Μετάφραση: Ιωάννης Κακουλίδης.

ΕΓΚΑΤΑΛΕΙΨΗ
(πρωτότυπος τίτλος: Walkower)

(Πολωνία, 1965)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski.
Φωτογραφία: Antoni Nurzyński.
Σκηνικά: Zdzisław Kielanowski.
Μουσική: Andrzej Trzaskowski.
Ήχος: Mikołaj Kompan-Altman.
Μοντάζ: Alina Faflik, Jerzy Skolimowski.
Ηθοποιοί: Jerzy Skolimowski (Αντρέι Λέσιτς), Aleksandra Zawieruszanka (Τερέζα), Krzysztof Chamiec (διευθυντής), Elżbieta Czyżewska (αυτόχειρ), Andrzej Herder (Πάουλακ), Joanna Jedlewska (κοπέλα του σχεδίου), Janusz Kłosiński (φύλακας), Tadeusz Kondrat (γέρος), Stanisław Zaczyk («ιερέας»), Henryk Kluba (Ρογκάλα, ο προπονητής), Krzysztof Litwin, Franciszek Pieczka.
Παραγωγή: Gruppo Syrena.
Διάρκεια: 78'. Ασπρόμαυρη, 35mm.
Βραβεία: Μεγάλο Βραβείο, εξ ημισείας με το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, στο Φεστιβάλ του Άρνεμ της Ολλανδίας (1965)· Δεύτερο Βραβείο στο Φεστιβάλ του Μανχάιμ (1965).

Ο Αντρέι Λέσιτς είναι πια τριάντα ετών. Έχει διακόψει τις σπουδές του και περιπλανιέται δίνοντας πυγμαχικούς αγώνες στην επαρχία. Το τρένο με το οποίο ταξιδεύει, σταματά στο σταθμό του Πλοκ, γιατί μια κοπέλα αυτοκτόνησε, πέφτοντας στις γραμμές. Στην αποβάθρα αναγνωρίζει την Τερέζα, την κοπέλα που είχε συναντήσει δέκα χρόνια πριν, στο Πανεπιστήμιο, και που βρίσκεται εκεί για να υποβάλει για έγκριση στους υπευθύνους τα σχέδια για μια καινούργια εκκλησία. Ο Αντρέι αποφασίζει να διακόψει το ταξίδι του για να τη συναντήσει, και τη συνοδεύει στο ραντεβού της στο νέο βιομηχανικό κέντρο τής περιοχής. Η Τερέζα τον παρουσιάζει στο διευθυντή, ο οποίος του προτείνει μια θέση εργασίας ως επόπτη τεχνικών έργων. Ο Αντρέι είναι αναποφάσιστος. Όταν γνωρίζεται με τον προπονητή του μποξ Ρογκάλα, συμφωνεί να πάρει μέρος στους τοπικούς πυγμαχικούς αγώνες. Κερδίζει εύκολα τον πρώτο του αντίπαλο, τον Μάνιεκ. Τα σχέδια της Τερέζας απορρίπτονται, κι ο Αντρέι, επειδή ο επόμενος αντίπαλός του είναι πολύ δυνατός, αποφασίζει να πάρει το τρένο με την Τερέζα και να φύγουν μαζί. Καθώς το τρένο έχει ξεκινήσει, βλέπουν τον Μάνιεκ να τους ακολουθεί με τη μοτοσικλέτα, προσπαθώντας να πείσει τον Αντρέι να κατέβει και να γυρίσει στην πόλη για τον πυγμαχικό αγώνα. Πράγματι, ο Αντρέι, αντίθετα από την Τερέζα, που συνεχίζει το ταξίδι, πηδάει απ' το τρένο κι ανεβαίνει στο ρινγκ τη στιγμή που ανακοινώνεται ότι αυτός είναι ο νικητής, αφού ο αντίπαλος δεν εμφανίστηκε. Ο Α-



ντρέι παίρνει το έπαθλο (ένα ρολόι κι ένα ραδιόφωνο), αλλά, λίγο αργότερα, εμφανίζεται ο αντίπαλος και ζητάει ν' αγωνιστεί. Ο Αντρέι ανεβαίνει στο ρινγκ, για να χάσει πανηγυρικά...

"Η ταινία προσπαθεί να αποτυπώσει το ψυχικό τοπίο του κεντρικού ήρωα. Κατά συνέπεια, λειτούργησα έτσι ώστε η πραγματικότητα που παρουσιάζω, να επιτίθεται στο θεατή με τον ίδιο χαοτικό, βίαιο και άμορφο τρόπο με τον οποίο τη συναντά ο ήρωάς μου. Το γεγονός ότι δεν καταφέρνει να τα κατανοήσει όλα, ούτε να τα συλλάβει, καταλήγει, με μια κάποια έννοια, να σπάσει τα νεύρα του θεατή. Για μένα, ο ρεαλισμός είναι ακριβώς αυτό. Οι πολιτικοί υπαινιγμοί είναι αδιόρατοι. Η κοπέλα είναι ένας ισορροπημένος χαρακτήρας, εντελώς φυσιολογικός και, φαινομενικά, το αντίθετο του ήρωα. Κάποια στιγμή, όμως, συμβαίνει μια πλήρης ανατροπή των αξιών. Η κοπέλα είναι παλαιοσταλινική, που έχει αποστηθίσει το πώς πρέπει να σκέφτεται, και με βάση αυτό υποδύεται (τη ζωή της). Στο τέλος, ο άντρας αποδεικνύεται πιο δυνατός απ' αυτήν. Και οι δυο παίρνουν το τρένο για να ξεφύγουν. Ο μοτοσικλετιστής που ακολουθεί το τρένο, δε φωνάζει μονάχα τον ήρωα, αλλά και την κοπέλα, η οποία, όμως, δεν του απαντά. Ο άντρας, αντίθετα, πηδά απ' το τρένο: είναι μια συμπεριφορά με συγκεκριμένη ηθική, καλλιτεχνική και πολιτική σημασία."

J. S.

Κατ' ουσίαν μπαρόκ
του Jan Dawson

Ο κεντρικός χαρακτήρας του *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* (τον υποδύεται ξανά, εδώ και πυγμαχώντας, ο ίδιος ο Skolimowski) έχει φτάσει στα τριάντα του χρόνια χωρίς να συμβιβαστεί με κανέναν από τους απωθητικούς ρόλους που έχει να του προσφέρει η γραφειοκρατική κοινωνία στην οποία ζει. Την παραμονή των γενεθλίων του («Τα γενέθλια είναι η καλύτερη ώρα να σκεφτείς το θάνατο»), περιπλανιέται ακόμα, κάνοντας κύκλους, συμμετέχοντας μονίμως σε αγώνες πυγμαχίας για «αρχαρίους» και κερδίζοντας τα ίδια αναπόφευκτα έπαθλα –ρολόγια και τρανζιστοράκια που προσπαθεί ανεπιτυχώς να τα πουλήσει σε μια ήδη κορεσμένη αγορά–, πολύ μεγάλος για να περάσει πια για αρχάριος, αλλά όχι τόσο καλός για

ν' αντιμετωπίσει σοβαρότερους αντιπάλους. Το πέρασμα των χρόνων και η ανάδυση μιας νέας γενιάς αποτελούν, λοιπόν, το θέμα της *Εγκατάλειψης*, συνδέοντας τα κατ' επίφασιν σπαρταριστά και κατ' ουσίαν μπαρόκ επεισόδια του Skolimowski μέσα από μια διάχυτη ατμόσφαιρα επικείμενης ήττας. (Μάλιστα, ένα επαναλαμβανόμενο κουπλέ τραγουδιού υποδηλώνει ότι η επιθετικότητα δεν είναι παρά μια παράτολμη απόπειρα ν' αντισταθμίσουμε το πέρασμα της νιότης.) Ο θάνατος είναι πανταχού παρών· τις περισσότερες φορές, χωρίς να αναφέρεται: απ' την αυτοκτονία στο σταθμό, που κανένας απ' τους δύο κεντρικούς χαρακτήρες δε φαίνεται να παρατηρεί, ώς το αυτοκινητικό δυστύχημα που διακόπτει το δείπνο-ναυάγιο του Αντρέι με την Τερέζα και τον στέλνει να τρέχει σαν τρελός μέσα στην πόλη, ή το σκυλί του γέρου που του δίνουν ένα κομμάτι τούρτα για τα γενέθλιά του κι αυτό ψοφάει στη στιγμή. Όλα τα παλιά πράγματα αντικαθίστανται: «Εδώ, πριν ένα χρόνο, έβοσκαν κατσίκια» λέει ένας ηλικιωμένος εργάτης στον Αντρέι, καθώς τον ξεναγεί στο αχανές χαλυβουργείο, ενώ ο διευθυντής του εργοστασίου, ανήσυχος κι αλλάζοντας συνέχεια θέση πίσω απ' το τεράστιο γραφείο του, επισημαίνει ότι «οι νέοι είναι εξαιρετικά προικισμένοι στις μέρες μας», μια που ο Αντρέι και η Τερέζα θα πρέπει ν' αποτελούν γι' αυτόν απειλή, όσο και η νέα γενιά πυγμάχων για τον Αντρέι. Η ταινία είναι επίσης διαποτισμένη απ' την ιδέα τού πόσο άδικη κι αυθαίρετη είναι η αποστράτευση: ενώ ένας 30χρονος πρόεδρος μπορεί να είναι ο νεότερος στον κόσμο, ένας 30χρονος πυγμάχος είναι σίγουρα παλαίμαχος. Και δεν είναι η ηλικία η μοναδική πηγή ασάφειας: αυτό που νιώθει ο ήρωας για την Τερέζα, είναι ένα αξεδιάλυτο κράμα αγάπης, μίσους και αδιαφορίας· κι όταν επισκέπτονται το παλιό μοναστήρι της Τερέζας, ο θαυματοποιός παπάς της παιδικής της ηλικίας αποδεικνύεται, όπως και τα θαύματά του, σκέτη κοροϊδία.

Αυτό που, όπως και στις επόμενες ταινίες του Skolimowski, δίνει μια δραματική ζωντάνια στην *Εγκατάλειψη*, είναι η εύθραυστη ένταση που συνδέει ενεργητικότητα και απόγνωση, και το οπτικό στοιχείο (μόνο είκοσι εννέα πλάνα) που παρέχει τη συγκίνηση: η άσχημη, ολοένα υψούμενη βιομηχανική κορυφογραμμή της πόλης, το πήδημα του ήρωα από το κινούμενο τρένο, η αγωνιώδης επιστροφή με τη μοτοσικλέτα στο εργοστάσιο. [...] Όσο για την καυστική μεταφορά του Skolimowski για την ανθρώπινη κατάσταση («Θα σου δείξω πώς ν' αγωνίζεσαι, μόνο και μόνο για ν' αγωνίζεσαι όταν δεν θα 'χεις πια *λόγο* ν' αγωνίζεσαι») είναι πραγματικά ευφρόσυνη.

«Monthly Film Bulletin», τ. 38, τχ. 455, Δεκέμβριος 197.
Μετάφραση: Μαίρη Κιτροέφ.

Πλήρης υπονοουμένων...
του Jean-André Fieschi

Ποιητής, πυγμάχος, σεναριογράφος (*Αθώοι γόητες*, *Μαχαίρι στο νερό*) και πρωταγωνιστής στις ταινίες του *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και *Εγκατάλειψη*, ο Jerzy Skolimowski είναι επίσης, πολύ απλά, ο καλύτερος πολωνός σκηνοθέτης κι ένας από τους σημαντικότερους ευρωπαίους σκηνοθέτες.

Ο Jerzy Skolimowski, ποιητής και πυγμάχος, σαν τον Cravan και σαν τον Jarry, του οποίου διαθέτει την τραχύτητα και την καυστικότητα, κινηματογραφεί με τον τρόπο που ονειρευόμαστε, που πολεμάμε, που αναπνέουμε: πράγματι, η *Εγκατάλειψη*, αυτή η εξωφρενική ταινιούλα που διαρκεί μία ώρα κι ένα τέταρτο, ελλειπτική, υπαινικτική, με γοργό ρυθμό, αστεία και ανατρεπτική την ίδια στιγμή, θα μπορούσε να λειτουργήσει για τον κινηματογράφο των ανατολικών χωρών όπως το *Με κομμένη την ανάσα* για τον γαλλικό: ως κραυγαλέα απόδειξη μιας ριζικής και μη αντιστρέψιμης ανανέωσης, ως αιφνίδια υπόσχεση *καθαρού* αέρα και *νέου* αίματος...

Μπαίνοντας όμως έτσι απότομα στο θέμα μας, δε δίνουμε παρά μια αμυδρή εικόνα της αναζωογονητικής *δύναμης* του Skolimowski, ο οποίος είναι τόσο συστηματικός όσο χρειάζεται για να μετριάζει την υπερβολικά ελεύθερη ιδιοσυγκρασία του. Ο καθένας μπορεί να κρίνει: ο ποιητής μας έγραψε αυτό το νεανικό κείμενο πριν από κάμποσα χρόνια κι εξακολουθεί, όπως μας εξομολογήθηκε, να του 'χει αδυναμία:

«Κι όταν θα 'χει σκοτώσει τα χρόνια / και πετάξει μακριά τα νιάτα και τον έρωτα / με το χέρι στο λαιμό / θα θελήσει να τα ξανακάνει όλα / και θα ξανακάνει μόνο / τον κόμπο της γραβάτας».

Το κείμενο αυτό, όμως, μας δίνει έναν ερμηνευτικό κώδικα. Το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* απαντά στους τρεις πρώτους στίχους και παρουσιάζει τον ήρωα πριν φύγει για στρατιώτης. Η *Εγκατάλειψη* ασχολείται με το ίδιο πρόσωπο όταν έχει τελειώσει τη θητεία του, και σχολιάζει τους τρεις επόμενους στίχους. Όσο για το μελλοντικό έργο του Skolimowski, θα φωτίζει το τέλος του ποιήματος...

Χωρίς μανιερισμούς, χωρίς προκλητικούς ρομαντισμούς, χωρίς διδακτισμούς, αλλά πλήρης υπονοουμένων, η *Εγκατάλειψη* είναι η ειρωνική αυτοπροσωπογραφία μιας γενιάς και μιας πνευματικής κατάστασης, και δείχνει, μετά το *Εννιά μέρες ενός χρόνου*, το δρόμο ενός σοσιαλιστικού κινηματογράφου *ελεύθερου* και επαναστατικού, κι όχι μόνο σε επίπεδο προθέσεων.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 168, Ιούλιος 1965.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

Μια ταινία ακέραιη
του Frédéric Bonnaud

Η *Εγκατάλειψη* είναι μια ταινία ακέραιη. Κινείται μέσα σ' ένα ασυνεχές παρόν, σ' ένα πανδαιμόνιο συναντήσεων και κυκλοφορίας, αποτελείται από ανόμοια στοιχεία που χάνονται κι επανεμφανίζονται ακόμα καλύτερα στη γωνιά ενός πλάνου· η ταινία του Skolimowski συνδυάζει τη λιτή γραμμή (δε γεννάται πουθενά ζήτημα αργοπορίας ή επανάληψης) μ' έναν κατακλυσμό ετερογενών επιδράσεων (πρέπει να τα χωρέσουμε όλα σε μια ταινία, να την μπουκώσουμε) και καταλήγει μια ιλιγγιώδης πανδαισία, ένα «λαχάνιασμα» που δεν έχει τελειωμό. Όπως ο Skolimowski δεν δέχεται ως ερασιτέχνης πυγμάχος να στήσει τον αγώνα (στην *Εγκατάλειψη*), έτσι κι ο θεατής λυγίζει κάτω από το βάρος των διαφόρων στιλ που τον βομβαρδίζουν επιδέξια οργανωμένα, των διαφόρων στοιχείων, όπως ο οριστικός αποχαιρετισμός της νιότης, το μαύρο χιούμορ με μια δόση ανεμελιάς, ο εντελώς άκαιρος δανδισμός, που γίνονται ένα αμάλγαμα σε στιλ τζαζ. Χρησιμοποιώντας το σώμα του, που βρίσκεται μονίμως σε κίνηση σαν μια έξαλλη ακτίνα, υπεριπτάμενη ενός κόσμου χαοτικού, που έχει δημιουργηθεί από μια μεγάλη κοινοπραξία κι από πολλές μικρές κομπίνες, ο Skolimowski συλλαμβάνει το πνεύμα της εποχής, το πνεύμα της Πολωνίας που ζει με κάποια καθυστέρηση τις αλλαγές της δεκαετίας του '60 και τη στιγμή της κρίσιμης επιλογής ανάμεσα στην ώριμη υποταγή και την τελευταία αναλαμπή της υπερηφάνειας. Η *Εγκατάλειψη* θριαμβεύει οδεύοντας προς τον όλεθρό της.

«Les Inrockuptibles», τχ. 235, 21-27 Μαρτίου 2000.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

Όταν ο αντίπαλος εγκαταλείπει
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Με καθυστέρηση 15 ετών μάς έρχεται τούτο το πολωνικό μικρό αριστούργημα του μποξέρ, ποιητή, σεναρίστα, σκηνοθέτη και ηθοποιού Skolimowski, συνεργάτη στο σενάριο του Wajda (*Αθώοι γόητες*) και του Polanski (*Μαχαίρι στο νερό*). Πρόκειται για την πρώτη του επαγγελματική ταινία, γυρισμένη το 1965, που αποτελεί συνέχεια της πρώτης του, ερασιτεχνικής ταινίας, με τον τίτλο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* (1964).
Εκείνος ο τίτλος θα ταίριαζε θαυμάσια και σε τούτη την ταινία: ο 28χρονος ήρωας (τον παίζει ο ίδιος ο Skolimowski) δεν κάνει τίποτα περισσότερο απ' το να αναζητά για τον εαυτό του μια ταυτότητα που θα επιβεβαιώσει την μέχρι τα 28 του αδιάφορη ύπαρξή του και θα τον βγάλει απ' την ισοπεδωτική ανωνυμία. Σ' αυτή την αναζήτηση ενός τρόπου ύπαρξης μπαίνει εμπόδιο η έλλειψη αφοσίωσης σ' οτιδήποτε, η έλλειψη ιδανικών για οτιδήποτε. Ο αποτυχημένος μηχανικός και ερασιτέχνης πυγμάχος δεν μπορεί να πιαστεί από πουθενά: η απελπισία και το κενό χαίνουν μόνιμα κάτω απ' τα πόδια του.
Ωστόσο, τούτη η κατάσταση δεν είναι μια «ιδιαίτερη περίπτωση». Κάτι τέτοιο δεν θα ενδιέφερε ούτε τον Skolimowski ούτε εμάς. Είναι μια ιδιοφυής αναγωγή στο γενικό μέσα από το ειδικό: η *Εγκατάλειψη* είναι η ελεγεία της «χαμένης γενιάς του Πολέμου», των ανθρώπων που γεννήθηκαν ούτε αρκετά πριν από τον Πόλεμο, ώστε να έχουν ώριμες εμπειρίες απ' αυτόν, ούτε αρκετά μετά, ώστε να μεγαλώσουν με το όραμα της «ανοικοδόμησης». Γι' αυτούς, που απέκτησαν συνείδηση του κόσμου στη διάρκεια του Πολέμου, ο κόσμος δεν είναι πια παρά η συγκεκριμενοποίηση της ίδιας της αβεβαιότητας και της απροσδιοριστίας: τίποτα δε φαίνεται σίγουρο και σταθερό, πολύ περισσότερο καθώς τούτο το τραύμα θα ήταν αδύνατον να κλείσει μέσα σε μια συνεχιζόμενη αβεβαιότητα που δεν αφορά μόνο στη «χαμένη γενιά». Εμείς που *ανήκουμε* στη «χαμένη γενιά» (σ' αυτήν ανήκει κι ο γεννημένος το 1938 Skolimowski), είμαστε τα πραγματικά ζωντανά θύματα του Πολέμου, που κανείς δεν μας συνυπολόγισε σαν τέτοια μαζί με τ' άλλα, με αποτέλεσμα να συντάσσουν οι ιστορικοί καταλόγους θυμάτων εντελώς ελλιπείς. Κανείς δεν λογάριασε πως εμείς δε γνωρίσαμε τη δική μας «μπελ επόκ», όπως οι ομοιοπαθείς μας του 1914. Κι αυτό σημαίνει πως, από την πρώτη μέρα της γέννησής μας, ζούμε χωρίς διάλειμμα τις τραυματικές μας εμπειρίες.
Ο ήρωας της ταινίας είναι ένας ηττημένος εκ γενετής, για τον οποίο η έννοια του αγώνα δεν έχει κανένα απολύτως νόημα, αφού δεν διαφαίνεται μέσα του καμιά ελπίδα νίκης.
Κι όταν, επιτέλους, αποφασίζει ν' αγωνιστεί στ' αλήθεια, κερδίζει μια εύκολη νίκη: ο αντίπαλος δεν εμφανίζεται, κι έτσι ανακηρύσσεται νικητής άνευ αγώνος (στην ορολογία του μποξ, αυτό λέγεται walkover, που σημαίνει περίπου «εύκολη νίκη» ή «νίκη από εγκατάλειψη του αντιπάλου»)· μ' άλλα λόγια, ο αγώνας του είναι πλήρως κενός νοήματος, κι ο ηττημένος-νικητής θα συνεχίσει τη μοναχική του περιπλάνηση στο κενό της ύπαρξής του.
Τούτο το φοβερό θέμα βρίσκει μια φόρμα απόλυτα αντάξιά του: με μια αφήγηση εξαιρετικά γρήγορη, αλλά διάτρητη από τόσες «ελλείψεις», ώστε η παρακολούθηση να γίνεται προβληματική, έχεις την εντύπωση πως η ταινία φτιάχνεται μπροστά στα μάτια σου, πλάνο πλάνο, σκηνή σκηνή. Πρέπει να προσέξεις πάρα πολύ για να βάλεις στη σωστή τους θέση τα κομμάτια αυτού του «παζλ» – κι εδώ ακριβώς βρίσκεται όλη η φορμαλιστική γοητεία τής

ταινίας, η οποία, αρνούμενη με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο τον ψυχολογισμό, καταφέρνει ωστόσο να προσεγγίσει ένα θέμα κατ' εξοχήν ψυχολογικό, χάρις στην «ανισόρροπη» φόρμα που θυμίζει μεν Godard, αλλά δεν έχει τίποτα απ' την παιγνιώδη διάθεση εκείνου. Εδώ, το αντιρασιοναλιστικό τεμάχισμα είναι η ίδια η ουσία της ταινίας: η μορφή της είναι και το περιεχόμενο, όπως ακριβώς στη μουσική. Απ' τα παραπάνω γίνεται φανερό πως η ταινία του δημιουργού της *Κραυγής που σκοτώνει*, δεν έχει τίποτα το κοινό με την *Κραυγή που σκοτώνει*, και θα δυσκολέψει πολύ όσους έχουν κολλήσει στις «λογικές» δομές της ακαδημαϊκής αφήγησης.

«Το Βήμα», 15 Ιανουαρίου 1980.

ΦΡΑΓΜΑ
(πρωτότυπος τίτλος: Bariera)

(Πολωνία, 1966)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, Andrzej Kostenko.
Φωτογραφία: Jan Laskowski.
Σκηνικά: Roman Wołyniec, Z. Staszewski.
Κοστούμια: B. Modrzejewski, L. Mokicz.
Μουσική: Krzysztof Komeda.
Ήχος: Wiesława Dembińska.
Μοντάζ: Halina Prugar, Maria Rutkowska.
Ηθοποιοί: Jan Nowicki (Αυτός), Joanna Szczerbic (Αυτή), Tadeusz Łomnicki (γιατρός), Zdzisław Maklakiewicz (εφημεριδοπώλης), Ryszard Pietruski (αρχικαμαριέρης), Maria Malicka (καθαρίστρια), Małgorzata Lorentowicz (ξανθιά), Andrzej Herder («Μάνιους»), Zygmunt Malanowicz («Έντι»).
Παραγωγή: Gruppo Kamera.
Διάρκεια: 83'. Ασπρόμαυρη, 35mm.
Βραβεία: Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ του Μπέργκαμο (1966).

Δυσαρεστημένος με τις προοπτικές που θα είχε αν συνέχιζε τις σπουδές του, ένας νεαρός φοιτητής ιατρικής από τη Βαρσοβία αποχαιρετά τους φίλους του στον φοιτητικό ξενώνα κι αρχίζει να περιπλανιέται στην πόλη, αναζητώντας κάτι άλλο στη ζωή του. Είναι Μεγάλη Παρασκευή. Κουβαλώντας τα υπάρχοντά του σε μια βαλίτσα, επισκέπτεται τον πατέρα του, ο οποίος διαμένει σε μια πανσιόν συνταξιούχων. Εκείνος του δίνει μια απόδειξη ενεχυροδανειστηρίου και μια διευθύνση. Όταν φτάνει εκεί, η γυναίκα που συναντά, αρχικά τον μπερδεύει με κάποιον άλλο, και μετά του παραδίδει ένα ξίφος που ανήκει στον πατέρα του. Κατόπιν, στη διάρκεια της νυχτερινής του περιπλάνησης, συναντά μια όμορφη κοπέλα, η οποία εργάζεται ως οδηγός τραμ. Την προσκαλεί σε γεύμα σ' ένα ακριβό εστιατόριο και συμφωνεί μαζί της να τηλεφωνήσει στους φίλους του να 'ρθουν να γνωρίσουν την «αρραβωνιαστικιά» του. Το εστιατόριο είναι άδειο, αλλά λίγο αργότερα προστίθεται στην παρέα τους ένας εφημεριδοπώλης, και γρήγορα το εστιατόριο γεμίζει με βετεράνους του πολέμου, που φορούν χάρτινα καπέλα και τραγουδούν πατριωτικά άσματα. Κάποια στιγμή, ο εφημεριδοπώλης παθαίνει καρδιακή προσβολή και τον μεταφέρουν στο νοσοκομείο. Μετά, οι δυο τους σκαρφαλώνουν στην κορυφή μιας τεχνητής πίστας σκι, κι από εκεί γλιστρούν προς τα κάτω μ' ένα είδος έλκηθρου – ο νεαρός, πάντα με τη βαλίτσα στο 'να χέρι και το σπαθί στο άλλο. Τελικά, χάνονται όταν αυτός πηγαίνει για να βρει αυτοκίνητο. Το κορίτσι τον αναζητά παντού, αλλά μάταια. Τότε ξαναγυρνά στη δουλειά της, κι όπως οδηγεί το τραμ, βλέπει ξαφνικά το πρόσωπό του να ξεπροβάλλει χαμογελαστό απ' το μπροστινό παράθυρο.

"Αρχικά η ταινία ήταν να γυριστεί από έναν άλλο σκηνοθέτη, πολύ γνωστό ντοκιμαντερίστα, ονόματι Karabasz. Για έξι μήνες έγραφα το σενάριο. Άρχισε να το γυρίζει, αλλά μετά αρρώστησε. Τότε μου προτάθηκε να τη συνεχίσω εγώ, αλλά το σενάριο που είχα γράψει για τον Karabasz, δεν ταίριαζε καθόλου για μια δική μου ταινία. Συνέχισα σχεδόν για δέκα εβδομάδες, και σ' όλο αυτό το διάστημα έψαχνα καινούργιες ιδέες, γυρίζοντας την ταινία μέρα με τη μέρα. Σε ό,τι αφορά στη φόρμα της, η βασική διαφορά ανάμεσα σ' αυτήν και τις δύο προηγούμενες ταινίες μου, έγκειται στο ότι με απασχόλησε περισσότερο το εικαστικό μέρος. Είμαι απόλυτα πεπεισμένος ότι αυτή η ταινία στη δομή της μοιάζει με ψηφιδωτό, αλλά, αν τοποθέτησα αυτές τις πετρούλες τη μια δίπλα στην άλλη, είναι ακριβώς γιατί στο τέλος ήθελα να συνθέσω έναν πίνακα· άλλωστε, την τελική εικόνα τής ταινίας, ή την έχει κανείς μονάχα στο τέλος ή δεν την έχει καθόλου. Ήταν ακριβώς αυτό που επιδίωκα."

J. S.

Υπνοβατικά...
του Jean Narboni

Ξέρουμε πως, όταν παρατηρούμε γι' αρκετή ώρα κάποιες ζωγραφισμένες μορφές, αρχίζουν να δείχνουν σαν να κινούνται, σαν να αιωρούνται γύρω από το οριζόντιο επίπεδο της εικόνας· πότε φεύγουν προς το βάθος του πεδίου και πότε ορθώνονται ανάγλυφες μπροστά σ' αυτόν που τις παρατηρεί. Σε αντίθεση με τις δύο πρώτες ταινίες τού Skolimowski, *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και *Εγκατά-*




TNHL
NH
HF
TPT
PFN
LEZ
TH

λειψη, οι οποίες εκτυλίσσονταν στο πεδίο της προοπτικής, το *Φράγμα* απεικονίζει τη δεύτερη κίνηση των μορφών, τη δε συνοχή μεταξύ των τριών ταινιών διασφαλίζει η προφανής θεματική τους συνάφεια: μιλούν για τη μοναξιά, την πικρία, τη συνάντηση, την κατάσταση ανάγκης. Πράγματι, αφετηρία στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και στην *Εγκατάλειψη* ήταν η καθημερινότητα, κάποια πράγματα γνώριμα, και οι ταινίες, στην αρχή, ήταν οικείες και αναγνωρίσιμες στο θεατή· στην πορεία τους, όμως, σημειώνονταν πρωτοφανείς ανατροπές (η αφήγηση βαθμιαία επιταχυνόταν, τα σταθερά σημεία αναφοράς στο χώρο εξέλειπαν, παρακολουθούσαμε έναν κατακλυσμό μεταβατικών στοιχείων, ένα διαρκές παιχνίδι μεταμορφώσεων), οι οποίες εξουδετέρωναν μέχρις ενός σημείου την αρχική «ρεαλιστική» τοποθέτηση της ταινίας, προεξέτειναν την αφήγηση προς το βάθος της σκηνής και, ταυτόχρονα, της προσέδιδαν μια ολοφάνερα ονειρική διάσταση. Το *Φράγμα*, αντιθέτως, μοιάζει σαν να κινείται σκόπιμα εκτός λογικών σημείων αναφοράς, στο παιχνίδι της φαντασμαγορίας και του παραλόγου· ακολουθεί την αντίστροφη διαδρομή από τις δύο προηγούμενες ταινίες και αφομοιώνει πολύ συστηματικά από την αρχή τα γνώριμα στο θεατή στοιχεία, καθιστά οικείο το παράδοξο και επανακάμπτει στο πεδίο της λογικής – μια κίνηση, η οποία επιβεβαιώνεται κάθε φορά που ξαναβλέπουμε την ταινία. Αν δεχτούμε ότι ένα στοιχείο υπνοβασίας επανέρχεται με επιμονή σε όλες τις ταινίες του Skolimowski, μπορούμε να επιχειρήσουμε άλλον ένα συσχετισμό των τριών ταινιών: το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και η *Εγκατάλειψη* αντιστοιχούσαν στη στιγμή που ο κοιμώμενος σηκώνεται από το κρεβάτι του κι αρχίζει τον νυχτερινό του περίπατο· το *Φράγμα*, στη στιγμή όπου ο κοιμώμενος είναι σκαρφαλωμένος στην κορφή της σκεπής, έχει μόλις γλιτώσει παρά τρίχα την πτώση και ξαναγυρίζει στο έδαφος με βήμα σταθερό, χωρίς φόβους και στραβοπατήματα.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 195, Νοέμβριος 1967.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

Αναστολή των ιδεολογιών
του Giovanni Buttafava

Τώρα πια, μετά το θάνατο του Munk και με τον Roman Polanski χαμένο σ' έναν θαυμαστά επιδέξιο εικονοκλαστικό μανιερισμό, η αυθεντικότερη φωνή αυτής της δύσκολης στιγμής που περνάει ο πολωνικός κινηματογράφος, είναι σίγουρα αυτή του Jerzy Skolimowski. Ξεκινώντας από ένα είδος πλήρους και αποκλειστικού «αυτοβιογραφισμού», γράφοντας, σκηνοθετώντας και ερμηνεύοντας τον εαυτό του και τις εμμονές του στις δύο πρώτες του ταινίες, το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και *Εγκατάλειψη* (ήδη η συνεισφορά του σε δύο από τις σημαντικότερες πολωνικές ταινίες –το *Αθώοι γόητες* του Wajda, όπου παίζει κι έναν μικρό ρόλο, και το *Μαχαίρι στο νερό* του Polanski– υπήρξε καθοριστική), ο Skolimowski έφτασε, με την τελευταία του ταινία, *Φράγμα*, σε μια σύνθετη πειραματική απόπειρα μαρτυρίας μιας κρίσης γενεών.
Σίγουρα μπορεί κανείς να προτιμά τη δραματική συγκέντρωση, τη δυναμικότητα που εκφράζεται ενδόμυχα, το αυθεντικό άγχος των πρώτων του ταινιών, κυρίως της *Εγκατάλειψης*, του ωμού ημερολογίου ενός αποτυχημένου μποξέρ. Είναι όμως αναμφισβήτητο ότι το *Φράγμα* εκπροσωπεί μια δυναμική προσπάθεια να αντιμετωπιστεί συμβολικά η πολιτιστική και υπαρξιακή κατάσταση που είναι πια αβάσταχτη ή εξαντλείται σε αυτοβιογραφικά πεζογραφήματα. Το *Φράγμα* προωθεί με τρόπο αλλοπρόσαλλο και μαγνητικό, συχνά απολύτως συμβολικό (αν και, κάπου κάπου, ξεπέφτει σε υπερτονισμένες μεταφορές), μια ιδανική θέση και αντίθεση, χωρίς να τις κλείσει σε μια σύνθεση που, προς το παρόν, ο Skolimowski (κι η γενιά του και, ακόμα περισσότερο, οι νεαροί σοσιαλιστές συγγραφείς) δεν θέλει και δεν μπορεί να προμηθεύσει.
Η ταινία φαίνεται έτσι να είναι χωρισμένη σε δύο διαφορετικά μέρη, τα οποία οικειοποιούνται παράξενες εικόνες. Στο πρώτο μέρος, ο Skolimowski επικεντρώνεται στο χαρακτήρα ενός φοιτητή σε κρίση, ατομιστή και «ξένου», συνδεδεμένου με πολύ στέρεους οικογενειακούς και περιβαλλοντικούς δεσμούς με την παλιά Πολωνία, και στο σημερινό μικροαστικό εξάνθημα που συνεχίζει τις παραδόσεις της. Πρόκειται για τη ζοφερή πλευρά της ταινίας, διέξοδο όλου του «απελπισμένου» πολωνικού κινηματογράφου, ο οποίος ταυτίζει την ανανέωση των σοσιαλιστικών αξιών με τη διάλυση μιας ολόκληρης ουμανιστικής ιδεολογίας. Στις κενές νυχτερινές περιπλανήσεις του νεαρού εμφανίζεται μια ριζοσπαστική αδιαλλαξία για κάθε είδους συλλογικότητα (συμπεριλαμβανομένων και των Καθολικών παραδόσεων του επικείμενου Πάσχα) και, σποραδικά, μια απογοήτευση ιστορικής τάξεως, η οποία συμβολίζεται από το έξοχο εύρημα του σπαθιού του πατέρα, το οποίο ο νεαρός κουβαλάει παντού μαζί του, άλλοτε μυθοποιώντας το κι άλλοτε κοπανώντας το με θυμό. Ο νεαρός ζει μέσα στο παρελθόν, μέσα στην πολωνική νύχτα, αλλά δεν επαναπαύεται· η αδιαλλαξία του οξύνεται με τη σπασμωδική αναμονή κάτι του αληθινού, απ' το οποίο να μπορεί να πιαστεί: λέει δεξιά κι αριστερά ότι πρόκειται να παντρευτεί την επομένη, ενώ δεν είναι καν αρραβωνιασμένος (κι αυτή καθαυτή η ατμόσφαιρα της νύχτας τού Μεγάλου Σαββάτου δημιουργεί συναισθηματικά αυτή την κατάσταση αναμονής). Στο αποκορύφωμά της, αυτή η αναμονή τσακίζεται σε μια φευγαλέα συνάντηση με την κοπέλα του τραμ, η οποία εξαφανίζεται αμέσως, απορροφη-

μένη από τα πρόσωπα και τις υποχρεώσεις τού σήμερα, παράλληλα με το πλήρες ναυάγιο της παλιάς Πολωνίας, η οποία παραφέρεται σε μια επονείδιστη φασαρία, μια απίθανη Ανάσταση (Πάσχα) στην εκπληκτική σκηνή του χορού στο εστιατόριο, με τα χάρτινα καπελάκια.

Η προσδοκία μιας απελευθερωτικής κίνησης, ενός θαύματος που θα φωτίσει τη σκοτεινή σύγχυση μιας γενιάς, συντρίβεται παταγωδώς, όπως λυρικά το περιγράφει ένα ποίημα του ίδιου του Skolimowski, το οποίο περιλαμβάνεται στην *Εγκατάλειψη* και, εδώ, μελοποιημένο, τραγουδιέται από μια καθαρίστρια: «Κι όταν θα 'χει σκοτώσει τα χρόνια / και πετάξει μακριά τα νιάτα και τον έρωτα / με το χέρι στο λαιμό / θα θελήσει να τα ξανακάνει όλα / και θα ξανακάνει μόνο / τον κόμπο της γραβάτας». Πέρα από το «φράγμα» βρίσκουμε τη σημερινή σοσιαλιστική Πολωνία, και το δεύτερο μέρος –η ημέρα, το φως, η εργασία– επικεντρώνεται στη μορφή της κοπέλας του τραμ, η οποία, καίτοι έχει αφομοιωθεί με τη νέα συλλογική υποδομή, είναι ανήσυχη και ανικανοποίητη μετά τη νυχτερινή συνάντηση με τον νεαρό, για τον οποίο ναι μεν δεν ξέρει τίποτα, αλλά και αισθάνεται την επιθυμία να τον συμπληρώσει και να συμπληρωθεί. Κι η αναμονή ξαναρχίζει, αναμονή της συνάντησης με τον νεαρό, με τα απαραίτητα προσωπικά ένζυμα, τα αναγκαία για να ζωντανέψει μια συλλογική πράξη που, κατά τα άλλα, στερείται νοήματος, όπως άμορφη και άχρωμη είναι και η εργασία στο αμαξοστάσιο των τραμ, με σκηνές που μας θύμισαν ορισμένες αφηρημένες και υποβλητικές παραστάσεις στην *Κόκκινη έρημο*.[1] Το να ξαναβρεί κανείς μια ζωτική αυτόνομη αρχή, που να δίνει συνολικό νόημα στη ζωή, δεν μπορεί να γίνει μόνο μέσω μιας εξωτερικής ανανέωσης, με εφαρμογή συλλογικών τύπων, όπως δείχνει η θλιβερή τελική σκηνή της κομματικής συγκέντρωσης, η οποία δεν είναι ικανή ν' απαλλάξει την κοπέλα από το άγχος της, δεν μπορεί να τη βοηθήσει να ξαναβρεί ένα άτομο που δεν έχει «ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν» (όνομα, σπουδές, σχολή). Και αυτή η αναμονή πρόκειται να αποδειχθεί απογοητευτική. Ο Skolimowski, όμως, μ' ένα τελικό φτερούγισμα, δείχνει εν συντομία και με μια θαυμαστή αμφισημία, μια υπόθεση συνάντησης, σύνθεσης, διασταύρωσης δύο κατευθύνσεων που είναι όμοιες και αντίθετες (απ' τα αριστερά στα δεξιά κι απ' τα δεξιά στ' αριστερά) και που τις παίρνει –στις δύο πράξεις της ταινίας– ένα ανώνυμο πλήθος, το οποίο, πρώτα παρασύρει μαζί του τον νεαρό, κι ύστερα την κοπέλα. Όμως η ουσία της θεωρίας του Skolimowski παραμένει αυτή η αγχώδης διαπίστωση αναστολής των ιδεολογιών, που έχουν αδειάσει από αυθεντικά στηρίγματα πίστης. Το χθες και το σήμερα δεν έχουν ακόμα συναντηθεί και εξυψωθεί μέσα στο κράμα αυτής της διανοούμενης γενιάς, η οποία είναι ανίκανη να κάνει μια διαυγή σύνθεση αξιών. Αυτό είναι ένα υποχρεωτικό συμπέρασμα στην ανάλυση ορισμένων πρόσφατων πολιτιστικών φαινομένων των σοσιαλιστικών χωρών, ακόμα και –ή, μάλλον, *κυρίως*– κινηματογραφικών, αλλά στο *Φράγμα* φαίνεται να αντανακλάται μια ανώτερη συνειδητοποίηση αυτής της κατάστασης, ενώ συνήθως επαναπαυόμαστε μέσα στο άγχος και την αμφιβολία με συνεργό την αδυναμία...

«Alla ricerca di qualcosa d'altro»,
στο: Gli irrequieti – Il cinema europeo t
tra coscienza della crisi e impotenza della rivolta,
Quaderni del CUCMI, αρ. 1, νέα σειρά, χ.χ.
Μετάφραση: Φανή Μουρίκη.

1. *Il deserto rosso* του Michelangelo Antonioni (1964). (Σ.τ.Μ.)

Θάνατος και Ανάσταση
του Jean-Louis Bory

Από τον Skolimowski είχαμε το *Φράγμα*, τρίτη του ταινία μετά τις *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* και *Εγκατάλειψη*. Ο Skolimowski επιβεβαιώνεται ως ένας από τους πιο πρωτότυπους δημιουργούς της ευρωπαϊκής νέας γενιάς. Το θέμα δεν εκπλήσσει, καθώς είναι αυτό των προηγουμένων ταινιών: εξέγερση κατά των πρεσβυτέρων που είναι «κολλημένοι» στην καθολική τους θρησκεία, στο σοσιαλισμό τους και στις πολεμικές τους αναμνήσεις, άρνηση (ή αδυναμία) παθητικής αποδοχής του κόσμου που αυτοί κατασκεύασαν (ή κατέστρεψαν). Ο κεντρικός χαρακτήρας, φοιτητής ιατρικής, αρνείται κι αυτός τη συμμετοχή του στο Κράτος. Αντί να σέρνεται με δεμένα τα χέρια σε μια ζωή κοπαδιού, αποτολμά μια περιπέτεια ταυτόχρονα ηρωική και αξιολύπητη, όπου ο έρωτας φανερώνεται ανίκανος να γκρεμίσει το «φράγμα». Βλέπουμε την αλληγορική σημασία που παίρνει αυτό το φράγμα. Το διάβημα του Skolimowski (εξαρχής ελάχιστα ρεαλιστικό) γίνεται αποφασιστικά ποιητικό – και με μια ποίηση καθαρά *οπτική*, όπου δηλαδή η δομή, ο ρυθμός, η διασταυρούμενη ισορροπία των θεμάτων, οι μεταφορές, οι συνειρμοί, οι εσωτερικές «ρίμες», εξαρτώνται απ' την εικόνα και τα παιχνίδια του φωτός. Ο Skolimowski καταργεί κάθε λύση τής συνέχειας ανάμεσα στο καθημερινό πραγματικό, το συμβολικό πραγματικό, το σουρεαλιστικό και το ονειρικό. Αν υπάρχει ένα φράγμα ανάμεσα στις γενιές, ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα, ανάμεσα στο Κράτος και το άτομο, τότε αυτό το φράγμα πέφτει ανάμεσα στον κόσμο και την ποίηση – αλλά μόνο για τον ποιητή: Θάνατος και Ανάσταση, που ο Skolimowski υμνεί με τον δικό του τρόπο.

«Nouvel Observateur», 26 Απριλίου 1967.
Μετάφραση: Ιωάννης Κακουλίδης.

Η ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ
(πρωτότυπος τίτλος: Le départ)

(Βέλγιο, 1967)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, Andrzej Kostenko.
Φωτογραφία: Willy Kurant.
Μουσική: Krzysztof Komeda.
Ήχος: Philip Cape.
Μοντάζ: Bob Wade.
Ηθοποιοί: Jean-Pierre Léaud (Μαρκ), Catherine Duport (Μισέλ), Jacqueline Bir (πελάτισσα), Paul Roland (φίλος), Léon Dony (αφεντικό), Lucien Charbonnier (πωλητής λουκάνικων), Bernard Graczyk (συνάδελφος), Marthe Dugard (ιδιοκτήτρια της πανσιόν), με τη συμμετοχή των Paul Frère και Paul Delrivière.
Παραγωγή: Bronka και Jacques Ricquier για την Elisabeth Films, Βρυξέλλες.
Διάρκεια: 91′. Ασπρόμαυρη, 35mm.
Βραβεία: Χρυσή Άρκτος στο Φεστιβάλ Βερολίνου (1967).

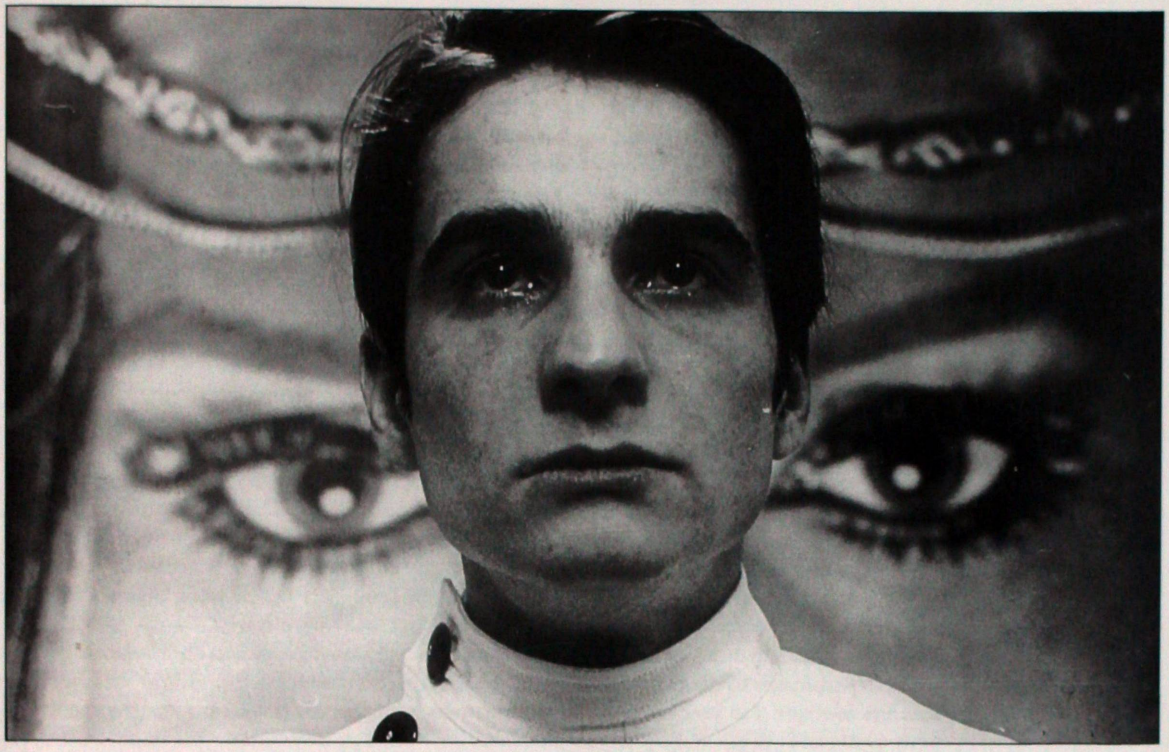
Ο 19χρονος Μαρκ είναι βοηθός κομμωτή στις Βρυξέλλες. Είναι παθιασμένος με τ' αυτοκίνητα κι έχει δηλώσει συμμετοχή σ' ένα ράλι που πρόκειται να ξεκινήσει σε δύο μέρες. Ελπίζει να «δανειστεί» το αυτοκίνητο του αφεντικού του, μια Porsche, και να συμμετάσχει μ' αυτήν. Για κακή του τύχη, το αφεντικό του τη χρειάζεται για το σαββατοκύριακο, κι ο Μαρκ, που «φλέγεται» για να βρει αυτοκίνητο για τον αγώνα, εμφανίζεται ως γραμματέας ενός μαχαραγιά, τον οποίο υποδύεται ένας φίλος του, και πείθει τους υπευθύνους μιας έκθεσης αυτοκινήτων να του δώσουν μια Porsche για μια μέρα, για να τη δοκιμάσει. Όμως ο φίλος του πανικοβάλλεται όταν μαθαίνει ότι ο Μαρκ θα χρησιμοποιήσει το αυτοκίνητο για το ράλι. Έτσι ο Μαρκ υποχρεώνεται να επιστρέψει την Porsche. Μια πελάτισσα, στο κομμωτήριο όπου δουλεύει, ακούει με συμπάθεια τα προβλήματά του και του προτείνει να νοικιάσει ένα αυτοκίνητο. Ο Μαρκ βρίσκει την ιδέα ενδιαφέρουσα και πηγαίνει σε μια έκθεση αυτοκινήτων, μαζί με τη Μισέλ, μια κοπέλα που γνώρισε όταν πήγε να παραδώσει μια περούκα. Σκοπεύει να κλέψει ανταλλακτικά για να μαζέψει τα χρήματα που του χρειάζονται για το ενοίκιο του αυτοκινήτου. Τελικά, δεν καταφέρνει τίποτα, ενώ τον περιμένει ακόμα μία απογοήτευση: είναι πολύ νεαρός στην ηλικία για να νοικιάσει αυτοκίνητο. Κλέβει, λοιπόν, ένα, αλλά το παρατά, όταν ανακαλύπτει ένα σκύλο στο πίσω κάθισμα. Όταν το αφεντικό του επιστρέφει ξαφνικά, ο Μαρκ «δανείζεται» την Porsche και, με τη Μισέλ συνοδηγό, προπονείται για το ράλι. Κάποια στιγμή, σταματούν σ' ένα ξενοδοχείο για να κοιμηθούν λίγες ώρες πριν τον αγώνα, αλλά, όταν η Μισέλ ξυπνά, βρίσκει τον Μαρκ να κάθεται στο παράθυρο και να κοιτά απαρηγόρητος έξω: άργησε να ξυπνήσει, και το ράλι έχει ήδη ξεκινήσει. Ο Μαρκ στρέφεται από το παράθυρο και κοιτάζει προς το μέρος της...

«Δε σκέφτομαι ποτέ σύμβολα όταν κάνω μια ταινία. Όλα αναδύονται συγκεκριμένα κι αυθόρμητα, και δεν υπονοούν τίποτα. Το πάθος για τα αυτοκίνητα, παραδείγματος χάριν, είναι κάτι εντελώς φυσιολογικό για έναν εικοσάχρονο νέο. Ο ήρωας που ερμηνεύει ο Jean-Pierre Léaud στην Αναχώρηση, *διακατέχεται από μια έμμονη ιδέα με τα αυτοκίνητα, αλλά, τελικά, έχει μ' αυτά μια πολύ συγκεκριμένη σχέση. Τα χρησιμοποιεί σαν μηχανές· δεν τα φιλάει, ούτε τ' αγκαλιάζει. Κι εγώ αγαπώ τα αυτοκίνητα, αλλά εκείνα δεν αγαπούν εμένα. Είναι μια ταινία όχι σοβαρή, πάνω σ' ένα σοβαρό θέμα. Ήθελα να κάνω μια ταινία πάνω στην αντίφαση ανάμεσα στα πράγματα που κάνει κάποιος, και σ' αυτά που θα ήθελε να κάνει· μ' άλλα λόγια, ανάμεσα στη δουλειά που κάνει ο ήρωάς μου (κομμωτής), και στ' όνειρό του να νικήσει σ' ένα ράλι. Θέλησα να γεφυρώσω αυτά τα δύο ακραία σημεία. Στο τέλος της ταινίας, ο Jean-Pierre Léaud συνειδητοποιεί ότι όλες οι φαντασιώσεις του γύρω απ' τ' αυτοκίνητα είναι παιδικές. Έχει μάθει να διακρίνει ανάμεσα σ' αυτό που είναι ουσιαστικό, και σ' αυτό που δεν είναι· δηλαδή, έχει ενηλικιωθεί. Γι' αυτό και άφησα να καεί το φιλμ: δεν είχα πια τίποτα να πω.* Η αναχώρηση *είναι κι ένα πείραμα (το έκανα μαζί με τον Krzysztof Komeda) σε σχέση με την ποσότητα μουσικής που μπορεί να «χωρέσει» σε μια ταινία – και νομίζω ότι, εν προκειμένω, το παρακάναμε...»*

J. S.

Όλα επιτρέπονται
του Luc Moullet

Το πιο καινούργιο και πιο σημαντικό έργο που παρουσιάστηκε στις Κάννες: η πρώτη ταινία του Skolimowski «εν κενώ»· μια καθαρά ψυχαγωγική ταινία, γυρισμένη μακριά απ' την πατρίδα του, χωρίς κανένα ενδιαφέρον θέμα που να χρήζει σοβαρής πραγμάτευσης. [...] Είναι η πρώτη ταινία του Jean-Pierre Léaud... θέλω να πω: η πρώτη ταινία που σχεδιάστηκε *εξ ολοκλήρου* γι' αυτόν, για τις δυνατότητές του, τα τικ του, τις αντιδράσεις του. Είναι το πιο ωραίο δώρο που μπορεί να προσφέρει κανείς σ' έναν ηθοποιό. Το παίξιμο του Léaud δίνει το ρυθμό σε κάθε σκηνή. Καμιά φροντίδα για την αληθοφάνεια στη δράση: όλα είναι απίστευτα – απ' την αρχή ώς το τέλος. Όμως, αυτή η καταπληκτική συνέχεια της αναληθοφάνειας δίνει ακριβώς το ύφος, την ξεχωριστή σοβαρότητα στην ταινία, την οποία αποδεχόμαστε απόλυτα, χωρίς να δυσανασχετούμε. Καθόλου σκηνές σύνδεσης· μόνο επεισόδια, που



διαδέχονται το ένα το άλλο με τρομερό ρυθμό. Τα γεγονότα φαίνονται ακόμα πιο απότομα, πιο ωμά, κι αποκτούν μια καινούργια δύναμη, καθώς είναι ανεξάρτητα απ' την ψυχολογία και την πλοκή. Δεν μπορούν παρά να είναι αποτελεσματικά, και δεν επινοούνται παρά για να είναι αποτελεσματικά. Το μυαλό μας πάει στην ταινία του Renoir *Νύχτα στο σταυροδρόμι*.[1] Έχουμε την εντύπωση ότι όλα επιτρέπονται, και η απεριόριστη φαντασία του Skolimowski ξεπερνάει πάντα τις προβλέψεις μας. *Η αναχώρηση* είναι μια κωμική ταινία, κι ο χαρακτήρας που υποδύεται ο Léaud, είναι τουλάχιστον εξίσου δυνατός με το χαρακτήρα που υποδυόταν ο Chaplin στις μικρού μήκους ταινίες του. [...] Με τον Skolimowski, το κωμικό έχει πάψει να τρέφεται με το παρελθόν και τις συμβάσεις του. Ο πολωνός σκηνοθέτης δημιούργησε ένα κωμικό που η θεματολογία και το ύφος του είναι αυθεντικώς σύγχρονα. Αυτός και μόνο αυτός, κι όχι ο Korber ή ο Étaix, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είναι ο René Clair ή ο Chaplin του σήμερα.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 191, Ιούνιος 1967
Μετάφραση: Ιωάννης Κακουλίδης.

1. *La nuit du carrefour* (1932). (Σ.τ.Μ.)

Η μέθη μόνο φτάνει
του Thierry Jousse

Η αναχώρηση είναι μια ταινία για μια εποχή όπου το ρίσκο και η αταξία ήταν στην ημερήσια διάταξη· μια ταινία, όπου τα πάντα διασκορπίζονται και τίποτα δε μένει στην άκρη· μια ταινία ταχύτητας και ανωριμότητας, μέθης και μελαγχολίας, ακρίβειας και αβεβαιότητας. Είναι ένα κόσμημα που φέρει την υπογραφή του Jerzy Skolimowski και, γυρισμένη εδώ και παραπάνω από τριάντα χρόνια, διατηρεί ατόφια την πληθωρική ζωντάνια της. *Η αναχώρηση* μοιάζει με αγώνα ταχύτητας: είναι ένας αγώνας με το χρόνο, μια διαδρομή χωρίς προορισμό. Μετά την Πολωνία και πριν την Αγγλία, ο Skolimowski έστησε την κάμερά του στο Βέλγιο, παρέα με τον Jean-Pierre Léaud, κι έκανε μια από τις ωραιότερες φάρσες του. Είναι η ιστορία ενός μαθητευόμενου κομμωτή, που έχει πάθος με τα αυτοκίνητα, ψάχνει να βρει μια Porsche για να λάβει μέρος σ' ένα ράλι, και συναντά ένα κορίτσι. Αυτό είναι όλο κι όλο. Το σημαντικότερο, όμως, μπορεί να μη βρίσκεται εκεί· βρίσκεται μάλλον στις αδιάκοπες, διακεκομμένες και ρευστές κινήσεις που η σκηνοθεσία χαράζει σ' αυτό το ευμετάβλητο υλικό. Έχουμε να κάνουμε με επιταχύνσεις, αλλαγές ταχύτητας, ελεγχόμενα ντεραπαρίσματα.
Ήδη απ' τη σεκάνς που προηγείται των τίτλων, η ελα-

φρότητα των γραμμών και η ισορροπία των κινήσεων μας αιχμαλωτίζουν. Ο Léaud φοράει ένα πουλόβερ. Κάπου τρέχει να πάει, σταματά για να τηλεφωνήσει, συναντά κάποιον και κλείνει μαζί του αόριστα μια συμφωνία, δανείζεται ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο. Ακούμε ένα τραγούδι παράξενα όμορφο, κάπως θλιμμένο. Έπειτα, καθώς πέφτουν οι τίτλοι, το αυτοκίνητο τρέχει γρήγορα, πολύ γρήγορα, σαν μεθυσμένο από το δρόμο, που τρέχει κι αυτός ολοταχώς. Η μουσική παρακολουθεί την κίνηση, είναι παθιασμένη και ρέουσα, όμορφη και τραχιά, όπως η μουσική στο *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι*. Φέρει την υπογραφή του Krzysztof Komeda, ομοαίματου και συναγωνιστή τού Polanski και του Skolimowski, ο οποίος θα σκοτωθεί εντελώς παράλογα, δυο χρόνια αργότερα, στους λόφους του Χόλιγουντ. Τρομπέτα παίζει ο ποιητής Don Cherry και σαξόφωνο ο κουρσάρος Gato Barbieri (οποία σύμπτωση: ο ίδιος υπογράφει την παρτιτούρα και του *Τελευταίου ταγκό*!) Μιλάμε, δηλαδή, για πρόγραμμα κανονικό, που η ταινία θα μας το μεταδώσει απ' την αρχή ώς το τέλος. Στην *Αναχώρηση*, το κάθε πλάνο μοιάζει με ακόρντο της free jazz· ή, άλλες φορές, σαν άσκηση ισορροπίας – που είναι το ίδιο. Όλοι όσοι είναι εξοικειωμένοι με τον κινηματογράφο του Skolimowski –και, δυστυχώς, δεν είναι τόσοι όσοι θα θέλαμε–, θ' αναγνωρίσουν τους σπαρακτικούς ακροβατισμούς του, την αίσθηση του γελοίου που διαθέτει, την ομολογημένη αγάπη του για την παρασπονδία. Εκείνη την εποχή, το 1967, όλα αυτά έμοιαζαν αυτονόητα. Η προσφορά ήταν τόσο μεγάλη... Σήμερα, που αυτή η δεξιοτεχνική αφέλεια όσο πάει και σπανίζει, καταλαβαίνουμε πόσο πολύτιμη μας είναι...

Η πυρετώδης ομορφιά της *Αναχώρησης* οφείλεται πρώτα και κύρια στην τέχνη της στιγμιαίας σύνθεσης – άλλο ένα δάνειο από την τζαζ, απ' αυτή δηλαδή την ιδιαίτερη μορφή έμπνευσης που μοιάζει να γλιστράει στις χαραμάδες ανάμεσα στον αυτοσχεδιασμό και την προμελέτη ή, μάλλον, ανάμεσα στο προφανές και στο μη προφανές. Ξαναδείτε την ταινία του Skolimowski όσες φορές θέλετε, και θα δείτε ότι η αλληλουχία των χειρονομιών, των πλάνων, των σεκάνς, των πράξεων, διαφυλάσσει μονίμως το απροσδόκητο και δεν υπακούει ποτέ σε μια προβλέψιμη αλληλουχία. Ο ρόλος του Léaud, φυσικά, είναι καθοριστικός: θεωρεί ότι δικαιούται να πράξει τα πάντα, κάθε του έκφραση χαμογελά, κι όλες του οι παραξενιές μοιάζουν απολύτως φυσιολογικές, παρακάμπτουν το σύστημα της «κλασικής» υποκριτικής και ξεφεύγουν απ' τη δουλειά του ηθοποιού όπως συνήθως την ορίζουμε – απ' τη σύνθεση, για την ακρίβεια. Οδηγεί μια Porsche και τρέχει σαν τρελός, κάνει τον χαζό στο μοτοποδήλατό του, πιάνεται σε καβγά για το τίποτα, λούζει μια ενοχλητική κυράτσα, κουβαλάει έναν καθρέφτη μες στο δρόμο, παραδίδει μια περούκα στην κυρία Βαν ντε Πιτ (sic), κάνει αδέξια «καμάκι» στο Σαλόνι Αυτοκινήτου ή αλλού, είναι ξεκαρδιστικός, αναμαλλιασμένος, αφηνιασμένος, ελαφρός, νεανικός, συγκινητικός, αλλά, όπως και να 'ναι, καταφέρνει και συγχρονίζεται πάντα με τα παράλογα ρακόρ ή με τη φούρια της κάμερας, που δε λέει να κάτσει στ' αβγά της... Με δυο λόγια: ο γνωστός μας Léaud, που τον αγαπάμε πάντα, σε εκπληκτική φόρμα, καλύτερη από ποτέ. Ο Léaud, εξ άλλου, δεν παίζει ψεύτικα, όπως ειπώθηκε από πολλούς. Διαλύει το σύμπαν χωρίς να παραβαίνει τους κανόνες τού μέτρου. Με τον Jean-Pierre Léaud, όπως με τον Ornette Coleman, τον Jean Renoir, τον Gato Barbieri, τον Wong-Kar-wai ή τον... Skolimowski τον ίδιο, όχι μόνο το φάλτσο δεν υφίσταται, αλλά ακόμα και η απλή αναφορά στο φάλτσο χάνει πια το νόημά της. Το να πούμε ότι *Η αναχώρηση* είναι ένα ανεπανάληπτο παράδειγμα του πώς μπορεί αυτό να γίνει, θα 'ναι λίγο.

Θα έπρεπε ακόμα να περιγράψουμε τις διασκεδαστικές παρεξηγήσεις, τους συνεχείς αυτοσχεδιασμούς, τα κάθε λογής παρατράγουδα· την εξωφρενική στιγμή που κάποιος βάζει σε μια εξάτμιση ένα λουκάνικο, με τον ίδιο τρόπο που άλλοι βάζουν έναν «τίγρη» στη μηχανή τους· τη στιγμή που φέρνει για πάντα κοντά ένα αγόρι κι ένα κορίτσι όταν ανακαλύπτουν τον έρωτα και τους οικογενειακούς καβγάδες μέσα σ' ένα πορτ-μπαγκάζ· τις απρόβλεπτες διολισθήσεις προς τον βουβό κινηματογράφο και το μιούζικαλ· την εμμονή στην ταχύτητα, τώρα και πάντα, που εκτοξεύει την ταινία απ' τις εφήμερες διαδρομές στους συγκλονιστικούς παράδρομους. Κυρίως, όμως, δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι *Η αναχώρηση* είναι και μια ταινία που συγκινεί άμεσα (το ίδιο ή και περισσότερο από την πιο ωραία διδακτική ιστορία) τη νεολαία που την έχει ήδη κοπανήσει και δεν πρόκειται με τίποτα να γυρίσει πίσω. Στο τελευταίο τέταρτο, νυχτερινό και ευάλωτο, που τονίζεται αντιστικτικά από την προβολή θαυμάσιων σλάιντ της παιδικής και της εφηβικής ηλικίας, η ταινία κατρακυλάει σε μια μελαγχολία στιλ Rimbaud, διατηρώντας όμως στο ακέραιο την αέρινη χάρη της. Το ξημέρωμα, η ταινία σβήνει, αυτοκαταστρέφεται, εξατμίζεται, με τον ίδιο τρόπο που εμφανίστηκε, θα λέγαμε, στην αρχή: εκ του μη όντος. Ο χρόνος της παράφορης ανωριμότητας, της πανέμορφης ανευθυνότητας, έχει πια παρέλθει. Έχει σημάνει η ώρα της ενηλικίωσης, ενός κινηματογράφου υπεύθυνου (ακόμα και ένοχου, θα λέγαμε), μεστού περιεχομένου.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 527, Σεπτέμβριος 1998.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

ΨΗΛΑ ΤΑ ΧΕΡΙΑ!
(πρωτότυπος τίτλος: Ręce do góry)

(Πολωνία – Πρώτη έκδοση: 1967)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, με τη συνεργασία τού Andrzej Kostenko.
Φωτογραφία: Witold Sobociński.
Σκηνικά: Jerzy Skolimowski.
Μουσική: Krzysztof Komeda.
Ήχος: Jan Czerwiński, Hieronim Langner, Jerzy Szczeciński.
Μοντάζ: Zenon Piórecki, Jadwiga Ignatczenko.
Ηθοποιοί: Jerzy Skolimowski (Αντρέι Λέσιτς, «Zastawa»), Joanna Szczerbic («Alfa»), Adam Hanuszkiewicz («Romeo»), Bogumił Kobiela («Wartburg»), Tadeusz Łomnicki («Opel Rekord»).
Παραγωγή: Gruppo Syrena.
Διάρκεια: 72′. Ασπρόμαυρη, 35mm.
Επιλεγμένη για το διαγωνιστικό τμήμα του Φεστιβάλ Βενετίας 1967, η ταινία μπλοκαρίστηκε από τις πολωνικές Αρχές λίγες μέρες πριν την έναρξη του Φεστιβάλ και απαγορεύτηκε για 14 χρόνια. Το 1981, όταν άρθηκε η απαγόρευση, ο Skolimowski παρουσίασε μια νέα εκδοχή, προσθέτοντας έναν πρόλογο κι έναν επίλογο.

Πέντε γιατροί συγκεντρώνονται για να γιορτάσουν την επέτειο της μέρας που πήραν το πτυχίο τους. Οι τέσσερις είναι επιτυχημένοι και πλήρως ενταγμένοι στο σύστημα (εξοχικό, αυτοκίνητο, άνετη ζωή), ενώ ο πέμπτος, ο Αντρέι Λέσιτς, είναι ο μόνος που δεν τα κατάφερε. Δουλεύει ως κτηνίατρος κι έχει περιθωριοποιηθεί, γιατί κάποτε ανάρτησε μια γιγαντοαφίσα που έδειχνε τον Στάλιν με τέσσερα μάτια και με τον δείκτη απειλητικά υψωμένο. Στην παρέα βρίσκεται και η «Alfa», μια παλιά τους συμφοιτήτρια και σύζυγος του πιο αριβίστα γιατρού της ομάδας. Ο Αντρέι προσκαλεί την παρέα, που ήδη τελεί εν ευθυμία λόγω του πιοτού, να αναζητήσουν έναν παλιό τους συμφοιτητή, ο οποίος εργάζεται ως γιατρός σ' ένα απομονωμένο χωριουδάκι και του είναι αδύνατον να συμμετάσχει στη γιορτή. Όμως, πρόκειται για πρόφαση: ούτε φίλος υπάρχει, ούτε «απομονωμένο χωριό». Οι πέντε τους θα μείνουν κλεισμένοι μέχρι το πρωί στο βαγόνι τού τρένου με το οποίο υποτίθεται ότι ταξιδεύουν. Στη διάρκεια της νύχτας, θα πραγματοποιήσουν ένα εφιαλτικό, μεταφορικό, παραληρηματικό, αγωνιώδες ταξίδι μέσα στους ίδιους τους εαυτούς τους…

"Το Ψηλά τα χέρια! είναι σίγουρα η καλύτερη ταινία μου. Το λένε όλοι όσοι την έχουν δει. Ήμουν ελεύθερος να την κάνω όπως ακριβώς την ήθελα. Κανένας δεν επιθεώρησε τα γυρίσματα της κάθε μέρας και κανένας δεν με παρεμπόδισε σε τίποτα. Γι' αυτό και έμεινα έκπληκτος όταν μπλοκαρίστηκε από τη λογοκρισία, αν και τρέφω πάντα την ελπίδα ότι κάποια μέρα θα βγει στις αίθουσες – ακέραιη. Η ταινία είναι μια πρόκληση για τα πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα της Πολωνίας: μαύρη, κάπως ασαφής και με πολλούς υπαινιγμούς. Η ιστορία είναι και, ταυτόχρονα, δεν είναι ρεαλιστική. Δύσκολο να την αφηγηθεί κανείς. Είναι ένα είδος ταξιδιού στη φαντασία. Αν έπρεπε να αναπαραστήσω το Ψηλά τα χέρια! *με μια γραφική παράσταση, θα σχεδίαζα βίαιες ταλαντώσεις και ξαφνικές εκρήξεις, που διακόπτονται κατά διαστήματα από γλυκιές, κυματιστές γραμμές. Στην ταινία, οι ήρωες συζητούν, μαλώνουν και συγκρούονται με σφοδρότητα, αλλά όχι όπως στο cinéma vérité, γιατί εγώ δουλεύω εντελώς διαφορετικά, κι ο κινηματογράφος μου είναι ρεαλιστικός. Οι συζητήσεις έχουν τη βιαιότητα ενός πυγμαχικού αγώνα, και ξαφνικά επικρατεί μια στιγμή ηρεμίας, με σκηνές ευαίσθητες και λυρικές, που υπογραμμίζονται από μια γλυκιά μουσική, λίγο πριν ξεσπάσει –ξανά– η καταιγίδα. Είναι η καλύτερη και η πιο ώριμη ταινία μου, και δεν είναι καθόλου διασκεδαστική."*

J. S.

Μαρτυρία απόγνωσης;
του Bolesław Michałek

Το δράμα των πέντε γιατρών που είναι οι ήρωες στο *Ψηλά τα χέρια!*, την τελευταία ταινία του Jerzy Skolimowski, εκτυλίσσεται μέσα στα λίγα τετραγωνικά ενός βαγονιού εμπορευμάτων, γεμάτου τσουβάλια γύψου. Μετά από κάποιους δισταγμούς, ο Skolimowski της έδωσε την τελειωτική της μορφή.
Αυτό το έργο, γεμάτο σχεδόν αβάσταχτη δραματική οντότητα, ασυνήθιστη και ρεαλιστική συγχρόνως, παράξενη και παθητική, γεμάτη σαρκασμό και τρυφερότητα, φαίνεται να είναι το ωριμότερο και σημαντικότερο έργο τού νεαρού πολωνού σκηνοθέτη. Ίσως, μάλιστα, να πρόκειται για τη σπουδαιότερη πολωνική ταινία μετά το *Στάχτες και διαμάντια*,[1] στην οποία και μοιάζει, χάρη στον παθητικό τόνο και το ηθικό μέγεθος που δίνεται σε μια σχεδόν τετριμμένη ιστορία.
[…]
Στην πραγματικότητα, αυτό το ταξίδι των τεσσάρων γιατρών (σε αναζήτηση του πέμπτου, που δεν μπόρεσε να έρθει στη γιορτή) δε θα πραγματοποιηθεί ποτέ (εξ άλλου, αυτός ο μυστηριώδης φίλος είναι ανύπαρκτος): οι τέσσερις φίλοι θα παραμείνουν κλεισμένοι στο βαγόνι μέχρι πρωίας. Το ταξίδι, όμως, θα αποδειχθεί εφιαλτικό, στα όρια των προσδοκιών και της ύπαρξής τους. Φαινομενικά,





πρόκειται για επιτυχημένους γιατρούς, για πρόσωπα που εμπνέουν εμπιστοσύνη, παρ' όλο που, όπως είναι φυσικό, έχουν κι ορισμένες ασήμαντες αδυναμίες. Κατά τη διάρκεια αυτού του ταξιδιού που δεν έγινε, μια σειρά από αστεία και τρομακτικά γεγονότα θα τους ξεγυμνώσουν. Θα κατηγορηθούν για εγωισμό, για κομφορμισμό, για δειλία, για κυνισμό, «γιατί έχουν παχύνει». Σε μερικά φλασμπάκ συναρπαστικής απλότητας, θα κριθεί η συμπεριφορά τους όταν ήταν φοιτητές. Σε μια δύσκολη εποχή, εκείνην της δεκαετίας του '50, ήταν όπως είναι τώρα (αν και η εξωτερική τους όψη έχει αλλάξει πολύ): δειλοί, κομφορμιστές, κυνικοί...

Η κατηγορία, «στημένη»· η ενοχή, αποδεδειγμένη – έρχεται η απόφαση. Πρόκειται για το φόβο στον οποίο είναι καταδικασμένοι ισόβια: το φόβο μήπως χάσουν τα προνόμιά τους, όσο ευτελή κι αν είναι· τον σχεδόν βιολογικό φόβο να δουν την ισορροπία τους να εξαφανίζεται· το φόβο της αλήθειας για τους εαυτούς τους. Αυτός ο φόβος τούς κάνει να πάρουν στα σοβαρά την απίστευτη γελοιότητα του κατηγόρου τους. Χάρη σ' ένα παιχνίδι συνειρμών, χάρη σε κάτι προκλητικές κουβέντες που εκτοξεύονται, αυτό το κλειστό βαγόνι αρχίζει ξαφνικά να ταυτίζεται με 'κείνα μέσα στα οποία οι μεγάλοι τους αδελφοί και οι πατεράδες τους έκαναν το τελευταίο τους ταξίδι προς τα κρεματόρια. Πρόκειται για μια σκηνή «πανικού θεάτρου»: η βιαιότερη και σπουδαιότερη της ταινίας.

Ύστερα ξημερώνει, ένας σιδηροδρομικός ανοίγει την πόρτα του βαγονιού, εκείνοι καθαρίζουν τα ρούχα τους που έχουν λερωθεί με γύψο, πλένονται, γυρίζουν στ' αυτοκίνητά τους. «Μήπως ήμουν πολύ μελοδραματικός;» ρωτάει ένας απ' αυτούς, ο Αντρέι, την παλιά του φίλη που παντρεύτηκε έναν αριβίστα.

Το *Ψηλά τα χέρια!* είναι μια σκληρή, βίαιη, επιθετική ταινία, σπάνιας εικαστικής ομορφιάς, με πλούσιο και καθόλου απλοϊκό συμβολισμό. Μια μαρτυρία απόγνωσης; Μάλλον μια προειδοποιητική κραυγή, ένα συγκινητικό προσκλητήριο για το σεβασμό των απλούστερων ηθικών, κοινωνικών, πνευματικών αξιών. Αν και πρόκειται για το αποτέλεσμα μιας μελέτης πάνω σε συγκεκριμένα θέματα σε μια δεδομένη εποχή, είναι εμφανές ότι η ταινία έχει ένα οικουμενικό νόημα. Κομφορμιστές, δειλοί, αριβίστες όλου του κόσμου: Ψηλά τα χέρια!

«Cinéma 68», τχ. 122, Ιανουάριος 1968.
Μετάφραση: Φανή Μουρίκη.

1. Του Andrzej Wajda (1958). (Σ.τ.Μ.)

ΨΗΛΑ ΤΑ ΧΕΡΙΑ!
(πρωτότυπος τίτλος: Ręce do góry)

(Πολωνία – Δεύτερη έκδοση: 1981)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, Andrzej Kostenko.
Φωτογραφία: Witold Sobociński, Andrzej Kostenko.
Σκηνικά: Jarosław Świtoniak, Janusz Sosnowski.
Κοστούμια: Irena Włodarczyk.
Μουσική: Krzysztof Komeda, Krzysztof Penderecki (αποσπάσματα της *Κοσμογονίας*).
Ήχος: Norbert Mędlewski, Jan Czerwiński, Hieronim Langner.
Μοντάζ: Zenon Piórecki, Grażyna Jasińska, Krystyna Rutkowska, Jadwiga Ignatczenko.
Ηθοποιοί: Jerzy Skolimowski (Αντρέι Λέσιτς, «Zastawa»), Joanna Szczerbic («Alfa»), Adam Hanuszkiewicz («Romeo»), Bogumił Kobiela («Wartburg»), Tadeusz Łomnicki («Opel Rekord»).
Έκτακτη εμφάνιση στον πρόλογο: Alan Bates, Mike Sarne, Bruno Ganz, Volker Schlöndorff, Gerald Scarfie, Feliks Topolski, Fred Zinnemann, Jane Asher, Karol Kulik, David Essex.
Οι πίνακες που βλέπουμε στον πρόλογο, ανήκουν στους εξής καλλιτέχνες: Elżbieta Arend, Edward Dwurnik, Zbylut Grzywacz, Jerzy Wolf, Zdzisław Beksiński, Łukasz Korolkiewicz, Teresa Pągowska, Leszek Sobocki.
Παραγωγή: Gruppo Syrena.
Διάρκεια: 78'. Ασπρόμαυρη- Έγχρωμη, 35mm.

Αυτή η δεύτερη έκδοση της ταινίας του 1981, είναι στην πραγματικότητα μια νέα ταινία, όχι μόνο για τον πρόλογο των 15', που γυρίστηκε από τον Skolimowski στη Βαρσοβία, στο Λονδίνο και στη Βηρυτό (στην διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας *Κατάσταση εμφυλίου πολέμου* του Volker Schlöndorff στην οποία συμμετείχε ως ηθοποιός), αλλά και γιατί μονταρίστηκε εκ νέου και αλλοιώθηκε το αρχικό ασπρόμαυρο χρώμα, μέσα από τεχνικές επεξεργασίες.

Πριν αρχίσει η ταινία, υπάρχει το ακόλουθο σχόλιο:

«Αυτή η ταινία γυρίστηκε το 1967.
Για 14 χρόνια απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία.
Επιλέγοντας τη σημερινή της μορφή,
την αντιμετωπίζω σαν ένα ημερολόγιο,
ψάχνοντας να δω αν στην καταγραφή
των χρόνων που πέρασαν
και στις σημειώσεις της άνοιξης του 1981
μπορεί να βρει κανείς την απάντηση στην ερώτηση:
Ποιοι ήμασταν; Ποιοι είμαστε;»

Το *Ψηλά τα χέρια!* (2η έκδοση) προβλήθηκε στο επίσημο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Καννών 1981.

"Το 1981, ξαναπαρουσιάστηκε η ευκαιρία να προβληθεί η ταινία στους κινηματογράφους (και, μέχρι το Δεκέμβριο, οι συνθήκες ήταν ευνοϊκές). Μου πρότειναν, λοιπόν, να κάνω κάποιες αλλαγές, αφού είχαν περάσει 14 χρόνια από τότε που γυρίστηκε, και μπορεί η ταινία να 'χε κάπως γεράσει. Την ξαναείδα κι αποφάσισα να προσθέσω τον πρόλογο. Γύρισα εκείνες τις σκηνές γρήγορα κι αναρωτιόμουν πόσο μακρύτερα από τις συνθήκες που είχε γυριστεί η ταινία, είχε εκτοξεύσει τον καλλιτέχνη ο καταπέλτης της τύχης. Την ίδια στιγμή, ήμουν απασχολημένος ως ηθοποιός στην Κατάσταση εμφυλίου πολέμου *του Volker Schlöndorff. Αποφάσισα, λοιπόν, να δουλέψω πάνω σε τρία στοιχεία: στο Λίβανο (δηλαδή στη δουλειά με τον Schlöndorff), στο σπίτι του Λονδίνου και με ορισμένα φαντασμαγορικά στοιχεία της Βαρσοβίας. Ήταν μια ωραία σκηνή: ένας άντρας διασχίζει μια γέφυρα και, ξαφνικά, πέφτει στον από κάτω δρόμο, κάτω απ' τις ρόδες των αυτοκινήτων που τρέχουν. Δεν ξέρω τι σήμαινε. Τότε, έτσι έβλεπα τη Βαρσοβία, όπως θα την έβλεπε ένας μεθυσμένος, μ' όλον εκείνον τον ενθουσιασμό, εκείνες τις σημαίες... Ίσως θέλησα να εκστομίσω μια προειδοποίηση μ' αυτή την ταινία: «Κοιτάξτε τι συνέβη στη Βηρυτό!» Ήταν η πρώτη φορά που βλέπαμε μαυρισμένους ουρανοξύστες. Κάθε φορά που σκεφτόμαστε τον πόλεμο, μας έρχεται στο νου ο Δεύτερος Παγκόσμιος... το πολύ, ο πόλεμος της Κορέας. Να 'μαστε, όμως, αντιμέτωποι με την κατεδάφιση του πιο προχωρημένου πολιτισμού. Στη Βαρσοβία προσπαθούμε να χτίσουμε τους ουρανοξύστες που στη Βηρυτό έχουν ήδη καταστραφεί. Έδειξα πως η Πολωνία ήταν, σχεδόν, στα μισά του δρόμου μεταξύ Βηρυτού και Λονδίνου. Το μήνυμά μου, όμως, δεν ήταν κι απ' τα πιο λαοφιλή. Το αντιμετώπισαν εχθρικά αμφότερες οι αντιπαρατιθέμενες δυνάμεις. Αν η ταινία είχε τη διακηρυγμένη υποστήριξη της «Αλληλεγγύης», θα μπορούσε να βγει στις αίθουσες. Δεν την είχε, κι έτσι, γι' άλλη μια φορά, αντιμετωπίστηκε ως ο λόγος ενός outsider. Παρουσιάστηκε χωρίς φανφάρες στο Φεστιβάλ του Γκντανσκ. Πήρε μόνο το βραβείο των δημοσιογράφων..."*

J. S.

Με τρένο στη δεκαετία του '60
του Serge Toubiana

[...] Βλέποντας αυτόν τον πρόλογο που ο Skolimowski έσπευσε να γυρίσει όταν κατάλαβε ότι το *Ψηλά τα χέρια!* απελευθερωνόταν επιτέλους, σκεφτόμαστε μια ταινία τού Godard, πολυαγαπημένη των «Cahiers du Cinéma», που ελάχιστοι την έχουν δει (διανεμήθηκε με τρόπο θαρραλέο και παράνομο πριν από τέσσερα-πέντε χρόνια από τον Karmitz), φτιαγμένη την εποχή που ο Godard διέσχιζε μόνος του την έρημό του: το *Εδώ και αλλού*.[1] Η σύγκριση είναι δυνατή σε διάφορα επίπεδα: κατ' αρχάς, ο Godard και ο Skolimowski, για κάποιους από μας εδώ,[2] είναι ίσως οι δύο πιο προικισμένοι σκηνοθέτες της δεκαετίας του '60 (το *Ψηλά τα χέρια!* το επιβεβαιώνει αρκετά και βάζει στην άκρη την αγγλική περίοδο του πολωνού σκηνοθέτη). Οι δύο ταινίες είναι επίσης (εδώ είναι και το μυστικό τους, αναμφίβολα) ταινίες-μανιφέστα πάνω στον κινηματογράφο και, ταυτόχρονα, ταινίες-διαθήκες, που πραγματεύονται ένα ζήτημα κατ' εξοχήν μπαζενικό: Ποιο είναι αυτό το σάβανο που καλύπτει οποιαδήποτε εικόνα; Κάτω από ποιο σάβανο κινούνται οι χαρακτήρες, τα όντα, τα πράγματα σε μια κινηματογραφική εικόνα; Γι' αυτό, ίσως, οι δύο ταινίες αποτελούν μέρος του «καταραμένου» έργου αυτών των δύο καλλιτεχνών, απ' τους οποίους η κριτική δεν μπορούσε να περιμένει ότι θα υπέγραφαν, σε πλήρη ωριμότητα, έργα με χαρακτήρα τόσο εμφανώς πένθιμο, που προσλαμβάνουν, μέσα από το στοχασμό τους πάνω στον κινηματογράφο, αξία διαθήκης.

Όπως ο Godard, που ξαναδούλεψε μετά από μερικά χρόνια κάποιες δικές του εικόνες, «τραβηγμένες» το 1970 στα κατεχόμενα εδάφη από το Ισραήλ ή τα στρατόπεδα των Παλαιστινίων στα περίχωρα της Βηρυτού (ξαναβρίσκουμε τη Βηρυτό στη μικρού μήκους ταινία τού πολωνού σκηνοθέτη[3]) ή στις θαμνώδεις εκτάσεις όπου εκπαιδεύονταν και πολεμούσαν οι *φενταγίν*, κι ανακάλυψε σ' αυτές τις εικόνες του, κάτω απ' τα πολιτικά συνθήματα, το *θάνατο στην εργασία*, έτσι κι ο Skolimowski προσθέτει στην εκδοχή του του 1981, δίκην υστερόγραφου, μια εντελώς επίκαιρη σκέψη γύρω απ' τη λογοκρισία, ένα είδος εκμυστήρευσης προς το λογοκριτή του (τον οποίο ονομάζει και εγκαλεί: κάποιον Sawicki), στον οποίο απευθύνει αυτή την τρομερή φράση (παραθέτω από μνήμης): «Με κάνατε να χάσω για πάντα την αυτοπεποίθησή μου» (υπονοείται: κατάντησα ν' αμφιβάλλω για τις δημιουργικές μου ικανότητες). Όπως, λοιπόν, και στο *Εδώ και αλλού*, έχουμε κι εδώ εικόνες που σχολιάζουν άλλες εικόνες, εικόνες φορτισμένες απ' το χρόνο που περνάει ή έχει περάσει (1967-1981). Σ' αυτή τη μικρού μήκους ταινία τού πολωνού σκηνοθέτη, οι εξαίσιες, πλούσιες εικόνες εμπεριέχουν αισθητικές και πολιτικές συμπαραδηλώσεις – και μάλιστα, κατακλυσμιαίες· πλάνα ταυτοχρόνως ρεαλιστικά και υπερ-ρεαλιστικά, πλάνα επιστημονικής φαντασίας από μια ερειπωμένη Βηρυτό (μια Βηρυτό που θα πρέπει να έμοιαζε με την κατεστραμμένη Βαρσοβία του τελευταίου πολέμου), που τα διαδέχονται πλάνα μιας διαδήλωσης της «Αλληλεγγύης» στη σημερινή Πολωνία, σεκάνς που συνδέουν στενά το στοχασμό του καλλιτέχνη για την τέχνη



Ο Jerzy Skolimowski στο Ψηλά τα χέρια! (2η έκδοση).

του και την εποχή του, [...] μια εποχή όπου ο ίδιος ο Skolimowski ζει έναν οδυνηρό εκπατρισμό, ενώ στην πατρίδα του συμβαίνουν κοσμοϊστορικά γεγονότα (διπλή εξορία, λοιπόν). Η κατάσταση είναι το λιγότερο περίεργη για ένα σκηνοθέτη ο οποίος, μόλις σημειώνει μια νίκη, την άρση της απαγόρευσης της ταινίας του, δεν μπορεί να τη χαρεί, γιατί η ήττα τον έχει εξαντλήσει σε μεγάλο βαθμό («Με κάνατε να χάσω για πάντα την αυτοπεποίθησή μου»), αλλά και δεν καταδέχεται να μιάνει αυτή τη νίκη με πικραμένα λόγια. Η ταινία, τέλος, είναι το έργο ενός απάτριδος σκηνοθέτη που δεν έχει παρά τον κινηματογράφο για οικογένεια, πατρίδα, μεροκάματο. Ο Skolimowski εμφανίζεται στην τελευταία ταινία του Schlöndorff, γυρισμένη στη Βηρυτό (*Κατάσταση εμφυλίου πολέμου*[4]) ως φωτογράφος κι αρνείται να φωτογραφίσει τα ψεύτικα απανθρακωμένα κρανία που χρησιμοποιεί, σαν παρελκόμενα του (ψεύτικου) θανάτου, αυτός ο σκηνοθέτης του φαινομενικού – άρνηση, οιονεί ηθική. Δεν αποκλείεται ν' αναρωτηθεί κανείς, ιδίως αν δεν έχει δει την ταινία του '67, τι σχέση έχει αυτή η ταινία μικρού μήκους με την πραγματική *Ψηλά τα χέρια!*, που γυρίστηκε σε σέπια-γκρι και φαίνεται ότι ενόχλησε τόσο τις πολιτιστικές Αρχές και ιδιαίτερα αυτόν τον μοχθηρό Sawicki... Η σχέση υπάρχει – και μάλιστα, είναι αρκετά εμφανής.

Τι ακριβώς είναι αυτό το *Ψηλά τα χέρια!*; Μια παρέα φοιτητών (ο Skolimowski παίζει έναν απ' τους ρόλους), με μια κοπέλα ανάμεσά τους, οργανώνει ένα είδος προσκυνήματος, σουρεαλιστικού και μπουρλέσκ, εν μέσω σοσιαλισμού, κι ανεβαίνει στο βαγόνι ενός φανταστικού τρένου που δε θα εγκαταλείψει ποτέ την αποβάθρα και θ' αποτελέσει το πλαίσιο για ένα παιχνίδι παλινδρόμησης, συλλογικό και φαντασματικό. Ένας απ' τους χαρακτήρες τυλίγεται σε επιδέσμους, εξαφανίζεται κάτω από λωρίδες λευκού υφάσματος, ενσαρκώνεται σ' ένα μέλλον-μούμια (ξέρουμε ότι, στις ανατολικές χώρες, η ταρίχευση έχει να κάνει με τα συστήματα διατήρησης των ηρώων του σοσιαλισμού, γύρω απ' τους οποίους διαμορφώνονται πολλά είδη τελετουργιών και λατρείας). Οι άλλοι κυλιούνται στην άμμο ή στο αλεύρι που καλύπτει το πάτωμα του βαγονιού, λερώνουν τα κοστούμια τους, ασπρίζουν τα πρόσωπά τους. Τελικά, η παλινδρόμηση καλά κρατεί, κι όσο η ταινία και το φανταστικό τρένο προχωρούν, αυτό που δεν ήταν παρά ένα λίγο-πολύ εύθυμο κι αθώο παιχνίδι, αρχίζει να βαραίνει. Οι κινήσεις και η χορογραφία επιβραδύνονται, οι φωνές –η ταινία είναι ελάχιστα φλύαρη· έχει κάτι από βουβό κινηματογράφο– υποχωρούν. Συμμετέχουμε σε μια αργή καύση των σωμάτων (άλλα ζυμώνονται μ' αυτό το είδος άσπρου αργίλου, ένα άλλο καλύπτεται μ' αυτό το άσπρο σάβανο), και η ταινία δεν μπορεί παρά να μας φέρνει στο νου τα τρένα του θανάτου (το Άουσβιτς βρίσκεται στην Πολωνία), το *Νύχτα και ομίχλη*.[5] Στο τέλος, η παρέα αποβιβάζεται στην αποβάθρα, αφού προηγουμένως το μουμιοποιημένο σώμα απαλλαγεί απ' τις γάζες που το τυλίγουν, και οι άλλοι χαρακτήρες ξαναβρούν

τις συνηθισμένες τους χειρονομίες, κι εγκαταλείπουν το τρένο, αφού έχει πια τελειώσει το παιχνίδι, αυτή η συλλογική εμπειρία θανάτου.

Είναι σαφές ότι, εδώ, δεν υπάρχει τίποτα που να εξυμνεί την οποιαδήποτε σοσιαλιστική ιδέα, κι ότι οι Αρχές δεν πρέπει να χάρηκαν από καρδιάς αυτή την ταινία με το τόσο κριτικό και νοσηρό φορτίο. Κάτω από τη φαινομενική ευθυμία που εκδηλώνουν οι χαρούμενοι φοιτητές, μόλις που κρύβεται, στη διάρκεια της παλινδρομικής παρεκτροπής τους, το θέλγητρο της συλλογικής αυτοκτονίας, η εμμονή του θανάτου, μια μακρά δοκιμή πένθους που αναφέρεται, μέσα απ' τη φαντασίωση, στον μαζικό θάνατο στα στρατόπεδα συγκεντρώσεως.

Όσον αφορά στη μορφή, η ταινία μοιάζει σε ό,τι καλύτερο έγινε στον νεαρό κινηματογράφο της δεκαετίας τού '60, την εποχή κατά την οποία, επηρεασμένοι απ' τη νουβέλ βαγκ και με συχνές αναφορές στον Godard, άνθρωποι όπως ο Bertolucci, ο Bellochio, ο Skolimowski, ο Glauber Rocha στη Βραζιλία, ο Luc Moullet στη Γαλλία ή ο Straub άρχισαν να γυρίζουν ταινίες. Αναμφίβολα, η συγκίνηση που προκαλεί το *Ψηλά τα χέρια!* σε κάποιους θεατές (ή, έστω, σ' εμένα), προέρχεται επίσης απ' αυτή την επιστροφή-έκπληξη του κινηματογράφου της δεκαετίας τού '60 (νευρικού και αστείου, ελαφρού και βιτριολικού, δεξιοτεχνικού και πρωτοπρόσωπου) και την εμφάνισή του σ' ένα φεστιβάλ κινηματογράφου της δεκαετίας τού '80. Είναι τόσο μακριά απ' τον νεο-ακαδημαϊσμό του σήμερα...

«Cahiers du Cinéma», τχ. 326, Ιούλιος-Αύγουστος 1981..
Μετάφραση: Ιωάννης Κακουλίδης.

1. *Ici et ailleurs* (1977), ταινία που ο Godard συν-σκηνοθέτησε με την Anne-Marie Miéville. (Σ.τ.Μ.)
2. Εννοεί τους συντάκτες των «Cahiers du Cinéma». (Σ.τ.Μ.)
3. Εννοεί τον πρόλογο στη δεύτερη εκδοχή του *Ψηλά τα χέρια!* (1981), που προβλήθηκε σαν ανεξάρτητη ταινία μικρού μήκους στο Φεστιβάλ Καννών 1981. (Σ.τ.Μ.)
4. *Die Fälschung* [ή *Circle of Deceit* (1982)]. (Σ.τ.Μ.)
5. *Nuit et brouillard* (1956): το περίφημο ντοκιμαντέρ μικρού μήκους του Alain Resnais για τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως. (Σ.τ.Μ.)

ΟΙ ΕΙΚΟΣΑΧΡΟΝΟΙ
(Πρωτότυπος τίτλος: Dvadsat' rocní)
Πρώτο επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Διάλογος 20-4-60 (Dialog 20-40-60)*

(Τσεχοσλοβακία, 1968)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski.
Διάλογοι: Tibor Vichta.
Φωτογραφία: Andrzej Kostenko.
Μουσική: Brano Hronek.
Ηθοποιοί: Jean-Pierre Léaud (Άνταμικ), Joanna Szczerbic (Μάγδα), Viera Strniskova (γυναίκα), Jiří Holy (άντρας), Josef Kroner.
Παραγωγή: Στούντιο Hraných Filmov (Μπρατισλάβα, Κολίμπα).
Διάρκεια: 30'. Ασπρόμαυρη.

Τα άλλα δύο επεισόδια σκηνοθετήθηκαν από τους Peter Solan και Zbynek Brynych.

" Ήταν μια ωραία εμπειρία... Ήμαστε τρεις σκηνοθέτες: ο Brynych, ο Solan κι εγώ. Μας ήρθε η ιδέα να κάνουμε κάτι... μια καλλιτεχνική ταινία. Αποφασίσαμε να γράψουμε ένα διάλογο οικουμενικής εφαρμογής, που να εμπεριέχει όλες τις πιθανές καταστάσεις. Ο καθένας έκανε τη δική του ταινία, αλλά όλοι είχαμε τον ίδιο διάλογο. Η δική μου είχε ως βασικό πρωταγωνιστή έναν τραγουδιστή ποπ, που τον ερμήνευε ο Jean-Pierre Léaud, ο οποίος τραγουδά στη Βιέννη και έχει πολλές επιτυχίες με τα κορίτσια, που τον λατρεύουν και θέλουν να κοιμηθούν μαζί του. Όμως εκείνος είναι ενοχλημένος (κανείς δεν ξέρει για ποια μυστηριώδη αιτία), κι αντί να περάσει τη νύχτα του με δύο ή και τρεις κοπέλες, ανεβαίνει στο αυτοκίνητό του και, τρέχοντας με 150 χιλιόμετρα την ώρα, διασχίζει τα σύνορα Αυστρίας-Τσεχοσλοβακίας κι επιστρέφει στην Μπρατισλάβα. Είναι Σλοβάκος και, φτάνοντας στην Μπρατισλάβα, πηγαίνει κατευθείαν στο διαμέρισμά του. Η πόρτα είναι κλειδωμένη, δεν μπορεί να μπει, αλλά ακούει φωνές από μέσα: ένας άντρας και μια γυναίκα. Οργισμένος, γκρεμίζει την πόρτα, γιατί νομίζει ότι μέσα είναι η κοπέλα του με κάποιον άλλο. Όμως το ζευγάρι που βρίσκεται μέσα, του είναι άγνωστο. Ο άντρας πληρώνει τη γυναίκα, που προφανώς είναι πόρνη, ενώ αφήνει και χρήματα και για τον Jean-Pierre. Αυτός τότε καταλαβαίνει ότι η κοπέλα του δάνεισε το διαμέρισμα στο ζευγάρι, για να κάνουν έρωτα στο κρεβάτι τους. Περιμένει την κοπέλα του να επιστρέψει. Το διαμέρισμα είναι άνω-κάτω. Υπάρχει μια τρύπα στον τοίχο, οι κουρτίνες είναι μισοκαμμένες, το πάτωμα είναι γεμάτο μπουκάλια. Στο μεταξύ, έχει παραγγείλει τηλεφωνικά σ' ένα ε-



στιατόριο να του φέρουν φαγητό, ενώ σκέφτεται να κάνει έρωτα με την πόρνη, αλλά, τελικά, αλλάζει γνώμη. Η κοπέλα του επιστρέφει και βλέπει όλα αυτά τα ακριβά φαγητά που παρήγγειλε. Έχει μια έκφραση θλιμμένη, κουρασμένη, τραγική. Παίρνει ένα κουτί με χαβιάρι κι αρχίζει να διαβάζει την ετικέτα που είναι γραμμένη στα δανέζικα: μια γλώσσα που κανείς δεν γνωρίζει. Η κάμερα δείχνει πίσω της ένα σταυρό που κρέμεται στον τοίχο, πάνω στον οποίο είναι καρφωμένη, όπως ο Χριστός, μια γυμνή κούκλα."

J. S.

ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΖΕΡΑΡ
(πρωτότυπος τίτλος: The adventures of Gérard– ελ. τ.: Υπό τας διαταγάς του Ναπολέοντα)

(Μ. Βρετανία – Ιταλία – Ελβετία, 1970)

Σενάριο: Harry Craig, με τη συνεργασία των Henry Lester, Gene Gutowski, Charles Wood και Jerzy Skolimowski, βασισμένο σε τέσσερα επεισόδια του *The Exploits of Brigadier Gérard* και σ' ένα επεισόδιο του *The Adventures of Brigadier Gérard* του Arthur Conan Doyle.

Φωτογραφία: Witold Sobociński (οπερατέρ: Andrzej Kostenko).
Σκηνικά: Luciano Spadoni.
Κοστούμια: Dario Cecchi.
Μουσική: Riz Ortolani.
Ήχος: Hugh Strain.
Μοντάζ: John S. Smith, Alistair McIntyre.
Ηθοποιοί: Peter McEnery (Ζεράρ, αξιωματικός των ουσάρων), Claudia Cardinale (Τερέσα, κόμισα του Μοράλες), Eli Wallach (Ναπολέων Βοναπάρτης), Jack Hawkins (Μιλφέρ), Mark Burns (Ράσελ), Norman Rossington (Παπιλέτ), John Neville (Δουξ του Ουέλινγκτον), Paolo Stoppa (κόμης του Μοράλες), Ivan Desny (στρατηγός Λασάλ), Leopoldo Trieste (Μασενά), Aude Loring, Carlo Delle Piane.
Παραγωγή: Henry Lester και Gene Gutowski για την Sir Nigel Films.
Διάρκεια: 91'. Έγχρωμη, 35mm.

Οι Ισπανοί, με τη βοήθεια των Άγγλων, προβάλλουν σθεναρή αντίσταση στα στρατεύματα του Ναπολέοντα που έχουν εισβάλει στη χώρα τους. Αποκομμένες από το κυρίως σώμα του στρατού, οι γαλλικές δυνάμεις του στρατηγού Μασενά πολιορκούν χωρίς αποτέλεσμα τον οχυρωμένο πύργο των Μοράλες. Για να βοηθήσει τον αξιωματικό





του, ο Ναπολέων αποφασίζει να στήσει μια παγίδα στους εχθρούς του: ένα ψεύτικο μήνυμα, που θα 'πρεπε να φτάσει στον Μασενά, θα καταλήξει στα χέρια των Ισπανών, με στόχο να τους παραπλανήσει. Το πρόβλημα είναι ποιος θα παίξει το ρόλο του αγγελιαφόρου σ' αυτή τη λεπτή και δύσκολη αποστολή. Ο κλήρος πέφτει στον γενναίο, αλλά και αφελή, αξιωματικό των ουσάρων Ετιέν Ζεράρ. Ο Ζεράρ ξεκινά για την αποστολή του, αλλά, κάποια στιγμή, συναντά στο δρόμο του τη νεαρή Τερέσα, κόμισσα του Μοράλες, η οποία θέλει να του κλέψει το μήνυμα που μεταφέρει. Όμως και οι δύο πέφτουν στα χέρια του Μιλφέρ, ενός ιταλού ληστή. Όταν καταφέρνουν να δραπετεύσουν, συλλαμβάνονται απ' τον άγγλο ταγματάρχη των δραγόνων, Ράσελ. Ανάμεσα στους δύο άντρες (ίσως για χάρη της όμορφης Τερέσα) ξεσπά μα φοβερή αντιπαλότητα. Μετά από απίστευτες περιπέτειες, το μήνυμα του Ναπολέοντα, αντί να φτάσει στα χέρια των Ισπανών, παραδίδεται από τον Ζεράρ στον Μασενά. Τελικά, παρ' όλο που τα πράγματα δεν πήγαν σύμφωνα με το αρχικό σχέδιο του Ναπολέοντα, ο Ζεράρ θα βοηθήσει στη νίκη των Γάλλων επί των ισπανών εξεγερμένων.

"Μία αμερικανική εταιρεία παραγωγής βάζει ένα κλασικό αγγλικό βιβλίο στα χέρια ενός πολωνού σκηνοθέτη... Ο χώρος δράσης είναι η Ισπανία, και τα γυρίσματα γίνονται στην Ιταλία. Ο αμερικανός ηθοποιός Eli Wallach ερμηνεύει τον Ναπολέοντα, και η Ιταλίδα Claudia Cardinale, την ισπανίδα πριγκίπισσα. Όλα αυτά μαζί έγιναν μια γκροτέσκα σάτιρα για το Χόλιγουντ, κι εγώ ένιωθα σαν να βρισκόμουν σε μια γκομπροφσκική κατάσταση. Απ' τη στιγμή που δεν είχα τον τελικό λόγο στο μοντάζ (αυτό που λένε final cut), δεν είχα κανέναν έλεγχο. Η δική μου εκδοχή διαρκούσε 25 λεπτά περισσότερο απ' αυτήν που βγήκε στις αίθουσες. Ενώ γύριζα την ταινία, βρισκόμουν σε θέση άμυνας. Είπα στον εαυτό μου ότι, για να βγω αλώβητος, έπρεπε να χρησιμοποιώ το χιούμορ. Για να υπερασπίσει κανείς τον εαυτό του σε μια τέτοια κατάσταση, μονάχα ένας τρόπος υπάρχει: το αστείο. Κι αυτό ακριβώς έκανα: αστειευόμουν με όλα όσα υπήρχαν και συνέβαιναν γύρω μου. Αυτό το παιχνίδι μού κόστισε ένα χρόνο απ' τη ζωή μου και μου 'δωσε την ευκαιρία να καταλάβω τι είναι ο φόβος της ήττας."

J. S.

Για ένα φλιτζάνι τσάι...
του Tom Milne

[...] Ο Skolimowski είχε δηλώσει κάποτε: «Ποτέ δε σκέφτομαι συμβολισμούς όταν φτιάχνω μια ταινία· το καθετί αναδύεται αυθόρμητα και με σαφήνεια, κι εγώ δεν ερμηνεύω τίποτα». Ευτυχώς, αυτό ισχύει και ως προς τον πόλεμο στις *Περιπέτειες του Ζεράρ*, ταινία που δεν είναι φορτισμένη με συνειδητά μηνύματα για τον σύγχρονο κόσμο, όπως, για παράδειγμα, το *Βατερλό* ή *Η επέλαση της Ελαφράς Ταξιαρχίας*.[1] Σε κάποιο σημείο, μέσα στο ξέφρενο κυνήγι της δόξας, ο τολμηρός Ζεράρ κάνει μια παύση για όσο χρόνο χρειάζεται ώστε να προλάβει να συνειδητοποιήσει ότι ο πόλεμος δεν είναι το μοναδικό πράγμα στη ζωή του ανθρώπου («Υπάρχει και ο έρωτας!»), αλλά, στο τέλος, και πάλι καβαλάει περήφανος το άλογό του, αισιόδοξος για το πέρασμα του Ναπολέοντα, αφήνοντας πίσω του τη γοητευτική Τερέσα, ασφαλή κάτω από ένα δέντρο, να τον περιμένει για «κατανάλωση στο σπίτι». Το γεγονός ότι δε βλέπει τίποτα, δεν αισθάνεται τίποτα και δε μαθαίνει τίποτα, αποτελεί και το «μήνυμα» της ταινίας του Skolimowski, όπως συμβαίνει και με τις ιστορίες του Conan Doyle. Δεν απαιτούνται περίπλοκες ερμηνείες αυτού που, τελικά, αποτελεί απλώς έναν ελαφρύ αστεϊσμό εις βάρος του στρατιωτικού μεγαλείου, που αναπτύσσεται με εξαιρετική λεπτότητα. Ο ελαφρόμυαλος Ζεράρ, που εκμυστηρεύεται συνεχώς στην κάμερα ξεδιπλώνοντας την αυτοεκτίμησή του, εύκολα θα μπορούσε να μετατραπεί σε μια διαχρονική κωμική καρικατούρα, στο ύφος των ταινιών *Carry On...*,[2] αλλά, μέσα από την ερμηνεία του Peter McEnery, ο χαρακτήρας αναδύεται με γοητευτικό τρόπο, ως η τέλεια ενσάρκωση του «Ουσάρου της Κονφλάν» του Conan Doyle: «ιππεύει χαρωπά, ταλαντεύεται καμαρωτά και είναι ανέμελος κι ο αγαπημένος των κυριών και έξι ελαφρών ταξιαρχιών του ιππικού». Αναλαμβάνει κάθε επικίνδυνη αποστολή, στρίβοντας αμέριμνα το μουστάκι του, κι όταν τις φέρνει εις πέρας, ιππεύει με το δεξί του χέρι στερεωμένο στο γοφό του, με μια χειρονομία υπέρτατης αυθάδειας και αδιαφορίας. Ο McEnery δίνει μια ερμηνεία δουλεμένη μέχρι την τελευταία της λεπτομέρεια, που δένει πολύ καλά με τη σκηνοθεσία του Skolimowski, η οποία κρατά ζωηρό το ρυθμό της σαρωτικής δράσης, με εξόχως καίρια κωμικά γκαγκ και με πάμπολλες διακοσμητικές λεπτομέρειες που απουσιάζουν απ' τον Conan Doyle· π.χ., τη σκηνή όπου οι ουσάροι εξασκούνται στην ξιφομαχία λογχίζοντας πορτοκάλια από ένα περαστικό καρότσι, την καταδίωξη του McEnery και της Cardinale από τον τυφλό κόμη Μοράλες με το αναπηρικό καροτσάκι, την επίθεση από ένα μπουλούκι ακροβατών που, αφού κάνουν μια τούμπα στον τοίχο, πέφτουν πάνω στους έφιππους ουσάρους. Ωστόσο, τα καλύτερο απ' όλα είναι ότι ο Skolimowski προσθέτει μια μικρή νότα μαύρου χιούμορ στην ιστορία: όταν η Cardinale βασανίζει έναν αιχμάλωτο μ' ένα τεράστιο πριόνι για να τον αναγκάσει να μιλήσει (αυτός μεν γελάει, αλλά τα μέλη του αφαιρούνται το ένα μετά το άλλο από δύο υ-

πηρέτες της κόμισσας), ή όταν ο Jack Hawkins, που δίνει την καλύτερη ερμηνεία του εδώ και πολλά χρόνια, στο ρόλο ενός θρασύδειλου ληστή, σκαρφίζεται ένα σωρό διαβολικά τεχνάσματα, το πιο ήπιο απ' τα οποία είναι ένα τραπέζι φαγητού που κουβαλά ένας υπηρέτης, αφήνοντας να προεξέχει στη μέση το φαλακρό κεφάλι του, κατάλληλη επιφάνεια για να σπάνε αβγά. Το επεισόδιο με το κυνήγι της αλεπούς αποτελεί, ίσως, μια άστοχη στιγμή, καθώς βρίσκεται εκτός της περιρρέουσας ατμόσφαιρας του βιβλίου (είναι πολύ πιο αστείο στο πρωτότυπο), αλλά η ταινία, από κάθε άλλη άποψη, διαθέτει εξαιρετική χάρη και πνεύμα, χάρη και στην υπέροχη φωτογραφία τού Witold Sobociński, ενώ διαθέτει και τουλάχιστον δύο ακόμα υπέροχες ερμηνείες: του Eli Wallach, στο ρόλο ενός ευέξαπτου και κυνικού Ναπολέοντα, και του Mark Burns στο ρόλο του αξιωματικού που του αρέσει να παίρνει το κουταβάκι του στη μάχη και να σταματά στη μέση μια μονομαχία για ένα τονωτικό φλιτζάνι τσάι.

«Monthly Film Bulletin», τχ. 444, Ιανουάριος 1971.
Μετάφραση: Νεκταρία Νοταρίδου.

1. Η πρώτη, ταινία του Σεργκέι Μπόνταρτσουκ (1970)· η δεύτερη, του Tony Richardson (1968). (Σ.τ.Μ.)
2. Σειρά 29 κωμωδιών του βρετανικού κινηματογράφου, ο τίτλος των οποίων αρχίζει με τις λέξεις «Carry On...» («τράβα μπρος...») και οι οποίες, από την πρώτη [*Carry On, Sergeant* (1958)] ώς την τελευταία [*Carry on, Emmanuelle* (1976)] καλύπτουν σχεδόν μια εικοσαετία μεγάλων (εισπρακτικών) επιτυχιών. (Σ.τ.Μ.)

Ευανάγνωστη υπογραφή

του Nigel Andrews

Οι ταινίες που τολμούν να μην εμπίπτουν σε κάποια κατηγορία, αναλαμβάνουν τις ευθύνες τους – τουλάχιστον σ' αυτή τη χώρα. Εφόσον τα όρια της τέχνης και της ψυχαγωγίας είναι αυστηρώς καθορισμένα στο μυαλό των διανομέων, η περίπλοκη ταινία του Skolimowski *Οι περιπέτειες του Ζεράρ* έμεινε στο συρτάρι γι' αρκετούς μήνες. Το πρόβλημα είναι προφανές. Η ταινία είναι πολύ απλοϊκή για ν' αποτελεί τέχνη, και πολύ εξεζητημένη για να χαρακτηριστεί απλώς ψυχαγωγική. Δίνει ακόμα την εντύπωση ότι ο Skolimowski δημιούργησε αυτή την ταινία «εν παρόδω», επηρεασμένος (πράγμα διόλου απίθανο) από κάποιες προσωπικές εξομολογήσεις του («Η οκνηρία κρύβεται πίσω απ' ό,τι έχω κάνει»). Πράγματι, *Οι περιπέτειες του Ζεράρ* ανήκουν στο είδος εκείνων των ταινιών για τις οποίες μόνο ένας καθιερωμένος σκηνοθέτης θα μπορούσε ν' αποφύγει τα αρνητικά σχόλια. Η United Artists εξασφάλισε 3.000.000 δολάρια κι ένα σενάριο βασισμένο στις *Ναπολεόντειες Ιστορίες* του Conan Doyle, αλλά ο Skolimowski είχε ελευθερία κινήσεων και ως προς τα δύο. [...]

Η πλοκή, απλώς σηματοδοτεί, όταν βασιλεύει η αναρχία. Πέρα από κάποια κομμάτια πνευματώδους διαλόγου και κάποια καλοστημένα γκαγκ, ό,τι κατορθώνει η ταινία δεν το οφείλει ούτε στο σενάριο ούτε στην υποκριτική, αλλά σε κάποια φρενήρη, μπουρλέσκ παρωδία του κινηματογραφικού ιδιώματος. Ο εγκεφαλικός μονόλογος, που λαμβάνει χώρα μπροστά στην κάμερα και προσιδιάζει στο ύφος του Godard, μετατρέπεται στην καμποτίνικη κομπορρημοσύνη του Ζεράρ, κι από κει μεταφέρεται ακέραια και απρόσκοπτα, στους θεατές. Ο Skolimowski διανθίζει τη δράση με τη γρήγορη κίνηση του φιλμ (και του ήχου) και, καμιά φορά, με κάποιες απροσδόκητες παρεμβολές: ένας άντρας με μαύρο μανδύα, στην προσπάθειά του να κυνηγήσει τη ρόδα που έσπασε, γκρεμίζεται σε γρήγορη κίνηση από μια απότομη χαράδρα, σταματάει λίγο και καταλήγει σε μια αργή βουτιά στη λίμνη που βρίσκεται στο τέλος του γκρεμού· ή: καθώς εξυμνεί τον αυτοκράτορά του, ο Ζεράρ διακόπτεται απότομα από την εμφάνιση του Ναπολέοντα, που είναι καβάλα στ' άλογό του και περιβάλλεται από μια χρυσή λαμπρότητα.

Όσες φορές η ταινία κινδυνεύει να εκφυλιστεί σε επίδειξη μαγικών κόλπων, τη σώζει η μπαρόκ, αλά-Μιγχάουζεν ατμόσφαιρα του φανταστικού που δεσπόζει στις περιπέτειες του Ζεράρ, πλούσιες σε ευκαιριακές σουρεαλιστικές λεπτομέρειες, όπως, π.χ., το γεγονός ότι το τραπέζι του Μιλφέρ έχει ανθρώπινα πόδια γιατί το κουβαλάει άνθρωπος· τη σώζει επίσης το γεγονός ότι ο Ζεράρ αποτελεί έναν τυπικό σκολιμοφσκικό ήρωα, ιδιόρρυθμο και προσηλωμένο στο στόχο της ατομικής του ολοκλήρωσης: κατά κάποιον τρόπο, είναι το ναπολεόντειο αντίστοιχο του Μαρκ της *Αναχώρησης*. Παρά το φαινομενικό χαώδες τους, *Οι περιπέτειες του Ζεράρ* φέρουν μια ευανάγνωστη υπογραφή.

«Sight and Sound», τ. 40, τχ. 1, Χειμώνας 1970-1971.
Μετάφραση: Νεκταρία Νοταρίδου.

DEEP END
(πρωτότυπος τίτλος: Deep End – ελ. τ.: Η πρώτη επαφή ενός πρωτάρη)

(Δυτ. Γερμανία – ΗΠΑ, 1970)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, Jerzy Gruza, Bolesław Sulik.
Φωτογραφία: Charly Steinberger.
Σκηνικά: Anthony Pratt, Max Otto Jr.
Κοστούμια: Ursula Sensburg.
Ήχος: Carsten Ullrich, Christian Schubert.
Μουσική: Cat Stevens, The Can.
Μοντάζ: Barrie Vince.
Ηθοποιοί: Jane Asher (Σούζαν), John Moulder-Brown (Μάικ), Diana Dors (πελάτισσα), Karl-Michael Vogler (εκπαιδευτής), Christopher Sandford (αρραβωνιαστικός), Louise Martini («μοντέλο» του κλαμπ), Erica Beer (ταμίας στα δημόσια λουτρά), Karl Ludwig Lindt (διευθυντής στα δημόσια λουτρά), Dieter Eppler (Στόκερ), Eduard Linkers, Will Danin, Gerald Rowland, Jerzy Skolimowski.
Παραγωγή: Maran-Film (Μόναχο), Kettledrum Productions (Λος Άντζελες), Bavaria Atelier (Μόναχο).
Διάρκεια: 88′. Έγχρωμη, 35mm.

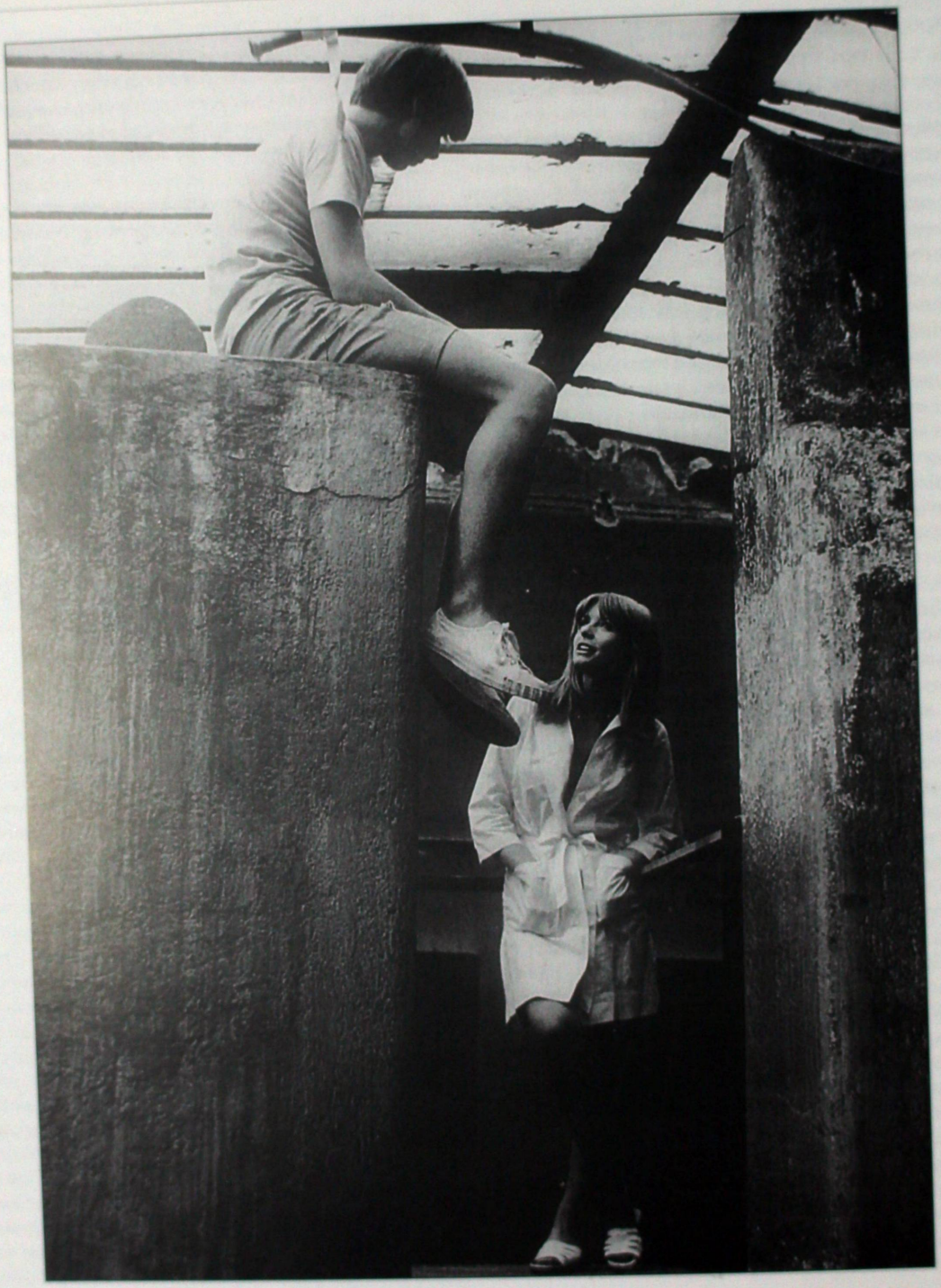
Ο 15χρονος Μάικ εγκαταλείπει το σχολείο και προσλαμβάνεται στα άθλια λουτρά του Νιούφορντ, στην περιφέρεια του Λονδίνου. Η Σούζαν, μια όμορφη, προκλητική και σεξουαλικά απελευθερωμένη κοπέλα, λίγο μεγαλύτερή του, του δείχνει τη δουλειά. Ο Μάικ, ντροπαλός και αφελής, την ερωτεύεται, αλλά εκείνη επιδεικνύεται αυτάρεσκα με το φίλο της, Κρις, και τον περιπαίζει. Όταν ο Μάικ αντιλαμβάνεται ότι η Σούζαν έχει διάφορους εραστές στα λουτρά, ζηλεύει κι αρχίζει να την παρακολουθεί παντού: στον κινηματογράφο, στο δρόμο, στα κακόφημα νυχτερινά κέντρα του Σόχο. Κάποια στιγμή, η Σούζαν επισημοποιεί τη σχέση της με τον Κρις, ο οποίος, με την ευκαιρία των αρραβώνων τους, της χαρίζει ένα ακριβό δαχτυλίδι. Εκείνη, πάντως, συνεχίζει να φλερτάρει με τον Μάικ, αφήνοντάς τον να ελπίζει. Ενώ πλησιάζει η μέρα του γάμου, η Σούζαν χάνει στο χιόνι το δαχτυλίδι των αρραβώνων κι απελπίζεται. Η Σούζαν και ο Μάικ, που προθυμοποιείται να τη βοηθήσει, κουβαλούν μια μεγάλη ποσότητα χιονιού μέσα στην οποία υποθέτουν πως βρίσκεται το δαχτυλίδι, τη βάζουν μέσα στην πισίνα που είναι άδεια για το Σαββατοκύριακο, και περιμένουν να λιώσει το χιόνι για να βρουν το δαχτυλίδι. Ενώ ο Μάικ ασχολείται με την ανεύρεση, η Σούζαν τηλεφωνεί στον Κρις για να τον ηρεμήσει. Όταν επιστρέφει, ο Μάικ έχει βρει το δαχτυλίδι και, ξαπλωμένος στον πάτο της άδειας πισίνας, της ζητά να κάνουν έρωτα για να της το δώσει. Η Σούζαν δέχεται, αλλά, όταν αντιλαμβάνεται ότι ο Μάικ δεν μπορεί να ολοκληρώσει την ερωτική τους επαφή, σηκώνεται να φύγει, ενώ η πισίνα αρχίζει σιγά σιγά να γεμίζει. Ο Μάικ, για να την εμποδίσει να φύγει, σπρώχνει προς το μέρος της έναν από τους προβολείς της πισίνας που τη χτυπά στο σβέρκο και τη σκοτώνει. Καθώς η πισίνα γεμίζει πάλι με νερό, ο Μάικ αγκαλιάζει εκστατικά το πτώμα που επιπλέει.

"Εν αρχή υπήρχε μόνο μια εικόνα, που την έβλεπα πολύ καθαρά πριν καν αρχίσω την ταινία: ο προβολέας που ταλαντεύεται και χτυπά από πίσω την κοπέλα, στο σβέρκο. Ο θάνατος είναι η τελευταία έκπληξη της ζωής, κι ο κινηματογράφος δεν έδειξε ποτέ το θάνατο έτσι: σαν μια έκπληξη, σαν κάτι που δεν το περιμένεις, αλλά αυτό έρχεται μ' έναν τρόπο πολύ καθημερινό. Ακριβώς, λοιπόν, απ' αυτή την τελική σκηνή άρχισα· από κει «σκαρφάλωσα», πιασμένος απ' τους κρίκους της αλυσίδας που οδηγούσαν στο θάνατο του τέλους. Αν και ο θεατής μπορεί να σοκαριστεί απ' αυτόν το θάνατο, εντούτοις, αν αναλύσει ψυχολογικά την ταινία, θα διαπιστώσει ότι είναι η πιο λογική λύση, η μόνη αποτελεσματική και, εκ των πραγμάτων, η μόνη δυνατή."

J. S.

Τάκλιν στο χιόνι
του Nigel Andrews

Η δήλωση του Skolimowski, ότι ποτέ δε σκέφτεται σύμβολα ή ερμηνείες όταν κάνει μια ταινία, είναι μια χρήσιμη υπενθύμιση για όποιον μπαίνει στον πειρασμό να δει στα δημόσια λουτρά του *Deep End* ένα μικρόκοσμο του σεξουαλικού κόσμου, τον γραφειοκρατικό διαχωρισμό των δύο φύλων, την επιδειξιομανία στην πισίνα σε αντίθεση με τις φαντασιώσεις στα καμαράκια.
Η λογική των ταινιών του Skolimowski είναι ποιητική: δημιουργεί προεκτάσεις, όχι μέσα από μια οργανωμένη σχέση ανάμεσα στην εικόνα και στο νόημα, αλλά μέσα από σουρεαλιστικές μεταφορές που εκρήγνυνται και σκορπούν στη ζωή σπινθήρες πραγματικότητας. Ο Skolimowski επιτρέπει απόλυτη ελευθερία στα όνειρα των ηρώων των ταινιών του – και μέσα σ' αυτή την αρένα του προσωπικού χώρου, οτιδήποτε, όσο απίθανο ή ηθικά ενοχλητικό κι αν είναι, μπορεί να συμβεί. Οι ήρωες στις προηγούμενες ταινίες του δονούνταν από μια τρέλα, απ' τη δύναμη των παθών που τους κυρίευαν –μποξ, αυτοκίνητα, στρατιωτικά ανδραγαθήματα–, κι ο Μάικ του *Deep End* ανήκει επίσης σ' αυτή την ομοταξία: ένας έφηβος, πρώην μαθητής, ο οποίος σταδιακά μεταμορφώνεται από θύμα σε θύτη (σ' έναν κόσμο όπου ο σεξουαλικός καιροσκοπισμός κυριαρχεί), αλλά, κατά περίεργο τρόπο, παραμένει απ' αρχής μέχρι τέλους αθώος.



Τα λουτρά είναι ένα γόνιμο έδαφος για τέτοια όνειρα: «Όταν είναι εδώ μέσα, όλοι είναι υπεράνθρωποι» λέει η Σούζαν, καθώς καθαρίζει την επιγραφή απ' τον τοίχο σ' ένα καμαράκι, ενώ ο οργασμικός «ποδοσφαιρικός» μονόλογος της Diana Dors, καθώς σφίγγει τον Μάικ πάνω στο στήθος της, ενώ την ίδια στιγμή φαντασιώνεται τον George Best[1] («Κάνει τάκλιν, ντριμπλάρει, ντριμπλάρει, ΣΟΥΤΑΡΕΙ!!!»), είναι ένα υποδειγματικό μάθημα για το πόσο υποδεέστερη μπορεί να είναι η πραγματικότητα μπροστά στο πάθη που μας καταδυναστεύουν. Η υπερβολική γοητεία που ασκεί το σεξ στον Μάικ, τρέφεται από την παντοχού παρούσα εμπορική εκμετάλλευσή του: η ερωτική ταινία που βλέπει ενώ οφθαλμορνεύει τη Σούζαν (μια ξεκαρδιστική παρωδία των ταινιών πορνό), το διαφημιστικό ταμπλό με τη στριπτιζέζ (ίδια η Σούζαν) το οποίο κλέβει και πάνω στο οποίο, αργότερα, θα επιπλεύσει στην πισίνα, σε μια καθαρή έκφραση λατρείας.

Καίτοι η δομή του είναι αποσπασματική (το βιαστικό, επεισοδιακό ύφος των ταινιών του Skolimowski, ίσως εξηγείται απ' την ομολογία του ότι γύρισε την *Αναχώρηση* σε 27 μέρες για να μην προλάβει να τη βαρεθεί), το *Deep End* έχει κάποιες εντυπωσιακές σκηνές που μένουν στη μνήμη. Οι σποραδικές υποβρύχιες σκηνές της ταινίας συνοδεύουν την κατάδυση του Μάικ στη φαντασία, όπως οι οπτασίες της γυμνής Σούζαν που, από τη σκηνή με το διαφημιστικό ταμπλό στην πισίνα (η οποία γίνεται πραγματικά υποβρύχια), καταλήγουν στο τελευταίο πλάνο του νεκροφιλικού εναγκαλισμού του, με το αίμα να βγαίνει απ' το λαιμό της νεκρής κοπέλας.

Η ταινία ξεκινά και τελειώνει με το κόκκινο υγρό που πλημμυρίζει το πλάνο: μια εικόνα που μπορεί και να απεικονίζει τη διάχυση του παράλογου πάθους, και που αποκτά νόημα σαν μια οπτική αρμονία, είτε σε σχέση με τη σκηνή όπου ένα μυστηριώδες χέρι βάφει ένα τμήμα τού τοίχου του διαδρόμου κόκκινο, ενώ στο φόντο εξελίσσεται ένας καβγάς ανάμεσα στη Σούζαν και την ταμία, είτε όταν τα δοχεία της κόκκινης μπογιάς αναποδογυρίζονται θεαματικά, κατά τη διάρκεια της φιλονικίας του Μάικ και της Σούζαν. Επιπλέον, τα κόκκινα μαλλιά της Σούζαν, το πλάνο στο οποίο καδράρεται με φόντο έναν πορτοκαλή και κόκκινο τοίχο των λουτρών – όλα αυτά χρησιμεύουν στο να προσδιορίσουν τη Σούζαν ως τη γυναίκα-πειρασμό της ταινίας.

Σ' ένα ευρύτερο πεδίο, το *Deep End* δημιουργεί αναρίθμητες αντιστοιχίες με τις σημασίες του τίτλου του – deep end (βαθύ τέλος) και shallow end (ρηχό τέλος)·[2] η εξέλιξη του Μάικ, από ανώριμο σχολιαρόπαιδο σ' έναν κυριολεκτικά σεξουαλικό δολοφόνο, η οπτική αντίθεση ανάμεσα στους άθλιους, έρημους δρόμους του Λονδίνου (για την ακρίβεια: του Μονάχου) την ημέρα, και στη διεφθαρμένη λάμψη των νυχτερινών κλαμπ. Η αποφασιστικότητα του Μάικ να βυθομετρήσει αυτά τα βάθη, τον οδηγεί τελικά να είναι μανιακά προσηλωμένος στο στόχο του (αυτό απεικονίζεται υπέροχα στο επεισόδιο με το διαμάντι που βρίσκεται όταν λιώνει το χιόνι), έτσι ώστε ακόμα κι ο θάνατος της Σούζαν να μην προκαλεί άλλα συναισθήματα, παρά μονάχα ευγνωμοσύνη γι' αυτό το ύστατο δώρο σωματικής υποταγής. Ο εξαιρετικός συνδυασμός ποίησης και μαύρης κωμωδίας σ' αυτή τη σκηνή είναι το φυσιολογικό αποκορύφωμα σε μια ταινία που εναλλάσσει διαθέσεις με μεγάλη ταχύτητα, δημιουργώντας μια σπουδή για τη διόγκωση της εμμονής που είναι ταυτόχρονα αστεία και τρομαχτικά αληθινή.

«Monthly Film Bulletin», τ. 38, τχ. 447, Απρίλιος 1971.
Μετάφραση: Δημήτρης Μπάμπας.

1. Ποδοσφαιριστής της δεκαετίας του '70, γνωστός τόσο για τις εξαιρετικές ικανότητές του όσο και για την άστατη ζωή του και τον χρόνιο αλκοολισμό του. (Σ.τ.Μ.)
2. Η έκφραση deep end χρησιμοποιείται με δύο τρόπους: για να δηλώσει απώλεια της ψυχραιμίας και οργή (go off the deep end), αλλά και για να εκφράσει την κατάσταση κάποιου ο οποίος, χωρίς προηγουμένως να έχει εμπειρία, μαθαίνει κάτι (be thrown in at deep end). Μια αντίστοιχη έκφραση στην ελληνική γλώσσα είναι: «Έπεσα να κολυμπήσω σε βαθιά νερά». Είναι φανερό ότι ο τίτλος της ταινίας εμπεριέχει και τις δύο χρήσεις. (Σ.τ.Μ.)

Βέρθερος και Καρλότα
του Hervé Guibert

Σε κάποιους απλούς, καθημερινούς ανθρώπους επιφυλάσσεται το πεπρωμένο ρομαντικών ηρώων: το μαγικό ραβδί ενός Πολωνού θα μεταμορφώσει σε Βέρθερο ένα συνηθισμένο και γοητευτικό αγόρι, που δουλεύει λουτράρης, στο Λονδίνο του 1970, κι ο νεαρός μπλέκει με μια στρίγκλα Καρλότα και παραλίγο να πεθάνει παρθένος. Ο Βέρθερος κάνει ποδήλατο: μια κινούμενη κάμερα παρακολουθεί τον ήρωα, ο άνεμος και η ταχύτητα του ανακατεύουν τα μαλλιά, η μουσική του Cat Stevens αγκαλιάζει την εικόνα, οι έφηβοι της δεκαετίας του '70 ριγούν και προσδοκούν την περιπέτεια. Άραγε οι έφηβοι της δεκαετίας του '80 θα συγκινηθούν απ' αυτή τη μινιατούρα, η οποία είναι καθ' όλα αριστουργηματική, ως προς τη σεναριακή λογική, τη ζωντάνια και τα αισθήματά της; Είναι βέβαιο, γιατί οι δυο ήρωες του Skolimowski, η Σούζαν και ο Μάικ, είναι αρχετυπικοί, σαν τους ήρωες του Goethe· είναι όπως ακριβώς πρέπει: «λογικοί» μαζί και υπερβολικοί· παραδειγματικοί, αιώνιοι. Όλα ανεξαιρέτως τα πρόσωπα, ακόμα και τα δευτερεύοντα ή τα εντελώς ελάσσονα, όλες οι μορφές που διακρίνουμε έστω και φευγαλέα στην ταινία, μας μένουν αξέχαστα. Ο Κινέζος που πουλάει χοτ-

ντογκ, λέει έξι λέξεις όλες κι όλες: «Yes, sir. Mustard?» και «Thank you, sir»· ακόμα κι αν περάσουν δέκα χρόνια και τον δούμε με ευρωπαϊκή περιβολή σε κάποια άλλη ταινία, πάλι θα τον θυμηθούμε. Ένα πλάνο των δύο δευτερολέπτων το πολύ στο μετρό του Λονδίνου, όπου οι δυο έξαλλοι ήρωές μας τσακώνονται, εστιασμένο σ' έναν άσχετο με την ιστορία τραβεστί που «παρίσταται» στη σκηνή, μας δίνει μια εικόνα της αληθινής ζωής.

Τα τελευταία είκοσι λεπτά της ταινίας αποτελούν, τρόπον τινά, μια επιτομή της κατεργαριάς που πρέπει κανείς να διαθέτει για να γράψει μια ιστορία και να τη μετατρέψει σε εικόνες: ο Skolimowski, που είχε ήδη εξασκηθεί με τον Polanski στο σενάριο της ταινίας *Μαχαίρι στο νερό*, αρχίζει να κεντάει στην αφήγηση μαργαριτάρια και διαμάντια. Ο Βέρθερος, για να εκδικηθεί την Καρλότα, που συνεχίζει να τον βασανίζει «θανάσιμα», υποσχόμενη σ' έναν κατσούφη τύπο ότι θα τον παντρευτεί, της τρυπάει τα λάστιχα του αυτοκινήτου και κρύβεται. Καταλαβαίνει εκείνη τι έγινε, τον βρίσκει, τον κυνηγάει μες στο χιόνι, τον χτυπάει· αυτός πιστεύει ότι του έσπασε ένα δόντι. Το δόντι του, όμως, χτύπησε στο διαμάντι του δαχτυλιδιού των αρραβώνων της, που κοστίζει μια περιουσία κι είναι η μοναδική αιτία των αρραβώνων της. Το διαμάντι ξεκολλάει και πέφτει στο χιόνι. Πώς να το βρουν; Ψάχνουν και ξαναψάχνουν στον πάγο: τίποτα· βρίσκουν μόνο χαλίκια και σκουπίδια. Ο Βέρθερος χαράζει με το τακούνι του έναν κύκλο και κλείνει μέσα την Καρλότα· στη συνέχεια, μαζεύουν το χιόνι μέσα σε μεγάλες τσάντες, τις κουβαλούν, λυγίζουν από το βάρος. Πού να τις πάνε;

Στην πισίνα; Πράγματι, στην πισίνα γίνονται εργασίες· επειδή δουλεύουν εκεί, έχουν τα κλειδιά. Η πισίνα είναι άδεια· ρίχνουν μέσα το χιόνι. Κατεβάζουν τους μεγάλους προβολείς που βρίσκονται από πάνω. Για να κάνουν καλύτερα τη δουλειά τους, συνδέουν ένα τσαγερό σ' ένα απ' τα φώτα, για να λιώσουν τον πάγο· βλέπουμε ένα γυμνό καλώδιο: μπορεί να πάθουν ηλεκτροπληξία. Χτυπάει το τηλέφωνο, η Καρλότα πηγαίνει ν' απαντήσει. Είναι ο αρραβωνιαστικός της, δυσαρεστημένος. Ο Βέρθερος ακούει το στόμα που αγαπά, να εκστομίζει λόγια αγάπης σε άλλον. Όταν η Καρλότα γυρίζει, τον βρίσκει ξαπλωμένο ανάσκελα, κάτω από μια πετσέτα – τη σηκώνει: είναι γυμνός, της βγάζει τη γλώσσα, επάνω λαμποκοπάει το διαμάντι. Της το δίνει μες στην παλάμη του· εκείνη το αρπάζει και το βάζει βιαστικά στην τσάντα της. Πιστεύουμε (έστω, αυτός πιστεύει) ότι είναι έτοιμη να φύγει, όμως εκείνη τον πλησιάζει.

Ο εργάτης που επισκευάζει την πισίνα, έχει ξανανοίξει τις βάνες· το νερό, αργά αργά, ανεβαίνει· εκείνη θέλει να φύγει· αυτός θέλει να την κρατήσει. Ηλεκτροπληξία μπορεί να μην έπαθαν, αυτός όμως αρπάζει ένα από τα φώτα και της το πετάει με δύναμη στο σβέρκο για να τη σταματήσει· εκείνη αγγίζει το αίμα της και ταλαντεύεται χαμογελαστή, γλιστράει μέσα στο νερό, κι αυτός τη σφίγγει γι' άλλη μια φορά στην αγκαλιά του. Ξέρουμε πολύ καλά ότι θα παλέψει με τα πνευμόνια του για να μείνει μαζί της, και τα πνευμόνια του θα τον προδώσουν, και θέλουμε να γίνει έτσι. Αν για ένα μόνο πράγμα αξίζει τον κόπο να μιλάει κανείς: για τον έρωτα, τότε ο Skolimowski μιλάει για τον έρωτα υπέροχα.

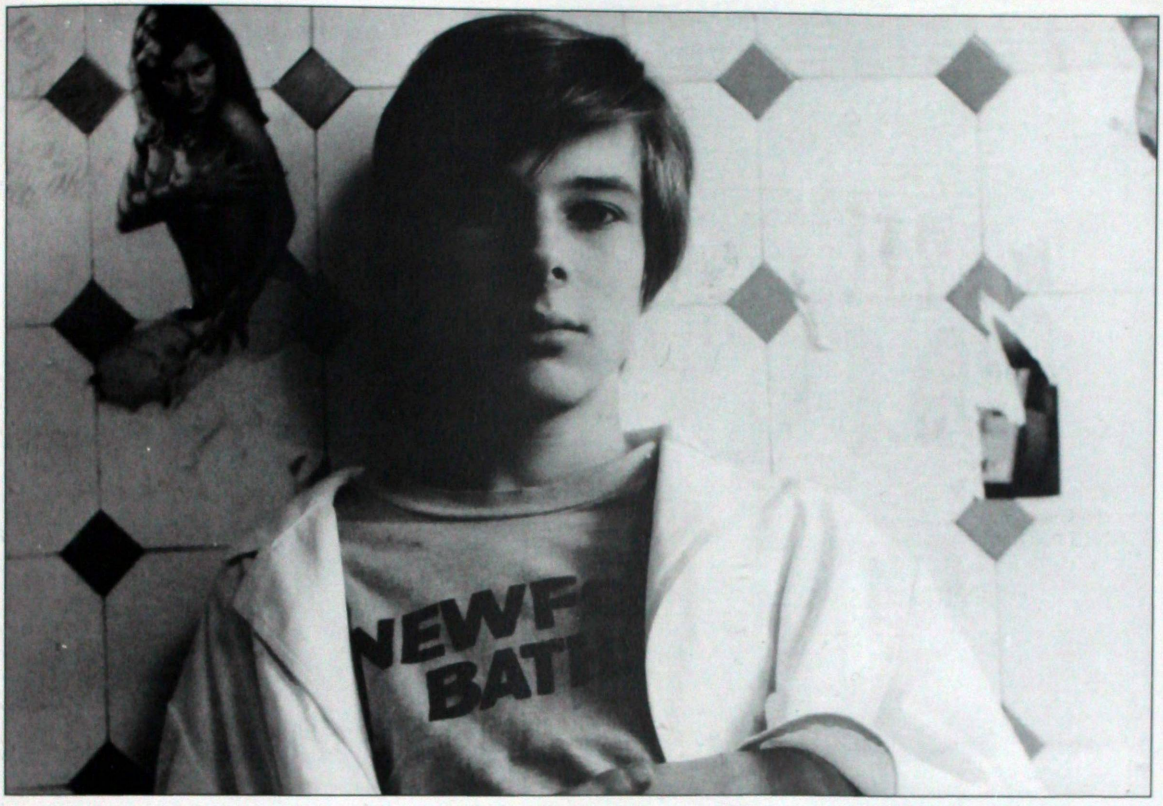
«Le Monde», 10 Φεβρουαρίου 1983.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

Μια τελετή βάπτισης
ή Τα πολλά επεισόδια μιας βίαιης ενηλικίωσης

του Δημήτρη Μπάμπα

Ο νεαρός ήρωας, Μάικ, ξεναγείται από την ηρωίδα, Σούζαν, στο χώρο των δημοσίων λουτρών κι ενημερώνεται για τα επαγγελματικά του καθήκοντα. Με το που μπαίνει στο χώρο της πισίνας, ρωτά τη Σούζαν αν επιτρέπεται στους υπαλλήλους να κάνουν μπάνιο. Πριν η νεαρή ηρωίδα προλάβει να δώσει καταφατική απάντηση, ο Μάικ έχει παραπατήσει και βρίσκεται μέσα στο νερό της πισίνας. Αυτή η σκηνή, στην αρχή της ταινίας, πέρα από το να συστήσει στον θεατή έναν σημαντικό (όπως θα αποδειχθεί στη συνέχεια) χώρο της δραματικής πλοκής, συνιστά κι ένα σημαδιακό γεγονός για τον ήρωα: αποτελεί μια –κατά τύχην– τελετή βάπτισης. Σ' αυτή την τελετή, ως είθισται, δύο πρόσωπα πρωταγωνιστούν: η ανάδοχος –η Σούζαν– κι ο αναδεκτός της – ο Μάικ. Κι όπως σε κάθε τελετή βάπτισης, έτσι κι αυτή η σκηνή προσδιορίζει κι επισφραγίζει τη σχέση των δύο συμμετεχόντων: ο Μάικ θα διδαχθεί από την «πνευματική» του μητέρα, τη Σούζαν, όχι μόνο τα μυστικά της νέας του δουλειάς, αλλά κι έναν νέο, πρωτόγνωρο γι' αυτόν κόσμο: τον κόσμο της ενήλικης σεξουαλικότητας, των κόσμο των ερωτικών παθών και των ερωτικών εμμονών. Εδώ, η Θεία Χάρις που σε κάθε νεοφώτιστο απονέμεται, έχει μια σαφή σαρκική διάσταση: είναι η μύηση στα πάθη και στις εμμονές του ίμερου που τελείται κατά τη διάρκεια της ταινίας.

Λαμβάνοντας, σ' αυτή τη σκηνή, το βάπτισμα του «πυρός», ο Μάικ εισέρχεται, χωρίς καμία προετοιμασία, στη διακεκαυμένη ζώνη της ερωτικής επιθυμίας, βαδίζει στους δολίχους του σεξ. Ο κλειστός χώρος των δημοσίων λουτρών, με την τοπογραφία του, τα διαφορετικά τμήματά του (ο δημόσιος χώρος –η πισίνα– κι ο ιδιωτικός – τα καμαράκια), το διαχωρισμό των φύλων (ο οποίος, όμως, συστηματικά παραβιάζεται από τους εργαζομένους), αλλά και η θέση των εργαζομένων σ' αυτόν το χώρο, ως αντικειμένων τού πόθου των θαμώνων, φαίνεται ότι αποτελεί τον ιδανικό τό-



πο για να τελεστούν οι τελετουργίες μύησης του ήρωα και, εντέλει, της ενηλικίωσής του. Οι σεξουαλικές φαντασιώσεις των θαμώνων του, αλλά και οι κρυφές σεξουαλικές δραστηριότητες των «ενοίκων» του (δηλαδή της Σούζαν) στις οποίες ο Μάικ γίνεται εκούσιος μάρτυρας και ακούσιος συμμέτοχος,[1] εκβιάζουν· ασκούν στον ήρωα μια συναισθηματική πίεση· αποτελούν, τέλος, μαρτύρια και ασκήσεις δοκιμασίας. Πόνοι μιας αναπόφευκτης γέννας ή το τίμημα που πρέπει να πληρώσει ο ήρωας για να γίνει δεκτός στον κόσμο της ενήλικης επιθυμίας, αυτά τα επεισόδια συνιστούν τραυματικές εμπειρίες, που υποχρεώνουν τον Μάικ να εγκαταλείψει τους ανοικτούς χώρους της παιδικής ηλικίας και να χαθεί μέσα στο λαβύρινθο των δημοσίων λουτρών, να καλυφθεί από το ημίφως της ενήλικης ζωής.[2]

Εγκαταλείποντας την ημέρα και εισερχόμενος στις επικράτειες του σκότους, ο Μάικ χρειάζεται έναν οδηγό, ένα πρόσωπο που θα του προσφέρει το μίτο της Αριάδνης, που θα τον βγάλει απ' το λαβύρινθο. Μιαν εκλεκτική συγγένεια μπορεί ν' αναγνωρίσει ο θεατής ανάμεσα στα δύο κεντρικά πρόσωπα, τον Μάικ και τη Σούζαν: είναι μια αίσθηση παιδικότητας που μπορεί να τη διακρίνει κάποιος στη συμπεριφορά αυτών των χαρακτήρων – πολύ πιο σαφή και καθαρή στην περίπτωση του Μάικ, φευγαλέα και αμυδρή στην περίπτωση της Σούζαν.[3] Και καθώς ο έρωτας ανθίζει πάντα στο κοινό έδαφος, αυτή η παιδικότητα είναι το εύφορο έδαφος για τον έρωτα του Μάικ. Δασκάλα, αλλά και «συμμαθήτρια», η Σούζαν μοιάζει να είναι το ιδανικό πρόσωπο για τον Μάικ: μπορεί να του διδάξει μια εμπειρία ζωής –τον έρωτα–, αλλά και να βαδίσει μαζί του στο ρυθμό του: δεν εκβιάζει και δεν προσφέρεται (όπως η ξανθιά πελάτισσα των λουτρών), αλλά επιβάλλει την παρουσία της μέσα απ' την ανεπιτήδευτη σαγήνη της.

Περιπλανώμενος στην ενδιάμεση ζώνη –μεταξύ παιδικότητας και ενήλικης ζωής[4]–, ο κεντρικός χαρακτήρας δε θ' αργήσει να γνωρίσει τις σκληρές πλευρές της ενήλικης σεξουαλικότητας, να βιώσει με δραματικό τρόπο τις συνέπειες της ερωτικής του επιλογής. Δυναστευμένος από τον ανεκπλήρωτο έρωτά του για τη Σούζαν και τις απραγματοποίητες ερωτικές του επιθυμίες, ο Μάικ θα γνωρίσει την απόρριψη, τον κυνισμό και την εμπορική εκμετάλλευση του έρωτα. Αιχμάλωτος του πόθου και υπηρέτης του ίμερου, ο Μάικ –σε μια σκηνή που εκφράζει με τον καλύτερο τρόπο τη δυναμική της ερωτικής φαντασίωσης– θα μεταμορφώσει όλη αυτή την αρνητική εμπειρία σε κάτι τελείως προσωπικό: έτσι, ένα φετίχ (το διαφημιστικό ταμπλό με τη φωτογραφία της Σούζαν) μεταλλάσσεται σε



μια ζωντανή παρουσία, στο αντικείμενο, αλλά και την απόλυτη ενσάρκωση του ερωτικού του πόθου.

Αυτή η σκηνή –που ξεκινά με τον Μάικ να επιπλέει στην πισίνα, αγκαλιά με το διαφημιστικό ταμπλό, για να καταλήξει υποβρύχια, με τον ήρωα ν' αγκαλιάζει τη Σούζαν, δεν αποτελεί μόνο τον προσωπικό, ιδιαίτερο χώρο τού Μάικ μέσα στην αφήγηση, έναν τόπο όπου με καθαρότητα εκτίθενται οι πιο βαθιές του επιθυμίες· είναι και, παράλληλα, μια σκηνή η οποία εικονογραφεί και τις αυταπάτες που συνοδεύουν τους ανεκπλήρωτους έρωτες: αδιαφορώντας για την έκπτωση του φύλακα-αγγέλου του, ο Μάικ προσηλώνεται ακόμα πιο έντονα στην εικόνα του. Τεκμήριο κυνισμού και αμοραλισμού μέσα στον οποίο είναι βυθισμένη η Σούζαν, το διαφημιστικό ταμπλό χάνει την υλική του υπόσταση και γίνεται μια άυλη ύπαρξη· ένα πλάσμα της φαντασίας του ήρωα, το οποίο υπάρχει όχι διαμέσου μιας πνευματικής αντίληψης για τον έρωτα, αλλά μιας σαρκικής διάστασης της ερωτικής επιθυμίας. Είναι η δύναμη της ερωτικής επιθυμίας που μεταμορφώνει το διαφημιστικό ταμπλό, κι είναι η ίδια δύναμη –ζωοποιός, τυφλή και ανεξέλεγκτη– που οδηγεί τα βήματα του ήρωα. Ωστόσο, αυτή η σκηνή αποκτά ιδιαίτερη σημασία και βαρύτητα, όταν η αφήγηση οδηγείται στην κορύφωσή της: ακριβώς στον ίδιο χώρο, εκεί όπου διαδραματίζονται οι σεξουαλικές φαντασιώσεις του Μάικ, θα τελεστεί και η σεξουαλική του μύηση. Τώρα, όμως, αυτός ο χώρος, η πισίνα, είναι άδειος από νερό, και τα σώματα των δύο εραστών, καθώς κείτονται στον πυθμένα, δείχνουν το αληθινό βάρος τους: δεν πλέουν, δεν κινούνται ελεύθερα μέσα στο χώρο, όπως στη φαντασίωση· βρίσκονται καθηλωμένα, σχεδόν ακίνητα, στον πυθμένα. Δεν προκαλεί, λοιπόν, έκπληξη το γεγονός ότι η σεξουαλική πράξη δεν ολοκληρώνεται, ότι η ερωτική επαφή παραμένει τελικά ανέφικτη: στην ερωτική επαφή μεταξύ των δύο κεντρικών χαρακτήρων υπάρχει ένα έλλειμμα, μια διάσταση. Κι αυτή η διάσταση (δηλαδή η απόσταση ανάμεσα στη φαντασίωση του έρωτα και στη σκληρή πραγματικότητα του σεξ) είναι που κάνει τον Μάικ ένα τραγικό πρόσωπο.[5]

Ακριβώς σ' αυτή τη σκηνή, της αποτυχημένης ερωτικής συνεύρεσης, συντελείται η συναισθηματική (και όχι μόνο) ενηλικίωση του ήρωα. Εδώ ο Μάικ έχει ν' αντιμετωπίσει την απαρέσκεια και την απόρριψη από τη Σούζαν – και η αδυναμία ολοκλήρωσης της ερωτικής επαφής, αλλά και η απόρριψη, κορυφώνουν τη δραματική πλοκή: καθώς η Σού-

ζαν είναι ένα πλάσμα με διττή υπόσταση –ένα αληθινό πρόσωπο, αλλά κι ένα πλάσμα που κατοικεί στη φαντασία τού ήρωα (το αντικείμενο του ερωτικού του πόθου)–, ο Μάικ διεκδικεί τα δικαιώματά του· δηλαδή, την απόλυτη κυριότητα αυτού του προσώπου. Έτσι, κι ενώ τα νερά ξαναγεμίζουν την πισίνα, ο ήρωας, ιδιοκτήτης του αντικειμένου τού πόθου του, μπορεί πλέον να βυθιστεί στον κόσμο των φαντασιώσεών του.[6] Τώρα είναι ο κύριος, ο μοναδικός κάτοχος του καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας διαφιλονικούμενου σώματος της αγαπημένης του: την έχει κατακτήσει...

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2000

1. Αναφερόμαστε στο επεισόδιο με την ξανθιά θαυμάστρια του George Best, αλλά και στην κάλυψη που προσφέρει ο Μάικ στις ερωτικές συναντήσεις της Σούζαν, στα καμαράκια των λουτρών.
2. Καθώς σχεδόν όλη η αφήγηση διαδραματίζεται σε εσωτερικούς χώρους, τρεις σκηνές, κινηματογραφημένες σε εξωτερικούς χώρους, συνιστούν την εξαίρεση στη σκοτεινή ατμόσφαιρα της ταινίας. Οι δύο πρώτες βρίσκονται στο πρώτο μέρος της ταινίας κι απεικονίζουν την ανέμελη περιπλάνηση του Μάικ με ποδήλατο: εδώ, οι ανοικτοί χώροι και το φως της ημέρας δίνουν τον τόνο. Η τρίτη έχει μια τελείως διαφορετική σημασία, καθώς βρίσκεται στο τέλος της ταινίας: είναι η συμμετοχή του Μάικ σ' έναν αγώνα δρόμου και η αρχή της κορύφωσης της σχέσης του με τη Σούζαν.
3. «Mammy's boy» (μαμόθρεφτο): είναι το επιτιμητικό σχόλιο που απευθύνει η Σούζαν στον Μάικ, κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψης των γονιών του, ενώ οι κούκλες που διακοσμούν το δωμάτιο της ηρωίδας, αλλά και τα «παιχνίδια» που παίζει με τον Μάικ (σκηνή με την αφίσα της εγκυμοσύνης), προσφέρουν την αμυδρή αίσθηση παιδικότητας στη σχεδίαση του χαρακτήρα της.
4. Η καταστροφή του ποδηλάτου – στη διάρκεια μιας νυχτερινής παρακολούθησης – σημαδεύει την οριστική αποχώρηση του ήρωα από τις επικράτειες της παιδικής ηλικίας, όχι όμως και την είσοδό του στον κόσμο των ενηλίκων: αυτή θα συμβεί μόνον εάν και όταν ολοκληρωθεί η σχέση του με τη Σούζαν...
5. Ο θεατής, παρακολουθώντας την πορεία της σχέσης των δύο κεντρικών χαρακτήρων, δεν μπορεί ν' αποφύγει το συσχετισμό με μια μεταγενέστερη πολωνική ταινία: τη *Μικρή ερωτική ιστορία* του Krzysztof Kieślowski.
6. Η κυριαρχία του κόκκινου χρώματος σ' αυτή τη σκηνή προσφέρει στο θεατή και τη σημασία της χρήσης του απ' το σκηνοθέτη: το κόκκινο δε χρησιμοποιείται μόνο για να σηματοδοτήσει την ηρωίδα ως το διαφιλονικούμενο αντικείμενο του πόθου· δημιουργεί και το κλίμα και την ατμόσφαιρα μέσα στην οποία αναπτύσσεται η αφήγηση. Επίσης, όμως, προϊδεάζει τον ήρωα (αλλά και το θεατή) για την κατάληξη που θα έχει η ερωτική του σχέση.

ΡΗΓΑΣ, ΝΤΑΜΑ, ΒΑΛΕΣ (πρωτότυπος τίτλος: King, Queen, Knave / König, Dame, Bube – ελ. τ.: Δασκάλα για πρωτάρηδες)

(Δυτ. Γερμανία – ΗΠΑ, 1972)

Σενάριο: David Shaw, David Seltzer, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Vladimir Nabokov.
Φωτογραφία: Charly Steinberger.
Σκηνικά: Rolf Zehetbauer.
Κοστούμια: Ina Stein.
Μουσική: Stanley Myers, Francis Monkman.
Ήχος: Karsten Ullrich, Hans Joachim Richter.
Μοντάζ: Melvin Shapiro.
Ηθοποιοί: Gina Lollobrigida (Μάρτα Ντρέγιερ), David Niven (Τσαρλς Ντρέγιερ), John Moulder-Brown (Φρανκ Ντρέγιερ), Mario Adorf (καθηγητής Ρίτερ), Carl Fox-Duering (Έντριχτ), Christopher Sandford (Χόφμαν), Christine Schubert (Ιζόλντα), Sonia Hofman, Erica Beer, Jerzy Skolimowski.
Παραγωγή: Maran-Film (Μόναχο), Wolper Pictures (Λος Άντζελες).
Διάρκεια: 92'. Έγχρωμη, 35mm.

Ο έφηβος Φρανκ, έχοντας μείνει ορφανός, πηγαίνει να βρει τον θείο του, Τσαρλς, πλούσιο έμπορο ανδρικών ρούχων που ζει στο Μόναχο, παντρεμένος με την όμορφη Ιταλίδα Μάρτα. Ο Φρανκ, αφελής, γκαφατζής και υπερβολικά μύωπας, τακτοποιείται σε μια πανσιόν, δουλεύει στο κατάστημα του θείου του και ερωτεύεται την προκλητική «θεία» του. Στην πανσιόν γνωρίζεται με τον καθηγητή Ρίτερ, ο οποίος, έχοντας ανακαλύψει έναν τύπο συνθετικού δέρματος, προτείνει στον Τσαρλς να χρηματοδοτήσει την εφεύρεσή του και να κατασκευάσουν κούκλες βιτρίνας για το κατάστημά του. Στο μεταξύ, η Μάρτα παρασύρει τον αγαθό Φρανκ στο κρεβάτι της, με σκοπό να τον χρησιμοποιήσει για να δολοφονήσει το σύζυγό της και να ιδιοποιηθεί την περιουσία του. Η πρόταση του Ρίτερ για τις κούκλες βιτρίνας αποδεικνύεται μια αποτυχία, ενώ ο Τσαρλς, σε μια επίσκεψη στην πανσιόν του ανιψιού, παραλίγο να τον πιάσει στα «πράσα» με τη Μάρτα, το σχέδιο της οποίας είναι να πάνε κι οι τρεις τους ταξιδάκι στην Κυανή Ακτή και να σκηνοθετήσουν ένα ατύχημα με τον Τσαρλς, που δεν ξέρει κολύμπι. Έτσι, ζευγάρι κι ανιψιός ξεκινούν για τη θάλασσα. Εκεί, στη διάρκεια μιας βαρκάδας, ο Φρανκ χάνει τα γυαλιά του, προσπαθεί να τα πιάσει, η βάρκα τουμπάρει, κι ενώ οι δύο άντρες σώζονται, πνίγεται η Μάρτα. Ο Φρανκ γίνεται μοναδικός κληρονόμος τού θείου, αλλά, από μια σατανική σύμπτωση, που έχει να κάνει με τις κούκλες της βιτρίνας, ο Τσαρλς θα ανακαλύψει ποια ήταν η ερωμένη του ανιψιού του...

"Στο υλικό που είχα γυρίσει, υπήρχαν και καλά κομμάτια. Αν τα συνέθετε κανείς με ικανοποιητικό τρόπο, θα μπορούσε να αποδώσει την ειρωνεία, την πίκρα, την ωμότητα του Nabokov. Αυτό, βέβαια, προϋπέθετε μια δημιουργική δουλειά στην αίθουσα του μοντάζ, κάτι που ήταν αδύνατον από τη στιγμή που ο μοντέρ τηλεφωνούσε δέκα φορές τη μέρα στο Λος Άντζελες, στα αφεντικά του, για να τους μεταφέρει αυτό που ήθελα να κάνω. Μετά από δύο-τρεις εβδομάδες συνεχών φιλονικιών και συγκρούσεων, τα παράτησα όλα."

J. S.

Στρώματα ονείρου και εκρήξεις εμμονών
του Richard Combs

Αυτή η παράδοξη, συγκεχυμένη, αν και καθαρά ναμποκοφιανή ταινία του Skolimowski έγινε χλιαρά δεκτή στο Φεστιβάλ Καννών του 1972, και φαίνεται ότι, στη συνέχεια, εγκαταλείφθηκε στη δική της ερμητική λησμοσύνη, σ' ένα από εκείνα τα αλλόκοτα, εξωπραγματικά τοπία που ο Skolimowski έχει σκορπίσει απ' τη μια άκρη της ηπείρου στην άλλη: από τη Βαρσοβία των πρώτων του ταινιών, ώς τις Βρυξέλλες της *Αναχώρησης* και το Μόναχο-αντί-Λονδίνου του *Deep End*. Το μυθιστόρημα του Nabokov, που γράφτηκε το 1928, μεταφέρθηκε στη σύγχρονη εποχή κι απ' το Βερολίνο στο Μόναχο, και οι τρεις ήρωές του εφοδιάστηκαν με νέα βιογραφικά: ο Τσαρλς Ντρέγιερ (David Niven), δημιουργός ενός μεγάλου καταστήματος ανδρικών ενδυμάτων («καρπός ενός τολμηρού ονείρου»), είναι ένας άγγλος πρώην λοχαγός που εγκαταστάθηκε στη Γερμανία, μετά τον Πόλεμο, με τη γυναίκα του, Μάρτα (Gina Lollobrigida), ιταλίδα πρόσφυγα, και καλεί στο Μόναχο τον ανιψιό του, Φρανκ (John Moulder-Brown), έναν αφηρημένο, μύωπα άγγλο μαθητή, μετά το θάνατο του πατέρα του.

Έτσι ο Skolimowski προσθέτει και τη δική του άποψη στην εξήγηση του Nabokov για το πώς, έχοντας να κάνει με Γερμανούς σε γερμανικό περιβάλλον, η άγνοιά του για καθετί γερμανικό «ανταποκρίθηκε στο όνειρό του για απόλυτη επινόηση», και η ταινία αποδεικνύει με πονηριά ότι οι μηχανισμοί του Nabokov δουλεύουν ακόμα καλά, παρ' όλο που βρίσκονται στα χέρια ενός νέου μηχανικού. Ένα μεγάλο μέρος της απόλαυσης του μυθιστοριογράφου απ' την «απόλυτη επινόηση» έγκειται στο ότι αποδείχθηκε ένα τρομερά εύπλαστο μέσο για τους ήρωές του. Στο Πρώτο Κεφάλαιο, ο νεαρός ήρωας, καθώς ταξιδεύει με το τρένο, αλλάζει βαγόνια και σημειώνει αστειευόμενος ότι «η μετάβαση από το βαγόνι της τρίτης θέσης, όπου ένα τέρας χωρίς μύτη βασίλευε στη σιωπή, σ' αυτό το ηλιόλουστο βελούδινο δωμάτιο» ήταν σαν «το πέρασμα από μια απαίσια κόλαση μέσω του καθαρτηρίου των διαδρόμων σ' ένα μικρό άσυλο μακαριότητας». Στο Δεύτερο Κεφάλαιο, ξυπνώντας στο ξενοδοχείο του και σπάζοντας τα γυαλιά του, αισθάνεται τα αμυδρά χρώματα και περιγράμματα του γύρω κόσμου «σαν να μην είχε ξυπνήσει στο κρεβάτι του ξενοδοχείου εκείνο το πρωί, αλλά να 'χε απλώς περάσει στο επόμενο στάδιο του ύπνου».

Το *Ρήγας, ντάμα, βαλές* του Skolimowski εκσφενδονίζει κυριολεκτικά τον Φρανκ στον ψυχρό κόσμο των μεγαλυτέρων του. Σε μια υπέροχη αρχική σκηνή, ο φακός τού Skolimowski ακολουθεί τον Τσαρλς και τη μαυροντυμένη Μάρτα, καθώς πηγαίνουν με το αυτοκίνητο για να παραλάβουν τον Φρανκ απ' το αεροδρόμιο, ενώ ακούγονται το «Πένθιμο Εμβατήριο» με ηλεκτρονικά όργανα και μια μυστηριώδης κακοφωνία σκύλων που γαβγίζουν. Η Μάρτα διακόπτει τον καβγά για τον ανιψιό τους κοιτώντας ξαφνικά μες στον καθρέφτη, κι αυτό, θαρρείς, δίνει το σύνθημα για την απροσδόκητη εμφάνιση του Φρανκ, καθώς τσουλάει χαρούμενα τη βαλίτσα του σ' ένα διάδρομο αεροδρομίου και ύστερα, εντελώς αδέξια και με καταστροφικά αποτελέσματα, προσπαθεί να πηδήξει και να καθίσει πάνω της. Το ρακόρ μέσα απ' τον καθρέφτη μπερδεύει ακόμα πιο πολύ τα πράγματα: το αεροπλάνο απογειώνεται, μια συνοδός εξηγεί υπομονετικά στον Φρανκ ότι βρίσκεται ακόμα στο Λονδίνο κι ότι οι συγγενείς του περιμένουν στο Μόναχο εκνευρισμένοι και κομψοί, ντυμένοι στα μαύρα, μέσα σε μια θάλασσα από πορτοκαλιές καρέκλες. Οι καθρέφτες συνεχίζουν κατά καιρούς να στέλνουν μηνύματα (η κρεβατοκάμαρα των Ντρέγιερ, το θλιβερό δωμάτιο που χρησιμοποιούν ο Φρανκ και η θεία του σαν μια ερωτοφωλιά που τσιρίζει και μουγκρίζει ρυθμικά). Ο Nabokov έλεγε ότι τα καθρεφτάκια στα κινέζικα κουτιά που κατασκεύαζε, έπρεπε να κάνουν υπερωρίες, κι ο Skolimowski συνεχίζει το αστείο μ' ένα άλλο, δικό του, μπαρόκ, στη σκηνή όπου η Μάρτα και ο απρόθυμος συνεργός της ετοιμάζονται να στείλουν τον Ντρέγιερ στον υγρό του τάφο, κι εκείνη, ρίχνοντας μια ματιά στον καθρέφτη, βλέπει την κουκουλωμένη μορφή του Θεριστή, που αδιάφορα δοκιμάζει το δρεπάνι του.

Επικεντρωμένος αόριστα στις προσπάθειες του τρελού εφευρέτη να επινοήσει ένα τέλειο υποκατάστατο του δέρματος για τις κούκλες που έχει ο Ντρέγιερ στις βιτρίνες του καταστήματός του, ο ειρωνικός χειρισμός των χαρακτήρων εκ μέρους του Nabokov είχε σκοπό να τονίσει πως, στα αντίστοιχα όνειρα και σχέδιά τους, υποβίβαζαν ο ένας τον άλλον σε μαριονέτες, τραπουλόχαρτα, άψυχα αντικείμενα κι ό,τι χειρότερο. Ο Skolimowski, πιο εκκεντρικός, επιτυγχάνει το ίδιο αποτέλεσμα με ανάλαφρες





αλλαγές διάθεσης, υπονοώντας, αντί για στρώματα ονείρου, εκρήξεις εμμονών: την τρομερή εφηβική απογοήτευση της πρώτης επίσκεψης του Φρανκ στη Μάρτα, το πάθος που ακολουθεί, γεμάτο ενεργητικότητα και απάνθρωπες κραυγές, ριπές οπλοπολυβόλου κι ατάκες κατευθείαν απ' το πρωτότυπο («Βάζω στοίχημα ένα καινούργιο πουλόβερ ότι δεν μπορείς να το ξανακάνεις»), τη μουσική υπόκρουση, με τον Φρανκ ν' αναδύεται όλο λυρική ικανοποίηση μέσα από το χάος που επικρατεί στο δωμάτιο, με τα μάγουλά του γεμάτα πούπουλα απ' τα μαξιλάρια, να βρίσκει ένα αποχαιρετιστήριο μήνυμα της Μάρτα και να το διαβάζει σιγοτραγουδώντας. Κι ενώ οι εραστές προγραμματίζουν τη μελλοντική τους ευτυχία, παρεμβάλλονται πλάνα του Ντρέγιερ που παίζει στα χιόνια με δύο κοπέλες ντυμένες με κίτρινες και κόκκινες στολές τού σκι, κάνοντάς τον να φαίνεται σαν μια τόσο ενοχλητική αφαίρεση, όσο και αργότερα, με πιο χονδροειδή τρόπο, οι φονικές φαντασιώσεις.

Αναμφίβολα ο Skolimowski χάνει απ' τον Nabokov στην «περιφέρεια», εκεί όπου περιθωριακά πρόσωπα του μυθιστορήματος, όπως ο γερο-σπιτονοικοκύρης Έντριχτ, εμφανίζονται στο κέντρο της σκηνής, και νομίζει κανείς ότι πρόκειται να πάρουν πάνω τους όλη την πλοκή. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα της ταινίας (όπως ο γέρος που σκοντάφτει και, για λίγο, εμποδίζει την πορεία του Φρανκ προς μια νέα, αλησμόνητη συνουσία) μεταβάλλονται σε αναρίθμητα εμπόδια, μέρος της μουσικής που συνοδεύει τον ανεπιγνώτως κωμικό danse macabre[1] των κλόουν-πρωταγωνιστών.

«Sight and Sound», τ. 43, τχ. 1, Χειμώνας 1973-'74.
Μετάφραση: Φανή Μουρίκη.

1. Γαλλικά στο κείμενο: μακάβριος χορός. (Σ.τ.Μ.)

Απόλυτη επινόηση
του Tom Milne

[...]

Με μια πρώτη ματιά, όπως συμβαίνει και με τις *Περιπέτειες του Ζεράρ*, το *Ρήγας, ντάμα, βαλές* φαίνεται να είναι κάτι περισσότερο από μια επιπόλαιη φάρσα· είναι κομψό και διασκεδαστικό, αν και ελαφρώς εκτός χρόνου. Ωστόσο, διαθέτει όλα τα ευρήματα και τις εικόνες που μαρτυρούν ότι ο Skolimowski παραμένει πάντα Skolimowski. Ένα απ' αυτά, εν προκειμένω, είναι το άλμα, απ' τον συζυγικό καβγά μεταξύ του Niven και της Lollobrigida καθώς κατευθύνονται προς το αεροδρόμιο για να παραλάβουν τον ανιψιό τους, σε μια εικόνα του ανιψιού που τρέχει σ' έναν έρημο διάδρομο στο αεροδρόμιο του Λονδίνου και, ξαφνικά, πέφτει με την κοιλιά πάνω στη βαλίτσα του, χρησιμοποιώντας την σαν έλκηθρο. Αμέσως επιστρέφουμε στο *Φράγμα* και στην *Αναχώρηση*, και, χάρη στο ίδιο αντικείμενο –τη βαλίτσα–, ερχόμαστε πρόσωπο με πρόσωπο με τον Nabokov.

Στο μυθιστόρημα (να μια από τις πιο γοητευτικές ιδιορρυθμίες του Nabokov), τα αντικείμενα έχουν μια δική τους, δραστήρια ζωή. Στην αρχή, π.χ., έχουμε την περιγραφή ενός τρένου που φεύγει απ' το σταθμό. Κατά τον Nabokov, όμως, δεν είναι το τρένο αυτό που κινείται, αλλά τα κιόσκια, η θολωτή στέγη, οι πλατφόρμες που «μεταφέρουν στο άγνωστο αποτσίγαρα, χρησιμοποιημένα εισιτήρια, ηλιακτίδες και φτυσιές». Το ακριβές αντίστοιχο του Skolimowski είναι η βαλίτσα που μεταφέρει τον Φρανκ προς το άγνωστο, ενώ το αεροπλάνο παραμένει μυστηριωδώς ακίνητο σε κάποια άλλη περιοχή της ζωής: αυτό τονίζεται ωραιότατα στην επόμενη σκηνή, όπου η υπάλληλος του αεροδρομίου προσπαθεί απεγνωσμένα να εξηγήσει στον Φρανκ ότι, δυστυχώς, βρίσκεται ακόμα στο Λονδίνο. Καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, τα αντικείμενα έχουν αυτή την αυτονομία: η γραβάτα που δένε-

ται ξαφνικά μόνη της σ' έναν ωραίο κόμπο, για ν' αποδείξει την ικανότητα του Φρανκ ως πωλητή· το κομμάτι τεχνητού δέρματος που ζωντανεύει ξαφνικά κάτω απ' τ' αυνανιστικά σεντόνια του Φρανκ· το τραπέζι που φαίνεται σαν να γίνεται ανάγλυφο όταν η άφιξη του Ρίτερ διακόπτει τον Φρανκ την ώρα που γράφει ένα γράμμα για να εξηγήσει το απελπισμένο φευγιό του από το Μόναχο· ο μεγάλος σταυρός, σύμβολο ταυτόχρονα γαλήνης και πόνου, που μπλοκάρει το δρόμο ενώ ο Φρανκ τρέχει σπίτι για την πρώτη πραγματική συνουσία με τη Μάρτα. Πότε καλοπροαίρετα, πότε όχι (η κούκλα που απειλεί να εκδικηθεί τη Μάρτα, στο τέλος) και πότε καταδεικνύοντας την αγάπη του Skolimowski για τις σουρεαλιστικές εικόνες (η υπέροχη, παράξενη σκηνή με τα δύο κορίτσια που, μαζί με τα ποδήλατά τους, είναι ανεβασμένα σ' ένα δέντρο, ενώ ο Φρανκ και ο Ρίτερ κυνηγούν τον Τσαρλς), αυτά τα αντικείμενα χαρίζουν στην ταινία μιαν ανησυχητική αμφισημία πίσω απ' την ανάλαφρη πρόσοψή της.

[...]

Το *Ρήγας, ντάμα, βαλές* είναι η πιο ναμποκοφιανή ταινία που έχει γίνει μέχρι τώρα (χωρίς να εξαιρεθεί η *Λολίτα*), πολύ ωραία ερμηνευμένη, πολύ αστεία και απόλυτα γοητευτική. Η μοναδική αδυναμία της είναι τα σύντομα φανταστικά ιντερμέδια, βουτηγμένα στη μονοχρωμία, σε μια προσπάθεια απόδοσης των σκαμπρόζικων φαντασιώσεων του μυθιστορήματος. Όμως, ακόμα και μια κάποια επιτήδευση που παρατηρούμε στην ταινία και που πρέπει να οφείλεται σε δεσμεύσεις της συμπαραγωγής, μας φέρνει πίσω στον Nabokov, ο οποίος, κατά πρόσφατη δήλωσή του, τοποθέτησε τη δράση του μυθιστορήματός του στη Γερμανία, σε μια περίοδο κατά την οποία δε μιλούσε γερμανικά, δεν είχε γερμανούς φίλους και δεν είχε διαβάσει ούτε ένα γερμανικό μυθιστόρημα: «Η απουσία οιασδήποτε συναισθηματικής εμπλοκής και η παραμυθένια ελευθερία που είναι εγγενής σ' ένα άγνωστο περιβάλλον, ανταποκρίθηκε στο όνειρό μου για απόλυτη επινόηση». Το σχόλιο ταιριάζει απόλυτα και για την ταινία τού Skolimowski.

«Monthly Film Bulletin», τ. 40, τχ. 479, Οκτώβριος 1973.
Μετάφραση: Φανή Μουρίκη.

Η ΚΡΑΥΓΗ ΠΟΥ ΣΚΟΤΩΝΕΙ (πρωτότυπος τίτλος: The Shout)

(Μεγ. Βρετανία, 1978)

Σενάριο: Michael Austin, Jerzy Skolimowski, βασισμένο στο ομότιτλο διήγημα του Robert Graves.
Φωτογραφία: Mike Molloy.
Σκηνικά: Simon Holland.
Κοστούμια: David Paddon.
Μουσική: Anthony Banks, Mike Rutheford, Rupert Hine.
Ήχος: Tony Jackson, Gordon McCallum, Alan Bell.
Μοντάζ: Barrie Vince.
Ηθοποιοί: Alan Bates (Τσαρλς Κρόσλι), Susannah York (Ρέιτσελ Φίλντινγκ), John Hurt (Άντονι Φίλντινγκ), Robert Stephens (γιατρός), Tim Curry (Ρόμπερτ Γκρέιβς), Julian Hough (ιερέας), Carol Drinkwater (γυναίκα του τσαγκάρη), Nick Stringer (τσαγκάρης), John Rees (αστυνομικός επιθεωρητής), Susan Wooldridge, Jim Broadbent.
Παραγωγή: Jeremy Thomas για την Recorded Picture Company, National Film Finance Corporation, Rank Film Production.
Διάρκεια: 86'. Έγχρωμη, 35mm.
Βραβεία: Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής, εξ ημισείας με το *Γεια σου, πίθηκε* του Marco Ferreri, στο Φεστιβάλ Καννών 1978.

Ο Άντονι Φίλντινγκ, συνθέτης ηλεκτρονικής μουσικής, ζει με τη γυναίκα του, Ρέιτσελ, σ' ένα χωριό της αγγλικής επαρχίας. Μια μέρα, ένας γενειοφόρος ξένος, ο Τσαρλς Κρόσλι, πλευρίζει τον Άντονι, αυτοπροσκαλείται για φαγητό, και μαγεύει τους απρόθυμους οικοδεσπότες του με ιστορίες από τα ταξίδια του ανάμεσα στους αυτόχθονες της Αυστραλίας. Έχει επιστρέψει με διάφορα δώρα: ένα κόκαλο, το οποίο μπορεί να αποβεί θανατηφόρο· την ικανότητα να «αιχμαλωτίζει» την καρδιά μιας γυναίκας παίρνοντας κάτι μικρό που της ανήκει (ο Κρόσλι κλέβει από τη Ρέιτσελ μια αγκράφα παπουτσιού)· και τη δύναμη να εκφέρει μια τρομερή, δολοφονική κραυγή...

Εν τω μεταξύ, ο Κρόσλι όχι μόνο εξουσιάζει πλήρως το σπιτικό των Φίλντιγκ, αλλά έχει πάρει και τη θέση του Άντονι στο κρεβάτι της Ρέιτσελ, επί της οποία –αφού έχει κλέψει μια αγκράφα που της ανήκει– κυριαρχεί με τις μαγικές του δυνάμεις. Ο Άντονι κάποια στιγμή ανακαλύπτει ότι η δύναμη του Κρόσλι κρύβεται στην πέτρα που έχει βρει στους αμμόλοφους και στην οποία υποτίθεται ότι κατοικεί η ψυχή του. Τρέχει αμέσως εκεί, τη βρίσκει και τη σπάει σε τέσσερα κομμάτια. Ο Κρόσλι συγκλονίζεται, αφού νιώθει να φεύγει η δύναμή του, και λίγο μετά συλλαμβάνεται για το φόνο των παιδιών του (πράγμα που ο Κρόσλι θεωρεί δικαίωμά του, σύμφωνα με το εθιμικό δίκαιο των αβοριγίνων)...

"Εκείνο που με γοήτευσε στην ιστορία, ήταν το διφορούμενο και η αίσθηση του παραλόγου. Νομίζω ότι είμαστε περιτριγυρισμένοι από το διφορούμενο· η διπλή σημασία των πραγμάτων είναι πανταχού παρούσα. Ας μην ξεχνάμε πως υπήρξα ποιητής, και το μυαλό μου διαμορφώθηκε στη σχολή των ποιητικών συνειρμών. Γι' αυτό και δε φοβάμαι ν' απομακρυνθώ απ' τα μονοπάτια της συμβατικής αφήγησης, κι αισθάνομαι άνετα σε μια ιστορία που σε σπρώχνει να την πιστέψεις και, την ίδια στιγμή, να μη την πιστέψεις. Σε ό,τι αφορά στο παράλογο, στην περίπτωση αυτής της ταινίας είμαστε περικυκλωμένοι, κι εγώ, το μόνο που κάνω, είναι να εξερευνώ τη δική μου αντίληψη για ό,τι βρίσκεται γύρω μου. Το να δουλεύει κανείς μ' ένα τέτοιο σενάριο, είναι σαν να προσπαθεί να κόψει έναν κρύσταλλο με τις διαθλαστικές του γωνίες και την καλειδοσκοπική του όψη· κάτι σαν τα θραύσματα ενός ονείρου που συσσωρεύονται σε μια δομή η οποία είναι τόσο παράξενη, ώστε κανείς δεν μπορεί να τη συλλάβει λογικά, αλλά και ταρακουνά όλες τις αισθήσεις. Νομίζω ότι αυτό το αποτέλεσμα επιτεύχθηκε χάρη στο μοντάζ."

J. S.

Ένα λακωνικό αριστούργημα

του Miguel Marías

Στο θαυμάσιο πρόλογο της *Αναφοράς του Μπρόντι*, ο Borges λέει ότι «η λογοτεχνία δεν είναι παρά ένα κατευθυνόμενο όνειρο»: ορισμός, που ταιριάζει ακόμα καλύτερα στον κινηματογράφο και, ιδίως, στο στιλ τού Hitchcock, του Lang και του Tourneur, μερικών απ' τους σημαντικότερους εκπροσώπους του. Κι ο Skolimowski, αναμφίβολα, μάλλον σ' αυτή την τάση ανήκει παρά σε οποιαδήποτε άλλη, παρ' όλο που, έχοντας υπόψη το κομμάτι του έργου του που γνώριζα ώς τώρα (*Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, *Εγκατάλειψη*, *Φράγμα*, *Η αναχώρηση*, *Deep End*), τα όνειρα που σκηνοθετεί ο Skolimowski, είναι μάλλον αυθόρμητα παρά «κατευθυνόμενα» – και μάλιστα, δεν εξελίσσονται προς μια συγκεκριμένη κατεύθυνση. Το γεγονός αυτό τον διαφοροποιεί από τους ήδη αναφερθέντες προδρόμους του, οι οποίοι είχαν μεγαλύτερη συνείδηση του πόσο σημαντικό ρόλο παίζει η ακρίβεια όταν μπαίνεις στη σφαίρα του φανταστικού.

Πιθανόν να είχε «κολλήσει» το πνεύμα της πρακτικότητας που συνήθως αποδίδεται στους Αγγλοσάξονες – πράγμα που δεν ξέρω αν έχει κάποια βάση· το βέβαιο, πάντως, είναι ότι οι δύο πρόσφατες ταινίες του που είδα (του 1970 και του 1978 – και οι δυο γυρισμένες στην Αγγλία και, ώς ένα σημείο, «πολύ αγγλικές», γεμάτες από εκείνη την *αγγλικότητα* που μονάχα Αμερικανοί όπως οι Fleischer, Mankiewicz, Mackendrick και Losey, Κεντροευρωπαίοι όπως ο Preminger και ο Wilder, ή κάποιοι «ξεχωριστοί» Άγγλοι όπως ο Michael Powell του *Ηδονοβλεψία* κατάφεραν ν' αποτυπώσουν στη μεγάλη οθόνη), δείχνουν ότι ο Skolimowski ωρίμασε μ' έναν τρόπο ανάλογο μ' εκείνον που περιγράφει ο Borges στον παραπάνω πρόλογο, λέγοντας: «Απέρριψα τις εκπλήξεις σε στιλ μπαρόκ, καθώς κι εκείνες που οδηγούν σε κάποιο απρόβλεπτο τέλος. Κοντολογίς, προτίμησα την προετοιμασία μιας αναμονής, παρά μιας έκπληξης». Παρατηρούμε ότι η διαφοροποίηση αυτή ταυτίζεται απόλυτα μ' εκείνην που έκανε ο Hitchcock ανάμεσα στο σασπένς και την έκπληξη· και, για να επανέλθουμε σ' αυτά που γράφει ο Borges: «Χρόνια ολόκληρα, πίστευα ότι θα δημιουργούσα κάτι καλό χρησιμοποιώντας παραλλαγές και νεωτερισμούς. Τώρα, έχοντας κλείσει τα εβδομήντα, θαρρώ πως κατάφερα να βρω τη δικιά μου φωνή». Στα σαράντα του, ο Skolimowski έψαχνε κι αυτός να βρει τη δικιά του φωνή… όπως ο Lang, ο Tourneur, ο Hitchcock, σε περιοχές που τους ήταν άγνωστες, αποδεχόμενοι μια σειρά από συμβάσεις και όρους που τους ήταν ξένοι και που, βέβαια, θα μπορούσαν ν' αποδειχθούν δόκιμοι, παρ' όλο που, ίσως, να μην τους φαίνονταν τέτοιοι στην αρχή. Έχει πει ο Borges: «Κάθε γλώσσα αποτελεί μια παράδοση· κάθε λέξη, ένα κοινό σύμβολο· αυτό που καταφέρνει να μεταβάλει ένας νεωτεριστής, είναι ασήμαντο· ας θυμηθούμε το εξαίρετο, αλλά συχνά δυσνόητο, έργο ενός Mallarmé ή ενός Joyce».

Αυτό φαίνεται να συνειδητοποίησε κι ο Skolimowski, γύρω στο 1978. Γι' αυτό και *Η κραυγή που σκοτώνει* είναι (ίσως σκόπιμα, οπωσδήποτε συνειδητά) ένα «έλασσον» έργο. Συρρικνωμένο, τόσο ως προς τον τόπο όσο και ως προς το χρόνο (διαρκεί λιγότερο από μιάμιση ώρα), με λίγους χαρακτήρες και καμία οίηση, κατάφερε να δώσει σάρκα και οστά σ' ένα συντομότατο διήγημα του Robert Graves και, χωρίς να το παραφουσκώσει, να του δώσει υπόσταση, να το *υλοποιήσει*. Ο Skolimowski απέφυγε τις εκπλήξεις και την ανάγκη να δώσει εξηγήσεις στο τέλος· απλούστατα, χάρη στο ότι ξεκίνησε δίνοντας στον Skolimowski το ρόλο του σεναριογράφου, του σκηνοθέτη και του πρωταγωνιστή.

Στο *Φράγμα*, ο Skolimowski δεν έδειχνε να λαμβάνει καθόλου υπόψη του το κοινό, μιας και οι πληροφορίες που έδινε, ήταν όχι μόνο λιγοστές, αλλά και συγκεχυμένες. Χωρίς να θέλω να μειώσω τα προηγούμενα έργα τού Skolimowski, χαρακτηρίζοντάς τα «ασκήσεις ύφους» (μάλιστα, το *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* αρνείται να γίνει *επτά* ασκήσεις), είναι σίγουρα πασιφανές ότι ούτε το *Deep End* ούτε –κυρίως– *Η κραυγή*… είναι κάτι τέ-



τοιο, όπως ισχυρίζονται όσοι παρατήρησαν μια οπισθοδρόμηση ή μια παλινδρόμηση στην πορεία του σκηνοθέτη. Απ' την άλλη πλευρά, υπάρχει κάτι στις ιστορίες που διηγείται, στο χώρο όπου κινούνται οι ήρωές του, αλλά και στους ίδιους τους ήρωές του, που συνδέει στενά όλες τις ελάχιστα ελεγχόμενες και προσωπικές ταινίες τού Skolimowski· για παράδειγμα, είναι φανερή στην ταινία η σχέση του τριγώνου Alan Bates – Susannah York – John Hurt με το τρίγωνο του *Μαχαιριού στο νερό*, σε σενάριο του Skolimowski και σκηνοθεσία του Polanski (1962). Ο πλάνης τον οποίο υποδύεται ο Bates, εκτός του ότι είναι μεγαλύτερος σε ηλικία και έρχεται από την Αυστραλία, λίγο διαφέρει από τους χαρακτήρες που υποδύθηκε ο ίδιος ο Skolimowski στο *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν* (1964) και στην *Εγκατάλειψη* (1965), ή ο Jan Nowicki στο *Φράγμα* (1966), ενώ μερικά ιδιόρρυθμα και εφηβικά χαρακτηριστικά της συμπεριφοράς του θα μπορούσαν να συγκριθούν με αυτά του Jean-Pierre Léaud στην *Αναχώρηση* (1967) ή του John Moulder-Brown στο *Deep End* (1970). Οι διάλογοι είναι λιγοστοί, ως συνήθως, και δεν έχει σημασία αν είναι στα πολωνικά ή στα αγγλικά. Αυτό, δεν το αναφέρω εν είδει επαίνου, αφού αφ' εαυτού δεν έχει κάποια ιδιαίτερη αξία· όπως και να 'χει, όμως, η συνάφεια μπορεί ν' αποτελεί ένδειξη της εμπλοκής του συγγραφέα στο έργο και ν' αποκαλύπτει κάποιες εμμονές του, γεγονός που συνήθως χαρακτηρίζει τους αφηγητές στους οποίους κατά τα φαινόμενα συγκαταλέγεται ο Skolimowski: σκηνοθέτες όπως οι Hitchcock, Lang, Tourneur, Rivette, αλλά και συγγραφείς όπως οι Kafka, Borges ή Gombrowicz. Ας επιστρέψουμε στον πρόλογο της *Αναφοράς του Μπρόντι*: «Ο περίεργος αναγνώστης θα διαπιστώσει κάποιες στενές συνάφειες: στο πέρασμα του χρόνου, μερικά επιχειρήματα εξακολουθούν να με κατατρέχουν. Είμαι ένας αμετανόητος μονότονος».

Οπωσδήποτε, *Η κραυγή*... δεν ανοίγει νέους δρόμους στον κινηματογράφο· ούτε και θα μπορούσε, υπό τις παρούσες συνθήκες, να δημιουργήσει ανάλογη αίσθηση με αυτήν των δύο πρώτων έργων του Skolimowski. Όμως, αυτό που τραβάει την προσοχή, αυτό που καταπλήσσει σε τούτη την ταινία, η οποία διανεμήθηκε στις αίθουσες μετά από μια ακατανόητη καθυστέρηση, είναι ο τρόπος με τον οποίο εξελίσσεται, ικανοποιώντας απόλυτα την περιέργειά μας, αφού έχει φροντίσει πρώτα να την κεντρίσει. Ωστόσο, η ικανότητα αυτού του δημιουργού να

εκφράζεται σε χαμηλούς τόνους, τον έκανε να ξεφύγει απ' την παγίδα τού να αποτελεί ο αφηγητής μέρος της ιστορίας, πράγμα που αυξάνει την αίσθηση του διφορούμενου κατά τη διάρκεια της ταινίας. Δεν είναι κακή ιδέα να δείξουμε ότι δεν πιστεύουμε τον αφηγητή όταν μας διηγείται κάτι τόσο απίθανο – για να μην πούμε: απίστευτο· κάτι, δηλαδή, σαν το θέμα που πραγματεύεται (ή, μάλλον, υπαινίσσεται) *Η κραυγή που σκοτώνει*. Όμως, το να χρησιμοποιήσει κανείς σαν ένα πρόσθετο στοιχείο της αφηγηματικής τεχνικής τη δυσπιστία, την αμηχανία ή την αγωνία του θεατή για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς του, αποτελεί αποφασιστικό βήμα για έναν κινηματογραφιστή. Δε μιλάμε πια για το καμάρι ενός τεχνίτη μπροστά σε μια ταινία *καλογυρισμένη*, άρτια, εκλεπτυσμένη, που λειτουργεί με την ακρίβεια ωρολογιακού μηχανισμού, χωρίς κενά, χωρίς αντιφάσεις και «κοιλιές», χωρίς τον ίλιγγο του αρχικού αφηγητή, που δεν είναι –όπως μπορεί να υπέθετε κανείς– αυτός που άγεται και φέρεται απ' τη φαντασία του ή την εσωτερική λογική της ιστορίας που πλέκει, αλλά αυτός που συνειδητοποιεί το γεγονός ότι έχει μπροστά του ένα συνομιλητή, ότι διηγείται την ιστορία του *σε κάποιον* – και δεν έχει σημασία αν αυτός ο «κάποιος» είναι ένας ή πολλοί: όσο πιο πολλοί και πιο μακρινοί, τόσο πιο οικουμενική γίνεται η ιστορία· δεν περιορίζεται, δηλαδή, στο να πλέκει ιστορίες, ούτε στο ν' αποτυπώνει στο σελιλόιντ ή να διατυπώνει λέξεις, αλλά απευθύνεται σε κάποιον, την προσοχή του οποίου πρέπει να διατηρεί αμείωτη αν θέλει αυτός να τον παρακολουθεί, να τον καταλαβαίνει. Απέναντι σ' αυτόν τον άγνωστο και (κατά κανόνα) πολυπληθή «κάποιον» στον οποίο απευθύνονται οι ταινίες, πρέπει κανείς να βρίσκεται μετέωρος· να βαδίζει στα τυφλά· εν ανάγκη, με οδηγό το ένστικτο, αν δεν υπάρχει άλλος τρόπος· πάντως, να τον προσεγγίζει μ' έναν τρόπο που να του είναι κατανοητός, να του κινεί την περιέργεια – και, βέβαια, την ανυπομονησία – γι' αυτά που του διηγείται.

Η στάση αυτή, για τον Skolimowski, σηματοδοτεί μια τεράστια εξέλιξη. Η πρώτη του ταινία αποτελείται από μια σειρά πλάνα-σεκάνς, τα οποία θα μπορούσαν ν' αντιστοιχούν στα επτά-οκτώ κουτιά φιλμ που έπαιρναν για τις πρακτικές τους ασκήσεις οι σπουδαστές σκηνοθεσίας τής Σχολής Κινηματογράφου του Λοτζ· επτά-οκτώ κουτιά φιλμ που, στο τέλος των σπουδών του, του επέτρεψαν να έχει στο ενεργητικό του μια ταινία μεγάλου μήκους (και εντυπωσιακή συν τοις άλλοις), πριν καλά καλά πάρει το πτυχίο του. Με την ίδια φροντίδα φτιάχτηκε και η επόμενη ταινία του, η οποία, μαζί με την πρώτη, ανανακλά τη φροντίδα και την προσοχή του δημιουργού της στην τελειότητα, το νόημα που έχει η κάθε κίνηση της κάμερας, την αιτιολόγηση κάθε πλάνου και κάθε κίνησης. Στο σημείο αυτό, όπως και σε άλλα, αυτή η *Κραυγή* –η τόσο διαφορετική από εκείνην που έβγαλε στις αίθουσες ο Antonioni, το 1957– θυμίζει κάποια διηγήματα του Kipling τα οποία αναμφίβολα γνωρίζει ο Graves (όπως, π.χ., το «Στο σπίτι του Σουντχού», το «Η Πύλη των Εκατό Θλίψεων» κ.ά.) και τα οποία ο Borges, στον πρόλογο που τόσες φορές αναφέραμε, εύστοχα αποκαλεί «λακωνικά αριστουργήματα».

«Casablanca», τχ. 26, Φεβρουάριος 1983.
Μετάφραση: Κατερίνα Τζωρίδου, Εύη Βλαχάβα.

Η εξωφρενική παρτίδα
του Emmanuel Carrère

Η καλλιτεχνική και εμπορική αποτυχία της ταινίας *Ρήγας, ντάμα, βαλές* οδήγησε τον Jerzy Skolimowski σε μια μεγάλη περίοδο σιωπής. Πέντε χρόνια αργότερα, παρουσιάζει την *Κραυγή που σκοτώνει*, μια ταινία στην οποία επιδεικνύει μια εντυπωσιακή δεξιοτεχνία στο επίπεδο της μορφής, αλλά και μια ποιητικότητα, που θα προσπαθήσουμε να την περιγράψουμε.

Προκειμένου να κατανοήσουμε την επιτυχία αυτής της ταινίας, είναι σκόπιμο να ανατρέξουμε στη νουβέλα στην οποία είναι βασισμένη. Γραμμένη από τον Robert Graves στα τριάντα του χρόνια, δηλαδή πριν αποκτήσει τη φήμη που του χάρισαν τα ιστορικά μυθιστορήματα και τα απομνημονεύματα, *Η κραυγή*... που ξεκινά την ανθολογία *Collected Short Stories* (Penguin Books), είναι ένα λεπταίσθητο διήγημα, όπου διασταυρώνονται πολλά ζητήματα που αφορούν τόσο στο ίδιο το θέμα όσο και στον τρόπο πραγμάτευσής του.

Ας αναφερθούμε πρώτα στην αφήγηση. *Η κραυγή*... πραγματεύεται το θέμα της μαγείας και των δυνάμεων του Κακού, που μεταναστεύουν από τα εξωτικά μέρη και βρίσκουν εύφορο πεδίο δράσης στο Λονδίνο ή στο Ντέβον. Μας είναι οικείο αυτό το είδος αφηγήματος, ειδικά στην εποχή της Βρετανικής Αυτοκρατορίας όπου βρίσκουμε αρκετά τέτοια παραδείγματα στους συγγραφείς ιστοριών του φανταστικού, αλλά και σε αστυνομικά μυθιστορήματα, όπως εκείνα του Conan Doyle. Κάποια στιγμή, αυτές οι δυνάμεις, τις οποίες φέρνει μαζί του ένας λευκός που έλειπε χρόνια στις μακρινές χώρες όπου αυτές οι δυνάμεις δρουν (συνήθως, στην Άπω Ανατολή· εν προκειμένω, στην Αυστραλία), είτε ξεφεύγουν απ' τον έλεγχό του είτε, όπως στην *Κραυγή*..., χρησιμοποιούνται για αθέμιτους σκοπούς.

Αυτό που έφερε ο Τσαρλς Κρόσλι (Alan Bates) απ' τις εξερευνήσεις του στην Αυστραλία, είναι τρεις δοξασίες που πηγάζουν απ' τους ασαφείς μύθους των ιθαγενών: πρώτον, η κραυγή του τρόμου που του έμαθε ένας μάγος·





δεύτερον, η τέχνη τού να μαγεύει ένα αντικείμενο που ανήκει σε μια γυναίκα, κάτι που θα του επιτρέψει να την κατακτήσει· τέλος, η ιδέα ότι η ψυχή του ανθρώπου μπορεί να κλειστεί σ' ένα αντικείμενο (μια πέτρα, για παράδειγμα), δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στον κάτοχο αυτού του αντικειμένου να επηρεάζει τον άνθρωπο που η ψυχή του έχει καταφύγει εκεί μέσα. Ο Κρόσλι χρησιμοποιεί το πρώτο όπλο για να γοητεύσει μια νεαρή γυναίκα, τη Ρέιτσελ (Susannah York), κλέβοντας μιαν αγκράφα απ' το παπούτσι της· το δεύτερο, για ν' απαλλαγεί απ' τον Άντονι, το σύζυγό της (John Hurt), σκοτώνοντάς τον με την κραυγή του τρόμου. Το τρίτο όπλο θα στραφεί εναντίον του, μόλις ο Άντονι ανακαλύψει τις πέτρες που περιέχουν τις ψυχές, και αντεπιτεθεί, θρυμματίζοντας την πέτρα τού Κρόσλι. Ο τελευταίος τρελαίνεται, και η Ρέιτσελ, απαλλαγμένη από τα μάγια, επιστρέφει στον Άντονι.

Αυτό το θέμα (η μεταφορά στο Ντέβον κάποιων πρωτόγονων μύθων), ομογενές μεν, αλλά χωρίς προεκτάσεις, αποτελεί χαρακτηριστικό ορισμένων αγγλικών μυθιστορημάτων του φανταστικού, ευρείας κατανάλωσης. Τέτοια μυθιστορήματα εκδίδονται ακόμα και στις μέρες μας, και πολλές ανθολογίες βρίθουν από τέτοια κείμενα των οποίων η έμπνευση είναι άλλοτε πρωτότυπη και άλλοτε όχι. Στον τρόπο γραφής, όμως, ο Graves δείχνει περισσότερη πρωτοτυπία, αφού προσεγγίζει μιαν άλλη τάση: αυτήν που χαρακτήριζε ορισμένους συγγραφείς άλλων λογοτεχνικών ειδών, οι οποίοι κατά καιρούς «ερωτοτρόπησαν» για λίγο με τη λογοτεχνία του φανταστικού σε κάποιο γραπτό τους (Saki, Walter De la Mare, J.P. Hartley…) Η επιρροή του Henry James είναι εμφανής σ' αυτά τα κείμενα που διαφοροποιούνται από το ghost story,[1] αφ' ενός μεν γιατί είναι τόσο περιεκτικά και λιτά, ώστε μόλις και επιτρέπουν στο φάντασμα να εμφανιστεί, αφ' ετέρου δε γιατί περιέχουν τόσα διφορούμενα και τόσες ασάφειες, ώστε γίνονται στερεότυπα. Ο Graves δομεί την ιστορία του μ' έναν πρόλογο κι έναν επίλογο στους οποίους παρεμβαίνει προσωπικά. Ένας τρελός (ο ίδιος ο Κρόσλι) αφηγείται την ιστορία σ' ένα συγγραφέα (τον ίδιο τον Graves), κατά τη διάρκεια μιας παρτίδας κρίκετ που διεξάγεται στο άσυλο. Και τα δύο αυτά πρόσωπα είναι άκρως αμφιλεγόμενα. Μπορεί κανείς άνετα να κατατάξει σε δύο στήλες τα επιχειρήματα υπέρ ή κατά της γνησιότητας της ιστορίας του Κρόσλι. Το γεγονός, π.χ., ότι βρίσκεται ανάμεσα στους τρελούς του ασύλου, θα μπορούσε να υπάρχει και

στις δύο στήλες. Μπορεί η τρέλα να τον οδήγησε στο να πλάσει αυτή την ιστορία, μπορεί όμως να τον τρέλανε και η ίδια η ιστορία (αφού αναγνωρίζει με πλεονάζουσα καταδεκτικότητα ότι βρίσκεται πραγματικά εκεί που του αξίζει).

Ο Graves αναπτύσσει όλων των ειδών τα τεχνάσματα για να μην κλείσει την ιστορία του αφήνοντας αναπάντητα ερωτήματα στον αναγνώστη. Απ' την αρχή, του δίνει δύο κατευθύνσεις, που θα τον βοηθήσουν να προσλάβει το φανταστικό: τα τέρατα και η μαγεία, ή υπάρχουν πραγματικά, ή αποτελούν εκτοπλάσματα διαταραγμένου ανθρώπινου μυαλού. Η απάντηση σ' αυτό το δίλημμα, που συνήθως έχει ως άξονα την τρέλα, είναι ο φυσικός χώρος ενός «σύγχρονου» φανταστικού.

Μετά απ' όλα αυτά, μόνο προφανές εκ πρώτης όψεως δεν είναι το ποια στοιχεία αυτής της ιστορίας είναι δυνατόν να ενθουσίασαν τον Skolimowski (εκτός απ' την αγάπη του για τον Robert Graves, τον οποίο θεωρεί ως «τον μεγαλύτερο σύγχρονο αγγλόφωνο συγγραφέα») για να γυρίσει αυτή την ταινία. *Η κραυγή*... του Graves θυμίζει μάλλον κάτι επεισόδια σπονδυλωτών ταινιών τρόμου (π.χ., *Ιστορίες από την κρύπτη* ή *Μέσα από τον τάφο* κ.λπ.) παρά υλικό μιας ταινίας μεγάλου μήκους που την υπογράφει ένας σκηνοθέτης περιωπής· εκτός αν ο Skolimowski επιχειρεί να εμπλουτίσει αυτό το ισχνό υλικό με μια πιο οικουμενική σημασία, «παίζοντας» πρώτα με διφορούμενα και με τη σχετικότητα της λογικής, κι ύστερα με διάφορες κοινοτοπίες («Ποιος είναι τρελός;», «Ο καθένας μας είναι ο τρελός κάποιου άλλου...», «Από ποια μεριά του κάγκελου βρισκόμαστε;» κ.λπ.)

Να, όμως, που, κατά παράξενο τρόπο, οι αλλαγές και οι προσθήκες στον κεντρικό πυρήνα της ιστορίας είναι ελάχιστες.

Τα φανταστικά δεδομένα χρησιμοποιούνται ως έχουν, χωρίς ο κινηματογραφιστής να μπει στον κόπο να τα στηρίξει κάπου ή να τα αιτιολογήσει. Η ταινία, όπως και η νουβέλα, περιστρέφεται γύρω από την τριλογία «Κραυγή που σκοτώνει – Πέτρες-ψυχές – Μαγεμένη αγκράφα».

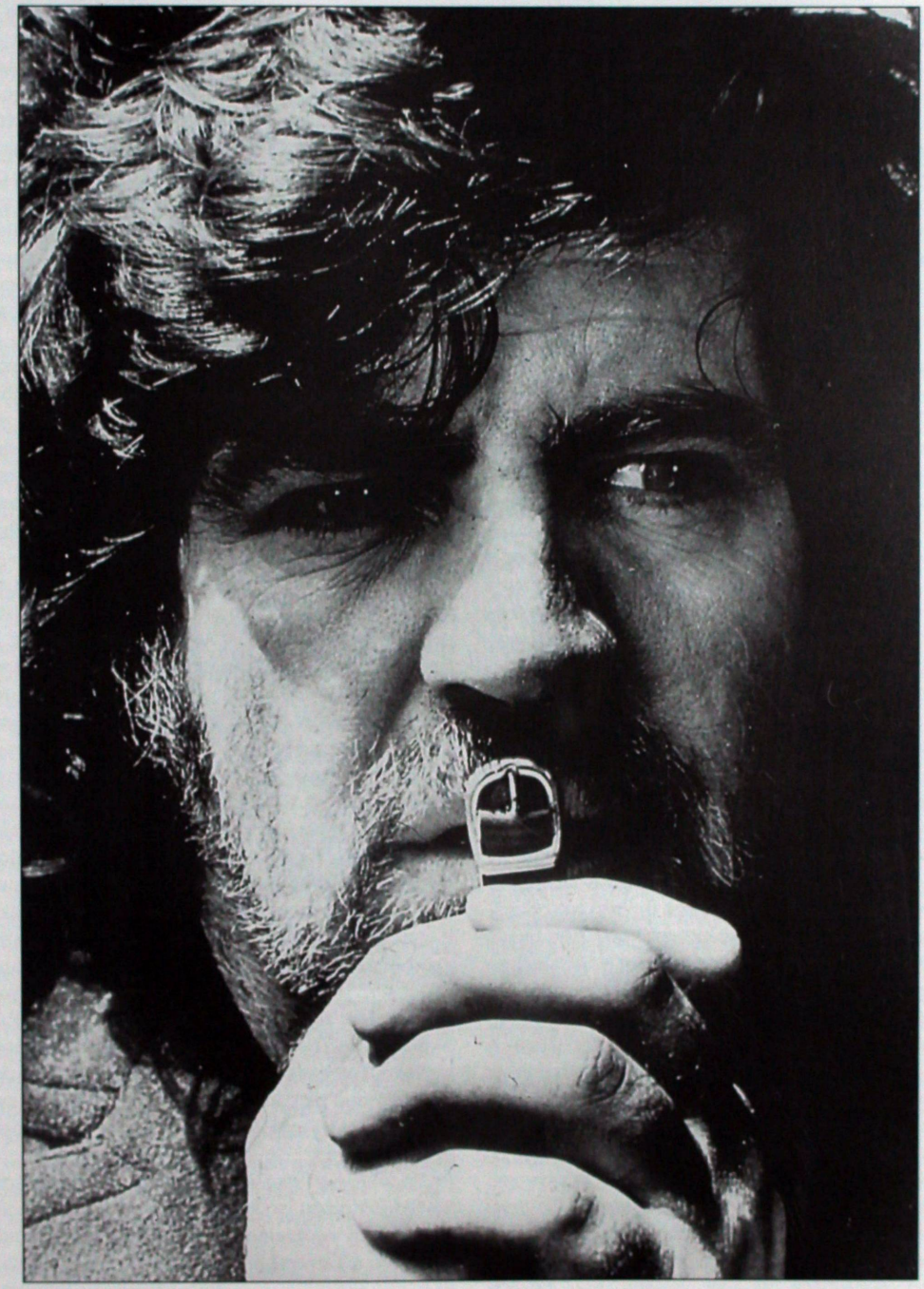
Δίνεται περισσότερη έμφαση στον «συναισθηματικό» τομέα (ο έρωτας του Κρόσλι για τη Ρέιτσελ) και στη μονομαχία ανάμεσα στο μάγο και το σύζυγο. Σ' αυτό το σημείο, όμως, η ταινία δεν κάνει τίποτ' άλλο απ' το να αναπτύξει όσα ο Graves απλώς έθιξε, ελλείψει χρόνου. Ο Skolimowski, προκειμένου να κάνει τους χαρακτήρες του να ζήσουν επί μιάμιση ώρα, τους προσδίδει ένα βάθος που, φυσικά, δεν υπάρχει μέσα σ' ένα πυκνογραμμένο κείμενο δεκαπέντε σελίδων. Κτίζει με ιδιαίτερη φροντίδα το χαρακτήρα του Άντονι, του συζύγου, τον μπλέκει σε μια ερωτική περιπέτεια με τη σαγηνευτική γυναίκα τού τσαγκάρη, και, με αφετηρία τη φευγαλέα αναφορά τού Graves ότι είναι μουσικός, τον βάζει να μελετάει ήχους. Οι σχέσεις του ζευγαριού με τον ξένο εντάσσονται σ' ένα κοινότοπο σχήμα, όπως, π.χ., αυτό των ταινιών τού Polanski *Μαχαίρι στο νερό* (που γράφτηκε απ' τον Skolimowski) και *Η νύχτα των δολοφόνων*.

Αν εξαιρέσουμε αυτή την επέμβαση, οι προσωπικές προσθήκες του Skolimowski και του συν-σεναριογράφου του, Michael Austin, είναι ελάχιστες. Ο Skolimowski αποφεύγει κάθε εσπευσμένη γενίκευση, καθώς και το να εκφέρει οποιαδήποτε γνώμη για τη μουσική του Άντονι. Είτε θεωρήσουμε ότι ο Άντονι είναι μια ιδιοφυΐα, είτε ένας αξιοθρήνητος αντιγραφέας, δεν αλλάζει τίποτα στη μονομαχία του με το μάγο-άρχοντα των ήχων. Αυτή η μονομαχία δεν προσλαμβάνει ποτέ διαστάσεις σύγκρουσης ανάμεσα στη φύση και τον πολιτισμό, σε άγριους και εξημερωμένους ήχους, κ.λπ.

Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, θα ήταν λογικό να περιμένουμε απ' το σκηνοθέτη να επικεντρώσει όλες τις προσπάθειές του στο θέμα της αμφισημίας και της τρέλας, στην αμφιβολία και στο δισταγμό, που, σύμφωνα με τους καλύτερους σχολιαστές, είναι τα θέματα που χαρακτηρίζουν ένα καλό έργο του φανταστικού. Υποθέτει κανείς ότι το θέμα της ταινίας είναι ακριβώς το πλαίσιο στο οποίο ο Graves τοποθέτησε την ιστορία του: δηλαδή, αυτή η συνεχής παλινδρόμηση ανάμεσα στην ιστορία που αφηγείται ο Κρόσλι στον Graves, και τις συνθήκες υπό τις οποίες την αφηγείται.

Ο Skolimowski θεωρεί ότι η ταινία του αναδεικνύει δύο έννοιες: το παράλογο και το διφορούμενο. Πρόκειται για δύο αξιώματα πολύ ενδιαφέροντα, αν και, κατά τη γνώμη μου, ελαφρώς αντιφατικά. Το παράλογο προϋποθέτει την tabula rasa, το σκώμμα και, εν πάση περιπτώσει, την υιοθέτηση της άποψης περί πλήρους σχετικότητας των αξιών. Παράλογο είναι ένα «κρύο» ανέκδοτο ή ένα θεατρικό έργο του Ionesco (του *πρώτου* Ionesco). Το διφορούμενο, αντιθέτως, γεννιέται απ' την αβεβαιότητα κι από τη δυσκολία τού να στηριχθείς σε κάτι στέρεο και βέβαιο, *αν* υπάρχουν πράγματα βέβαια (η αντίληψη, η λογική, η ηθική κ.ά.) Το χάος και η αμφισβήτηση δεν έχουν θέση στο παράλογο. Διφορούμενο είναι ένα μυθιστόρημα του James ή ένας μυστηριώδης πίνακας. Ούτε ο James είναι παράλογος, ούτε ένα *λίμερικ*[2] διφορούμενο.

Όμως, παρά το κύρος του συγγραφέα της, το διφορούμενο της *Κραυγής*... μού φαίνεται επιφανειακό και κάπως ξεθυμασμένο. Υπάρχει στο χαρτί και, παρά τις επίμονες ανακλήσεις του σ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης, διαλύεται σταδιακά μέσα στην ίδια την αναπαράστασή του. Μπορεί να ξέρουμε από την αρχή ότι ο Κρόσλι είναι τρελός, αλλά δεν αναρωτιόμαστε ποτέ αν αυτά που λέει είναι αληθινά ή όχι (εκτός αν θεωρούμε ότι η ερώτηση αυτή είναι ρητορική). Η αφήγηση «αντικειμενικοποιείται» από την κάμερα κι από την ίδια τη γοητεία που ασκεί. Η αμφι-



σβήτηση δεν παίζει κανένα ρόλο: εμφανίζεται μόνο την τελευταία στιγμή, αφού έχει περάσει ο αντίκτυπος των όσων είπε ο Κρόσλι. Όσα δείχνονται, είναι αλήθεια, κι ο Κρόσλι-μάγος, προβαλλόμενος στην ίδια οθόνη, είναι εξίσου πραγματικός με τον Κρόσλι-τρόφιμο του ασύλου. Η ταινία δεν είναι παράλογη, αλλά ούτε και διφορούμενη. Είναι μάλλον αυθαίρετη. Όμως, δεν πρέπει, βασιζόμενοι στην απλότητα του θέματός της και στη δεξιοτεχνία τής σκηνοθεσίας της, να θεωρήσουμε ότι *Η κραυγή…* είναι μια «άσκηση ύφους» (εκτός αν κατατάξουμε σ' αυτή την κατηγορία όλες τις ταινίες του φανταστικού) – κάθε άλλο. Η αυθαιρεσία, η άρνηση κάθε συμβολισμού και η γενίκευση, με αυτή την αίσθηση του ανοίκειου που γεννούν, υποστηρίζουν τη φανταστική ποιότητα της αφήγησης.

Αυτό που εντυπωσιάζει και ταράζει, περισσότερο ακόμα κι απ' το παράλογο του ανεκδότου που τεντώνεται ώς το παράλογο της ύπαρξης (μια θέση που ο Skolimowski υπογραμμίζει έντονα, προς το τέλος της ταινίας, όταν βάζει έναν τρελό ν' απαγγέλλει Shakespeare), είναι η αναπαραστατική ελευθερία αυτής της ταινίας. Ο Skolimowski, όπως είδαμε, δεν ξεψαχνίζει τις καταστάσεις που του προμηθεύει ο Graves. Αντίθετα, εντάσσει τη διάταξη και τις λεπτομέρειες αυτών των καταστάσεων σ' ένα παιχνίδι ποιητικών αντιστοιχιών και βλάσφημων ή επιθετικών συγκρίσεων που δεν προστρέχουν σε κανένα συμβολικό οπλοστάσιο και αρνούνται να προσλάβουν το παραμικρό νόημα. Θα δώσουμε μερικά παραδείγματα αυτής της μεθόδου που, αν μη τι άλλο, μαρτυρεί μια εύστοχη επινοητικότητα.

Φυσικά, μερικές σχέσεις είναι ανιχνεύσιμες κι αναγνωρίσιμες, και παίζουν έναν συγκεκριμένο ρόλο οδηγού ή ακόμα και κινητήριας δύναμης στην εξέλιξη της πλοκής.

Οι «ρεπροντιξιόν» τριών έργων του Francis Bacon που κοσμούν το στούντιο όπου δουλεύει ο Άντονι, αναπαριστούν τα πρόσωπα που μπορεί να πάρει το Κακό, και προαναγγέλλουν το δευτερεύον θέμα της ταινίας, που είναι η εισβολή του μάγου και οι καταστροφές που αυτός θα προκαλέσει. Όπως ο μουσικός ερευνητής Άντονι επιλέγεται ως θύμα από ένα μάγο που για απόλυτο όπλο του έχει τον ήχο, έτσι και οι διεστραμμένοι πίνακες («διεστραμμένοι», με την πιο στενή έννοια του όρου) που ο Άντονι κρεμάει ανύποπτος ολόγυρά του, «απειλούν» με την υλοποίησή τους και την εκτόνωση των δυνάμεων του Κακού. Στο παραισθητικό πορτρέτο του άντρα που ουρλιάζει, αντιστοιχεί ο φριχτός μορφασμός του Κρόσλι όταν βγάζει την κραυγή του θανάτου στους αμμόλοφους. Στους δύο «ερωτικούς πίνακες» αντιστοιχούν δύο στιγμές που ανήκουν στην αποπλάνηση της Ρέιτσελ: η πρώτη είναι όταν η Ρέιτσελ γδύνεται και περιμένει τον Κρόσλι (μια σκηνή γυρισμένη με μια ένταση που θυμίζει Borowczyk)· η δεύτερη, όταν, γυμνή, τρέχει με τα τέσσερα, σαν ζώο, για να του ανοίξει την πόρτα. Αυτές οι δύο εξαιρετικά έντονα σκηνές δίνουν μια αίσθηση δαιμονισμού που ακυρώνει αυτομάτως όλες τις μπαρόκ υπερβολές του Ken Russell.

Κατά τον ίδιο τρόπο, και το δεύτερο μέρος της σεκάνς των τίτλων, που δείχνει με συναρπαστικό τρόπο το μάγο στον οποίο αναφέρεται ο Κρόσλι, να περιπλανιέται στους αμμόλοφους, μας δίνει πρώτα την εντύπωση μιας εντελώς αυθαίρετης οπτικής επίκλησης, έστω κι αν, στη συνέχεια, το νόημά της αποκαθίσταται αυτομάτως: είναι το όνειρο που βλέπουν η Ρέιτσελ και ο Άντονι, αποκοιμισμένοι στην άμμο. Ο χαρακτήρας της, λοιπόν, είναι λειτουργικός. Παρ' όλ' αυτά, το γεγονός ότι τοποθετήθηκε σαν προμετωπίδα, της δίνει μια δική της αξία, ανεξάρτητη απ' αυτήν που της δίνουν οι δύο ονειρευτές. Εκτός του ότι κάθε προσπάθειά μας να καταλάβουμε αυτά τα όνειρα είναι απατηλή, η αινιγματική αρχή της ταινίας προσδίδει σ' ένα εξ ορισμού υποκειμενικό όνειρο την απόλυτη αξία ενός οράματος. [Ο Werner Herzog, σε ταινίες που δεν έχουν τίποτα κοινό με την *Κραυγή…*, χρησιμοποιεί συχνά αυτόν το νόμο της ελευθερίας των συνειρμών και της κυκλοφορίας εικόνων (βλ., π.χ., την αρχή του *Αινίγματος του Κάσπαρ Χάουζερ*).]

Η ίδια ελευθερία διέπει τις παράξενες επιστροφές στην παρτίδα του κρίκετ. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι, μερικές φορές, γίνονται για λόγους μουσικότητας: ξαφνικά, στην οθόνη εμφανίζεται μια φάση της παρτίδας, για να ξαναχαθεί αμέσως στο απροσδιόριστο πλαίσιο στο οποίο ανήκει. Μερικές φορές, πάλι, υπάρχουν πιο λεπτομερή πλάνα, που μας επιτρέπουν να παρακολουθήσουμε την εξέλιξη της καταιγίδας (αν και καμία από τις λεπτομέρειές της δε μας δίνει το λόγο που η αφήγηση μένει μετέωρη). Έτσι, προκύπτει ένα απίστευτο δίκτυο συνειρμών, που μας είναι σχεδόν αδύνατον να το συνειδητοποιήσουμε με την πρώτη. Πολλά διακριτικότατα ευρήματα περιστρέφονται γύρω από το σκύλο, αλλά κι από διάφορα έντομα, όπως, π.χ., η στιγμή όπου ο Κρόσλι, για να δώσει περισσότερο βάρος στα επιχειρήματά του ενάντια στο κήρυγμα του ιερέα, λιώνει με τον αντίχειρά του μια σφήκα που έτρεχε πάνω στο τζάμι. Λίγο αργότερα, όταν η Ρέιτσελ ασχολείται με τον κήπο, ακούγεται έντονα το βουητό μιας σφήκας. Στο επόμενο πλάνο, ο Άντονι μαγνητοφωνεί το φτερούγισμα μιας σφήκας που έχει κλειστεί σ' ένα μπουκάλι, κι όταν πέφτει πάνω στο μικρόφωνο, ο θόρυβος γίνεται αφόρητος.

Στα πουλιά που ακολουθούν κρώζοντας τον Κρόσλι και τον Άντονι μέσα στους αμμόλοφους, ανταποκρίνεται το φανταστικό πουλί που «κλέβει» μια υπέροχη σκηνή (την προτείνουμε ανεπιφύλακτα ως πρότυπο σε κάθε σκηνοθέτη που σκοπεύει να αναπαραστήσει τις περιπέτειες του Κόμη Δράκουλα). Από την πόρτα της κουζίνας, η κάμερα

«τραβάει» τη Ρέιτσελ που καθαρίζει καρότα. Η κάμερα οπισθοχωρεί· ένα μαύρο πουλί εισβάλλει στην κουζίνα φτερουγίζοντας με θόρυβο, χτυπιέται στους τοίχους, φέρνει δυο γύρους πάνω απ' το κεφάλι της και βγαίνει από το κάδρο. Απ' το σημείο της κουζίνας απ' όπου χάθηκε, βλέπουμε τον Κρόσλι (που επιτέλους επιστρέφει) να πλησιάζει τη Ρέιτσελ από πίσω. Ιδού, μέρα-μεσημέρι, μια σκηνούλα-διαμάντι ταινίας τρόμου, που γίνεται ακόμα πιο συγκλονιστική απ' το γεγονός ότι η σχέση ανάμεσα στην είσοδο του πουλιού και την εμφάνιση του Κρόσλι, ενώ ακούγεται λογική όταν διηγούμαστε τη σκηνή, στην οθόνη φαίνεται πιο χαλαρή και απρόβλεπτη.

(Όλες αυτές οι μικρολεπτομέρειες αξιοποιούνται από –και, πολλές φορές, οφείλονται αποκλειστικά σε– μια εκπληκτική ηχητική μπάντα, ταυτοχρόνως πεντακάθαρη, επιλεκτική και έντονη, στην οποία ανήκει τουλάχιστον το πενήντα τοις εκατό της επιτυχίας της ταινίας – αλλά και... του προϋπολογισμού της.)

Θα τελειώσω την αναφορά μου στο ζωικό βασίλειο μ' ένα μονοπλάνο, τελευταίο σταθμό στη μετάβαση από το αναγκαίο στο τυχαίο, η οποία, σ' αυτή την ταινία, γίνεται με ανεπανάληπτο τρόπο. Στην αρχή, όταν ο Άντονι, μετά την εκκλησία, πηγαίνει να βρει τη γυναίκα του τσαγκάρη υπό το εξεταστικό βλέμμα του Κρόσλι, ο Skolimowski μάς δείχνει μια φευγαλέα εικόνα του νεκροταφείου, στην κορυφογραμμή του οποίου περνάει η σκιά μιας κοπέλας που την ακολουθούν κατσίκες. Πρόκειται για μια υπέροχη εικαστικά εικόνα, η οποία, όμως, είναι εντελώς αυθαίρετη και έντονα υποβλητική (υποβλητική τίνος πράγματος;)

Προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι ο Skolimowski, ενώ αναπτύσσει με τόση άνεση μιαν ανορθολογική, «μετατοπισμένη» άποψη, δεν μπόρεσε να τα καταφέρει μ' ένα βιβλίο του Nabokov. Ο ίδιος ο Nabokov, προσπαθώντας να ορίσει την τέχνη του Γκόγκολ –και τη δική του επί τη ευκαιρία–, επέλεξε ένα απόσπασμα από το *Παλτό*, όπου κάποια τροφαντά γουρουνάκια έβγαιναν απ' τα σπίτια κι έπεφταν πάνω στους νυχτοφύλακες. Για τον Nabokov, αυτό το απόσπασμα αποτελούσε την παράλογη και ανησυχητική επιτομή ενός ποιητικού κόσμου όπου οι προτάσεις, «ενώ ξεκινούν νωχελικά, ξαφνικά εκτρέπονται από τα εσκαμμένα και ολισθαίνουν προς το παράλογο, το οποίο, στην πραγματικότητα, είναι ο αληθινός τους χώρος». Προκαλεί, λοιπόν, εντύπωση που ο Skolimowski δεν μπόρεσε να μεταφέρει στην οθόνη τον πιο ιδιοφυή τεχνίτη του απρόβλεπτου που γέννησε η σύγχρονη λογοτεχνία, αφού είναι ο σκηνοθέτης που βρίσκεται εγγύτερα σ' έναν τέτοιο κόσμο, στον πανταχού παρόντα κόσμο αυτού του απόλυτου φανταστικού, η απειλή του οποίου συγχέεται με αυτήν του σύμπαντος.

Έναν τέτοιον κόσμο περιγράφουν οι εικόνες αυτής της επιτηδευμένης και εκ πρώτης όψεως ψυχρής ταινίας που είναι *Η κραυγή*... Ο Skolimowski λέει ότι του αρέσουν «οι εικόνες που δε σημαίνουν τίποτα το ιδιαίτερο», και μ' αυτές τις εικόνες φτιάχνει ταινίες που ούτε αυτές σημαίνουν τίποτα το ιδιαίτερο. Καταφέρνει να χύσει μέσα σ' ένα στέρεο καλούπι τις συνεχείς αναζητήσεις ενός τρόπου γυρίσματος που ο ίδιος τον χαρακτηρίζει ακαριαίο και χαοτικό, «σαν έκρηξη ηφαιστείου». Το παράδοξο είναι ότι αυτός ο ενστικτώδης και ιδιόρρυθμος τρόπος εργασίας είχε ως αποτέλεσμα μια «τέλεια» ταινία, όπου οι εκτροπές είναι ενταγμένες σε μια σχεδόν εξεζητημένη σκηνοθεσία. Το ύφος της *Κραυγής*... δίνει μιαν ανάμικτη εντύπωση αυθορμητισμού και στιλβωμένης πολυτέλειας, που ευθύνεται κατά πολύ για την παράξενη και εντελώς ανεξήγητη επίδραση που η ταινία ασκεί επάνω μας.

Όλα μπορούν να συμβούν σ' αυτό το στέρεα δομημένο, «πεζό» έργο, όπου η πλοκή ακολουθεί τον δικό της δρόμο, κινούμενη μέσα σε χαλαρά πλαίσια ασάφειας· γιατί η δράση της αφήγησης καλύπτεται συνεχώς απ' την απείρως πιο ρευστή, πιο αυθαίρετη δράση της σκηνοθεσίας. Όλα αδειάζουν από νόημα, χωρίς όμως να υποτάσσονται στο αμιγώς αρνητικό νόημα της παράλογης αφήγησης. Κι ωστόσο, *Η κραυγή*..., που έχει τη δική της εσωτερική συνάφεια, δε «θέλει» (στην κυριολεξία) να πει τίποτα. Ο κόσμος μέσα στον οποίο διαδραματίζεται, χαρακτηρίζεται από μια στοιχειωμένη ουδετερότητα, και γύρω του υπάρχει ένα ολόκληρο ποιητικό περιεχόμενο, που τα στοιχεία του, όμως, αλληλοδιαψεύδονται κι αλληλοαναιρούνται. Αυτή η σφριγηλή ταινία είναι κατ' εικόνα και ομοίωση του χάους στο οποίο βυθίζεται προς το τέλος, όταν η καταιγίδα διαλύει την παρτίδα του κρίκετ. Το θέμα της έχει την ίδια αξία, το ίδιο βάρος αληθοφάνειας που έχουν οι εξωφρενικοί κανόνες αυτού του παιχνιδιού για τρελούς. Κι η ταινία, όπως και το παιχνίδι, είναι καταδικασμένη να υγροποιηθεί, να χάσει το οιονεί υπαρκτό που της χάρισε ο δημιουργός της.

Η εξέταση του διηγήματος που αποτέλεσε τη βάση αυτής της ταινίας, μας ωθούσε σε μια παραδοσιακή διάκριση μεταξύ δύο ειδών φανταστικών κειμένων. Ο Skolimowski, προσεκτικός, αποφεύγει και τα δύο. Δεν τον ενδιαφέρει ούτε το υπερφυσικό που προσλαμβάνεται σε πρώτο επίπεδο, ούτε το «φλου αρτιστίκ» του διφορουμένου. Η ταινία του εκτυλίσσεται σε μιαν άλλη διάσταση. Με το ν' αρκείται στην κινηματογραφική μεταφορά ενός τυπικά αγγλικού λογοτεχνήματος της δεκαετίας του '20 (δηλαδή, του τέλους μιας ολόκληρης παράδοσης), με το να υπηρετεί το ανέκδοτο με μια σκηνοθεσία που το αρνείται, ο Skolimowski ξεκινάει από ένα παρωχημένο φανταστικό για να καταλήξει σ' ένα εντελώς σύγχρονο, αυτό του Nabokov ή του Cortázar (ο Antonioni το είχε ήδη προσεγγίσει επιτυχώς με το *BlowUp*).

Μετά τον Boorman και πριν τον Kubrick, αυτή η δημιουργική απιστία του Skolimowski επιβεβαιώνει ότι οι μεγάλοι σκηνοθέτες της εποχής μας έχουν πάρει στα χέρια τους τον κινηματογράφο του φανταστικού. Χάρη στο σκοπό του όλου εγχειρήματός της και στον τρόπο με τον οποίο αποδόθηκε, *Η κραυγή*... είναι μια ταινία υποδειγματική και, επί του παρόντος, μοναδική.

«Positif», τχ. 214, Ιανουάριος 1979.
Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου, Χρήστος Κουτούλας.

1. Αγγλικά στο κείμενο: ιστορία φαντασμάτων. (Σ.τ.Μ.)
2. limerick: πεντάστιχο ποίημα, σκωπτικού περιεχομένου. (Σ.τ.Μ.)

Πέρα από το φόβο
του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου

Όταν συζητάμε για πρωτοπορίες στον κινηματογράφο, η μνήμη μας πάντα θα συναντά την *Κραυγή που σκοτώνει*. Η ταινία αυτή, καθώς και το *Μετά τα μεσάνυχτα* του Nicolas Roeg (1973) και το *Σημασία έχει ν' αγαπάς* του Andrzej Żuławski (1974), δεν ανήκουν απλώς στις κορυφαίες ταινίες της δεκαετίας του '70, αλλά και σχετίζονται με συγκεκριμένες καινοτομίες: αφορούν στο πώς μπορούμε να διεισδύσουμε σε μια ταινία, να συναντήσουμε τον ίδιο τον κινηματογράφο και ν' ανακαλύψουμε τις ατυχίες ή τις παραπλανήσεις του βλέμματος.

Η κραυγή που σκοτώνει διαθέτει μια θαυμαστή δομική ισορροπία μέσα από ένα ιδιοφυέστατο σύστημα συνεχών μεταθέσεων, μεταβάσεων, μεταπτώσεων και... μετασχηματισμών. Η αφήγηση υπάρχει ακριβώς για να παραπλανήσει, καθώς όλη η ταινία λειτουργεί τόσο ως μυθοπλασία όσο και ως οντότητα και, τελικά, ως μια διαδικασία αποπλάνησης.

Η κραυγή που σκοτώνει είναι μια ταινία-κατήφορος, όπου το βλέμμα γλιστράει συνεχώς, εκτρέπεται, μένει χωρίς στήριγμα, ανήμπορο, για να παραδοθεί τελικά στον εισβολέα και μετρ. Ο Skolimowski συνδυάζει μια παραλλαγή του φανταστικού με την αστική ανατομία-ηθογραφία, αλλά και την αναφορά στο ίδιο το κινηματογραφικό μέσο και την αδυναμία του βλέμματος να βρει την αλήθεια. Βαθμιαία, η γοητευτική και παράδοξη μυθοπλασία ακυρώνεται, και η ταινία έρχεται σε μετωπική αντιπαράθεση με το θεατή της. Όσοι την παρακολουθούν, δεν απολαμβάνουν μια περίπλοκη ιστορία, αλλά νιώθουν πως έχουν παγιδευτεί σε ερωτηματικά κι έχουν χαθεί σε διαδρόμους που για χρόνια είχαν φράξει και θεωρούνταν άκρως απαγορευμένοι.

Η κραυγή που σκοτώνει είναι, κυρίως, μια ταινία αυτογνωσίας και, ταυτόχρονα, ένα σχόλιο για το πώς σκηνοθετείται ο «κινηματογράφος» της ζωής ή πώς η ζωή υπερβαίνει τον κινηματογράφο. Αυτό το τελευταίο δηλώνεται πάντοτε παρόν, και, ως εκ τούτου, ο θεατής, μετά την αρπαγή αυτής της προστατευτικής, ασφαλούς σκέπης, είναι πια αναγκασμένος να διανύσει τη φιλμική ώρα σαν να τον κυνηγούν εφιάλτες που θεωρεί συμβατικές, ξεπερασμένες καθημερινές ιστορίες.

Ο Jerzy Skolimowski, μέσα απ' τους δαιδάλους της τρέλας και της αναπαραστατικής πλάνης, αναδεικνύει το μεγαλείο του γνωστικισμού, που ουδεμία σχέση έχει με τη μεταφυσική. Η σκηνοθεσία είναι υποδειγματική, ως προς τον τρόπο που η ταινία υπηρετεί ως πρωτοπορία τις ανήσυχες κινηματογραφικές αναζητήσεις της δεκαετίας τού '70. Οι απαλοί, καφέ φωτογραφικοί τόνοι, τα έξοχα φορμαλιστικά πλάνα, η χρήση καθρεφτών, η ανάδειξη ειδώλων και τα αντισυμβατικά ρακόρ των βλεμμάτων, συνδυάζονται με σιωπές, τεχνητές επιμηκύνσεις πλάνων και βελούδινες ματιές, κινήσεις γεμάτες τακτ.

Ο Skolimowski, κοντά στις εμπειρίες του Weir, δίπλα στον κόσμο του Roeg, αποφλοιώνει τον κινηματογράφο, αλλά και, ταυτόχρονα, ντύνει τη φθίνουσα πραγματικότητα μ' έναν μαγικό μανδύα πιθανών παραδόξων. Έτσι, επιτρέπει στο βλέμμα μας να απογειωθεί, και στο πνεύμα μας να προσγειωθεί, πέρα από τον κινηματογράφο, πέρα από το φόβο, στα μυστήρια της δικής μας –τελικά– εικόνας, που μάθαμε να την προσλαμβάνουμε μόνον ως παραμορφωμένο είδωλο και ποτέ ως στρεβλωμένη, κωδικοποιημένη πραγματικότητα.

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2000.

ΣΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ
(πρωτότυπος τίτλος: Moonlighting)

(Μεγ. Βρετανία, 1982)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, με τη συνεργασία των Barrie Vince, Bolesław Sulik, Danuta Stock, Witold Stock.
Φωτογραφία: Tony Pierce Roberts.
Σκηνικά: Tony Woolard.
Κοστούμια: Jane Robinson.
Μουσική: Stanley Myers, Hans Zimmer.
Ήχος: David Stevenson, Richard King, Alan Bell.
Μοντάζ: Barrie Vince.
Ηθοποιοί: Jeremy Irons (Νόβακ), Eugene Lipiński (Μπάναζακ), Jiri Stanisław (Βόλσκι), Eugeniusz Haczkiewicz (Κουντάι), Edward Arthur (αστυνομικός του τμήματος μετανάστευσης), Denis Holmes (γείτονας), David Calder (διευθυντής του σούπερ μάρκετ), Judy Gridley (ελεγκτής του σούπερ μάρκετ), Claire Toeman (ταμίας του σούπερ μάρκετ), Jerzy Skolimowski (αφεντικό του Νόβακ), Catherine Harding, Jill Johnson, David Squire, Mike Sarne.
Παραγωγή: Michael Whyte, με τη συνεργασία των Channel Four και National Film Development Fund.
Διάρκεια: 97'. Έγχρωμη, 35mm.
Βραβεία: Βραβείο Σεναρίου στο Φεστιβάλ Καννών 1982.

Αεροδρόμιο Χίθροου. Λονδίνο, 5 Δεκεμβρίου 1981. Από τη Βαρσοβία φτάνουν τέσσερις Πολωνοί με τουριστική βίζα. Μόνον ο Νόβακ, ο επικεφαλής τους, γνωρίζει αγγλικά. Είναι οικοδόμοι, κι η αποστολή τους, να επισκευάσουν το λονδρέζικο διαμέρισμα ενός πολωνού αξιωματούχου μέσα σ' ένα μήνα. Όλοι θα κερδίσουν: και ο αξιωματούχος (που πληρώνει σε πολωνικό νόμισμα) και οι εργάτες (που θα κερδίσουν σ' ένα μήνα όσα βγάζουν σ' ένα χρόνο). Κλείνονται στο σπίτι και δουλεύουν ασταμάτητα, κάνοντας τη ζωή ενός φυλακισμένου. Μόνη τους διασκέδαση, η τηλεόραση. Με τις οικογένειές τους επικοινωνούν τηλεφωνικά μια φορά την εβδομάδα από έναν τηλεφωνικό θάλαμο. Όταν ο Νόβακ πληροφορείται για το πραξικόπημα του Στρατηγού Jaruzelski, αποφασίζει να το κρύψει απ' τους συντρόφους του, για να μην κινδυνεύσει η αποστολή τους· κι όταν αντιλαμβάνεται ότι τα χρήματά του λιγοστεύουν, δε διστάζει να κλέψει τρόφιμα απ' το σούπερ μάρκετ, προκαλώντας την τύχη του. Οι σύντροφοί του αρχίζουν να δυσανασχετούν, γιατί η δουλειά έχει γίνει πολύ εντατική, τα οικονομικά περιθώρια στενεύουν, και, κυρίως, δεν μπορούν να επικοινωνήσουν με τους δικούς τους στην πατρίδα. Ο χρόνος τελειώνει, και το διαμέρισμα είναι έτοιμο. Η ένταση στις σχέσεις τους είναι τέτοια, που μοιάζει με τεντωμένο σχοινί έτοιμο να σπάσει. Όταν ο Νόβακ τούς αποκαλύπτει την αλήθεια, οι σύντροφοί του τον ξυλοκοπούν ανελέητα.

« Ήταν μια αυθόρμητη, ειλικρινής πράξη απελπισίας. Άρχισα τα γυρίσματα της ταινίας λίγες εβδομάδες μετά την κήρυξη του στρατιωτικού νόμου, όταν όχι μόνον οι καλλιτέχνες, αλλά ούτε οι πολιτικοί καταλάβαιναν τι συνέβαινε. Δεν υπήρχε καμιά ερμηνεία απ' τους διανοουμένους, ούτε καμιά εκτίμηση των συνεπειών που μπορούσε να προκαλέσει. Ολόκληρη η ταινία βασίζεται σε μια διπλή ηθική. Το γεγονός ότι ο εργολάβος δεν ανακοινώνει μια τόσο σημαντική πληροφορία, όπως είναι η επιβολή του στρατιωτικού νόμου στην Πολωνία, κινούμενος από λόγους υπέρτερης σημασίας, ακόμα κι αυτό είναι αμφιλεγόμενο από ηθική άποψη. Ολόκληρη η ταινία είναι ένα είδος «ηθικολογίας» για την αμφισημία τής ηθικής.
Η πρώτη μου κίνηση ήταν να καλέσω τον Jeremy Irons, ο οποίος με είχε εντυπωσιάσει με τον χαμηλόφωνο τρόπο με τον οποίο έπαιξε στο σήριαλ Επιστροφή στο Μπράιντσχεντ. *Υπήρχαν ολόκληρες σκηνές όπου δεν κουνούσε ούτε ένα μυ του προσώπου του και, παρ' όλα αυτά, μετέδιδε μια τρομερή ένταση. Δεν ήθελα ο ήρωάς μου να «ερμηνευτεί»· ήθελα τα πάντα να 'ναι «πνιγμένα», χωρίς την παραμικρή έμφαση.»*

J. S.

Τέσσερα τέταρτα
του Pascal Bonitzer

Η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* είναι μια ταινία «μαύρη», ένα φιλμ νουάρ. Αρχίζει, άλλωστε, με τη φωνή του αφηγητή (Jeremy Irons) off, όπως τα θρίλερ: τέσσερις άντρες φτάνουν στο αεροδρόμιο του Λονδίνου, κουβαλούν παράνομο υλικό κι έχουν αναλάβει μια μυστική αποστολή. Τυχαίνει, όμως, να μην είναι ούτε κατάσκοποι ούτε δολοφόνοι· είναι πολωνοί εργάτες, κι η ταινία είναι «μαύρη», επειδή μιλάει για «μαύρη» εργασία και μόνο (αυτό, άλλωστε, σημαίνει και η λέξη «moonlighting»): θα επιδιορθώσουν για μια μπουκιά ψωμί το σπίτι που αγόρασε, για ώρα ανάγκης, σε μια συνοικία του Λονδίνου, κάποιο στέλεχος του Κόμματος από τη Βαρσοβία.
Αυτή η συνοικία του Λονδίνου είναι μια συνοικία σεληνιακή (ας συνεχίσουμε τη μεταφορά), και οι εργάτες φτάνουν εκεί σαν τέσσερις αστροναύτες που πραγματοποιούν την πρώτη τους διαστημική πτήση. Μόνο ο αφηγητής μιλά τη γλώσσα της χώρας, κι οι άλλοι τρεις είναι απλές ανθρώπινες μηχανές (τουλάχιστον, έτσι παρουσιάζονται)· ρομπότ που σκοτώνονται στη δουλειά για ένα μεροκάματο τέσσερις φορές χαμηλότερο απ' αυτό των ντόπιων. Επίσης σεληνιακό είναι και το φως της ταινίας, σεληνιακό και παγωμένο είναι και το ύφος της, σαν το Δεκέμβρη του 1981 στο Λον-


THE PERMANENT SALE BUILT INTO



δίνο – μια ημερομηνία σημαντική για την πλοκή. Σεληνιακή είναι και η εργασία των κατεδαφιστών και των οικοδόμων, που γκρεμίζουν τοίχους κι όχι βράχια, τους σωριάζουν, τους στοιβάζουν και πετούν τα μπάζα όπως μπορούν, μέσα σε συνθήκες επισφαλείς, τις παγωμένες νύχτες.

Η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* είναι μια κωμική ταινία. Το κωμικό στοιχείο της προσιδιάζει σ' αυτό του Chaplin και του Tati· είναι το κωμικό της αταξίας σε πολύ μικρή κλίμακα, της παραδρομής και της παρανόησης που αναδεικνύει μια αταξία σε μεγαλύτερη κλίμακα, μια ευρύτερη κρίση. Το κωμικό αυτό στοιχείο είναι οπτικό και ηχητικό, αν και βουβό· είναι το κωμικό των άστοχων χειρονομιών, των μηχανών που αρνούνται να υπακούσουν (ανθρώπινων ή μη), της ποικιλότροπης αντίστασης που προβάλλουν τα υλικά, τα οποία, εν προκειμένω, ταυτίζονται με την ίδια την εργασία, την ασυναίσθητη εργασία. Οι αρμοί τινάζονται, οι πρίζες ξεβιδώνονται, τα γυμνά καλώδια χτυπούν τους μαστόρους, τα σώματα εξεγείρονται. Ο αφηγητής έχει επιλέξει τους τρεις συντρόφους του για τη βλακεία τους, όπως λέει, πιστεύοντας ότι έτσι θα τους κρατάει καλύτερα υπό έλεγχο. Δεν μπορεί, όμως, να κρατάει κανείς υπό έλεγχο κάποιους ανθρώπους όταν τους επιτρέπει απλώς και μετά βίας να ψευτοζούν, έχει την απαίτηση να του δουλεύουν υπερωρίες και, επιπλέον, τους απομονώνει, στερώντας τους εσκεμμένα κάθε επικοινωνία με το εξωτερικό περιβάλλον, σαν να μην έφτανε η δεδομένη απομόνωσή τους αφού δεν μιλούν τη γλώσσα. Ακριβώς επειδή είναι αποκομμένοι από το περιβάλλον λόγω γλώσσας, οι άνθρωποι-μηχανές αρχίζουν να λειτουργούν «ως γλώσσα» για το υποκείμενο, τον αφηγητή της ταινίας· για την ακρίβεια, λειτουργούν ως το υποσυνείδητό του. Θα αποτελέσουν το μέσον με το οποίο η αλήθεια την οποία τους κρύβει (εν προκειμένω, το στρατιωτικό πραξικόπημα της 13ης Δεκεμβρίου στην Πολωνία), θα γυρίσει και θα του 'ρθει κυριολεκτικά στα μούτρα (εδώ η έκφραση ταιριάζει γάντι: όταν, στο τέλος, τους τα λέει όλα, του σπάνε τα μούτρα – μια πινελιά ρεαλισμού).

Η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* είναι και μια πολιτική ταινία· μια πολιτική ταινία, όμως, χωρίς την παραμικρή σχέση με τις υπόλοιπες ταινίες που συνήθως εμπίπτουν σ' αυτή την κατηγορία. Την πολιτική της ταινίας εκφράζουν τα σκηνοθετικά μέσα· δηλαδή, η μετωνυμία και η μεταφορά. Το *Στο φως του φεγγαριού* δεν ασχολείται ευθέως με το πολωνικό ζήτημα, με το πραξικόπημα του Jaruzelski ή την «Αλληλεγγύη». Καταφέρνει, όμως, να διαφωτίσει αυτό το ζήτημα (δεν έχει σημασία αν ο φωτισμός είναι –όπως είπαμε– σεληνιακός· αρκεί που είναι αληθινός), κι όχι να το φωτίσει απλώς και ανοήτως, όπως εύκολα θα μπορούσε να κάνει, επειδή ακριβώς πραγματοποιεί την απαραίτητη *μετατόπιση* (μετωνυμία), της οποίας ο Brecht είχε διατυπώσει τον κανόνα: μεταφέρει εν προκειμένω ένα κομμάτι τής Πολωνίας στην Αγγλία. Ο πολιτικός χαρακτήρας της ταινίας δεν έχει καμία σχέση με την πολιτική που έκανε ο *Άνθρωπος από σίδερο*, δε μας σερβίρει την ξαναζεσταμένη σούπα της εύληπτης σύγκρουσης και του θετικού ήρωα· μας δείχνει πώς το υποκείμενο της ταινίας, ο αφηγητής, έρχεται αντιμέτωπος σ' έναν μικροσκοπικό χώρο –μια «υπό ανακαίνιση» λονδρέζικη βίλα– με τα ίδια προβλήματα που αντιμετωπίζει μια σοσιαλιστική χώρα: την υπερεκμετάλλευση, τις απαιτήσεις για μέγιστη απόδοση, τον προγραμματισμό (η επιτακτική προθεσμία είναι ένας μήνας), τη στέρηση του δικαιώματος της απεργίας, την απαγόρευση εξόδου και επικοινωνίας με το εξωτερικό περιβάλλον κ.λπ. Ο αφηγητής (που ομολογεί στην αρχή της ταινίας, πριν το πραξικόπημα, ότι δεν είναι μέλος της Αλληλεγγύης) οικοδομεί στην καρδιά του Λονδίνου ένα μικρό σοσιαλιστικό κράτος, με τρεις άντρες για λαό του – όχι από κακία, ούτε από συνήθεια· απλώς, εξ ανάγκης.

Σοσιαλισμός σημαίνει, λίγο-πολύ, το εξής: να προσπαθείς να κάνεις κάτι με το τίποτα, κατασπαταλώντας το ανθρώπινο δυναμικό, υπό την ηγεσία του ηγέτη του προλεταριάτου (ο σταχανοβισμός υπήρξε η εξιδανικευμένη και απατηλή του έκφραση).

Η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* είναι, τελικά, ένας διδακτικός μύθος: το προλεταριάτο δουλεύει, αλλά δε θα δουλέψει ποτέ έτσι όπως θέλουν εκείνοι που αυτοαναγορεύονται ηγέτες του. Οι κοπάνες, οι άγριες απεργίες, ο αλκοολισμός, η σήψη, δεν αποτελούν προβλήματα του συστήματός του που μπορούν να λυθούν, αλλά συστατικά του στοιχεία. Το *Στο φως του φεγγαριού* απεικονίζει με τρόπο ταυτόχρονα απολαυστικό, καταθλιπτικό, αλλά και σωτήριο, τη ζοφερή, κωμική, πολιτική και ηθική κατάσταση που επικρατεί στο βολονταριστικό αυτό σύστημα, το οποίο αγνοεί επιδεικτικά το υποσυνείδητο, αλλά υφίσταται τον αντίκτυπό του.

Μπορεί η έκφραση «διαβρωτικό χιούμορ» να θεωρείται πια κοινοτοπία, ακριβώς επειδή αποτελεί πλεονασμό: το χιούμορ είναι το μόνο διαβρωτικό στοιχείο που διαθέτει η γλώσσα. Πάντως, αυτή την έκφραση μας φέρνει στο νου η ταινία, στην οποία κυριαρχούν τα σβουράκια, οι μηχανές λειότριψης και οι αμμοβολές. Η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* είναι μια διαβρωτική ταινία.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 343, Ιανουάριος 1983.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

Για λίγα ζλότι παραπάνω
του Serge Daney

Το σενάριο αυτής της ταινίας είναι τόσο ευφυές, που πρέπει οπωσδήποτε να σας το διηγηθώ. Στις 5 Δεκεμβρίου

1981, τέσσερις πολωνοί επαρχιώτες φτάνουν στο αεροδρόμιο του Χίθροου. Μόνο ο ένας –ο Νόβακ– μιλάει αγγλικά. Είναι ο επικεφαλής τους ή, μάλλον, ο εργολάβος, γιατί οι υπόλοιποι είναι εργάτες – και μάλιστα, όχι τίποτα επιδέξιοι. Αποστολή τους, να ανακαινίσουν ένα σπίτι που διαθέτει ο πολωνός εργοδότης τους (κάποιος πλούσιος, προφανώς) στο Λονδίνο. Τους χρυσοπληρώνει, αλλά σε ζλότι. Σε σχέση, λοιπόν, με όσα θα του ζητούσαν άγγλοι εργάτες, του 'ρχεται φτηνότερα. Τους υπόσχεται και 25 στερλίνες πριμ, αλλά υπό έναν όρο: όλες οι εργασίες θα πρέπει να έχουν ολοκληρωθεί μέσα σ' ένα μήνα, πριν λήξει η τουριστική τους βίζα. Αρχίζουν, λοιπόν, τα κατεπείγοντα έργα, σ' ένα σπίτι στο Όνσλοου Γκάρντενς. Η καταγραφή των γεγονότων θυμίζει διάρρηξη σε αστυνομικό έργο, μόνο που, εδώ, υπάρχει κυριολεκτικά ρήξη, αφού οι Πολωνοί γκρεμίζουν τους τοίχους και ζουν σαν τα ζώα, κρυμμένοι μέσα στο διαλυμένο σπίτι. Δεν είναι καθόλου διαχυτικοί· τα λόγια τους, λίγα· ο καθένας κοιτάει την πάρτη του. Την επαφή με τον έξω κόσμο την έχει αναλάβει ο Νόβακ: απαντάει στα τηλεφωνήματα απ' τη Βαρσοβία σ' έναν τηλεφωνικό θάλαμο, αγοράζει τα υλικά, τα τρόφιμα. Στις 12 Δεκεμβρίου, ο Νόβακ πληροφορείται το στρατιωτικό πραξικόπημα στη Βαρσοβία, και πολύ γρήγορα αποφασίζει ότι δεν θα ενημερώσει τους υπόλοιπους. Από δειλία; Από συμπόνια; Κανείς δεν ξέρει. Τους βάζει και δουλεύουν πιο σκληρά από ποτέ, οι άλλοι τον μισούν, κι ο θεατής, ήδη συγχυσμένος με την υπέρμετρη υπεροψία του, δεν τον συμπαθεί και ιδιαιτέρως. Όλη η σχέση του Νόβακ με το τυπικό (μα *πολύ* τυπικό) αγγλικό περιβάλλον της συνοικίας περνάει μέσα από το σούπερ μάρκετ της γωνίας, που το ξαφρίζει επιτηδείως. Περνάει ο μήνας, το σπίτι αποκτά σχήμα και μορφή, το αεροπλάνο της επιστροφής περιμένει, αλλά μένει και κάτι ακόμα: να μάθουν οι άλλοι την αλήθεια.

Τώρα που είπαμε «αλήθεια», θα θυμάστε ότι, πέρσι, στις Κάννες, η κριτική επιτροπή βράβευσε άνανδρα τον *Άνθρωπο από σίδερο*. Σε αντίθεση με τον Wajda (τον πρώτο τη τάξει σκηνοθέτη τηλεταινιών), ο Skolimowski (πρώτος τη τάξει στον κινηματογράφο) έχει την τάση να μη βρίσκεται ποτέ στις Κάννες την κατάλληλη στιγμή (είναι εντελώς εκτός τόπου και χρόνου – να γιατί). Είχε ήδη γυρίσει μια ταινία, όπου έπαιζε το ρόλο ενός ερασιτέχνη πυγμάχου που κερδίζει έναν στημένο αγώνα: την *Εγκατάλειψη* (1965).

Σήμερα, ο στημένος αγώνας διεξάγεται στην κονίστρα της Πολωνίας, κι ο Skolimowski, εγκατεστημένος εδώ και τουλάχιστον μία δεκαετία στην Αγγλία, βρίσκεται μεταξύ των θεατών. Τι ταινίες μπορεί να γυρίσει κανείς, όταν μια τραγωδία χτυπάει σαν κεραυνός εν αιθρία τη χώρα που έχει εγκαταλείψει; Πώς να τα βγάλει πέρα με τη θλίψη του, αυτός που βρίσκεται στο απυρόβλητο των εξελίξεων; Η (ηθική) απάντηση του Skolimowski είναι η εξής: κάνοντας ταινία την απυρόβλητη ζώνη· δείχνοντας ότι και η απυρόβλητη ζώνη είναι μέρος της κονίστρας.

Την ιστορία της ταινίας *Στο φως του φεγγαριού* μπορεί κανείς να την ερμηνεύσει ποικιλοτρόπως. Όσοι αρέσκονται στις μεταφορικές αναγνώσεις, θα έχουν μπόλικη δουλίτσα. Για την ώρα, ας δείξουμε απλώς στον αναγνώστη πόσο ανατρεπτική είναι αυτή η ταινία· πόσο ευαίσθητος παραμένει ο Skolimowski έναντι της εξέγερσης και της ανυποταξίας, του κλονισμού, της απώλειας του κέντρου βάρους· με πόση ειρωνεία εξακολουθεί να χειρίζεται την εικόνα· πόσο του αρέσει, όπως στον Tati, να προκαλεί με το γκαγκ. Το σπίτι είναι ένας χώρος αστείος – δεν είναι ούτε Αγγλία ούτε Πολωνία· είναι ένας πυρήνας ασυλίας. Έξω εκτείνεται το βασίλειο του Νόβακ, η ανεξερεύνητη Αγγλία των σούπερ μάρκετ, με την ειδεχθή ευγένειά της, με τη μέγαιρα προϊσταμένη, ίδια η Thatcher, με τη μουντάδα της, μέσα απ' την οποία ξεπροβάλλει ο κόκκινος τηλεφωνικός θάλαμος – ένας συγκινητικός δεσμός με την Πολωνία.

Η επιτυχία αυτής της ταινίας είναι καθολική. Είναι η καλύτερη ταινία που έχει γυρίσει ο Skolimowski εδώ και καιρό. Έκανε στα γρήγορα μια ταινία φτηνή, αστεία και εμπνευσμένη. Ωραία. Παρήγαγε ένα καλό βρετανικό προϊόν. Πολύ καλά. Αφηγήθηκε μια πολύ πολωνική ιστορία με χρήματα που πάνε κι έρχονται, η οποία καταλήγει σε μια ιστορία ευθυνών που πάνε κι έρχονται, με την αυτοεκτίμηση των ηρώων στο μηδέν, και με μυστικά που επιφέρουν γροθιές. Πολύ φυσικό. Κυρίως, όμως, επινόησε ένα είδος που έλειπε απ' την παρακαταθήκη των σύγχρονων ταινιών μυθοπλασίας: τη *σοσιαλιστική αστυνομική ταινία*. Ένας θεός ξέρει τι δεν θα κάναμε για «λίγα ζλότι παραπάνω»…

Όλα αυτά περνάνε στην ερμηνεία του (άγγλου) ηθοποιού Jeremy Irons· στην παράξενη, ψυχρή και κοφτή off φωνή (που είναι δική του)· τη φωνή αυτή που δεν απευθύνεται σε κανέναν, αλλά μας ζητάει να συγκεντρωθούμε λιγάκι και να προσέξουμε αυτό το σπαρταριστό όνειρο.

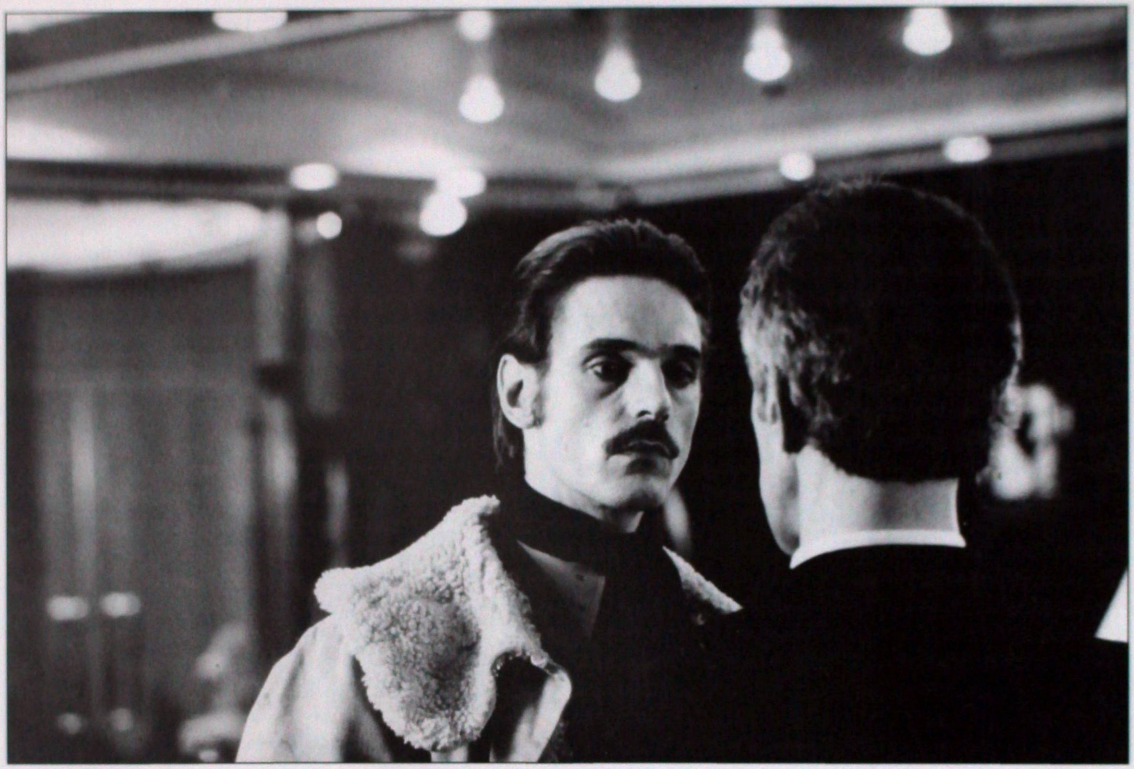
«Libération», 21 Μαΐου 1982.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

Η γραμμή Skolimowski
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* [«Moonlighting», βέβαια (ο πρωτότυπος τίτλος της ταινίας), δε σημαίνει το φως τού φεγγαριού, αλλά τις παράνομες δουλειές της νύχτας], μια από τις δυο-τρεις καλύτερες ταινίες της χρονιάς, προβάλλεται στο τέλος της κινηματογραφικής σεζόν [1987-'88], αφού κρατήθηκε επί τέσσερα χρόνια στα ντουλάπια τού διανομέα! Πραγματικά, αυτή η ίσως σημαντικότερη δημι-







ουργία του Skolimowski γυρίστηκε το 1982 (δηλαδή πριν από τα γνωστά μας *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση* και *Το πλοίο των παρανόμων*). Κέρδισε τότε, στις Κάννες, το βραβείο σεναρίου, σε μια χρονιά ιδιαίτερα πλούσια.

Ο Skolimowski, μ' ένα απλούστατο θέμα και με ελάχιστα μέσα, προσφέρει ένα έργο θαυμαστά σύνθετο, πολύσημο και χυμώδες. Κατορθώνει να συνδυάζει το χιούμορ και το δράμα, το νατουραλισμό και το συμβολισμό, το υψηλό και το γελοίο. Εκφράζει την Πολωνία και τους Πολωνούς σε σύγκρουση με τα ήθη, τους ανθρώπους και τους μύθους της Αγγλίας. Και η κρίση που γεννιέται έτσι στον ήρωά του, γενικεύεται, χωρίς να το καταλάβει ο θεατής, και ισχύει για τον καθένα μας, χωρίς υπογράμμιση απ' το σκηνοθέτη, αλλά μόνο με τις συνεχείς ρήξεις, τις πλαγιοδρομίες του ύφους του, τις γοργές «απογυμνώσεις» της ματιάς του, που θέτουν διαλεκτικά το θεμελιακό ερώτημα πίσω από κάθε πράξη μας. Τελικά, ο Skolimowski είναι ένας μεγάλος ηθικός και πολιτικός διερευνητής, ακριβώς επειδή δεν γίνεται ποτέ ηθικολόγος ή μεταφορέας μιας έτοιμης ιδεολογίας.

[...]

Περισσότερο, ίσως, από κάθε άλλη ταινία του Skolimowski, η αφήγηση αυτή διαβάζεται σε πολλαπλά επίπεδα. Το πρώτο είναι το άμεσα κοινωνικό και πολιτικό. Η φτώχια των Πολωνών, η εκμετάλλευση απ' το διεφθαρμένο αφεντικό τους, ο σταχανοβισμός τους και η τυραννία του Νόβακ, η αγωνία και το πένθος απ' τα τανκς στους δρόμους της Βαρσοβίας. Όμως, θυμίζω, το χιούμορ διαβρέχει συνεχώς την αφήγηση, έστω κι αν γίνεται σιγά σιγά στριγκό, αυτοειρωνικό και πικρό· δηλαδή, γνήσια πολωνικό. Ο Νόβακ ξεκαθαρίζει αμέσως ότι δεν ανήκουν στην «Αλληλεγγύη», ενώ, αργότερα, σκίζει τις αφίσες που καλούν σε συμπαράσταση. Έτσι, ο δημιουργός όχι μόνο αποσυνδέει το θέμα από τις άμεσες πολιτικές σκοπιμότητες (γίνεται ο αντι-Wajda) αλλά και μας «ταρακουνάει» από την «εύκολη» εκδήλωση συμπάθειας στους «κατατρεγμένους». Με το παραξένισμα, μάλιστα, που προκαλεί, μας κάνει να συνειδητοποιούμε τη λανθάνουσα ξενοφοβία μας (τι γίνεται τώρα που πληθαίνουν κι εδώ μαύροι, κίτρινοι, ακόμα και Πολωνοί;) Αισθανόμαστε σαφώς τη δυσφορία του Skolimowski απέναντι σε κάθε «ευσέβεια».

Οι Άγγλοι, πάντως, και η αγγλική κοινωνία ζωγραφίζονται αρκετά γκρίζα: αφθονία, αλλά και καταστολή με παγερά προβληματικά υπονοούμενα, κλοπές παντού, καχύποπτοι πωλητές, επιθετικοί εργάτες, υστερικοί γείτονες. Είναι εχθρικοί απέναντι στους ταλαίπωρους ξένους, κι εκείνοι ζουν με δυσκολία προσαρμογής τις διαφορές στα ήθη, τη

συμπεριφορά και, πάνω απ' όλα, τη γλώσσα. Ο Skolimowski, παρά την εγκατάστασή του στην Αγγλία δεκαπέντε χρόνια πριν απ' την ταινία, ζει σε μια συνεχή, γόνιμη αντίθεση μ' αυτήν – σαν αιώνιος εξόριστος. Ίσως γι' αυτό κατορθώνει να βλέπει το καθημερινό και το ασήμαντο με μιαν άλλη διάσταση· να φορτίζει το ρεαλιστικό με το φανταστικό.

Η εκφραστική δύναμή του στηρίζεται σ' αυτή την αδιόρατη αναγωγή, σ' αυτή τη λοξή, πανούργα, ιδιοφυή χρήση της μεταφορικής λειτουργίας.

Αυτός ο εργάτης, που παλεύει με το τελείωμα ενός σπιτιού, με την εκμετάλλευση-εξαπάτηση των συντρόφων του και με τα κόλπα επιβίωσης μέσα στους αδυσώπητους νόμους της οικονομίας, είναι, τελικά, ένας χαρισματικός αρχηγός, ασήμαντος «προφήτης», οδηγός ενός αδύναμου λαού μέσα από Συμπληγάδες, εχθρούς και ερήμους. Αναλαμβάνει όλα τα βάρη στους εύθραυστους ώμους του: το σχέδιο, την εκτέλεση, τη διοίκηση, τη μάχη. Οι άλλοι είναι κοπάδι, – αθώο, υπομονετικό και, συνήθως, υπάκουο. Ο αρχηγός (άλλος Μωυσής ή Κολόμβος) οδηγεί την ομάδα προς κάποιο στόχο, που παίρνει απόλυτες διαστάσεις και δίνει λογαριασμό μόνο σε κάποιον Άλλον, εκτός δράσης, με την προσωπική του αφήγηση, σαν ημερολόγιο καταστρώματος – του καπετάνιου η του ποιητή. Βέβαια, όλα αυτά με τη γνήσια «γραμμή Skolimowski»: πάντα «ιππαστί» ανάμεσα στο υψηλό και στο γελοίο. Οι άνθρωποι αυτοί ξαναζούν, «ξαναεφευρίσκουν» πολλά στάδια της κοινωνικής Ιστορίας – απ' τη δουλεία ώς την ανταρσία· αλλά και την ομαδικότητα, την καθαγίαση της εργασίας. Μέσα απ' τον βουβό μόχθο τους, σαν των αρουραίων στο κλειστό σπίτι, συντελείται μια απελευθερωτική ασκητική, που «θραύεται» σε κάθε σταμάτημα, στις ώρες της αναμονής, όταν ξεσπούν οι συγκρούσεις κι οι στερήσεις τους. Είναι χαζοί κι ο στόχος τους ευτελής, αλλά ο κάματος και η εγκαρτέρηση τους εξευγενίζουν. Κι ο Νοβακ, που τελειοποιεί την κλοπή και την εξαπάτηση, είναι τίμιος ώς το απόλυτο στις κρίσεις του και στις τελικές πράξεις του. Από κει πηγάζει η οξύτατη αγωνία του, που παίρνει διαστάσεις υπαρξιακές και μεταφυσικές. Έχει ένα υπέρτατο χρέος: να επιτελέσει το «έργον» και να οδηγήσει το «κοπάδι». Όπως κάθε αρχηγός, θα χρησιμοποιήσει τεχνάσματα, θα χειραγωγήσει, θα εκβιάσει και θα εξαπατήσει, αλλά χωρίς ιδιοτέλεια. Οι άνθρωποί του είναι κουτοί, αλλά έχουν δίκιο. Θ' αποδεχθεί παθητικά την ανταρσία τους. Θα μείνει στο χιόνι, να «πεθάνει», και με το παράδειγμα, τη «θυσία», θα τους ξανακερδίσει. Τους δε Άγγλους, θα τους κλέβει μόνο για το «σκοπό». Θα ξαναμοντάρει και θα επιστρέψει σε τέλεια μορφή το κλεμμένο και «μεταμφιεσμένο» ποδήλατο. Θα αφήνει πίσω προσεκτικά κάθε φορά την εφημερίδα που παίρνει από το γείτονα.

[Ο Νόβακ] ζει σ' έναν κόσμο απόλυτα ρεαλιστικό, αλλά η επιβολή του πάνω στα πράγματα είναι σαν του *Πορτοφολά* και του *Καταδικασμένου σε θάνατο [που] δραπέτευσε*. Τα κόλπα της κλοπής εκλεπτύνονται με χάρη· το βλέμμα του καίει· κοιτά κατάματα τον «ελεγκτή» και «νικά» την καχυποψία. Ο Skolimowski φορτίζει με σασπένς τη δράση του Νόβακ, αλλά ένα σασπένς που γίνεται υπερβατική λειτουργία, θαρρείς και παρακολουθούμε το χαμό ή τη σωτηρία της ψυχής του. Και η εξομολόγησή του στον ιερέα, με δήλωση ότι είναι άθεος (διαλεκτική αντίφαση), προεκτείνεται σε απέραντη εξομολόγηση προς το θεατή και πιο πέρα, τον Άλλον, στον οποίο δίνουμε λόγο. Ο Jeremy Irons, ως Νόβακ, δεν υπολείπεται σ' εσωτερική ένταση των ηρώων του Bresson.

«Η Καθημερινή», 24 Απριλίου 1988.

Η ΕΠΙΤΥΧΙΑ ΕΙΝΑΙ Η ΚΑΛΥΤΕΡΗ ΕΚΔΙΚΗΣΗ (πρωτότυπος τίτλος: Success Is the best revenge)

(Μ. Βρετανία – Γαλλία, 1984)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, Michael Lyndon, με τη συνεργασία των Michel Ciment, Harriet Pacaud, Barbara Elster.
Φωτογραφία: Mike Fash.
Σκηνικά: Voytek, David Minty.
Κοστούμια: Sue Yelland.
Μουσική: Stanley Myers, Hans Zimmer.
Ήχος: Clive Winter, Richard King.
Μοντάζ: Barrie Vince, Andrzej Kostenko (δεν αναφέρεται στο ζενερίκ).
Ηθοποιοί: Michael York (Αλεξάντερ Ρόντακ), Joanna Szczerbic (Αλίσια Ρόντακ), Michael Lyndon (Άνταμ Ρόντακ), Jerry Skol (Τόνι Ρόντακ), Michel Piccoli (γάλλος υπουργός), Anouk Aimée (Μονίκ ντε Φοντέν), John Hurt (Ντίνο Μοντεκούρβα), Ric Young (κινέζος υπηρέτης), Claude Le Sache (Κονιό), Hilary Drake (διευθυντής του θεάτρου), Malcolm Sinclair (υποδιευθυντής του θεάτρου), Jane Asher (διευθύντρια της Τράπεζας), Adam French, Sam Smart, Tim Brown, Maribel Jones.
Παραγωγή: Jerzy Skolimowski, DeVere Studio (Λονδίνο), Gaumont (Παρίσι).
Διάρκεια: 91'. Έγχρωμη, 35mm.

Ο διάσημος πολωνός σκηνοθέτης του θεάτρου Άλεξ Ρόντακ εγκαταλείπει την Πολωνία, με την άδεια των στρατιωτικών Αρχών. Στο Παρίσι, του απονέμεται το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής, για την καλλιτεχνική του προσ-

φορά. Στο Λονδίνο συναντά, ύστερα από δύο χρόνια, την οικογένειά του: τη γυναίκα του, Αλίσια, και τους γιους του, Άνταμ και Τόνι. Μαζί με τη σκηνοθέτιδα του θεάτρου Μονίκ ντε Φοντέν προετοιμάζει ένα θεατρικό χάπενινγκ, το οποίο θα αναφέρεται στην πολιτική κατάσταση που επικρατεί στην Πολωνία του Jaruzelski. Ο Άλεξ δωρίζει στον μεγαλύτερο γιο του, Άνταμ, για τα γενέθλιά του, μια πανάκριβη βιντεοκάμερα, αλλά ο Άνταμ σχεδιάζει να την ανταλλάξει μ' ένα γουόκμαν και το ποσό για ένα εισιτήριο, χωρίς επιστροφή, με προορισμό την Πολωνία. Φεύγει απ' το σχολείο του –μετά από έναν καβγά μ' ένα συμμαθητή του–, κάνει έρωτα με τη φίλη του, Μάριμπελ, κι αγοράζει το εισιτήριο. Στο μεταξύ, ο Άλεξ τσακώνεται με τους επόπτες του δήμου για θέματα που έχουν να κάνουν με την ανακαίνιση του σπιτιού του, κι ενώ οι εργάτες αρχίζουν να αφαιρούν τη στέγη από το σπίτι του, ο Άλεξ κάνει έρωτα με την επικεφαλής του συνεργείου σε μια απόμερη γωνία. Οι τελικές δοκιμές για το χάπενινγκ διακόπτονται, όταν οι πολωνοί κομπάρσοι, που συμμετέχουν δωρεάν, ενοχλούνται από την παρουσία ενός τηλεοπτικού συνεργείου και αποχωρούν. Ο Άλεξ και η Μονίκ τους πείθουν να επιστρέψουν, με αμοιβή 20 λίρες για τον καθένα. Ο Άλεξ, απρόθυμα, πηγαίνει στον θεατρικό επιχειρηματία Ντίνο Μοντεκούρβα, για να ζητήσει το ποσό. Επιτέλους, το χάπενινγκ ξεκινά: το κοινό, μέσα από λεωφορεία, παρακολουθεί την πρόσφατη ιστορία της Πολωνίας και βρίσκεται εν μέσω οδομαχιών μεταξύ αστυνομίας και διαδηλωτών. Ο Μοντεκούρβα καταφθάνει με τα χρήματα, ενώ, την ίδια στιγμή, ο Άλεξ και η γυναίκα του, Αλίσια, μαθαίνουν από ένα γράμμα ότι ο Άνταμ έχει αναχωρήσει για την Πολωνία.

"Ο γιος μου, Michael Lyndon, έγραψε αυτή την αυτοβιογραφική ιστορία – και μάλιστα, την ερμηνεύει στην ταινία. Κι εγώ αναρωτήθηκα γιατί ένας δεκαπεντάχρονος έφηβος, που σπουδάζει στο Λονδίνο και ζει αξιοπρεπώς με την οικογένειά του στο Κένσινγκτον, μπορεί να είναι τόσο δυστυχισμένος, ώστε κάποια μέρα ν' αποφασίσει να βάψει τα μαλλιά του ροζ και να επιστρέψει στην Πολωνία. Σκέφτηκα πως αυτό το αρχικό κίνητρο ήταν τόσο αυθεντικό, απλό και τραγικό, που άξιζε τον κόπο να το εμβαθύνει κανείς. Κάποιοι κριτικοί είδαν στον ήρωα που ερμηνεύει ο Michael York, το πορτρέτο μου, αλλά αυτό δεν είναι αλήθεια. Προσπάθησα να φέρω στο φως τη γελοία πλευρά αυτού του προσώπου. Διακωμώδησα στον ήρωά μου αυτό που μ' ενοχλεί στον ίδιο μου τον εαυτό. Ο τίτλος, φυσικά, είναι εντελώς ειρωνικός. Δε νομίζω πως οι ήρωες της ταινίας έχουν οποιαδήποτε πιθανότητα επιτυχίας· είναι όλοι τους ηττημένοι. Ταυτόχρονα, η ταινία ήταν ένα είδος πρόκλησης απέναντι στον ίδιο μου τον εαυτό."

J. S.

Το μήλο κάτω απ' τη μηλιά
του Serge Toubiana

[...]

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε ολόκληρη την ταινία, το μήνυμά της, αν θέλετε, στο εξής: ποιος ο λόγος να κάθεται να οργανώνει κανείς του κόσμου τα χάπενινγκ για την Πολωνία, να εκτίθεται τόσο πολύ, να σπαζοκεφαλιάζει για να βρει 10.000 λίρες, να πείθει όλους τους εξόριστους Πολωνούς στο Λονδίνο να παραστούν, αφού: πρώτον, όπως λέει σε μια στιχομυθία η γυναίκα του Άλεξ, «η Πολωνία δεν γίνεται πια πουθενά πρωτοσέλιδο», και, δεύτερον, το μόνο που διαπιστώνει κανείς, *εντέλει*, είναι ότι δεν τον καταλαβαίνει ούτε ο ίδιος του ο γιος, ο οποίος, εντελώς απροειδοποίητα, αποφασίζει να επιστρέψει στην Πολωνία, αδιαφορώντας παντελώς για το καλλιτεχνικό πείραμα του πατέρα του, το οποίο και κοροϊδεύει;

Σίγουρα τείνει κανείς να σκεφτεί ότι όλα αυτά δεν είναι και πολύ σοβαρά. Το θέμα, εντούτοις, δεν στερείται εντελώς σοβαρότητας (δεδομένου ότι ο Skolimowski, γι' άλλη μια φορά, προσεγγίζει την Πολωνία, την εξορία, την καλλιτεχνική δημιουργία, από ηθική σκοπιά)· μόνο που τη σοβαρότητά του την υπονομεύει η ίδια η ταινία, με τον ενδόμυχο, θα λέγαμε, σαρκασμό της, την αποστασιοποίησή της, τον κάπως σουρεαλιστικό αποπροσανατολισμό της, τη μαύρη απαισιοδοξία της και το γεγονός ότι φορέας της κρίσης είναι ο έφηβος, ο οποίος, ατάραχος και εντελώς αιφνιδιαστικά, αφαιρεί από τον πατέρα του το φωτοστέφανο και την επίφαση σοβαρότητάς του. Καλά, λοιπόν, το καταλάβαμε: το *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση* είναι κατά κύριο λόγο μια οικογενειακή ιστορία.

Συναντάμε την οικογένεια Skolimowski σε όλους τους ρόλους, αφού ο καθένας παίζει το δικό του παιχνίδι, άμεσα (η σύζυγος, οι γιοι), ή έμμεσα, διαμέσου των ηθοποιών. Ο ίδιος ο Skolimowski έχει πάρει τη μορφή του Michael York, αλλά δεν είμαι καθόλου βέβαιος ότι δεν έχει προχωρήσει ακόμα περισσότερο, ότι δεν έχει δηλαδή μεταμφιεστεί σε θεατράνθρωπο του παλιού καιρού, που πολύ θα ήθελε να ανήκει στους ιθύνοντες, δεν είναι όμως και πραγματικά με τους «κερδισμένους» (αυτό του προσάπτει κι ο γιος του, Άνταμ, όταν παίζουν μαζί ποδόσφαιρο, όπου ο γιος παίζει «επίθεση» κι ο πατέρας, άμυνα – διόλου τυχαία)· λες και ο πατέρας-σκηνοθέτης θέλει ν' αφήσει το γιο του να παίξει τον ωραίο ρόλο, το ρόλο ενός εξεγερμένου, υπέροχου Skolimowski τζούνιορ. Είναι μια πιθανή (αν και ασφαλώς παρατραβηγμένη) ανάγνωση, αλλά αυτή την ανάγνωση μου την υπαγορεύει η επιθυμία μου να σώσω την ταινία –την οποία θεωρώ μια ωραία ταινία, αποτυχημένη σε επιμέρους σημεία– «πάση θυσία».[1]

Είναι γεγονός ότι η ταινία «μπατάρει» λιγάκι· αυτό συμβαίνει, όμως, επειδή η αλήθεια και η καλλιτεχνική ομορφιά





της είναι μπιζουταρισμένες, λοξότμητες στις άκρες, μονίμως κεκλιμένες, αποσταθεροποιημένες, και παρουσιάζονται μέσα από ένα παιχνίδι κατόπτρων ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τη φαντασία του, το σκηνοθέτη και τις ιδιαίτερες συνθήκες δημιουργίας και ύπαρξής του· όπως στο αρχικό πλάνο, όπου βλέπουμε το λευκό, φωτεινό και αδιαφανές βότσαλο, που κοσμεί σε σχήμα ρόμβου ένα μενταγιόν, σαν αίνιγμα κρεμασμένο από μια κλωστή, και περικλείει, ίσως, όλο το κάπως μπαρόκ μυστήριο της ταινίας. Εξίσου φωτεινή και αδιαφανής μου φαίνεται και *Η επιτυχία*..., η οποία είναι λιγότερο εύληπτη για το θεατή απ' ό,τι το *Φως του φεγγαριού*, το οποίο θεωρήθηκε, εδώ, στις Κάννες, ένα διαμάντι, διαφορετικό και πολύ πιο γοητευτικό (βραβείο σεναρίου πριν από δύο χρόνια). Θα πρέπει να πούμε ότι το εν λόγω σενάριο διέθετε τη δύναμη της ενάργειας, η κατασκευή του στηριζόταν εξ ολοκλήρου στην ιδέα της ισορροπίας και του ιλίγγου, της αλήθειας και του ψεύδους, στο «εδώ» μιας μίζερης Αγγλίας και στο «εκεί» μιας κατεχόμενης Πολωνίας, στη μετάβαση ανάμεσα στις δύο γλώσσες, κάτω από τη στέγη ενός σπιτιού που αποτελούσε το θέμα της ταινίας και, συγχρόνως, τη μεταφορά της. Σε τούτη την ταινία, όμως (την οποία θεωρώ μια από τις ελάχιστες ταινίες στις Κάννες που μιλούν για τον σημερινό κόσμο, για την κατάσταση των πραγμάτων στο πρώτο εξάμηνο του 1984, στο οποίο διαδραματίζεται η ιστορία), για ν' ακριβολογούμε, δεν υπάρχει σενάριο· υπάρχουν μόνο γεγονότα, ακατέργαστα συμβάντα που ανατρέπουν τη φυσιολογική τάξη των πραγμάτων και υποστηρίζονται από κάποια ερωτήματα ηθικής φύσεως και μια εξαιρετικά δεξιοτεχνική σκηνοθεσία, όπως σε όλες τις ταινίες του Skolimowski.

Η ταινία βρίθει τέτοιων σκηνοθετικών ευρημάτων. Στην αρχή, λόγου χάρη, στο προοίμιο που έχει γυριστεί στο Παρίσι, δίπλα στο Παλέ-Ρουαγιάλ, έχουμε τη διασκεδαστική σκηνή όπου ο Michel Piccoli, ένας υπουργός Πολιτισμού με στιλ πολύ Jack Lang, τιμά με το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής τον Άλεξ: μια σκηνή που καταγράφει τις αληθινές συνθήκες χρηματοδότησης της ταινίας (είμαι πεπεισμένος ότι ο Skolimowski πρόσθεσε τη συγκεκριμένη σκηνή στο «σενάριο», *αφού* έλαβε τη συγκατάθεση της συμπαραγωγής από το γαλλικό Υπουργείο Πολιτισμού, επιδιώκοντας να μας δείξει αφ' ενός την αλήθεια και αφ' ετέρου το αστείο του πράγματος), αλλά και επιτρέπει στο θεατή να γνωριστεί με το μυθοπλαστικό στοιχείο της ταινίας, τους ήρωες: προβάλλει σε πρώτο πλάνο το πορτρέτο του Άλεξ Ρόντακ ως ενός διεθνώς αναγνωρισμένου και παραχαϊδεμένου σκηνοθέτη, σημαίνουσας μορφής στην ακυβέρνητη Πολωνία, ανατρεπτικού καλλιτέχνη στο παρελθόν (ο Piccoli, εξαιρετικός, μιλάει για τα νεανικά του χρόνια στο Νανσί, αλλά, αν αντικαταστήσετε το Νανσί με τις Κάννες, δε θα 'χετε να κάνετε πια με τον Ρόντακ, αλλά με τον ίδιο το Skolimowski), ο οποίος έχει γίνει πλέον «βραβεύσιμος», ποδοσφαιρόφιλος και πάτερ φαμίλιας – μια σκηνή ιδιαιτέρως σκολιμοφσκική, ιδίως όταν ο μικρότερος γιος κόβει για πλάκα το καλώδιο του ήχου από το βίντεο της αναμετάδοσης, επειδή βαριέται φριχτά τις τελετές (έχει πάρει απ' τον πατέρα του, αλλά ποιον απ' τους δυο; Τον Ρόντακ ή τον Skolimowski;) Ο ήχος χάνεται, το θέαμα χωλαίνει, ο θεατής δεν καταφέρνει ν' ακούσει την απάντηση του πατέρα στο λόγο του υπουργού, και έτσι εισάγεται η ηθικού περιεχομένου κεντρική ιδέα της ταινίας: στην οικογένεια Ρόντακ, μεταξύ πατέρα και γιου, ή στην οικογένεια Ρόντακ γενικώς, υπάρχει πρόβλημα επικοινωνίας.

Υπάρχουν κι άλλα παραδείγματα. Όλες οι σεκάνς μοιάζουν, θα λέγαμε, με μικρές πανωλεθρίες, που υπογραμμίζονται αντιστικτικά από μια μικρή ηθική κρίση, κι όλες παραπέμπουν στον ανέφικτο διάλογο ανάμεσα στον πατέρα και τον Άνταμ, και διαταράσσουν τη φυσική κατάσταση των πραγμάτων την οποία απεχθάνεται ο Skolimowski-σκηνοθέτης και στην οποία δε λέει να συμβιβαστεί και να πιστέψει. Συγχρόνως, εισάγουν μιαν ανισορροπία (η μεταφορά του αθλητισμού, που ισχύει τόσο για το θέατρο όσο και για κάθε μορφή εργασίας, χειρωνακτική ή μη) κι ένα ηθικό δίδαγμα. Η σεκάνς που αποτελεί πραγματικό κόσμημα, που είναι σχεδόν μια «ταινία μέσα στην ταινία», είναι η κωμική σκηνή (έχει συμβεί στην πραγματικότητα, όπως μας εκμυστηρεύτηκε ο ίδιος ο Skolimowski), με τον μαύρο οδηγό του πορτοκαλή (ή κόκκινου;) λεωφορείου ο οποίος ξαπλώνει χάμω τον Άλεξ πριν αυτός προλάβει καν να αντιδράσει, και η –εντελώς... παράλογη– λογική συνέχειά της στα Δικαστήρια, όπου ο Άλεξ δεσμεύεται να μην ξανακλοτσήσει προφυλακτήρα αυτοκινήτου, είτε το οδηγεί λευκός είτε έγχρωμος.

[...] Το πραγματικό, όμως, λευκό και αδιαφανές βότσαλο, έχω την εντύπωση ότι αναφέρεται σε όλα όσα αφορούν, μέσα στην ταινία, στη διαδικασία με την οποία ο Άλεξ δημιουργεί το θέαμα ή το χάπενινγκ, κι ότι παραπέμπει στην τεράστια, λευκή, μεταφορική τέντα, που βαραίνει κάπως την ταινία με τον κάπως παλιομοδίτικο χαρακτήρα της. Αυτός ο πυρήνας της ταινίας χαρακτηρίζεται από ένα είδος αυτισμού: υπάρχει κάποιο πρόβλημα στην επικοινωνία του Άλεξ με τους δικούς του (αρκεί κανείς να δει πώς δουλεύει τις μακέτες του μέσα στο απόλυτο οικογενειακό χάος, με τη γυναίκα του να ωρύεται δίπλα του, τα παιδιά του ν' αδιαφορούν ή να 'χουν αποβλακωθεί απ' την τηλεόραση), του Άλεξ μ' εμάς (συνεπώς, της ταινίας μ' εμάς), του Άλεξ με τους συμπατριώτες του, που αποφασίζουν ότι η συμμετοχή τους στο θέαμα δεν αποτελεί πλέον πράξη πολιτικής αλληλεγγύης στη Μητέρα-πατρίδα, αλλά δουλειά που, ως δουλειά, πρέπει και να πληρωθεί. Τα πράγματα γίνονται ακόμα χειρότερα με τα κάπως απαρχαιωμένα εφέ του χάπενινγκ, τα καπνογόνα, τους με-

ταμφιεσμένους μπάτσους που σπάνε πλάκα οπλίζοντας τα πιστόλια τους (κάπου κάπου έχουμε την εντύπωση ότι βρισκόμαστε στο *Όλα πάνε καλά* των Godard-Gorin, μια εξίσου αποτυχημένη ταινία σε επίπεδο αληθοφάνειας), τις σκηνές-αστραπή και τους εκατοντάδες κομπάρσους, ηθοποιούς και, μαζί, ξεμωραμένους μάρτυρες.

Δόξα τω Θεώ, στο τέλος του χάπενινγκ, όταν βγαίνει στη φόρα η απάτη, ξαναβρίσκουμε τον καλύτερο Skolimowski, ο οποίος δεν έχει ιερό και όσιο, κι ούτε επιδιώκει πάση θυσία την ηθική παραμυθία, την ορθή πολιτική θέση (τη θέση, δηλαδή, που απηχούσε το *Φως του φεγγαριού*). Η κίνηση των πολωνών εργατών που καίνε τα χαρτάκια τους, μπορεί να διαβαστεί με πολλούς και ποικίλους τρόπους. Είναι, κατ' αρχάς, μια κίνηση αλληγορική, καθώς σε όλα σχεδόν τα έργα του Skolimowski υπάρχουν κεριά. Αναφορά στη μαύρη μαγεία, ειδωλολατρικό τελετουργικό, μνημόσυνο στην Πολωνία ή πολιτιστικό χάπενινγκ; Παράλληλα, οι εργάτες καίνε τα κουπόνια που χρησιμοποιούν αντί χρημάτων (κάθε χαρτάκι αντιστοιχεί σε 20 λίρες, στον πενιχρό μισθό τους, ως θεατρικών κομπάρσων) και πιάνονται κορόιδα από τον κυνικό διευθυντή, τον οποίο υποδύεται ο John Hurt.

Το γεγονός αυτό απεικονίζει διττά την κατάστασή τους ως εργαζομένων: είναι το φτηνό εργατικό δυναμικό σ' ένα θέαμα που τους αντιμετωπίζει ως απλά ζωντανά και τίποτ' άλλο, εικόνες-σύμβολα της Πολωνίας και σώματα-πρώτη ύλη ενός συγκεχυμένου θεάματος.

Η εξέγερση, η αίσθηση της ανάρμοστης συμπεριφοράς, στο κοινωνικό και το καλλιτεχνικό πεδίο (που ανέκαθεν χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο του Skolimowski, ειδικά την πολωνική του περίοδο), η ελαφρότητα η φρεσκάδα του πνεύματος και, παράλληλα, η ενασχόληση με ηθικά ζητήματα προφανούς σοβαρότητας – όλα αυτά υπάρχουν στην ταινία· εκφραστής, όμως, είναι μάλλον ο Άνταμ. Είναι η πιο επιτυχημένη πτυχή του έργου, με την έλλειψη σεβασμού του προς τις ψεύτικες αξίες, την επιθετική ιδιοσυγκρασία του (ο Άνταμ παίζει επιθετικός στην ποδοσφαιρική ομάδα, βάζει γκολ και, κάθε φορά που βάζει γκολ, το πρόσωπο του λάμπει, σαν ευτυχισμένου παιδιού). Απέναντί του, ο Άλεξ είναι δέσμιος των καταναγκασμών (όπως στην πολύ ωραία σκηνή στην Τράπεζα όπου έχει πάει για να ζητήσει δάνειο), του άγχους της δημιουργίας, της μοναξιάς του που του σπάει λίγο τα νεύρα. Από την άλλη, ο Άνταμ δρα υπό την επήρεια μιας εμμονής: θέλει να πάει στη Βαρσοβία και δεν τον σταματάει τίποτα. Πουλάει την κάμερα που του 'χει χαρίσει ο πατέρας του, αφήνει το σχολείο, αποχαιρετά το κορίτσι του, δεν ακούει τίποτ' άλλο εκτός απ' την επιθυμία του και, ενστικτωδώς, γράφει στα παλιά του τα παπούτσια κάθε πολιτιστικό άλλοθι (από πάνω, γράφει κι ένα γράμμα στον πατέρα του όπου του τα λέει «έξω απ' τα δόντια»).

Για να λέμε την αλήθεια, όμως, η πρόκληση στην οποία απαντά, είναι ίδια με του πατέρα του: πώς μπορεί κανείς να είναι *αληθινά* Πολωνός, μακριά από την Πολωνία, ζώντας με διπλή υπηκοότητα, διαθέτοντας ένα διαβατήριο που δεν του εξασφαλίζει πραγματικά το αίσθημα ότι *ανήκει* κάπου; Ο πατέρας απαντά με το θέατρο, το οποίο συνιστά την ίδια την ουσία της προσποίησης και, μαζί, τα όριά της. Η απάντηση του γιου είναι εξίσου θεατρική: η πολύχρωμη κίνηση, τα κόκκινα μαλλιά, το βαμμένο, πανκ, μοντέρνο πρόσωπο, το στιλ χούλιγκαν που σφραγίζει την πρωτοτυπία, την ιδιαιτερότητα, τη διαφοροποίηση του Άνταμ σε σχέση με την ανώνυμη μάζα και, φυσικά, το διαβατήριό του.

Η σχέση πατέρα-γιου ήταν το θέμα σε πολλές ταινίες που είδαμε φέτος στις Κάννες, αλλά ο Skolimowski επέλεξε μια θέση ανισόρροπη μεν, αλλά γενναιόδωρη και ωραία (άσχετα αν δεν τον ευνοεί): να μην είναι ένας καθαυτό πατέρας για το γιο του, δίνοντάς του έτσι την ευκαιρία ν' ακολουθήσει απολύτως ελεύθερος τον δικό του δρόμο.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 360-361, Καλοκαίρι 1984.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

1. Ο συγγραφέας «παίζει» με τον γαλλικό τίτλο της ταινίας: A tout prix (Πάση θυσία). (Σ.τ.Μ.)

Το πορτρέτο του καλλιτέχνη ως εξορίστου

του Serge Daney

Ο Άλεξ, ένας πολωνός δραματουργός, ψάχνει λεφτά για ν' ανεβάσει ένα θέαμα «σχετικά» με την Πολωνία, τη χώρα που έχει εγκαταλείψει. Ζει στο Λονδίνο (μάλλον πλουσιοπάροχα σε σχέση με τα οικονομικά του) με τη γυναίκα του και τα δυο του αγόρια. Στην αρχή της ταινίας, βρίσκεται στο Παρίσι, τον παρασημοφορεί ένας υπουργός Πολιτισμού ίδιος ο Lang (η ταινία είναι συμπαραγωγή· συμμετέχουν δηλαδή και γαλλικά κεφάλαια). Ο Άλεξ (Michael York) είναι ίδιος ο σκηνοθέτης της ταινίας (Jerzy Skolimowski). Όπως αυτός, είναι επικεφαλής μιας πολωνικής, ερασιτεχνικής ομάδας ποδοσφαίρου. Στην ομάδα συμμετέχει κι ο μεγάλος του γιος, Άνταμ (16 ετών). Ο Άνταμ κι ο γιος του Skolimowski μοιάζουν σαν δυο σταγόνες νερό (αφού ο γιος του Skolimowski υποδύεται τον Άνταμ).

Όσο χρυσωμένη κι αν είναι αυτή η εξορία, δεν είναι ωστόσο εντελώς ρόδινη. Πράγματι, ο Άλεξ έχει ανοιχτούς λογαριασμούς με αυτή την ανυπόφορη, μαρτυρική χώρα: τη χώρα του. Έτσι, την απεικονίζει παντού: σε μια «σκηνή» και στο πανύψηλο χορτάρι στο γήπεδο του ποδοσφαίρου. Αυτή είναι η δουλειά του. Παρακολουθούμε ποικίλα απολαυστικά επεισόδια, σαν σκετσάκια. Τροφοδοτούν τη δυσφορία (τη νευρικότητα, μάλλον) την οποία

βιώνει η οικογένεια Ρόντακ. Πολλές φορές, είναι πολύ αστεία, περιλαβαίνουν λιγάκι και την Αγγλία της Thatcher. Κατακερματισμένο χρονικό, ραγισμένος οικογενειακός πίνακας, η ταινία μάς δίνει ένα πορτρέτο του καλλιτέχνη: είναι πατέρας, απατεωνίσκος και, μαζί, ωραίος άνθρωπος· κι ένα πορτρέτο του γιου: είναι ο αντάρτης μιας καινούργιας εποχής – κι είναι ήδη ξένος.

Βλέπετε (κι εκεί έγκειται όλη η ειρωνεία της ταινίας), συμβαίνει το εξής: την ώρα που ο πατέρας φτιάχνει την Πολωνία in vitro, η ταινία διαφεύγει λάθρα στην Ανατολική Ευρώπη in vivo. Η ταινία τελειώνει στο αεροδρόμιο της Βαρσοβίας. Ο Άνταμ, με κόκκινα μαλλιά και βαμμένος σαν πανκ, έχει επιλέξει την ελευθερία του: πηγαίνει στην Πολωνία για να τη δει πώς είναι από κοντά, πώς είναι στ' αλήθεια. Είναι ένας μικρός ξανθός προβοκάτορας που, ξαφνικά, μοιάζει υπερβολικά με τον Jerzy Skolimowski της δεκαετίας του '60: με το τρομερό παιδί του «νεαρού πολωνικού κινηματογράφου» (ένας κινηματογράφος που έχει πια πεθάνει).

Η ταινία *Στο φως του φεγγαριού* υπήρξε μια από τις ωραιότερες ταινίες των τελευταίων ετών και η ταινία-φετίχ των κινηματογραφόφιλων στις Κάννες, το 1982. Αυτοβιογραφικό, σαρκαστικό, λογικό, το *Στο φως του φεγγαριού* ήταν όλα αυτά και κάτι παραπάνω: ένα θαύμα· μια ιστορία ρεαλιστική και συνάμα αλληγορική, φυσική και μεταφυσική από το άλφα ώς το ωμέγα· μια απ' αυτές τις ταινίες που ο Skolimowski δεν περίμενε την επιτυχία τους. Η *Επιτυχία...* είναι ένα *Στο φως του φεγγαριού* μεγεθυμένο, καλοζωισμένο, μεγαλόπνοο. Ο Skolimowski έχει αποφασίσει πραγματικά να καταλάβει τη θέση που του αξίζει, να καταλάβει *πλήρως* τη θέση που του αξίζει: ως μείζων σκηνοθέτης (μια θέση που την έχει ήδη κατακτήσει), ως ο καλύτερος άγγλος σκηνοθέτης (μια θέση που, παραδόξως, την κατέκτησε αυτοεξοριζόμενος), ως ένας Πολωνός, ωραίος άνθρωπος (τέλος). Μέχρι τώρα, από σεμνότητα, έκανε πως δεν ήθελε (η θέση ήταν κατειλημμένη από τον Wajda). Τώρα, από υπερηφάνεια, την καταλαμβάνει. Η *Επιτυχία...*, λοιπόν, είναι η μαρτυρία ενός ηττημένου Πολωνού, που διατηρεί κάποια ψήγματα από τη χαρούμενη ασέβεια του Gombrowicz, αλλά διαθέτει και την απαιτούμενη σοβαρότητα ώστε να εμφανίζεται πολύ αξιοπρεπώς στο διαγωνιστικό τμήμα των μεγάλων διεθνών φεστιβάλ.

Πώς να του κρατήσει κανείς κακία; Όποιος το κάνει, θα 'ναι κακεντρεχής. Ο τίτλος, όμως, τα λέει όλα: *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*. Δεκαεφτά χρόνια μετά τη ρητή απαγόρευση προβολής στη χώρα του (ακόμα και μετά τα γεγονότα του Γκντανσκ) της τελευταίας πολωνικής του ταινίας (*Ψηλά τα χέρια!*), ο Skolimowski αισθάνθηκε σίγουρα ότι το (τεράστιο) ταλέντο του δεν μπορούσε πια να αρκεστεί στη λειψή επιτυχία και την εκτίμηση. Όμως, το τίμημα που πρέπει να καταβάλει, είναι προφανές: περισσότερο «στόρι», περισσότερες μεγάλες κουβέντες, περαιτέρω μεγέθυνση των πραγμάτων, κάτι στο οποίο ανέκαθεν είχε μεγάλη επιτυχία. Η ταινία, δηλαδή, είναι σχεδόν σαν διαφημιστικό φυλλάδιο· ένα φυλλάδιο υπέροχο και κάπως ψυχρό, στο οποίο ο καλλιτέχνης επιδεικνύει το σύνολο του έργου του, την τεχνική του σε όλες της τις εκφάνσεις, μας προκαταλαμβάνει να δούμε την ταινία ως το δικό του *8½*, συνοψίζει όλα όσα ξέρει, όσα ξέρει να κάνει, κι όλα όσα εννοεί να μας διδάξει.

Το αποτέλεσμα είναι αλλόκοτο. Από τη μια μεριά –«αυστηρά σε επίπεδο κινηματογράφου», όπως λένε στους κύκλους που δεν τον συμπαθούν καθόλου (τον κινηματογράφο)–, η *Επιτυχία...* υπερέχει σαφώς σε σχέση με όλες τις σύγχρονες ταινίες (και όλες όσες είδαμε μέχρι στιγμής στο φεστιβάλ). Τα σκηνικά της είναι εντελώς και απολύτως ιδιοφυή, προβάλλει μια αντίληψη του κινηματογράφου *διαστημική*, τον αντιμετωπίζει ως πεδίο άνευ βαρύτητας όπου τα πράγματα αποκτούν βάρος κατά την πτώση τους, η ειρωνεία της διαλύει τα πάντα σαν τη χλωρίνη, οι ηθοποιοί είναι νευρικοί και αναιδείς. Από την άλλη, η ταινία κινείται σαν κινηματογραφική υπερταχεία («Skolimowski Express»), κι ο αποσβολωμένος θεατής που την παρακολουθεί, συνειδητοποιεί ξαφνικά ότι είναι πολύ αμφίβολο αν θα κάνει κάποια στάση για χάρη του.

Ολίγον ασθμαίνοντες, αναγνωρίζουμε στο κάθε βαγόνι ένα κεφάλαιο της προσωπικής μυθολογίας του Skolimowski. Υπάρχει το πολωνέζικο βαγόνι, που παραπέμπει στο *Φράγμα*, με τα γλαυκά πλήθη της που τρέχουν μέσα στο μη-τόπο της σιωπής, υπάρχει το εγγλέζικο βαγόνι, που έρχεται από το *Deep End* και τις αλλαγές του, απ' τον εφηβικό του έρωτα (είναι το κομμάτι του Άνταμ, γραμμένο από τον Skolimowski υιό), υπάρχει και το διεθνές βαγόνι που ασχολείται με το θέμα «διεθνής καλλιτέχνης»· τέλος, υπάρχει μια ατμομηχανή που ξερνάει φωτιά.

Η *Εκδίκηση...* είναι υπέροχη. Ίσως το επόμενο τρένο να 'ναι ιδιοφυές.

«Libération», 19-20 Μαΐου 1984.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

ΤΟ ΠΛΟΙΟ ΤΩΝ ΠΑΡΑΝΟΜΩΝ
(πρωτότυπος τίτλος: The Lightship)

(ΗΠΑ, 1985)

Σενάριο: William Mai, David Taylor, βασισμένο στο μυθιστόρημα *Das Feuerschiff* του Siegfried Lenz, και Robert Dunn, Jerzy Skolimowski (δεν αναφέρονται στο ζενερίκ).
Φωτογραφία: Charly Steinberger.
Σκηνικά: Holger Gross, Michael Adlmueller.
Κοστούμια: Nikola Heltz.
Μουσική: Stanley Myers, Hans Zimmer.
Ήχος: Guenther Stadelmann, Kevin D. Spears, Donald Ernst
Μοντάζ: Barrie Vince.
Ηθοποιοί: Robert Duvall (Κάλβιν Κάσπαρι), Klaus Maria Brandauer (πλοίαρχος Μίλερ), Michael Lyndon (Άλεξ), Tom Bower (Κουπ), Robert Costanzo (Σταμπ), William Forsythe (Γιουτζίν Ουόξλερ), Arliss Howard (Έντι Ουόξλερ), Tim Phillips (Θορν), Badja Djola (Νέιτ).
Παραγωγή: Moritz Borman και Bill Benenson για την CBS Productions.
Διάρκεια: 88′. Έγχρωμη, 35mm.
Βραβεία: Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Βενετίας 1985.

1955. Στα ανοιχτά του Νόρφολκ της αμερικανικής Πολιτείας Βιρτζίνια είναι αγκυροβολημένο το φαρόπλοιο S.S. Hatteras, που σκοπός του είναι να δείχνει τη σωστή ρότα στα περαστικά καράβια και να τα προστατεύει από τα θαλάσσια ναρκοπέδια. Η ταινία αρχίζει με τον πλοίαρχο του καραβιού, Μίλερ, να επιβιβάζεται στο φαρόπλοιο μαζί με το γιο του, Άλεξ, ο οποίος είχε κάποια μπλεξίματα με την αστυνομία, και γι' αυτό ο πατέρας του τον παίρνει μαζί του, για να τον προσέχει. Ο Άλεξ μοιάζει δυσαρεστημένος, κρατά εχθρική στάση απέναντί του και βιώνει το καράβι σαν φυλακή. Λίγο αργότερα, ζητούν άδεια επιβίβασης τρία άτομα, που η βάρκα τους τους έχει αφήσει μεσοπέλαγα. Πρόκειται για τον Δρα Κάσπαρι και τους δύο βοηθούς του, τα αδέλφια Έντι και Γιουτζίν, που γρήγορα αποκαλύπτεται ότι είναι γκάνγκστερ, καταζητούμενοι για μια αιματηρή ληστεία. Αυτό που επιθυμούν, είναι να επισκευαστεί η βάρκα τους και να ξαναφύγουν. Ο Μίλερ διαισθάνεται αμέσως τον κίνδυνο και προσπαθεί να είναι φιλικός μαζί τους, ώστε να μην κινδυνεύσει το πλήρωμά του. Όταν όμως ο Κάσπαρι αντιλαμβάνεται ότι κάποιος απ' το πλήρωμα, αντί να επισκευάσει τη βάρκα, προσπαθεί να τη θέσει οριστικά εκτός λειτουργίας, για να τους εγκλωβίσει στο πλοίο, η κατάσταση γίνεται έκρυθμη. Ο Άλεξ, που αμφισβητεί την πατρική εξουσία λόγω μιας παλιάς ιστορίας στη διάρκεια του Β′ Παγκοσμίου Πολέμου, όταν ο Μίλερ κατηγορήθηκε, ως κυβερνήτης αντιτορπιλικού, ότι άφησε ναυαγούς να πνιγούν στη θάλασσα για να κυνηγήσει ένα γερμανικό υποβρύχιο (κατηγορία, για την οποία πέρασε ναυτοδικείο και αθωώθηκε), βρίσκεται μετέωρος και ανασφαλής ανάμεσα σε διασταυρούμενα πυρά: απ' τη μια μεριά η πατρική εξουσία, την οποία αμφισβητεί, κι από την άλλη, η σαγήνη που ασκεί πάνω του η χαρισματική προσωπικότητα του φιλόσοφου-εγκληματία Κάσπαρι. Παράλληλα, η ένταση κορυφώνεται επικίνδυνα όταν ο Κάσπαρι, για να ξεφύγει απ' τον κλοιό που αρχίζει να σφίγγει γύρω τους, ζητά απ' τον καπετάνιο να σαλπάρει, βάζοντας έτσι σε άμεσο κίνδυνο τα άλλα πλοία που ταξιδεύουν στη θάλασσα. Η βία ξεσπά αναπόφευκτα όταν ο Κάσπαρι θέλει να σηκώσει τις άγκυρες και ν' «απελευθερώσει» το πλοίο. Ο Μίλερ θυσιάζει τη ζωή του για να μην το επιτρέψει. Στο τέλος, ο Άλεξ θα συμφιλιωθεί με τον πατέρα του, τη στιγμή που εκείνος πεθαίνει, κρατώντας το S.S. Hatteras στη θέση του.

«Κάποιος μου είχε μιλήσει για το βιβλίο του Siegfried Lenz, και το βρήκα εξαιρετικό κίνητρο για να κάνω την ταινία. Μου θύμιζε τη Νίκη *του Joseph Conrad, την οποία ήθελα ανέκαθεν να μεταφέρω στον κινηματογράφο. Ίσως να είναι η γεωγραφική θέση τής Πολωνίας, που μεταμορφώνει τα άτομα σε ειδικούς γι' αυτού του είδους τις θεματικές. Η* Νίκη *είναι εδώ και είκοσι χρόνια ένα από τα σχέδιά μου· συνεπώς, μπορούσα να βάλω στο* Πλοίο των παρανόμων *όλη τη φιλοσοφία τού Conrad, που με τα χρόνια είχε συσσωρευτεί μέσα μου. Ο ήρωας που ερμηνεύει ο Robert Duvall, έχει πολλά κοινά στοιχεία με τον κύριο Τζόουνς της* Νίκης, *παρ' όλο που ο Lenz είχε σκιαγραφήσει τον ήρωά του με μεγάλη ακρίβεια. Νομίζω ότι η ταινία μού προτάθηκε γιατί έχω τη φήμη του ειδικού σ' αυτού του είδους τις κλειστοφοβικές καταστάσεις, όπου οι ήρωες είναι «κολλημένοι» σ' ένα παιχνίδι. Ήταν το ιδεώδες σενάριο για την πρώτη αμερικανική ταινία μου. Η θάλασσα είναι παντού θάλασσα, και δεν ανησυχούσα για την αληθοφάνεια μιας πραγματικότητας την οποία δεν γνώριζα αρκετά για να μπορώ να την ελέγχω. Εξ άλλου, οι ναυτικοί, κατά κάποιον τρόπο, είναι οικουμενικοί ήρωες…»*

J. S.

«I want to go home»
του Alain Philippon

Υπάρχει μια γερή δόση ειρωνείας στο ότι ο Jerzy Skolimowski, στην πρώτη αμερικανική παραγωγή του, μεταφέρει ένα μυθιστόρημα που η δράση του εκτυλίσσεται ολοκληρωτικά στη θάλασσα, στα ανοιχτά των ακτών τής Βιρτζίνια· πιο κοντά στις ΗΠΑ, βέβαια, απ' ό,τι στη Μεγάλη Βρετανία, αλλά όχι πάνω σε αμερικανικό έδαφος: στις παρυφές, θα λέγαμε. Ήδη θα πρέπει να 'χει διαλυθεί κάθε αμφιβολία ως προς το ότι *Το πλοίο των παρανόμων* θα μπορούσε να οριστεί και ως ένα (εντυπωσιακό κατά τα άλλα) επισκεπτήριο προς το Χόλιγουντ· γιατί οι ταινίες-επισκεπτήρια ή οι ταινίες-διαβατήρια, όπως μας έχει τύχει να δούμε μερικές φορές, δείχνουν συχνά με τρόπο πολύ έντονο τον πόθο τους για την Αμερική, σε σημείο που, μερικές φορές, να πιθηκίζουν τον αμερικανικό κινηματογράφο (στο στιλ: «Κοιτάξτε: μπορώ να γίνω ένας από σας!») με τρόπο ελάχιστα πειστικό. Το σύστημα Skolimowski είναι πιο πανούργο. Από τη μια μεριά, ο σκηνοθέτης συνεχίζει να μας δίνει νέα του (ακόμα κι αν *Το πλοίο των παρανόμων* είναι λιγότερο προσωπικό απ' όσο το *Φως του φεγγαριού* ή *Η επιτυχία*..., θέματα, έμμονες ιδέες και στιλ βρίσκονται πάντα εδώ). Απ' την άλλη μεριά, είναι αρκετά απολαυστικό να βλέπεις πώς διασκεδάζει, μεταφέροντας στον δικό του κινηματογράφο στερεότυπα του αμερικανικού κινηματογράφου δράσης και υποβάλλοντάς τα στο δικό του βλέμμα.

Η παρτίδα μπρα-ντε-φερ που παίζεται ανάμεσα στο πλήρωμα του φαρόπλοιου και τους τρεις γκάνγκστερ που εποφθαλμιούν να καταλάβουν το πλοίο, παραπέμπει στην ίδια την ταινία (καίτοι αντίστροφα: εδώ, ο Skolimowski παίρνει όμηρο την αμερικανική ταινία δράσης) – κι αυτό, μ' έναν τρόπο που, όπως πάντα στον Skolimowski, ταλαντεύεται συνεχώς ανάμεσα στο ευτράπελο και το τραγικό: γι' άλλη μια φορά, ο Skolimowski δηλώνει περίτρανα πως τίποτα δε φαίνεται να τον απωθεί περισσότερο απ' ό,τι η μονοτονία και το μονοσήμαντο. Έχει ήδη ειπωθεί πόσο η τέχνη του Skolimowski είναι μια τέχνη της ανισορροπίας. *Το πλοίο των παρανόμων* (τόσο η ταινία όσο και το ίδιο το πλοίο) είναι ακριβώς αυτό: ένας τόπος ταυτόχρονα κινούμενος και σταθερός (η αποστολή των φαρόπλοιων ήταν να προειδοποιούν με τη μόνιμη παρουσία τους στο ίδιο σημείο τα άλλα πλοία)· ένας τόπος που, ενώ η αποστολή του είναι η ασφάλεια, βρίσκεται τελικά ο ίδιος περικυκλωμένος απ' τον κίνδυνο. Από τη στιγμή που οι τρεις γκάνγκστερ ανεβαίνουν στο πλοίο, βρισκόμαστε και πάλι σε μια κατάσταση που θυμίζει το *Φως του φεγγαριού*: το «κεκλεισμένων των θυρών», το «κράτος εν κράτει», κάθε επικοινωνία με τον έξω κόσμο κομμένη, με μόνους νόμους όχι τόσο αυτούς των όπλων όσο αυτούς που θα πρέπει να επινοούνται σχεδόν κάθε στιγμή και, ως εκ τούτου, είναι εντελώς ρευστοί. Αυτό που, προφανώς, ενδιαφέρει περισσότερο τον Skolimowski, είναι το πώς ένα σύστημα αποκομμένο από τον κόσμο αντιδρά σ' ένα καινούργιο «μοίρασμα της τράπουλας». Αποφεύγοντας κάθε σεναριακή προσφυγή σ' ένα «αλλού» που θα επανατροφοδοτούσε το μύθο, ο Skolimowski υποχρεώνεται σε μια επίπονη εργασία επινόησης, που συνίσταται λιγότερο στο να πολλαπλασιάσει τις αφορμές «δυνατών στιγμών» και περισσότερο στο να υποβάλει σκηνές και χαρακτήρες σε απρόβλεπτους χειρισμούς και διάστροφες διαδρομές. Ο Skolimowski εκτρέπει δεξιοτεχνικά αυτή τη συνηθισμένη και κλασικότροπης πλοκής ιστορία προς την πλευρά ενός παραδόξου που δεν επηρεάζει μόνο τις στάσεις, τις συμπεριφορές ή το κλίμα, αλλά και προσδίδει σε ολόκληρη την ταινία αποχρώσεις ηθικού μύθου.

Αν υπάρχουν τέτοια στοιχεία στο *Πλοίο των παρανόμων*, αυτό οφείλεται κυρίως στο χαρακτήρα του Άλεξ (το γιο του πλοιάρχου Μίλερ), του οποίου η φωνή off σχολιάζει, αρκετά χρόνια αργότερα, την περιπέτεια του φαρόπλοιου και των ανθρώπων του. Μ' αυτόν και με τη φωνή του αρχίζει η ταινία, κι αμέσως δίνεται ο τόνος: βαριεστημένη ειρωνεία: ο Άλεξ μπαινοβγαίνει στις φυλακές, και μπορούμε κάλλιστα να δούμε την άφιξη των τριών γκάνγκστερ ως την πραγματοποίηση της ενδόμυχης επιθυμίας του: *κάτι* να συμβεί (ο ερχομός των γκάνγκστερ στο πλοίο φαίνεται αρχικά στον Άλεξ σαν μια ελπίδα σωτηρίας), κι αυτό το «κάτι» να χρησιμεύσει σαν καταλύτης στη βελτίωση της σχέσης με τον πατέρα του. Ο Skolimowski, βάζοντας τον ίδιο του το γιο (Michael Lyndon) να ερμηνεύσει –για δεύτερη φορά– το ρόλο αυτού του εξεγερμένου νέου, επαναφέρει εδώ το πρωταρχικό θέμα της *Επιτυχίας*...: την αυστηρή κρίση ενός γιου για τον πατέρα του. Απέναντι, σαν ένα είδος γελοιογραφικού ειδώλου της σχέσης πατέρα-γιου, ο Skolimowski τοποθετεί μιαν άλλη σχέση πατρότητας. Ο Δρ Κάσπαρι (Robert Duvall), πέρα απ' το ότι μπορεί να ενσαρκώσει, στα μάτια του Άλεξ, την εικόνα ενός άλλου πατέρα και ενός πατέρα «άλλου» (διαβολικού και σαγηνευτικού, ό,τι *δεν* είναι ο πλοίαρχος Μίλερ), είναι, ως προς τους δύο μπράβους (οι οποίοι είναι αδέλφια) που τον συνοδεύουν, τόσο πατέρας όσο και αρχηγός: οι δυο αυτοί μπράβοι, ανώριμοι, παιδιά που διακατέχονται από φονική τρέλα (η σκηνή όπου ο Γιουτζίν σκοτώνει το πουλί του μάγειρα, είναι καταπληκτική), ωθούνται συνεχώς από πρωτόγονες παρορμήσεις, που μόνο ο χαρισματικός λόγος του Κάσπαρι μπορεί να τις χαλιναγωγήσει. Αυτή είναι και η δεύτερη αντιπαράθεση που ο Skolimowski θέτει επί σκηνής: αυτή μεταξύ λόγου και δράσης. Ο πλοίαρχος Μίλερ πιστεύει στις αρετές του λόγου και στο λόγο της τιμής (για παράδειγμα, να μη μετακινηθεί το πλοίο σε καμιά περίπτωση, πράγμα που προκαλεί ένα ωραίο λογύδριο από την πλευρά





του Κάσπαρι με θέμα τη σκλαβιά και την ελευθερία). Αν ο Μίλερ είναι δειλός (ο Klaus-Maria Brandauer ερμηνεύει έξοχα αυτόν τον όχι και τόσο συμπαθή χαρακτήρα), είναι κυρίως εξαιτίας αυτής της ελαφρώς αστήρικτης πεποίθησης ότι ο λόγος μπορεί να καταφέρει κάτι, εκεί όπου βασιλεύει η αυθαιρεσία του τρόμου. Ο Μίλερ δεν δρα (ή δρα ελάχιστα), ενώ γύρω του, ακόμα και μέλη του πληρώματός του (που απέχει πολύ απ' το να είναι «μαζί του»), «ακονίζουν τα όπλα τους». Γιατί; Όχι μόνο από δειλία (ο γιος του θα δοκιμάσει επίσης αυτή την εμπειρία, όταν ο Έντι, ένα απ' τα τσιράκια του Κάσπαρι, θα του πάρει το περίστροφο), αλλά και, κυρίως, γιατί πάνω από το πλοίο πλανάται η ανάμνηση μιας πράξης του κατά τη διάρκεια του Πολέμου (άφησε άνδρες του να πεθάνουν, αλλά ο ίδιος θα δώσει στο γιο του μιαν άλλη εκδοχή της υπόθεσης), απ' την οποία, προφανώς, δεν έχει καταφέρει ν' απαλλαγεί.

Ο Skolimowski, λοιπόν, τρέφει τη μυθοπλασία «από μέσα», καθώς καθένα από τα βασικά πρόσωπα κουβαλάει μαζί του ή ένα κομμάτι παρελθόντος ή ένα κομμάτι φαντασιακού, που επέχουν θέση κινητήριων μοχλών της μυθοπλασίας. Με βάση αυτό το ψυχολογικό υπόστρωμα, ο Skolimowski οργανώνει τη σκηνοθεσία του με τη γνωστή του τεχνοτροπία: κοφτό μοντάζ, αδρή αφήγηση, γρήγορες κινήσεις, παραμερισμός του πάθους. Γι' αυτόν το σκηνοθέτη που έχει διατρανώσει αρκετές φορές την πίστη του στην εικόνα και την προτίμησή του για οπτικές λύσεις αντί για λύσεις με το διάλογο, ένα απλό μολύβι που, με το μπότζι του καραβιού, τσουλάει και πηγαινοέρχεται απ' τον Κάσπαρι στον Μίλερ, μετράει όσο είκοσι ατάκες. Σ' αυτή την κίνηση του μολυβιού θ' «απαντήσει» αργότερα, σε μια πολύ ωραία οπτική ρίμα, η ανεξέλεγκτη μετατόπιση, πάνω στο τραπέζι της κουζίνας, του κάδου για τα παγωτά, μάρτυρα ενός φόνου που έχει μόλις διαπραχθεί, και ένδειξης της απορρύθμισης που έχει κυριεύσει το πλοίο κι αυτούς που το κατέχουν. Τέτοιες στιγμές, όπου τα πράγματα απορρυθμίζονται, ταλαντεύονται και χάνουν την ισορροπία τους, παθιάζουν τον Skolimowski. Σ' όλο το τελευταίο μέρος της ταινίας, η απορρύθμιση αυτή επιταχύνεται: ακόμα και οι πιο δυνατοί καταλαμβάνονται από πανικό, όπως ο Έντι, που έχει αρχίσει να τρελαίνεται, ενώ υποφέρει κι από ναυτία, δεν έχει παρά μία –παιδική– επιθυμία: «I want to go home».[1] Όσο για το τελευταίο πλάνο της ταινίας, αποτελεί την απόλυτη επιτομή της: μετά την πράξη αντίστασης του καπετάνιου, με την οποία αποκαθίσταται στα μάτια του γιου του, ένα πλάνο από ελικόπτερο αποκαλύπτει –και «παγώνει»– μια τελευταία *μετέωρη* κατάσταση.

Η ίδια αρχή της απορρύθμισης διέπει τον τρόπο με τον οποίο ο Skolimowski χειρίζεται ένα από τα υποχρεωτικά περάσματα της ταινίας δράσης: τα «τσιράκια». Η άφιξη του Κάσπαρι (ο Robert Duvall είναι υπέροχος ως δανδής του εγκλήματος), του Γιουτζίν και του Έντι είναι, απ' αυτή την άποψη, υπέροχη και αστεία. Ο Skolimowski παίζει με τη σύγκρουση ανάμεσα στις ρεβεράντζες του Κάσπαρι, το ύφος του Γιουτζίν και το «Don't touch me»[2] του Έντι, που δε θ' αργήσει να φανεί ότι είναι ψυχοπαθής. Έτσι θα καταλήξουμε σ' ένα τελείως «πολωνικό» παράδοξο: όλη η ταινία δεν παύει να διαστρέφει το σχήμα του θρίλερ, για να μας οδηγήσει σε περιοχές όχι πολύ μακρινές από τη *Νύχτα των δολοφόνων* του Polanski, όπου κι εκεί κάποιοι γκάνγκστερ –όντως επικίνδυνοι, αλλά εξόχως αναληθοφανείς– καταλάμβαναν ένα μέρος, του οποίου θα εξαντλούσαν τις δυνατότητες.

Ο τελείως προσωπικός τρόπος με τον οποίο ο Skolimowski χειρίζεται την ιστορία που αφηγείται, θέτει γι' άλλη μια φορά επί τάπητος το ζήτημα της δεξιοτεχνίας. Ο Skolimowski, ήδη από τις πρώτες του ταινίες, στην Πολωνία, έδειξε μια ικανότητα στη σκηνοθεσία που υπερέβαινε κατά πολύ την απλή γνώση του τρόπου κατασκευής μιας ταινίας. Κάποιες φορές, αυτή η δεξιοτεχνία πήγε χαμένη (όπως, π.χ., στην *Κραυγή που σκοτώνει*, ίσως γιατί το θέμα δεν ήταν αρκετά δυνατό) ή θόλωνε τα νερά σε σημείο ώστε η ταινία να γίνεται κάπως δυσανάγνωστη (*Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*: μεγάλη ερμητική ταινία). *Το πλοίο των παρανόμων*, λιγότερο ερμητικό οπωσδήποτε, στοχεύει αναμφίβολα σ' ένα πιο πλατύ κοινό, χωρίς ο Skolimowski, όπως είδαμε, να κάνει την παραμικρή παραχώρηση σε σχέση με την προβληματική ή και την τεχνοτροπία του. Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για μια ταινία με την οποία επιβεβαιώνεται με εντυπωσιακό τρόπο η απόλαυση του κινηματογράφου, έτσι όπως σπανιότατα μας δίνεται η ευκαιρία να τη χαρούμε.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 380, Φεβρουάριος 1986.
Μετάφραση: Ιωάννης Κακουλίδης.

1. Αγγλικά στο κείμενο: «Θέλω να πάω σπίτι μου». (Σ.τ.Μ.)
2. Αγγλικά στο κείμενο: «Μη μ' αγγίζεις». (Σ.τ.Μ.)

Όταν το πλοίο *δεν* φεύγει
του Enrico Ghezzi

[...] Με συναρπάζει ιδιαίτερα η ένταξη αυτής της ταινίας στην καριέρα ενός σκηνοθέτη που αγαπώ, ενός σκηνοθέτη της νουβέλ βαγκ που ακόμα συνεχίζει να κάνει κινηματογράφο και να τον μεταβάλλει. Μετά από δύο πολύ προσωπικές και «πολωνικές» ταινίες, που γυρίστηκαν στην Αγγλία (*Στο φως του φεγγαριού* και *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*), έρχεται μια πιο παραδοσιακή ταινία, με σενάριο κάποιου άλλου, αλλά και, ταυτόχρονα, μια ταινία πιο «ασαφής», περισσότερο συμβιβασμένη με την τηλεόραση, μια σούπερ τηλεταινία κατά κάποιον τρόπο, παρα-

γωγής του CBS. Ένας (Άγγλος πια) Πολωνός γυρίζει στην Αμερική το σενάριο ενός Γερμανού, με κεντρικό *ήρωα* έναν Γερμανοαμερικανό που πολέμησε στο αμερικανικό ναυτικό – σενάριο, στο οποίο η σχέση πατέρα/γιου έχει το ίδιο βάρος όπως και στην προηγούμενη ταινία τού Skolimowski· νιοστή εκδήλωση ενός *απάτριδος* κινηματογράφου, ο οποίος αποτελεί πλέον το κυρίαρχο είδος –το πιο σημαντικό και καρποφόρο– στο χώρο του διεθνούς κινηματογράφου των δημιουργών (Ιοσελιάνι, Wenders, Ruiz, Κοντσαλόφσκι, Wajda, Passer, Herzog, Forman, Zanussi, De Oliveira, Bertolucci…), ακριβώς όπως και σ' εκείνη την παράξενη δεκαετία του '30.

Ας αναφερθούμε σε δύο στοιχεία: η ταινία, όντως γυρίστηκε χειμώνα, σ' ένα καράβι αγκυροβολημένο στ' ανοιχτά· και η αντιστροφή των ρόλων ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές (στην αρχή, ο Brandauer ήταν να υποδυθεί τον γκάνγκστερ, κι ο Duvall τον καπετάνιο) λίγο καιρό πριν αρχίσουν τα γυρίσματα, έγινε με την υπόδειξη μιας βοηθού μοντέζ. Το πρώτο στοιχείο είναι ανησυχητικό και μπορεί να φανεί σαν κόλπο για τα press-books, μιας και η ταινία, ακριβώς χάρη στα περιορισμένα εξωτερικά της, θα μπορούσε κάλλιστα να γυριστεί σε μεγάλο βαθμό μέσα σ' ένα πλατό.

[…]

Αν το ηφαίστειο του Λα Σουφριέρ (ένα *νησί*) δεν εκρήγνυται, ή το πλοίο του *Φιτσκαράλντο* είναι ένα συνηθισμένο ποταμόπλοιο μέσα σ' ένα περιβάλλον Αμαζονίου, τότε κι αυτό το *Πλοίο των παρανόμων* μπορεί μερικές φορές –ή σε μερικούς– να φαίνεται «stagey», «θεατρικό», ως προς τις ντοκιμαντερίστικες κατά κάποιον τρόπο πληροφορίες που αυτές οι στατικές ταινίες προσφέρουν, και να δημιουργεί μια ένταση που θα ήταν καταστροφικό –τόσο για τον κινηματογράφο όσο και για τα μάτια και για τον τρόπο με τον οποίο βλέπουμε– να την παραβλέψουμε. Κι ούτε πρέπει να παραβλέψουμε την παρακινδυνευμένη απόπειρα για «βαρύτητα» από την πλευρά ενός τόσο ανάλαφρου (σαν μια παραφωνία της τζαζ) σκηνοθέτη όπως ο Skolimowski· ούτε τις ερμηνείες των ηθοποιών, που αφήνουν να διαφανεί η ιλιγγιώδης πιθανότητα ενός διπλού λάθους στο casting, ενώ, ταυτόχρονα (όπως σε κάθε ομάδα, σε κάθε οικογένεια, σε κάθε ζευγάρι, στον καθένα μας, αν τον παρατηρήσουμε και τον ζήσουμε καλά), μιλούν για μια ισορροπία των δυνάμεων ανάμεσα στους δύο πόλους, η οποία αποτελεί το σκυρόδεμα οποιουδήποτε δράματος. Οι καβγάδες με τον Brandauer (ρόλος, σαφώς «κομμένος» στο μοντάζ) ανήκουν στο θεατρικό ρεπερτόριο, αλλά και στις κλειστοφοβικές συνθήκες μέσα στις οποίες το πραγματικό ντεκόρ του φαρόπλοιου στην ανοιχτή θάλασσα αποκτά όλη την έννοια του *περιχαρακωμένου κενού* ενός στούντιο, κάπου ανάμεσα στο άγριο δάσος του *Θρύλου*[1] και σ' ένα έρημο αντονιονικό νησάκι.

Τίποτ' απ' όλα αυτά δεν είναι αδιαμφισβήτητο. Μερικοί μπορεί να θεωρήσουν πολύ μηχανικό αυτό που εγώ θεωρώ ένα ωραιότατο κόψιμο του σεναρίου της ταινίας. Η αποσπασματική εικόνα του φαρόπλοιου, απαραίτητου σημείου ισορροπίας ώστε να εξασφαλιστεί η κίνηση των άλλων, αναιρεί τη δική του κίνηση. Η τρελή ιδέα του Duvall: να καταλάβει ένα πλοίο χωρίς ρότα, που εκπροσωπεί απλώς ένα φωτεινό σημείο κι όχι μια πορεία. Η ακρίβεια με την οποία, ακριβώς επειδή δεν μπορεί να ταξιδέψει στον κόσμο, το φαρόπλοιο γίνεται αμέσως ο *κόσμος*, εικόνα ενός «μικρόκοσμου» και ως τέτοιος ακριβώς (εικόνα του κόσμου, συγκριτικά προνομιακό αντικείμενο) αντιμετωπίζεται από τον Brandauer. Θεωρώ λιγότερο μηχανικό τον τρόπο με τον οποίο η αφήγηση ξεφεύγει από τις τετριμμένες τυπολογίες του είδους (η ομάδα των καλών αιχμάλωτη από μια μικρή ομάδα εγκληματιών, μ' έναν ευφυή νευρωτικό αρχηγό και τους κτηνώδεις άντρες του). Λόγου χάρη, δίνοντας στην off φωνή του γιου έναν αφηγηματικό ρόλο «από το μέλλον», αποφεύγει το πιο προφανές «σασπένς» και τυλίγει τα γεγονότα σε μια ατμόσφαιρα πραγματικού εφιάλτη, παραμυθιού για μεγάλους, σκοτεινής και νεφελώδους συνείδησης· ή, τηρώντας μια χρονική απόσταση, κάνοντας δηλαδή μια ταινία «εποχής» (τέλη δεκαετίας του '40-αρχές δεκαετίας του '50) κι όχι σ' ένα επιβατικό πλοίο, αλλά σ' ένα φαρόπλοιο, όπου η χρονική περίοδος γίνεται μετά βίας αισθητή.

Τον Skolimowski, ουδέποτε τον χαρακτήριζε το μέτρο. Λυρικές ανισορροπίες, παιχνίδια, θανάσιμες κραυγές, πάθη καθ' υπερβολήν σπαραξικάρδια (τόσο, ώστε να προκαλούν γέλιο), στιγμιαίες καταστάσεις, απολαύσεις που καταστρέφονται μια στιγμή προτού η καταστροφή γίνει τραγωδία. Εδώ, παρά τα φαινόμενα, δεν πραγματοποιεί μια «μικρή ταινία» σ' ένα είδος που του είναι ξένο. Ωθεί προς όλες τις κατευθύνσεις τα ερωτηματικά της βασικής κατάστασης, τις τεντώνει κι αποφεύγει να δεθεί σε ένα μόνο παιχνίδι και σε μία μόνο θέση. Πέρα ακόμα απ' την ασάφεια και την *αβεβαιότητα*, ο φακός του αποτελεί το κέντρο του (και το λόγο της δικής μου αγάπης). Ο Skolimowski, κυριολεκτικά άπατρις, όπως κι ο κινηματογράφος του, δίνει στην ταινία μιαν αξία μυθική, σχεδόν «φανταστική», που στηρίζει καλά τον βεβιασμένο από μηχανής θεό της τελικής έκρηξης. Μ' έναν ακαθόριστο τρόπο, στο *Πλοίο των παρανόμων* […] ο *χρόνος* είναι ο βασικός ήρωας της ταινίας, αυτός που υφίσταται τις μεγαλύτερες περιπέτειες και αλλαγές. Όταν ακινητοποιούμαστε, όπως μοιάζει να κάνει ο Skolimowski, μπορούμε να αντιληφθούμε καλύτερα το πέρασμα του χρόνου…

«Bianco & Nero», τχ. 4, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1985.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.

1. Ταινία του Ridley Scott (1985). (Σ.τ.Μ.)



Το πλοίο θα σ' ακολουθεί όπου κι αν πας...
του Αχιλλέα Κυριακίδη

Η επίδραση των ευρωπαίων σκηνοθετών στον αμερικανικό κινηματογράφο υπήρξε ανέκαθεν ευεργετικά διαβρωτική. Οι Ευρωπαίοι έφεραν στο (κινηματογραφικό) θέαμα το στοχασμό, το μέτρο, τον ψίθυρο, την αισθητική τους – όλο το καταστάλαγμα ενός μεγάλου πολιτισμού που μοιάζει να ζει εδώ και πολλά χρόνια τη θριαμβευτική παρακμή του. Αν, μάλιστα, εξαιρέσει κανείς ελάχιστες περιπτώσεις (όπως, λ.χ., αυτήν του Αντρέι Μιχάλκοφ-Κοντσαλόφσκι), οι περισσότεροι πέρασαν χωρίς μεγάλες απώλειες από τις συμπληγάδες της αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας· δηλαδή, τον πειρασμό της τεράστιας τεχνικής υποδομής από τη μια και τα ανελέητα κριτήρια αποδοτικότητας των κεφαλαίων από την άλλη.

Άνδρες πολύτροποι και πονηροί, αποβιβάστηκαν στις ΗΠΑ με «δούρειες» διαθέσεις. Η πρώτη τους φροντίδα ήταν να μην προκαλέσουν, κάτι που ήξεραν πως θα τους εκπαραθύρωνε πριν καλά καλά μάθουν την πρώτη τους αγγλική λέξη. Κι ο μόνος τρόπος να το κατορθώσουν αυτό, ήταν να σεβαστούν όλους ανεξαιρέτως τους κανόνες του παιχνιδιού, να μην παραβιάσουν τα στεγανά: το star-system, την παντοδύναμη αρνησικυρία των παραγωγών, τη σαφή διάκριση των «ειδών» ως βασικό εργαλείο τού marketing. Η «άλωση» έγινε διακριτικά, μεθοδικά και εντελώς αθόρυβα. Όταν οι παραγωγοί το κατάλαβαν, ήταν πια αργά: ο director είχε αναρριχηθεί στο θρόνο του.

Η κωμωδία «δέχτηκε την επίθεση» του Γάλλου René Clair (*Παντρεύτηκα μια μάγισσα*, *Συνέβη αύριο*) και, κυρίως, του Γερμανού Ernst Lubitsch (*Νίνοτσκα*, *Ερωτική φωλιά*, *Να ζει κανείς ή να μη ζει*). Το φιλμ νουάρ «υπέσκαψαν» οι Γερμανοί Fritz Lang (*Η γυναίκα της βιτρίνας*, *Η σκύλα*) και Robert Siodmak (*Οι δολοφόνοι*, *Πουλημένη στην αμαρτία*), ο Αυστριακός Billy Wilder (*Με διπλή ταυτότητα*, *Η Λεωφόρος της Δύσεως*) και, τα τελευταία χρόνια, ο Πολωνός Roman Polanski (*Τσάινατσουν*) κι ο (διστακτικός μετανάστης) Γερμανός Wim Wenders (*Χάμετ*). Πολύτιμη συμμετοχή στην «πολιορκία» του γκανγκστερικού φιλμ είχε ο Βρετανός John Boorman (*Ο επαναστάτης του Αλκατράζ*). Ο Δανός Douglas Sirk, σχεδόν οικειοποιήθηκε το μελό (*Το υπέροχο μυστικό*, *Όσα επιτρέπουν οι ουρανοί*, *Αυτή είναι η ζωή μου*), ενώ ο Stanley Kubrick δε θα 'χε «αποτελειώσει» την ταινία τρόμου (*Η λάμψη*), αν δεν την είχε «τραυματίσει θανάσιμα» ο Roman Polanski (*Το μωρό της Ρόζμαρι*). Αντίθετα με άλλους κατακτητές της αμερικανικής ηπείρου, όπως

ο Pisarro ή ο Cortéz, οι ευρωπαίοι σκηνοθέτες σεβάστηκαν τους μύθους και την Ιστορία, και δεν άγγιξαν τα «πατρώα» ταμπού, όπως, λ.χ., το ουέστερν (ο Sergio Leone προτίμησε να μην κάνει καν το υπερπόντιο ταξίδι – όποιο πλήγμα επέφερε στο είδος, ήταν από βλήματα τηλεκατευθυνόμενα απ' την Ιταλία), και μόνο σαν εξαίρεση-που-επιβεβαιώνει-τον-κανόνα θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς το ότι ένα άλλο θεωρούμενο ως απόρθητο οχυρό, η ταινία επιστημονικής φαντασίας, παραδόθηκε αύτανδρο, το 1982, στον Βρετανό Ridley Scott (*Blade Runner*). Μερικά χαρακτηριστικά αυτής της «κατάκτησης» είναι:

– Το προσωπικό ύφος του κάθε σκηνοθέτη-δημιουργού, που λειτουργεί σε κάθε σχεδόν ταινία ως «σήμα κατατεθέν», παίρνοντας πολλές φορές τη μορφή μυστικού κώδικα.
– Η αντιμετώπιση των Μεγάλων Θεμάτων (όπως, λ.χ., ο Πόλεμος, το Οργανωμένο Έγκλημα κ.λπ.) ως αθροίσματος πολλών μικρών «ιστοριών», που δουλεύουν αυτόνομα ή παράλληλα, κριτικά ή επεξηγηματικά, κατά κανόνα σε δεύτερο ή τρίτο επίπεδο, και σχεδόν ποτέ κραυγαλέα.
– Ο τρόπος με τον οποίο οι Ευρωπαίοι «αφομοιώθηκαν» με τους γηγενείς συναδέλφους τους, με αποτέλεσμα, σήμερα, μονάχα μερικοί υστερικοί ιστοριογράφοι να θυμούνται τις γηραιές καταβολές τους, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο επηρέασαν τους αυτόχθονες σκηνοθέτες, με αποτέλεσμα, σήμερα, να μπορεί κανείς ακινδύνως να χαρακτηρίζει «ευρωπαίους» σκηνοθέτες τον Coppola (της *Συνομιλίας*), τον Penn (του *Mickey One*) ή τον Altman (των *Τριών γυναικών*).

Με ενδιάμεσους σταθμούς τη Γαλλία (1968-'69) και τη Βρετανία (1970-'84), ο πολωνός σκηνοθέτης Jerzy Skolimowski (γενν. 1938), φίλος και συνεργάτης τού Polanski, ολοκλήρωσε τη φυγή του προς την Εσπερία, γυρίζοντας, το 1985, την πρώτη του αμερικανική ταινία: *The Lightship* (*Το φαρόπλοιο* ή, κατά τας ελληνικάς γραφάς, *Το πλοίο των παρανόμων*).

Η ειρωνεία είναι ήδη (ή καθίσταται εύκολα) προφανής. Η ταινία γυρίστηκε εξ ολοκλήρου στη Γερμανία, ο ένας πρωταγωνιστής (Klaus Maria Brandauer) είναι Αυστριακός, ο γιος του σκηνοθέτη υποδύεται το Αμερικανόπουλο, ο ήρωας τον οποίο υποδύεται ο Robert Duvall, έχει ένα καθαρό ουγγρικό όνομα (Κάσπαρι), το σενάριο της ταινίας είναι βασισμένο σ' ένα γερμανικό μυθιστόρημα. *Το πλοίο των παρανόμων* περιπολεί (στην κυριολεξία) τα αμερικανικά χωρικά ύδατα. Ο θεατής δεν «πατάει το πόδι» του σε αμερικανικό έδαφος, παρά μόνο στην εισαγωγική σεκάνς, αν και δύσκολα μπορεί να χαρακτηριστεί «έδαφος», έτσι όπως το εννοούμε εδώ, μια προβλήτα, κάπου στο Νόρφολκ, κάπου στη Βιρτζίνια. (Κι αυτή ακόμα η σκηνή, προς αγαλλίασιν των απανταχού αναχωρητών, διαρκεί ελάχιστα.)

Δεν ξέρω αν αυτό το πλοίο, που είναι αγκυροβολημένο στ' ανοιχτά της Βιρτζίνια και «προειδοποιεί» τα διερχόμενα πλοία για τους αμερικανικούς υφάλους, δεν ξέρω αν έχει την αλληγορική σημασία που προκύπτει με ευκολία εκ του ορισμού του. Και δεν ξέρω ακόμα αν αυτή η αλληγορία μπορεί να συνδυαστεί με τυχόν επιφυλάξεις του ίδιου του Skolimowski για την (καλλιτεχνική, έστω) «αλλαξοπατρία» του. Το βέβαιο είναι πως, σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, το Φαρόπλοιο-Μινώταυρος δέχεται επιβάτες, κανένας δεν αποβιβάζεται, και πολλοί εκβάλλονται απ' αυτό ως πτώματα. Ο Skolimowski χειρίζεται επιδέξια ένα κλασικό θέμα του αμερικανικού κινηματογράφου (οι λίγοι, αλλά ένοπλοι, που επιβάλλονται στους πολλούς, οι απανωτές μικρές ήττες και ταπεινώσεις των «καλών» ώς την Κάθαρση). Λιτά και χαμηλόφωνα, κεντά με υπομονή το θέμα του, όπως ο Κάσπαρι με τις συνειδήσεις των αιχμαλώτων του. Η ταινία του μπορεί να οριστεί και ως «περιπέτεια δωματίου»: τεντώνει ώς τα άκρα το πείραμα των *Desperate Hours* του Wyler (1955), «χορεύει» με την κλειστοφοβία του *Alien* του Scott (1979), διαστρέφει το ψυχαναλυτικό παιχνίδι της *Λάμψης* του Kubrick (1980).

Γιατί, αν η πρόταση του Kubrick είναι πως ό,τι φοβόμαστε πιο πολύ είναι μέσα μας –ή, έστω, δίπλα μας–, ο Skolimowski χρησιμοποιεί ξανά τους τρίτους, αφήνοντας απλώς να διαφανεί ότι μπορεί αυτοί οι «τρίτοι» να μην είναι παρά τα εκτοπλάσματα της συνείδησής μας.

Το συντακτικό της ταινίας είναι ιδιοφυές. Ο ενικός αριθμός του Kubrick δε γίνεται εδώ πληθυντικός· γίνεται δυϊκός. Τα πάντα είναι ζεύγη. Τα ομώνυμα έλκονται, τα ετερώνυμα απωθούνται. «Όλοι εδώ παίζουν ένα παιχνίδι που κανείς δε θυμάται πια τους κανόνες του» λέει ο αφηγητής της ταινίας, ο νεαρός γιος του καπετάνιου. «Το μόνο που τους ενδιαφέρει, είναι να ξεκαθαρίσουν τους λογαριασμούς τους – ο ένας με τον άλλον». Η φράση αυτή είναι η «μαγική εικόνα» που ξεκλειδώνει τη μυστική γλώσσα της ταινίας. Οι σχέσεις εντείνονται και αποκαθίστανται ανά δύο: ο πατέρας με το γιο, ο καπετάνιος με τον Κάσπαρι, ο γιος με τον ψυχοπαθή εγκληματία, ο μαύρος μάγειρας με τον ηλίθιο εγκληματία.

Το πλοίο των παρανόμων είναι ένα συμφωνικό έργο για μεγάλη ορχήστρα, αλλά, έτσι όπως εκτυλίσσεται, μπορεί κανείς ν' αφουγκραστεί μικρά, αυτοτελή κοντσέρτα να αναδύονται, προς ώτα ακουόντων και προς δόξαν του ευρωπαϊκού κινηματογράφου.

Όσο για τον καπετάνιο του πλοίου, η μοίρα τού 'παιξε χειρότερο παιχνίδι απ' ό,τι στον καβαφικό Τζέι Τζέι Γκίτες του *Τσάινταουν*: ένα ακίνητο πλοίο είναι ένα άχρηστο πλοίο, πολύ περισσότερο κι απ' το ματαίως αναμενόμενο· γιατί τα πλοία σκουριάζουν απ' τον ύπνο και την τραγική ειρωνεία.

«Το Τέταρτο», τχ. 13, Μάιος 1986.

ΧΕΙΜΑΡΡΟΙ ΤΗΣ ΑΝΟΙΞΗΣ
(πρωτότυπος τίτλος: Torrents of Spring)

(Ιταλία – Γαλλία, 1989)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, Arcangelo Bonaccorso, ελεύθερη διασκευή της ομότιτλης νουβέλας του Ιβάν Τουργκένιεφ.
Φωτογραφία: Dante Spinotti, Witold Sobociński.
Σκηνικά: Francesco Bronzi.
Κοστούμια: Theodor Pistek, Sibylle Ulsamer, Millina Deodato
Μουσική: Stanley Myers, Fiachra Trench, Leopold Kozlowski, Frédéric Chopin (*Études*, op. 10).
Ήχος: André Hervée, Robert Rietti.
Μοντάζ: Cesare d'Amico, Andrzej Kostenko.
Ηθοποιοί: Timothy Hutton (Ντιμίτρι Σάνιν), Nastassja Kinski (Μαρία Νικολάεβνα), Valeria Golino (Τζέμα Ροσέλι), William Forsythe (Πολοζόφ), Urbano Barberini (φον Ντόνχοφ), Francesca De Sapio (κυρία Ροσέλι), Jacques Herlin (Πανταλεόνε), Antonio Cantafora (Ρίχτερ), Christopher Janczar (Κλούμπερ), Christian Dottrini (Εμίλιο), Alexia Korda (φράου Στολτ), Jerzy Skolimowski (Βίκτορ Βικτόροβιτς).
Παραγωγή: Angelo Rizzoli για την Erre Produzioni (Ρώμη), Rete Italia (Ρώμη), Les Films Ariane (Παρίσι), με τη συμμετοχή της Curzon Film Distributors (Λονδίνο).
Διάρκεια: 101'. Έγχρωμη, 35mm.

Ο νεαρός Ρώσος Ντιμίτρι Σάνιν ταξιδεύει στη Γερμανία, όπου γνωρίζει μια κοπέλα ιταλικής καταγωγής, την Τζέμα Ροσέλι, η οποία διευθύνει με την οικογένειά της ένα μικρό ζαχαροπλαστείο σε μια επαρχιακή πόλη. Είναι αρραβωνιασμένη με τον Γερμανό Καρλ Κλούμπερ, αλλά χωρίζει όταν γνωρίζεται με τον Ντιμίτρι, κι αποφασίζει να δεχτεί την πρόταση γάμου που της κάνει. Ο Ντιμίτρι, για να μπορέσει να την παντρευτεί, πουλάει τα κτήματά του στην πλούσια Μαρία Νικολάεβνα, που είναι σύζυγος του φίλου του, πρίγκιπα Πολοζόφ. Η Μαρία, γυναίκα γοητευτική και ξεσκολισμένη, έχοντας περάσει μια ζωή βασανισμένη και γεμάτη ταπεινώσεις, τώρα που έχει αποκτήσει εξουσία και μεγάλη περιουσία, το μόνο που θέλει, είναι να γευτεί τις χαρές της ζωής – άλλωστε, γνωρίζει ότι δεν της απομένει πολύς χρόνος, αφού πάσχει από μιαν ανίατη ασθένεια. Παίζει, λοιπόν, με τις καρδιές των ανδρών που την περιτριγυρίζουν, για το κέφι της, χωρίς να νιώθει κανένα συναίσθημα. Έτσι, προσθέτει στα ερωτικά της τρόπαια και τον Σάνιν – και μάλιστα, παίζει ένα σκληρό και άκαρδο παιχνίδι εις βάρος της Τζέμα, όταν επίτηδες της δίνει να καταλάβει την ερωτική της σχέση με τον Σάνιν. Η Τζέμα, συγκλονισμένη, εγκαταλείπει τον Σάνιν. Εκείνος την ακολουθεί, αλλά μάταια: η Τζέμα τον έχει αφήσει οριστικά. Μια μέρα, ενώ περιπλανιέται άσκοπα στη Βενετία, την περίοδο του καρναβαλιού, νομίζει ότι αναγνωρίζει σε μια γυναίκα με μάσκα τη Μαρία (που αναστάτωσε τη ζωή του), αναπολεί την Τζέμα (που τόσο τον αγαπούσε) και συνειδητοποιεί ότι είναι ο μόνος υπεύθυνος για την κενή και δυστυχισμένη ζωή του.

"Δε μ' ενθουσιάζουν οι ταινίες εποχής. Είναι πάντα λίγο άκαμπτες και «σκοτώνουν» τον αυθορμητισμό, γιατί τα τυχαία γεγονότα, τα οποία μπορείς να εκμεταλλευτείς σε μια ταινία που διαδραματίζεται στις μέρες μας, μοιάζουν εκτός τόπου και χρόνου σε μια ταινία εποχής, και δεν μπορείς να τα χρησιμοποιήσεις. Δεν έμεινα ευχαριστημένος από τις Περιπέτειες του Ζεράρ κι έκανα τα πάντα για να είναι οι Χείμαρροι της άνοιξης μια ταινία διαφορετική, πιο ζωντανή, πιο πραγματική. Εκείνο που με είχε εντυπωσιάσει όταν πρωτοδιάβασα το βιβλίο, είναι ένα σημείο στην αρχή αρχή, όταν ο Σάνιν αναλογίζεται τη ζωή του και φαντάζεται ότι βρίσκεται σε μια βάρκα και κοιτάζει το βυθό της θάλασσας, όπου βλέπει μονάχα κάτι τεράστια ψάρια που μοιάζουν με τέρατα. Γι' αυτό κι εγώ επινόησα τον ήρωα Βίκτορ Βικτόροβιτς, ο οποίος είναι πάντα μεθυσμένος και, ταυτόχρονα, εκτελεί χρέη μάρτυρα, προφέροντας εκείνη τη σημαντική φράση στο τέλος της ταινίας. Κι ας μην ξεχνάμε πως ο Βίκτορ είναι ο ιδιοκτήτης του αερόστατου, αυτός που παρέχει τα μέσα επικοινωνίας – θα μπορούσε, δηλαδή, να είναι ακόμα και σκηνοθέτης. Νομίζω ότι όλα αυτά έχουν μια σημασία σ' ένα επίπεδο, ας πούμε, φιλοσοφικό."

J. S.

Σαν το σκύλο με τη γάτα
του Tom Milne

Κατά τον Skolimowski, αυτή η μεταφορά του μυθιστορήματος του Τουργκένιεφ, που είναι η ημι-αυτοβιογραφική απεικόνιση μιας νεανικής αδιακρισίας, παραπέμπει όχι τόσο στις σκοτεινές και επικίνδυνες περιπλοκές των πολωνικών και των βρετανικών του ταινιών, όσο στον αέρινο κόσμο της μεσαίας περιόδου των ευρωπαϊκών συμπαραγωγών του. Όπως και στις *Περιπέτειες του Ζεράρ*, έτσι και σ' αυτή την ταινία, ο σκηνοθέτης γοητεύει, παρουσιάζοντας μια πολυτελή κι ανάλαφρη ανάπλαση μιας εποχής. Όπως και το *Ρήγας, ντάμα, βαλές*, έτσι κι αυτή η ταινία στοχεύει στην απόλαυση που υποδηλώνεται από τις βαθύτερες κοινωνικές υπεκφυγές ενός ερωτικού τριγώνου. Αν και διαθέτουν λιγότερα κωμικά στοιχεία και από τις





δύο προαναφερθείσες ταινίες, οι *Χείμαρροι της άνοιξης* έχουν, παρ' όλα αυτά, την παιγνιώδη διάθεση να μας δείξουν τον κεντρικό ήρωα της ταινίας, τον Ντιμίτρι, να στέκεται στο παράθυρο του ξενοδοχείου του, μετά τον ερχομό του στο Μάιντς, και να στοχάζεται το πώς κατέστρεψε (και πώς καταστράφηκε από) την αγάπη δύο γυναικών, ενώ, εκτός κάδρου, ακούγεται ο καβγάς ενός σκύλου με μια γάτα...

Συνιστώντας περισσότερο σχολιασμό παρά συμβολισμό, η συγκεκριμένη μεταφορά αποτελεί το χαρακτηριστικό μοτίβο ολόκληρης της ταινίας και εκτυλίσσεται συγκαλυμμένα. Οι εκφάνσεις της μεταφοράς αυτής ποικίλλουν: από το επεισόδιο με το γκρι γατάκι που παγιδεύεται πάνω σ' ένα δέντρο κι αποτελεί την αφορμή για τη συνάντηση του Ντιμίτρι και της Τζέμα (η απόπειρα διάσωσης όχι μόνο προκαλεί τη λιποθυμία του αδελφού της, αλλά και, για μια στιγμή, ο Ντιμίτρι παρερμηνεύει ως προκλητική τη χειρονομία της Τζέμα που καλεί το γατάκι να κατέβει), ώς την εξαιρετική σκηνή, στο τέλος της ταινίας, με τον Ντιμίτρι να μένει άφωνος στο τραπέζι του δείπνου όπου οι δύο γυναίκες της καρδιάς του βρίσκονται σ' ένα απίστευτο τετ-α-τετ, οι διπλές πόρτες της τραπεζαρίας ανοίγουν μεγαλοπρεπώς, για να ξεπροβάλει ένα ζευγάρι υπηρετών με λιβρέα που τους ακολουθούν δύο αγέρωχες, ανέκφραστες και αινιγματικές περσικές γάτες.

Σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ο Skolimowski συλλαμβάνει τέλεια την ευχάριστη, αλλά και όλο και πιο συγκεχυμένη κατάσταση ενός ξένου που παγιδεύεται από μυστηριώδεις ρομαντικές συγκυρίες σε μιαν άγνωστη χώρα. Εκμεταλλευόμενος το προνόμιο της φωνής του συγγραφέα, ο Τουργκένιεφ διασαφηνίζει πλήρως τα κίνητρα του ερωτικού τριγώνου: η αγάπη του Ντιμίτρι για την Τζέμα αποτελεί κυρίως ένα ερωτικό ξεμυάλισμα, γεννημένο από κάποιες συγκυρίες που τον κάνουν να αισθάνεται σαν ιππότης ο οποίος σώζει τη φυλακισμένη πριγκίπισσα, ενώ η Μαρία Νικολάεβνα, όντας μια απελεύθερη (δεν μπορεί παρά να χρησιμοποίησε τις χάρες της για να κερδίσει την ελευθερία της) που τώρα απολαμβάνει τη δύναμή της ως ιδιοκτήτρια δούλων, βλέπει την κατάκτηση του Ντιμίτρι από τη δική της σκοπιά. Παρά το γεγονός ότι υπάρχουν κάποιες σημαντικές ασάφειες, σε γενικές γραμμές ο Skolimowski μένει πιστός στο βιβλίο (για παράδειγμα, βάζει μιαν αγανακτισμένη Τζέμα να προσπαθεί ν' ανοίξει τα μάτια του Ντιμίτρι μπροστά στην αδικία της δουλοκτησίας, όταν ο τελευταίος προσπαθεί με τεχνάσματα να πουλήσει το κτήμα του –και τους δούλους– στην πρώην δουλοπάροικο Μαρία Νικολάεβνα). Εντούτοις, προσθέτει και μια τελείως προσωπική πινελιά, βάζοντας τη Μαρία Νικολάεβνα όχι μόνο να παρίσταται, αλλά και να υποκινεί την «προσβολή» της Τζέμα από τον βαρόνο φον Ντόνχοφ.

Αποκλειστικότητα του σεναρίου, αυτή η σεκάνς στο υπαίθριο πανηγύρι –μια επίδειξη σκηνογραφικής και σκηνοθετικής δεξιοτεχνίας, μ' ένα μεγαλόπνοο πανοραμίκ πάνω από τους κωπηλάτες στο ποτάμι, τους παλαιστές, τη διελκυστίνδα, τον τροχό του λούνα-παρκ κ.λπ.– διαδραματίζει σημαντικό ρόλο από πολλές πλευρές. Το επίκεντρο είναι το αερόστατο, μέσα στο οποίο η Μαρία Νικολάεβνα, κοιτάζοντας με το τηλεσκόπιο, συλλαμβάνει τον Ντιμίτρι σε ρομαντικό τετ-α-τετ με την Τζέμα, την οποία έχει προσκαλέσει για μια πτήση. Ωστόσο, το αερόστατο είναι δεμένο με σκοινί και παραμένει ακίνητο, στο ύψος των κορυφών των δέντρων. Πέρα από αναγκαία προφύλαξη, φυσικά, η σκηνή υπαινίσσεται –πολύ πριν η ειρωνική παρέμβαση του φον Ντόνχοφ εκφράσει το αυτονόητο: ότι δηλαδή μια ζαχαροπλάστρια, όσο όμορφη κι αν είναι, δεν αποτελεί κατάλληλη νύφη για έναν αριστοκράτη– ότι το ειδύλλιο ανάμεσα στον Ντιμίτρι και στην Τζέμα, που ήδη θεωρείται απαγορευμένο από την κοινωνία, μάλλον δεν πρόκειται ν' ανοίξει τα φτερά του για τον ουρανό της ευτυχίας. Ενδέχεται, μάλιστα, η Μαρία Νικολάεβνα, που κι αν έχει ζήσει στο πετσί της τραύματα και προσβολές, να 'χει προβλέψει τα γεγονότα και να καταστρώνει ήδη το σχέδιο εκδίκησης της Τζέμα.

Η δεύτερη σημαντική παρέμβαση του Skolimowski συνίσταται στον καταυλισμό των τσιγγάνων που συναντούν στη διάρκεια του περιπάτου τους η Μαρία Νικολάεβνα κι ο Ντιμίτρι. Η σκηνή, ένας ίλιγγος από λαϊκούς χορούς και σιβυλλικές χειρομαντείες, αποτελεί –σε συνδυασμό με το ερημωμένο και κατεστραμμένο κάστρο που βρίσκεται στην κορυφή του βράχου κι όπου το ζευγάρι βρίσκει καταφύγιο από την καταιγίδα– το γοτθικό αντίστοιχο της παραμυθένιας ατμόσφαιρας που είχε δημιουργηθεί νωρίτερα, με την αναπόφευκτη συνοδεία του ζευγαριού να παρασύρεται απ' το άγριο πάθος. Αυτό το πάθος είναι σαφώς αμοιβαίο, και η προγραμματισμένη εκδίκηση της Μαρίας Νικολάεβνα μεταμορφώνεται σ' ένα είδος δοκιμασίας. Παραδομένος στο ανεξέλεγκτο πάθος του, ο Ντιμίτρι ικετεύει τη Μαρία Νικολάεβνα να το σκάσει μαζί του, δίνοντάς της την υπόσχεση ότι θα την ακολουθήσει ώς την άκρη της Γης. Μα είναι άραγε ικανός, αναρωτιέται με δικαιολογημένη ειρωνεία η Μαρία Νικολάεβνα, ν' ακολουθήσει οποιονδήποτε –είτε την Τζέμα είτε την ίδια– ώς την άκρη της Γης;

Αυτό οδηγεί στην τρίτη «παρασπονδία» τού Skolimowski σε σχέση με το κείμενο του Τουργκένιεφ. Στο μυθιστόρημα, βρίσκουμε τον Ντιμίτρι να 'χει ήδη φύγει από την Ιταλία και να 'χει κάνει μια στάση στη Γερμανία, καθ' οδόν προς τον τελικό προορισμό του, τη Ρωσία. Ο Skolimowski, αντίθετα, τοποθετεί την αρχή τής ταινίας στη Βενετία. Εκεί, ο Ντιμίτρι, σ' ένα σκοτεινό δωμάτιο που μοιάζει μ' εκκλησία καθώς φωτίζεται από μια σειρά κεριών, ανακρίνει το ίδιο του το είδωλο μπροστά

στον καθρέφτη, ενώ, ταυτόχρονα, τον στοιχειώνει ένας μυστηριώδης γελωτοποιός με ασπροβαμμένο πρόσωπο, μανδύα και κουδουνάκια. Ο πρόλογος αυτός, που επαναλαμβάνεται και στο τέλος με διαφορετική μορφή, υποδηλώνει την κωμικοτραγική απόγνωση του Ντιμίτρι, ο οποίος, αναλογιζόμενος το χάος που βασιλεύει στη ζωή του, ψάχνει μάταια για την Τζέμα στο πλήθος του καρναβαλιού. Οι απόηχοι της Commedia dell'Arte στα βενετσιάνικα σκηνικά και κοστούμια (που αντικαθιστούν τις συνεχείς αναφορές του Τουργκένιεφ στην όπερα) καθορίζουν τα αμιγώς τυποποιημένα στοιχεία του «θεατρικού έργου» που παρακολουθούμε: πρόκειται για μια κωμωδία ηθών που βασίζεται στους χαρακτήρες τού «ζεν πρεμιέ», της «ενζενί» και της «φαμ φατάλ», και εκτυλίσσεται σύμφωνα με προκαθορισμένους κανόνες. Η τελευταία εικόνα του Ντιμίτρι, με το βλέμμα του θλιμμένο και τρομαγμένο να χάνεται στο βάθος της λίμνης, που κυριολεκτικά αρχίζει να παίρνει ένα πορφυρό χρώμα, καθώς φαντάζεται τα φοβερά τέρατα της ζωής να παραμονεύουν στα βαθιά («Θα 'ρθει η μοιραία μέρα, και τότε η βάρκα θα τουμπάρει»), προσδίδει στην ταινία ένα παιγνιώδες ύφος που προσιδιάζει πιο πολύ στον Skolimowski παρά στον Τουργκένιεφ: σηματοδοτεί το ανηλεές και προκαθορισμένο ξεκίνημα του μακρόχρονου σκότους της ρωσικής ψυχής. Οι *Χείμαρροι της άνοιξης* μπορεί να μην ανήκουν στα σημαντικότερα δείγματα της δουλειάς του Skolimowski, αλλά είναι μια εξαιρετικά γοητευτική ταινία.

«Monthly Film Bulletin», τ. 57, τχ. 677, Μάιος 1990.
Μετάφραση: Νεκταρία Νοταρίδου.

Ένα λαμπρό σχέδιο
του Frédéric Strauss

Κάτι τρίζει στην τέλεια λαδωμένη μηχανή των *Χειμάρρων της άνοιξης*, στην ανώνυμη πολυτέλεια αυτής της διεθνών προδιαγραφών παραγωγής. Ο Skolimowski δεν αγαπάει την ομότιτλη νουβέλα του Τουργκένιεφ. Εξ άλλου, το σενάριο είναι χωρίς έμπνευση: ένας άντρας αγαπά μια γλυκιά γυναίκα και τη χάνει υποκύπτοντας στη γοητεία μιας άλλης γυναίκας, βιτσιόζας και μοιραίας, την οποία θα χάσει επίσης· όλο το υπόλοιπο είναι λογοτεχνία, μορφές επιβεβλημένες, άδειες από περιεχόμενο, σαφής ομολογία της αδιαφορίας του για την κλασική φαντασία του ρώσου συγγραφέα. Αυτή η παράφωνη ειλικρίνεια, που σώζει την ταινία απ' το να θεωρηθεί μια υπόθεση απρόσωπης επαγγελματικής διεκπεραίωσης, είναι όλη της η αξία. Δυστυχώς, όμως, ο Skolimowski δε διαθέτει την τόλμη ν' απορρίψει εντελώς τη μυθοπλασία, παρασύρεται απ' το μυθιστορηματικό στοιχείο και συμμορφώνεται με σκηνές συμβατικές (οι αρραβώνες, η μονομαχία), με αποτέλεσμα, αυτή η βαθιά έλλειψη πειστικότητας να στερεί την ταινία από ρυθμό και αληθοφάνεια. Πίσω απ' αυτή την αποτυχία της αισθηματικής τοιχογραφίας κρύβεται το καλύτερο στοιχείο: μια φιλοσοφική μινιατούρα, εξαιρετικά δομημένη από το σκηνοθέτη. Απ' αυτούς τους *Χειμάρρους της άνοιξης* στον Skolimowski άρεσε το ηθικό μέρος: ένα μάθημα πάνω στα μάταια πάθη μιας ζωής, οι υπάρξεις της οποίας δεν είναι παρά ένα διασκεδαστικό παιχνίδι χωρίς νικητή. Η ταινία οργανώνεται έτσι, με μια διακριτική αυστηρότητα, με μια διαρκή απόσταση σεβασμού από τα σώματα, ενταγμένα σε μια αρμονία που το πάθος της δεν μπορεί ν' ανατρέψει την ισορροπία παρά μόνο εις βάρος τους. Αυτή η αρχιτεκτονική της μυθοπλασίας κορυφώνεται στην υπέροχη τελική σκηνή, όπου ο ήρωας του Τουργκένιεφ διασχίζει έναν ατελείωτο διάδρομο με άδεια δωμάτια όπου κατοικούν τα ναυάγια του πάθους με τις φασματικές σιλουέτες τους. Περιορίζοντας αυτή την τόσο προσωπική έμπνευση, ο Skolimowski περνάει ξυστά απ' το αριστούργημα, περνά, όπως κι ο Roman Polanski στο *Φράντικ*, δίπλα από μια μεγάλη ταινία, απ' την οποία δε μένει εδώ παρά ένα λαμπρό σχέδιο.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 423, Σεπτέμβριος 1989.
Μετάφραση: Μελίνα Μελικίδου.

ΦΕΡΝΤΙΝΤΟΥΡΚΕ
(πρωτότυπος τίτλος: Thirty Door Key / Ferdydurke)

(Πολωνία – Γαλλία – Μ. Βρετανία, 1991)

Σενάριο: Joseph Kay, John Yorick, Jerzy Skolimowski, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Witold Gombrowicz.
Φωτογραφία: Witold Adamek.
Σκηνικά: Andrzej Przedworski, Janusz Sosnowski.
Κοστούμια: Ewa Krauze.
Μουσική: Stanisław Syrewicz.
Ήχος: Mariusz Kuczyński, Jerzy Sławowski.
Μοντάζ: Grażyna Jasińska, Marek Denys.
Ηθοποιοί: Iain Glen (Τζόι), Crispin Glover (Μίντους), Robert Stephens (καθηγητής Πίμκο), Marek Probosz (Φιτζ), Artur Żmijewski (Κόρντα), Judith Godrèche (Ζου), Dorota Stalińska (κυρία Γιανγκ), Jan Peszek (κύριος Γιανγκ), Beata Tyszkiewicz (θεία), Tadeusz Łomnicki (θείος Κόκο), Fabienne Babe (Σοφί), Zbigniew Zamachowski (Τομ), Krzysztof Janczar (Λεό), Marta Pieta (Μάριον), Jerzy Skolimowski (λυκειάρχης).
Παραγωγή: Jerzy Skolimowski για την Million Frames Ltd., Thirty Door Key Ltd., Cinéa, με τη συνεργασία των Komitet Kinematografii, Ministère de la Culture et la Communication, Telewizja Polska, Canal Plus, World Sales UGC, PEWPEWEX, M.M. Potocka.
Διάρκεια: 98′. Έγχρωμη, 35mm.

Βαρσοβία, καλοκαίρι του 1939. Ενώ η Πολωνία ζει τις τελευταίες ώρες της ελευθερίας της, ο τριαντάχρονος Τζόι, επίδοξος μυθιστοριογράφος με αβέβαιο μέλλον, γεύεται με πικρή «ικανοποίηση» την αποτυχία του πρώτου του βιβλίου. Ένα πρωί, δέχεται την απρόσμενη επίσκεψη του παλιού του καθηγητή, κυρίου Πίμκο, ο οποίος τον παρασύρει σ' ένα παράξενο και ανησυχαστικό ταξίδι... Στο παλιό του σχολείο, θέατρο αλησμόνητων αγωνιών και ταπεινώσεων, ο Τζόι ξανασυναντά τους συμμαθητές του και παρακολουθεί τα θορυβώδη παιχνίδια τους, τις βίαιες ιδεολογικές και αθλητικές συγκρούσεις τους, τις άσεμνες και γκροτέσκες μονομαχίες τους για το ποιος θα κάνει την πιο χυδαία γκριμάτσα.... Στην αστική κατοικία τής Ζου ξαναζεί την ταραγμένη εφηβεία του, το πρώτο ξύπνημα και τον πυρετό μιας ανυπόμονης και ανήσυχης σεξουαλικότητας... Παράξενοι οιωνοί και προμηνύματα: θα είναι ο Τζόι καταδικασμένος να μείνει αιώνια ένας γελοίος παλιάτσος, κάποιος που χαλάει μονίμως τη γιορτή και δεν μπορεί να καταλάβει τα παιχνίδια που παίζονται γύρω του, ένας μόνιμα παθητικός θεατής; Στον τελευταίο σταθμό της περιπλάνησής του, ο Τζόι ξαναβρίσκει την εξαδέλφη του, Σοφί, με την οποία ήταν πάντα ερωτευμένος. Στο αριστοκρατικό της σπίτι, όπου είναι ριζωμένες οι πιο παλιές αναμνήσεις του, ο μυθιστοριογράφος μας μπορεί επιτέλους ν' αφεθεί στην παρηγοριά μιας αμοιβαίας ερωτικής σχέσης και να ενηλικιωθεί πραγματικά. Όμως, μια μικρή επανάσταση διαδραματίζεται μέσα στον ονειρικό βωμό όπου περιπλανιέται ο ήρωας: μια αδελφοποίηση καθ' όλα αντιφατική ανάμεσα στον όχλο και την αριστοκρατία. Ο Τζόι και η Σοφί, δραπετεύοντας απ' αυτή την αλλοπρόσαλλη κατάσταση, χάνονται μέσα στο σκοτάδι, ενώ ηχούν οι σειρήνες και πέφτουν οι πρώτες γερμανικές βόμβες...

«Σκέφτηκα τη μεταφορά του βιβλίου στον κινηματογράφο, αμέσως μόλις το διάβασα για πρώτη φορά, γύρω στα 1960, όταν ακόμα σπούδαζα στη Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ. Θυμάμαι ότι το 'χα συζητήσει με τον Roman Polanski, ο οποίος το αγαπούσε πολύ. Δε συμμεριζόμουν απόλυτα τον ενθουσιασμό του, γιατί κάποιες πλευρές του Gombrowicz με εξόργιζαν. Ήταν ένας συγγραφέας με μια επιδεικτική οξυδέρκεια, που του άρεζε να χλευάζει τους αναγνώστες του. Εκείνη την περίοδο, αυτό το στοιχείο με ενοχλούσε. Σήμερα μ' αρέσει, γιατί το ίδιο πράγμα κάνω κι εγώ με τους θεατές. Ήταν το πιο δύσκολο εγχείρημα απ' όσα έχω κάνει μέχρι τώρα, αλλά νομίζω ότι βρήκα τον σωστό τρόπο για να το αντιμετωπίσω. Στο βιβλίο, ο κεντρικός ήρωας διεισδύει διαδοχικά σε τρεις πραγματικότητες: το σχολείο, τη μικροαστική τάξη και την αριστοκρατία. Κάθε φορά που εγκαταλείπει μία απ' αυτές, αφήνει πίσω του μια τεράστια σύγχυση: τα άτομα τσακώνονται, ξεσπά μια εξέγερση κ.λπ. Αισθάνθηκα την ανάγκη να προκαλέσω μιαν ανάφλεξη ακόμα πιο βίαιη, για να στεφανώσω κατά κάποιον τρόπο όλα όσα είχε επινοήσει ο Gombrowicz.»

J. S.

Ένας τρελός, τρελός, τρελός κόσμος
του Frédéric Strauss

Το *Φέρντιντούρκε* μάς έρχεται επιτέλους, μετά την προβολή του, πριν από δύο χρόνια, στο Φεστιβάλ Βενετίας, αλλά πάντα ολόδροσο και χειμαρρώδες, όπως όταν το πρωτοείδαμε. Η τελευταία ταινία του Skolimowski, καθυστερημένη, αλλά πάντα ένα βήμα μπροστά από τον σημερινό κινηματογράφο, σχεδόν τόσο τρελή και μοντέρνα όσο και οι δύο εντελώς απροσδόκητες ταινιες του Resnais με τις οποίες κλείνει η φετινή χρονιά, δεν έχει ούτε μία ρυτίδα, κι αυτό σημαίνει ότι γερνάει καλά. Το θέμα τού *Φέρντιντούρκε* (η συμφιλίωση της νεότητας με το χρόνο που περνά, και το μόνοιασμα της ωριμότητας με την ανωριμότητα) παραμένει πιστό στις εμμονές του Gombrowicz και







του ομότιτλου μυθιστορήματός του. Η ειρωνεία της τύχης είναι ότι, ενώ η ταινία χειρίζεται με τόση ευχέρεια την ειρωνεία, ξαφνικά την ξεπερνάει το ίδιο της το θέμα, που βγαίνει αλώβητο από τη φθορά του χρόνου, όπως ακριβώς ο αφηγητής-ήρωας, ο Τζόι, ο οποίος, στα τριάντα του, ξανασυναντάει τον παλιό καθηγητή του, Πίμκο, κι αυτός, ούτε λίγο ούτε πολύ, τον ξαναβάζει να κλίνει το «rosa» και το «amo», αναγκάζοντάς τον να επιστρέψει στα θρανία.

Ο Skolimowski παρουσιάζει την ταινία του με τη σιγουριά ενός ριψοκίνδυνου παίκτη που διατρανώνει πως, στο εξής, δεν έχουμε άλλη λύση αν θέλουμε να πάμε μπροστά, απ' το να γυρίσουμε πίσω, αδιαφορώντας για το θεατή και χωρίς να του επιτρέπει (όπως, άλλωστε, κάνει και με τον Τζόι) ν' αρνηθεί τίποτα. Δεν πρόκειται για μια πρόσκληση, αλλά για μια απαγωγή, για ένα πραξικόπημα του φαντασιακού, ένα πυροτέχνημα του ονειρισμού, στο οποίο εμείς, απογυμνωμένοι από την ελεύθερη βούλησή μας και στα πρόθυρα σχεδόν του παλιμπαιδισμού, αδυνατούμε να του αντισταθούμε: εν χορδαίς και οργάνοις, με τη χαρούμενη μουσική του που θυμίζει Nino Rota, και με τον διαβολεμένο ρυθμό του, το *Φέρντιντούρκε* επιβάλλει το ρυθμό και την απορρύθμισή του. Η παρτίδα έχει κερδηθεί· δε μένει παρά να παιχτεί: το *Φέρντιντούρκε* παίζει συνεχώς με την προσήλωσή μας, μας χάνει για να μας ξανακερδίσει καλύτερα, μας οδηγεί να θεωρήσουμε λογικό και ρεαλιστικό αυτό που μας φαινόταν παράλογο και μη πραγματικό, αποδεικνύοντάς μας ότι το πιο τρελό παραλήρημα δεν έχει ακόμα συμβεί. Έτσι, στο λύκειο όπου ο Τζόι συναντά τον Μίντους, έναν ιδεολόγο μαρξιστή που ονειρεύεται να ξεφύγει απ' την (κοινωνική) τάξη του για να «τρώει μαύρο ψωμί μαζί με τους εργάτες», επικρατεί το ζωηρό πνεύμα των μαθητών, τα παιδιάστικα ή σαρκαστικά γέλια, οι χοντρές φάρσες και οι φανφαρονισμοί μαθητευόμενων σοφιστών, έτοιμων ν' «αρπαχτούν» στο όνομα της αναγνώρισης της αθωότητας όσων είναι αθώοι μέσα στην αποφασιστικότητά τους να μην είναι αθώοι. Αργότερα, στη μικροαστική οικογένεια όπου ο Τζόι θα κληθεί ν' αντιμετωπίσει τη γοητεία της Ζου –ένα άτακτο school girl,[1] αρχέτυπο της Λολίτας–, ο αναβρασμός μετατρέπεται σε υστερία. Και στο τέλος, στον πύργο όπου ο Τζόι ξαναβρίσκει τη Σοφί, πρότυπο της νεαρής ρομαντικής αριστοκράτισσας, η υστερία μετατρέπεται σε επανάσταση, με την εξέγερση των εργατικών μαζών υπό την καθοδήγηση ενός Μίντους ενεού. Το *Φέρντιντούρκε* είναι μια δίνη που μεγαλώνει, μεγαλώνει και γίνεται τυφώνας, στο μέτρο που ο Τζόι, στο πέρασμά του από τρεις διαφορετικές κοινωνίες, προκαλεί όλο και μεγαλύτερες αναταραχές. Το *Φέρντιντούρκε* βρίσκει την τροχιά του εκτροχιαζόμενο (μια ευθεία γραμμή, χαραγμένη με μονοκοντυλιά), βρίσκει τη δομή της στο χάος, προχωρεί οπισθοδρομώντας – μια ταινία του παραδόξου, των αντιθέσεων, αλλά και των ισορροπιών.

Το εκπληκτικό με τον Skolimowski είναι ότι καταφέρνει, εν μέσω μιας σοφά ελεγχόμενης συγχύσεως, να επιβάλει τους χαρακτήρες του. Μπορεί, π.χ., να ταυτιζόμαστε με τον Τζόι (Iain Glen), ο οποίος δεν μπορεί ν' αντισταθεί στον κεραυνό που τον επιστρέφει στην παιδική του ηλικία, αλλά πιστεύουμε και σ' όλους τους άλλους ήρωες: στον Μίντους (Crispin Glover) και στην ειλικρίνεια της ιδεολογίας που υ-

ποστηρίζει με φανατισμό, στη συναρπαστική Ζου (Judith Godrèche) με την εκθαμβωτική, αλλά και μυστηριώδη, ομορφιά της, και, τέλος, στη Σοφί (Fabienne Babe) με τις πυρετώδεις και ανεξέλεγκτες παρορμήσεις της. Στο *Φέρντιντούρκε*, το πιστευτό και το απίστευτο πάνε χέρι-χεράκι, κι ακριβώς αυτή η υπερβολή, αυτή η καρικατούρα είναι που κάνει πιστευτούς τους ήρωές του που τους υποδύονται αμερικανοί και γάλλοι ηθοποιοί ομιλούντες αγγλιστί στην Πολωνία του 1939, χωρίς αυτό να επιδρά αρνητικά στην αναληθή αληθοφάνεια τούτης της ασυνήθιστης ταινίας· γιατί η αλήθεια μπορεί να αναδυθεί και μέσα από το τεχνητό (όπως και στις δύο ταινίες του Resnais,[2] όπου οι Άγγλοι μιλούν επίσης γαλλικά *με φυσικό τρόπο*), όπως στη σκηνή όπου ο Μίντους κι ένας μαθητής αρχίζουν να επιδίδονται σ' ένα διαγωνισμό γκριμάτσας που ξεκινάει σαν «πλάκα» για να καταλήξει μ' έναν τρόπο αυθεντικά τραγικό. Η ευελιξία του βλέμματος του σκηνοθέτη, έτσι όπως αλλάζει συνεχώς αποστάσεις και γωνίες λήψεως, προκαλεί ταραχή και ίλιγγο. Ένα αντικειμενικό πλάνο (π.χ., η Σοφί που χαστουκίζει τον αρραβωνιαστικό της, Χάινριχ, για να τον διώξει), κομμάτι μιας απόλυτα κλασικής αφήγησης (στο επόμενο πλάνο, η Σοφί κλαίει γοερά, παίζοντας Chopin στο πιάνο), μπορεί να προκαλέσει γέλιο: η Σοφί είναι για γέλια, αλλά το γελοίο εκτρέπει το συναίσθημα προς την ειρωνεία, χωρίς καθόλου να αλλοιώνει και να περιφρονεί το χαρακτήρα. Η ταινία (κάλλιστα θα μπορούσε να μην είναι τίποτα περισσότερο από ένα διανοητικό παιχνίδι, που χειρίζεται αφηρημένες μορφές, προκειμένου να πραγματευτεί, πάνω στην πλάτη τους, το θέμα της ανωριμότητας) αποφεύγει διαμιάς τον ύφαλο της εγκεφαλικότητας. Εδώ, οι ιδέες (οι αλλοπρόσαλλες ιδέες του καθηγητή Πίμκο, αλλά κι αυτές του Μίντους, που διόλου «δεν πάνε πίσω») συναντούν τη σάρκα (που μορφάζει, βασανίζεται σαδιστικά, κακοποιείται ή είναι κατάλευκη και αισθησιακή)· εδώ, η αφέλεια αυτού του κουκλοθέατρου έρχεται αντιμέτωπη με την κριτική διαύγεια ενός βλέμματος που τίποτα δεν μπορεί να το γοητεύσει – ούτε η συνεχής αποσταθεροποίησή του, ούτε κάτι άσχημα χρώματα των εικόνων με τα οποία ο Skolimowski θέλει να καταδείξει την ατέλεια και τη σκληρότητα ενός κόσμου που οδηγείται στο χαμό του. Τελικά, η κατάληψη της εξουσίας εκ μέρους της σκηνοθεσίας, με την εξωφρενική ιστορία που αφηγείται, γίνεται η μεταφορά μιας άλλης κατάληψης εξουσίας: εκείνης των σκοτεινών ημερών τής Ιστορίας, στην Πολωνία του 1939. Η διαυγέστερη ενόραση αυτής της επικείμενης Αποκάλυψης αποτελεί και το πιο φαντασμαγορικό σημείο της ταινίας: οι ορδές των ιππέων που οργώνουν την ύπαιθρο, φορώντας άσπρες κουκούλες, όπως και τ' άλογά τους, δεν είναι μόνον οι προάγγελοι μιας νέας τάξης, αλλά και τα φαντάσματα ενός οπερετικού στρατού, μιας εντελώς ξεχαρβαλωμένης εθνικής άμυνας. Σοβαρό και εξωφρενικό συγχέονται αξεδιάλυτα.

Το *Φέρντιντούρκε* τα παίρνει όλα, ολοταχώς, και προκαλεί τη σύγκρουση μεταξύ σοβαρού και αστείου, ονείρου (ή εφιάλτη) και πραγματικότητας. Παίζει με τα πάντα και ανατρέπει όλα τα σημεία αναφοράς μας. Αυτή η ελευθερία, αυτή η πνευματική αυθαιρεσία, [...] αυτή η παιγνιώδης σοβαρότητα κι αυτή η κομψότητα που δεν είναι ποτέ αλλεργική στην κοινοτοπία, αντανακλούν πιστά τον τρόπο με τον οποίο ο Gombrowicz επιθυμούσε ο καλλιτέχνης να αντιμετωπίζει την τέχνη του: «σαν αείποτε αποβλακωμένος Σοφός, σαν αείποτε αποκτηνωμένος Λεπταίσθητος, σαν διαρκώς ανανεούμενος Ενήλικας». Σωτήρια αξιώματα και ευτυχή διδάγματα μιας ταινίας που μάχεται ενάντια στην ίδια τη φιλοδοξία της (να σκηνοθετήσει ένα φημισμένο μυθιστόρημα που δεν μεταφέρεται εύκολα στην οθόνη), θέτοντας συνέχεια εν αμφιβόλω την ίδια τη λεπτότητα και το πνεύμα της. Ο Skolimowski βρίσκει, σύμφωνα με τα λόγια τού Cocteau, μια φόρμα που «κουτσαίνει με χάρη», ταυτόχρονα ταραγμένη και αρμονική, αντικομφορμιστική, αντι-ακαδημαϊκή, τολμηρή και μοντέρνα. Εντελής έκφραση της ανωριμότητας, της κατά Gombrowicz δυσμορφίας και μιας νιότης που λάμπει με την παρουσία της μέσα στην ταινία (οι ηθοποιοί που προαναφέρθηκαν, είναι υπέροχοι, καθώς και οι –«συνομήλικοί» τους– δύο σεναριογράφοι, John Yorick και Joseph Kay, κι ο συνθέτης της μουσικής, Stanislas Syrewicz). Η συνάντηση του κινηματογραφιστή με τον συμπατριώτη του συγγραφέα ξεπερνά κατά πολύ το όριο της επιτυχούς προσαρμογής, όπως και η εμφάνιση του Skolimowski στην οθόνη (στο ρόλο του λυκειάρχη) δεν είναι παρά το σύμβολο μιας πιο ουσιαστικής εμπλοκής. Η ταινία επιβεβαιώνει τις ψυχικές ομοιότητες ανάμεσα στους δύο δημιουργούς. Όπως ο Τζόι, στο τέλος, δραπετεύει με μια μικρή βάρκα που την έχει βαφτίσει «Trans Atlantic», έτσι κι ο Gombrowicz εγκατέλειψε τη χώρα του μ' ένα υπερωκεάνιο, τη μέρα που ξέσπασε ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος. Ο Skolimowski αυτοεξορίστηκε κι αυτός για να βλέπει την Πολωνία από μακριά (και να την ξαναβρεί λίγο στο *Φως του φεγγαριού*). Ίσως να μη χρειάζεται να το υπενθυμίσουμε, αλλά αρκεί να δούμε το *Φέρντιντούρκε* για να αισθανθούμε την απίστευτη ευχαρίστηση που πρέπει να ένιωθε ο Skolimowski καθώς τη γύριζε, τη μεγάλη αξία που έχει γι' αυτόν η ταινία η οποία σημείωσε την επιστροφή του στην Πολωνία: μείζων συναισθηματική αξία, ενταγμένη σεμνά στην τρελή ορμή ενός μεγαλόπνοου έργου.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 474, Δεκέμβριος 1993.
Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου, Χρήστος Κουτούλας.

1. Αγγλικά στο κείμενο: μαθήτρια. (Σ.τ.Μ.)
2. Εννοεί τις «δίδυμες» ταινίες *Smoking* και *No Smoking* (1993). (Σ.τ.Μ.)

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

ΤΟ ΒΓΑΛΜΕΝΟ ΜΑΤΙ
(πρωτότυπος τίτλος: Oko wykol)

(Πολωνία, 1960)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski.
Φωτογραφία: Jerzy Mrożewski.
Ηθοποιοί: Iwona Słoczynska (κοπέλα), Wojciech Solarz (ζογκλέρ).
Παραγωγή: PWSTIF (Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ).
Διάρκεια: 3'. Βουβή. Ασπρόμαυρη, 35mm.

"Η πρώτη μου ταινία μικρού μήκους – με παράξενο τίτλο... Η έκφραση «oko wykol» δεν υπάρχει στα πολωνικά. «Oko» σημαίνει «μάτι», και «wykol», «ξεριζωμένο με βίαιο τρόπο». Αφού το είδε ο Munk, είπε ότι ήταν το αριστούργημα των ταινιών διάρκειας 3 λεπτών. Το μοντάζ είναι πολύ προσεγμένο. Υπάρχουν 15 ή 20 πλάνα. Πρόκειται για ένα παιχνίδι γύρω από κάποιον ζογκλέρ που εκσφενδονίζει μαχαίρια. Το σημείο εκκίνησης είναι ρεαλιστικό: ο τύπος προπονείται σ' έναν ζωντανό στόχο. Μια κοπέλα είναι όρθια μπροστά σε μια σανίδα, όπου καρφώνονται τα μαχαίρια. Αυτός που τα ρίχνει, είναι μικρόσωμος, αλίθωρος και κάθεται πάνω σε μια κούνια. Η κοπέλα είναι πολύ όμορφη, έχει πλούσιο στήθος και τον χλευάζει. Η ταινία είναι βουβή. Ο άντρας ρίχνει τα μαχαίρια, και κάθε φορά αλλάζει έκφραση. Είναι ταυτόχρονα ειρωνικός και τρομαχτικός."

J. S.

Ο ΜΙΚΡΟΣ ΑΜΛΕΤ
(πρωτότυπος τίτλος: Hamleś)

(Πολωνία, 1960)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, ελεύθερα εμπνευσμένο από το θεατρικό έργο του Shakespeare.
Φωτογραφία: Jacek Stachlewski.
Ηθοποιοί: Zdzisław Lesniak (Άμλετ), Elżbieta Czyżewska (Οφηλία), Wiesław Gołas (Λαέρτης), Hanna Skarżanka (αφεντικίνα), Ryszard Ostałowski (αφεντικό).
Παραγωγή: PWSTIF (Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ).
Διάρκεια: 8'. Ασπρόμαυρη, 35mm.

"Μια παρωδία του έργου του Shakespeare. Ένα διασκεδαστικό αστείο που διαδραματίζεται στις μέρες μας."

J. S.

ΕΡΩΤΙΚΟ
(πρωτότυπος τίτλος: Erotyk)

(Πολωνία, 1960)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski.
Φωτογραφία: Jacek Stachlewski.
Ηθοποιοί: Elżbieta Czyżewska, Gustaw Holoubek.
Παραγωγή: PWSTIF (Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ).
Διάρκεια: 4'. Ασπρόμαυρη, 35mm.

"Να μια πολύ παράξενη ταινία μικρού μήκους, μ' ένα ωραίο θέμα για ψυχιάτρους. Ερμηνευτές είναι η πρώτη μου σύζυγος, Elżbieta Czyżewska, ένας καθρέφτης, μερικές εφημερίδες κι ένας άντρας. Ο άντρας ήταν ο Gustaw Holoubek, ο μεγαλύτερος πολωνός ηθοποιός εκείνη την εποχή. Η γυναίκα μου δεν είχε ξαναπαίξει ποτέ πριν. Προερχόταν από τη Σχολή Θεατρικών Ηθοποιών. Ένα χρόνο μετά, θεωρούνταν η πιο προικισμένη ηθοποιός στην Πολωνία. Εγώ ήμουν στον πρώτο χρόνο στη Σχολή Κινηματογράφου, όπου σπούδαζα σκηνοθεσία, κι εκείνη τελείωνε τις σπουδές της στην υποκριτική. Κανείς δεν είχε αντιληφθεί ακόμα το τεράστιο ταλέντο της. Θέλησα να δω τι θα μπορούσα να κάνω βάζοντας μαζί, για 1 λεπτό και 30 δευτερόλεπτα, τον πιο μεγάλο πολωνό ηθοποιό και μια νεαρή, άγνωστη, πρωτοεμφανιζόμενη ηθοποιό. Ήταν ένα είδος συναγωνισμού ανάμεσά τους...
Η ταινία είναι βουβή και μιλά για μια ερωτική κατάσταση. Η κοπέλα διασχίζει ένα διάδρομο, οι τοίχοι του οποίου αποτελούνται από σελίδες εφημερίδων που κρέμονται. Δεν υπάρχουν τοίχοι, πάτωμα ή οροφή· μόνο εφημερίδες, φως και σκιά. Η κοπέλα προχωρά σ' αυτόν το διάδρομο μετακινώντας τις εφημερίδες σαν να 'ταν παραβάν. Οι κινήσεις της είναι ερωτικές. Στο τέλος τού διαδρόμου αντιλαμβάνεται ότι υπάρχει ένας σκονισμένος καθρέφτης. Σκουπίζει τη σκόνη, και τότε αντιλαμβάνεται ότι μέσα στον καθρέφτη υπάρχει η εικόνα ενός άντρα. Στριγκλίζει, γυρνά, κι ο άντρας δεν υπάρχει πια. Κοιτά ξανά και τον βλέπει να κάνει ανόητες χειρονομίες. Δεν ξέρω ακριβώς τι σημαίνει για μένα αυτή η ταινία. Ήμουν σαν ένα παιδί, που αγνοεί τα πάντα γύρω απ' την ψυχολογία των ανθρώπων."

J. S.

ΤΗΝ ΤΣΑΝΤΑ Ή ΤΗ ΖΩΗ ΣΟΥ
(πρωτότυπος τίτλος: Pieniądze albo życie)

(Πολωνία, 1961)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski, βασισμένο σ' ένα διήγημα του Stanisław Dygat.
Φωτογραφία: Jacek Stachlewski.
Ηθοποιοί: Stanisław Dygat, Bogdan Łazuka, Stefan Wiechecki.
Παραγωγή: PWSTIF (Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ).
Διάρκεια: 6'. Ασπρόμαυρη, 35mm.

"Η δράση εκτυλίσσεται στη διάρκεια του πολέμου. Δύο άντρες συναντιούνται σ' ένα λούνα παρκ, μπροστά στο περίπτερο της σκοποβολής. Φιλονικούν για κάποιο χρηματικό ζήτημα, κι αποκαλύπτεται ότι ο ένας απ' αυτούς είναι εβραίος. Η αστυνομία παρακολουθεί τη σκηνή από μακριά. Εκείνη την περίοδο, ο Stanisław Dygat ήταν ένα είδος Πολωνού Guy de Maupassant. Έγραφε διηγήματα, απ' τα οποία μπορούσες να κάνεις τα πάντα. Στη Σχολή, μάς προέτρεπαν να κάνουμε φιλμάκια, σαν άσκηση. Σκέφτηκα τότε, όχι μόνο να κάνω ένα, βασισμένο σε διήγημα του Dygat, αλλά να τον βάλω να παίξει κιόλας. Ο Dygat με πήρε πολύ στα σοβαρά. Άλλωστε, ήμουν μέλος της Ένωσης Πολωνών Λογοτεχνών, και σύντομα μου μιλούσε στον ενικό. Ερμήνευσε θαυμάσια το ρόλο του – και μάλιστα, πήρε και βραβείο σε κάποιο φεστιβάλ όπου παίχτηκαν αυτές οι ταινίες της Σχολής."

J. S.

ΜΠΟΞ
(πρωτότυπος τίτλος: Boks)

(Πολωνία, 1961)

Σενάριο: Jerzy Skolimowski.
Ήχος: Tomasz Listkiewich, Mariusz Kuczynsky.
Μοντάζ: Krystyna.
Ηθοποιοί: Feliks Stamm, Jerzy Skolimowski.
Παραγωγή: Κέντρο Κινηματογράφου Πολωνικής Ολυμπιακής Επιτροπής.
Ασπρόμαυρη, 35mm.
Βραβεία: Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ Αθλητικών Ταινιών της Βουδαπέστης (1962).

ΓΥΜΝΟ
(πρωτότυπος τίτλος: Akt)

(Πολωνία, 1962)

Ντοκιμαντέρ για τη γλύπτρια Alina Szapocznikow.
Παραγωγή: PWSTIF (Ανωτέρα Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ).

ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ

Ως παραγωγός

Εκτός απ' τις δικές του ταινίες *Στο φως του φεγγαριού*, *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση* και *Φέρντιντούρκε* (στις οποίες ήταν παραγωγός ή συμπαραγωγός), ήταν παραγωγός και της ταινίας *Οι κούφιοι άνθρωποι* των γιων του, Joseph Kay και John Yorick (Πολωνία, 1993), που προβλήθηκε στο τμήμα Proiezioni Speciali του Φεστιβάλ Βενετίας 1993.

ΟΙ ΚΟΥΦΙΟΙ ΑΝΘΡΩΠΟΙ
(πρωτότυπος τίτλος: The hollow men / Motyw cienia)
(Πολωνία, 1993)



Σκηνοθεσία- Σενάριο: John Yorick, Joseph Kay
Φωτογραφία: Krzysztof Ptak.
Σκηνικά: Krzysztof Stefankiewicz.
Κοστούμια: Jolanta Włodarczyk
Μουσική: Giuseppe Verdi (Requiem).
Ήχος: Piotr Knop.
Μοντάζ: Joseph Kay.
Ηθοποιοί: John Yorick (Μάθιου), Joseph Kay (Μαρκ), Agnes Wagner (Ρίτα), Barbara Kosmal (Ανιές), Michael Sarne (Όιτσιεκ), Violetta Klimczewska (Λένα).
Παραγωγή: Jerzy Skolimowski.
Διάρκεια: 90'. Έγχρωμη. 35mm.

Ο John Yorick (1968) και ο Joseph Kay (1970) είναι αδέλφια. Γεννήθηκαν στην Πολωνία και έζησαν στο Λονδίνο και στην Καλιφόρνια. Σπούδασαν φιλοσοφία στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Το 1990 συνεργάστηκαν με τον πατέρα τους στο σενάριο της ταινίας *Φέρντιντούρκε* (1991). Με το ψευδώνυμο Michael Lyndon, ο John Yorick συν-έγραψε το σενάριο στην ταινία του Skolimowski *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση* (1984) και ερμήνευσε έναν βασικό ρόλο, όπως και στην επόμενη ταινία του πατέρα του *Το πλοίο των παρανόμων* (1985). Με το ψευδώνυμο Jerry Skol, και ο Joseph Kay ερμήνευσε έναν μικρό ρόλο στο *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*.

"Ζητήσαμε από τον Jerzy Skolimowski να κάνει τον παραγωγό στην ταινία μας. Φοβόμασταν μονάχα ότι η παρουσία του στη διάρκεια των γυρισμάτων θα «παρέλυε» το συνεργείο. Την πρώτη εβδομάδα των γυρισμάτων δεν εμφανίστηκε καθόλου. Παρατηρήσαμε, όμως, ότι μας παρακολουθούσε από μακριά μ' ένα ζευγάρι κιάλια. Η συνεργασία με τον Kay ήταν καλή. Εγώ βοήθησα λίγο περισσότερο στο σενάριο, ενώ εκείνος βρήκε μια κοινή γλώσσα με τον οπερατέρ."

John Yorick

"Επηρεάστηκα πολύ από την ψυχολογία του Jung. Το βασικό μοτίβο είναι η σκιά· δηλαδή η αρνητική πλευρά της προσωπικότητας. Ο Μαρκ, ο χαρακτήρας που ερμηνεύω είναι ένα Πρόσωπο-ηθοποιός, που απλώς αναπαράγει τις συγκινήσεις των άλλων, χωρίς να κατανοεί τις δικές του. Ο Μάθιου, αντίθετα, είναι δημιουργός· όπως ένας μάγος που επωμίζεται τις κρυφές επιθυμίες των άλλων."

Joseph Kay

Ως σεναριογράφος

Με εξαίρεση το *Ρήγας, ντάμα, βαλές*, ο Skolimowski είναι σεναριογράφος ή συν-σεναριογράφος όλων των ταινιών του. Έχει ακόμα συν-γράψει τα σενάρια ή έχει συνεργαστεί στους διαλόγους των εξής ταινιών άλλων σκηνοθετών:

Αθώοι γόητες του Andrzej Wajda, σενάριο Jerzy Andrzejewski και Jerzy Skolimowski (Πολωνία, 1960).



Μαχαίρι στο νερό του Roman Polanski, σενάριο Roman Polanski και Jerzy Skolimowski (Πολωνία, 1962) – το σενάριο γράφτηκε δύο χρόνια πριν.



Ένας φίλος (μεσαίου μήκους) των Marek Nowicki και Jerzy Stawicki, συνεργασία στους διαλόγους του Jerzy Skolimowski (Πολωνία, 1962).
Το ολίσθημα του Jan Łomnicki, σενάριο του Jerzy Skolimowski (Πολωνία, 1972) – το σενάριο γράφτηκε στα τέλη της δεκαετίας του '60).

Ως ηθοποιός

Στις δικές του ταινίες, εκτός από πρωταγωνιστής στη μικρού μήκους ταινία του *Μποξ* και στις μεγάλου μήκους *Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*, *Εγκατάλειψη* και *Ψηλά τα χέρια!* (στις τρεις τελευταίες, στο ρόλο του Αντρέι Λέσιτς), ο Skolimowski εμφανίζεται και στις: *Στο φως του φεγγαριού* (το αφεντικό του Νόβακ στην Πολωνία), *Χείμαρροι της άνοιξης* (Βίκτορ Βικτόροβιτς) και *Φέρντιντούρκε* (σε δύο ρόλους: του λυκειάρχη και του καθηγητή λογοτεχνίας – αυτός ο δεύτερος ρόλος κόπηκε στο μοντάζ). Εμφανίζεται ακόμα στο *Φράγμα* (στην αφίσα που προπαγανδίζει την αιμοδοσία και που ο ήρωας την τυλίγει γύρω απ' το κεφάλι του), στο *Deep End* (ο άντρας στο μετρό που διαβάζει την «Trybuna Ludu») και στο *Ρήγας, ντάμα, βαλές* (ο άντρας στο μπαρ με γυρισμένη την πλάτη). Στις ταινίες όπου είναι σεναριογράφος ή συν-σεναριογράφος, παίζει στους *Αθώους γόητες* (πυγμάχος) και στο *Ολίσθημα* (ιδιοκτήτης του συνεργείου, λάτρης του ποδοσφαίρου).
Στην αρχή της καριέρας του κάνει σύντομα περάσματα, που ίσως και να μην γίνονται αντιληπτά ή να κόπηκαν στο μοντάζ, στις εξής ταινίες: *Η περαστική* του Andrzej Munk (1962), *Η φωνή από τον άλλο κόσμο* του Stanisław Rożewicz (1962), *Η περιπέτεια της Πρωτοχρονιάς* του Stanisław Wohl (1963).
Τέλος, παίζει στις ακόλουθες ταινίες άλλων σκηνοθετών: *Ένας τρόπος ύπαρξης* του Jan Rybkowski (Πολωνία, 1966), στο ρόλο του Λέοπολντ.

Κατάσταση εμφυλίου πολέμου του Volker Schlöndorff (Δυτ. Γερμανία, 1981), στο ρόλο του φωτορεπόρτερ Χόφμαν. Για την ερμηνεία του αυτή βραβεύτηκε ως ο καλύτερος ηθοποιός της χρονιάς σε γερμανική ταινία.
Λευκές νύχτες του Taylor Hackford (ΗΠΑ, 1985), στο ρόλο του συνταγματάρχη Τσάικο της Κα-Γκε-Μπε.





Το μεγάλο χτύπημα του Robert Mandel (ΗΠΑ, 1987).
Οι Αρειανοί επιτίθενται του Tim Burton (ΗΠΑ, 1996), στο ρόλο ενός γλωσσολόγου-διερμηνέα που μπορεί να επικοινωνεί με τους εξωγήινους.
Λος Άντζελες, χωρίς χάρτη του Mika Kaurismaki (Φινλανδία, Αγγλία, Γαλλία, 1998), στο ρόλο ενός πάστορα.
Πριν πέσει η νύχτα του Julian Schnabel (ΗΠΑ, 2000), στο ρόλο του καθηγητή.

Ως σκηνοθέτης θεάτρου

Το 1992, ο Jerzy Skolimowski σκηνοθέτησε στο Teatro Studio της Βαρσοβίας το έργο του Ariel Dorfman *Ο θάνατος και η κόρη*, με ερμηνευτές τον ίδιο τον Skolimowski, την Krzystyna Janda και τον Wojciech Pszoniak.

Σχέδια ταινιών που δεν πραγματοποιήθηκαν

1961: *Ένα σύγχρονο ουέστερν*: σενάριο βασισμένο στο ανέκδοτο μυθιστόρημά του, *Miny*. Την ταινία θα σκηνοθετούσε ο Andrzej Munk.

1965: *Έρημη ζώνη*: σενάριο για μια ταινία που άρχισε να γυρίζεται και διακόπηκε όταν εγκατέλειψε ο σκηνοθέτης της, Kazimierz Karabasz. Ανέλαβε ο Skolimowski, αλλά, αντί να την ολοκληρώσει, γύρισε το *Φράγμα*, μια εντελώς διαφορετική ταινία.

1966: *Ο σκουπιδότοπος*: ημιτελές σενάριο μιας ταινίας, παραγωγός της οποίας θα ήταν η Bronka Ricquier. Το σχέδιο εγκαταλείπεται, και στη θέση του πραγματοποιείται *Η αναχώρηση*.

1967: *Μια μέρα στην παραλία*: σενάριο του Roman Polanski, βασισμένο σ' ένα διήγημα του ολλανδού συγγραφέα Heer Heresma. Επρόκειτο να το σκηνοθετήσει ο Skolimowski. Τελικά, η ταινία γυρίστηκε στην Αγγλία, το 1970, από τον Simon Hesera (*A Day on the Beach*).

1971: *Η τρέλα*: βασισμένο στο μυθιστόρημα του Jerzy Krzysztoń. Το σχέδιο έμεινε στο επίπεδο των προθέσεων, λόγω της αρνητικής στάσης του συγγραφέα, που θεώρησε το βιβλίο του πολύ προσωπικό για να μεταφερθεί στον κινηματογράφο.

1972: *Ο παίκτης*, βασισμένο στο μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι. Το σχέδιο παρέμεινε στο επίπεδο των προθέσεων.

1974: *Λαίδη Φρανκ και Στάιν*: Συμπαραγωγή Πολωνίας-Αγγλίας-Δυτικής Γερμανίας. Σενάριο των Jerzy Skolimowski, Andrzej Kostenko, Maciej Zembaty. Ηθοποιοί: Helmut Berger, Piotr Fronczewski. Φωτογραφία: Witold Sobociński. Η ταινία διακόπηκε μετά από δύο εβδομάδες γυρισμάτων στη Βαρσοβία.

1978: Σχέδιο μιας ταινίας βασισμένης στο βιβλίο του Robert Musil *Ο άνθρωπος χωρίς ιδιότητες*, που καλλιεργήθηκε για πολλά χρόνια, αλλά έμεινε στο επίπεδο της πρόθεσης.

1978: *Mesmerised*: σενάριο ολοκληρωμένο από τον Skolimowski. Προβλεπόμενοι ηθοποιοί: Albert Finney, Dominique Sanda. Η ταινία δεν γυρίστηκε, γιατί, στο μεταξύ, ο Skolimowski αποδέχθηκε την πρόταση του παραγωγού Jeremy Thomas για την *Κραυγή που σκοτώνει*.

1978: *Victor Post* (ή *Victor*): σενάριο ολοκληρωμένο από τον Skolimowski. Η ταινία θα είχε ως παραγωγό τον Jeremy Thomas. Τελικά, δεν πραγματοποιήθηκε.

1982: *Κάτω απ' το ηφαίστειο*: σενάριο ολοκληρωμένο από τον Skolimowski, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Malcolm Lowry, που έμεινε στο συρτάρι γιατί, την ίδια περίοδο, άρχισε να γυρίζεται σε ταινία από τον John Huston.

1983: *Tesla*: το σχέδιο αυτό, που αποτελεί μεταφορά στην οθόνη της ζωής και της ιστορίας του γνωστού τσέχου εφευρέτη, είχε ως αποτέλεσμα τρία διαδοχικά, διαφορετικά σενάρια: *Tesla*, *333*, *Bravado*. Καμία από τις τρεις εκδοχές δεν πραγματοποιήθηκε.

1983: *Passion Play*: σχέδιο μιας ταινίας βασισμένης στο μυθιστόρημα του Jerzy Kosiński. Παρέμεινε στο επίπεδο της πρόθεσης.

1985: *Νίκη*: σενάριο ολοκληρωμένο από τον Skolimowski, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα (*Victory*) του αγαπημένου του συγγραφέα Joseph Conrad, που για πολλά χρόνια ήθελε να το κάνει ταινία, χωρίς να τα καταφέρει.

1986: *Angel Face*: σενάριο ολοκληρωμένο από τον Skolimowski, βασισμένο σ' ένα αστυνομικό μυθιστόρημα του Cohen, με τον ίδιο τίτλο, που είχε σκοπό να το γυρίσει στις ΗΠΑ, αμέσως μετά το *Πλοίο των παρανόμων*.

1986: *Safe House*: σενάριο ολοκληρωμένο από τον Skolimowski, σε συνεργασία με τον Edward Behr, βασισμένο σε μια πρωτότυπη ιδέα γύρω από έναν διπλό πράκτορα.

1989: *Ο μυστικός πράκτορας*: σενάριο ολοκληρωμένο από τους γιους του Skolimowski, John Yorick και Joseph Kay, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Joseph Conrad, που θα γυριζόταν από τον πατέρα τους.

1990: *Before and After Edith*: ανολοκλήρωτο σενάριο, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα.

1992: Σχέδιο μιας ταινίας γύρω από έναν διάσημο πολωνό ηθοποιό που επιστρέφει στην πατρίδα, την περίοδο των προεδρικών εκλογών, και του προτείνεται να είναι υποψήφιος.

1993: *Η μη-Θεία Κωμωδία*: σενάριο ολοκληρωμένο από τον Skolimowski, βασισμένο στο θεατρικό έργο τού Zygmunt Krasiński.

Ταινίες για τον Skolimowski

ΙΔΙΑΙΤΕΡΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ: ΣΚΟΛΙΜΟΦΣΚΙ
(πρωτότυπος τίτλος: Rysopis Skolimowskiego)
(Πολωνία, 1992)

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Jerzy Kołat.
Φωτογραφία: Waldemar Kolsicki, Zdzisław Wajda, Andrzej Albinowski.
Μουσική: Marta Broczkowska, Hanna Makowska.
Ήχος: Małgorzata Krupa.
Μοντάζ: Zbigniew Osiński, Grażyna Gradoń, Maryla Mendel.
Παραγωγή: «Wir» (Βαρσοβία).
Διάρκεια: 43'. Έγχρωμη. 16mm.

Ο Jerzy Kołat γεννήθηκε το 1955 στην Πολωνία και σπούδασε Καλές Τέχνες και Κινηματογράφο στην Κρακοβία. Συνεργάστηκε με πολλούς σκηνοθέτες όπως ο Wajda, ο Zanussi, ο Żuławski, ο Bergman, ο Fassbinder κ.ά. Το 1979 γύρισε μερικές ασπρόμαυρες σκηνές της ταινίας *Ερασιτέχνης κινηματογραφιστής* του Kieślowski στην οποία δούλεψε ως βοηθός. Γράφει επίσης γύρω απο θέματα κινηματογράφου σε εξειδικευμένα περιοδικά.

Jerry Seinfeld

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ





Βιογραφία

του Roberto Turigliatto

Ο Jerzy Skolimowski γεννήθηκε στις 5 Μαΐου 1938, στο Λοτζ. Ο πατέρας του, ηγετική μορφή τής Αντίστασης στην οργάνωση ZWZ (Ένωση για τον Ένοπλο Αγώνα), πέθανε σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως. Μετά τον Πόλεμο αρχίζει η μετ' εμποδίων εκπαίδευσή του στην Πολωνία και, για ένα σύντομο χρονικό διάστημα, στη Βοημία, όπου ακολούθησε τη μητέρα του, μορφωτική ακόλουθο στην Πράγα (έχασε τη θέση της αργότερα, την εποχή των σταλινικών εκκαθαρίσεων). Στη συνέχεια, στη Βαρσοβία, δε γίνεται δεκτός στην Ακαδημία των Καλών Τεχνών και εγγράφεται στο Τμήμα της Ιστορίας του Υλικού Πολιτισμού, απ' όπου αποφοίτησε παρουσιάζοντας μια διπλωματική εργασία με θέμα τις αρχιτεκτονικές ιδιαιτερότητες των κτιρίων της επαρχίας Κούρπι. Στη δεκαετία του '50, όμως, ασχολείται κυρίως με την ποίηση και την πυγμαχία. Μεταξύ των ετών 1953 και 1955, αγωνίστηκε γύρω στις τριάντα φορές σε αγώνες για πρωτοεμφανιζόμενους πυγμάχους. Παρακολουθεί με πάθος τις jam sessions και συνδέεται με τον μεγάλο μουσικό Krzysztof Komeda, ακολουθώντας το γκρουπ σε όλες τις περιοδείες, ως υπεύθυνος για το φωτισμό. Η φιλία του με τον Komeda (ο οποίος συνέθεσε τη μουσική αρκετών απ' τις ταινίες του Skolimowski και του Polanski) και η εμπειρία της τζαζ είναι ένα από τα ουσιαστικότερα στοιχεία του έργου του. Στο τέλος της δεκαετίας του '50 (1958, 1959), εκδίδει δύο ποιητικές συλλογές κι ένα θεατρικό μονόπρακτο (1959), και γίνεται δεκτός στην Ένωση Πολωνών Λογοτεχνών. Εκεί θα συναντηθεί –τυχαία– με τον Andrzej Wajda και το συγγραφέα Jerzy Andrzejewski, που του προτείνουν να συνεργαστεί στη συγγραφή του σεναρίου της ταινίας *Αθώοι γόητες*. Στην ταινία αυτή εμφανίζεται για πρώτη φορά και ως ηθοποιός, ερμηνεύοντας το ρόλο ενός νεαρού πυγμάχου. Μέχρι τότε δεν είχε ποτέ ενδιαφερθεί για τον κινηματογράφο, αλλά καθ' υπόδειξη του Wajda υποβάλλει αίτηση για την εισαγωγή του στη Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ. Στη διάρκεια των εισαγωγικών εξετάσεων, γράφει μαζί με τον Polanski το σενάριο της ταινίας *Μαχαίρι στο νερό*, που θα γυριστεί δύο χρόνια αργότερα. Γίνεται επίσης φίλος με τον Andrzej Munk (στον οποίο οφείλεται ο χαρακτηρισμός τού Skolimowski ως «πυγμάχου-ποιητή») για τον οποίο γράφει το σενάριο μιας ταινίας που δε θα γυριστεί ποτέ. Στη Σχολή Κινηματογράφου του Λοτζ, εκτός από τις ταινίες που έκανε στα πλαίσια των σπουδών του, πραγματοποιεί σε εύρος χρόνου αρκετών ετών την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους (*Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν*) και την *Εγκατάλειψη* (όπου συμμετέχει και ως ηθοποιός), με τις οποίες θα γίνει γνωστός *–και* στο εξωτερικό– ως ένας από τους μεγαλύτερους εκπροσώπους της διεθνούς νουβέλ βαγκ της δεκαετίας του '60.

Το 1966, κερδίζει το μεγάλο βραβείο στο Φεστιβάλ του Μπέργκαμο με την ταινία *Φράγμα*, και το επόμενο έτος γυρίζει στο Βέλγιο την ταινία *Η αναχώρηση*, που βραβεύτηκε με τη Χρυσή Άρκτο στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1967. Την ίδια χρονιά, γυρίζει στην Πολωνία την ταινία *Ψηλά τα χέρια!* που θα σημαδέψει το πεπρωμένο του: αφού επελέγη ως επίσημη συμμετοχή στο Φεστιβάλ



Βενετίας, η προβολή της απαγορεύεται και η συμμετοχή της αποσύρεται από τις πολωνικές Αρχές, λίγες μόνο μέρες πριν την έναρξη του φεστιβάλ. Ο Skolimowski δηλώνει ότι δε θα ξανακάνει ταινίες στην Πολωνία μέχρι να επιτρέψει η λογοκρισία την προβολή της. Το *Ψηλά τα χέρια!* θα «απελευθερωθεί» μόνον το 1981 (ο σκηνοθέτης θα παρουσιάσει μια δεύτερη εκδοχή με την προσθήκη ενός προλόγου που γυρίστηκε στο Λονδίνο, τη Βαρσοβία και τη Βηρυτό, κι αποτελεί έναν προσωπικό στοχασμό για την πολιτική κατάσταση στην Πολωνία της εποχής εκείνης).

Η καριέρα του σκηνοθέτη, από την απαγόρευση του *Ψηλά τα χέρια!* κι ύστερα, θα εξελιχθεί υπό τον αστερισμό της αυτοεξορίας, της περιπλάνησης, της εσωτερικής και εξωτερικής μετακίνησης, παρ' όλο που ο Skolimowski δε θα κόψει ποτέ τα δεσμά με τη χώρα του και με την κουλτούρα στο πλαίσιο της οποίας διαμορφώθηκε. Ευρισκόμενος στη Δύση, θα μιλήσει για τις αντιφάσεις που ζει ως αυτοεξόριστος καλλιτέχνης σε δύο από τις ταινίες του (με πολλές αυτοβιογραφικές αναφορές): *Στο φως το φεγγαριού* και *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*. Η διεθνής καριέρα του Skolimowski, πλούσια σε απρόσμενες μεταστροφές, επικίνδυνες περιπέτειες ως προς την παραγωγή και εξαιρετικές επανακάμψεις, εξελίσσεται περνώντας από διαφορετικές χώρες (Τσεχοσλοβακία, Ιταλία, Γερμανία, Αγγλία, ΗΠΑ), σημαδεύεται από τις συγκρούσεις του με τις επιλογές των μεγάλων παραγωγών [*Οι περιπέτειες του Ζεράρ* (1970)] κι επανακάμπτει κάθε φορά με εκπληκτικά αριστουργήματα, το πρώτο από τα οποία, *Deep End*, γυρίστηκε στο Μόναχο, το 1970, και σύντομα έγινε η πιο αξιόλογη και cult ταινία του σκηνοθέτη. Μετά την καλλιτεχνική αποτυχία της κινηματογραφικής μεταφοράς του έργου του Nabokov *Ρήγας, ντάμα, βαλές* (1971), ο σκηνοθέτης διανύει μια μακρά περίοδο κινούμενος μεταξύ Αγγλίας και Πολωνίας, βλέπει να αποτυγχάνουν διάφορα σχέδια (*Ο παίκτης* του Ντοστογιέφσκι, *Λαίδη Φρανκ και Στάιν* στην Πολωνία, *Mesmerised* και *Victor Post* στην Αγγλία), ενώ, μετά την επιτυχία της ταινίας *Η κραυγή που σκοτώνει* (1978), που ήταν μια παραγωγή του Jeremy Thomas και βραβεύτηκε στις Κάννες, εγκαθίσταται μόνιμα στο Λονδίνο με την οικογένειά του. Στα επόμενα χρόνια, γυρίζει στην Αγγλία τις προαναφερθείσες *Στο φως το φεγγαριού* και *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*, που περιλαμβάνουν προσωπικές απόψεις για το πραξικόπημα Jaruzelski στην Πολωνία. Το 1985, σκηνοθετεί την πρώτη του αμιγώς αμερικανική ταινία, *Το πλοίο των παρανόμων*, και μετακομίζει οικογενειακώς στην Καλιφόρνια. Επιστρέφοντας στην πατρίδα του μετά την πτώση του κομμουνιστι-

κού καθεστώτος, πραγματοποιεί εκεί την πρώτη του ταινία μετά το *Ψηλά τα χέρια!* Πρόκειται για το *Φέρντιντούρκε*, ριψοκίνδυνη προσπάθεια μεταφοράς στην οθόνη του σημαντικότερου έργου του Gombrowicz. Στην Πολωνία, επίσης, αναλαμβάνει την παραγωγή της ταινίας *Οι κούφιοι άνθρωποι*, με την οποία κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση ως σκηνοθέτες οι δυο γιοι του, Joseph Kay και John Yorick, που είχαν ήδη συνεργαστεί σε ορισμένες ταινίες και σχέδια του πατέρα τους, κι ανεβάζει στο Θέατρο Studio της Βαρσοβίας το έργο *Ο θάνατος και η κόρη* του Ariel Dorfman (με ερμηνευτές τον ίδιο τον Skolimowski την Krzystyna Janda και τον Wojciech Pszoniak). Τελευταία, απογοητευμένος από την αποτυχία ενός σχεδίου που βασιζόταν σ' ένα κλασικό κείμενο της ρομαντικής σχολής της πολωνικής λογοτεχνίας, επέστρεψε στην Καλιφόρνια, όπου ζει μόνιμα. Την ίδια εποχή, πήρε διαζύγιο από την ηθοποιό Joanna Szczerbic που ερμήνευσε τους βασικούς ρόλους στις ταινίες *Φράγμα* και *Ψηλά τα χέρια!*, αλλά και (σ' ένα ρόλο εν μέρει αυτοβιογραφικό) στο *Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση*.

Σ' όλη τη διάρκεια της κινηματογραφικής του καριέρας, ο Skolimowski συνέχισε να γράφει λογοτεχνικά κείμενα και σενάρια, επεξεργάστηκε σχέδια που δεν πραγματοποιήθηκαν (μεταξύ των πολλών, και πλέον εκείνων που αναφέρθηκαν, μια ταινία με θέμα τη ζωή του τσέχου εφευρέτη Nikola Tesla και άλλες, που βασίστηκαν σε λογοτεχνικά έργα, όπως: *Κάτω από το ηφαίστειο* του Malcolm Lowry, *Passion Play* του Kosiński, *Νίκη* και *Ο μυστικός πράκτορας* του Conrad, *Σκυλίσια καρδιά* του Μπουλγκάκοφ), έκανε το ζωγράφο και το συλλέκτη, και ποτέ δε σταμάτησε να παίζει πόκερ και ν' ασχολείται με διάφορα σπορ (κάνοντας ακόμα και τον προπονητή δύο ερασιτεχνικών ποδοσφαιρικών ομάδων, στη Βαρσοβία και το Λονδίνο). Έπαιξε και ως ηθοποιός σε διάφορες ταινίες, μεταξύ των οποίων: *Κατάσταση εμφυλίου πολέμου* (1981) του Volker Schlöndorff, *Λευκές νύχτες* (1985) του Taylor Hackford, *Το μεγάλο χτύπημα* (1987) του Robert Mandel. Πρόσφατα, πραγματοποίησε κάποιες σύντομες εμφανίσεις στις ταινίες *Οι Αρειανοί επιτίθενται* του Tim Burton, *Λος Άντζελες χωρίς χάρτη* του Mika Kaurismaki και *Πριν πέσει η νύχτα* του Julian Schnabel. Αυτή την εποχή, περνάει τον περισσότερο καιρό του στο Μάλιμπου και ετοιμάζει την επόμενη ταινία του, την παραγωγή της οποίας έχει αναλάβει ο Jeremy Thomas.

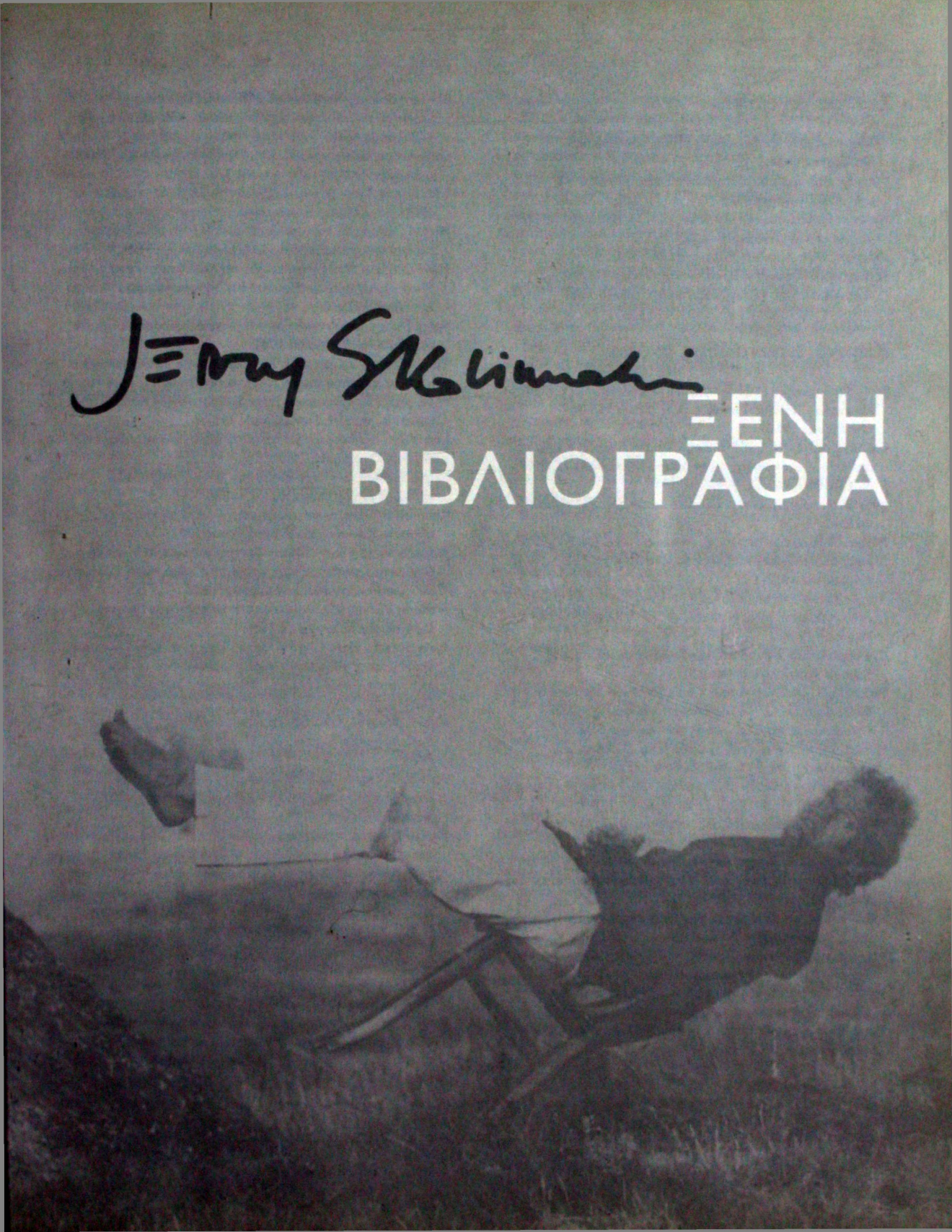
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.



© Carole Bellaïche

Jerzy Skolimowski

ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ



Σενάρια και διάλογοι

Αθώοι γόητες (αποσπάσματα), «Films and Filming», Νοέμβριος 1961.
Μαχαίρι στο νερό, στο Roman Polanski, *Three Films*, Lorrimer, Λονδίνο 1975.
Φράγμα (διάλογοι), «Filmcritica», τχ. 173, Δεκέμβριος 1966.
Φράγμα, «Film», Ανόβερο, τχ. 5, 1967.
Φράγμα, «Film a doba», Πράγα, τχ. 5, 1967.
Η αναχώρηση, σειρά «Cinemathek», Verlag Filmkritik, Φρανκφούρτη / Verlag Jungbrunnen, Βιέννη 1968.

Κείμενα, συνεντεύξεις, σχόλια

Jerzy Skolimowski, «Les charmeurs innocents, mes copains et les autres», «Jeune Cinéma», τχ. 1, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1964.
Jean-André Fieschi, Luc Moullet, Claude Ollier, «Le vingt-et-unième», *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Cahiers du Cinéma», τχ. 177, Απρίλιος 1966.
Jerzy Skolimowski, «De la *Barrière* au *Dépotoir*», «Cahiers du Cinéma», τχ. 182, Σεπτέμβριος 1966.
Michel Delahaye, «Passages et niveaux», *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Cahiers du Cinéma», τχ. 192, Ιούλιος-Αύγουστος 1967.
Tomàs Perez-Turrent, Carlos Rodriguez Sans, Alvaro del Amo, «Polonia, mani in alto!», «Ombre Rosse», τχ. 4, Μάρτιος 1968.
Christian Braad Thompsen, «Skolimowski», «Sight and Sound», Καλοκαίρι 1968.
Peter Blum, «An Accusation That I Throw in the Face of My Generation. A Conversation with the Young Polish Director», «Film Comment», Φθινόπωρο 1968.
K. Nastulanka, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Filmcritica», τχ. 213, Φεβρουάριος 1971.
Gérard Langlois, «Jerzy Skolimowski: Uppercut», «Les Lettres Françaises», τχ. 1414, 15-21 Δεκεμβρίου 1971.
Michel Ciment, Bernard Cohn, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Positif», τχ. 135, Φεβρουάριος 1972.
André Cornand, Robert Grelier, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «La Revue du Cinéma-Image et Son», τχ. 257, Φεβρουάριος 1972.
Max Tessier, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Ecran», τχ. 2, Φεβρουάριος 1972.
Mary Blume, «Director Skolimowski Creates a Panic», «Los Angeles Times», 21 Μαρτίου 1972.
Philippe Carcassonne, Jacques Fieschi, «Jerzy Skolimowski», «Cinématographe», τχ. 39, Ιούνιος 1978.
Peter Cargin, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Film» (Λονδίνο), τχ. 63, Ιούλιος 1978.
Bernard Boland, Noël Simsolo, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Cahiers du Cinéma», τχ. 290-291, Ιούλιος-Αύγουστος 1978.
Philip Strick, *Skolimowski's Cricket Match*, «Sight and Sound», καλοκαίρι 1978.
L.M. García Tsao, *El grito*, «Cine» (Μεξικό), Δεκέμβριος 1978.
Michel Ciment, Hubert Niogret, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Positif», τχ. 214, Ιανουάριος 1979.
Mike Childs & Alan Jones, *συνέντευξη με τους Jeremy Thomas και Jerzy Skolimowski*, «Cinefantastique», Χειμώνας 1979-'80.
Serge Daney, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Libération», 21 Μαΐου 1982.
Tom Milne, «Au Clair de la Lune or, How a British feature is made in less time than it takes to tell about it», *συνέντευξη με τους Mark Shivas και Jerzy Skolimowski*, «Monthly Film Bulletin», τχ. 584, Σεπτέμβριος 1982.
Dan Yakir, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Positif», τχ. 260, Οκτώβριος 1982.
Michel Ciment, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Positif», τχ. 260, Οκτώβριος 1982.
Kenneth L. Geist, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Films in Review», τχ. 9, Νοέμβριος 1982.
Pascal Bonitzer, Serge Daney, Serge Toubiana, «Un art en équilibre», *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Cahiers du Cinéma», τχ. 343, Ιανουάριος 1983.
Frédéric Vitoux, «Skolimowski tire au but», «Le Nouvel Observateur», 25 Μαΐου 1984.
Alain Bergala, Marc Chevrie, Serge Toubiana, «Mon nom est Skolimowski, vous connaissez?», *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Cahiers du Cinéma», τχ. 360-361, Καλοκαίρι 1984.
Hubert Niogret, François Thomas, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Positif», τχ. 281-282, Ιούλιος-Αύγουστος 1984.
Alain Carbonnier, Jacqueline Nacache, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Cinéma 84», τχ. 307-308, Ιούλιος-Αύγουστος 1984.
Maria Pia Fusco, «*Skolimowski:* "Il mio Paese pieno di uomini dimezzati"», «La Repubblica», 18 Οκτωβρίου 1984.
Fabrice Revault d'Allonnes, «Un cinéaste-phare dans les eaux américaines», *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Cinema 86», τχ. 342, 19-25 Φεβρουαρίου 1986.
Michel Ciment, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Positif», τχ. 300, Φεβρουάριος 1986.
Serge Toubiana, «*Le couteau sous la gorge*, *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*», «Cahiers du Cinéma», τχ. 380, Φεβρουάριος 1986.
Philippe Le Guay, «La mort du père: Jerzy Skolimowski», «Cinématographe», τχ. 116, Φεβρουάριος 1986.

Richard Combs, «Skolimowski's Conradian Progress», «Monthly Film Bulletin», τχ. 628, Μάιος 1986.
Marie-Elisabeth Rouchy, «Miroirs brisés», «Télérama», τχ. 2033, 28 Δεκεμβρίου 1988.
Richard Combs, «Vanishing Away», «Monthly Film Bulletin», τχ. 677, Ιούνιος 1990.
Richard Combs, «Heart like a wheel», «Listener», τχ. 3166, 24 Μαΐου 1990.
Simon Mizrahi, συνέντευξη με τον *Jerzy Skolimowski*, στο press-book του *Φέρντιντούρκε*, Φεστιβάλ Βενετίας, 1991· επαναδημοσιευμένο με τον τίτλο «La porte de la maturité», *συνέντευξη με τον Jerzy Skolimowski*, «Positif», τχ. 373, Μάρτιος 1992.

Μονογραφίες

Fabrizio Borin, *Jerzy Skolimowski*, σειρά «Il Castoro Cinema», La Nuova Italia, Φλωρεντία 1987.
Małgorzata Furdal & Roberto Turigliatto (επιμέλεια), *Jerzy Skolimowski*, Festival Internazionale Cinema Giovani, εκδ. Lindau, Τορίνο 1996.

Βιβλία για τον πολωνικό κινηματογράφο

AA. VV., *Giovane cinema polacco*, τεύχος εκτός σειράς, «Filmcritica», τχ. 171, Οκτώβριος 1966.
AA.VV., *Cinema polonais*, τεύχος εκτός σειράς, «L'Avant-Scène/Cinéma» τχ. 317-318, Δεκέμβριος 1983.
Małgorzata Furdal, Roberto Turigliatto (επιμέλεια), *Dalla scuola polacca al nuovo cinema* (1956-1970), Ubulibri, Μιλάνο 1988.
Antonin J. Liehm, Mira Liehm, *The Most Important Art. East European Film After* 1945, University of California Press, Μπέρκλεϊ, Λος Άντζελες & Λονδίνο 1967.
Bolesław Michałek, Frank Turaj, *Le cinéma polonais*, Κέντρο Georges Pompidou, Παρίσι 1992.

Κριτικά κείμενα

Nigel Andrews, «Jerzy Skolimowski», «National Film Theatre», BFI, Λονδίνο, Ιούνιος 1983.
Michel Ciment, «La tête et les jambes», «Positif», τχ. 77-78, Ιούλιος 1966.
Michel Ciment, «Le recul et le saut», «Positif», τχ. 90, Δεκέμβριος 1967.
Michel Ciment, *Skolimowski*, στο Christopher Lyon (επιμ.), *The Macmillan Dictionary. Films and Filmmakers*, τ. 2, *Directors/Filmmakers*, Macmillan Publishers, Λονδίνο 1984.
Peter Cowie, *Jerzy Skolimowski*, «International Film Guide 1970», The Tantivy Press, Λονδίνο & A.S. Barnes, Νέα Υόρκη, 1970 (επαναδημοσιευμένο στο 50 *Major Filmmakers*, A.S. Barnes and Co./Tantivy Press, South Brunswick και Νέα Υόρκη / Λονδίνο 1975).
Jean Delmas, «Profil de Skolimowski», «Jeune Cinéma», τχ. 61, Φεβρουάριος 1972.
Aleksander Kwiatkowski, «Skolimowski-outsider», «Filmrutan», Στοκχόλμη, τχ. 1, 1966.
Aleksander Kwiatkowski, «Skolimowski-sin generations krönikör», «Filmrutan», Στοκχόλμη, τχ. 3, 1970.
Raymond Lefèvre, «Jerzy Skolimowski ou la poésie du derisoire», «Cinéma 73», τχ. 180, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1973.
Mira Liehm, Antonin J. Liehm, «Roman Polanski, Jerzy Skolimowski and the Polish Émigrés», στο John Wakeman (επιμ.), *World Film Directors*, τ. II, 1945-1985, The Wilson Company, Νέα Υόρκη 1988.
Bolesław Michałek, «Il film nella letteratura», «Filmcritica», τχ. 171, Οκτώβριος 1966.
Bolesław Michałek, «Situazione del giovane cinema polacco», «Filmcritica», τχ. 198, Μάρτιος 1969.
D. Michiels, «Skolimowski en het walkower-effect», «Film en Televisie», Βρυξέλλες, τχ. 33, Φεβρουάριος 1985.
Jean Narboni, «Les trois âges», «Cahiers du Cinéma», τχ. 178, Μάρτιος 1966.
Claude Ollier, «Souvenirs écran», Cahiers du Cinéma/Gallimard, Παρίσι 1981.
René Prédal, «Quelques repères sur l'itinéraire de Jerzy Skolimowski», «La Revue du Cinéma/Image et Son», τχ. 228, Μάιος 1969.
Richard Roud, *Jerzy Skolimowski*, στο *Cinema: A Critical Dictionary. The Major Filmmakers*, Secker and Warburg, Λονδίνο 1980.
André Téchiné, «Traces à venir», «Cahiers du Cinéma», τχ. 178, Μάρτιος 1966.
Krzysztof-Teodor Toeplitz, «Jerzy Skolimowski: Portrait of a Debutant Director», «Film Quarterly», τχ. 1, Φθινόπωρο 1967.
Dan Yakir, «Polestar», «Film Comment», Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1982.
Michael Walker, *Jerzy Skolimowski*, στο Michael Walker (επιμ.), *Second Wave*, Studio Vista, Λονδίνο 1970.

Κείμενα ανά ταινία

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν

Edoardo Bruno, «Del cinema di tendenza», «Filmcritica», τχ. 158, Ιούνιος 1965.
Michel Ciment, «Positif», τχ. 66, 1965.
Jean-Louis Comolli, «Pesaro: Premier Festival International du Nouveau Cinéma», «Cahiers du Cinéma», τχ. 169, Αύγουστος 1965.
Philip Strick, «Monthly Film Bulletin», τχ. 429, Οκτώβριος 1969.

Εγκατάλειψη

Adriano Aprà, *XXVI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, «Filmcritica», τχ. 159-160, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1965.
Robert Benayoun, «Positif», τχ. 71, 1965.
Guy Braucourt, «Un regard responsable», «Cinéma 66», τχ. 107, Ιούνιος 1966.
Michel Ciment, «Venise 65», «Image et Son», τχ. 187, Οκτώβριος 1965.
Jan Dawson, «Monthly Film Bulletin», τχ. 455, Δεκέμβριος 1971.
Jean-André Fieschi, «Cahiers du Cinéma», τχ. 168, Ιούλιος 1965.
Luc Moullet, «Contingent 651A», «Cahiers du Cinéma», τχ. 166-167, Μάιος-Ιούνιος 1965.
Roger Tailleur, «Positif», τχ. 72, 1965.

Φράγμα

Giovanni Buttafava, «Alla ricerca di qualcosa d'altro», στο: AA. VV., *Gli irrequieti. Il cinema europeo tra coscienza della crisi e impotenza della rivolta*, Quaderni del CUCMI, τχ. 1, νέα σειρά.
Edoardo Bruno, «La realtà dell'immagine», «Filmcritica», τχ. 198, Μάιος 1969.
Jean-Louis Comolli, «La remontée d'Orphée», «Cahiers du Cinéma», τχ. 192, Ιούλιος-Αύγουστος 1967.
Michel Delahaye, «Cahiers du Cinéma», τχ. 202, Ιούνιος-Ιούλιος 1968.
Pierre Duboeuf, «Un film en trois, trois films en un: *Bariera* de Jerzy Skolimowski, au Festival de Bergame 1966», «Cahiers du Cinéma», τχ. 188, Μάρτιος 1967.
Gene Moskowitz, «Variety», 21 Δεκεμβρίου 1966.
Jean Narboni, «Cahiers du Cinéma», τχ. 195, Νοέμβριος 1967.
Gianni Rondolino, «Bergamo: dal "film d'arte" al "film d'autore"», «Bianco e Nero», Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1966.
Roger Tailleur, «Positif», τχ. 86, 1967.

Η αναχώρηση

Jacques Aumont, «Cahiers du Cinéma», τχ. 198, Φεβρουάριος 1968.
Serge Daney, «Moins par moins égale plus», «Cahiers du Cinéma», τχ. 197, Ιούλιος-Αύγουστος 1967.
Raymond Durgnat, «Films and Filming», Μάιος 1968.
Marcel Martin, «La rage de vivre», «Cinéma 68», τχ. 126, Μάιος 1968.
Gene Moskowitz, «Variety», 17 Μαΐου 1967.
Luc Moullet, «Cahiers du Cinéma», τχ. 191, Ιούνιος 1967.
Richard Roud, «Festival 67: Cannes», «Sight and Sound», Καλοκαίρι 1967.
Piero Spila, «Cinema & Film», τχ. 7-8, Χειμώνας-Άνοιξη 1969.
Philip Strick, *London Festival*, «Sight and Sound», Χειμώνας 1967-68.
Thierry Jousse, «Pourvu qu'on ait l'ivresse», «Cahiers du Cinéma», τχ. 527, Σεπτέμβριος 1998

Ψηλά τα χέρια! (1η και 2η έκδοση)

Giovanni Grazzini, «Il Corriere della Sera», 27 Μαΐου 1981.
Bolesław Michałek, «Cinéma 68», τχ. 122, Ιανουάριος 1968.
Serge Toubiana, «Un film-surprise dans un festival sans», «Cahiers du Cinéma», τχ. 326, Ιούλιος-Αύγουστος 1981.

Οι περιπέτειες του Ζεράρ

Nigel Andrews, «Sight and Sound», Χειμώνας 1970-1971.
Michel Ciment, «Venise», 1970, «Positif», τχ. 121, Νοέμβριος 1970.
Eduardo De Gregorio, «Lettre de Rome», «Cahiers du Cinéma», τχ. 209, Φεβρουάριος 1969.
Tom Milne, «Monthly Film Bulletin», τχ. 444, Ιανουάριος 1971.

Deep End

Nigel Andrews, «Monthly Film Bulletin», τχ. 447, Απρίλιος 1971.
Sergio Arecco, «Filmcritica», τχ. 209, Σεπτέμβριος 1970.
Olivier Assayas, «Eaux troubles», «Cahiers du Cinéma», τχ. 346, Απρίλιος 1983.
Ian Cameron, «Movie», τχ. 18, χειμώνας 1970-'71.
Michel Capdenac, «Un coeur dans une piscine», «Les Lettres Françaises», τχ. 1415, 22-28 Δεκεμβρίου 1971.
Alessandro Cappabianca, «Considerazioni & film» *(Venezia* 70), «Filmcritica» τχ. 209, Σεπτέμβριος 1970.
Michel Ciment, *Venise* 1970, «Positif», τχ. 121, Νοέμβριος 1970.

Mitchell S. Cohen, «Passion in a Public Bath», «The Velvet Light Trap», τχ. 14, Χειμώνας 1975.
Jan Dawson, «Sight and Sound», Χειμώνας 1970-'71.
Didier Goldschmidt, «Cinématographe», τχ. 87, Μάρτιος 1983.
Raymond Lefèvre, «La Revue du Cinéma/Image et Son», τχ. 257, Φεβρουάριος 1972.
Alberto Moravia, «La maga Circe s'è tuffata nella piscina», «L'Espresso», 5 Σεπτεμβρίου 1971.
Gene Moskowitz, «Variety», 16 Σεπτεμβρίου 1970.
Andrew Sarris, «Village Voice», 19 Αυγούστου 1971.
Michel Sineux, «Le pourpre et le jaune», «Positif», τχ. 135, Φεβρουάριος 1972.
Kevin Thomas, «Los Angeles Times», 26 Αυγούστου 1971.
Ciriaco Tiso, «Le invenzioni poetiche», «Filmcritica», τχ. 209, Σεπτέμβριος 1970.

Ρήγας, ντάμα, βαλές

François Chevassu, «La Saison Cinématographique», 1972.
Richard Combs, «Sight and Sound», Χειμώνας 1973-'74.
Jacques Grant, «Réussite, ou le sentiment tragique de la vie», «Cinéma 73», τχ. 173, Φεβρουάριος 1973.
Tom Milne, «Monthly Film Bulletin», τχ. 479, Δεκέμβριος 1973.

Η κραυγή που σκοτώνει

Mireille Amiel, «Cinéma 78», τχ. 235, Ιούλιος 1978.
Marco Borroni, «Cineforum», τχ. 331, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1994.
Edoardo Bruno, *Stanze dell' immaginario*, «Filmcritica», τχ. 284-285, Απρίλιος-Μάιος 1978.
Orio Caldiron, «L'urlo dell' Altro», στο *Il sovversivo di corte*, S. P. Flaccovio, Παλέρμο 1981.
Philippe Carcassone, *συνέντευξη με τον Alan Bates*, «Cinématographe», τχ. 43, Ιανουάριος 1979.
Emmanuel Carrère, «Quête du fou», «Positif», τχ. 214, Ιανουάριος 1979.
Richard Combs, «Monthly Film Bulletin», τχ. 534, Ιούλιος 1978.
Jacques Frenais, «Une fausse réalité du cauchemar», «Cinéma 79», τχ. 241, Ιανουάριος 1979.
William Johnson, «Film Quarterly», Φθινόπωρο 1979.
Raymond Lefèvre, «La Saison Cinématographique», 1979.
Alberto Moravia, «L'urlo a forma di triangolo», «L'Espresso», 10 Σεπτεμβρίου 1978.
Louis Scorecki, «Cahiers du Cinéma», τχ. 296, Ιανουάριος 1979.
Philip Strick, «Skolimowski's Cricket Match», «Sight and Sound», καλοκαίρι 1978.
Bruno Villien, «Cinématographe», τχ. 42, Δεκέμβριος 1978.

Στο φως του φεγγαριού

Mino Argentieri, «Rinascita», 16 Φεβρουαρίου 1985.
Alain Bergala, «Deux questions (graves) à quelques films en compétition», «Cahiers du Cinéma», τχ. 338, Ιούλιος-Αύγουστος 1982.
Pascal Bonitzer, «Cahiers du Cinéma», τχ. 338, Ιούλιος-Αύγουστος 1982.
Pascal Bonitzer, *Quatre-quarts*, «Cahiers du Cinéma», τχ. 343, Ιανουάριος 1983.
Giovanni Buttafava, «Passaggio ad Ovest», «il Patalogo 8/9», Ubulibri, Μιλάνο 1986.
Richard Combs, «Lost in translation», «Sight and Sound», φθινόπωρο 1982.
Richard Combs, «Away days», «Listener», τχ. 2887, 6 Δεκεμβρίου 1984.
Serge Daney, «Pour quelque zlotys de plus...», «Libération», 21 Μαΐου 1982.
Tullio Kezich, «Lavoro nero per un mese», «La Repubblica», 18 Οκτωβρίου 1984.
Miguel Marías, «Casablanca», Μαδρίτη, τχ. 27, Μάρτιος 1983.
Douglas McVay, «Films and Filming», τχ. 337, Οκτώβριος 1982.
Tom Milne, «Monthly Film Bulletin», τχ. 584, Σεπτέμβριος 1982.
Alberto Moravia, «Dimenticare Varsavia», «L'Espresso», 4 Νοεμβρίου 1984.
Andrew Sarris, «Village Voice», 11 Οκτωβρίου 1982.

Η επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση

Gilbert Adair, «Sight and Sound», χειμώνας 1984-1985.
Alain Carbonnier, «Cinématographe», τχ. 307-308, Ιούλιος - Αύγουστος 1984.
Richard Combs, «Monthly Film Bulletin», τχ. 611, Δεκέμβριος 1984.
Richard Combs, «Bottling up», «Listener», τχ. 2965, 19 Ιουνίου 1986.
Serge Daney, *Vertigo*, «Libération», 19-20 Μαΐου 1984.
Charles Najman, «Skolimowski. Exil et cinéma, même combat», «Les Nouvelles Littéraires», 8 Μαρτίου 1984.
Serge Toubiana, «Tel père, tel fils», «Cahiers du Cinéma», τχ. 360-361, Καλοκαίρι 1984.

Το πλοίο των παρανόμων

Edoardo Bruno, «La metafora e l'essenziale», «Filmcritica», τχ. 357, Σεπτέμβριος 1985.
Emmanuel Carrère, «Jeter l'ancre? Le bateau-phare», «Positif», τχ. 300, Φεβρουάριος 1986.
Richard Combs, «Monthly Film Bulletin», τχ. 628, Μάιος 1986.
Enrico Ghezzi, «Quando la nave non va», στο: *Paura e desiderio. Cose (mai) viste* 1974-2001, Bompiani, Μιλάνο 1988.
Enrico Ghezzi, «La nave luce», «Il Patalogo 8-9», Ubulibri, Μιλάνο.
Raymond Lefèvre, «La lumière vient des intrus», «La Revue du Cinéma», τχ. 413, Φεβρουάριος 1986.
Gérard Lefort, «Neuf hommes dans un bateau», «Libération», 2 Σεπτεμβρίου 1985.
Alain Philippon, «Eaux troubles», «Cahiers du Cinéma», τχ. 380, Φεβρουάριος 1986.
Fabrice Revault d'Allonnes, «Cinéma 86», τχ. 342, 19-25 Ιανουαρίου 1986.
Philippe Ross, «La Saison Cinématographique», 1986.
Louis Scorecki, «Le bateau-phare partira-t-il?» , «Libération», 19 Μαρτίου 1986.
Jacques Siclier, «Sous les yeux du fils», «Le Monde», 21 Φεβρουαρίου 1986.
Serge Toubiana, «L'ombre d'un doute», «Cahiers du Cinéma», τχ. 376, Οκτώβριος 1985.

Χείμαρροι της άνοιξης

Yves Alion, «La Saison Cinématographique», 1989.
Tom Milne, «Monthly Film Bulletin», τχ. 677, Μάιος 1990.
Deborah Young, «Variety», 10-16 Μαΐου 1989.
Frédéric Strauss, «Cahiers du Cinéma», τχ. 423, Σεπτέμβριος 1989.
Marie-Noëlle Tranchant, «Quand Valeria Golino prend feu», «Le Figaro», 6 Σεπτεμβρίου 1989.

Φέρντιντούρκε

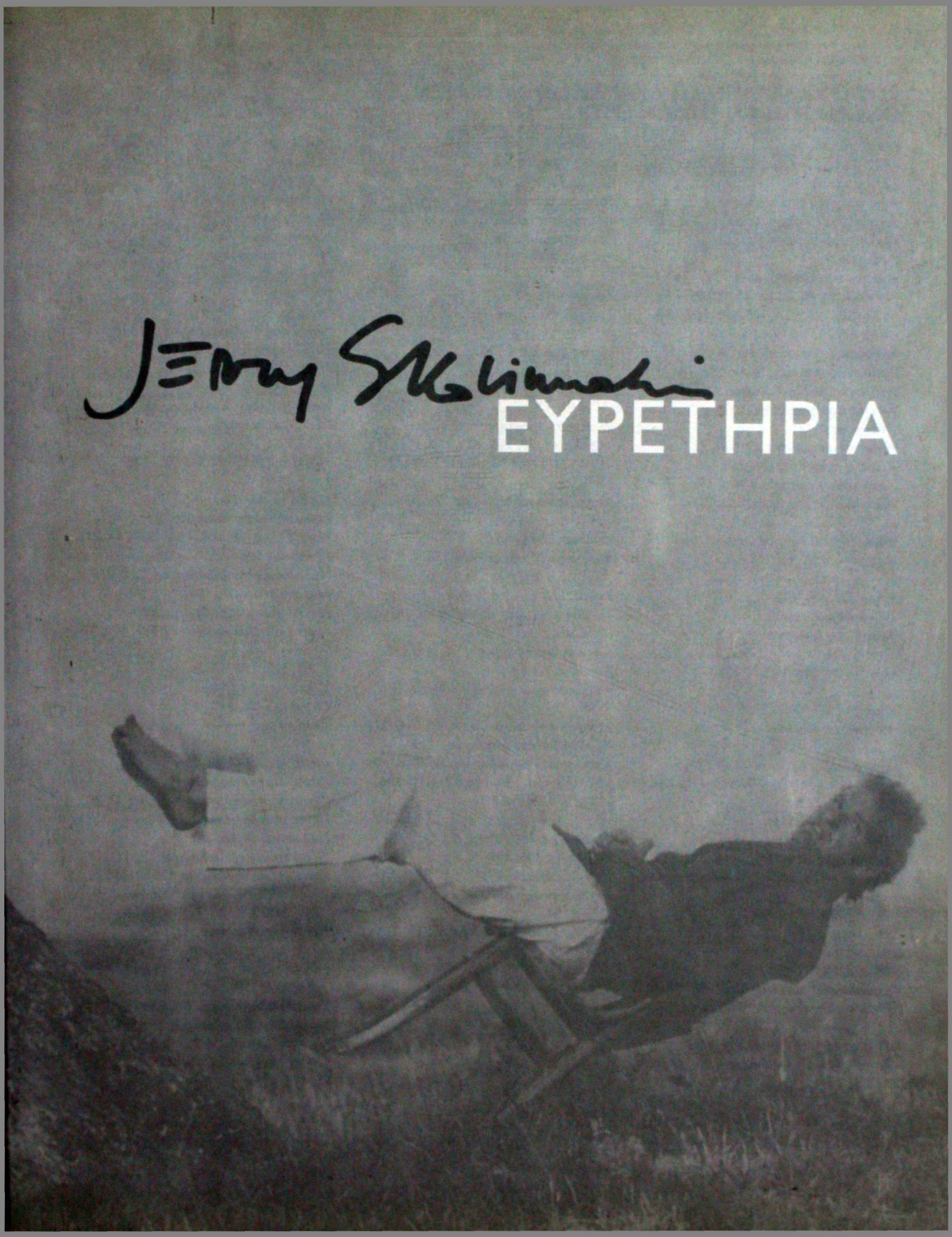
Claudio G. Fava, «La Rivista del Cinematografo», Οκτώβριος 1991.
Nicolas Saada, «Skolimowski tourne» *Ferdydurke*, «Cahiers du Cinéma», τχ. 441, Μάρτιος 1991.
Frédéric Strauss, «Un monde fou, fou, fou», «Cahiers du Cinéma», τχ. 474, Δεκέμβριος 1993.
Serge Toubiana, «L'avenir radieux du cinéma», «Cahiers du Cinéma», τχ. 449, Νοέμβριος 1991.

Οι κούφιοι άνθρωποι

Michel Ciment, «Positif», τχ. 393, Νοέμβριος 1993.
David Stratton, «Variety», 1 Νοεμβρίου 1993.

Jeremy Shamos

EYPETHPIA



ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Αθώοι γόητες, 16, 19, 21, 63, 112, 119-122, 124, 127, 138, 143, 146, 210, 211, 215
Αίμα του ποιητή, Το, 123
Αίνιγμα του Κάσπαρ Χάουζερ, Το, 178
Ακέφαλος καβαλάρης, Ο, 73
Ανάληψη, Η, 114
Αναφορά του Μπρόντι, Η, 172, 174
Αναχώρηση, Η, 28, 82, 85, 92, 95, 116, 122, 125-127, 134, 148-150, 160, 168, 170, 172, 173, 212, 215, 222
Άνθρωπος από μάρμαρο, Ο, 105
Άνθρωπος από σίδερο, Ο, 183, 184
Άνθρωπος χωρίς ιδιότητες, Ο, 212
Άντρες χωρίς γυναίκες, 133
Αποστροφή, 131
Αρειανοί επιτίθενται, Οι, 211, 217
Αύριο η πρεμιέρα, 106, 113
Αυτή είναι η ζωή μου, 198
Αυτοκράτωρ του βορρά, Ο, 133

Βατερλό (του Μπόνταρτσουκ), 158
Βγαλμένο μάτι, Το, 208

Γάμοι, Οι, 106, 108
Γιανκόφσκι Όλεγκ, 55
Γιορτή του Βαλτάσαρ, Η, 19
Γυμνό, 209
Γυναίκα της βιτρίνας, Η, 198

Διάλογος 20-40-60, 28, 83, 94, 156
Δολοφόνοι, Οι, 198

Εγκατάλειψη, 9, 10, 19-21, 46, 49, 91, 109, 112, 115-126, 140-147, 172, 184, 211, 215, 222
Εδώ και αλλού, 154
Ένα γέλιο στο σκοτάδι, 31
Ένα σύγχρονο ουέστερν, 65, 212
Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε, 187
Ένας τρόπος ύπαρξης, 211
Ένας φίλος, 211
Εννιά μέρες ενός χρόνου, 142
Εξορκιστής, Ο, 136
Επαναστάτης του Αλκατράζ, Ο, 198
Επέλαση της Ελαφράς Ταξιαρχίας, Η (του Richardson), 158
Επιστροφή στο Μπράιντσχεντ, 181
Επιτυχία είναι η καλύτερη εκδίκηση, Η, 9, 20, 38, 39, 45, 51, 52, 61, 97, 98, 109, 110, 129, 131-135, 181-187, 190-196, 207, 210, 211, 216, 223
Ερασιτέχνης κινηματογραφιστής, 212
Έρημη ζώνη, 22, 46, 212
Ερόικα, 21, 112, 124
Ερωμένη του γάλλου υπολοχαγού, Η, 37
Έρωτας στα είκοσι, Ο, 80, 124
Ερωτική φωλιά, 198
Ερωτικό, 208

Ζωγραφιστό πουλί, Το, 60
Ζωή του Ματθαίου, Η, 83

Ηδονοβλεψίας, Ο, 172

Θάνατος και η κόρη, Η, 211, 217

Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: ουδέν, 9, 17, 18, 43, 49, 79, 105, 109, 112, 115, 116, 119-123, 126, 138-147, 172, 173, 211, 215, 222
Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά: Σκολιμόφσκι, 212
Ιοσελιάνι Οτάρ, 197
Ιστορίες από την κρύπτη, 176

Κανάλ, 112
Κατάσταση εμφυλίου πολέμου, 26, 153-155, 211, 217
Κάτω απ' το ηφαίστειο, 58, 212, 217
Κόκκινοι, Οι, 59
Κοντσαλόφσκι Αντρέι Μιχάλκοφ, 197, 198
Κούφιοι άνθρωποι, Οι, 44, 48, 210, 217
Κραυγή, Η (του Antonioni), 119
Κραυγή που σκοτώνει, Η, 32-35, 67, 96, 97, 119, 131-136, 144, 171-180, 196, 212, 216, 223

Λαίδη Φρανκ και Στάιν, 58, 212, 216
Λάμψη, Η, 198, 199
Λευκές νύχτες, 56, 211, 217
Λεωφόρος της Δύσεως, Η, 198
Λολίτα, 31
Λος Άντζελες, χωρίς χάρτη, 211, 217
Λότνα, 115

Μαχαίρι στο νερό, 17, 21, 25, 80, 89, 112, 119, 120, 124, 127, 131, 135, 138, 143, 146, 164, 176, 211, 215
Με διπλή ταυτότητα, 198
Μεγάλο χτύπημα, Το, 211, 217
Μέσα από τον τάφο, 176
Μετά τα μεσάνυχτα, 180
Μη-Θεία Κωμωδία, Η, 53, 54, 59, 212
Μια γενιά, 124
Μια μέρα στην παραλία, 212
Μικρή μας σταθεροποίηση, Η, 114
Μικρές μαργαρίτες, Οι, 127
Μικρός Άμλετ, Ο, 113, 208
Μποξ, 64, 209
Μπουλγκάκοφ Μιχαήλ, 54, 55, 217
Μυστικός πράκτορας, Ο (του Conrad), 133, 212, 217
Μωρό της Ρόζμαρι, Το, 131, 198

Να ζει κανείς ή να μη ζει, 198
Ναπολεόντειες Ιστορίες, 160
Νίκη, 31, 32, 58, 109, 117, 193, 212, 217
Νίνοτσκα, 198
Ντοστογιέφσκι Φιόντορ, 64, 212, 216
Νύχτα και ομίχλη, 155
Νύχτα στο σταυροδρόμι, 149
Νύχτα των δολοφόνων, Η, 131, 176, 196

8, 92, 123, 192
Όλα πάνε καλά, 191
Ολίσθημα, Το, 211
Όσα επιτρέπουν οι ουρανοί, 198

Παίκτης, Ο, 64, 212, 216
Παντρεύτηκα μια μάγισσα, 198
Πέμπτος ιππότης είναι ο φόβος, Ο, 28
Πέντε εύκολα κομμάτια, 60
Περαστική, Η, 66, 211
Περιπέτεια της Πρωτοχρονιάς, Η, 211
Περιπέτειες του Ζεράρ, Οι, 27, 29, 31, 41, 83, 85, 95, 96, 131, 157-160, 170, 200, 216, 222
Πέρσι στο Μαρίενμπαντ, 123
Πλοίο των παρανόμων, Το, 9, 10, 39, 41, 49, 56, 68, 99, 130-133, 186, 193-199, 210, 212, 216, 224
Πορτοφολάς, Ο (του Bresson), 187
Πουλημένη στην αμαρτία, 198
Πριν πέσει η νύχτα, 211, 217
Πρόγονοι, Οι, 106
Προδοσία, 37

Ρήγας, ντάμα, βαλές, 29, 31, 95, 129, 134, 167-171, 174, 200, 210, 211, 216, 222

Σαμποτάζ, 133
Σημασία έχει ν' αγαπάς, 180
Σκιά, Η, 19
Σκουπιδότοπος, Ο, 28, 212
Σκύλα, Η, 198
Σκυλίσια καρδιά, 54, 59, 217
Στάλιν Ιωσήφ 23, 24, 29, 107, 108, 115
Στάχτες και διαμάντια, 89, 120, 151
Στο φως του φεγγαριού, 9, 10, 34-39, 45, 51, 52, 61, 97, 98, 109, 110, 129, 131-135, 181-187, 190-192, 194, 196, 207, 210, 211, 216, 223
Συνέβη αύριο, 198
Συνομιλία, Η, 199
Συρμός του παραδείσου, Ο, 28

Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι, Το, 150
Τες, 131
Τουργκένιεφ Ιβάν, 9, 59, 200-203
Τρεις γυναίκες, 199
Τρέλα, Η, 212
Τσαίναταουν, 131, 198
Τσάντα ή τη ζωή σου, Την, 111, 209

Υπέροχο μυστικό, Το, 198

Φέρντιντούρκε, 44, 48, 50, 52, 53, 56, 73, 102, 103, 106, 129, 130, 204-207, 210, 211, 217, 224
Φιτσκαράλντο, 197
Φράγμα, 9, 10, 22, 24, 25, 28, 46, 49, 59, 79, 80, 81, 91, 92, 105, 106, 109, 115, 122-129, 138, 144-147, 170, 172, 173, 192, 211, 212, 217, 222
Φράντικ, 203
Φωνή από τον άλλο κόσμο, Η, 211

Χάμετ, 198
Χείμαρροι της άνοιξης, 9, 22, 34, 41, 43, 55, 58, 83, 101, 131, 200-203, 211, 224
Χορός των βρικολάκων, Ο, 131
Χρυσάφι, Το, 113

Ψηλά τα χέρια!, 9, 10, 22-29, 34, 36, 43, 45, 47, 50, 51, 83, 92-94, 99, 105-109, 115, 122, 129, 151-156, 192, 211, 215-217, 222

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Aldrich Robert, 133
Alien, 199
Altman Robert, 199
Andrzejewski Jerzy, 16, 79, 89, 112, 114, 120, 210, 215
Angel Face, 212
Antonioni Michelangelo 119, 136, 174, 180
Asher Jane, 39
Austin Michael, 33, 176

Babe Fabienne, 207
Bach Johann Sebastian, 122
Bacon Francis, 178
Barbieri Gato, 150
Bates Alan, 33, 84, 97, 131, 135, 173, 175
Beatty Warren, 59
Before and After Edith, 212
Behr Edward, 212
Bellocchio Marco, 156
Berger Helmut, 59, 212
Bergman Ingmar, 136, 212
Bertolucci Bernardo, 156, 197
Best George, 163
Bialoszewski Miron, 111, 118
Bierce Ambrose, 73
Blade Runner, 199
Blow Up, 180
Bohdziewicz Antoni, 16, 17
Boniek Zbigniew, 65
Boorman John, 180, 198
Borges Jorge Luis, 172, 174
Borin Fabrizio, 94
Borowczyk Walerian, 178
Bosch Hieronymous, 73
Bossak Jerzy, 19, 22, 46, 80
Brandauer Klaus Maria, 39, 40, 56, 132, 196, 197, 199
Brecht Bertolt, 183
Bresson Robert, 187
Bryll Ernest 16, 19
Brynych Zbynek, 28, 156
Buckley William, 40
Burns Mark, 160
Bursa Andrzej, 16
Burton Tim, 211, 217

«Can», 67
Cardinale Claudia, 27, 84, 158
Carry On..., 158
Cassavetes John, 79
Chaplin Charles, 149
Cherry Don, 150
Chopin Frédéric, 207
Chytilova Vera, 127
Clair René, 149, 198
Cocteau Jean, 123, 207
Coleman Ornette, 150
Collected Short Stories (του Graves), 174
Collins Phil, 67
Comolli Jean-Louis 123
Conan Doyle Arthur, 158, 160, 175
Conrad Joseph, 9, 31, 40, 41, 51, 58-60, 109, 110, 117, 133, 193, 212, 217
Coppola Francis, 199
Cortàzar Julio, 180
Cybulski Zbigniew («Zbyszek»), 19, 81, 107, 113
Cykała Pola, 80
Czucz Stanisław, 16
Czyżewska Elżbieta, 139, 208

Dalí Salvador, 22
Daney Serge, 97
Daves Delmer, 120
Day on the Beach, A, 27, 212
De la Mare Walter, 176
Dean James, 132
Deep End, 10, 29, 30, 31, 34, 50, 55, 56, 66, 67, 84, 94, 95, 134, 161-168, 172, 173, 192, 211, 216, 222
Dépotoir, Le, 28
Desperate Hours, 199
Dorfman Ariel, 211, 217
Dors Diana, 163
Duvall Robert, 40, 84, 99, 132, 193-197, 199
Dygat Stanisław, 111, 209

Eberhardt Konrad, 60, 117
Einstein Albert 122
Étaix Pierre, 149

Fanfan la Tulipe, 16
Fassbinder Reiner Werner, 212
Fellini Federico, 73, 123
Finney Albert, 32, 212
Fleischer Richard, 172
Ford John, 133
Forman Milos, 14, 56
Forsythe William, 132
Freud Sigmund, 44
Friedrich Caspar David, 59
Fronczewski Piotr, 59, 212

«Genesis», 35, 67
Ghezzi Enrico, 49
Gierek Edward, 26
Glen Iain, 44, 206
Glover Crispin, 44, 206
Godard Jean-Luc, 9, 10, 79, 119, 127, 144, 154, 156, 160, 191
Godrèche Judith, 207
Goethe Johann von, 163
Gombrowicz Witold, 44, 48, 58, 59, 67, 102, 103, 106, 112, 116, 174, 192, 204, 207, 217
Gomułka Wolesław, 19, 23, 25, 105, 117
Graves Robert, 32-34, 96, 173-178
Grimm Αδελφοί, 109
Gruza Jerzy («Jurek»), 29, 30

Hackford Taylor, 211, 217
Hartley J.P., 176
Has Wojciech, 111, 113
Havel Vaclav, 14
Hawkins Jack, 158
Helwig Klaus, 45
Herder Andrzej, 20
Heresma Heer, 212
Herzog Werner, 178
Hesera Simon, 212
Hitchcock Alfred, 133, 172, 174
Holoubek Gustaw, 208
Hopper Dennis, 32
Howard Arliss, 132
Hurt John, 131, 134, 173, 175, 191
Huston John, 58, 212
Hutton Timothy, 84
Irendyński Ireneusz, 16
Irons Jeremy, 37, 38, 84, 98, 181, 187

James Henry, 176, 178
Jancsó Miklos, 21
Janda Krzystyna, 211, 217
Jarry Alfred, 142
Jaruzelski Wojciech, 10, 38, 109, 111, 181, 188, 215
Joyce James, 172
Jung Karl, 44, 48, 210

Kafka Franz, 174
Karabasz Kazimierz, 22, 46, 80, 144, 212
Kar-wai Wong, 150
Kaurismaki Mika, 211, 217
Kawalerowicz Jerzy, 111
Kay Joseph, 207, 210, 212, 217
Kieślowski Krzysztof, 9, 47, 80, 109
Kinski Nastassja, 83
Kipling Rudyard, 174
Kliszko Zenon, 25, 27, 29
Kobiela Bogumił («Bobek»), 19, 24, 108
Kołat Jerzy, 212
Komeda Krzysztof, 15, 19, 23, 66, 67, 82, 92, 94, 117, 127, 148, 150, 215
Konwicki Tadeusz, 111, 114, 123
Korber Serge, 149
Kosiński Jerzy («Jurek»), 59, 63, 212, 217
Kostenko Andrzej, 23, 28, 46, 60, 68, 212
Krasiński Zygmunt, 53, 212
Krzysztoń Jerzy, 212
Kubrick Stanley, 22, 180, 198, 199

Lang Fritz, 172, 174, 198
Lang Jack, 47, 190
Laskowski Jan, 80
Léaud Jean-Pierre 82, 92, 94, 125-127, 134, 148-150, 157, 173
Lenz Siegfried, 40, 131, 193
Leone Sergio, 199
Leszczyński Witold, 17, 23, 83
Lollobrigida Gina, 31, 84, 95, 168, 170
Łomnicki Jan, 211
Łomnicki Tadeusz («Tadzik»), 16, 24, 26, 81, 124
London Jack, 113
Loren Sophia, 114
Losey Joseph, 136, 172
Lowry Malcolm, 59, 212, 217
Lubitsch Ernst, 198
Lyndon Michael, 99, 110, 129, 130, 132, 188, 194, 210 (βλ. και: Skolimowski Michał)

Mackendrick Alexander, 172
Mad Dog Morgan, 32
Magritte René, 22, 92
Malanowicz Zygmunt, 17, 124
Malcolm Derek, 34
Mallarmé Stéphane, 172
Mandel Robert, 211, 217
Mankiewicz Joseph, 172
March Fredric, 32
Maupassant Guy de, 209
Mazursky Paul, 33
McEnery Peter, 158
Mesmerised, 32, 33, 212, 215
Mickey One, 199
Mickiewicz Adam, 16, 106, 110
Milosz Czeslaw, 52, 85
Miny, 212
Mona Bone Jakson, 66
Montgomery Robert, 120
Moonlighting, 72 (βλ. και: Στο φως του φεγγαριού)
Morgenstern Janusz, 106, 113
Moulder-Brown John, 134, 168, 173
Moullet Luc, 156
Mrożek Slawomir, 85, 111
Munk Andrzej, 9, 21, 65, 66, 79, 89, 90, 111-113, 123, 124, 138, 146, 208, 211, 212, 215
Musil Robert, 212
Myers Stanley, 67

Nabokov Vladimir, 31, 59, 95, 168-171, 179, 180
Nicholson Jack, 33, 57, 60, 68
Niemen Czesław, 28
Niven David, 84, 168, 170
Nowicki Jan, 173
Nowicki Marek, 211

Oliveira Manoel de, 197
Olszański Tadeusz, 14
Osiecka Agnieszka, 17

Passer Ivan, 14, 197
Passion Play, 60, 63, 212, 217
Penn Arthur, 199
Piccoli Michel, 47, 190
Pinter Harold, 37
Polanski Roman («Romek»), 9, 17, 27, 29, 60, 80, 84, 85, 89, 112, 119, 131, 135, 143, 146, 150, 164, 173, 176, 196, 198, 199, 203, 204, 211, 212, 215
Powell Michael, 172
Preminger Otto, 126, 172
Pszoniak Wojciech, 211, 217

Rafelson Bob, 60
Reagan Ronald, 52
Reisz Karel, 37
Renoir Jean, 9, 149, 150
Resnais Alain, 123, 204, 207
Richardson Tony, 31
Ricquier Bronka, 81, 212
Rimbaud Arthur, 150
Rivette Jacques, 174
Rizzoli Angelo, 83
Rocha Glauber, 156
Roeg Nicolas, 180
Rondi Brunello, 25
Rota Nino, 67, 206
Rożewicz Stanisław, 21, 211
Rożewicz Tadeusz, 111, 114, 115
Rudnicki Adolf, 17
Ruiz Raoul, 197
Russell Ken, 178
Rybkowski Jan, 211

Safe House, 212
Saki, 176
Sanda Dominique, 212
Schlöndorff Volker, 26, 57, 153-155, 211, 217
Schnabel Julian, 211, 217
Scott Ridley, 199
«Secret Sharer, The», 133
Seltzer David, 31
Shakespeare William, 33, 96, 178, 208
Shaw David, 31
Shaw Irving, 31
Siodmak Robert, 198
Sirk Douglas, 198
Skolimowska Joanna, 83 (βλ. και: Szczerbic Joanna)
Skolimowska Roza, 85
Skolimowski Michał, 38-40, 49, 110 (βλ. και: Lyndon Michael)
Sobociński Witold, 83, 94, 160, 212
Sobolewski Tadeusz, 90, 94
Solan Peter, 28, 156
Solarz Wojciech, 17
Spiegel Sam, 37
Stawicki Jerzy, 211
Stendhal, 123
Stephens Robert, 44, 131
Stevens Cat, 66, 67, 163
Straub Jean-Marie, 156
Strauss Frédéric, 101, 103
Sulik Bolesław, 29, 30
Syrewicz Stanisław, 67
Szapołowska Grazyna, 47

Szczerbic Joanna, 28, 46, 47, 81, 86, 99, 217
Szlachtycz Stefan, 17
Szmagier Krzysztof, 17

Tesla, 212
Tesla Nikola, 38, 59, 217
Thatcher Margaret, 39, 184
Thomas Jeremy, 32, 34-37, 58, 60, 96, 212, 215, 217
Tourneur Jacques, 172, 174
Truffaut François, 82
Trzos-Rastawiecki Andrzej, 17

Uszyński Jerzy, 43, 66

Victor Post, 35, 212, 215
Vince Barry, 84

Wajda Andrzej, 9, 16, 23, 47, 80, 84, 85, 89, 105, 108, 111-113, 115, 119, 120, 122-124, 143, 146, 184, 186, 192, 197, 210, 212, 215
Walesa Lech, 98
Walker Michael, 46, 130, 131
Wallach Eli, 158, 160
Weir Peter, 180
Wenders Wim, 198
White Michael, 38
Wilder Billy, 172, 198
Wilson Colin, 117
Wohl Stanisław, 19, 23, 24, 211
Wyler William, 199
Wyspiański Stanisław, 106

Yorick John, 207, 210, 212, 217
York Michael, 20, 47, 109, 188, 191
York Susannah, 131, 134, 173, 175

Zanussi Krzysztof 81, 84, 197, 212
Zembaty Maciej, 212
Żuławski Andrzej, 85, 180, 212

ΤΙΜΗ: 6.000 ΔΡΧ.

ISBN 960-86572-4-5



ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ