



ΦΙΛΗ

Κινηματογράφος

Γυναίκες

&

Γυναίκες

Κινηματογράφος

17/79

«ΦΙΛΜ» Περιοδική έκδοση ανάλυσης και
θεώρησης του Κινηματογράφου —

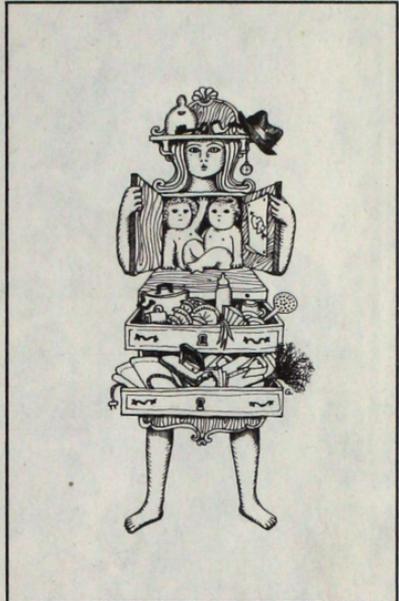
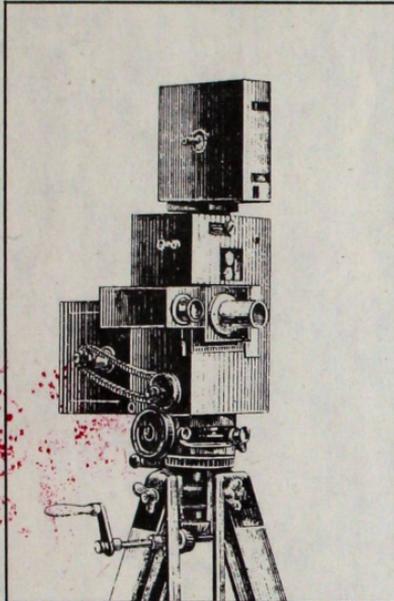
1. 'Ο κινηματογράφος σήμερα
2. 'Ο κινηματογράφος του Τρίτου Κόσμου ...
3. Νέος ελληνικός κινηματογράφος
4. Κινηματογράφος και σημειολογία
5. Σύγχρονη σημειολογία και φιλομολογία
6. Ρώσικος κινηματογράφος
7. Πρωτοπορία
8. Πρωτοπορίες - Νέος
'Ελληνικός Κινηματογράφος
9. Οι Πρωτοπορίες
10. Κιν/φος, Τέχνη, 'Εμπόριο
Γλώσσα (διπλό τεύχος)
11. 'Ελληνικός Κιν/φος - Cinema Νόνο
-Μοντάζ
12. Θέατρο-Κιν/φος
13. Κινηματογράφος, Ψυχανάλυση
14. Cinema Nono
15. 'Ιστορία του 'Ελληνικού Κινηματογράφου ...
16. Μοντέρνα τέχνη
'Οκτωβριανή επανάσταση & κινηματογράφος



Π-000000000431

ΦΙΛΜ

Κινηματογράφος και Γυναίκες



Γυναίκες και Κινηματογράφος

17/79







ΑΥΤΟ ΤΟ ΤΕΥΧΟΣ, ΓΙΑΤΙ;

Τά τελευταία χρόνια ή παρουσία τῶν γυναικῶν στόν κινηματογράφο, σ' ὄλους τούς τομεῖς (μοντάζ, διεύθυνση παραγωγῆς, σενάριο, σκηνοθεσία) εἶναι αἰσθητή. Ἐντονη εἶναι ἡ ἀναζήτηση καί ὁ προβληματισμός γιά μιά «ἄλλη» γραφή ἀπό τήν μεριά πολλῶν κινηματογραφιστριῶν ἐνῶ οἱ μόδες πού ἀκολουθοῦν τόν φεμινισμό δημιουργοῦν καταστάσεις σύγκρισης μεταξύ γνήσιων καί πλασματικῶν ἐκφράσεων. Ἡ γυναικεία ὑπαρξη σάν μορφή καί σάν χαρακτήρας ζωγραφίστηκε, περιγράφηκε καί πλάστηκε μέ ὅλα τά μέσα, σέ ὄλους τούς τύπους μέσα ἀπό τήν κινηματογραφική μηχανή. Ὅμως ἡ ἀναζήτηση καί ἡ ὑπαρξη μιᾶς ταυτότητας αὐτοῦ πού θά μπορούσαμε νά ποῦμε γυναικεία *ἑαυτή* εἶναι σίγουρα δουλειά τῶν ἰδίων τῶν γυναικῶν.

Ἀπό τίς ἀπαρχές τοῦ κινηματογράφου βρίσκουμε γυναῖκες νά ἐργάζονται στό πλευρό τῶν ἀνδρῶν, καί ἄλλες νά δημιουργοῦν παράδειγμα ἡ γαλλίδα Alice Guy, (πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης 1873-1968) πού τό ἔργο της παραγνωρίστηκε τελείως ἀπό τούς ἱστορικούς κι ἂν ἡ ἔνωση Musidora (ἔνωση γυναικῶν στήν Γαλλία) δέν τήν ἔφερνε σέ φῶς, ὅλοι θά τήν ἀγνοοῦσαμε).

Σήμερα στίς 5000 κινηματογραφίστριες (πίσω ἀπό τήν μηχανή) σ' ὄλο τόν κόσμο γύρω στίς 500 εἶναι σκηνοθέτριες. Στήν Ἑλλάδα σέ ὅτι ἀφορᾶ τόν κινηματογράφο τό βάρος τῶν προβλημάτων εἶναι τέτοιο ὥστε ἡ γυναικεία παρουσία συνθλίβεται μπρός στήν κυρίαρχη σύγκρουση. Ἄν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τά ποσοστά συμμετοχῆς τῶν γυναικῶν στήν παραγωγή (28%

του εργατικού δυναμικού είναι γυναίκες και απ' αυτό τό 60% περίπου ανήκει στον εργατικό τομέα. Δανία 45%, Φιλανδία 46%, Σουηδία 42%, Άγλία 38%, Η.Π.Α. 38%, Ιταλία 28%, Γαλλία 38% (στοιχεία του 1974) παρατηρούμε ότι ή ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων δέν έχει φτάσει σέ τέτοιο σημείο ώστε ν' απορροφάται σημαντικά τό εργατικό δυναμικό. 'Ο κεντρικός άξονας τής γυναίκας παραμένει ό ιδιωτικός χώρος τής οικογένειας ακόμα και όταν υπάρχει ουσιαστική συμμετοχή και σέ άλλους κοινωνικούς χώρους. Στόν κινηματογράφο σέ αντίθεση μέ άλλες τέχνες όπως ή ζωγραφική και ή λογοτεχνία (όπου ή γυναικεία παρουσία είναι μεγαλύτερη) ή παραγωγική διαδικασία διεξάγεται έξω από τόν ιδιωτικό χώρο τής οικογένειας· αυτό δημιουργεί επιπρόσθετες δυσκολίες για τίς γυναίκες. Παρ' όλα αυτά οί δυνατότητες σιγά σιγά διευρύνονται και οί γυναίκες κατακτούν τό μέσο δηλαδή τήν τεχνική για νά εκφράσουν τήν δική τους προοπτική.

Σ' αυτό τό τεύχος ακούγονται όσο τό δυνατόν περισσότερες γυναικείες «φωνές», εκφράζονται απόψεις κινηματογραφικών ομάδων, και παρουσιάζονται οί κυριότερες σκηνοθέτριες του διεθνούς χώρου, πού μέ τήν δουλειά τους συντέλεσαν στην δημιουργία του φαινομένου **ΓΥΝΑΙΚΕΣ & ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ**

Τέλος οί Έλληνίδες Κινηματογραφίστριες παρουσιάζονται επίσης διατυπώνοντας τίς ιδιαίτερες απόψεις τους. 'Ο στόχος είναι ν' αρχίζει ένας διάλογος ουσιαστικός και καιριος για τόν

ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ.

ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ

ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου



Διευθυντής: Θανάσης Ρεντζής

Έπιμέλεια τεύχους: Γκαίη Άγγελή
Συνεργάτες: Ίωάννα Ζερβου, Μαργαρίτα Καραπάνου,
Έφη Ρομποτή, Ρούλα Φασσέα, Κώστας Βάκκας, Άνδρέας
Παγουλάτος, Νίκος Ε. Παναγιωτόπουλος, Νότης Φόρσος.

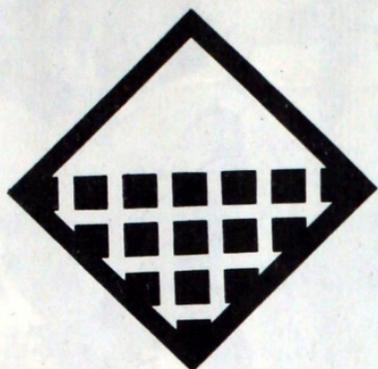


Τιμή τεύχους Δρχ. 120

ΤΕΥΧΟΣ 17 — Έκδοση ΙΟΥΛΙΟΣ 1979.



έκδόσεις Θ. Καστανιώτη
Ζ. Πηγής 3, Άθήνα 142
τηλ. 3603 234



ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

N. Φ. Μικελίδης: Γυναικείες μορφές στον Κινηματογράφο	10
N. Φ. Μικελίδης: 'Η παρουσία των γυναικών στο 32ο Φεστιβάλ των Καννών	48
Φ. Φελλίνι: 'Η γυναίκα είναι τό παν	52
M. Καραπάνου: Τη στιγμή που σβύνουνε τά φώτα	54
I. Bruno: 'Η πρώτη ήταν ή Alice	57
L. Quaccinella: Maj Zetterling, Μιά άπ' τίς λίγες	67
T. Giraud & D. Villain: Συνέντευξη μέ τήν Marta Meszáros	76
I. Ζερβού: Μαργκερίτ Ντυράς, 'Απ' τή Λογοτεχνία στον Κινηματογράφο	84
A. Παγουλάτος - I. 'Αράντα: Συζήτηση μέ τήν Σαντάλ 'Ακερμαν	90
Κινηματογραφική ομάδα «ALICE GUY»: Δοκιμάζοντας τόν Κινηματογράφο	101
F. Ginglietti - A. Santuari: Για ποιόν άσκειται ή Κριτική	106
L. Malvey: 'Οπτική άπόλαυση και άφηγηματικός κινηματογράφος	113
A. Δημητρίου: 'Η γυναίκα στό χώρο του Κινηματογράφου	133
Γ. 'Αγγελή: Μιά συνομιλία μέ τήν πρώτη 'Ελληνίδα σκηνοθέτιδα Μαρία Πλυτά	137
————— Λ. Κουρκουλάκου: Σύντομη παρουσίαση & Φιλμογραφία	146
————— M. Λυμπεράκη: Μαγνητοφωνημένη άutoπαρουσίαση	148
————— T. Μαρκετάκη: Άutoπαρουσίαση	152
————— Λ. Βουδούρη: 'Αναμνηστική φωτογραφία μ' όλη τήν οίκογένεια	156
————— Φ. Λιάππα: Άutoπαρουσίαση	159
————— M. Γαβαλά: 'Η σημασία του «κάνω Κινηματογράφο»	161
————— Π. 'Αλκουλή: 'Η σχέση μου μέ τόν Κινηματογράφο	163
————— M. Νικολαΐδου: 'Η πρώτη άπόπειρα	166
————— M. Χατζημιχάλη: Άutoπαρουσίαση	168
————— A. 'Αγγελίδη: Άutoπαρουσίαση	171
K. Θωμαδάκη - M. Κλωνάρη: Σημειώσεις γύρω άπό ένα διαφορετικό Κινηματογράφο	173
A. Δημητρίου: Άυτοί περιμένουν. 'Εμείς τί θά τούς δείξουμε;	176

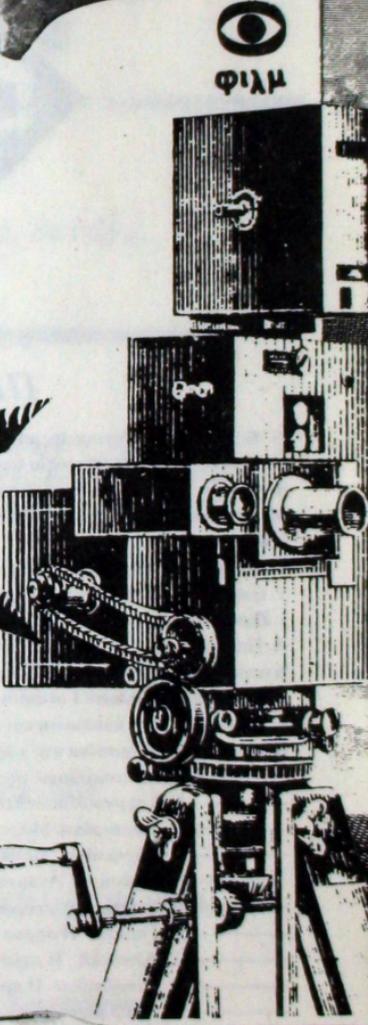


Γυναίκες

Κινηματογράφος

Κινηματογράφος

Γυναίκες





ΝΙΝΟΥ ΦΕΝΕΚ ΜΙΚΕΛΙΔΗ

Γυναικείες μορφές στον κινηματογράφο Από τον Έντισον ως τις μέρες μας

Η ιστορία της γυναίκας στον κινηματογράφο ξεκινά με την ανακάλυψη του ίδιου του κινηματογράφου, εξελίσσεται ταυτόχρονα με τη δική του εξέλιξη και δέχεται, μαζί μ' αυτόν (γιά κακό ή για καλό), κάθε κοινωνικοπολιτική του επίδραση. Μέχρι το σημείο που ο κινηματογράφος αντανακλά την ίδια την πραγματικότητα μιάς ορισμένης κοινωνίας, η γυναίκα, σαν αναπόσπαστο τμήμα του, αντανακλά κι αυτή τη δική της πραγματικότητα. Πέρα όμως από το φαινομενικό περιεχόμενο των ταινιών του, ο κινηματογράφος εκφράζει, όπως σωστά τονίζουν οι σουρρεαλιστές, κι ένα άλλο, κρυφό περιεχόμενο. Γιατί η οθόνη, μέ τη δύναμη τής εικόνας (κι αργότερα, και του ήχου), καταφέρνει να ζωντανέψει, να κάνει αληθινό το όνειρο και τη φαντασία. Γι αυτό, στα χέρια φιλελεύθερων και προοδευτικών ανθρώπων, ο κινηματογράφος μετατρέπεται σε όργανο αλλαγής γιατί οδηγεί σε μια κοινωνική και πολιτική αφύπνιση, σε μια συνειδητοποίηση που οδηγεί στην εξέγερση και την Επανάσταση.

Σ' αυτή την Επανάσταση, το ζευγάρι, ο άντρας κι η γυναίκα, παίζουν τον πιό βασικό ρόλο. Ρόλος που ξεκινά και τελειώνει με τον απαλλαγμένο από κάθε αστικό ταμπού, τον ολοκληρωμένο, έρωτα. Έναν έρωτα που «δεν αφήνει χώρο γιά τη λατρεία των αφεντάδων και των θεών. Σθήνει κάθε μυστικισμό, κάθε ξένη πίστη, μετατρέπει το ανθρώπινο όν σε ενέργεια. Οι εραστές γεύονται την ευτυχία κι ύστερα πιά δεν αφήνουν κανένα να τους κλέψει αυτή την ευτυχία» (Άδωνις Κύρου: «Έρωτας - Ερωτισμός και Κινηματογράφος», Παρίσι 1966).

Βέβαια, ο κινηματογράφος ανακαλύφθηκε κι εξελίχθηκε μέσα σε μιά κοινωνία βασικά αστική κι αντιδραστική (λίγες είναι οι εξαιρέσεις, όπως ο σοβιετικός κινηματογράφος της πρώτης βασικά δεκαετίας, ή, πιό πρόσφατα, εκείνος των σοσιαλιστικών χωρών της τελευταίας δεκαετίας) γι' αυτό κι οι «υπεραπιστές» της Ηθικής, της Πατρίδας, της Εκκλησίας και της Οικογένειας, έκαναν (κι εξακολουθούν να κάνουν) το πάν για να τον εμποδίσουν από του να εκφράσει κέραια και ανεμπόδιστα αυτό που ήθελε. Κι όμως, χάρη στη δύναμη τού ίδιου του φίλμ (του γκρό πλάνου, της μηχανής και των κινήσεών της αλλά και της παρουσίας της ίδιας της Γυναίκας) και την επιμονή μερικών ελεύθερων πνευμάτων (ξεκινώντας από τον μάγο Μελιές και φτάνοντας μέχρι τον Μπουνιουέλ, τον Τσάπλιν, τον Αϊζενστάιν, κ.ά.), ο κινηματογράφος καταφέρνει πολλές φορές



Τό γυναικείο σώμα — κλασικό φετίχ του κινηματογράφου (Μπερναντέτ Λαφόν στο «Τρίγωνο της άμαρτίας» του Σαμπρόλ).

να ξεπεράσει το ασφυχτικό εμπορικό πλαίσιο, όπου το 'χουν κλείσει αδαείς και αντιδραστικοί έμποροι, μαζί με τη φούχτα των υποκριτών και ηθικολόγων που κυβερνούν και καταπιέζουν τους λαούς εδώ και αιώνες.

Ακριβώς αυτές τις αντινομίες, που εκφράζει στα 85 τόσα χρόνια της ιστορίας του ο κινηματογράφος, εκφράζει και η ιστορία της γυναίκας στον κινηματογράφο. Από τη μιά ένα απλό, σεξουαλικό, αντικείμενο για την ικανοποίηση του άντρα, σε μια αντροκρατούμενη κοινωνία, κι από την άλλη, μιά ξεχωριστή, αναγκαία δύναμη, για την απελευθέρωση όχι μόνο της ίδιας αλλά και του συντρόφου της από κάθε είδους δεσμά. Από τη μιά το έβλημα της καταναλωτικής κοινωνίας («ένα είδωλο δημιουργημένο από το συνδυασμό γραμμών και όγκων», που «αντιπροσωπεύει τα χαρακτηριστικά της ικανοποιημένης ανικανότητας» - (Τζερμαίν Γκρήαρ: «Η γυναίκα ευνούχος», Αθήνα 1975) κι από την άλλη ο άνθρωπος που αγωνίζεται, είτε μόνος είτε στο πλάι ενός συντρόφου, για μια νέα, χωρίς καταπιέσεις, κοινωνία.

πρώτα βήματα - Ντιβες και Βάμπ

Η γυναίκα, όπως αναφέραμε κιόλας, κάνει την εμφάνισή της από τις πρώτες κινηματογραφικές ταινίες. Στις ταινίες του Λουί Λυμιέρ η γυναίκα είναι αναπόσπαστο τμήμα της αστικής οικογένειας: μητέρα, σύζυγος, νεαρό κορίτσι, πάντα υποδειγματική, χωρίς αληθινό φύλο ή κανένα ερωτισμό. Αντίθετα, στον Ζώρζ Μελιές, η γυναίκα αρχίζει να παίρνει μια θαυμάσια ερωτική μορφή: γυναίκες - αράχνες, γυναίκες - πλανήτες, γοργόνες, κλπ., που μοιάζουν να βγήκαν από τούς πίνακες ενός Μάξ Έρνστ («Ο στοιχειωμένος Πύργος», 1897. «Ταξίδι στη Σελήνη», 1902. «Η θαυμάσια ζωντανή βεντάλια», 1904. «Το παλάτι των 1001 νυχτών», 1905. «200.000 λεύγες υπό τη θάλασσα», 1907, κ.ά.).

Τήν ίδια περίπου εποχή, στις ΗΠΑ και στην Αγγλία, η γυναίκα σαν αντικείμενο του σέξ (σαν εμπορεύσιμο δηλαδή είδος) κυριαρχεί στην κινηματογραφική αγορά. Στα «Κινητοσκόπια» του Έντισον, στις ΗΠΑ, ο θεατής, που πληρώνει για να δει, μέσα από δυό φακούς, ταινίες που διαρκούν μισό λεπτό, θαυμάζει ημίγυμνες γυναίκες, χορεύτριες που εκτελούν αισθησιακούς χορούς, άλλες που ξεντώνονται (αφήνοντας πάντα λιγοστά εσώρουχα), κλπ. Στην Αγγλία, οι κινηματογραφιστές της «σχολής του Μπράιτον» μας προσφέρουν μια δική τους, το ίδιο τολμηρή άποψη της γυναίκας: «Η Σταχτοπούτα και η νεράιδα» του Τζώρτζ Άλμπερτ Σμιθ, 1898, «Το φλέρτ του στρατιώτη», και «Έλα σε παρακαλώ», 1898, του Ρόμπερτ Γουίλλιαμ Πάλ, «Τι βλέπει κανείς με το τηλεσκόπιο», 1901, και πάλι του Σμιθ, κ.ά.

Στις ΗΠΑ, όμως, οι ταινίες των «Κινητοσκοπιών» (που αναγκαστικά είχαν, κάθε φορά, από ένα θεατή) άρχισαν να προβάλλονται σε κανονική οθόνη, χρησιμοποιώντας το «Βιτασκόπιο» (μηχάνημα παρόμοιο με τον Κινηματογράφο των αδερφών Λυμιέρ), οι διάφοροι «προστάτες της ηθικής» κι εχθροί του έρωτα αρχίζουν ν' ανησυχούν και δεν χάνουν την ευκαιρία να επέμβουν. Τη δικαιολογία τους τη δίνει η ταινία «Το φιλί της Έρβιν και του Τζών Ράις» (1896), που γύρισε ο Φράνκ Γκάμμον για τον Έντισον. Παρ' όλο που σήμερα το φιλί αυτό μάς φαίνεται αθώο, αν όχι κωμικό, στην εποχή του, σκανδάλισε, με το ρεαλισμό και το υπερφυσικό του μέγεθος (η σκηνή ήταν γυρισμένη σε γκρό πλάνο), τις διάφορες γεροντοκόρες και τους πουριτανούς. Ένας μάλιστα δημοσιογράφος (ο Χέρμπερτ Στόουν) έγραψε ένα άρθρο (βλ. βιβλίο «Ένα εκατομμύριο και μιά νύχτες» του Τέρρυ Ράμσεϋ, Νέα Υόρκη, 1937) ζητώντας την επέμβαση της αστυνομίας γιατί το φιλί της Μαίη Έρβιν και του Τζών Ράις, «μεγεθυμένο σε γαργαντουικές διαστάσεις κι



Θήντα Μπάρα στη «Σαλώμη» (1918) του Γκόρντον Έντουαρντς.

επαναλαμβανόμενο τρεις φορές γίνεται εντελώς εμετικό ... και η παράσταση, με την τονισμένη της χυδαιότητα, μοιάζει σχεδόν ανήθικη».

Την ίδια χρονιά με «Το φιλί», η αστυνομία, για να μην απαγορεύσει εντελώς μία ταινία, όπου η χορεύτρια Φατιμά χόρευε ένα αισθησιακό (για την εποχή του) χορό της κοιλιάς, τράβηξε πάνω στο ίδιο το σελλουλόιντ χοντρές γραμμές, που κάλυπταν τα πιο «επικίνδυνα» μέλη του λικνιστικού σώματος της χορεύτριας... Η γυναίκα, όταν αντιπροσωπεύει τον έρωτα και το σέξ γίνεται επικίνδυνη για την αστική κοινωνία και διώκεται με κάθε μέσο. Αντίθετα, στην ίδια κοινωνία το έγκλημα κι η βία περιγράφονται, στον κινηματογράφο, με την παραμικρή λεπτομέρεια, απο την προμελέτη και την προετοιμασία μέχρι την εκτέλεσή τους.

Οι ερωτικές ταινίες του Έντισον είχαν μεγάλη επιτυχία, γι' αυτό διάφορες γαλλικές εταιρίες αρχίζουν να τις μιμούνται και πολλές φορές τις ξεπερνούν σε χάρη και τολμηρότητα. Στον κατάλογο της εταιρίας



Μαίρη Πίκφορντ στο «Καμάρι τής οικογένειας» (1917) του Μωρίς Τουρνέρ.

των αδερφών «πατέ», κάτω απο τον τίτλο «ελευθεριάζουσες σκηνές πικάντικου χαρακτήρα», βρίσκουμε ταινίες όπως, «Η νύφη ετοιμάζεται να ξαπλώσει», «Το μοντέλο ξεντύνεται», «Τό ξύπνημα της Παριζιάνας», «Η γέννηση της Αφροδίτης». Η Λουίζ Μιλλύ, αρτίστα των καμπαρέ και μοντέλο των τολμηρών καρτ - ποστάλ της εποχής, γίνεται διάσημη με τις ημίγυμνες εμφανίσεις της σε παρόμοιες ταινίες. Από την παραγωγή αυτή δεν λείπει κι ο Μελιές. Στους καταλόγους του βρίσκουμε πολλές ταινίες με «καλλιτεχνικό» (όπως τα ονόμαζαν οι Γάλλοι) θέματα: «Λύκειο κοριτσιών», «Φιδίσιος χορός» (1896), «Πούλημα σκλάβων στο χαρέμι» (1897), «Η νύφη ετοιμάζεται να ξαπλώσει» (1899), τίτλος πολύ συνηθισμένος εκείνη την εποχή, κ.ά. Οι ταινίες αυτές είναι πρόδρομοι της γυναίκας του κινηματογράφου, που θα κυριαρχήσει λίγα χρόνια αργότε-



Λίλιαν Γκίς στο «Σπασμένο κρίνο» (1919) του Ντ.Γ. Γκρίφφιθ.

ρα, με τις Ιταλίδες ντίβες και τις αμερικανίδες Βάμπ και θα φτάσει στο απόγειό της με τη Λουίζ Μπρούκς, τη Γκρέτα Γκάρμπο, τη Μάρλεν Ντήτριχ, τη Μαίη Γουέστ και άλλες και άλλες.

Η μαγεία του κινηματογράφου δίνει στη γυναίκα μια ιδιαίτερη ομορφιά και μιá εντελώς ξεχωριστή οντότητα. Αυτό το καταλαβαίνουν, σχεδόν από την αρχή, όλοι οι έξυπνοι παραγωγοί αλλά κι οι σκηνοθέτες. Ένα ωραίο πρόσωπο, μια λεπτή κίνηση ή έκφραση (που στο θέατρο, για παράδειγμα, θα ήταν εντελώς ασήμαντη) παίρνουν, με τη χρήση του γκρό πλάνου, ξεχωριστή αξία. Η κινηματογραφική εικόνα μετατρέπεται έτσι σ' επέκταση του ατομικού όνειρου, σε δημιουργό μιάς αχαλίνωτης φαντασίας, που από στιγμή σε στιγμή κινδυνεύει να προκαλέσει έκρηξη και να τινάξει στον αέρα κάθε λογική (και μαζί αστική) αξία. Η γυναίκα

στην οθόνη μετατρέπεται έτσι σε καθαρή πρόκληση, πράγμα που οι περισσότερες αστυνομίες κι η κάθε λογοκρισία προσπαθούν με κάθε τρόπο να περιορίσουν, αν όχι να εξαφανίσουν.

Οι Ιταλοί, ανάμεσα στους πρώτους, αναγνωρίζουν τη ξεχωριστή αξία της και δημιουργούν τις πρώτες «θέες», τις «ντίβες» (1910 - 1911). Η Λυντα Μπορέλλι, η Φραντσέσκα Μπερτινι, η Πίνα Μονικέλλι, η Μαρία Ζακομπίνι, γυναίκες γεμάτες φλόγα και πάθος, που παρασύρουν και καταστρέφουν το κάθε τι στον «αμαρτωλό» δρόμο τους, ανατρέπουν κάθε προηγούμενη αντίληψη του κοινού για τη γυναίκα, αποθεώνοντας την προκλητική και σκανδαλώδη ομορφιά τους. Οι ντίβες αυτές που ράγιζαν τις καρδιές των αντρών και τους οδηγούσαν στην καταστροφή καταστρέφοντας ταυτόχρονα και τον εαυτό τους, ήταν τα πρώτα χαρακτηριστικά δείγματα της μοιραίας γυναίκας στον κινηματογράφο.

Τήν ίδια εποχή με τις ιταλίδες «ντίβες», στη Δανία παρουσιάζεται η πρώτη «Βάμπ» στο πρόσωπο της Άστα Νήλσεν. Με την πρώτη της ταινία, «Ο έρωτας μιάς χορεύτριας» η Νήλσεν εισάγει μιά μοιραία χορεύτρια που ο έρωτάς της καταστρέφει τους πάντες, μαζί και την ίδια. Αυτή τη Βάμπ θα χρησιμοποιήσει ο αμερικανικός κινηματογράφος για να λανσάρει στις δικές του παραγωγές μ' ένα πιό μελετημένο κι εμπορικό τρόπο. Πρώτο του δημιούργημα, η Αμερικανίδα Θηοντόσια Γκούντμαν που θα μετατραπεί σε Θήντα Μπάρα, προκαλώντας γύρω από τ' όνομά της το μυστήριο (το ίδιο το όνομά της ήταν αναγραμματισμός της λέξης «αραβικός θάνατος», ενώ η «βιογραφία» που τής έφτιαξε το Χόλλυγουντ την ήθελε να είναι γεννημένη στα πόδια των Πυραμίδων, από τό σμίξιμο ενός Σείχη και μιάς Αιγυπτίας πριγκίπισσας). Σέ ταινίες όπως το «Ήταν ένας τρελλός», «Κάρμεν» (1916), «Κλεοπάτρα», «Μαντάμ Ντυπαρύ» (1917), «Σαλώμη», «Όταν μιά γυναίκα αμαρτάνει» (1918), κ.ά., η Θήντα Μπάρα παρουσίασε το ίδιο πάντα προκατασκευασμένο σέξ - απήλ, πού ήθελε να μοιάζει με αιγυπτιακά αγάλματα, και που είχε τόση επιτυχία στο αμερικανικό και ξένο κοινό. (Ο τύπος της γυναίκας τής αποκαλέστηκε «βάμπ», από τη λέξη «βαμπίρ», που σημαίνει βρυκόλακας, γιατί, όταν φιλούσε τον εραστή της του ρουφούσε τα χείλη μ' ένα πάθος που έμοιαζε σαν να του ρουφούσε τη ψυχή του).

Ενώ οι ντίβες κι οι βάμπ έδιναν μιά προχωρημένη γιά την εποχή τους εικόνα της γυναίκας, ο κινηματογράφος (και βασικά ο αμερικανικός) ανέπτυξε ταυτόχρονα κι ένα είδος κινηματογραφικής γυναίκας: της καλής, πιστής κι υπομονετικής γυναίκας. Της γυναίκας που την αντιπροσώπευαν η Μαίρη Πίκφορντ, που πολύ εύστοχα ονομάστηκε «η μικρή αρραβωνιαστικιά της Αμερικής» («Η μικρή πριγκίπισσα», 1917,



Οί λουώμενες καλονές του Μάκ Σέννετ.

«Η Ρεβέκκα της Φάρμας Σάννουμπρουκ», 1918, «Πολλυάνα», 1919, «Ο μικρός Λόρδος Φόντλερού», 1921, «Η μικρή Άννυ Ρούνυ», 1925, «Το καλύτερό μου κορίτσι», 1927, κ.ά), η Λίλιαν Γκίς, τακτική πρωταγωνίστρια του Ντ. Γ. Γκρίφιθ («Η γέννηση ενός έθνους», «Μισαλλοδοξία», «Το λευκό ρόδο», 1923, κ.ά.), και άλλες. Οι γυναίκες αυτές παρουσιάζονταν συνήθως ανυπεράσπιστες κι εύθραστες (φτάνει να θυμηθούμε το βουτηγμένο σ' ένα έξοχο ρομαντισμό «Σπασμένο κρίνο» του Γκρίφιθ, όπου η Γκίς πέθαινε κάτω από τα βάνουσα κι απάνθρωπα χτυπήματα ενός μέθυσου κι άστοργου πατέρα, επειδή τόλμησε ν' αγαπήσει ένα Κινέζο), έτοιμες να θυσιάστούν για την αγάπη του άντρα, που πάντα παρουσιαζόταν σαν το βασικό πρόσωπο της ταινίας και που γύρω του, εκτυλισσόταν βασικά η δράση.

Η γυναίκα στις κωμωδίες ήταν όμως κάτι το εντελώς διαφορετικό. Εδώ, η θηλυκή παρουσία είχε δύο βασικούς σκοπούς: πρώτα να ικανοποιεί και να προσελκύει όσο το δυνατό σε πιό προκλητικές στάσεις (πράγμα που αναγνώρισε πολύ νωρίς ο πανέξυπνος Μάκ Σέννετ, που δημιούργησε, παράλληλα με τους «Κήστοουν Κόπς», και τις «Μπέι-

δινγκ Μπιούτις», δηλαδή τις «Λουόμενες καλλονές» του, που εμφανίζονταν, συνήθως στις πλάζ, με τα εκτός μόδας, και κωμικά, κοστούμια του μπάνιου), κι ύστερα για να κινδυνεύουν χάρη του ήρωα και τις πίο πολλές φορές να δέχονται και να υποφέρουν τις ίδιες κακουχίες και τα ίδια χτυπήματα (του παράλογου «σλάστικ» που κυριαρχούσε τότε στην κωμωδία) με τον ήρωα.

Η εποχή της τζάζ - Λουίζ Μπρούκς, Κλάρα Μπόου

Με την είσοδο στη νέα δεκαετία, την περιβόητη «εποχή της τζάζ», με τα ξεγνοιαστα πάρτυ και την ανέμελη ζωή (που τόσο χαρακτηριστικά περιγράφει στα μυθιστορημάτα του ο Σκώτ Φιτζέραλντ), δημιουργείται ένα νέο είδος γυναίκας, η «φλάππερ», η «νεαρή κοπέλλα που περιφρονούσε τούς συμβατικούς περιορισμούς στη συμπεριφορά της και το ντύσιμό της» (σύμφωνα με το «Νέο Λεξικό Γουέμπστερ»). Η φλάππερ ήταν το σύμβολο της περιόδου της ευημερίας (στη διάρκεια της Προεδρίας των Χούβερ και Κούλιτζ), μιάς ευημερίας που για ορισμένους οφειλόταν στην Ποτοαπαγόρευση (που οδήγησε στην αύξηση της παραγωγής αλλά και τη δημιουργία του οργανωμένου εγκλήματος, των γκάγκστερ του Σικάγου, του Άλ Καπόνε και των άλλων συμμοριών).

Τη φλάππερ ενσάρκωσε στον κινηματογράφο, καλύτερα από οποιοσδήποτε άλλη στάρ, η Κλάρα Μπόου (1905 - 1965). Η Κλάρα ενσάρκωνε ακριβώς την ανέμελη κοπέλλα που περνούσε τις νύχτες στα πάρτυ, χόρευε τον «τρελλό χορό» της τζάζ, διασκέδαζε με τους άντρες κι αφηφούσε κάθε ηθικό ταμπού της τότε κοινωνίας. Σε ένα αριθμό κωμωδίες. («Παγίδα για άντρες», 1926, «Η πλαστική εποχή», 1926, «Κίντ Μπούτς», 1926, IT, 1927, «Παιδιά του διαζυγίου», 1927, κ.ά.), η στάρ αυτή, που οι έρωτες της με γνωστούς ηθοποιούς και σκηνοθέτες (Γκάρντ Κούπερ, Βίκτωρ Φλέμινγκ, Γκίλμπερτ Ρόλαντ, κ.ά.) προκαλούν σκάνδαλα και ξεσηκώνουν τους πουριτανούς των διαφόρων Οργανώσεων Ηθικής, εκπέμπει το IT («τέτοιο»), που δίνει και τον τίτλο στην πιο αντιπροσωπευτική ταινία της και που η σεναριογράφος της, Έλινορ Γκλύν, περιγράφει σαν «ένα είδος μαγνητισμού και προσωπικότητας, του φυσικού στους τρόπους και της έλλειψης της συστολής. Με λίγα λόγια: ένα πρόσωπο που είχε το IT ήταν ένα αγνό παιδί της φύσης, αδιάφορο για τη γνώμη του άλλου».

Η φλάππερ γίνεται συνώνυμη με τη χειραφετημένη γυναίκα της δεκαετίας του '20. Με τη φλάππερ το Χόλλυγουντ βρίσκει την ευκαιρία



Λουίζ Μπρούκς

ν' αυξήσει την επιρροή του όχι μόνο σ' ολόκληρη την Αμερική αλλά και την Ευρώπη κι αλλού. Το ντύσιμό της (σόρτς, μεταξωτές κάλτσες, καπέλλο), το μέικ - άπ (καλλυντικά, κρέμες, πούδρα, κραγιόν) δημιουργούν ολάκερες βιομηχανίες, που από τότε θα παραμείνουν αναπόσπαστο τμή-



Πόλα Νέγκρι

μα της στάρ του κινηματογράφου και που θα μετατρέψουν τη γυναίκα σ' ένα είδος στερεότυπου θηλυκού.

Εκτός από την Κλάρα Μπόου, ο αμερικανικός κινηματογράφος θα λανσάρει κι άλλες φλόππερ: την Κόλην Μοϋρ («Φλεγόμενα νιάτα»,



Γκλόρια Σουάνσον

1923, «Το κρασί της νιότης», 1924, κ.ά.), την Γκλόρια Σουάνσον, την Μαιη Μάρραιη τη Νόρμα Τάλμεητζ, κ.ά. Ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις φλόππερ της δεκαετίας παίρνει η μοναδική Λουίζ Μπρούκς, «η πιο όμορφη γυναίκα του κινηματογράφου», όπως πολύ σωστά την ονομάζει

στο βιβλίο του «Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο» ο Άδωνις Κύρου. Η παρουσία της ήταν σχετικά πολύ σύντομη, κατώρθωσε όμως ν' αφήσει την εντύπωση της πιό ωραιοῦς γυναίκας του κινηματογράφου (για την Μπρούκς βλέπε και την εξαιρετική περιγραφή που κάνει η Λόττε Άϊσνερ, στο βιβλίο της, «Η δαιμονική θόνη»). Η Μπρούκς κατορθώνει να συνδυάσει το σαρκικό με τον πνευματικό έρωτα, ξεπερνώντας έτσι τον κάπως περιορισμένο ρόλο της φλάππερ. Ενώ τη μιά στιγμή, η στάρ αυτή (με το θαυμάσιο μακρύ λαιμό, τα κλασσικά χαρακτηριστικά της, το χτένισμα αλλά Κλεοπάτρα, που της δίνουν κάτι από τ' αγάλματα της αρχαίας Ελλάδας) μπορεί να δημιουργήσει την εντύπωση της πιό αθάνας και αγνής κοπέλλας, την επόμενη μπορεί να σκορπίσει τον ερωτισμό και να προκαλέσει το ρίγος και του πιό απαιτητικού θεατή. Και δεν είναι τυχαίο που στην τελευταία σκηνή της ταινίας της, «Το κουτί Πανδώρας» (1929), του Πάμπστ, ο Τζάκ ο Αντεροβγάλης, που ανεβαίνει στο δωμάτιο της Λούλου, με σκοπό να τη σκοτώσει, αφήνει να του πέσει το μαχαίρι, μπροστά στη θαυμάσια κι εκπληκτική ομορφιά της, νικημένος απο την ανεπανάληπτη θηλυκότητά της. «Μόλις παρουσιαστεί, η θόνη σκίζεται, το άσπρο πανί μεταβάλλεται σε απελπιστικό τοπίο, επικίνδυνο ήλιο, προοπτική χωρίς τέλος. Είναι περιλαμπρή: Μελουσίβ, γυναίκα ζωο, γυναίκα παιδί, ερωμένη, είναι η όμορφη γυναίκα» («Άδωνι Κύρου: «Ο σουρρεαλισμός στον κινηματογράφο»). Εκτός από το «Κουτί της Πανδώρας» και «Το ημερολόγιο μιάς παραστρατημένης» (ή «Τρεις σελίδες ενός ημερολογίου», 1930), που σκηνοθέτησε ο Πάμπστ, η Μπρούκς γύρισε και ορισμένες ταινίες στις ΗΠΑ («Η Αμερικανίδα Αφροδίτη», 1926, «Ένα κορίτσι σε κάθε λιμάνι», 1928, του Χόκς, «Γουριστές κάλτσες», 1928, «Ζητιάνοι της ζωής», 1928, του Γουίλλιαμ Γουέλμαν, κ.ά.).

Η δεκαετία του '20 βλέπει και την αναβίωση της βάμπ. Οι αμερικανικές ταινίες της Πολωνέζας Πόλα Νέγκρι (που είχε ξεκινήσει σε γερμανικές ταινίες όπως η «Μαντάμ Ντυπαρύ»): «Απαγορευμένος Παράδεισος» (1924) του Λούμπιτς ή εκείνες της Γκλόρια Σουάνσον («Οι υποθέσεις του Ανατόλ», 1921, του Ντέ Μιλ, «Σάντι Τόμσον», 1928, «Βασίλισσα Κέλλυ», 1928, του Στροχάιμ), ή εκείνες της Νίτα Νάλντι, και άλλων, δείχνουν πως η «μοιραία γυναίκα» μπορεί ακόμη να ξεμυαλίσει τους άντρες και να τους οδηγήσει στην καταστροφή.

Χρειάστηκε το πονηρό ταλέντο ενός Έρνστ Λούμπιτς για να βοηθήσει τους Αμερικανούς και τις Αμερικανίδες να ξεπεράσουν μερικά από τα πιό επικίνδυνα ταμπού τους, ιδιαίτερα το σέξ και το γάμο. Σε ταινίες όπως «Ο γαμήλιος κύκλος» 1924, «Απαγορευμένος Παράδεισος 1924, «Η



Γκρέτα Γκάρμπο στή «Μάτα Χάρι» (1931) του Τζ. Φίτζμωρις.

βεντάλια της Λαιδης Γουίντερμάρ» 1925, «Ερωτική παρέλαση» 1929, κ.ά., ο Λούμπιτς ξεσκεπάζει, σχεδόν με κυνισμό, τα παρασκήνια του αστικού γάμου, κοροϊδεύοντας τόσο τον άντρα όσο και τη γυναίκα, βοηθώντας όμως, όπως παρατηρεί η Μάρτζορη Ρόζεν, με την κοροϊδία και το γέλιο, «το αντρικό κοινό ν' αρνείται τις απαιτήσεις της γυναίκας για προσωπική και κοινωνική ισότητα» (βλ. βιβλίο της, «Η Αφροδίτη του πόγκορν», Νέα Ύορκη, 1973).

Οι θεές της δεκαετίας του '30 - Γκάρμπο, Ντήντριχ, Χάρλοου, Μαιη Γουέστ

Με την Γρέτα Γκάρμπο, ο κινηματογράφος αποκτά μια γυναίκα αληθινό μυστήριο. Η Σουηδέζα αυτή ηθοποιός, που ανακάλυψε ο σκηνοθέτης Μώρις Στίλλερ («Ο θρύλος του Γκιόστα Μπέρλινγκ», 1924) και χρησιμοποίησε ο Πάμπστ σε μιά από τις καλύτερες ταινίες του («Ο δρόμος χωρίς χαρά», 1925), ήταν από τις πιο ξεχωριστές μορφές που



Μάρλεν Ντήτριχ

παρουσιάστηκαν στον κινηματογράφο. Οι ταινίες της — που οι περισσότερες γυρίστηκαν τα πρώτα χρόνια του Ηχητικού — δεν έχασαν ούτε σήμερα τη φρεσκάδα και τη γοητεία τους. Ταινίες όπως «Η σάρκα κι ο διάβολος» (1927) του Κλάρενς Μπράουν, «Το φιλί» (1929) του Ζάκ

Φεντέ, « Άννα Κρίστι» (1930) του Κλάρενς Μπράουν, «Σούζαν Λέννοξ» (1931) του Ρόμπερτ Ζ. Λέναρντ, «Μάτα Χάρι» (1931) του Τζώρτζ Φίτζμαυρις, «Γράντ Οτέλ» (1932) του Έντμουντ Γκούλντιγκ, «Βασιλίτσα Χριστίνα» (1933) του Ρόμπερτ Μαμούλιαν, « Άννα Καρένινα» (1935) του Κλάρενς Μπράουν, «Η κυρία με τις καμέλιες» (1936) του Τζώρτζ Κιούκορ, «Νινότσκα» (1936) του Έρνεστ Λούμπιτς, κ.ά. μας παρουσιάζουν μια γυναίκα «χαμένη στο όνειρό της, απλησίαστη (Έντγκαρ Μορέν, «Οι στάρ», αμερικάνικη έκδοση, 1960), μια γυναίκα που η ομορφιά της είναι η ομορφιά του πόνου» (Μπέλα Μπάλας, «Η θεωρία του φίλμ»), μια γυναίκα που ξέρει να δημιουργεί και να διατηρεί ανέγγιχτο το μύθο της. Η Γκάρμπο, όπως γράφει ο Άγγλος κριτικός Κένεθ Τάυναν, «μπορούσε (και το έκανε συχνά) νά ρίχνει το κεφάλι της μ' ευλυγισία πρὸς τα πίσω, σε ορθή γωνία με τη σπονδυλική της στήλη, και νά φιλά αχόρταγα όσο ποτέ, χουφτώνοντας το κεφάλι του εραστή της έτσι που νόμιζες πὸς έπιπε απ' αυτό» («Ο Τάυναν για το θέατρο», εκδ. Πένγκουιν, 1964).

Ένα παρόμοιο μύθο, μ' εκείνο της Γκάρμπο, καταφέρνει να δημιουργήσει και η Γερμανίδα Μάρλεν Ντήτριχ. Ανακάλυψη, ή πιο σωστά δημιούργημα του μεγάλου σκηνοθέτη Τζόζεφ φόν Στέρνμπεργκ, σαν ερμηνεύτρια της μοιραίας Λόλα - Λόλα, στον «Γαλάζιο άγγελο» (1930), η Ντήτριχ θα συνεχίσει μια λαμπρή, κι εκπληκτική καριέρα στις ΗΠΑ: «Μαρόκο» (1931), «Ατιμασμένη» (1931), «Τὸ εξπρές της Σαγκάης» (1932), «Ξανθή Αφροδίτη» (1932), «Η κόκκινη αυτοκρατορεία» (1934), «Ο διάβολος είναι γυναίκα» (1935), όλες ταινίες σκηνοθετημένες από τον Στέρνμπεργκ. Σ' αυτές η Ντήτριχ υποδυόταν μια γυναίκα που με την ομορφιά της παρασύρει όλους τούς άντρες αλλά που ξέρει νά θυσιάζεται για νά σώσει εκείνον που πραγματικά αγαπά («Μαρόκο», «Το εξπρές της Σαγκάης», «Ο διάβολος είναι γυναίκα»). Μόνο ο Στέρνμπεργκ κατάφερε να καταλάβει σωστά την Ντήτριχ και να δημιουργήσει μια γυναίκα, μοναδική στον αμερικάνικο κινηματογράφο, μια γυναίκα που μπόρεσε να γίνει κάτι το διαφορετικό από τη Γκάρμπο. Τὸ μύθο όμως της Ντήτριχ, με τις μοιραίες και αξεδιάλυτες δυνάμεις, θά καταστρέψουν στις ταινίες τους σκηνοθέτες όπως ο Τζώρτζ Μάρσαλ («Ο Ντέστρου επιστρέφει», 1939) και ο Ρενέ Κλαίρ («Η φλόγα της Νέας Ορλεάνης», 1941), δημιουργώντας μιάν άλλη Ντήτριχ, πιο γήινη και προσιτή, που καυγαδίζει με άλλες γυναίκες για να κρατήσει τον άντρα της καρδιάς της και χρησιμοποιεί αθέμιτα (και κωμικά) μέσα για να νικήσει.

Η δεκαετία του '30 ήταν η περίοδος του «αντιπρέσιον», της μεγάλης



Τζήν Χάρλοου στο «Δείπνο στις όχτώ» (1933) του Τζώρτζ Κιούκαρ.

οικονομικής κρίσης που είχε σαρώσει την Αμερική. Μαζί με τα εκατομμύρια τούς άνεργους, ένας μεγάλος αριθμός ανήκε στις γυναίκες, που την προηγούμενη δεκαετία είχαν αρχίσει να παίζουν ένα πιό ενεργητικό ρόλο στην κοινωνική ζωή του τόπου τους. Παρ' όλο το δράμα και τις ελλείψεις, ο αμερικανικός κινηματογράφος συνεχίζει να παρουσιάζει τη γυναίκα σαν άνθρωπο που παίρνει μέρος σε κάθε κοινωνική δράση. Ιδιαίτερα στις κωμωδίες (μουσικές ή απλές κομεντί), που γυρίζονται ασταμάτητα απ' όλες τις εταιρίες, η γυναίκα παρουσιάζεται σαν γραμματέας - δημοσιογράφος - χορεύτρια σύζυγος, έτοιμη πάντα να δουλέψει και να ιδρώσει για να κερδίσει τόν εκλεκτό της καρδιάς της. Η επιμονή της την κάνει πολλές φορές εκνευριστική («Ο κύριος Σμίθ πάει στην Ουάσιγκτον», 1939, του Φράνκ Κάπρα, «Μεγαλώνοντας τον Μπέμπη», 1938, του Χόκς, «Οι χρυσοθήρες του 1933» του Μέρβιν Λέρου, «Η γυναίκα της πρώτης σελίδας», 1935), πάντα όμως καταφέρνει να κάνει το δικό της. Ορισμένες φορές μετατρέπεται, ακόμη και σε ντετέκτιβ, ή και σε εγκληματία (ας μη ξεχνάμε πώς στη δεκαετία του '30 σκοτώνεται η περιβόητη Μπόννυ Πάρκερ, στο πλάι του φίλου της Κλάιντ Μπάρρου, απο ασυνόμους του Τέξας, ιστορία που θά δώσει το θέμα του στην ταινία «Μπόννυ και Κλάιντ» του Άρθουρ Πέν, στη δεκαετία του '60).



Μαίη Γουέστ

Τό ξανθό κακό κορίτσι του '30 εκπροσωπεί περισσότερο από κάθε άλλη η Τζήν Χάρλουου (1911-1937). Η Χάρλουου είναι η διασκεδαστική, σέξυ γυναίκα, πού ξέρει να χρησιμοποιεί το κορμί της κι όλες τις φυσικές χάρες της γιά να κερδίσει αυτό που ποθει. Σέ ταινίες όπως «Η ξανθιά με τά πλατινένια μαλλιά» (1931) του Κάπρα, «Η κοκκινομαλλούσα» (1932), «Κόκκινη σκόνη» (1932), «Σεξοβόμβα» (1933), «Το κορίτσι απ' το Μιζούρι» (1934), κ.ά. Η Χάρλουου μας προσφέρει διάφορες παραλλαγές της γυναίκας που υποφέρει αλλά ξέρει να κάνει και τους άλλους (ιδιαίτερα τους άντρες) να υποφέρουν. Ο τραγικός θάνατός της τόνισε την επίδραση της μητέρας της, σε μια γυναίκα που, σ' αντίθεση με τις αντιλήψεις αλλά και τη χειραφέτηση πού έδειχνε στους ρόλους της, φέρθηκε σάν ένα ανώριμο παιδί.



Ἡ Φαίη Ραίη στά χέρια τοῦ «Κίνγκ Κόγκ» (1933) τῶν Σέντοακ καί Κοῦπερ.



Πωλέτ Γκοντάρνι στούς «Μοντέρνους καιρούς» (1936) τοῦ Τσαπλιν.

Μιά άλλη ξανθιά της δεκαετίας είναι η Μαιή Γουέστ, η γυναίκα που πέτυχε να σατιρίσει το σέξ και για την τόλμη της αυτή έστρεψε κατά πάνω της όλα τα πυρά της πουριτανικής λογοκρισίας. Η ειλικρίνεια της Μαιή, η αθυροστομία της, η τολμηρότητα με την οποία αντιμετώπιζε το σέξ και τούς άντρες, ήταν σίγουρα κάτι το ανεπανάληπτο για τον αμερικανικό κινηματογράφο όχι μόνο της περιόδου αλλά και των επόμενων τριών τουλάχιστο δεκαετιών. Από τη δεύτερη ταινία της, και πρώτη στην οποία πρωταγωνιστούσε, «Τόν αδίκησε» (1933), η Μαιή έδειξε τη δύναμη και την αυτοκυριαρχία να κατευθύνει την τύχη της και, με τις ταινίες της («Δέν είμαι άγγελος» 1933, «Πηγαίνοντας στην πόλη», 1934, «Η ωραία της δεκαετίας του 1890», 1934, «Η Άννα του Κλόνταϊκ», 1936, «Πήγαινε στη Δύση, νεαρέ», 1937, «Κάθε μέρα είναι γιορτή», 1937, «Μικρή μου τσικαντή», 1939, κ.ά.), κατάφερε να σώσει από τη πτώχευση την εταιρία «Παραμάουντ». Για τη Γουέστ όμως και τις ελευθεροστομίες της (που δεν ήταν παρά παρωδίες του σέξ) ο Κώδικας Ηθικής του Χόλλυγουντ γίνεται πιο αυστηρός και παραμένει βασικά ο ίδιος μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960.

Η χρησιμοποίηση της γυναίκας σα μέσο ερωτικής ικανοποίησης αναπτύσσεται, στη δεκαετία του '30, βασικά στα μιούζικαλ και τις ταινίες τρόμου. Στις μουσικοχορευτικές ταινίες του ζευγαριού Φρέντ Ασταίρ - Τζίντζερ Ρότζερς και πιο πολύ ακόμη στα γεωμετρικά μπאלέτα του Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ («Χρυσοθήρες του '33», «42η οδός», «Χρυσοθήρες του '35», «Φούτλαϊτ Παρέντ», «Χρυσοθήρες του '37», κ.ά.), οι ημίγυμνες χορεύτριες και οι όλο αισθησιασμό κινήσεις της μηχανής δημιουργούν μια ατμόσφαιρα ερωτισμού που δύσκολα βρίσκουμε σε άλλες ταινίες. Τόν ίδιο ερωτισμό δημιουργούν και οι ταινίες που γυρίζονται στη διάρκεια της «χρυσής εποχής» του τρόμου: στον «Φρανκενστάιν» (1931) του Τζέημς Γουέηλ, τον «Δράκουλα» του Τόντ Μπράουνινγκ, στο «Πιο επικίνδυνο κυνήγι» (ή «Τά σκυλιά του Κόμη Ζάρωφ», 1932) των Σέντσακ και Κούπερ, στο «Νησί του Δρα Μορώ» (1932), στη «Μνηστή του Φρανκενστάιν» (1935) του Μπράουνινγκ, και πάνω απ' όλα στον αριστουργηματικό «Κίνγκ Κόνγκ» (1933) των Σαϊντσακ και Κούπερ, οι ηρωίδες, συνήθως με λιγοστά, ή σχισμένα ρούχα, φωνάζουν και στριγγλίζουν, ενώ τις μεταφέρουν στην αγκαλιά τους τα αποκρουστικά τέρατα, προσφέροντας, μέσα απ' τόν τρόπο και τα φροϋδικά σύμβολα, μιά δυνατή δόση ερωτισμού, που καταφέρνει να ξεγελάσει τα στενοκέφαλα μυαλά της Λογοκρισίας.

Πλάι στο τυποποιημένο ρεύμα της γυναίκας, όπως διαμορφώνεται

στη δεκαετία αυτή, έχουμε και τις λιγιστές εξαιρέσεις, που μας παρουσιάζουν μορφές γυναικών που πάνω απ' όλα ξεχωρίζουν για την ανθρωπιά και την ευαισθησία τους: της γυναίκας όπως στο συγκινητικό «Έχω δικαίωμα να ζήσω» (1936) του Φρίτς Λάνγκ, που παραστέκεται, ακόμη και στο θάνατο, στον αγαπημένο της που αντιμετωπίζει μιάν εχθρική κι απάνθρωπη κοινωνία, της γυναίκας στο θαυμάσιο «Πήτερ Ίμπετσόν» του Χέρνυ Χαθαγουαίη που πραγματοποιεί τον «Τρελλό Έρωτα» (αυτό που οι σουαρεαλιστές αποκαλούν *amour fou*) με τον αγαπημένο της, πέρα από το χρόνο και τον τόπο, της γυναίκας στο «Ζωολογικό κήπο της Βουδαπέστης» (1932) του Ρόουλαντ Λή, που γνωρίζει το μεγάλο έρωτα σ' ένα παράξενο, μαγευτικό ζωολογικό κήπο, της γυναίκας στο «Ταξίδι χωρίς επιστροφή» (1932) του Τάυ Γκάρνερ, που συναντά τον αγαπημένο της πέρα από το θάνατο, της γυναίκας, τέλος, που μέσα στην καρδιά του «αντιπρέσιον» αγωνίζεται μαζί με τον αγαπημένο της για μιά καλύτερη και ευτυχισμένη ζωή («Διαβατικά πουλιά», 1933, του Φράνκ Μπορζέιγκι).

Κοντά σ' αυτές τις γυναίκες δέν πρέπει να ξεχνάμε και τη θαυμάσια Πωλέτ Γκοντάρντ, που αποδείχεται αντάξια του Σαρλώ, στους αριστουργηματικούς «Μοντέρνους καιρούς» (1936) του Τσάρλι Τσάπλιν.

Ο μισογυνισμός της δεκαετίας του '40

Σημαδιακή για το μισογυνισμό, που θ' αναπτυχθεί στη δεκαετία του 1940 και που θα οδηγήσει στην καταστροφή των μύθων της γυναίκας όπως την ενσάρκωσαν η Γκάρμπο και η Νήτριχ, είναι μια ταινία που γυρίστηκε ένα χρόνο πριν αρχίσει η νέα δεκαετία: το «Όσα παίρνει ο άνεμος» (1939) του Βίκτωρ Φλέμινγκ. Η ηρωίδα της ταινίας, Σκάρλετ Ο'Χάρα (που την ερμήνευσε με τελειότητα η Βίβιαν Λή), αντιπροσωπεύει, στην πραγματικότητα, τη σύγχρονη Αμερικανίδα, τη γυναίκα που μαθαίνει να χρησιμοποιεί τις μεθόδους των αντρών για να επιπλεύσει σε μια αντροκρατούμενη κοινωνία. Η Σκάρλετ γίνεται έτσι, «η πρώτη μορφή απομυθοποίησης της γυναίκας» (βλ. Ζάκ Σικλιέ, «Ο μύθος της γυναίκας στον αμερικανικό κινηματογράφο», Παρίσι, 1956). Η Σκάρλετ παρουσιάζεται σαν γυναίκα που θέλει να κυριαρχήσει, γι' αυτό και χρησιμοποιεί κάθε μέσο για να αποκτήσει χρήματα (μιά και σε μια καπιταλιστική κοινωνία το χρήμα είναι εκείνο που προσφέρει τη δύναμη), και για



Η Τζέην Γκρήαρ στο «Μέσα απ' τό παρελθόν» (1947) του Ζάκ Τουρνέρ.

να κερδίσει κυνηγάει τους άντρες. Στο κυνήγι όμως, αυτό, η Σκάρλετ μετατρέπεται σε μία ψυχρή γυναίκα, που δεν μπορεί να δώσει τίποτα από τον εαυτό της, γι' αυτό και τελικά χάνει τον μόνο άντρα που την καταλαβαίνει, τον Ρέτ Μπάτλερ.

Ο μισογυνισμός που αρχίζει να παρουσιάζεται στο «Όσα παίρνει ο άνεμος» θα πάρει συγκεκριμένη, και προσχεδιασμένη μορφή στις ταινίες της δεκαετίας του '40. Ξεκινώντας από τον κλασικό «Πολίτη Καιήν» (1941), του Όρσον Γουέλς (όπου ο γάμος του μεγιστάνα Καιήν οδηγεί σε αδιέξοδο και ρήξη) και φτάνοντας ως τα «φιλμ-νουάρ» της περιόδου «Το «Γεράκι της Μάλτας» (1941) του Τζών Χιούστον, όπου ο ιδιωτικός ντετέκτιβ Σπέην (Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ) αναγκάζεται να παραδώσει στην αστυνομία τη γυναίκα που αγάπησε, μιά και φοβάται πώς μπορεί να τον προδώσει όπως πρόδωσε τόσους άλλους, το «Μεγάλο ύπνο» (1946) του Χάουαρντ Χάκς, όπου οι γυναίκες (Λώρεν Μπακάλ, Μάρθα Βικερς) αποδειχονται διεστραμμένες, καταστροφικές και εγκληματίες, το *Shanghai Gesture* (1941) του Τζόσεφ φόν Στέρνμπεργκ, το «Αντίο, γλυκιά μου» (1944), του Έντουαρντ Ντμήτρικ, το «Η κυρία της λίμνης» (1946), του Ρόμερτ Μοντγκόμερυ, το «Με διπλή ταυτότητα» (1944) του Μπίλλυ



Τζέην Ράσσελ

Γουάιλντερ, όπου η Μπάρμπαρα Στάνγουϊκ παρασύρει τον ασφαλιστή Φρέντ Μάκ Μάρρεϋ στο να δολοφονήσει τον άντρα της (για να πάρουν τη διπλή ασφάλεια ζωής), κ.ά.

Άλλες χαρακτηριστικές ταινίες νουάρ της περιόδου είναι το «μέσα από το παρελθόν» (1947) του Ζάκ Τουρνέρ, όπου μιά μοιραία Τζέην



Τζέννιφερ Τζόουνς στή «Μονομαχία στον ήλιο» (1946) του Κίνγκ Βίντορ.

Γκρήαρ οδηγεί τον Κέρκ Ντάγκλας και τον Ρόμπερτ Μίτσαμ στην καταστροφή και το θάνατο. Ένα τύπο διεστραμμένης γυναίκας ερμηνεύει και η Μπάρμπαρα Στάνγουϊκ στην ταινία «Ο παράξενος έρωτας της Μάρθα Άϊβερς» (1946) του Λούις Μάιλστοουν, ενώ η Τζήν Τίρνεϋ, στο «Ας την κρίνει ο θεός» (1946) του Τζών Στώλ φτάνει στο σημείο ν' αυτοκτονήσει για να μπορέσει να ενοχοποιήσει την αντιζηλό της. Ένα παρόμοιο αχαλίνωτο πάθος κυβερνά τη Λάνα Τάρνερ στην ταινία «Ο ταχυδρόμος χτυπά πάντα δυό φορές» (1946) του Τάυ Γκάρνερ (μεταφορά ενός έργου του συγγραφέα Τζέημς Καϊν, που διασκεύασε το 1942 και ο Βισκόντι με το «Οσσεσιόνε»), μ' αποτέλεσμα να οδηγήσει τον εραστή της, Τζών Γκάρφηντ, στο φόνο και την αγχόνη.

Η δεκαετία του '40 είναι, στα πρώτα της χρόνια, η περίοδος του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου, περίοδος που δημιουργείται και η «πιν-άπ», η όμορφη, ελκυστική στάρ, που η φωτογραφία της στολίζει τα παραπήγματα και τα χαρακώματα των Αμερικανών στρατιωτών. Από τις πιο γνωστές «πιν-άπ», ξεχωρίζουν η Μπέττυ Γκρέημπλ («Φεγγάρι πάνω απ' το Μιάμι», 1941, «Κόνεϋ Άϊλαντ», 1943, «Πιν-άπ γκέρλ» 1941, «Η φίλη μου η Σάλ» 1942, «Δέ ήσουν ποτέ ωραία, 1942, «Κάβερ γκέρλ», 1944).

Στη «Τζιλντα» (1944) του Τσάρλς Βίντορ, η Χένγουορθ παρουσιάζεται σαν μιά όλη αισθησιασμό κι ερωτική φλόγα γυναίκα που προκαλεί και ταπεινώνει τους άντρες (ο Τζώρτζ Μακρέντνυ την παντρεύεται μόνο για να έχει κοντά του ένα αντικείμενο ανεκτίμητης ομορφιάς κι ο Γκλέν Φόρντ την απωθεί, προτιμώντας την ύποπτη φιλία του με τον άντρα της). Κι αν τελικά η «Τζιλντα» τελειώνει μ' ένα «χάπνυ-έντ» η απομυθοποίησή της θα πραγματοποιηθεί με τρόπο ροδυνηρό, στην «Κυρία απ' τη Σαγκάη» (1948) από τον Όρσον Γουέλς: η φαινομενικά αθώα ηρωίδα, που μας παρουσιάζεται σ' όλη σχεδόν την ταινία ντυμένη στ' άσπρα, δεν είναι παρά μια συμφεροντολόγα δολοφόνος, που παρασύρει στα δίχτυα της τον αθώο Ιρλανδό ναύτη (Όρσον Γουέλς) γι' αυτό και θ' αφηθεί να πεθάνει μόνη, ζητώντας μάταια βοήθεια από τον άντρα που την αγάπησε.

Την ίδια γήινη σεξουαλικότητα με τη Χένγουορθ παρουσιάζει και η Τζέην Ράσσελ, η γυναίκα με τα ωραιότερα στήθη. Δημιούργημα του παραγωγού Χάουορντ Χιούς, η Ράσσελ κάνει την πρώτη της εμφάνιση στον «Παράνομο» (1946), για να παρμεριστεί με περιφρόνηση από τους δύο άντρες, που προτιμούν τ' άλογά τους απ' αυτήν. (Στη δεκαετία του '50, η Ράσσελ θα μπορέσει να εκμεταλλευτεί τις φυσικές της χάρες σε ταινίες όπως, «Οι άντρες προτιμούν τις ξανθές», 1953, κ.ά.).

Μιά παρόμοια γήινη σεξουαλικότητα κι ένα φλογερό αισθησιασμό παρουσιάζουν αστέρια η Άβα Γκάρντερ (όπως αποκαλύπτεται με το θρίλλερ, «Οι δολοφόνοι», 1946, του Ρόμπερτ Σιόντμαρκ, από τα χαρακτηριστικά φιλμ - νουάρ της περιόδου, με την στάρ στο ρόλο μιάς γυναίκας που προκαλεί το θάνατο του ήρωα) και η Τζέννιφερ Τζόουνς (η αποκάλυψη του αισθησιακού γουέστερν «Μονομαχία στον ήλιο», 1946, του Κίνγκ Βίντορ, που ο παράφορος έρωτάς της προκαλεί το θάνατο πολλών αντρών, μαζί και του αγαπημένου της, που τη φορά αυτή διαλέγει να πεθάνει μαζί του).

Μαίριλυν Μονρόε και οπισθοχώρηση της δεκαετίας του '50

Στή διάρκεια της δεκαετίας του '50 αρχίζει να παρατηρείται ένα είδος οπισθοχώρησης στην ανεξαρτησία και τη σχετική απελευθέρωση που η γυναίκα είχε αρχίσει ν' αποκτά στα χρόνια του '40. Στην περίοδο του πολέμου, με την απουσία των αντρών στο μέτωπο, οι γυναίκες είχαν πάρει σημαντική θέση στην παραγωγική ζωή του τόπου. Με την επιστροφή όμως των στρατιωτών από τον πόλεμο αρχίζει να δημιουργείται μιά περίοδος ανεργίας (στην οποία υποφέρουν τόσο οι άντρες όσο κι οι γυναίκες).



Η Μάϊλιν Μονρόε σέ μιά φωτογραφία «Κλασική» καί πασίγνωστη

Η δεκαετία που ακολουθεί εισάγει από τη μιά το φόβο ενός ατομικού πολέμου (η δοκιμή της βόμβας φτάνει στο σημείο να σχετιστεί με τη Ρίτα Χέυγουορθ, την πιό διάσημη «πίν-άπ» της εποχής) κι από την άλλη μιά περίοδος ευημερίας υπό τη διακυβέρνηση του Αϊζενχάουερ. Η ευημερία αυτή περιορίζει και πάλι τη γυναίκα στο σπίτι και το νοικοκυριό — ο γυναικείος πληθυσμός είναι μεγαλύτερος από εκείνο των αντρών κι η

αναζητηση συζύγου γίνεται ένας από τους βασικούς σκοπούς κάθε νεαρής κοπέλλας κι είναι στη βάση των περισσότερων ταινιών του '50: «Οι άντρες προτιμούν τις ξανθές» (1953) του Χάουωρντ Χώκς, «Ο μπαμπάς της νύφης» (1950) του Βιντσέντε Μινέλλι, «Εφτά νύφες για εφτά αδέρφια» (1954) του Στάνλεϋ Ντόνεν, κ.ά.

Σ' αυτή την περίοδο αναπτύσσεται και η πληθωρική γυναίκα, που την εκφράζει πιό καλά απ' οποιαδήποτε άλλη η Μαίριλιν Μονρόε (1926-1962). Τα προκλητικά στήθη και οι ελκυστικές γάμπες είναι τα δύο βασικά ατού της νέας στάρ, που μοιάζει να συνδυάζει τη φρεσκάδα και το χιούμορ της Τζήν Χάρλοου με τις απαιτήσεις της μοντέρνας γυναίκας. Σε ταινίες όπως το *Monkey Business* (1952) του Χάουωρντ Χώκς, «Νιαγάρας» (1953) και πάλι του Χώκς, «Ποτάμι χωρίς επιστροφή» (1954) του Όττο Πρέμιγκερ, «Εφτά χρόνια φαγούρα» (1955) και «Μερικοί το προτιμούν καυτό» (1959) του Μπίλλυ Γουάιλντερ, η Μαίριλιν ερμηνεύει ένα κύπως κουτό, αλλά ευαίσθητο κορίτσι, που, αν φαινομενικά παρουσιάζεται σαν βουτηγμένη στην αμαρτία, στην πραγματικότητα έχει αγνή καρδιά και ψάχνει μόνο για τον άντρα που θα την καταλάβει και θα της προσφέρει την ευτυχία αλλά, συχνά, και την οικονομική άνεση (πολλές φορές πιστεύει ότι βρήκε τον πιό κατάλληλο άνθρωπο, που, τελικά αποδειχνεται το ίδιο φτωχός μ' αυτήν).

Προς το τέλος της δεκαετίας, η Μαίριλιν θα προσπαθήσει ν' απαρνηθεί αυτό που την έκανε διάσημη (τη φυσική ομορφιά της) αναζητώντας ρόλους καλλιτεχνικούς, υψηλής ποιότητας (γι' αυτό κι ο άτυχος γάμος της με το συγγραφέα Άρθουρ Μίλλερ), καταφέροντας ν' αποδείξει ότι είχε κι ευαισθησία και ταλέντο («Ο πρίγγιπας κι η χορεύτρια», 1957, του Λώρενς Ολίβιε και «Οι αταίριαστοι», 1961, του Τζών Χιούστον).

Στ' αχνάρια της Μονρόε ακολούθησαν η Τζέην Μάνσφελντ, η Ανίτα Έκμπεργκ, αργότερα η Καρόλ Μπέηκερ, ενώ η Γαλλία λανσάρε την Μπριζίτ Μπαρντό, ένα είδος «σέξυ - γατούλας», που συνδυάζε την αθωότητα με τον αισθησιασμό της Ντήτριχ στο «Γαλάζιο άγγελο». Στην ταινία «Και ο Θεός έπλασε τη γυναίκα» (1956), του συζύγου της Ροζέ Βαντίμ, η Μπαρντό ενσαρκώνει τον τύπο που θα την κάνει διάσημη σ' ολόκληρο τον κόσμο και που θα επαναλαμβάνει σ' όλες τις επόμενες ταινίες της. Η πληθωρική στάρ αναπτύσσεται και σ' άλλες χώρες, ιδιαίτερα την Ιταλία, με τη Σοφία Λόρεν («Η γυναίκα του ποταμού», 1955, «Το παιδί και το δελφίνι», 1957, «Το κλειδί», 1958, κ.ά.), τη Τζίνα Λολομπρίτζινα («Ψωμί έρωτας και φαντασία», 1953, «Ο Σολομών και η βασίλισσα του Σαββά», 1959, κ.ά.) κι αργότερα την Κλαούντια Καρντινάλε («Ο κλέψας του κλέφαντος», 1958, «Ο ωραίος Αντόνιο», 1959, κ.ά.), και



Μπριζίτ Μπαρντό στο «Καί ό Θεός έπλασε τή γυναίκα» (1956) του Ροζέ Βαντίμ.



Κλαούντια Καρντινάλε στο «Κορίτσι του Μπούμπε» (1965) του Λουίτζι Κομεντσίνι.

άλλες, ενώ η Αγγλία απαντά με τη Ντιάνα Ντόρς.

Στην ίδια περίοδο, στις ΗΠΑ, εμφανίζονται στάρ όπως η Ελιζαμπεθ Τέηλορ, η Ντέμπυ Ρέυνολντς, η Ντόρις Νταιή, η Γκρέης Κέλλυ, και η Κίμ Νόβακ. Η τελευταία, παρά το σημαντικό της σέξ-αππλ παρουσίαζει και μιá ξεχωριστή προσωπικότητα, ιδιαίτερα σε ταινίες όπως το «Πικ νικ» (1955) του Τζόζουα Λόγκαν, «Ο άνθρωπος με το χρυσό χέρι» (1956) του Όττο Πρέμινγκερ και Jeanne Eagels (1957) του Τζώρτζ Σιντνεύ.

Παράλληλα, στάρ κάποιας μεγαλύτερης ηλικίας, όπως η Κάθριν Χέμπουρν, η Τζόαν Κράουφορντ και η Μπέττυ Νταιήβις, αρχίζουν να ενσαρκώνουν στριμμένες γεροντοκόρες, που με σαδιστική ευχαρίστηση παρακολουθούν τους συγγενείς, φίλους κι εραστές να υποφέρουν και να καταστρέφονται («Η βασίλισσα της Αφρικής», 1951, «Ξαφνικά, πέρυσι το καλοκαίρι», 1959, «Αυτή η γυναίκα είναι επικίνδυνη», 1952, «Φθινοπωρινά φύλλα», 1956, «Όλα για την Εύα», 1950, «Τι συνέβηκε στη Μπέιμπυ Τζέην», 1962).

Ξεχωριστή μνεία πρέπει να κάνουμε στο γουέστερν «Σπασμένο βέλος» (1950) του Ντέλμερ Ντέηβς, που εκτός από τη συμπαθητική εικόνα των Ερυθρόδερμων που μας παρουσιάζει, δίνει, σε μιá από τις πρώτες αμερικανικές ταινίες, τον έρωτα ανάμεσα σ' ένα λευκό και μιá Ινδιάνα (τον Τζέημς Στιούαρτ και τη Ντέμπρα Πέητζετ), καθώς και το γουέστερν, «Τζόννυ Γκιτάρ» (1956) του Νικόλας Ραίη, όπου μας παρουσιάζεται η δυναμικότητα μιás γυναίκας της Δύσης, της Βιέννας, που την ερμηνεύει με τρόπο συγκλονιστικό η Τζόαν Κράουφορντ.

1960-1970 — Για μιá αληθινή χειραφέτηση;

Στη δεκαετία του '60 η λογοκρισία φιλελευθεροποιείται και αργότερα καταργείται εντελώς, πράγμα που οδηγεί στην απευθείας παρουσία του γυμνού και της ίδιας της σεξουαλικής πράξης. Κάθε κατάργηση των σεξουαλικών ταμπού είναι σίγουρα ευπρόσδεκτη ακόμη κι όταν τα οφέλη της τα εκμεταλλεύονται οι διάφοροι έμποροι του κινηματογράφου. Πλάι στά πορνό και τίς ταινίες με σέξ, κερδίζει ταυτόχρονα και ο καλός κινηματογράφος. Η ομορφιά του ανθρώπινου κορμιού, αλλά και του έρωτα, η σωστή αντιμετώπιση των σεξουαλικών προβλημάτων (οι αποκαλύψεις της έκθεσης Κίνσεϋ, οι αναζητήσεις της νεολαίας, η αντιπαράθεση έρωτα - πολέμου, στην περίοδο του Βιετνάμ, η αγάπη για τη ζωή και τίς χαρές της) γίνεται αναπόσπαστο τμήμα του σύγχρονου κινηματογράφου.



Έλιζαμπεθ Τέηλορ στο «Ξαφνικά πέρσυ τό καλοκαίρι» (1959) τοῦ Τζόζεφ Λ. Μάνκιεβιτς.

Η αρχή βέβαια δὲν ἐγίνε στο Χόλλυγουντ ἀλλὰ στὴν Ἑυρῶπη. Στὴ Γαλλία, με τοὺς νέους Γάλλους σκηνοθέτες (τὸν Αλαϊν Ρεναι, τὸν Ζῶρζ Φρανζῦ, τὸν Φρανσουά Τρυφῶ, τὸν Ζάν - Λὺκ Γκοντάρ), σε ταινίες ὅπως τὸ «Χιροσίμα ἀγάπη μου», «Τὰ 400 χτυπήματα», «Τὸ κεφάλι στὸν τοίχο», «Με κομμένη τὴν ἀνάσα», ἀλλὰ καὶ στὴν Ἰταλία, με τοὺς Φελλίνι («Ντόλτσε Βίτα», «Οκτώμιση»), Βισκόντι («Ὁ Ρόκκο καὶ τ' ἀδελφία



Τζόαν Κράουφορντ στο «Τζόνυ Γκικάτ» (1956) του Νικόλας Ραίη.

του», «Οι καταραμένοι», 1969), Αντονιόνι («Η περιπέτεια», «Η νύχτα», «Η έκλειψη», «Κόκκινη έρημος»), κ.ά.

Ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν στη Σουηδία («Η πηγή των παρθένων», 1959, «Η σιωπή» 1963, «Περσόνα», 1966, «Η επαφή», 1970, κ.ά.), ο Κένζι Μιζογκούτσι και ο Γιασουζιρο Όζου στην Ιαπωνία («Ουγκετσού Μονογκατάρι», «Ιστορία του Τόκυο», «Αργοπορημένη άνοιξη», κ.ά), όλοι καταπιάνονται με τα προβλήματα και τον κόσμο τη γυναίκας. Είτε είναι το ψυχικό άγχος και το πρόβλημα της συνεννόησης και της επαφής στις ταινίες του Μπέργκμαν, είτε η μοναξιά κι απομόνωση της γυναίκας σ' ένα καπιταλιστικό κόσμο στις ταινίες του Αντονιόνι, είτε πάλι η φεουδαρχική καταπίεσή της στις ταινίες του Μιζογκούτσι και του Όζου.

Στις ΗΠΑ, η Λή Ρέμικ ερμηνεύει μιιά δυνατή γυναίκα που παραστέκεται σ' έναν εκπρόσωπο του ρουζβελτικού Νιού Ντήλ, σε μιιά εχθρική περιοχή των ΗΠΑ, στο «Λάσπη στ' αστέρια» του Καζάν, ενώ η Σίρλεϋ Μάκ Λέην είναι μιιά μοναχική υπάλληλος που αναζητά λίγη συντροφιά στην αγκαλιά ενός παντρεμένου, στη «Γκαρσονιέρα» (1960) του Μπίλλυ Γουάιλντερ. Στο «Τίποτα δέν είναι πιο ωραίο απ' την αγάπη» (1961) του Μπλέκ Έντουαρντς, η Ώντρεϋ Χέμπορν φτιάχνει μιιά πολύ μοντέρνα,



Άνιτα Έκμπεργκ στή «Ντόλτσε βίτα» (1959) τού Φεντερίκο Φελλίνι.

αλλά πάντα ευαίσθητη κοπέλλα, που ζει ανεξάρτητα στη σύγχρονη μεγαλούπολη, ενώ στο «Πυρετός στο αίμα» (1961), η Νάταλι Γούντ είναι μιά καταπιεσμένη τηνέιτζερ που τά σεξουαλικά προβλήματα τήν οδηγούν στο ψυχιατρείο. Στο «Η Αμερικάνια κι ο έρωτας» (1962), ο Τζώρτζ Κιούκορ περιγράφει μερικές από τις πιό χαρακτηριστικές περιπτώσεις της έκθεσης Κίνσεϋ (νυμφομανίας, ψυχρότητας, κλπ.) ενώ στη «Λολίτα» (1962), ο Στάνλεϋ Κιούμπρικ παρουσιάζει το πρώτο κινηματογραφικό νυμφίδιο που λίγα χρόνια πιό πριν ο Καζάν μας είχε δώσει μιά γεύση της στην «Κουκλίτσα».

Στο «Αγάπησα ένα ξένο» (1963) του Ρόμπερτ Μάλλιγκαν παρουσιάζεται το πρόβλημα της έκτρωσης, ενώ στην αγγλική ταινία «Γεύση από μέλι» (1962) του Τόνυ Ρίτσαρντσον έχουμε το πρόβλημα της ανύπαντρης μητέρας δοσμένο μ' ευαισθησία και συμπάθεια. Η ψυχανάλυση στη γυναίκα συνεχίζεται στο «Φρόντ» (1962) του Χιούστον και τη «Μάρνι» (1963) του Χίτσκοκ, ενώ ο μισογυνισμός του παλιού φιλμ - νουάρ αναβιώνει στους «Δολοφόνους» (1964) του Ντόν Σήγκελ (με την Άντζι Ντίκινσον). Η Σαμάνθα Έγκαρ αντιπροσωπεύει το έξοχο ερωτικό αντικείμενο που καθοδηγεί ένα νευρωτικό «Συλλέκτη» (1965) στην ταινία του Γουίλιαμ Γουάλερ, ενώ η Τζαίην Φόντα είναι μιά απολαυστική και σαγηνευ-



Μόνικα Βίτιτι στη «Περίπετεια» (1959) του Άντονιόνι.



Λιβ Οϋλμαν στο «Πρόσωπο μέ πρόσωπο» (1976) του Ίνγκραμ Μπέργκμαν.

τική λησταρχίνα στη «Λησταρχίνα» (1965) του Έλλιο Σίλβερστάιν. Στους «Έρωτες που σβήνουν την αυγή» (1966) του Μάλλιγκαν, η Νάταλι Γούντ παρουσιάζει τα προβλήματα και τις ψυχώσεις μιας κοπελλίτσας που μετατρέπεται ξαφνικά σε μεγάλη στάρ του Χόλλυγουντ, ενώ η Άντζι Νίκινσον και η Τζέην Φόντα φτιάχνουν δυο ανεξάρτητες και δυναμικές γυναίκες στην «Καταδίωξη» (1966) του Άρθουρ Πέν. Τη χρονιά αυτή, η Κλαούντια Καρτινάλε ενσαρκώνει μιαν υπέροχη γυναίκα, που εγκαταλείπει τον πλούσιο και μισητό άντρα της για ν' ακολουθήσει ενα φλογερό Μεξικανό επαναστάτη, στους «Επαγγελματίες» του Ρίτσαρντ Μπρούκς.

Δυναμική παρουσιάζεται και η Φαίη Ντάναγουαιη στην ταινία «Μπόννυ και Κλάυντ» (1967) του Άρθουρ Πέν, στο ρόλο της περιβόητης Μπόννυ Πάρκερ, που πεθαίνει στο πλάι του φίλου της, ληστή των τραπεζών, Κλάυντ. Η ίδια θά μάς δώσει εξαιρετικά πορτραίτα γυναικών στο «Συμβιβασμό» (1969) του Ηλία Καζάν, το «Τσάινατάουν» (1974) του Πολάνσκι και το «Δίκτυο» (1976) του Σίντνεϋ Λουμέτ.

Απο τις «σεξοβόμβες» της εποχής μας αναφέρουμε τη Ράκελ Γουέλτς («Ένα εκατομμύριο χρόνια π.Χ.», 1966, «Εκατό ντουφέκια», 1968, όπου μάς δίνει μια τολμηρή ερωτική σκηνή με τὸ νέγρο Τζιμ Μπράουν, κ.ἄ), την Ούρσουλα Άντρες (την αποκάλυψη στο «Τζαίημς Μπόντ εναντίον Δρος Νο», 1962, «4 για το Τέξας», 1963) την Άνν - Μάργκρετ (Μπάυ - Μπάυ Μπέρντι, 1962, «Η γνωριμία της σάρκας», 1971), κ.ἄ.

Βασικά όμως, οι δυο τελευταίες δεκαετίες, χαρακτηρίζονται, από την εμφάνιση μιας διαφορετικής γυναίκας, μιας γυναίκας που έζησε τα χρόνια των συγκρούσεων στο Μπέρκλεϋ, εναντιώθηκε στον πόλεμο του Βιετνάμ, αγωνίστηκε για τα δικαιώματα της γυναίκας, για τις εκτρώσεις, για την απελευθέρωσή της σ' ένα κόσμο βασικά αντροκρατούμενο, που συνεχώς την περιορίζει και την καταπιέζει. Αυτή τη γυναίκα που αποθεώνουν στις ταινίες τους σκηνοθέτες όπως ο Ρίτσαρντ Μπρούκς («Οι αλόγιστοι», 1975, με την Κάντις Μπέργκεν, «Αναζητώντας τον Μιστερ Γκούν - Μπάρ», 1978, με την Νταϊάν Κήτον), ο Ρόμπερτ Μάλλιγκαν («Μαζί σου γνώρισα τον έρωτα», 1971, με τη Τζένιφερ Ο' Νηλ), ο Μάρτιν Σκορτσέζε («Η Αλική δέν μένει πιά εδώ», 1975, με την Έλλεν Μπερστών, «Νέα Υόρκη, Νέα Υόρκη», 1977, με τη Λίζα Μινέλλι), ο Φράνσις Φόρντ Κόπολα («Δέν θά γυρίσω το βράδυ», 1969, με τη Σίρλεϋ Νάιτ), ο Άλαν Τζ. Πακούλα («Η εξαφάνιση», 1971, με τη Τζέην Φόντα), ο Ρόμπερτ Όλτμαν («Η έντιμος κυρία κι ο χαρτοπαίκτης», 1971, με τη Τζούλι

Κρίστι, «Τρεις γυναίκες», 1977, με τη Σίσου Σπέσεκ, τη Τζάνις Ρούλ και τη Σέλλεϋ Ντυβάλ), ο Τζών Κασσαβέτης («Σκίτς», 1961, «Μίνι και Μόσκοβιτς», 1971, «Μια γυναίκα εξομολογείται», 1974, με τη Τζήνα Ρόουλαντς), ο Σίντνεϋ Πόλλακ («Τ' αλογα τα σκοτώνουν όταν γεράσουν», 1969, με τη Τζέην Φόντα, «Τά καλύτερά μας χρόνια», 1973, με τη Μπάρμπαρα Στράισαντ), τον Χάλ Άσμπυ («Τά τρελλά καπρίτσια του Χάρολντ», 1971, «Ο γυρισμός», 1978, και πάλι με τη Φόντα), ο Γούντνυ Άλλεν, είτε με την κωμωδία είτε με το δράμα («Ο νευρικός εραστής», 1977, με τη Νταϊάν Κήτον, «Εσωτερικές σχέσεις», 1978, και πάλι με την Κήτον), ο Άρθουρ Πέν («Μπόννυ και Κλάυντ», 1966, «Το ρεστωράν της Αλίκης», 1969), κ.ά.

Πρίν κλείσουμε τη σύντομη αυτή χρονολογική αναφορά στην παρουσία της γυναίκας στον κινηματογράφο, πρέπει ν' αναφέρουμε, σε ιδιαίτερη θέση, το έργο του μεγάλου Ισπανού σκηνοθέτη, Λουίς Μπουνιουέλ, έργο γεμάτο έντονο, και ιδιότυπο ερωτισμό, αλλά και καυστική κριτική ενάντια στην υποκρισία και την απανθρωπιά της αστικής κοινωνίας, κι όπου η γυναίκα δέν μπορούσε παρά να έχει μιά ξεχωριστή θέση: είτε είναι η γυναίκα, πού αγωνίζεται μαζί με τόν άντρα για την καταστροφή κάθε ταμπού και τη νίκη του μεγάλου, του «τρελλού» (σύμφωνα με τους σουρεαλιστές) έρωτα («Χρυσή εποχή», 1930), είτε για τα θαυμάσια πορτραίτα των γυναικών στο «Ναζαρέν» (1959), που αγωνίζονται γι' αυτόν που πιστεύουν, είτε ακόμη εκείνο της «Βιριδιάνας» (1961), της «Ωραίας της μεβας» (1966), της «Τριστάνας» (1970), γυναικών που με τα βάσανα, τις δοκιμασίες, τα λάθη και τα «έκτροπα», ξεσκεπάζουν το ψέμα, τη συκοφαντία, την αισχροκέρδεια, την καταπίεση, κι όλα τα κακά που κατατρέχουν την καπιταλιστική κοινωνία μας.



Ωντρεϋ Χέμπουρν στην «Ωραία μου κυρία» (1964) του Τζώρτζ Κιούκορ.



Σού Λάιον στή «Λολίτα» (1962) τοῦ Στάνλεϋ Κιοῦμπρικ.



Κάρολ Μπέηκερ στήν «Κουκλίτσα» (1956) τοῦ Ἡλία Καζάν.



Γκρέης Κέλλυ στο «Τηλεφωνήσατε ασφάλεια άμέσου δράσεως» (1954) του Χίτσκοκ.



Τζέην Φόντα στην «Καταδίωξη» (1956) του Άρθουρ Πέν.



Φαίη Ντάναγουαίη στο «Μπόννυ καί Κλάιντ» (1967) του Άρθουρ Πέν.



Κατρίν Ντενέβ στην «'Ωραιά τῆς ἡμέρας» (1966) τοῦ Λουίς Μπουνιουέλ.



Μιά γυναίκα αγωνίζεται για τὰ δικαιώματά της: ή Σάλλυ Φήλντ στην ταινία «Νόρμα Ραίη» του Μάρτιν Ρίτ.



Παιδιά — θύματα βιασμού (συνήθως απ' τόν πατέρα τους) σέ μιά σκηνή της ταινίας «Διπλός θάνατος» (Mourir à tue - tête) της Άν - Κλαίρ Πουαριέ.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ ΚΑΙ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΤΟ ΦΕΤΕΙΝΟ 32ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΩΝ ΚΑΝΝΩΝ

Εφτά ταινίες μεγάλου μήκους σ' ένα σύνολο περίπου 80 ταινιών μεγάλου μήκους που προβλήθηκαν στα διάφορα τμήματα του φετεινού 32ου Φεστιβάλ Καννών (τό επίσημο, συναγωνιστικό τμήμα, τη «Διεθνή Εβδομάδα των Γάλλων κριτικών», το «Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών», το «Μιά κάποια ματιά, τις «Προοπτικές του Γαλλικού Κινηματογράφου), σκηνοθετημένες από γυναίκες δέν είναι και πολύ μεγάλος αριθμός (ένα ποσοστό 9 περίπου τα εκατό) για όσους περίμεναν ένα μεγαλύτερο άνοιγμα των γυναικών πρὸς τὸν κινηματογράφο, τα τελευταία τουλάχιστο χρόνια. Τὸ ἀποτέλεσμα ὁμως εἶναι πάντα ἐνδιαφέρον μιά και, πέρα ἀπὸ τὴ νίκη τῆς γυναίκας να ἐπιβάλλει τὴ δική τῆς θέληση σ' ἓνα καλλιτεχνικό εἶδος πού ἦταν γιὰ τόσες δεκαετίες ἓνα βασικά ἀνδρικό ἐπάγγελμα, μάς δίνουν μίαν εικόνα τῆς γυναίκας καί γενικότερα τοῦ κόσμου μας που δέ μάς συνήθισε ο «κινηματογράφος τῶν ἀντρῶν».

Απὸ τῆς 7 ταινίες καταφέραμε νά δούμε τῆς 4 και να πιστοποιήσουμε τὴν ὑπαρξη δυὸ σημαντικῶν ταλέντων που ὑπόσχονται πολλὰ γιὰ το μέλλον. Πρόκειται γιὰ τὴν Καναδέζα Ἄν - Κλαίρ Πουαριέ «Διπλὸς θάνατος» και τὴν Ἀμερικανίδα Τζόαν Τιούκσπερυ «Παλιές ἀγάπες», που οἱ ταινίες τους καταπιάστηκαν με πολὺ ἐνδιαφέροντα θέματα, δοσμένα μ' ἀρκετὴ πρωτοτυπία και φρεσκάδα. Στὸ «Διπλὸ θάνατο» ἢ ἀν θέλουμε μιά πιὸ πιστὴ μετάφραση τοῦ πρωτότυπου γαλλικοῦ τίτλου, «Νά πεθάνεις γιὰ καλὰ»), ἡ Πουαριέ καταπιάνεται με τὸ θέμα τοῦ βιασμοῦ, που τὸ παρουσιάζει μέσα ἀπὸ τὴν οδυνηρὴ ἐμπειρία μιάς γυναίκας (ἡ ἱστορία εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἀληθινὴ κι ὅπως εἶπε ἡ σκηνοθέτιδα στὴν «πρὲς - κόνφερανς» που ἀκολούθησε, ἡ γυναίκα αυτοκτόνησε στὴ πραγματικότητα, ὅπως και στὴν ταινία). Πέρα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ σκηνὴ τοῦ βιασμοῦ (πού ἡ Πουαριέ παρουσιάζει μ' ἀρκετὴ πρωτοτυπία ἀποφεύγοντας να δώσει δυὸ πρόσωπα τῆς στὸ ἴδιο πλάνο, τονίζοντας τὴν ὅλη ἐννοια τοῦ γεγονότος),

η σκηνοθέτιδα αναλύει το όλο πρόβλημα, από την κοινωνική αλλά και νομική του πλευρά, παρεμβάλλοντας ταυτόχρονα σκηνές και επίκαιρα (γυναίκες του Βιετνάμ, εκτομές της κλειτορίδας σε αφρικανικές χώρες, κλπ.) για να δώσει μία μεγαλύτερη παγκοσμιότητα στο πρόβλημά της. Συνολικά μία συγκλονιστική ταινία που, παρά τις επιμέρους αδυναμίες της είναι ένα σημαντικό έργο τόσο από την πλευρά του θέματος, όσο και της μορφής.

Η Αμερικανίδα Τζόαν Τιούκσπερυ ξεκίνησε σαν «σκριπτ-γκέρλ» στην ταινία «Η... έντιμος κυρία κι ο χαρτοπαίκτης» του Ρόμπερτ Όλτμαν, συνεργάστηκε μαζί του στο σενάριο των ταινιών του, «Κλέφτες σαν κι εμάς» και «Νάσβιλ», πριν μεταπηδήσει η ίδια στη σκηνοθεσία, το 1978, με την ταινία της «Παλιές αγάπες» (OLD BOYFRIENDS). Το σενάριο (εξαιρετική η δουλειά των Πώλκ και Λέναρντ Σρέιντερ) καταπιάνεται με την «επιστροφή στο παρελθόν» μιας ζωντοχήρας που για να ξεπεράσει μία κρίσιμη καμπή στη ζωή της αποφασίζει να επισκεφτεί τους παλιούς εραστές και φίλους των πανεπιστημιακών της χρόνων. Η επαφή με τους άντρες θα τονίσει για άλλη μια φορά την ασυννευσιότητα, τη μοναξιά και την κενότητα του αμερικανικού τρόπου ζωής κι η πρωτοτυπία της Τιούκσπερυ βρίσκεται στο ότι, πέρα από τη σωστή και μ' ευαισθησία καταγραφή της ηρωίδας της (πολύ καλή η ερμηνεία της Τάλια Σάιαρ), καταφέρνει να σκιστάρει μερικά ενδιαφέροντα και πάντα ψυχοληγημένα πορτραίτα αντρών.

Η τρίτη ταινία, σκηνοθετημένη από γυναίκα, η αυστραλέζικη «Η θαυμάσια καριέρα μου» (MY BRILLIANT CARRIER) της Τζιλ Άρμστρονγκ, έχει πολύ ενδιαφέρον θέμα: εκείνο μιάς δεκαεξάχρονης κοπέλλας στην Αυστραλία στά τέλη του περασμένου αιώνα, που προσπαθεί να ξεπεράσει τα στενά πλαίσια που της επιβάλλει η κοινωνία κι η τάξη της (θέλει να γίνει συγγραφέας και να μην περιοριστεί στη συζυγική, οικογενειακή ζωή όπου τη σπρώχνουν όλοι γύρω της) - το σενάριο μάλιστα είναι βασισμένο στην πραγματική αυτοβιογραφία της ηρωίδας, που κυκλοφόρησε στην Αγγλία στις αρχές του αιώνα μας. Δυστυχώς, η Άρμστρονγκ ακολουθεί τα γνωστά αχνάρια των παλιών αμερικανικών ταινιών, αντιγράφοντας όλα τα κλισέ τους, κι η μόνη ευχάριστη παρουσία στην όλη ταινία είναι η ηθοποιός Τζούντο Νταϊήβις που φτιάχνει μία αρκετά πειστική κι ελκυστική ηρωίδα.

Η τέταρτη ταινία που είδαμε, η νορβηγική «Η κληρονομιά» της Άνια Μπράιεν θά μπορούσε να είχε γυριστεί κι από άντρα χωρίς μεγάλη διαφορά. Τό θέμα της είναι το μοίρασμα μιάς κληρονομιάς που προκαλεί συγκρούσεις και ξεσκεπάζει τις μικρότητες ανάμεσα στους συγγενείς του νεκρού. Η Μπράιεν σκηνοθετεί μ' αρκετή γνώση και επιμέλεια, χωρίς όμως να δείχνει καμιά ιδιαίτερη πρωτοτυπία.

Τέλος, πέρα από ταινίες που σκηνοθέτησαν γυναίκες, προβλήθηκαν κι ορισμένες ταινίες που βασική ηρωίδα τους ήταν γυναίκα και τὰ θέματά τους βασικά στρέφονταν γύρω από τον κόσμο της γυναίκας. Η πιο ενδιαφέρουσα ήταν αναμφισβήτητη η «Νόρμα Ραίη» (NORMA RAE) του Αμερικανού Μάρτιν Ρίτ, με ηρωίδα μια εργάτρια που αγωνίζεται να πείσει τις συναδέλφους της να γίνουν μέλη του συνδικάτου (ταινία εκτυλίσσεται σ' ένα εργοστάσιο υφαντουργίας). Μιά έντιμη και τολμηρή ταινία που οφείλει πολλά τόσο στη σκηνοθεσία του Ρίτ («Η βιτρίνα», «Σάουντερ») όσο και στην εξαιρετική ερμηνεία της Σάλλυ Φήλντ (πού δίκαια απόσπασε το βραβείο καλύτερης ερμηνείας), αλλά και το σενάριο των Έρβιν Ράβετς και Χάρριετ Φράνκ. Στις ταινίες αυτές πρέπει ν' αναφέρουμε και το «Μιά γυναίκα στο λυκόφως» (UNE FEMME ENTRE CHIEN ET LOUP) του Βέλγου Αντρέ Ντελβώ, που καταπιάνεται με τα προβλήματα (ηθικά, κοινωνικά και προσωπικά) μιάς γυναίκας στο Βέλγιο στην περίοδο της γερμανικής κατοχής (άλλη μιά εξαιρετική ερμηνεία, τη φορά αυτή από τη Μαρί - Κριστίν Παρρώ) τις «Αδερφές Μπροντέ» (LES SOEURS BRONTE) του Γάλλου Αντρέ Τεσινέ, μ' αρκετή ευαισθησία βιογραφία των τριών συγγραφέων - αδερφών (ερμηνείες πάντα σωστές από τις: Ιζαμπέλ Υπέρ, Ιζαμπέλ Αντζανί και Μαρί - Φράνς Πιζιέ) και τη συγκλονιστική «Βέρα Άνγκι» (ή «Η διαπαιδαγώγηση της Βέρας») του Ούγγρου Πάλ Γκαμπόε, γύρω από μια γυναίκα που υποχωρεί στις πιέσεις και στην πολιτική γαμμή του καθεστώτος, στα τέλη της δεκαετίας του '40, θυσιάζοντας σ' αυτά τόν έρωτα και τα ιδεώδη της.

N. ΦΕΝΕΚ — ΜΙΚΕΛΙΔΗΣ



Φεντερίκο Φελλίνι

FEDERICO FELLINI

Ἡ γυναῖκα εἶναι τό πᾶν

Αἰσθάνομαι λίγο ἄσχημα μέ τήν ἰδέα, πώς ἡ γυναῖκα στίς ταινίες μου ὑπολογίζεται ἀπλά σάν ἓνα «θέμα». Καί μ' ἔνοχλεῖ λίγο τό ὅτι πιστεύεται πώς ἐγώ «πραγματεύομαι», προβάλλω αὐτό τό θέμα. Αἰσθάνομαι ἀναγκασμένος νά διεκδικήσουμε μιά τοποθέτηση σέ διαφορετική βάση, ἄν θέλουμε νά μιλάμε γιά τή γυναῖκα. Μπορεῖ ποτέ μιά γυναῖκα νά νάει ἓνα «θέμα», καί γιά ποιόν θά μπορούσε νά νάει; Σίγουρα ὄχι γιά μένα, καί δέ μοῦ φαίνεται ὅτι τόχω κάνει αὐτό στίς ταινίες μου. Ἐγώ τίς ταινίες μου τίς ἔχω κάνει γιά τίς γυναῖκες, ἐνάντια στίς γυναῖκες, μαζί μέ τίς γυναῖκες. Σέ κάθε περίπτωση ὑπάρχουν, γιατί ὑπάρχουν οἱ γυναῖκες. Ὅπως εἶναι ἀλήθεια πώς ἔμεινα κατάπληκτος, θάλεγα σχεδόν μαγεμένος (λαβαίνοντας ὑπόψη, τό μυστήριο πού ἔχει γιά μένα τό φαινόμενο) γιά τό πῶς μερικοί συνάδελφοί μου μποροῦν νά κάνουν ταινίες μέ τήν ὀλοκληρωτική ἀπουσία τῶν γυναικῶν. Ταινίες ἀντρικές, σκυθρωπές, πολιτισμένες, συχνά περίφημες ταινίες, μά χωρίς οὔτε μιά γυναῖκα! Τί καταπίεση, τί πικρία ἀνεπανόρθωτη, ὄλο αὐτό τό κενό. Πῶς εἶναι δυνατόν; Ἡ γυναῖκα εἶναι τό πᾶν, εἶσαι σύ, ἡ σχέση σου μέ σένα τόν ἴδιο, τά πιό ἀπόκρυφα μέρη αὐτῆς τῆς σχέσης, κι οἱ πιό ἄρρωστες διακοπές, οἱ ἀποκαλύψεις καί οἱ πιό φωτεινές ἐμφανίσεις, ἡ γυναῖκα εἶναι ἡ ἐργασία σου, ὁ λόγος σου, ὁ λόγος τῆς ἐργασίας σου, ἡ φύση της, οἱ ρυθμοί της, οἱ ἀντικειμενικοί της σκοποί, ἡ γυναῖκα οἱ ἄλλοι εἶναι ἡ σχέση σου μέ τούς ἄλλους, εἶναι ὁ αὐθορμητισμός αὐτῆς τῆς σχέσης εἶναι ἡ οὐσία αὐτῆς τῆς σχέσης, ἡ γυναῖκα εἶναι ὁ κόσμος, ἡ ἀνταλλαγή σου μέ τόν κόσμο, εἶναι τό ἄγχος ἢ ἡ εὐτυχία αὐτῆς τῆς ἀνταλλαγῆς, ἡ γυναῖκα εἶναι τό πέρα ἀπ' ὄλ' αὐτά, εἶναι τό *πρωταρχικό*. Ἡ γυναῖκα δέν εἶναι τό συνδικάτο, αὐτό εἶναι ἀλήθεια, πρέπει νά τό ἀναγνωρίσουμε. Ὁραῖα, εἶναι πραγματικότητα πώς τώρα ἡ γυναῖκα φαίνεται πώς κουράστηκε νά νάει ἡ σχέση σου μέ σένα, τά πιό ἀπόκρυφα μέρη αὐτῆς τῆς σχέσης... Ἡ ὑπόθεση φαίνεται νά ξαναρχίζει ἀπ' τήν ἀρχή, μά ἰλλιγγειωδῶς ἀλλά κι ἀνεπαίσθητα εἶναι ἡ προοπτική πού διαφοροποιεῖται. Σωστό, ἄγιο, ἄλλ' εἶναι καί πολύ ἀργά νά ξαναρχίσω ἀπ' τήν ἀρχή Καί ἔγω εἶμαι καλά ἔτσι. Ὁ τρελλός θεῖος πού πάνω στό δέντρο, στό Amarcord κραυγάζει «Θέλω μιά γυναῖκα!». Εἶμαι ἐγώ.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΚΑΡΑΠΑΝΟΥ

Τή στιγμή πού σβύνουνε τά φῶτα

Όταν πάω σινεμά, λειτουργῶ σάν παιδί. Τήν στιγμή πού σβύνουνε τά φῶτα, ἓνα ἐσωτερικό «αααααα...» μέ διαπερνάει ὀλόκληρη, γεμίζω τό στόμα μου πόπ - κόρν, - στραγάλια - πασσατέμπους, καί παραδίνομαι ἀπόλυτα στή μαγεία.

Τό ὑπέρ - ἐγώ μου, τό ἐγώ μου τό ἀσυνειδητό μου, ὅλα αὐτά τά ἀνεξειχνίαστα μπαίνουν μπρός σάν μηχανή, μπάμ - μπούμ, μέσα μου ἀναβοσβύνουνε φωτάκια, γίνεται τῆς κακομοίρας... Βγαίνω ἀπό κάθε ταινία πῶμα, ἔχοντας ταυτιστεῖ μέ ὄλους τούς ἥρωες ΣΥΓΧΡΟΝΩΣ, ἀκόμη καί μέ τά ζῶα, τά τοπία καί τά ντεκόρ. Θά μπορούσα νά γράψω ἓνα πολύ σοβαρό κείμενο γιά τόν κινηματογράφο, νά τόν ἀναλύσω ἀπό μιά φεμινιστική σκοπιά, νά μιλήσω γιά τό ἀνδροκρατούμενο φίλμ, γιά τόν εὐνουχισμό, τήν ἔλειψη τοῦ φαλλοῦ καί ὅλα αὐτά τά φοβερά. Ἄλλά βαριέμαι θανάσιμα. Ἐνα εἶδος πρωτοπορείας ἀγγίζει πιά τά ὄρια τῆς παράδοσης, ἡ Avant - Garde ἔγινε ρετρό, κι ἐγώ ἔχω σκάσει, ἔχω παραφάει κουλτούρα, δέν ἀντέχω ἄλλη τροφή, ἀποφάσισα νά κάνω δίαιτα. Βαρέθηκα τό ἐγώ καί τό ὑπέρ - ἐγώ, τή κοπροφιλία, τή λυκοφιλία καί τή ταύτιση, ὅλα αὐτά τά κακόμοιρα δουλεύουν (δυστυχῶς) καί μόνα τους στήν ἐντέλεια, ἄς τά ξεχάσουμε λιγάκι. Ἄχ, νά μπορούσα νά δῶ πάλι κάτι σάν παιδί, μή ξέροντας, νά τό δῶ, τό βλέμμα μου κενό ἀπό νοήματα, ὅπως οἱ Yogi κυτάζουν ἓνα δέντρο... Τή στιγμή πού σβύνουνε τά φῶτα στό σινεμά, κάθε φορά, ἔχω τήν ἱλιγγειώδη αἴσθηση τῆς ΠΡΩΤΗΣ ΦΟΡΑΣ, τοῦ πρωταρχικοῦ κυτάγματος. Ἡ μαγεία τῆς ὀθόνης παίρνει τήν ἔννοια τῆς πραγματικῆς πρωτόγονης μαγείας, τοῦ ἐξορκισμοῦ καί τῆς ἀπόλυτης ἡδονῆς.

Οἱ χιλιάδες ταινίες πού ἔχω δεῖ μπερδεύονται μέσ τή μνήμη μου: Εἶμαι ἓνα κινηματογραφικό κομπιούτερ πού ἔχει τρελλαθεῖ. Εἰκόνες, εἰκόνες τρελλές: Ὁ Μπέν Χούρ τρέχει πάνω στό ἄρμα του, φορόντας μαύρα γυαλιά, ὁ Jerry Lewis φιλάει παθιασμένα τήν Scarlet O Hara, ὁ Groucho Marx ἔχει μεταφυσικές ἀγωνίες σέ μιά ταινία τοῦ Antonioni, ἡ May West, χαμένη μέσα σέ μιά ταινία τοῦ Bergman ψάχνει νά βρεῖ τό Θεό, στό «Casablanca», ὁ Humprey Bogart μπαίνει σ' ἓνα μπάρ καί βλέπει τόν Woody Allen νά παίζει

στό πιάνο τό «One of those things», τόν ἐρωτεύεται μέ τή πρώτη ματιά... Δέν θυμάμαι ἀκριθῶς ἂν ἐρωτεύεται τήν Ingrid Bergman ἢ τόν Woody Allen, ἢ ἂν ὁ Woody Allen ἐρωτεύεται τήν Ingrid Bergman στή «Φθινοπωρινή Μαζούρκα» τοῦ Bergman... Τάχω λίγο μπερδέψει, ἀλλά τό ἀσυνείδητο ἔχει τή δική του λογική, πού λογική δέν ἔχει, ἢ κάνω λάθος; Στό κεφάλι μου, οἱ χιλιάδες ταινίες πού ἔχω δεῖ, χορεύουν στρυφογουρίζουν σάν τ' ἀλογάκια στό λούνα πάρκ, πρόσωπα, ἑκατομμύρια πρόσωπα χορεύουν βάλς, σάν τ' ἄστρα τοῦ Κιούμπρικ στήν «Ὀδύσεια τοῦ Διαστήματος», ἢ στιγμή πού σβύνουνε τά φῶτα, μοιάζει μέ τή νύχτα ὅταν πέφτει, καί φωτίζεται ξαφνικά ὁ οὐρανός.

Κάθομαι στό σινεμά. Πίσω μου, κάποιος βήχει. Δίπλα μου, ἓνα γέρος ροχαλίζει. Εἶναι χειμώνας, δέν ξέρει πού νά πάει, χῶθηκε, κανείς μέσ τό σκοτάδι, ἀλλάζει θέση συνέχεια, ἴσως καί νά πεθαίνει καί τό ροχαλητό του νά εἶναι βρόγχος. Τόσα μάτια, ἄπλειστα, πεινασμένα, κυτῶν τό ἴδιο μαγικό σημεῖο, πίνουν, καταπίνουν τίς εἰκόνες, πνίγονται ἀπ' τήν ἡδονή τῆς ἀπουσίας, τόσα μάτια, ἀπέραντα μόνα, φτιάχνουν τό δικό τους, σινεμά, ἀκίνητα στή πολυθρόνα τους. Ποιός θά μιλήσει κάποτε γιά τίς σκοτεινές αἰθουσες, καί γιά τό ἀπόκρυφο πού ἀναδύουν; Χῶρος τελετουργίας μοντέρνα μαντεῖα, ἐκεῖ πέρνουμε μιά γεύση ἀπ' τό μέλλον, ὅπου τά πάντα - πιστεύω - θά μεταφράζονται σέ εἰκόνες, σέ εἰκόνα τῆς εἰκόνας, χωρίς ἀναφορά στό λόγο, ἡ εἰκόνα θά εἶναι ἡ ἀρχή καί τό τέλος θά προϋπάρχει τοῦ Θεοῦ.

Θυμάμαι τό πρῶτο μου φίλμ: Εἶμουν ἕξη χρονῶν, κι ἡ ταινία λεγόταν «Τά Κόκκινα Παπούτσια». Πάνω στό τοίχο, ἓνα πανί γεννούσε εἰκόνες μόνο του. Τρελλάθηκα. Ἔτρεξα κι ἀγκάλιασα τήν Moira Sherer πού χόρευε, κι ὄλο μοῦ ξέφευγε, «σταμάτα! σταμάτα! κατέβα ἀπ' τήν εἰκόνα σου, θέλω νά σέ πάρω σπίτι!» Καί μέ τή λέξη ΤΕΛΟΣ, ἔχασα πιά κάθε ἔλεγχο, οὐρλιαζα «κι ἄλλο! κι ἄλλο!» Δέν ἤξερα ἀκόμα πῶς ἡ λέξη ΤΕΛΟΣ στό σινεμά εἶναι αἰώνια.

Τό ξέρω τώρα, κι ὅταν πάω στό σινεμά, τή στιγμή πού σβύνουνε τά φῶτα, ἀνοίγω τά μάτια, καθώς ξεδιπλώνεται μπροστά μου τό Παραμῦθι τοῦ Κόσμου, πού λέγεται Κινηματογράφος.

Alice Guy



ISABELLA BRUNO

Ἡ πρώτη ἦταν ἡ Alice

«Ἐτσι ἔγινε καί μέσα σέ λίγη ὥρα, σέ τριάντα μέτρα ταινίας καί μέ μιá ἐλάχιστη δαπάνη, ἡ νεαρή Alice Guy, τέλειωνε τή δουλειά της καί γινόταν ἡ πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης στόν κόσμο».

Πρίν ν' ἀφηγηθοῦμε αὐτά πού γράφτηκαν γιά τήν Alice Guy στό βιβλίο τοῦ Τσάρλς Φόρντ «Γυναῖκες κινηματογραφηστριες», πιστεύουμε ὅτι πρέπει νά ἐξακριβώσουμε ὅ,τι γράφτηκε γ' αὐτήν στά ἱερά κείμενα τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου. Αὐτή ἡ ἐξακρίβωση εἶναι ἀναγκαία γιατί μέσα ἀπό τίς θεμελιώδεις γνώσεις μέ τίς ὁποῖες εἴμαστε ἐφοδιασμένοι γιά τήν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου τό ὄνομα τῆς Alice Guy δέν γίνεται πλατιά γνωστό ὅπως ἐκεῖνο τῶν ἀδελφῶν Lumière ἢ τοῦ Méliés. Ἀναλύσαμε τά παρακάτω κείμενα: «Γενική ἱστορία τοῦ κινηματογράφου» καί τήν ἐγκυκλοπαίδεια «οἱ κινηματογραφιστές» τοῦ George Sadoul καί τοῦ David Griffith καί «βουβός κινηματογράφος» τοῦ Luigi Roggioni. Τά ἀποτελέσματα διαψεύδουν τίς προσδοκίες μας καί γιά μιá ἀκόμη φορά ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ στάση ὄλων τῶν ἱστορικῶν ἀπέναντι στήν γυναίκα εἶναι ἴδια.

Τό κείμενο τοῦ Sadoul πού θεωρεῖται σχεδόν σάν Εὐαγγέλιο γιά ὅποιον ἀσχολεῖται μέ τό σινεμά εἶναι τό πιό πλούσιο σέ εἰδήσεις γιά τήν Alice Guy.

Ἄλλά τί εἶδους εἶναι αὐτές οἱ εἰδήσεις; Πρῶτα ἀπ' ὅλα ὑπογραμμίζεται συνέχεια ἡ καθαυτή δουλειά τῆς Alice Guy, δηλ. τό ὅτι ἦταν γραμματέας τοῦ Léon Gaumont, ἰδιοκτήτη μιᾶς ἀπ' τίς μεγαλύτερες ἐταιρεῖες παραγωγῆς — διανομῆς. Αὐτή ὁμως ἡ γραμματέας στάθηκε ποιό τυχερή ἀπό πολλές ἄλλες. Πράγματι ὅταν στά 1899 τό κοινό ἄρχισε νά κουράζεται ἀπό τίς ἀπλές ταινίες μικροῦ μήκους μέ τήν ἄφιξη τοῦ τραίνου ἢ τίς στρατιωτικές παρελάσεις «ὁ προϊστάμενος (Gaumont) παρακάλεσε τήν γραμματέα του Alice Guy ν' ἀσχοληθεῖ μ' αὐτήν τήν ὑπόθεση». Ὁ Sadoul ἀπαριθμεῖ μιá ὀλόκληρη σειρά ἀπό φίλμς πού γυρίστηκαν ἐκείνη τήν περίοδο ἀλλά ἀποσιωπᾷ ἐντελῶς τήν δουλειά τῆς Alice Guy. Ὁ Sadoul μέσα ἀπ' αὐτό τό βιβλίο δέν ἀναφέρει πουθενά ὅτι ἡ Alice Guy ὑπῆρξε ἡ πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης στόν

κόσμο. Τόν ενδιαφέρει μονάχα ὁ ρόλος τῆς γραμματέως καί τήν ἀναφέρει ὅταν αὐτή «ἀναλάμβανε» μέ ἐντολή τοῦ Gaumont κάποια σκηνοθεσία. Ἐπίσης ὁ ρόλος της σάν δημιουργοῦ ἐξετάζεται σέ σχέση μέ τήν ιδιότητά της σάν γραμματέας λές κι ὄλο τὸ ἔργο πού πραγματοποίησε περιοριζόταν στήν ἄδεια γιά νά σπρώξει τὸ κουπί τῆς μηχανῆς λήψεως καί τίποτε περισσότερο. Προχωρώντας περισσότερο ἢ πλήρης ἀδιαφορία πῶς ὁ Sadoul δείχνει πρὸς τὸ ἔργο τῆς Alice μεταμορφώνεται σέ περιφρόνηση. Πράγματι στό βιβλίο του μπορεῖ κανεὶς νά διαβάσει: «Μέχρι τὰ 1904 ὁ L. Gaumont ἀρκοῦταν γιά τήν διεύθυνση τῶν ἔργων του στήν γραμματέα του Alice Guy. Μή θέλοντας πιά νά «ἀρκεῖται» ὁ Gaumont προσλαμβάνει (ἢ καλύτερα δίνει ἐντολή στήν Alice νά προσλάβει) τόν Henri Gallet στόν ὁποῖο ἀποδίδεται τὸ ἔργο «La fée aux choux» πού ὁ Ford ἀντίθετα θεωρεῖ σάν τὸ πρῶτο φίλμ τῆς Alice. Ἀλλά οἱ ἀντιφάσεις καί οἱ ἀντίθετες πληροφορίες δέν λείπουν. Ὁ ἴδιος ὁ Sadoul στήν ἐγκυκλοπαιδείά του «οἱ κινηματογραφιστές» ἀναφέρει τήν Alice Guy σάν τήν «πρῶτη γυναῖκα σκηνοθέτη στόν κόσμο», καί διαψεύδοντας τόν ἴδιο τόν ἑαυτόν του τῆς ἀποδίδει τὸ «La fée aux choux». Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ σύγχυση εἶναι πλήρης καί βλέποντας ὅτι τὸ βιβλίο τοῦ Ford δέν εἶναι τόσο γνωστὸ ὅπως ἐκεῖνο τοῦ Sadoul ἡ ὀρθή ἱστορική πληροφόρηση εἶναι ἐξαιρετικά δύσκολη. Μά ὑπάρχει καί τὸ χειρότερο. Γιά τόν Paul Rotha τόν David Griffith καί τόν Luigi Rognani ἡ Alice Guy εἶναι ἀνύπαρκτη, ἀκόμα καί σάν γραμματέας. Αὐτὸ δημιουργεῖ συγχύσεις, ἀλλά ἐπιτρέπει καί μιὰ βαθειὰ ἀνάλυση γιά τήν ὀφθαλμοφανή θέληση ἀπὸ τήν μεριά τῶν Ἱστορικών νά μηδενίσουν τήν προσπάθεια τήν σπουδαιότητα, τὸ ἔργο πού πραγματώθηκε ἀπὸ μιὰ γυναῖκα. Καί ἐδῶ ἡ ἀναφορά δέν γίνεται γιά κάποιο μικρῆς ἀξίας πρόσωπο ἀλλά γιά τήν πρώτη γυναῖκα σκηνοθέτη. Καί αὐτὸ εἶναι πραγματικὰ ἀκατανόητο.

Alice Guy, ἡ πιονέρα

Ἡ Alice Guy ἦταν ἡ προσωπική γραμματέας τοῦ Leon Gaumont. Κόρη ἐνὸς σεμνοῦ καί τίμιου βιβλιοπώλη τῆς ὁδοῦ Vaugirard. Ἀναγκάστηκε νά ἐργαστεῖ καί ἔπιασε ὑπηρεσία στόν Gaumont σάν δακτυλογράφος. Ἐξυπνη καί γενναία γρήγορα ἐγινε ἡ πιὸ στενὴ συνεργάτης τοῦ βιομήχανου, ὁ ὁποῖος δέν μπορούσε

παρά νά ἐκτιμήσει τήν ἀφοσίωσή της. Ἡ Alice Guy, πού ὄλοι τήν φώναζαν ἢ δεσποινίς Alice ἀπό στοργή καί σεβασμό εἶχε παρακολουθήσει τήν ἐπίδειξη τῆς 22 τοῦ Μάρτη. (Σημ. Στίς 22 — 3 — 1895 οἱ ἀδελφοί Lumière παρουσίασαν τό μηχανήμά τους) καί εἶχε μείνει κατάπληκτη. Δέν προκαλεῖ λοιπόν ἐκπληξη τό ὅτι ἡ νεαρή γραμματέας (ἦταν τότε 23 χρονῶν, γεννημένη τό 1872) συμμετεῖχε στό SALON INDIEN τοῦ Grand — Café στίς πρῶτες δημόσιες παραστάσεις τοῦ κινηματογράφου Lumière. Ἀπό τό Grand — Café βγήκε τό ἴδιο συγκινημένη ὅπως τόν Μάρτη ἀλλά καί μέ κάποια ἀκαθόριστη & συγκεχυμένη διάψευση τῶν ἐλπίδων της.

Αὐτή ἡ ἀπογοήτευση δημιουργήθηκε ἀπ' τό γεγονός ὅτι στή σκηνή τοῦ Boulevard ὅπως καί σ' ἐκείνη τῆς ὁδοῦ Rennes εἶδε μόνον ντοκυμανταίρ. Τήν ἄφιξη τοῦ τραίνου, τήν παρέλαση ἑνός συντάγματος, τό Tuileries, τήν πλατεία Bellecour, ἕνα χαρτοπαίγνιο. Ἐτσι ἡ δεσποινίδα Alice χωρίς νά τό ξέρει εἶχε κατά νοῦ κινηματογραφικό θέαμα. Μιά μέρα ἀφοῦ βρῆκε τό θάρρος ἀπευθύνθηκε στόν Leon Gaumont καί τοῦ εἶπε: «Δέ νομίζετε ὅτι ὅλες αὐτές οἱ μικροταινίες ἀρχίζουν νά γίνονται μονότονες; Ἐπαναλαμβάνουν πάντοτε τό ἴδιο πρᾶγμα καί ὑπάρχει κίνδυνος νά κουράσουν τό κοινό. Ἐκεῖνο πού πρέπει νά κάνουμε εἶναι νά διηγηθοῦμε μικρές ἱστορίες. Ἐγώ πολύ θᾶθελα νά διηγηθῶ μερικές. Μέ ἐξουσιοδοτεῖτε κύριε Gaumont νά δημιουργήσω μικρά φίλμς; Ὁ Leon Gaumont, ἄνθρωπος σοβαρός καί αὐστηρός δέν ἀγαποῦσε τ' ἀστεῖα. Στήν ἀρχή νόμισε ὅτι ἡ γραμματέας του τόν κοροῖδευε. Μετά καταλαβαίνοντας ὅτι μιλοῦσε στά σοβαρά τῆς ἀπάντησε: «Καί γιατί ὄχι; Ἀσχοληθεῖτε μέ αὐτές τίς μικρές ἱστορίες ἀλλά μέ τήν προϋπόθεση ὅτι ἡ ἐργασία σας δέν θά ὑποφέρει ἀπό αὐτά τά καπρίτσια σας. Μπορεῖτε νά κάνετε τίς ταινίες σας τήν Κυριακή». Ὁ Leon Gaumont πού γρήγορα θά γινόταν χάρη σ' αὐτή τήν ἀρχή πού ἔκανε ἢ συνεργάτιδά του ἕνας ἀπό τούς σπουδαιότερους παραγωγούς στόν κόσμο, σίγουρα θά σκεφτόταν ὅτι ἡ νεαρή Alice Guy ριχνόταν σέ μιά περιπέτεια ὅπου τήν περίμεναν μόνο πίκρες, δεδομένου ὅτι τό ἐπάγγελμα τοῦ σκηνοθέτη τοῦ κινηματογράφου δέν ταίριαζε σέ μιά γυναίκα. Νά πῶς ὁ René Jeanne ἀφηγήθηκε τήν συνέχεια τῶν γεγονότων: «Εὐτυχισμένη ὅπως θά μπορούσε νά ναι κανεῖς στά 20 του χρόνια καί σίγουρη ὅτι ἡ ἐργασία της δέν θά ὑπόφερε ἀφοῦ ἤδη σάν δουλειά της θεωροῦσε αὐτές τίς «μικρές ἱστορίες» γιά τίς ὁποῖες

είχε μιλήσει στο άφεντικό της και στις όποιες αφιέρωσε την καρδιά της και την έξυπνάδα της ή Alice Guy χωρίς να χάσει ούτε λεπτό άρχισε την δουλειά. Θέλοντας να διηγηθεί μία ιστορία ήταν άκόμη πολύ επηρεασμένη από τα παιδικά της χρόνια για να μὴν διηγηθεί ένα παραμύθι. Φαντάστηκε λοιπόν ότι ένα νεαρό μὴν διηγηθεί ένα παραμύθι. Φαντάστηκε λοιπόν ότι ένα νεαρό ζευγάρι περπατώντας στην έξοχή χέρι - χέρι και κάνοντας δ-νειρα για τὸ μέλλον έφτασε σ' ένα χωράφι με λάχανα και τότε είδαν να παρουσιάζεται μία νεράιδα και μ' ένα χτύπο τοῦ ραβδιοῦ της έκανε να φανεί πίσω από ένα λάχανο ένα νεογέννητο πού πιπίλαγε τὸ δάχτυλό του. Τίτλος «Ἡ νεράιδα τῶν λαχάνων» (La fée aux choux). Μπορεῖ κανείς να φανταστει μία μικρή ιστορία πιό απλή και πιό καλοπροαίρετη; Για τὴν πραγματοποίηση τῆς ταινίας έπρεπε να λάβει ὑπ' ὄψιν τὴν νοοτροπία τοῦ άφεντικοῦ της ὅσον άφοροῦσε τὴν οἰκονομία, γι' αὐτὸ διάλεξε σάν πρωταγωνιστές δυὸ φίλους της για τούς ὁποίους τὸ γύρισμα ήταν δισκέδαση και κράτησε ἡ ἴδια τὸν τρίτο ρόλο. Ὅλοι οἱ ιστορικοί τοῦ κινηματογράφου μένουν σύμφωνοι ότι ἡ Alice Guy ήταν ἡ πρώτη



Ἡ Alice Guy διευθύνει τὴν Bessy Love στὴν ταινία «Ἡ μεγάλη Περιπέτεια».

γυναίκα σκηνοθέτης. Σάν «άνταμοιβή» συχνά τῆς ἀμφισβήτησαν τὴν ἀξία, ἔστω καὶ γιὰ τὸ ὅτι ἦταν τὸ πρῶτο πρόσωπο στὸν κόσμο μετὰ τὸν Lumière πού ἐφτιαξε ταινίες καὶ συνεπῶς ὁ πρῶτος κινηματογραφιστῆς (μεταξὺ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν). Σήμερα ἔχει πιά προσδιοριστεῖ ἀκριβῶς ὅτι ἀντίθετα μέ τίς διαβεβαιώσεις μερικῶν εἰδικῶν ἢ Alice Guy δημιούργησε τὸ «ἡ νεράιδα τῶν λαχάνων» στίς ἀρχές τοῦ 1896 μερικές βδομάδες πρὶν τὸ ντεμποῦτο τοῦ George Méliés, πού ἀνέκαθεν θεωροῦνταν σάν ὁ ἀληθινὸς δημιουργὸς τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος, πρῶτα ἀπ' ὅλα ἐξ' αἰτίας τῆς ἀφθονίας τῆς παραγωγῆς του καὶ μετὰ λόγω τῆς ἐφευρετικότητάς του πού στάθηκε αἰτία νά ἐμπλουτισθεῖ ἡ τεχνικὴ τοῦ κινηματογράφου. Ἀλλά ἡ Alice Guy μέ τὸ φιλμ «τά Χριστοῦγεννα τοῦ Ριεττο» ὑπῆρξε ἡ πρώτη πού χρησιμοποίησε τίς ὑπερ-εντυπώσεις καὶ ἦταν αὐτὴ πού χρησιμοποίησε πρώτη τὴν ἀντί-στροφή ἐπανάληψη γιὰ τὸ «Ἐνα σπίτι καταστραμμένο καὶ ξαναφτιαγμένο».

«Μέ ἐξουσιοδοτεῖτε κ. Gaumont νά φτιάξω μικρές ταινίες»;

Ἐνθουσιασμένος ἀπὸ τὸ ντεμποῦτο τῆς γραμματέας του στὴν σκηνοθεσία ὁ Leon Gaumont τῆς παρεῖχε τὰ μέσα γιὰ νά συνεχίσει νά διηγεῖται μικρές ἱστορίες.

Ἡ Alice πραγματοποίησε τὰ: «Οἱ μικροὶ κλέφτες τοῦ πράσινου δάσους», «Ἡ μούμια», «Ὁ ταχυδρόμος τῆς Lyon», «Le Cave — Walk de la Pendule», «Ὁ Φοβισμενος λαίμαργος», Ὁ Gaumont τῆς διέθεσε ἕνα ἀληθινὸ στούντιο & ἀπὸ τότε ἡ παραγωγὴ τῆς κινηματογραφικῆς ἐταιρίας του ἐγίνε ἡ πιὸ σπουδαία ἀπὸ ἄποψη ποσοτικὴ καὶ ἡ περισσότερο πλούσια ὅσο ἀφορᾷ τὰ θέματα: «Ἡ Ἑσμεράλδα», «Ὁ Φάουστ καὶ Μεμφιστοκελῆς», «Ἡ ἐκδίκηση», «Πάθη τοῦ Χριστοῦ» (1898), πού πολλοὶ ἀποδίδουν στὸν Victorin Jasset. Δέκα χρόνια πρὶν ἀπ' τοὺς διάσημους ἀμερικάνους σκηνοθέτες David Wark Griffith καὶ Thomas Harper Ince, ἡ Alice Guy φτιάχνει ταινίες, ἐλέγχει τὸ ἔργο τῶν συνεργατῶν της, ἀγοράζει θέματα καὶ προσλαμβάνει βοηθοὺς.

Ἄνησυχος γιὰ τίς τεχνικές της ἔρευνες ὁ Gaumont στηρίζεται ἐντελῶς στὴν Alice γιὰ κάθε τι πού ἀφορᾶ τὴν παραγωγή τῶν φιλμς. Ἐχοντας στὴ διάθεσή της ἕναν προϋπολογισμό ὄλο καὶ σημαντικότερο ἢ Alice Guy προσλαμβάνει ἠθοποιούς ἀπὸ τὸ Caffé Concerto ἀπὸ τὸ Folies καὶ ἀπὸ τὸ Châtelet ἐξασφαλίζει τὴν συνεργασία τοῦ Denizot τοῦ Hemi Gallet τραγουδιστὴ στὴν Μονμάρτη) καὶ τοῦ Victorin Jasset πού θά δοκιμάσει μ' ὄλα τὰ μέσα νά γίνει «ἄρπαγας τῆς δόξας». Μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου ἐνῶ ἡ Alice γινόταν ὄλο καὶ διασημότερη ἀπ' τὴν ἄποψη ὅτι εἶχε ἀναλάβει καθήκοντα πού καμιὰ γυναίκα στὴν ἱστορία τοῦ σινεμά δέν εἶχε ποτέ, ὁ ἰδιοκτήτης τῆς Cité Elgé βάζει σέ ἐνέργεια τὸν χρονογράφο του, εὐφυῆ συνδυασμό τῆς μηχανῆς λήψεως καὶ τοῦ φωνογράφου. Σ' αὐτὸν τὸν τομέα, ὅπως καὶ στοὺς ἄλλους ἡ Alice Guy ὑπῆρξε πρωτοπόρα ἀφοῦ ἄρχισε νά σκηνοθετεῖ ἀπ' τὸ 1899 λίγο πρὶν τοὺς Méliés καὶ Zecca ἔργα μὲ ἤχο μὲ τὸν χρονογράφο Gaumont. Μετὰ μιά πρώτη της ἀπόπειρα μὲ τὴν ταινία «Οἱ ἀδελφές Mante», ἡ Alice παρουσίασε τίς πιὸ δημοφιλεῖς λυρικές ὀπερες ὅπως τὴν «Κάρμεν», «Μανόν», «Μινιόν», «Ἡ κόρη τῆς κυρίας Angot», «Τὸ μαχαῖρι» καὶ μετὰ ἀπ' αὐτὸ γύρισε σέ ταινία καὶ μερικά τραγούδια τοῦ ρεπερτόριου τοῦ Dranen, τοῦ Mayol καὶ Polin πού μεσουρανοῦσαν στὸ Caffé Concerto στὰ τέλη τοῦ αἰώνα. Δυστυχῶς αὐτὸ τὸ ἐπιχείρημα δέν ἱκανοποίησε δεδομένου ὅτι χρησιμοποιοῦσαν τεχνικό πιάνο καὶ ἔτσι ἡ παραγωγή «ὀμιλούντων» ταινιῶν καὶ «μιούζικαλ» γρήγορα ἐγκαταλείφθηκε.

Ἐνα γεγονός αἰσθηματικοῦ χαρακτῆρα ἄλλαξε τὴν ζωὴ τῆς δεσποινίδας Alice. Τὸ ὅτι ἦταν καλλιτεχνικὴ διευθύντρια δέν σήμαινε ὅτι ἦταν λιγότερο γυναίκα ἀπὸ τίς ἄλλες καὶ ἐρωτεύτηκε τρελλὰ ἕναν συνεργάτη της, τὸν ὀπερατέρ Herbert Blaché, γεννημένον στὶς Βρυξέλες ἀλλὰ ἀγγλικῆς καταγωγῆς καὶ σύντομα τὸν παντρεύτηκε. Ὁ Blaché προσκαλέστηκε ἀπ' τὸν Gaumont στὸ Βερολίνο, νά διευθύνει τὸ Γερμανικὸ ὑποκατάστημα καὶ νά ἐπιτηρήσει στὴν διάδοση τοῦ χρονογράφου, πού εἶχε τελειοποιηθεῖ. Ἡ Alice Guy ἤδη Alice Guy — Blaché ἔπρεπε ν' ἀκολουθήσει τὸν σύζυγό της καὶ νά ἐγκαταλείψει τὴν διεύθυνση τῶν στούντιο. Γιὰ τὴν νεαρὴ γυναίκα ἕνα κεφάλαιο τῆς ζωῆς της ἐκλείσει ἐνῶ ἄρχισε μιά ἄλλη ζωὴ πάντα στὸν κινηματογραφικὸ τομέα. Κατὰ τὴν διάρκεια τῶν τριῶν χρόνων πού πέρασε μὲ τὸν σύζυγό της στὸ Βερολίνο ἡ Alice Guy — Blaché ἀφιερῶθηκε κύρια στὴν οἰκογενειακὴ ζωὴ — ἀπόκτησε μιά κόρη καὶ ἕναν γιό — λησμονώντας

γιά λίγο τίς χαρές τῆς κινηματογραφικῆς δημιουργίας. Στά 1910 καινούργια ἀλλαγή. Ὁ Leon Gaumont ἔχοντας πούλησει σέ δύο ἀμερικάνους τό δικαίωμα ἐκμετάλευσης τοῦ χρονογράφου ἔστειλε τό ζευγάρι νά δεῖ πῶς πῆγαιναν τά πράγματα. Τά πράγματα δέν πῆγαιναν πολύ καλά γιατί τά σχέδια γιά παραχώρηση στό μεταξύ ναυάγησαν. Ὅταν ξαναπόκτησε τά δικαιώματα στήν Ἀμερική, ὁ Gaumont ἔστειλε τό ζευγάρι στό Flushing τῆς Ν. Ὑόρκης, ὅπου εἶχε ἀποκτήσει ἕνα μικρό ἐργοστάσιο πού σύντομα τό μεταμόρφωσαν σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες τους σ' ἕνα μουσικό θέατρο γιά μικρές ὀρχήστρες προορισμένες γιά τούς πελάτες τοῦ χρονογράφου. Οἱ τεχνικοί χρειαζόταν τό θέατρο μόνο γιά μερικές μέρες τῆς ἐβδομάδας καί ἡ Alice Blaché τό εἶδε σάν μιά ἐξαιρετική εὐκαιρία γιά νά ξαναρχίσει τήν δραστηριότητά της σάν σκηνοθέτιδα. Προσέλαβε ἀμέσως προσωπικό. Ἡ δουλειά δέν ἦταν εὐκόλη γιατί τό ὑλικό γυριζόταν στό Flushing καί κατόπιν τό στέλνανε στό Παρίσι γιά νά ἐμφανιστεῖ στά ἐργοστάσια Gaumont. Ἡ Alice Guy εἶχε ἀποκτήσει αὐτοπεποίθηση καί μέ σταθερότητα διεύθυνε τούς ἠθοποιούς σέ κωμωδίες καί δράματα, πού εἶχαν μεγάλη ἐπιτυχία. Διάσημοι ἠθοποιοί ὅπως ὁ Gladden James, ὁ Burton King καί ἡ Winnie Burn συμμετεῖχαν στά γυρίσματα αὐτῶν τῶν φίλμς ἀπ' τά ὁποῖα τά πιό γνωστά εἶναι τά: «Falling Leaves», «Face at the Window», «The Rose of the Circus». Οἱ ἀγγλικοί τίτλοι δειχνουν ὅτι ἐπρόκειτο γιά ἀμερικάνικη παραγωγή. Μετά τήν συνεχῶς αὐξανόμενη ἐπιτυχία τῶν ἔργων της καί μέ τήν ἐπιθυμία τῆς ἀνεξαρτητοποίησης, χωρίς νά φοβηθεῖ τίς τεράστιες εὐθύνες ἡ Alice Guy ἀποφάσισε νά ἰδρύσει δικιά της ἐταιρεία παραγωγῆς. Ἐπειδή ὁ Herbert Blaché εἶχε συμβόλαιο μέ τόν Gaumont ὡς τό 1915 ἡ Alice τόν ἄφησε στό Flushing καί πῆγε μόνη της μέ δύο βοηθούς καί ἕναν διαχειριστή στό New Jersey νά ἐγκαταστήσει τήν καινούργια ἐταιρεία παραγωγῆς τήν Solax Film Corporation. Ἀπ' τήν ἀρχή τοῦ 1919 πραγματοποίησε ἐδῶ ταινίες κάθε εἶδους πού τό νούμερό τους ἔφτασε σέ ἐντυπωσιακά ὕψη καί γιά τίς ὁποῖες κατέφυγε σέ ἠθοποιούς μεγάλης φήμης πού παρουσιαζόταν συχνά σέ μιά σειρά μέ τόν τίτλο «Popular Plays and Players art».

Ἄκούραστη ἡ Alice Guy μεγάλωνε τήν ἐταιρεία παραγωγῆς καί δημιούργησε τά πιό δύσκολα ἔργα μή διστάζοντας νά χρησιμοποιοῦσε ἀκόμη καί ἄγρια θηρία γιά τό φίλμ «Beasts of the jungle». Βαθιά γνώστης τοῦ ἐπαγγέλματος της στό ἀποκορύφωμα

64

της δημιουργικής της ικανότητας, ή Alice Guy μεταξύ του 1919 και 1922 έδωσε τον καλύτερό του της και τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα. Οί παραγωγές της Solax διαδόθηκαν μεταξύ των μεγαλύτερων εταιρειών διανομής, όπως ή World, ή Pathé, ή International και πάνω απ' όλες ή Metro. Αυτά τα καθημερινά δράματα δέν είχαν τίποτε τό κοινό μέ τίς μικρές άπλοϊκές ιστορίες της άρχής της κοινής καριέρας του κινηματογράφου και της Alice Guy. Οί ιστορίες ήταν προσεκτικά δουλεμένες, τά ντεκόρ διαλεγμένα μέ καλό γούστο, ή σκηνοθεσία άποτελεσματική. Ή Alice Guy άσκούσε πάνω στους ήθοποιούς ένα είδος γοητείας πού της επέτρεψε νά εΐναι άπαιτητική. Ή Ήλγα Πέτροβα, ή βάμπ της Solax άρνιόταν νά δουλέψει μέ τόν Herbert Blaché γιατί κατόρθωνε νά αισθάνεται άνετα μόνο μέ τήν Alice. Πρέπει νά τονιστεί ότι ή παραγωγός - σκηνοθέτης της Solax Film Corporation προτιμούσε νά εργάζεται μέ τίς γυναΐκες ήθοποιούς. Ήταν πάνω απ' όλα ζήτημα ευαισθησίας και ή Alice Guy επιπλέον γνώριζε καλύτερα τή γυναικεία ψυχολογία και ήξερε καλύτερα κατά συνέπεια πώς νά δώσει στους ήθοποιούς νά καταλάβουν τίς σωστές εκφράσεις πού άντανακλούσαν τ' άληθινά συναισθήματα.

Στά 1922 παρά τήν συνεχή έπιτυχία των έργων τους τό ζεύγος Blaché άντιλήφθηκε ότι μπροστά στην τεράστια δύναμη των μεγάλων εταιρειών του Hollywood ήταν άδύνατο νά διατηρήσουν σέ δραστηριότητα μιá μικρή άνεξάρτητη εταιρεία. Ή Solax Film Corporation διαλύθηκε και ό H. Blaché μεταφέρθηκε στην άκτή του Ειρηνικού γιά νά θέσει στην διάθεση κάποιας μεγάλης εταιρείας τήν δουλειά του σαν σκηνοθέτη. Όσο άφορά τήν Alice Guy μοΐραζε τόν χρόνο της μεταξύ της οικογενειακής ζωής, του Πανεπιστήμιου όπου έδινε πολλές διαλέξεις πάνω στην γυναικεία ψυχολογία και τήν άρχή του κινηματογράφου και στην σύνταξη άρθρων γιά τά μεγάλα Εύρωπαϊκά περιοδικά. Μερικά χρόνια μετά τόν θάνατο του συζύγου της γύρισε στην Εύρώπη σταματώντας πρώτα στό Παρίσι και μετά στις Βρυξέλλες όπου ή κόρη της ήταν ή ιδιαίτερη γραμματέας του πρεσβευτή των Ήνωμένων Πολιτειών. Κατά τήν διάρκεια της σύντομης παραμονής της στό Παρίσι της άποδόθηκαν μέ λαμπρότητα τιμές άπό τήν Γαλλική ταινιοθήκη της αφιερώθηκαν έκπομπές στό ράδιο και στην τηλεόραση και σέ μιá σεμνή τελετή στην Ήταιρεία Ήθοποιών και Συνθετών της άπονομήθηκε ή Λεγεώνα της Τιμής άπό τόν Jean - Jacques Bernard.



Φωτογραφία απ' την πρώτη ταινία της Alice Guy, *Le Fée aux choux*, (1896)

Όταν ή κόρη της πήρε σύνταξη, ή Alice Guy τήν άκολούθησε πέρα άπ' τόν ώκεανό γιά νά περάσει τά τελευταία χρόνια τής ζωής της στίς ΗΠΑ σέ μιά ήσυχη τοποθεσία του New Jersey. Μπορέσαμε νά μιλήσουμε μαζί της γιά τελευταία φορά τόν Γενάρη του 1965. Ήταν 93 χρόνων και διατηρούσε όλη τήν λάμψη της και ένα ζωντανό άκόμα ένθουσιασμό γιά τόν κινηματογράφο. Μήν μπορώντας νά μετακινηθεί, όπως θά 'θελε, παρακολουθούσε μ' ένδιαφέρον όλα τά φίλμ πού μεταδίδονταν άπό τήν τηλεόραση. Δέν έκρυβε τήν προτίμησή της γιά τίς άμερικάνικες ταινίες πού άγαπούσε νά βλέπει γιατί «γενικά είναι καλύτερα άπό ποιοτική άποψη όταν δέν μιμούνται έργα άλλων χωρών». Και πρόσθετε σ' ένα γράμμα «Έκτιμώ πολύ τά καναδέζικα φίλμ γιά τά ζώα. Δέν άγαπώ τήν τζάζ, ούτε τίς ταινίες πού μιλάνε γιά έγκλήματα και γιά βία. Δυστυχώς οί ταινιοθήκες διατήρησαν λίγα άπό τά έργα της και όπως οί περισσότεροι πρωτοπόροι ύπήρξε και αυτή θύμα τής λήθης. Αυτό δέν έμποδίζει τό όνομά της νά 'ναι συνδεμένο μέ τήν πρώτη έποχή του κινηματογράφου. Δέν ήπήρξε μόνο ή πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης, αλλά ήταν ένα άπό τά τρία πρόσωπα (George Méliés και Ferdinand Zecca) πού κατανόησαν πρώτα άπ' όλους ότι ό κινηματογράφος δέν έπρεπε νά παραμείνει όπως ύποστήριζαν οί έφευρέτες του ένα επιστημονικό όργανο, αλλά μπορούσε νά γίνει μιά γεννήτρια χαράς και συγκινήσεων. Ή Alice Guy είναι ένα παράδειγμα γιά τίς γενναίες γυναίκες πού θέλουν νά δουλέψουν σ' ένα πεδίο όπου τό γυναικείο στοιχείο είναι τόσο σπάνιο.

Ή μικρή γραμματέας άπόδειξε ότι μέ τήν δύναμη τής θέλησης και τήν επιμονή μιά γυναίκα μπορεί νά νικήσει όλα τά έμπόδια πού όρθώνονται ένάντια σέ μιά κλίση τόσο άσυνήθιστη και ν' άποκτήσει δόξα σέ μιά καλλιτεχνική δραστηριότητα πού θεωρούνταν ότι ταίριαζε μόνον στους άντρες.

Ήσως ή Alice Guy δέν είχε όλες τίς αναγκαίες ιδιότητες γιά νά 'ναι μιά μεγάλη καλλιτέχνηδα στό κινηματογραφικό πεδίο. Έχει όμως τό άναφαίρετο δικαίωμα τής πρωτοπόρου, πού άνοιξε τό δρόμο στίς γυναίκες πού άκολούθησαν.



Maj Zetterling.

LUCY QUACCINELLA

Maj Zetterling - *Μία απ' τις λίγες*

Ἡ Maj Zetterling εἶναι μία ἀπό τις λίγες ἀναγνωρισμένες σκηνοθέτιδες σέ διεθνές ἐπίπεδο. Τό 63 πέρασε στή σκηνοθεσία ἀφοῦ εἶχε δουλέψει σάν ἐπιτυχημένη ἠθοποιός στή Σουηδία ἀλλά καί στό ἐξωτερικό. Γύρισε γιά τήν ἀγγλική τηλεόραση τίς μικροῦ μήκους ταινίες, **Η ΖΩΗ ΤΩΝ ΛΑΠΟΝΩΝ**, **RAGGARRE** (πάνω στή ζωή τῶν νεαρῶν Σουηδῶν ἀλητῶν) καί τό **ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΠΑΙΧΝΙΔΙ** πού βραβεύτηκε στό φεστιβάλ Βενετίας τό 1964. Ἡ πρώτη μεγάλου μήκους ταινία της ἦταν **ΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ** καί ἀκολούθησε τά **ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ** καί **DOT-TOR GLASS**. Αὐτά τά τελευταῖα ἀντιμετωπίζουν τήν προβληματική τῆς ἀνθρώπινης ἀπελπισίας σέ μία κοινωνία πού βρίσκεται στή φάση τῆς ἀποσύνθεσης. Τά **ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ** προκάλεσαν ποικίλες ἀντιδράσεις, καί θάταν ἐνδιαφέρον νά γνω-

ρίζαμε αυτές τις αντιδράσεις γύρω από ένα φιλμ που κατά κάποιον τρόπο αντιμετωπίζει την γυναικεία σεξουαλικότητα.

Τό FLIKORNA (Τά κορίτσια) που γύρισε τό 1968 δείχνει τή ζωή τριών γυναικών που ανεβάζουν στήν σκηνή τή «Λυσιστράτη. Κατά τή διάρκεια τών προβών καί μετά, μέσα άπ' τις παραστάσεις, εξετάζουν καί κριτικάρουν τις δικές τους ζωές καί φτάνουν στήν όργή τών Ἀθηναίων γυναικών, αλλά άπομένουν άνίκανες νά ξεφύγουν άπ' τόν καναλιζαρισμένο καί εύνουχισμένο τρόπο ζωής τους.

Τό τελευταίο φιλμ τής ZETTERLING, TANT D' AUTRES όπου είναι καί πρωταγωνίστρια διηγείται τήν τρομερή άπελπισία μιās πενηντάρας έγκαταλελημένης άπ' τόν άντρα της, που φτάνει σχεδόν στήν αυτοκτονία πρίν νά βρει τό κουράγιο νά αντιμετωπίσει τή ζωή άπό μόνη της. Τά όνειρά της άποκαλύπτουν τήν εικόνα μιās γυναίκας «νέας» άπελευθερωμένης άπ' τή νοσηρή έξάρτηση μέ τόν άντρα.

Ποιά είναι στή Σουηδία ή κατάσταση τών γυναικών στό σινεμά;

Θάθελα νά βγάλω στό φώς τήν ολοκληρωτική άπουσία γυναικών στή κινηματογραφική παραγωγή. Ἡ ύπαρξή τους είναι άπαραίτητη, γιά νά επιτρέψουν στίς γυναίκες νά κάνουν ταινίες, ιδιαίτερα γιά κείνες που τώρα αρχίζουν. Στή δική μου περίπτωση επειδή ήμουνα ήδη ήθοποιός κάπως επιτυχημένη, τό πέρασμά μου στή σκηνοθεσία διευκολύνθηκε, αλλά πολλές άλλες γυναίκες είναι άδύνατο νά τό κάνουν. Ἡ μοναδική γυναίκα κινηματογραφική παραγωγός στή Σουηδία είναι πολύ νέα - μόλις 28 χρονών — καί δυσκολεύεται νά βρει χρηματοδότες. Τό κινηματογραφικό Ἰνστιτούτο τής βάζει όρους ακόμα καί στήν επιλογή τών θεμάτων. Ντοκυμανταίρ, ταινίες γιά παιδιά μέ λίγα λόγια θέματα δευτερεύουσας σημασίας. Οί παροχές του Ἰνστιτούτου στίς ταινίες γίνονται άπό επιτροπές αποτελούμενες άπό άντρες, όπως επίσης άποκλειστικά άντρικές είναι κι όλες οί επιτροπές άπονομής βραβείων. Αυτή ή κατάσταση πρέπει ν' αλλάξει. Προοδεύει αλλά πολύ άργά. Έκτός άπό μένα, στή Σουηδία υπάρχουν άλλες δύο γυναίκες σκηνοθέτες: ή μία είναι ήθοποιός καί μόλις ξεκίνησε μέ τήν σκηνοθεσία, ή άλλη είναι συγγραφέας. Στή Νορβηγία είναι μία μόνη της, καί στή Κοπεγχάγη άλλες δύο...

Γνωρίζεις πολλές γυναίκες με έτοιμα σχέδια που δεν μπορούν να γυρίσουν γιατί δεν βρίσκουν χρήματα; Ή νομίζεις ότι υπάρχουν άλλοι λόγοι για τους οποίους οι γυναίκες δεν κάνουν ταινίες στη Σουηδία;

Δέν πιστεύω πώς υπάρχουν πολλές γυναίκες με έτοιμα σχέδια. Ή σκηνοθεσία είναι ακόμα ένα καινούργιο επάγγελμα για τις γυναίκες, και είναι δύσκολο. Ή ιδέα της εξουσίας, τό ότι πρέπει νάσαι τό υπεύθυνο πρόσωπο που φτιάχνει, μανούβραρει και οργανώνει τά πάντα, δέν περιέχεται στην παιδεία που έχουμε πάρει, φοβόμαστε τήν υπευθυνότητα...

Έγώ δέν είμαι άνθρωπος πολύ σίγουρος, και πιστεύω ότι κιή πλειοψηφία τών ανθρώπων δέν είναι. Άλλά εκείνη ή πίστη στόν έαυτό μου που έχω, και που μου άρκει για νά κάνω μιά ταινία, όφείλεται στην δημιουργική δύναμη. Είναι εκείνη που σέ όδηγει, που σέ σπρώχνει, που σέ κάνει νά ρισκάρεις ακόμα και όταν όλα είναι έναντιόν σου. Κάθε φορά που γνωρίζω μιά ταινία ακόμα και τώρα που έχω ήδη φτιάξει μερικές, νομίζω ότι δέ θά κατάφερα νά τήν κάνω, έχω παράλογους φόβους, τρομερές άνησυχίες.

Ό κινηματογράφος είναι ακόμα ένα επάγγελμα «τεχνικό». Πρέπει νά ξέρεις πολλά πράγματα, γιατί μιά ταινία δέν είναι μόνο θέμα ιδεών ή χρημάτων. Πιστεύω πώς πρέπει νά είσαι πολύ προετοιμασμένη τεχνικά για νά γυρίσεις μιά ταινία. Μιά φορά νά μάθεις τήν τεχνική, μπορεί νά ξεχνάς, αλλά πάνω άπ όλα πρέπει νά γνωρίζεις άπόλυτα τά βασικά πράγματα, πρέπει νά ξέρεις πώς δουλεύει τό εργαστήριο, πώς γίνεται τό μοντάζ, ποιές είναι οι δυνατότητες της μηχανής λήψης, διαφορετικά όλοι θά προσπαθούν νά σου πούν πώς πρέπει νά κάνεις. Είναι δύσκολο ν' άποχτήσεις αυτήν τήν προπαρασκευή, αλλά είναι άπαραίτητο, για τό όταν θέλεις νά κάνεις κάτι, ξέρεις ποιές είναι οι πραγματικές δυνατότητες και μπορείς νά επιμένεις και νά άποκτεΐς, μπορείς νά πεις ξέρω ότι αυτό είναι δυνατό νά τό κάνω. Άπ τήν άλλη μεριά ό κόσμος είναι συνηθισμένος στις παραγωγές της τηλεόρασης, που άσχετα άπ' τό περιεχόμενό τους τεχνικά είναι ύψηλό ύπιπέδου. Ό κόσμος περιμένει τουλάχιστον αυτό κι έχει προκαταλήψεις σέ παραγωγές τεχνικά κατώτερες. Γι αυτό πρέπει νά είμαστε ίκανές τεχνικά, άν θέλουμε νά κάνουμε νά καταλάβουν κάτι, άν θέλουμε ό κόσμος νά μās προσέξει τουλάχιστον. Άλλά είναι σημαντικό και νά μήν κολλήσουμε στους κανόνες της τεχνικής, και νά ξέρουμε και νά πειραματιζόμαστε...

Προσπαθείς να βάλεις να δουλέψουν άλλες γυναίκες όταν γυρίζεις ταινία;

Ή από την πρώτη μου ταινία, ΟΙ ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ, δοκίμασα να βάλω άλλες γυναίκες να δουλέψουν. Μάλιστα ήμουν πολύ έντονη με την επίμονή μου, αλλά ποτέ δεν άπαιτησα να προσληφθεί πρόσωπο που δεν είχε τις απαιτούμενες γνώσεις, μόνο και μόνο επειδή ήταν γυναίκα. Δούλεψαν πάντα περισσότερες γυναίκες στις ταινίες μου, αλλά είναι πάντα πολύ δύσκολο να βρεθούν, γιατί είναι λίγες οι επαγγελματικά καταρτισμένες. Για παράδειγμα, υπάρχει μόνο μία γυναίκα τεχνικός ήχου στη Σουηδία, και ούτε μία όπερατέρ. Είναι μία αντίθεση άπιστευτη, για μία χώρα οικονομικά αναπτυγμένη, όπως η Σουηδία.

Κατά τη γνώμη σου, ποιό είναι τό μεγαλύτερο πρόβλημα για τις γυναίκες που κάνουν τώρα κινηματογράφο;

Ποιός θα δει τις ταινίες μας. Η διανομή είναι ένα απ' τα μεγαλύτερα προβλήματα. Δέ μπορούν να γίνονται ταινίες μόνο για κάποιο συγκεκριμένο κοινό, μόνο γιατί η ιστορική στιγμή φαίνεται να δικαιολογεί τό να γίνει έτσι, δέ μπορούν να γίνονται ταινίες για μερικούς έκλεχτούς, εκείνους που είναι ήδη σύμφωνοι μαζί σου σ' αυτό που λές. Πιστεύω πώς τά βιβλία γράφονται για να διαβάζονται, πώς οι ταινίες γυρίζονται για να τις δούν. Δέ μπορούμε να περιοριστούμε στό να κάνουμε ταινίες για τά φεμινιστικά γκρουπ. Άνυσηχῶ πολύ για τό κοινό τῶν ταινιῶν μου, και για τό ρισκάρισμα να μιλήσω μόνο σε μία ἐλίτ. Ένα δημιουργικό ἄτομο πρέπει να ἀκολουθήσει τήν δημιουργικότητά του ἀλλά πιστεύω ὅτι δέ μπορούν να γράφονται βιβλία ἢ να γυρίζονται ταινίες μόνο για λίγα ἄτομα. Πρέπει να ψάξεις να ἐπικοινωνήσεις με τόν κόσμο, να ἐξηγήσεις κάποια ἰδέα, ἀκόμα κι ὅταν δέν ἐπιδιώκεις μ' αυτό να δώσεις ἀπαντήσεις. Έγώ δέν πιστεύω στις ἀπαντήσεις, γιατί δέν υπάρχει καμιά εὐκολη ἐξοδος ἀπ' τά προβλήματα κι ἡ ζωή είναι γεμάτη ἀπό ἀντιθέσεις, κι είναι μέσα ἀπ' αὐτές που ἐμεῖς μεγαλώνουμε κι ἀλλάζουμε. Νομίζω, για παράδειγμα, ὅτι είναι σημαντικό να γίνονται ταινίες για τήν τηλεόραση. Ἡ τελευταία μου ταινία «Tant d' autres», ἦταν για τή Σουηδική τηλεόραση. Τήν ἤθελα ἄν ἦταν δυνατό, πολύ ἀπλή, να μπορούσαν να τήν καταλάβουν πολλοί, και πολλοί ν' ἀναγνώριζαν τή

δικιά τους κόλαση, τή δικιά τους μιζέρια, γιατί όταν μία γυναίκα δέν ξέρει πιά τί νά κάνει, γνωρίζει τουλάχιστον ότι δέν είναι ή μόνη πού ζεί παρόμοιες έμπειρίες. Τό φίλμ στην πραγματικότητα διαπραγματεύεται ένα πρόβλημα πάντα παρόν στη ζωή τών περισσότερων γυναικών.

Είναι σημαντικό νά παρουσιάζεις προβλήματα πού αναγνωρίζονται εύκολα κι όχι μόνο θεωρητικές γνώσεις, διαφορετικά θά ναι μόνο μία μειοψηφία, στην πραγματικότητα κανένας, πού θά δει τό φίλμ. Δέ λέω ότι πρέπει νά γίνονται ανόητα φίλμ, όπου τά πάντα λύνονται μ' ένα φιλι στό φινάλε. Πάντως οί γυναίκες συνήθως δέν κάνουν αυτές τίς ταινίες.

Νομίζεις ότι οί γυναίκες πρέπει νά ενδιαφερθούν γιά τήν αναζήτηση μιάς «καινούργιας γλώσσας», ένα καινούργιο τρόπο χρήσης του κινηματογράφου, έναν τρόπο χαρακτηριστικά γυναικειό νά εκφράζονται τά πράγματα; Ή ενδιαφέρεισαι περισσότερο νά μεταδώσεις καινούργια περιεχόμενα;

Καί τό περιεχόμενο καί ή μορφή είναι σημαντικά. Πίστευα πάντα πώς έμεις πρέπει νά βρούμε μία δική μας γλώσσα, μία γλώσσα καινούργια. Μά άνησυχώ γιατί είναι ένα θέμα πού μπορεί νά οδηγηθεί στά άκρα. Δέν έμπιστεύομαι τίς ομάδες τών διανοουμένων πού δέν μιλάνε γιά τίποτα άλλο εκτός άπ' τή «γλώσσα». Οί λίγοι άντρες καί γυναίκες πραγματικά μεγάλοι πού γνώρισα, ήταν καί άνθρωποι πολύ άπλοί, ίκανοί νά μιλάνε γιά πράγματα πολύ δύσκολα, μ' έναν τρόπο άπλό κι ανθρώπινο. Βρίσκω επικίνδυνα τά ειδικευμένα κινηματογραφικά περιοδικά, πού διανοουμένίζουν πολύ καί γράφονται γιά πολύ λίγους πού καταλαβαίνουν τό λεξιλόγιό τους. Αυτές οί ένέργειες είναι καλές ως ένα σημείο είναι μόνο ένα μέσο, δέν πρέπει νά γίνουν ένας σκοπός, ένα τέλος.

Ένα άπ' τά πιο ενδιαφέροντα πράγματα στην ταινία σου FLIKORNA (κορίτσια) είναι ό τρόπος μέ τόν όποιο ή τέχνη — ή παράσταση του Έλληνικού δράματος — δένεται μέ τά πραγματικά προβλήματα τών γυναικών πού τό παίζουν, όλες άστικής προέλευσης. Μιά ταινία σάν κι αυτή, περιέχει καί προβλήματα πού δύσκολα γίνονται αντιληπτά άπ' τίς λεγόμενες «μάζες»;

“Ένα από τὰ μεγαλύτερα προβλήματα γιά ὁποιον κάνει μιὰ δημιουργική δουλειά, εἶναι πῶς νά καταφέρει νά ναι ἀπόλυτα τίμιος μέ τόν ἑαυτό του καί ταυτόχρονα νά δώσει ἕνα μήνυμα πού νά τοῦ γίνει ἀντιληπτό ἀπό πολύ κόσμο. Ὅπως ἔλεγα πρὶν, δέν πιστεύω στήν τέχνη πού γίνεται γιά μιὰ ἐλίτ.

Ἐπάρχει μετά καί τό πρόβλημα τῆς ἀλλοτροίωσης τῆς γυναίκα, πού εἶναι ἕνα πρόβλημα τρομερά δύσκολο νά τό διαπραγματευθεῖς σέ μιὰ δημιουργική δουλειά.

Δέν πιστεύω πῶς πρέπει νά μαστε ἐπιθετικές σ’ αὐτόν τόν ἀγῶνα, δέν πιστεύω στό νά πᾶμε νά παλαίψουμε μέ λύσσα, δέν πιστεύω σ’ αὐτοῦ τοῦ εἶδους τήν ἐπιθετικότητα. Ἐγώ ἔχω μιὰ ἐσωτερική ἐπιθετικότητα, πού προσπαθῶ ν’ ἀκολουθῶ, καί μοῦ δίνει μιὰ «γραμμή» ἀπ’ τήν ὁποία δέν ξεφεύγω. Στήν ἀρχή τῆς σκηνοθετικῆς μου καριέρας, ἦταν πολύ δύσκολη, μέ βρίζανε γιὰτί ἔκανα αὐτή τή δουλειά. Ἦμουν καταταραγμένη, δέ μπορούσα νά ὑποφέρω ἐκεῖνη τή συμπεριφορά, μοῦ φαινόταν παράλογη, καί θύμωνα, γιὰτί ἐκεῖνο πού ἔκανα καί κείνο πού προσπαθοῦσα νά πῶ μέ τή δουλειά μου τόχα τελείως ξεκαθαρισμένο. Ἀλλά θυμώνοντας δέν ἄλλαξα τίποτα. Ἡ ὀργή μ’ ὀδηγοῦσε στόν τσακωμό καί τή σύγχιση. Μετά ἔμαθα νά καναλιζάρω ἐκεῖνη τήν ἐπιθετικότητα, πού προέρχονταν καί ἀπ’ τόν τρόπο πού μᾶς μεταχειρίζονται οἱ ἄντρες καί ἀπ’ τή δικιά μας βαθιά αἴσθηση κατωτερότητας καί φόβου, πιστεύω πῶς εἶναι πράγματα πού δοκιμάζουμε ὅλες μας, δέν εἶναι ἔτσι;

Μέσα ἀπ’ τήν εἰρωνία ξαναδιοχέτευσα αὐτή τήν ἐπιθετικότητα κι ἄρχισα νά παλεύω διαφορετικά, καί γιά μένα εἶναι καλύτερα. Ἀλλά ἡ «προσωπικότητά» μου καί οἱ τρόποι μου γενικά δέν εἶναι ἐπιθετικοί.

Ἀπ’ τίς συζητήσεις αὐτῶν τῶν ἡμερῶν στή Ρώμη, φαίνεται πῶς πολλές γυναῖκες θάθελαν νά βλέπουν ταινίες φτιαγμένες πρῶτα ἀπ’ ὅλα γιά τίς γυναῖκες. Παραμένει ἀνοιχτό τό θέμα τοῦ ἄντρα θεατή. Μπορεῖ νά συνδεθεῖ ἐκεῖνο πού λές — ἄν τό ὀνομάσουμε ἔτσι — «στρατηγική» στίς συγκρούσεις τῆς σεξουαλικῆς διάκρισης, μ’ αὐτό τό γεγονός;

Ἄν θέλουμε νά ἐπιτύχουμε μιὰ ἰσορροπία μέ τούς ἄντρες, πρέπει νά ἐπικοινωνοῦμε καί μ’ αὐτούς. Τελευταῖα τὰ πράγματα πάνε πολύ ἄσχημα, ὑπάρχει πολλή ἐπιθετικότητα, καί ἀπ’ τή μεριά τῶν

γυναικῶν, καί οἱ μὲν καί οἱ δὲ φοβοῦνται πολύ. Μά αὐτὴ τῇ στιγμῇ φοβοῦνται περισσότερο οἱ ἄντρες. Δέν εἶναι τυχαῖο πῶς σέ πολλές ταινίες, αὐτὴν τὴν περίοδο, οἱ ἄντρες ἢ εἶναι εὐνουχισμένοι ἢ εὐνουχίζονται μόνοι τους. Πέρα ἀπ' τὴ γυναῖκα εἶναι τὸ κόμπλεξ τῆς Ἡλέκτρας! Πιστεύω πῶς εἶναι σύμπτωση τῶν καιρῶν πού ζοῦμε, τὸ ὅτι τὸ κόμπλεξ τοῦ εὐνουχισμοῦ εἶναι πολύ ἰσχυρό στους ἄντρες. Εἶναι πολύ δύσκολο νᾶχεις κάποια σχέση μ' ἓναν ἄντρα σήμερα, γιατί ἐμεῖς εἴμαστε πολύ δυνατές κι ὁ φόβος τῆς δυνάμεις μας, παραλύει. Μά, ἀλήθεια, μέ τους ἄντρες πρέπει νά συμμαχήσουμε ἂν θέλουμε ὁποιαδήποτε σχέση μαζί τους... Ἐμεῖς σταθήκαμε τρωτές γιὰ πολύ καιρό, τώρα δέν ἔχουμε τίποτα γιὰ νά χάσουμε... Οἱ ἄντρες ἀντίθετα κρατᾶνε ἀκόμα τὰ παλιά τους προνόμια. Δέ θέλουν νά τὰ ἐγκαταλείψουν, γιατί αὐτὸ θά σήμαινε πῶς χάνουν τὸ «παιχνίδι» — γι' αὐτούς ὅλες οἱ σχέσεις περιορίζονται σ' αὐτό. Νά πετύχουν μιά ἰσορροπία — καί δέν ἰσχυρίζομαι ὅτι γνωρίζω σέ τί πράγμα συνίσταται — δέ μποροῦμε ν' ἀπευθυνθοῦμε μόνο στό ἓνα ἀπ' τὰ δύο φύλα στό ἔργο μας γιατί μιά ριζοσπαστικὴ ἀλλαγὴ πρέπει νά συμβεῖ στους ἄντρες, καί στίς γυναῖκες...

Ποιά μπορεῖ νᾶναι ἡ σχέση μεταξύ σκηνοθέτη καί ομάδας; Ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα τῆς ἐξουσίας γενικά, καί τῆς ἱεραρχίας στίς ἀνθρώπινες σχέσεις. Νομίζεις ὅτι ἡ δημιουργία εἶναι ἀπ' τὴ φύση τῆς, ἀντίθετη στήν ὁμαδικὴ δουλειά; Τί νομίζετε γύρω ἀπ' τὴ θεωρητικὴ καί τὴν πρακτικὴ δουλειά πού ἀφορᾶ τὸ πρόβλημα τῆς ὁμαδικῆς δουλειᾶς;

Πιστεύω πῶς εἶναι ἀδύνατη ἡ δημιουργικότητα. Ἄλλὰ δέν εἶναι ἀνώφελο νά ἐπιχειρήσεις. Διαφορετικές φάσεις, εἶναι σημαντικές καί ἀναπόφευκτες σέ κάθε προτσές τῆς ἀνάπτυξης. Μά μόνο σπανιότατα μποροῦν νά βγοῦν καλά ἀποτελέσματα... Νομίζω ὅτι ἡ δημιουργικότητα εἶναι ἀπόλυτα προσωπική, ὄντας ἐκφραση μιᾶς ἐγωιστικῆς ὑπαρξης, πού πρέπει νά τῆς συμπεριφερόμαστε ἀτόμικά... Μιά ταινία εἶναι ἓνα ἔργο τέχνης ὄχι λιγώτερο ἀπ' ὅλες τίς ἄλλες μορφές τέχνης. Ἄν γράφω ἓνα βιβλίο, δέ μπορῶ νά δουλεύω μέ πολλὰ ἄλλα πρόσωπα, πρέπει νά τὸ κάνω μέ τὸ δικό μου τρόπο, γιὰ νά μπορῶ νά θέτω τὰ δικά μου ἐρωτήματα, τὰ δικά μου προσωπικά προβλήματα... Μιά ταινία θᾶχει μιά δικιά της

ένότητα, ἂν εἶναι δυνατό τό ἄτομο πού τήν κάνει. Στό σινεμά ὑπάρχει πολὺς ἀδύνατος κόσμος, χωρίς καθαρές ιδέες, καί χρειάζεται κάποιον νά τοῦ πῆ τί θά κάνει, γιά παράδειγμα, ἕνας ὀπερατέρ πού λέει, νά βάλουμε τή μηχανή ἐκεῖ. Ἐγώ ξέρω ἀκριβῶς πού θά μπεῖ ἡ μηχανή. Μέ τή θέση τῆς μηχανῆς λέω κάτι μέ ἀκρίβεια. Κανείς δέ βλέπει ὅπως ἐγώ. Ἄν θέλεις νά παρουσιάσεις ἕνα περιεχόμενο μέ μία ὀπτική ἀπόλυτη προσωπική, πρέπει νᾶσαι δυνατός, καί πρέπει νά τά κάνεις ὅλα, ὡς τήν τελευταία λεπτομέρεια μόνος σου...

Ἄν χρειάζομαι κάποιο σπίτι, κάποιο δάσος, κάποιο χῶρο, παίρνω τούς δρόμους καί ψάχνω μόνη μου, βλέπω ἑκατοντάδες πρὶν διαλέξω.

Μπορεῖς νά μοῦ πῆς κάτι ἀπ' τό παρελθόν σου;

Προέρχομαι ἀπό μία προλεταριακή οἰκογένεια. Χρειάστηκε ν' ἀφήσω τό σχολεῖο ὅταν ἤμουν 13 χρονῶν, γιατί εἶχαμε ἀνάγκη ἀπό χρήματα, καί πῆγα νά δουλέψω σ' ἐργοστάσιο. Στό σχολεῖο μόλις πού μέ μάθανε νά διαβάζω καί νά γράφω, τίποτα ἄλλο. Εἶμαι τελείως «αὐτοδίδακτη». Ὅταν ἔγινα 16 χρονῶν, εἶχα λίγη τύχη καί βρῆκα δουλειά σάν ἠθοποιός καί μᾶλλον θᾶχα καί λίγο ταλέντο γιατί δέν ἤμουν πάνω ἀπό 17 χρονῶν ὅταν μέ πῆραν στό Ἑθνικό Θέατρο.

Ἐτοιμάζεις μιά κινηματογραφική ἔκδοση τοῦ «Δεύτερου φύλου» τῆς Σιμόν ντέ Μπωβουάρ. Νομίζεις πῶς θά παρουσιαστεῖ τό πρόβλημα τῆς ἀποδοχῆς τῆς ταινίας ἀπό ἕνα μαζικό κοινό;

Εἶναι πολλά τά προβλήματα πού θά παρουσιαστοῦν. Βεβαίως καί μέ ἀνησυχεῖ τό πρόβλημα τῆς ὑποδοχῆς τῆς ταινίας ὅπως κι ὅλα τά ἄλλα. Εἶναι μία πολύ μεγάλη δουλειά, καί μέ φοβίζει, ἀλλά εἶναι καί τό πιό σημαντικό πράγμα πού δοκίμασα ποτέ νά κάνω καί πού μέ γεμίζει ἐνθουσιασμό. Πραγματικά τᾶχα τελείως χαμένα ὅταν ἡ ντέ Μπωβουάρ μοῦ ζήτησε νά τό κάνω. Τῶχα σκεφτεῖ πολλά χρόνια πρὶν, καί τῶθαλα ἀπ' τό μυαλό μου, γιατί ἔλεγα πῶς εἶναι ἀδύνατο ἐγώ νά πραγματοποιήσω ἕνα τέτοιο πράγμα, ἐνῶ τώρα νᾶμαι ἐδῶ... Ταξιδεύουμε παντοῦ στόν κόσμο γιά νά γυρίσουμε 7 ἢ 9 φιλμ γιά τήν τηλεόραση. Ἀργότερα ἐλπίζω ἀπ'

αυτές τις ταινίες νά βγει μιά μεγάλου μήκους 3 ή 4 ώρων. Είναι αδύνατο νά βρεθοῦν τά λεφτά ἀπό μιά μοναδική πηγή, καί στήν περίπτωση πού συμβεῖ, θά σημαίνει ν' ἀποδεχτεῖς τήν εὐθύνη ἑνός μεγάλου παραγωγοῦ, μᾶλλον ἀμερικάνου. Ἡ μοναδική προϋπόθεση πού θά μοῦ ἐπέτρεπε νά κάνω αὐτήν τήν ταινία εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἐλευθερία ἀκόμα καί νά τά κάνω θάλασσα, πού βέβαια δέν τό ἐλπίζω, μά δέν μορῶ νά δεχτῶ νᾶμαι κάτω ἀπ' τόν ἔλεγχον ἑνός μεγαλο-ἐπενδυτῆ. Ἐλπίζουμε ὅμως νά χυνοῦμε τά χρήματα ἀπ τήν κάθε χώρα στήν ὁποία θά γυρίζεται ἀπό μιά ταινία. Κι ἔπειτα ἡ κάθε χώρα θᾶχει τό δικαίωμα νά δεῖ ὅλες, τίς ἄλλες ταινίες τῆς σειρᾶς. Θά μᾶς πάρει 3 μέ 4 χρόνια νά τίς κάνουμε ὅλες, καί σκεφτόμαστε, νά δουλέψουμε στήν Ἰαπωνία καί τήν Κίνα, στήν Εὐρώπη, στήν Ἀφρική, στή Ἰσλανδία καί στή Σκανδιναβία...

Ἄπ' ὅταν ἡ ντέ Μπωβουάρ ἔγραψε τό βιβλίο, πολλά πράγματα ἔχουν ἀλλάξει, καί στόν κόσμον καί στή σκέψη τῆς συγγραφέα, κι ἡ ταινία θ' ἀσχοληθεῖ καί μ' αὐτές τίς ἀλλαγές, δηλαδή τή σημερινή πραγματικότητα, τούς τρόπους σκέψης γιά τή γυναίκα, καί τή σύγχιση.

Συνέντευξη μέ τή Marta Meszáros

(ἀπ' τὰ Cahiers du Cinéma, τεύχος 284, Γενάρης 1978)

Cahiers: Έχετε γυρίσει πολλά ντοκυμανταίρ πρίν περάσετε στίς ταινίες μ' υπόθεση. Πώς έγινε τοῦτο τό πέραςμα; Καί στίς ταινίες σας μέ υπόθεση, ἐκείνη ἢ ἀκριβόλογη, πληροφοριακή τους πλευρά, προέρχεται ἄραγε ἀπ' τή ντοκυμανταιρίστικη δουλειά σας;

Meszáros; Τά ντοκυμανταίρ, γιά μένα, ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα μιά μαθητεία, μιά μαθητεία τοῦ κινηματογράφου κ' ἐπίσης ἕνας τρόπος νά γνωρίσω καλύτερα, τή χώρα μου. Έχω ζήσει πολύν καιρό στήν Ε.Σ.Σ.Δ., ἔφυγα γιά κεί πολύ νέα, ἔκανα τίς σπουδές μου κι ὅταν γύρισα, δέν ἤξερα πολλά γιά τή ζωή στήν παρτίδα μου, τήν Οὐγγαρία. Έκανα λοιπόν μερικά ντοκυμανταίρ λίγο, πολύ κλασσικά. Μέσ στίς ταινίες μου μέ υπόθεση, ἀντίθετα, ἀναπλάθω ἐξ ὀλοκλήρου τίς καταστάσεις, τίς ιστορίες. Αὐτό δέν προέρχεται ἀπό μίαν ντοκυμανταιρίστικη ματιά πάνω στή ζωή. Δουλεύω πολύ μέ τούς ἠθοποιούς καί τούς ἀφήνω πολλά περιθώρια γι' αὐτοσχεδιασμό. Δέ γράφω ποτέ ἕνα σενάριο δίχως νά ξέρω ποιός θά παίξει τόν κύριο ρόλο καί γράφω συχνά τίς ιστορίες μου σέ σχέση μέ τίς προσωπικότητες τῶν ἠθοποιῶν μέ τούς ὁποίους ἔχω τήν ἐπιθυμία νά δουλέψω. Έτσι έγινε μέ τήν *Υίοθεσία* καί τήν *Κάτι Μπερέκ*, ἤ μέ τούς *Έννιά Μῆνες*, καί τή *Λίλι Μονόρι*. Στό *Κεῖνες οἱ Δύο*, έγινε κάτι παρόμοιο· τό 'χα γράψει ἀρχικά γιά τή *Λίλι* καί τόν *Γιάν Νοβίκι*, πού ἤδη ἦταν ὁ συμπρωταγωνιστής στούς *Έννιά Μῆνες*, ἀλλά εἶχα μπλοκαριστεῖ πολύν καιρό γιαιτί δέν ἔβρισκα κανέναν νά παίξει τό ρόλο πού τελικά πῆρε ἡ *Μαρίνα Βλαντύ*. Καί γιά τήν ταινία πού τελειῶνω ὅπου νά 'ναι, ἡ ἰδέα ξεκίνησε ἀπ' τόν *Γιάν Νοβίκι* καί τό κοριτσάκι πού παίξει στό *Κεῖνες οἱ Δύο*.

Cahiers: 'Ακόμα κι αν δέν αποτελεί τό αφηγηριακό σας σημείο, έχω τήν εντύπωση ότι δίνετε μεγάλη σημασία στίς ακριβείς σημειώσεις, στίς λεπτομέρειες, καί στήν ένσωμάτωσή τους μέσ στή ροή τής υπόθεσης. Στο Κείνες οί Δυό, π.χ., μ' άρέσει πολύ ή πρώτη σκηνή, όταν ή Μαρίνα Βλαντύ άνοίγει τήν τσάντα της μέσ στό τραίνο καί ξαναδιαβάζει τό τηλεγράφημα πού έλαβε...

Meszágos: 'Υπάρχει, άρχικά, μιά ρεαλιστική θέση κι οί λεπτομέρειες έρχονται κατόπιν, κατά τή διάρκεια του γυρίσματος. Σ' αυτό τό παράδειγμα, ήξερα ότι αν έβαζα τή Μαρίνα Βλαντύ νά διαβάζει τό τηλεγράφημα τήν ίδια στιγμή πού τό πήρε, θά χρειαζόταν ένα γκρό πλάνο, πού δέ θά ήταν ένα γκρό πλάνο τής Μαρίνα Βλαντύ. Ένω έτσι, σέ γενικό πλάνο, μέσ στό τραίνο, ήταν πολύ διαφορετικά: δέν υπήρχε δραματοποίηση καί δέν είχαμε πιά νά κάνουμε μέ τή Μαρίνα Βλαντύ αλλά μέ τή Μαρί, σέ μίαν συγκεκριμένη κατάσταση. Για μένα, αυτό είναι πολύ διαφορετικό άπ' τή δουλειά πού έκανα στά ντοκυμανταίρ, εκεί υπήρχε μιά τεράστια δουλειά ντοκουμεντοποίησης ενώ στίς σημερινές μου ταινίες, δέν υπάρχει τίποτε παρόμοιο. Για μένα, πρόκειται μάλλον για ρεαλισμό, πίο κοντινό μέ τή ρώσικη ή τήν έγγλέζικη σχολή (όπως οί πρώτες ταινίες του Ρίτσαρντσον) άπ' ότι μέ τόν ίταλικό νεο-ρεαλισμό, μέ τόν όποιο έσείς, έδω, είσαστε πίο συνηθισμένοι. Σ' έμένα, οί λεπτομέρειες δέν παίρνονται ποτέ άπ' τήν καθημερινή, σπιτική ζωή, όπως στίς ταινίες μέ τήν "Αννα Μανιάνι, λ.χ. Κάτι τέτοιο δέ μ' ενδιαφέρει καθόλου. Πρόκειται μάλλον για ένα ρεαλισμό πού αφορά κοινωνικές καταστάσεις καί γεγονότα, τά όποια παρουσιάζω μ' ένα άρκετά ξερό τρόπο. Αρχίζω πάντα μέ τό νά τοποθετώ ένα πρόσωπο: νά, δουλεύει, κάνει τήν τάδε ή δείνα δουλειά, τή βλέπουμε στή δουλειά της καί μόνο μετά άπ' αυτό μπαίνουμε στή φιξιόν. Δέν υπάρχει για μένα ψυχολογική φιξιόν δίχως αυτή τή συγκεκριμένη παρουσίαση τής κοινωνικής κατάστασης των προσώπων. Στην Υίοθεσία, ή πρωταγωνίστρια δουλεύει σ' ένα ξυλουργείο (καί βλέπουμε τό ξύλο, τή σκόνη, τά πριονίδια). Στο Κείνες οί Δυό, ακόμα, βλέπουμε καί μαθαίνουμε ότι ή Μαρίνα Βλαντύ είναι διευθύντρια ενός κέντρου έργασίας, βλέπουμε καί μαθαίνουμε ότι έχει δυσκολίες μέ τή δουλειά της, ότι δέν είναι πάντα εύκολη, κ.λπ. Όλ' αυτά αποτελούν μέρος της κατασκευής των ταινιών μου, τής δραματοουργίας

τους. Δέν είναι διόλου γραμμικές: φιλήμαρω, καταγράφων συγκεκριμένες στιγμές, γεγονότα, κι είναι μονάχα κατόπιν, όταν ή ταινία τελειώσει, πού οί συγκρούσεις πού ύπήρχαν μέσ σ' αυτές τίσ στιγμές γίνονται κατανοητές.

Cahiers: Αυτό είναι εξίσου φανερό στό επίπεδο του χώρου. Μέσ στίς ταινίες σας, οί άνθρωποι μετακινούνται αδιάκοπα, βλέπουμε πορείες, τραίνα, σταθμούς, μέ πολύ ακρίβεια· αλλά δέ μπορούμε ποτέ νά συνδέσουμε έναν τόπο μ' έναν άλλο, γεωγραφικά ή χρονικά. Τουτ' οί τόποι αντιστοιχούν κι αυτοί, σέ στιγμές. Πρόκειται γιά ένα προτσέσσο γραφής ή είν' επειδή, στήν Ούγγαρία, οί άνθρωποι μετακινούνται πολύ, κι έτσι ύπάρχει μά μεγαλύτερη κινητικότητα;

Meszáros: Δέν είναι γιατί έτσι γίνεται στήν Ούγγαρία, αλλά γιατί εγώ θέλω νά γίνει έτσι. Στίς ταινίες μου, οί ιστορίες είναι κοινότυπες, τίποτε τό εξαιρετικό δέ γίνεται· θά 'λεγα μάλιστα ότι γίνεται σχεδόν πάντοτε τό ίδιο πράγμα, αλλά σέ διαφορετικό τόπο κάθε φορά. Είναι οί μετακινήσεις πού θρέφουν τίσ συγκρούσεις και τίσ αλλαγές. Ή σύγκρουση ανάμεσα στή Μαρίνα και τόν άντρα της, π.χ., προέρχεται άπ' τό γεγονός ότι αυτή έχει αλλάξει δουλειά και δέ γυρίζει πιά σπίτι στίς πέντε ή ώρα. Βρίσκεται ξαφνικά άλλου κι είν' αυτό πού θ' αλλάξει τή ζωή της όλη, στήν ιδέα της γιά τό γάμο, γιά τήν οικογένεια. Κι αυτό, είν' αλήθεια, αυτό μ' ενδιαφέρει πολύ: όταν κάποιος αλλάζει θέση, γεωγραφικά, κοινωνικά, αλλάζει κι όλα τ' άλλα. Τί είναι ή «οικογένεια», ό «γάμος», ή «ζωή»; Μένουμε στίς κοινοτυπίες όσο δέν ενδιαφερόμαστε γιά κείνο πού συνθέτει τήν οικογένεια. Όταν κάτι, σ' αυτήν, αλλάζει άπ' έξω, τότε ή ό θεμελιακός δεσμός διατηρείται, και μαζί του κι ή οικογένεια (άλλά αλλιώς) ή όλα καταρρέουν και τίποτα δέν άπομένει. Έτσι γίνεται μέ τή Μαρίνα Βλαντύ και τήν οικογένειά της. Στήν οικογένεια πού φτιάχνουν ή Λίλι, ό Νοθικι και τό κοριτσάκι, συμβαίνει τ' αντίθετο: τό ζευγάρι καυγαδίζει συνέχεια· δέν κατορθώνουν νά ζήσουν ούτε μαζί, ούτε χωριστά. Έκείνος πίνει πολύ κι εκείνη είναι λιγάκι αλλόκοτη. Αυτό πού συμβαίνει ανάμεσά τους είν' ό,τι μ' ενδιαφέρει περισσότερο, γιατί είναι τό πιό βαθύ. Είν' ακριβώς γιατί δέν ύπάρχουν στήν ένωση τους όλες εκείνες οί κοινοτυπες δομές, πού μπορούμε νά διακρίνουμε κάτι αλλιώτικο. Κι εγώ, προσπαθώ πάντα μέσ στίς ται-

νίες μου νά προκαλέσω, νά κάνω άνω - κάτω τίς συνήθειες, γιά νά δώ τί υπάρχει από κάτω.

Cahiers: 'Ο τίτλος, Κεϊνες οί Δυό, θέλει νά πεί ότι οί σχέσεις ανάμεσα στίς δυό γυναίκες είναι τό πιο σημαντικό πράγμα μέσ στην ταινία;

Meszáros: "Όχι. 'Η μετάφραση του τίτλου είναι πολύ άσχημη. Στά ούγγαρέζικα, είν' άμετάφραστος: δέν είναι τό «έκεϊνες» πού βαραίνει, αλλά τό «δυό», είναι ή έννοια της δυϊκότητας, σά νά λέμε δυό - δυό. 'Υπάρχουν τρία κύρια πρόσωπα, πού όμως θεωρούνται κάθε φορά ανά ζευγος. Καθώς ή ταινία παίχτηκε στό φεστιβάλ του Παρισιού μ' αυτό τον τίτλο (Elles deux), είναι δύσκολο νά τον αλλάξουμε τώρα. Τουτ' ή μετάφραση οφείλει άναμφίβολα κάτι στό φεμινισμό πού 'χει γίνει λιγάκι μόδα έδώ πέρα.

Cahiers: Δέν υπάρχει κάτι τό διαφορούμενο στους τίτλους σας; Π.χ., ή Υίοθεσία δέν ανταποκρίνεται παρά στην τελευταία εικόνα της ταινίας σας, και μέ τό 'Εννιά μήνες, νομίζει κανείς ότι πρόκειται γιά την ιστορία μιάς έγκυμοσύνης...

Meszáros: "Έχετε δίκιο. Τό Υίοθεσία είναι κακομεταφρασμένο (άν και πρόκειται γιά την κυριολεξία της λέξης) γιατί, σ' έμάς, «υίοθεσία» σημαίνει πολλά περισσότερα, έχει επίσης την έννοια του νά προσαρμόζεσαι σέ μιά κατάσταση. Τά ούγγαρέζικα είναι μιά πολύ δύσκολη γλώσσα. "Όσο γιά τό 'Εννιά Μήνες, είναι διαφορετικό, ήμουν έγώ πού θέλησα αυτό τον τίτλο εξ αίτιας εκείνης της τελευταίας εικόνας του τοκετού, ή όποία μετράει πολύ γιά μένα. 'Αλλά ίσως έδώ, εξ αίτιας του φεμινισμού, ή πρωτοτυπία του χάνει πολλά...

Cahiers: 'Ακόμα κι άν ή σχέση ανάμεσα στίς δυό γυναίκες δέν είναι στό κέντρο της ταινίας, είν' ώστόσο εκείνο πού βρίσκω τό πιο πετυχημένο, τό πιο περίπλοκο επίσης, μέσ στην ταινία. "Όταν ή μιά παραμονεύει την άλλη πίσω απ' την πόρτα, π.χ., ή στή σκηνή όπου ή Μαρί σπρώχνει τή Λίλι μέσα στό δάσος...

Meszáros: Οί σχέσεις ανάμεσα στις γυναίκες αναπαριστούνται πάντοτε μέ τον ίδιο τρόπο: αλλάζουν φορέματα, μιλούν για προσωπικά θέματα, κ.λπ. Είν' αλήθεια πώς όλ' αυτά είναι πολύ γυναικεία, είναι πράγματα πού οί άντρες δέν κάνουν ποτέ. Στην *Υίοθεσία*, τίς βλέπουμε νά φορούν τίς νυχτικές τους, κ.λπ., ύπάρχει μιά φυσική συνενοχή ανάμεσά τους. Άλλά δέν πρόκειται γιά κάτι τόσο άπλό, ύπάρχουν και συγκρούσεις, όταν έρχεται τ' άγόρι π.χ., ή στην άρχή, όταν χτυπιούνται. Ή σχέση ανάμεσά τους είναι μιά σχέση σύγκρουσης. Ή μιά είναι μικρή κι άλλη πιό προχωρημένη στην ηλικία, κι αυτό ήδη μετράει. Στο *Κεΐνες οί Δυό*, οί δυό γυναίκες έλκονται ανάμεσά τους, ακριβώς έπειδή είναι έντελώς διαφορετικές, ή σχέση τους είναι δύσκολη. Και τό σημαντικό, είν' ότι ή Μαρίνα δέν αγαπάει μονάχα τή Λίλι, αλλά και τό Νοβίκι και τό κοριτσάκι.

Cahiers: Έκεΐνο πού επίσης μ' ενδιαφέρει μέσ τίς ταινίες σας, είναι ή κοινότητα άφειτηρία τών καταστάσεων, ή σχεδόν «έμεΐς οί δυό» πλευρά τους: εκείνη αγαπάει έναν παντρεμένο, ή κάποιον πού πίνει και βρίσκεται σέ κατάπτωση κ.λ.π., τελικά όλη ή γκάμμα τών αδύνατων έρώτων. Καί ξεκινώντας από κεΐ, καταφέρντε νά «πιάσετε» εντάσεις, νά τίς ξεδιπλώσετε σ' όλο τό μήκος τους...

Meszáros: Ναι. Πάρτε τό *Έννια Μήνες*, είναι πολύ κοινότυπο. Άλλά άπ' τήν άρχή, ύπάρχει κάτι τό στρεβλωμένο, τό προκλητικό, πού 'λεγα πρίν. Έδω είναι τό γεγονός ότι ή Λίλι έχει ήδη ένα παιδί χωρίς νά είναι παντρεμένη, ότι συνεχίζει και τίς σπουδές και τή δουλειά της κι ότι πρόκειται νά κάνει κι άλλο ένα παιδί. Ξεκινώντας άπ' αυτές τίς μικρές «παρεκκλίσεις», μπορώ νά μιλήσω συγκεκριμένα γιά τόν έρωτά τους, τή σχέση τους, κ.λπ. Συχνά, μου λένε πώς πρόκειται γιά τήν ιστορία ενός χωρισμού αλλά δέν τό πιστεύω: εκείνη θέλει ακόμα νά ζήσει μαζί του, ακόμα και μ' όλα αυτά τά προβλήματα. Τό τέλος τής ταινίας δέν είναι τό τέλος τής ιστορίας, είναι μοναχά μιά στιγμή όπου αυτό μένει άνοιχτό.

Cahiers: Έχετε δεΐ ταινίες γυναικών από δω; Καί τίς ταινίες τής *Χυτίλοδα*;

Meszáros: Όχι, και λυπάμαι πολύ γιατί μ' άρεσαν πολύ οι ταινίες της. Δέν ξέρω γιατί σταμάτησε νά γυρίζει τόσον καιρό. Έχω δεϊ επίσης πολλές ταινίες τής Άνιές Βαρντά, μ' άρέσουν πολύ οι πρώτες της κι άκόμα κι ή τελευταία, άν κι ήταν πολύ διαφορετική. Τήν είδα σάν τήν ιστορία δυό οικογενειών, σά μιá μεγάλη τοιχογραφία. Άλλά δέν είναι διόλου κάτι πού εγώ θά μπορούσα νά κάνω.

Cahiers: Πώς τό κοινό κι ή κριτική αντιμετωπίζουν τίς ταινίες σας στήν Ούγγαρία;

Meszáros: Τίς βλέπουν. Έκει πέρα, δέν υπάρχουν τά ίδια προβλήματα διανομής όπως έδω. Γενικά, οι ταινίες μου πάνε καλά, κυρίως ή *Υίοθεσία*. Άλλά, γενικά, οι ταινίες μου δέν άρέσουν στήν κριτική.

Cahiers: Βλέποντας τήν Υίοθεσία, είχα τήν έντύπωση ότι βρισκόμουν μπροστά σέ μιá πολύ καινούργια ταινία σέ σχέση μ' όρισμένα κλισέ του φεμινισμού... μιá βίαη, σαρκική πλευρά των προσώπων. Κι επίσης εκείνη ή άνδρογύναιη πλευρά: έννοω κυρίως τή Λίλι και τή Γκνόνγκυθερ Βίγκν, τήν άλλη ήθοποιό τής ταινίας πού ξαναπαίζει στίς δυό επόμενες, μέ τό άλανιάρικο στυλ της... άκόμα και τήν Κάτι Μπέρεκ, όταν δουλεύει στό ξυλουργείο...

Meszáros: Λέμε λ.χ. γιά τή Σιμόν Σινιορέ ότι είναι άνδροπρεπής, άλλ' αυτό γιατί, σά γυναίκα, έχει πολλή προσωπικότητα, κι όταν τή διευθύνουν καλά, είναι έκληκτική. Ό κινηματογράφος έχει φτιάξει άπ' τίς άρχές του αιώνα μας τήν εικόνα μιás όρισμένης θηλυκότητας, τήν εικόνα γυναικών πολύ όμορφων, φανταστικών, μυστηριωδών, του είδους Ντήτητριχ ή Γκάρμπο. Αυτή ή εικόνα, κατ' ένα τρόπο, ξεπερνούσε ήδη τή θηλυκότητα. Η Γκρέτα Γκάρμπο έχει άλλωστε παίξει ένα άντρικό ρόλο στή *Βασίλισσα Χριστίνα* κι εκεί, αυτό ήταν δυνατό γιατί επρόκειτο γιά ένα ιστορικό πρόσωπο και επίσης γιατί επρόκειτο γιά τή Γκάρμπο. Παρ' όλ' αυτά, δέ μ' άρέσουν οι γυναίκες πού παίζουν άντρικούς ρόλους. Γιατί είμαι γυναίκα, μ' άρέσουν τά παιδιά, λατρεύω τους άντρες και μ' άρέσουν κι οι γυναίκες. Μονάχα δέ μ' άρήσει ό φεμινισμός α-λα Λιλιάννα Καβάνι πού λέει πώς δέ μπορεί νά

δουλέψει, νά φτιάξει μιά ταινία παρά μέ γυναίκες, πώς δέ μπορεί νά ζήσει παρά μέ γυναίκες. Έτσι είναι ή ιδιοσυγκρασία της, σύμφωνοι, αλλά τό βρίσκω έντελώς λάθος από σφαιρική άποψη. Δέ μπορούμε ν' αλλάξουμε τήν κοινωνική κατάσταση έξοντώνοντας τούς άντρες. Υπάρχουν άντρες, υπάρχουν γυναίκες: είναι κάτι που δέ μπορεί ν' αλλάξει, άκόμα κι αν μέσ στή σχέση τους πρέπει νά υπάρχει μιá άτέλειωτη διαμάχη. Ό έρωτας έχει γίνει μιá όλόκληρη εργασία. Η εικόνα τής θηλυκότητας αλλάζει: στό επίπεδο τών ρούχων, του μακιγιάζ, μέ τήν επίδραση τών γυναικών που εργάζονται. Άλλά ή γυναίκα έχει γίνει πιό σκληρή μέ τόν άντρα, γιατί θέλει καί τή δικιά της ζωή, κι αυτό είν' τό σημαντικό, αὐτή ή διαμάχη, αὐτή ή εργασία...

Cahiers: 'Άλλ' άκριβώς, εκείνο που είναι ένδιαφέρον, είναι τό ξεπέρασμα τών κοινότυπων καταστάσεων τής άρχής καί κατόπιν τό γεγονός ότι μέσ στίς ταινίες σας, είν' οί γυναίκες που κάνουν όλη τήν εργασία, πολύ περισσότερο άπ' ότι οί άντρες...

Meszágos: Στην *Υίοθεσία*, μιá γυναίκα σαρανταδύο χρόνων ζητάει από ένα παντρεμένο άντρα νά τής κάνει ένα παιδί, κι αυτό είναι ήδη μιá πρόκληση μέ τούς άντρες. Γιατί μέχρι σήμερα, βιολογικά καί ψυχολογικά, οί γυναίκες υποβάσταζαν όλο τόν πόθο τών άντρών καί τήν όργάνωση τής ζωής τους σέ σχέση μ' αυτό τόν πόθο. Άκόμα καί σήμερα, αυτό δέ θεωρείται αυτονόητο κι είναι πολύ δύσκολο νά φτάσουμε σέ κάτι άλλο. Για παράδειγμα, είν' άκόμα τρομερό για έναν άντρα όταν ή γυναίκα είν' ή πρώτη που του λέει τήν επιθυμία της. Γιατί ή παράδοση, κατά βάθος, δέν έχει αλλάξει: ό γάμος, οί οικογένειες, όλ' αυτά υπάρχουν πάντοτε. Έπειδή είμαι γυναίκα, αρχισα νά κάνω ταινίες για γυναίκες, αλλά ξεκινώντας από κεϊ, νομίζω πώς θέλω καί πώς πρόκειται νά κάνω ταινίες για τούς άντρες. Όλοι οί άντρες μου είπαν, π.χ., ότι στό *Έννια Μήνες* ό άντρας ήταν μιá καρικατούρα. Δέν τό νομίζω. Είν' ένας τύπος που υπάρχει καί σκέφτεται έτσι όπως σκέφτεται καί θέλει αυτά που θέλει. Ό Μπέργκμαν, που 'ναι άντρας, κάνει άκόμα πιό σκληρές καρικατούρες τών άντρών. Οί σχέσεις άντρών - γυναικών είναι πράγματα μπερδεμένα, αλλά είναι ό,τι καίει πιό πολύ σήμερα· παρ' όλ' αυτά, είν' ένα θέμα που σπάνια τ' άγγίζουν. Άκόμα κι αν κάτι έχει αλλάξει μέσ

στά κεφάλια τῶν γυναικῶν. Εἶναι τίς τροχοπέδες τῆς παράδοσης πού πρέπει ν' ἀλλάξουμε, τὰ ψέμματα πού λέμε στὸν ἑαυτό μας καὶ στοὺς ἄλλους. Κι αὐτὸ θά πάρει πολὺ καιρὸ. Ὡστόσο, στὸ τέλος τοῦ *Κεῖνες οἱ Δυό*, τὸ κοριτσάκι πού σχεδόν δέν εἶχε βγάλει μιλιὰ μέχρι τότε ἀλλὰ εἶχε δεῖ τὰ πάντα, φωνάζει πῶς ὄλ' αὐτὰ εἶναι ψέμματα, γιατί, ἀκόμα καὶ τότε, «κεῖνες οἱ δυό» λέν' ἀκόμα ψευτιές ἢ μιὰ στὴν ἄλλη.



Ἡ Κάτι Μπέρεκ στὴν «Υἱοθεσία» τῆς Μάρθα Μεσζάρου.



— Μαργκερί Ντυράς

ΙΩΑΝΝΑ ΖΕΡΒΟΥ

Μαργκερίτ Ντυρά 'Από τή λογοτεχνία στόν κινηματογράφο

Δέν εἶναι δυνατόν νά παρουσιαστοῦν σ' ἓνα σύντομο ἄρθρο ὅλες οἱ πλευρές τοῦ ἔργου τῆς Ντυρά. Γι' αὐτό διάλεξα ἓνα κεντρικό σημεῖο, ἓνα σημεῖο πού γύρω του περιστρέφονται τά σπουδαιότερα ἀπό τά ἔργα τῆς Ντυρά, εἴτε πρόκειται γιά λογοτεχνία, εἴτε γιά θέατρο, εἴτε γιά κινηματογράφο. Καί περιορίζομαι γιά μὲν τήν λογοτεχνία στό «*Μάγεμα τῆς Λόλ. Β. Στάϊν*» («*Le ravissement de Lol. V. Stein*»), γιά δέ τόν κινηματογράφο στό «*India Song*».

Ἡ Μαργκερίτ Ντυρά ξεκίνησε σάν πρωτοποριακή συγγραφέας μέσα ἀπό τούς κόλπους τοῦ nouveau roman. Ὅρισμένα τῆς βιβλία, ὅπως τό «*Μάγεμα τῆς Λόλ. Βαλερύ Στάϊν*» καί τό «*Καταστροφή, λέει αὐτή*» («*Détruire dit - elle*»), θεωροῦνται σταθμοί στή σύγχρονη γαλλική λογοτεχνία. Τό ἐπιβεβαιώνουν τά σχόλια τοῦ

Ζάκ Λακάν για τὸ «*Μάγεμα*» καὶ τοῦ Μ. Μπλανσώ για τὸ «*Καταστροφή*»*. Τὸ κεντρικὸ αὐτὸ σημεῖο, πού ἀναφέρθηκε πρὶ πάντων καὶ πού ἔλκει γύρω του πολλαπλά πεδία ἐνέργειας μέσα στὸ ἔργο τῆς Ντυρά, εἶναι τὸ πάθος, τὸ ἀπόλυτο τοῦ ἐρωτικοῦ πάθους. Τὰ πρόσωπα περιστρέφονται γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ πάθος, ὅπως ἡ πεταλούδα γύρω ἀπὸ τὴ φωτιά για νά καεῖ. Αὐτὸ συμβαίνει στὸ «*Μάγεμα*» καθὼς καὶ στὸ «*India Song*», κεντρικὰ ἔργα στὸ λογοτεχνικὸ καὶ κινηματογραφικὸ ἔργο τῆς Ντυρά.

Γενικά μπορούμε νά διαπιστώσουμε ὅτι στὰ ἔργα τῆς Ντυρά πολλά πρόσωπα, πολλά μέρη, τοποθεσίες ἢ σπίτια, καθὼς καὶ πολλά ἐπεισόδια ἐπανερχονται, ὄχι βέβαια αὐτούσια, ἀλλὰ παραλλαγμένα. Πολλές φορές τὰ πρόσωπα διατηροῦν τὰ ἴδια ὀνόματα ἀπὸ τὸ ἓνα ἔργο στὸ ἄλλο, χωρὶς ὅμως νά ἔχουν παντοῦ τὴν ἴδια σπουδαιότητα. Ἔτσι μαντεύει κανεὶς ἓνα κοινὸ βάθος, ἓνα κοινὸ ὑπόστρωμα, ἀπ' ὅπου ἐκπορεύονται ἀχτινωτὰ οἱ διάφορες μορφές, οἱ διάφοροι *τρόποι ἔκφρασης* αὐτῆς τῆς κοινῆς στὸ βάθος οὐσίας.

Τέτοια γεγονότα ἢ τόποι εἶναι π.χ. ὁ χορὸς τοῦ Τ. Beach («*Τὸ Μάγεμα*») καὶ ὁ χορὸς τῆς γαλλικῆς πρεσβείας στὴν Ἰνδία («*India Song*»), ἔρημα γήπεδα τένις, κατοικίες ὅπου ἐκτυλίσσεται ὀλόκληρη ἡ ὑπόθεση, ὅπως στὸ φιλμ «*Ναταλία Γκρανζέ*» ἢ ὁ χορὸς τοῦ Τ. Beach, ὅπου ἡ Λόλ σκέφτεται ὅτι θάπρεπε νά «ἐντοιχιστεῖ», ἀκριβῶς σάν σέ ἓνα σπίτι. Ἔχουμε δηλαδή τόπους - γεγονότα. Γεγονότα πού γίνονται «κατοικίες» μέσα στὴν ἀποσβολωμένη μνήμη τῶν «ἠρώων» τῆς Ντυρά, ὅπως ὁ χορὸς τοῦ Τ. Beach ἢ ὁ χορὸς - ρεσεσιόν τῆς γαλλικῆς πρεσβείας στὴν Καλούττα.

Παραλληλισμὸς γεγονότων καὶ προσώπων

Λογοτεχνία

Τὸ Μάγεμα τῆς Λόλ. Β. Στάϊν

Ὁ χορὸς τοῦ Τ. Beach

Ἀποτελεῖ τὸ κεντρικὸ γεγονός τοῦ βιβλίου ἀπ' ὅπου ἀχτινωτὰ ἐκπορεύεται ἡ ζωὴ τῶν «προσώπων» καὶ κυρίως τῆς Λόλ.

Κινηματογράφος

India Song

Χορὸς - ρεσεσιόν στὴ γαλλικὴ πρεσβεία τῶν Ἰνδιῶν.

Κεντρικὸ γεγονός στὸ φιλμ, διαρκεῖ περισσότερο ἀπὸ μιά ὥρα (66 λεπτά).

Άννα - Μαρία Στρέττερ: Είναι τό τρίτο σκέλος τοῦ τριγώνου, ἢ γυναίκα πού κλέβει τόν ἀγαπημένο τῆς Λόλ.

Άννα - Μαρία Στρέττερ: κεντρικό πρόσωπο, γυναίκα τοῦ γάλλου πρεσβευτῆ. Γύρω τῆς περιστρέφονται οἱ 4 ἔραστές. Στό φίλμ παίζει ἡ Ντελφίν Σέριγκ.

Μίκαελ Ρίτσαρσον: κεντρικό πρόσωπο, ἀποκαλεῖται καί «ὁ ἄνδρας τοῦ Τ. Beach» (ὁ ἀγαπημένος τῆς Λόλ)
φωνή - οὐρλιαχτό τῆς Λόλ

Μίκαελ Ρίτσαρσον: δευτερεύον πρόσωπο. Ἐνας ἀπό τοὺς 4 ἄνδρες πού περιστοιχίζουν τήν πρέσβειρα Άννα - Μαρία Στρέττερ.
φωνή - οὐρλιαχτό τοῦ ὑποπρόξενου τῆς Λαχώρης.

Τά «πρόσωπα» τῶν ἔργων τῆς Ντυρά δέν εἶναι πρόσωπα ὀλοκληρωμένα. Ἐρχονται καί ξανάρχονται στό προσκήνιο (εἶτε γιά λογοτεχνική γραφή πρόκειται, εἶτε γιά κινηματογραφική) σά νά τά διαπερνάει κάτι πιό δυνατό ἀπ' αὐτά τά ἴδια: εἶναι ἡ *ἐπιθυμία, τό πάθος*. Εἶναι μιά δύναμη πού τά κυριεύει καί πού φαίνεται σάν νά μὴν τοὺς ἀνήκει. Θά μπορούσαμε ἴσως νά ποῦμε δι εἶναι κομμάτια ἢ συνέχεια μιᾶς προσπάθειας ἀπό προηγούμενα ἔργα, πού μένουν μετέωρα μέ μιά ἔμμομη ἰδέα πού τάχει κυριεύει. Καί οἱ φωνές off στίς ταινίες τῆς Ντυρά εἶναι θραύσματα λόγου. Γιατί ἡ Ντυρά δέν εἶναι μιά συγγραφέας πού παίρνει τά βιβλία τῆς καί τά προσαρμόζει γιά νά γίνουν ταινίες. Ἄλλά ξαναφτιάχνει τά βιβλία τῆς σ' ἓνα ἄλλο ἐπίπεδο, μ' ἓνα ἄλλο μέσο (εἰκόνα) καί μ' ἓνα ἄλλο ὕλικό (ταινία). Ξαναφτιάχνοντάς τα μ' αὐτό τόν τρόπο εἶναι σά νά θέλει νά τά ὀδηγήσει ὡς τά ἔσχατα ὄρια, νά τά ἐξαντλήσει, νά ξεπεράσει τά ὄρια τοῦ γραπτοῦ λόγου, ξαναγυρνώντας διαρκῶς μέ ἔμμομη σέ μερικά κεντρικά σημεῖα - γεγονότα. Γεγονότα πού φωτίζουν τήν ἐσωτερική ζωὴ τῶν «ἡρώων», πού σφραγίζουν τά πρόσωπα καί πού ἔρχονται καί ξανάρχονται μέ ἐπιμονή. Ἀπό τήν ἐποχή πού ἡ Ντυρά ἔγραψε *Τό Μάγεμα τῆς Λόλ* ἐπανάρχεται στό ἴδιο βασικό μοτίβο, στήν ἴδια κεντρική ἱστορία:

Στά έργα 'Ο ύπο-πρόξενος (Le vice - Consul), 'Ο έρωτας (L' Amour), 'Η γυναίκα του Γάγγη (La femme du Gange) *Τό Μάγεμα τής Λόλ. Β. Στάιν* και India Song γραφή και κινηματογράφος άλληλοσυμπληρώνονται. Οί ταινίες άκολουθούν τά βιβλία σά μιá άκατανίκητη έμμονή στην όλοκλήρωση ενός πάθους. Σά μιá προσπάθεια νά πλησιαστεί περισσότερο ή ιδέα μέ τό μέσο τής εικόνας, νά θραυστούν τά όρια του βιβλίου, νά σκαφτεί περισσότερο ένα «πρόσωπο», νά όδηγηθεϊ στην καταστροφή από τήν ίδια του τή φλόγα. Μιá τεράστια προσπάθεια νά βγάλει από τό βιβλίό αυτό πού ό λόγος δέν μπορεί πιά νά πει. Γιατί ό λόγος τής Ντυρά κατάγεται από τή σιωπή (όλο τό έργο της συγγενεύει μ' αυτή τή σιωπή) και ψάχνει για «τή λέξη - άπουσία, τή λέξη - τρύπα, γι' αυτή τήν τρύπα όπου όλες οι άλλες λέξεις θά έρχονταν νά ταφούν. Δέν θά μπορούσε κανείς νά τήν προφέρει, αλλά μόνον νά τήν κάνει νά ήχήσει. Λέξη πελώρια, χωρίς τέλος, ένα άδειο γκόγκ, πού θά είχε συγγρατήσε αυτούς πού ήθελαν νά φύγουν . . . 'Αλλά αυτή ή λέξη λείπει και ή ιστορία της καταστρέφει όλες τίς άλλες λέξεις, τίς μολύνει, είναι σάν ένα νεκρό σκυλί πάνω στην άμμο του καταμεσήμερου, μιá τρύπα τής σάρκας...»**

'Εφ' όσον αυτή ή λέξη - μήτρα όλων των άλλων λέξεων λείπει, ή γραφή άπειλείται από τή σιωπή. Αυτή ή γραφή είναι σωμα γυναίκας, ή άντρα; 'Ο Πιέρ Φεντιντά (Pierre Fedida) λέει ότι έδω τό κορμί είναι συνάμα «έρωμένη και έραστής» ... «ίσως δέν υπάρχει παρά μόνο ένα κορμί... 'Η γραφή τής Ντυρά δίνει στό κορμί ένα άμνημόνευτο τόπο πού δέν είναι τίποτ' άλλο από τήν παρουσία του χρόνου του άπόντος...»***

'Επειδή αυτή ή «παρουσία του χρόνου του άπόντος» δίνεται μ' ένα τρόπο μεγαλοφυή στό έργο τής Ντυρά «*Τό Μάγεμα τής Λόλ. Β. Στάιν*», μεταφράζω έδω ένα μικρό κομμάτι. Πρόκειται για τή σκηνή του χορού του T. Beach, όπου ή Λόλ βλέπει μιάν άλλη γυναίκα (τήν Άννα - Μαρία Στρέττερ) νά τής παίρνει τόν άγαπημένο της. Και έκτοτε «ζει» κάθε άπόγευμα τό έπειςόδειο του ξεγυμνώματος τής άλλης γυναίκας από τόν Μίκαελ Ρίτσαρσον. «Γεννήθηκε για νά βλέπει αυτή τή σκηνή»:

«... Θά έπρεπε νά είχαν κλείσει μέσα σέ τοίχους τό χορό, νά φτιάξουν από τό χορό ένα φωτεινό καράβι, όπου κάθε άπόγευμα ή Λόλ άνεβαινει, κι όμως μένει εκεί, σ' αυτό τό λιμάνι του άδύνατου, άγκυροβολημένο για πάντα κι έτοιμο ν' αφήσει, μαζί μέ τούς τρεις ταξιδιώτες του, όλο αυτό τό μέλλον πού μέσα του μένει τώρα

κλεισμένη ή Λόλ. Μερικές φορές διακρίνεται στά μάτια τής Λόλ ό ίδιος ένθουσιασμός, ή ίδια υπερβολική δύναμη.

‘Αλλά ή Λόλ δέν είναι ακόμη ούτε ό θεός ούτε κανείς. Θά τής είχε άφαιρέσει τό μαυρο της φόρεμα άργά, και μέσα στή διάρκεια πού θά άπαιτούσε αυτή ή κίνηση ένα μεγάλο μέρος του ταξιδιού θά είχε συντελεστεί.

Είδα τή Λόλ νά γδύνεται ενώ ήταν ακόμη άπαρηγόρητη.

Δέν είναι καν δυνατό για τή Λόλ νά σκεφτεί ότι θά μπορούσε νά λείπει από τό μέρος όπου αυτή ή χειρονομία έλαβε χώρα. Δέν θά μπορούσε νά είχε γίνει χωρίς τήν παρουσία της. ‘Η Λόλ έγινε ένα σώμα μ’ αυτή τή χειρονομία, μιά μορφή, τά μάτια της μένουν σφραγισμένα από τό λείψανό της. Γεννήθηκε για νά τήν δεϊ. ‘Άλλοι γεννήθηκαν για νά πεθάνουν. Αυτή ή χειρονομία, χωρίς τήν Λόλ για νά τή βλέπει, πεθαίνει από δίψα, λιώνει, πέφτει, ή Λόλ γίνεται στάχτη.

Τό μακρύ κι αδύνατο κορμί τής άλλης γυναίκας θά έμφανίζονταν σιγά - σιγά. Και μέ μιά κίνηση ακριβώς παράλληλη, αλλά αντίθετη, ή Λόλ θά είχε αντικατασταθεί από τήν άλλη γυναίκα κοντά στον άντρα τής T. Beach. Αυτή ή γυναίκα τής πήρε τή θέση, μέχρι τήν άναπνοή. ‘Η Λόλ συγκρατεί αυτή τήν άναπνοή: και καθώς τό κορμί τής άλλης γυναίκας έμφανίζεται στον άντρα, τό κορμί τής Λόλ σβήνεται, σβήνεται, ήδονή, από τον κόσμο.

— ‘Εσύ. ‘Εσύ μόνη.

Αυτή τήν πολύ άργή κίνηση πού άφαιρεί τό φόρεμα τής ‘Ανας - Μαρίας Στρέττερ, αυτή τήν βελουδένια έκμηδένιση του ίδιου της του έαυτου, ή Λόλ δέν κατάφερε ποτέ νά τήν πάει ως τό τέλος. Αυτό πού έγινε ανάμεσα στους δυό τους μετά τό χορό, χωρίς ή ίδια νά βρίσκεται μπροστά, νομίζω πώς ή Λόλ δέν τό σκέφτεται ποτέ. ‘Εστω κι αν αυτός έφυγε για πάντα, αν μετά τό χωρισμό τους τό σκέφτονταν χωρίς νά τό θέλει, θά έμενε ένα ευνοϊκό σημάδι και θά τής ένίσχυε τήν ιδέα πού είχε πάντα γι’ αυτόν, ότι δέν θά ζούσε τήν άληθινή ευτυχία παρά μόνο στή συντομία ενός έρωτα χωρίς ανταπόκριση, μέ θάρρος, τίποτε περισσότερο. ‘Ο Μίκαελ Ρίτσαρσον είχε άγαπηθεί στον καιρό του μ’ έναν πολύ μεγάλο έρωτα, τίποτε περισσότερο. ‘Η Λόλ δέν σκέφτεται ποτέ πιά αυτόν τον έρωτα. Είναι νεκρός. Και ή μυρωδιά του ακόμη είναι από νεκρό έρωτα.

‘Ο άντρας τής T. Beach δέν έχει πιά παρά μόνο ένα έργο νά κάνει — τό ίδιο πάντα — μέσα στον κόσμο τής Λόλ: ‘Ο Μίκαελ

Ρίτσαρσον κάθε απόγευμα αρχίζει νά ξεγυμνώνει μιάν άλλη γυναίκα κι όταν τά άλλα στήθη εμφανίζονται, λευκά, κάτω από τή μαύρη δαντέλλα, απομένει εκεί, κεραυνωμένος, ένας θεός κουρασμένος απ' αυτή τήν απογύμνωση πού είναι καί ή μόνη του αποστολή. Καί ή Λόλ περιμένει μάταια νά τήν ξαναπάρει, μέ τό αδύνατο κορμί τής άλλης γυναίκας, κραυγάζει, περιμένει μάταια, κραυγάζει μάταια.

Μετά, κάποια μέρα, αυτό τό αδύνατο κορμί κινείται στήν κοιλιά του θεού.

Άπό τό έργο: *Le Ravisement de Lol.*
V. Stein, έκδ. Crallimard, σελ. 55 - 57

Ό Λακάν σχολιάζοντας τό έργο τής Ντυρά λέει ότι αυτό πού συνέβηκε στή Λόλ μās αποκαλύπτει τήν ουσία του έρωτα: τήν εικόνα του έαυτου πού μ' αυτήν μās ντύνει ό άλλος. "Όταν αυτή τήν εικόνα μās τήν πάρει τί μένει από κάτω; Τό κενό ή τό «άντικείμενο πού δέν είναι δυνατό νά περιγραφεί»;



Σημειώσεις

*βλ. ειδικό τεύχος - αφιέρωμα: Marguerite Duras, Collection ça cinema, έκδ. Albatros, σελ. 93 - 103

**βλ. «Le ravisement de Lol. V. Stein» έκδ. Crallimard σελ. 54

***βλ. τό άρθρο του P. Fedida, ειδικό τεύχος - αφιέρωμα πού αναφέραμε ήδη, σελ. 118 - 122.



Σαντάλ Άκερμαν — «'Εγώ, εσύ, αυτός, αυτή». (Φωτογραφία Έργασίας)



Ή Σαντάλ Άκερμαν κατά τό γύρισμα τής ταινίας τής «Οι συναντήσεις τής Άννά»

ΣΑΝΤΑΛ ΑΚΕΡΜΑΝ

(μιά συζήτηση με τόν Άντρέα Παγουλάτο καί τόν Ίβάν Άράντα)

Ι. ΑΡΑΝΤΑ. Θα μᾶς ἐνδιέφερε νά ἐξετάζαμε μαζί, μέ τρόπο συνολικό, τήν παραγωγή σου νά δοῦμε ἄν ὑπῆρχαν ἀλλαγές στόν αἰσθητικό τομέα, κλπ., μ' ἄλλα λόγια, μιά ὅσο γίνεται πιό γενική ἀλλά καί συγκεκριμένη προσέγγιση τῆς δουλειᾶς σου.

Σ. ΑΚΕΡΜΑΝ. Ἄς τό ἐπιχειρήσουμε.

Α. ΠΑΓΟΥΛΑΤΟΣ. Ἀντιπαραθέτεις στό δραματικό κι ἀφηγηματικό χαρακτήρα τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου, ἕναν «μινιμαλιστικό κινηματογράφο», πού χαρακτηρίζεται ἀπό τόν μινιμαλιστικό τύπο τῶν ἀναπαραστατικῶν κι ἀφηγηματικῶν του κωδίκων (κώδικες ἀφήγησης καί κώδικες ἀναπαραστάσης, μινιμαλιστικοί). Ἀφήνεις, ἐξάλλου, στόν θεατή κάποια αὐτονομία σέ σχέση μέ τά δρώμενα. Ποιά σχέση ὑπάρχει ἀνάμεσα στίς προθέσεις σου κι αὐτή τή μινιμαλιστική δομή τῶν ταινιῶν σου; Πῶς αὐτοί οἱ μινιμαλιστικοί χαρακτήρες συνδέονται μέ τίς θεωρητικές σου θέσεις; Πῶς νομίζεις ὅτι λειτουργεῖ ὁ κινηματογράφος σου;

Σ. Α. Δέν ξέρω ἀκριβῶς. Κατάληξα νά κάνω ἕναν κινηματογράφο μέ μινιμαλιστικούς κώδικες, ὄχι τόσο χάρη σέ θεωρητική σκέψη, ὅσο χάρη σέ πρακτική καί καθημερινή ἐργασία. Μονάχα μετά, διάκρινα πιό καθαρά. Μέ «μινιμαλιστικό χαρακτήρα» ἐννοῶ ὅτι δέν ὑπάρχουν ἐμφέ, οὔτε μιά μεταφυσική διάσταση. Δέν κάνω, ἐξάλλου, ἕνα κινηματογράφο σέ ἀντίθεση μέ ... δέ λέω ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος εἶναι ἔτσι, ἐπομένως ἐγώ θά πράξω ἀλλοιῶς. Δέν ξέρω, ἄν ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος ἦταν διαφορετικός, τί κινηματογράφο θά ἔκανα, δέν μπορεῖ νά ξέρει κανεῖς. Εἶναι, ὁμως, ἀλήθεια πῶς ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος λειτουργεῖ χάρη στό γεγονός ὅτι ὁ θεατής παρασύρεται παρά τή θέλησή του. Ἀντίθετα στόν κινηματογράφο πού κάνω, νομίζω, πῶς ἄν ὁ θεατής συμμετέχει, αὐτό γίνεται μέ τή θέλησή του, ἔχει κάνει μιά ἐκλογή. Μέσα στό εὐρύ πεδίο, μπορεῖ νά κοιτάζει τό πλάνο καί

νά ξεχωρίσει τις λεπτομέρειες, μπορεί νά κάνει μιά ἐπιλογή μέσα στην ίδια τήν εικόνα. Θάλεγα — παρ' ὄλο πού ἡ λέξη «συγκίνηση» θά χρειάζοταν ἕναν καινούριο ὄρισμό — πῶς ἡ «συγκίνηση» λειτουργεῖ διαφορετικά, ἢ συγκίνηση δέν ἐξαντλεῖται στό ἐσωτερικό τῆς εικόνας.

Ι. Α. Τί ἐννοεῖς ὅταν λές ὅτι ἡ ταινία σου «Ζάν Ντιλμάν» ἀποτελεῖ μιά ὀλοκλήρωση (μιά κατάληξη), σέ σχέση μέ τήν προηγούμενη δουλειά σου;

Σ.Α. Ὅταν ἔκανα τήν πρώτη μου ταινία μικροῦ μήκους, δέν εἶχα — ἄς ποῦμε — ξεκάθαρες μορφικές φιλοδοξίες, παρ' ὄλο πού μερικά πλάνα ἔχουν σχέση μέ τήν ἐπόμενη δουλειά μου, ἦταν τό θέμα πού μέ καθόριζε, ἔστω κι ἂν ὑπάρχει ἕνας κάποιος τόπος στήν ἀφήγηση, κλπ. Ἀρχισα, μετά νά βλέπω περισσότερο πειραματικές ταινίες καί κατάλαβα ὅτι ὑπάρχουν καί ἄνθρωποι πού δουλεύουν διαφορετικά μέ τήν πραγματικότητα. Γύρισα μιά δεύτερη ταινία, μικροῦ μήκους, πολύ κακή πού γενικά δέ τήν δείχνω, μέ τίτλο «Τό ἀγαπημένο παιδί», πού δομεῖται μέ μεγάλα σέ διάρκεια πλάνα, δέν εἶναι ὅμως καθόλου ὀργανωμένη ἀλλά ἀντίθετα ἔχει ἕναν χαρακτήρα αὐτοσχεδιασμοῦ. Βρίσκονται κιόλας ἐκεῖ μέσα ὀρισμένες σταθερές τῆς δουλειᾶς μου: τό θέμα μοιάζει λίγο μ' ἐκεῖνο τῆς «Ζάν Ντιλμάν»: μιά γυναίκα στό σπίτι της, τό παιδί της πού χάνεται καί τό ψάχνει στήν Κιανή Ἀκτή. Δέν ἀντέχει ὅμως σάν ταινία. Ἐβαλα τούς ἠθοποιούς ν' αὐτοσχεδιάσουν. Νόμιζα, πῶς ἀρκοῦσε νά βάλεις τήν κάμερα ἐμπρός καί ν' ἀφεθεῖς γιά νά γυρίσεις μιά ταινία. Κατάλαβα, ἀντιθέτως, ὅσο πιό μεγάλα σέ διάρκεια πλάνα γυρίζεις, τόσο περισσότερο πρέπει νά δομεῖς τό ἐσωτερικό τῆς εικόνας, νά τή σκηνοθετεῖς μέ τρόπο συγκεκριμένο, γιατί σ' αὐτήν τήν περίπτωση δέν μπορεῖς νά διορθώσεις τίποτα στό μοντάζ, πρέπει ὅλα νά τά σκηνοθετήσεις στό ἐσωτερικό τῆς εικόνας σου. Μετά πῆγα στίς Ἑνωμένες Πολιτεῖες, εἶδα ταινίες καί κατάλαβα ὅτι μπορεῖ κάποιος νά μὴν ἐνδιαφέρεται γιά μιά ἱστορία, στόν κινηματογράφο. Ἦταν γιά μένα μιά φανταστική ἀνακάλυψη. Μέσα σ' αὐτή τήν προοπτική γύρισα τό «Ξενοδοχεῖο Μοντερέ», πού δέν εἶναι παρά μιά ἐργασία πάνω στό χῶρο καί τό χρόνο. Ὑπάρχει, βέβαια, ἕνα εἶδος ἀφήγησης, γιατί ἡ ταινία ἀρχίζει κάτω, στόν προθάλαμο τοῦ ξενοδοχείου, τή νύχτα

καί τελειώνει, ἐπάνω, τὴν αὐγή: ἐπομένως ἡ ἀφήγηση εἶναι τὸ πέρασμα ἀπὸ τῆ νύχτα στὴ μέρα. Εἶναι μιὰ ταινία γυρισμένη διαφορετικά ἀπὸ τίς προηγούμενες: ὅταν περνοῦν ἄνθρωποι, ἀπλῶς περνοῦν. Ἐκανα ἀκόμη μιὰ ὀλόκληρη ἐργασία πάνω στό τράβελλικ: κάθε φορά πού ἀνεβαίνει κανεῖς, ὑπάρχει ἓνα παράθυρο στὴν ἄκρη κάθε διαδρομῆς: κάνω ἓνα τράβελλικ ἐμπρός πρὸς τὸ παράθυρο κι ἓνα τράβελλικ πίσω ἀρκετά ἀργά. Νύχτα, φτάνουμε στό παράθυρο κι ἐπειτα ἀνεβαίνουμε συνεχῶς ὡς τὴ μέρα. Ἀποτελεῖ τελικά μιὰ ἐργασία, ὅπως εἶπα πάνω στό ἴδιο τὸ ὑλικὸ τῆς ταινίας: τὸ χρόνο, τὸ χῶρο, τὸ φῶς. Τὸ καδράρισμα συντελεῖ στὴν σκηνοθεσία, ὑπάρχει πολὺ ἔνταση, τὰ πλάνα εἶναι μεγάλης διάρκειας καί ἔχουμε ἓνα παιχνίδι ἀνάμεσα στό συγκεκριμένο καί τὸ ἀφηρημένο, πιο δυνατὸ ἀπ' ὅσο στὴν ταινία «Νέα ἀπ' τὸ σπίτι». Ἐδῶ, μπορεῖ κι ἐπεμβαίνει ἓνα μινιμαλιστικὸ ἐμφέ πού νομίζω πὼς ἐπενεργεῖ πολὺ πιο ριζικά ἀπ' ὅσο ὅλες οἱ μέθοδοι τοῦ κυρίαρχου κινηματογράφου: ἡ γνωστὴ ἐναλλαγὴ κοντινῶν καί μακρυνῶν πλάνων, ὅπου βλέπεις τὴ γροθιά σέ γκρό πλάνο, τὴν Σιμόν Σινιορέ νά κλαίει ἢ τὸ ψυχόδραμα τοῦ Μπέργκμαν. Τί εἶναι, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, αὐτὸ πού κάνει καί λειτουργεῖ ἢ συγκίνηση ἐμπρός σ' ἓνα μινιμαλιστικὸ ἐμφέ (ἓνα φῶς πού ἀνάβει ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ τζαμιοῦ) δέν τὸ ξέρω ἀκριβῶς: ἴσως κάτι στό νευρικό σύστημα, ἢ ἐργασία πάνω στὴ ἐνέργεια ἐνός πλάνου πού δέν μπορεῖ νά τὴν θεωρητικοποιήσει κανεῖς τόσο εὐκόλα, ἴσως τὸ καδράρισμα, οἱ κινήσεις τῆς κάμερας, ἢ διάρκεια τῶν πλάνων πού εἶτε τὰ δέχεσαι κι ἀφήνεις νά γλιστρήσεις, εἶτε σοῦ δημιουργοῦν μιὰ ἔνταση, ἓνα εἶδος ἐνέργειας. Ἐχουμε ἀκόμη σ' αὐτὴ τὴν ταινία μιὰ ἐπανεισαγωγή τῆς ὑπόθεσης σέ κάτι πού γίνεται ξαφνικά ἀφηρημένο.

Α. Π. Κάτι σάν ἐφευρετικὸ, ἄς ποῦμε, παιχνίδι, ὅπως ἡ ἐμφάνιση τῶν διαφόρων θεμάτων στὴ μουσική: μιὰ σύνθεση μουσική, τὸ πάρα πολὺ ἄδειο καί τὸ πάρα πολὺ γεμᾶτο, ἢ σχέση ἀναμεσά τους, οἱ κινήσεις (τῆς κάμερας καί τοῦ κόσμου), ἢ ρῆξη τῶν κινήσεων κι ἓνα εἶδος συσπένς πού ἀποκωδικοποιεῖται (περιμένει κανεῖς κάτι πού δέ συμβαίνει). Ἡ σχέση — ἐναρμόνιση αὐτῶν τῶν σταθερῶν (πού παίζουν ἓνα ρόλο πολλαπλῶν *σημάνσεων* γιὰ τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο) κάνει καί λειτουργεῖ ἢ ταινία.

Σ. Α. Ἀπόλυτα σύμφωνη μαζί σου. Ἀκόμη καί οἱ «Συναντήσεις τῆς Ἄννᾶ» λειτουργοῦν μ' αὐτό τόν τρόπο. Οἱ θεατές περιμένουν κάτι, πού δέ συμβαίνει, τόσο στό ἀφηγηματικό ὅσο καί στό μορφικό ἐπίπεδο. Τό ἀνέκδοτο, ἐδῶ, δυναμώνει τή μορφή.

Ὅσο γιά τήν «Ζάν Ντιλμάν» ξαναεισάγω μιά ὑπόθεση σχεδόν παραδοσιακή καί μιά δομή ἀφηγηματική ἀλλά μέ μιά μορφική λειτουργία, πού ὅπως λές, ἀποκωδικοποιεῖ καί τήν ἀφηγηματική δομή — σχεδόν τή βάζει σε κίνδυνο — καί ὅλα τ' ἄλλα. Ὑπάρχουν, δηλαδή στιγμές, ὅπως ὅταν καθαρίζει πατάτες, πού ξεχνᾷς ὅτι ὑπάρχει ἀφήγηση, ὅτι πρέπει κάτι νά συμβεῖ μετά, καί συγκεντρώνεσαι στό παίξιμο. Ἐνα παιχνίδι ἀνάμεσα στό νά γυρεύεις καί νά μή γυρεύεις κάτι. Μιά κλασσική, μ' ἄλλα λόγια, ἱστορία, ἀλλά μέ μιά μορφή πού συγγενεῦει μ' ἐκείνη τοῦ «Ξενοδοχεῖο Μοντερέ», πού παίζει πολύ πάνω στήν καθημερινότητα, σ' αὐτό πού φαίνεται κοινό, αὐτό πού δέ βρίσκει τή θέση του. Σέ τελευταία ἀνάλυση, ἕνας προθάλαμος ξενοδοχείου ἐβρισκε πιο εὐκόλα τή θέση του στόν κινηματογράφο ἀπό μιά γυναίκα, πού καθαρίζει πατάτες. Δέν ἀσχολοῦμαι μ' αὐτό, ἐπειδή δέ βρίσκει τή θέση του, ἀλλά ἐπειδή μ' ἀφορᾷ ἄμεσα. Δέν κάνω κινηματογράφο ἀπό ἀντίδραση σέ κάτι, οὔτε σέ σχέση μέ τό θέμα, οὔτε σέ σχέση μέ τή μορφή, κάνω αὐτό πού μέ ἀφορᾷ. Τώρα, ὅ,τι ἀφορᾷ κάποιον, εἶναι, νομίζω, διαφορετικό ἀπ' ὅ,τι τοῦ δείχνουν: ἀναφέρομαι στόν κυρίαρχο κινηματογράφο. Γενικά, δέ μ' ἀρέσουν τά πράγματα ἀπό ἀντίδραση σέ..., γιατί εἶναι σάν τόν καθολικισμό στή Πολωνία. Μοῦ λένε μερικοί πώς ξανακάνω τόν κινηματογράφο τοῦ «Ποτιστῆ πού ποτίζεται», πρᾶγμα πού φυσικά δέν ἀληθεύει.

Ι. Α. Νομίζεις πώς αὐτό πού κάνεις ἔχει κάποια σχέση μέ τό καινούριο μυθιστόρημα (nouveau roman) τοῦ Ἀλαίν Ρόμπ - Γκριγιέ, κλπ. , τό λεγόμενο «ἀντικειμενικό μυθιστόρημα»; (εἶναι μιά ἐρώτηση πού σοῦ βάζουν πολλοί.)

Σ. Α. Νομίζω πώς αὐτό πού κάνω δέν εἶναι καθόλου ἀντικειμενικό. Πιστεῦω πώς εἶναι φανερός ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο βλέπω τήν πραγματικότητα. Αὐτή ἡ συζήτηση γύρω ἀπό τήν ἀντικειμενικότητα εἶναι παλιά, ξέρουμε πιά ὅτι δέν εἴμαστε ἀντικειμενικοί, ἄλλωστε κι ὁ ἴδιος ὁ Ἀλαίν Ρόμπ-Γκριγιέ γράφει σήμερα διαφορετικά. Ἐπιδιώκω, ἂν θές, αὐτό πού κάνω νά εἶναι καθαρισμένο ἀπό

ψεύτικα αισθήματα, τήν ψεύτικη έκφραστικότητα ἢ συγκινησιακότητα.

I. Α. Μίλησαν ἀκόμη σέ σχέση μέ τόν κινηματογράφο σου γιά ὀφειλές στό ἀντεγκράουντ κλπ.

Σ. Α. Δέ νομίζω ὅτι τούς χρωστάω κάτι στό μορφικό ἐπίπεδο. Τό ἀντεγκράουντ μοῦ ἄνοιξε ἀπλῶς τά μάτια, μ' ἔκανε νά συντρίψω τίς συμβάσεις μου ἔνωισα πῶς μπορεῖ κανεῖς νά δημιουργήσει πράγματα διαφορετικά ἀπό αὐτά πού γίνονται, ὅτι ὅλα μπορεῖ νά τά κάνεις. Σ' αὐτό τό γενικό ἐπίπεδο νομίζω πῶς βρίσκεται ἡ ὀφειλή μου. Δέν εἶναι ἀνάγκη νά σᾶς πῶ ὅτι ὑπάρχουν ταινίες ἀντεγκράουντ πού τίς βαρύνει θανάσιμα. Εἶναι ὁ κινηματογράφος τοῦ Μίκαελ Σνόου πού μ' ἐνδιέφερε. Οἱ ταινίες του μ' ἐνθουσίασαν μέ τήν μοναδική τους ἐνέργεια καί ἔνταση. Ὑπάρχει κάτι ἀπό τόν Χίτσκοκ στίς ταινίες του, ἓνα συσπένς. Κυτῶς τό σημεῖο πού δείχνει ἡ κάμερα κι ἀναρρωτιέσαι: θά ξεπεράσει, τήν ἐπόμενη φορά, τό σημεῖο πού δείχνει τώρα; Συμμετέχεις μέ ἰδιαίτερη ἔνταση σ' αὐτή τήν ἐργασία πάνω στόν ἴδιο κινηματογράφο.

A. II. Πῶς ἀντιδρᾷς σέ σχέση μέ τόν «παραδοσιακό κινηματογράφο», π. χ. τόν ἰταλικό νεορρεαλισμό;

Σ. Α. Δέν τόν ξέρω. Δέν μοῦ ἄρεσε ὁ κινηματογράφος πρὶν ἀπό τά δεκάξη μου χρόνια. Στά δεκατρία μου, μέ μιά ὀμάδα Σιωνιστῶν ἐβραίων πηγαίναμε καί βλέπαμε ταινίες σάν «Ἡ πιό μεγάλη μέρα τοῦ πολέμου...», κλπ. Τά πηγαίνα κάπως καλύτερα μέ τή λογοτεχνία. Βαρύομουν τόν κινηματογράφο, τόν θεωροῦσα μιά τέχνη γιά ἡλίθιους. Δέν ἤξερα ὅτι ὑπάρχουν σημαντικές ταινίες. Ζοῦσα σχεδόν μέσα στην ἔρημο. Οὔτε οἱ γονεῖς μου μοῦ μιλοῦσαν γιά ὅλα αὐτά, οὔτε κανεῖς ἄλλος. Πηγαίναμε μονάχα καί βλέπαμε τόν Μωρίς Μπεζάρ. Μιά μέρα, ἐντελῶς τυχαῖα, βλέποντας τόν τίτλο καί τίς φωτογραφίες, μπήκα καί εἶδα τόν «Τρελλό Πιερρό» τοῦ Γκοντάρ. Μπήκα χωρίς νά ξέρω ποιός ἦταν ὁ Γκοντάρ κι ἔπαθα ἓνα πραγματικό σόκ. Εἶπα θά κάνω κι ἐγώ κινηματογράφο. Γι' αὐτό, νομίζω, εἶναι καλό οἱ ταινίες νά προβάλλονται σέ αἴθουσες καί στά βουλευτάρια «Οἱ Συναντήσεις τῆς Ἀννά» — σέ λαϊκές αἴθουσες, κλπ. Πολύς κόσμος θά μπεῖ τυχαῖα, σέ πολλούς δέ θ' ἀρέσει, ὅμως, μερικοί ἴσως ἀρχίσουν νά βλέπουν ταινίες. Οἱ περισσότεροι διανομεῖς φυσικά δέν κάθονται νά σκεφτοῦνε αὐτές

τις πιθανότητες γι' αυτό είναι δύσκολο νά λειτουργήσει έτσι τό πρᾶγμα. Ἐγώ πάντως ἔπαθα πραγματικό σόκ μέ τόν Γκοντάρ. Ἄργότερα μ' ἐντυπωσίασαν, ὅπως λέγαμε οἱ ταινίες τοῦ Σνόου, ὁμως δέν ἦταν τό ἴδιο πρᾶγμα, γιατί εἶχα ἀρχίσει νά σκέφτομαι πάνω στήν μορφή κλπ. Μετά μῆκα στή σχολή κινηματογράφου, δέν εἶχα πολύ καιρό, πήγαινα κάποτε, κάποτε στά μουσεῖα. Ἦταν δύσκολο νά νιώσω ξανά ἓνα σόκ ἀνάλογο μ' αὐτό πού ἐνίωσα μέ τήν ταινία τοῦ Γκοντάρ. Ὁ Γκοντάρ μοῦ ἄνοιξε τά μάτια, ἀλλά μοῦ «περίορισε» τά κριτήρια. Ἐπαιξε γιά μένα τόν ἴδιο ρόλο πού παίζει γιά τόν κόσμο ὁ κυρίαρχος κινηματογράφος. Ὅλες τίς ταινίες, ἀκόμη κι ἀριστουργήματα, τίς σύγκρινα μέ τήν ταινία τοῦ Γκοντάρ καί δέν τίς ἔβρισκα τόσο καλές. Ἦμουν οὐσιαστικά ἀνίκανη, ἐκείνη τήν ἐποχή, νά δῶ τίς σημαντικές ταινίες τοῦ παραδοσιακοῦ κινηματογράφου, Μιζογκουσι, Πουντόθκιν κλπ., μπορῶ νά πῶ ἐξαιτίας τοῦ Γκοντάρ. Μετά, γιά δύο περίπου χρόνια ἤρθα στό Παρίσι. Ἡ ζωή μου ἦταν δύσκολη ἀπό οικονομική ἄποψη, δέ πήγαινα στόν κινηματογράφο, εἶδα μονάχα θέατρο γιατί μᾶς ἔδιναν φτηνά εἰσιτήρια - προσκλήσεις. Ἐπειτα, γύρισα στίς Βρυξέλλες, ὅπου εἶδα διάφορες μουσικές κωμωδίες πού δέν διάκρινα τότε τόσο καλά τήν κινηματογραφικότητά τους.

Α.Π. Στό πρῶτο μέρος τῶν Συναντήσεων τῆς Ἄννα (ἄφιξη στό ξενοδοχεῖο, κ.λπ.) βρίσκουμε μιά *γυναίκα σχεδόν ἔννοια* (concept, figure), πού σιγά σιγά, συνάντηση μετά ἀπό συνάντηση, πλουτίζεται σέ σημασία — μεσολαβεῖ ἓνα εἶδος *σημαντικός* καθορισμός αὐτῆς τῆς γυναίκας — ἔννοιας: ἡ συνάντηση μέ τή μητέρα (σά ρήξη κι ἀντίστροφη διαδικασία; — καί καταλήγουμε στό τέλος τῆς ταινίας σέ μιά συγκεκριμένη γυναίκα πού ταυτόχρονα δέν παύει νά 'ναι μιά γυναίκα — ἔννοια, καί σ' ἓνα εἶδος πληρότητας σέ σχέση μέ τό ἄδειο ἢ τήν ἀκαθοριστία τῶν πρώτων σεκάνς.

Σ.Α. Ἀκριβῶς. Εἶμαι ἀπόλυτα σύμφωνη μαζί σου. Εἶναι σωστό αὐτό πού λές γιά μιά *γυναίκα ἔννοια*, πού ἀποκτᾷ κανείς σιγά σιγά καινούριες γνώσεις γι' αὐτήν. Ὑπάρχει ἀκόμη ἓνα παιχνίδι ἀνάμεσα στόν ψευδορραλισμό ἢ τήν ψευδοπραγματικότητα καί τήν ἔννοια κάποιου.

Α.Π. Συναντᾶμε ἀκόμη μιά ἄποψη πού θά τήν καθόριζα σάν δια-πολιτισμική: βρισκόμαστε σχεδόν σέ μιά ἴδια χώρα, παρ'

όλο πού υπάρχουν διαφορές ανάμεσα στη Γερμανία, τό Βέλγιο καί τή Γαλλία (Συναντήσεις τής Ἀννά) ἤ τίς Ἑνωμένες Πολιτείες (Νέα ἀπό τό Σπίτι). Νιώθει κανείς αὐτές οἱ διαφορές νά τόν ἀφοροῦν ἄμεσα σάν νά ἀποτελοῦσαν τόπο κοινό γιά ὄλους.

Σ.Α. Μά βέβαια: ὅ,τι συμβαίνει δίπλα ἔχει ἐπιπτώσεις γιά ὄλους. Ἀνάμεσα στήν Εὐρώπη καί τήν Ἀμερική υπάρχουν διαφορές μονάχα σέ σχέση μέ τή λεπτομέρειες. Στή Γερμανία χτίζουν μοντέρνα σπίτια ἀλλά βάζουν κάτι κουρτίνες πού δέν ταιριάζουν καθόλου, κρύβουν τόν μοντερνισμό τους, δέν τόν ἀναλαμβάνουν...

Δέν ἐκφράζεται, ἐξάλλου, καθόλου στήν ταινία ἕνα μίσος πού ἔχω γιά τή Γερμανία. Στή σχέση μου μέ τά πράγματα καί τίς καταστάσεις, κινηματογραφῶ μέ τόν ἴδιο τρόπο τή Γερμανία καί τή Γαλλία, γιατί ἡ Γαλλία, σέ τελευταία ἀνάλυση, μοῦ εἶναι τόσο ξένη ὅσο καί ἡ Γερμανία...

Γ.Α. Στό ἐπίπεδο τής κατασκευῆς, μπορεῖς καί προσεγγίζεις καί τήν καθημερινή ζωή, ἀλλά ταυτόχρονα ἔχεις τή δυνατότητα νά γενικεύεις.

Σ.Α. Συμβαίνει τό ἴδιο φαινόμενο πού ἔχουμε στήν ἀφαίρεση (γιά παράδειγμα στήν ζωγραφική). Ἐνα πηγαινέλα, ἀνάμεσα στήν εἰκόνα πού ξεχνᾷς πῶς εἶναι μιά εἰκόνα στό γεγονός ἀκριβῶς ὅτι τήν θεωρεῖς σάν νά ἦταν ἡ ἀλήθεια. Τό ἴδιο συμβαίνει ἐδῶ μέ τό κοινό καί τετριμμένο, τόσο ὅσον ἀφορᾷ τό παίξιμο ὅσο καί τή σημασία. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὄλα τά σύνορα μεταξύ τῶν πραγμάτων δέν υπάρχουν πιά, ἔχουν καταρρηθεῖ. Ὅλα τά πράγματα εἶναι στενά συνδεμένα τό ἕνα μέ τό ἄλλο: τό ἀτομικό μέ τό συλλογικό, κ.λπ.. Προσπαθῶ, ἐξάλλου, ὅπως λέγαμε ν' ἀποφύγω ὀλότελα τό ἀνέκδοτο, τό νατουραλισμό, γιατί μ' αὐτό τόν τρόπο μπορεῖς νά δώσεις σέ μιά ταινία μιά πιό οὐσιαστική διάσταση καί περιεχόμενο. Ἀπό τή μιά μεριά, μιά ταινία προσπαθεῖς νά μένει ὅσο γίνεται πιό δική σου, ἰδιαίτερή σου, κι ἀπό τήν ἄλλη νά εἶναι πιό οὐσιαστική. Αὐτό ἀκριβῶς τό ξεπέρασμα τοῦ γενικοῦ πού ἀγγίζει τό γενικό καί συγκινεῖ τόν ἄλλο...

Α.Π. Πιστεύεις πῶς υπάρχει διαφορᾶ (ἢ ρήξη) ἀνάμεσα στήν «Ζάν Ντιλμάν» καί τίς ἄλλες σου ταινίες μεγάλου μήκους;

Σ.Α. Ναί γιατί σέ μιά ταινία σάν τήν «Ἐγώ, ἐσύ, αὐτός, αὐτή» δέν

υπάρχει μία εργασία πάνω στους δημόσιους χώρους, για παράδειγμα. Έπιπλέον στο πρώτο μέρος αυτής της ταινίας μ' άποσχολεϊ κυρίως τό ύφος· είναι μία εργασία πάνω στη φαντασματική πραγματικότητα καί καθόλου πάνω στό καθημερινό καί τετριμμένο. Νιώθει κανείς άμέσως τή δουλειά, δέν άναρρωτιέται τί συμβαίνει σ' αυτό τό παιχνίδι άνάμεσα στό ρεπορτάζ καί τή σκηνοθεσία.

Α.Π. Άπό μία άποψη, νομίζω πώς πηγαίνω πιό μακριά άπό ένα κάποιο κινηματογράφο - άλήθεια. Όλος αυτός ό δηθεν άυθορημισμός του καθημερινού, δέν ήταν παρά μία σκηνοθεσία άπίστευτά όργανωμένη.

Σ.Α. Για νά ξαναγυρίσω στό θέμα πού συζητάγαμε πρίν, μπορώ νά πώ πώς υπάρχει μία τομή χωρίς νά υπάρχει μία πραγματική τομή. Έχουμε μάλλον μία μετατόπιση ή ένα παιχνίδι μετατοπίσεων, παρά μία πραγματική τομή ή ρήξη.

Α.Π. Άκριβώς. Νομίζω ότι γίνεται άντιληπτός στη δουλειά σου, ένας φαινομενολογικός χαρακτήρας, νομίζω, ότι κυριαρχεί. Δέ συμφωνώ μέ τόν χαρακτηρισμό της «Ζάν Ντιλμάν» σάν ταινίας υπερρεαλιστικής. Δέν βρίσκω τήν έννοια αυτή λειτουργική, ίσως νά υποβάλλει μία κάποια ιδέα, αλλά έχει νά κάνει περισσότερο μέ μία περίοδο της άμερικάνικης κυρίως ζωγραφικής, παρά μέ τήν «Ζάν Ντιλμάν».

Σ.Α Πράγματι δέν έχει τόσο σχέση.

Α.Π. Υπάρχει μία έννοιολογική λειτουργία κι άφαίρεση στη «Ζάν Ντιλμάν», πού δέν υπάρχει καθόλου στην υπερρεαλιστική άμερικάνικη Ζωγραφική, ένώ, νομίζω, πώς στέκει ό φαινομενολογικός χαρακτηρισμός καί για τίς 4 ταινίες σου μεγάλου μήκους.

Σ.Α. Αυτό είναι άλήθεια. Υπήρχε κιόλας αυτός ό χαρακτήρας άπό πιό παλιά· σέ μία ταινία μου μικρού μήκους «Πήδησε πόλη μου», για παράδειγμα, κι επιπλέον ένα είδος κωμικού στοιχείου καί μία εργασία πάνω στην καθημερινότητα.

Α.Π. Πώς δουλεύεις πάνω στη διάρκεια;

Σ.Α. Για τή διάρκεια πού τή δουλεύω όταν κάνω τό μοντάζ δέν υπάρχει μία άπόλυτη λογική εξήγηση (γιατί διαλέγεις, όταν μπορείς, αυτή τή διάρκεια σ' ένα πλάνο, κι όχι μία άλλη) καί γι' αυτό

ή δουλειά αυτή έχει κάτι τό ευχάριστο. Στο επίπεδο αυτό διαγράφονται όλες οι «κατακτήσεις» του κυρίαρχου κινηματογράφου κι ανοίγονται για τόν καθένα εξαιρετικές προοπτικές. Υπάρχουν άλλοι σκηνοθέτες, όπως ο Αυστριακός Κουμπέλκα πού δουλεύουν μέ τή βοήθεια τών μαθηματικῶν, κ.λπ. Νομίζω, ωστόσο, πώς ή επιλογή τῆς διάρκειας έχει κάτι τό αυθαίρετο. Δέν έχω άλλη λογική, από εκείνη τών αισθήσεων, τοῦ αισθητοῦ. Ξέρω, βέβαια, πώς τό αισθητό μπορεί νά τό αναλύσεις, ἀλλά δέν εἶναι αὐτό ή δουλειά μου.

Α.Π. Προχωρᾶς στά σκοτεινά, ρίχνεσαι στήν περιπέτεια μά ἀποκτᾶς σιγά σιγά συνείδηση τοῦ γιατί ἐνεργεῖς ἔτσι καί ὄχι ἄλλοιῶς;

Σ.Α. Ναι, ὄλο καί περισσότερο.

Ι.Α. Πῶς βλέπεις τή σχέση τῆς γυναίκας μέ τή γλώσσα, τίς μορφές, καί ποιές διαφορές βρίσκεις ἀνάμεσα στό «γυναικεῖο» καί τόν «ἀντρικό» κινηματογράφο;

Σ.Α. Τά συμφέροντα εἶναι κοινά κι ἄρρηκτα συνδεδεμένα, ἀλλά κι εἶναι ἡλίθιο νά τό λέω, νομίζω πώς οἱ γυναῖκες εἴμαστε περισσότερο μέσα στήν πραγματικότητα, περισσότερο κοντά στήν ἀλήθεια, παρ' ὄλο πού υπάρχουν γυναῖκες πού ξεγελιῶνται. Ἴσως νά εἶχαμε μία μεγάλη εὐκολία, ἂν θέλαμε νά προσεγγίσαμε τήν ἀλήθεια, γιατί βρισκόμαστε πιό κοντά στόν ὑπο - πολιτισμό, εἴμαστε μέρος αὐτοῦ τοῦ ὑπο - πολιτισμοῦ.

Ι.Α. Θά μ' ἐνδιέφερε νά ἐπέμενες ἀνω σ' αὐτή τή σχέση: γυναίκα - ὑπο-πολιτισμός - μορφές τέχνης.

Σ.Α. Μά εἶναι σχεδόν φανερό. Ἄν οἱ γυναῖκες χρησιμοποιοῦσαν τίς δυνάμεις τους, τό γεγονός, δηλαδή πώς ἀποτελοῦν μέρος αὐτοῦ τοῦ ὑποπολιτισμοῦ, θά εἶχαν μεγαλύτερη εὐκολία στό νά δημιουργήσουν μία γλώσσα. Εἶναι ἀλήθεια πώς τά σημεῖα ἀνάπτυξης (πού γράφει ὁ Γκατταρί) τῆς γυναίκας εἶναι φανερά· εἶναι ή σχέση της μέ τήν καθημερινότητα, τήν ἐπανάληψη τό μονότονο, ὅπως τό βλέπουμε στή «Ζάν Ντιλμάν». Μέ ἀφειρηρία αὐτόν τόν πολιτισμό θά μπορούσαν νά γίνουν πολύ ἐνδιαφέροντα πράγματα, πού νά μήν ἔχουν καμιά σχέση μέ τοὺς κυρίαρχους λόγους. Τώρα, εἶναι, νομίζω, νόμιμο, τό ὅτι μερικές γυναῖκες σκέφτονται πώς θά ξεπεράσουν τήν κατάστασή τους, μέ τό νά τ'

ἀπαρνοῦνται ὅλα αὐτά, ἢ μέ τό νά μήν τά ἀπαρνοῦνται, ἀλλά μέ τό νά ξεχνοῦν τή μορφή. Ὑπάρχουν, ἐπομένως, δυό περιπτώσεις: εἴτε πρέπει νά ξεφύγουν ἀπό αὐτήν τή κατάσταση, ἄρα, νά μήν μιλάμε γιά ὅλα αὐτά, εἴτε, ἄς μιλάμε, ἀλλά ξεχνώντας τή μορφή τους. Δέ μιλάω βέβαια, γιά ὄλες τίς γυναῖκες. Δέν ἀρκεῖ φυσικά μονάχα νά θέλεις νά μιλήσεις γιά τά κοινά, τετριμμένα πράγματα. Δέν πρέπει νά ξεχάσεις καί τή μορφή. Ὑπάρχει κι ὁ κίνδυνος τῆς διάβρωσης ἀπό τοὺς κυρίαρχους λόγους πάνω στά ἀντισυλλυπτικά, τόν ἐλεύθερο ἔρωτα πού γι' αὐτά οἱ προηγούμενες γενιές χρειάστηκαν νά δώσουν μάχη. Δέν ξεπερνᾷς τόσο εὐκολα τή μάχη πού ἔδωσες γιά νά πᾶς σ' ἄλλη μάχη. Δέν ἀρκεῖ, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, νά σ' ἐνδιαφέρει μονάχα ἡ μορφή χωρίς ὅλα τά ἄλλα. Ὑπάρχουν γυναῖκες πού θά γυρίσουν γουέστερνς γιά νά μή μιλοῦν πιά γιά τά «γυναικεῖα προβλήματα». Εἶναι ἀλήθεια, οἱ γυναῖκες θέλησαν νά μιλήσουν γιά τά γυναικεῖα πράγματα καί μετὰ εἶπαν τώρα οἱ γυναῖκες μιλοῦν, μᾶς τά εἶπαν ὅλα. Γιά νά ξεφύγουμε ἀπό αὐτό τό νέο ἀδιέξοδο, θά ὑπάρξουν — γιατί ὄχι, εἶμαι σίγουρη — γουέστερνς ἢ ἄλλα εἶδη ταινιῶν γυρισμένα ἀπό γυναῖκες. Αὐτό πού ἐνδιαφέρει εἶναι τό πῶς θά τίς γυρίσουν, γιατί μπορεῖ ὁ ὑποπολιτισμός νά περάσει καί μέσα στά γουέστερνς, γιατί ὄχι. Αὐτό τό χαρακτηριστικό ὑπάρχει λίγο στόν Γουῶρχολ· ἔχουμε ἐκεῖ τόν ὑποπολιτισμό τῶν ὁμοφυλόφιλων τῆς Νέας Ὑόρκης τῶν χρόνων τοῦ 1960.

Α.Π. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, βρισκόμαστε σήμερα, στίς προχωρημένες τουλάχιστον καπιταλιστικές κοινωνίες, σέ μιά περίοδο *θεσμοποίησης* ὀρισμένων περιθωριακῶν λόγων πού μερικές φορές ὑπερκωδικοποιοῦνται καί ἀποχτοῦν ἕνα καταπιεστικό χαρακτήρα.

Σ.Α. Εἶναι ἀκόμη πιό χειρότερα τά πράγματα γιατί μοιάζουν νά μήν εἶναι καταπιεστικοί σέ ἀντίθεση μέ τοὺς κυρίαρχους λόγους πού ξέρει κανεῖς καλά τόν καταπιεστικό τους χαρακτήρα. Ἀκόμη ἕνας λόγος πού κάνει αὐτή τή δουλειά μέ τό κοινό τό τετριμμένο, τό μονότονο, ἐνδιαφέρουσα, μέ τόν ὄρο βέβαια νά μήν τήν θεσμοποιήσουμε κι αὐτή...

Κινηματογραφική ομάδα

«ALICE GUY»

Δοκιμάζοντας τόν Κινηματογράφο

«Ἡ ἰδέα νά δημιουργηθεῖ μιά κινηματογραφική φεμινιστική ομάδα γεννιέται ἀπό τήν βεβαιότητα ὅτι οἱ γυναῖκες ὀφείλουν νά χρησιμοποιήσουν κάθε μέσο ἔκφρασης καί ἐπικοινωνίας, συμπεριλαμβανομένου καί τοῦ κινηματογράφου. Καί ὁ ὁ μόνος τρόπος γιά νά μάθει κανεῖς νά ἐκφράζεται μέ τήν μηχανή λήψεως εἶναι νά γυρίζει φιλμς»

«Ἡ ομάδα μας θέλει ν' ἀναπτύξει «κινηματογραφική αὐτοσυνείδηση». Θέλουμε νά ἐξωτερικεύσουμε τήν φαντασία μας, τόν τρόπο πού βλέπουμε καί αἰσθανόμαστε τά πράγματα, θέλουμε νά ἐπικοινωνίσουμε μέσα ἀπό τόν κινηματογράφο μὴ μηχανή».

Αὐτά γραφόταν μεταξύ τῶν ἄλλων στήν ἀνακοίνωση διακήρυξη πού δημοσιεύτηκε ἀπό δύο φεμινίστριες στό EFFE τοῦ Σεπ. - Ὀκτ. '76 μέ τήν πρόθεση νά δημιουργηθεῖ μιά ομάδα. Διάλεξαν τήν Super 8 γιά νά μάθουν νά κινηματογραφοῦν ἐξ αἰτίας τῆς σχετικά εὐκόλης χρήσης αὐτῆς τῆς μηχανῆς καί τῆς δυνατότητας νά γυρίζουν φιλμς μέ πολύ χαμηλό κόστος. Τό ἀποτέλεσμα ἐκείνης τῆς «ἀνακοίνωσης» ἦταν ὅτι περίπου 20 γυναῖκες συναντήθηκαν γιά νά συζητήσουν γύρω ἀπό αὐτό τό πρόβλημα. Τά αἷτια πού ἔσπρωξαν τίς γυναῖκες αὐτές ν' ἀπαντήσουν ἦταν ποικίλλα καί ξεκινούσαν ἀπό τό πραγματικό ἐνδιαφέρον γιά τόν κινηματογράφο ὡς τήν ἐπιθυμία νά βρεθοῦν μ' ἄλλους ἀνθρώπους, ὁποιοδήποτε κι ἄν ἦταν τό θέμα πού θά τοὺς ἀπασχολοῦσε. Γιά πολλές ἦταν ἡ πρώτη φορά πού συμμετεῖχαν σέ μιά ομάδα.

Δέν ἦταν βέβαια εὐκολο τό νά δημιουργηθεῖ μιά ὁμοιογένεια οὔτε τό ν' ἀνακαλύψουν τί θά κάνουν ὄλες μαζί καί ἰδιαίτερα πῶς θά τό κάνουν.

Ἡ θεματολογία ἦταν πλούσια. Ἐκεῖνες ἀπό μᾶς (περίπου 10) πού ἀπέμειναν ὕστερα ἀπό τίς πρῶτες χαοτικές συναντήσεις εἶχαν τά μεγαλεπιβόλα σχέδια ν' ἀνακαλύψουν τόν ὀλοκληρωμένο τρόπο κινηματογράφησης, ν' ἀνακαλύψουν τόν φεμινιστικό κι-

νηματογράφο. Και επίσης νά δείξουμε τήν δημιουργικότητά μας, νά κάνουμε γνωστή τήν διαφορετική ποιότητα τῆς γυναικείας εὐαισθησίας καί νά μάθουμε νά τήν ἐκφράζουμε μέ εἰκόνες, νά ξεκαθαρίζουμε τόν «ιερό» φόβο γιά τήν τεχνική, νά ξεκαθαρίσουμε ἐκεῖνο τό κρᾶμα ναρκισσισμού καί συστολῆς πού αἰσθανόμαστε μπροστά στό φακό.

Ἔγιναν προτάσεις: ομάδες μελέτης, κοινή ἀνάγνωση τῶν «ιερῶν κειμένων» τοῦ κινηματογράφου, μαθήματα τεχνικῆς.

Ἐάν ἐκεῖνο πού πέσαμε ἦταν ἡ κινηματογραφική αὐτοσυνείδηση δηλ. αὐτοσυνειδητότητα ἐστιαμένη γύρω ἀπό μιά δουλειά, εἴχαμε ἀνάγκη νά ἐξατομικεύσουμε ἓνα συγκεκριμένο σχέδιο γύρω ἀπ' τό ὁποῖο θά ἔπρεπε νά συγκλίνουν ὅλες οἱ ἀνάγκες καί θά λειτουργοῦσε σάν τό μέσο ἐξωτερίκευσης τῶν πραγματικῶν προβλημάτων τῆς καθεμιᾶς μας.

Ἀποφασίσαμε νά γυρίσουμε ἓνα φιλμ - ντοκουμέντο τῆς προσέγγισης τῶν γυναικῶν (ἐμᾶς) μέ τόν κινηματογράφο, στό ὁποῖο σάν ὁδηγός θά χρησίμευε ὁλος ὁ προβληματισμός πού ἔγινε στήν ομάδα ἀλλά πού θά ἄφηνε χῶρο γιά τήν ἐφευρετικότητά, τήν ἐκφραση τῆς χαρᾶς ἢ τήν εἰρωνεία τῆς καθεμιᾶς μας.

Τό θεμελιακό φυσικό πρόβλημα ἦταν νά μάθουμε νά γυρίζουμε καί μάλιστα νά γυρίζουμε καλά. Γρήγορα ἀπορρίψαμε τήν μέθοδο τῆς τεχνικῆς θεωρητικῆς μάθησης ἀπό «ἐγχειρίδιο». Ἐκεῖνες πού γνώριζαν τήν χρήση τῆς μηχανῆς λήψεως ἄρχισαν νά τήν διδάσκουν καί στίς ὑπόλοιπες μεταθέτοντας γιά ἀργότερα τήν «θεωρητική» κατάρτηση.

Ἔτσι ὅλες μας γυρίσαμε μιά δοκιμαστική μπομπίνα διαλέγοντας πού καί πότε θέλαμε νά τήν γυρίσουμε καί μετά ἀρχίσαμε νά συζητᾶμε γιά τά δοκιμαστικά ὅλες μαζί. Βγήκε μιά κοινή διαπίστωση: Σχεδόν καμιά μας δέν ἀνεγνώριζε τίς σκηνές πού νόμιζε ὅτι γύριζε. Γιατί; Γιατί «ἀνακαλύψαμε» - ἡ ὄραση μέ τό μάτι εἶναι διαφορετική ἀπό ἐκεῖνη μέ τήν μηχανή. Φυσιολογικά βλέπουμε ὁλόκληρο τό ὀπτικό πεδίο. Ἀντίθετα μέ τήν μηχανή ἀπομονώνουμε ἓνα τομέα. Καί ἡ ἐκφραστική χρήση τῆς μηχανῆς προέρχεται ἀκριβῶς ἀπό αὐτή τήν δυνατότητα - ἰκανότητα, ν' ἀπομονώνει τό μερικό, σάν ἓνα κάδρο, καί τό καθιστᾶ σημαντικό. Μ' αὐτά ἡ δυνατότητα ἀποκτιέται μόνο μετά τήν τέλεια κυριαρχία πάνω στή μηχανή καί μέ μιά διανοητική συνήθεια νά «σκέφτεσαι μέ εἰκόνες».

Σίγουρα εἴχαμε βρεῖ τόν δρόμο. Ἐκεῖνο πού οἱ ἄλλοι μᾶς

ἔλεγαν, ἐκπληκτες καὶ ἐνθουσιασμένες τό αἰστανθήκαμε οἱ ἴδιες καὶ τό εἶπαμε ἑκατοντάδες φορές. Τό καινούργιο καὶ σημαντικό ἦταν ὅτι ἡ ἐξακρίβωση γινόταν σέ πρῶτο πρόσωπο. Ἦταν ὅτι ἡ καθεμιά μας προσωπικά ἀποκτοῦσε ὄχι μόνο τεχνικές γνώσεις ἀλλά καὶ ἰδέες καὶ διδασκότανε ἀπό τήν πείρα ὄλων τῶν ἄλλων πού τήν κοινοποιοῦσανε βέβαια.

Ἦδη μετὰ ἀπ' αὐτές τίς πρῶτες ἀπόπειρες ἦταν δυνατόν νά διακρίνει κανεῖς πῶς καθεμιά μας εἶχε μιά διαφορετική εὐαισθησία στήν συλλογή τῶν εἰκόνων. Ἄλλη προτιμοῦσε τήν πανοραμική, ἄλλη τά παιχνίδια πού κάνει τό φῶς, ἄλλη ἐπέμενε σ' ἓνα ἀντικείμενο. Καί αὐτό ἀποτελέσσε ἓνα πρῶτο βῆμα στήν συζήτηση γιά τίς πραγματικές δυνατότητες (ἢ τάσεις) ἐκφρασης καί γενικά πάνω στήν γυναικεῖα ἐκφραστικότητα. Γιά παράδειγμα κάνοντας αὐτοῦ τοῦ τύπου τήν ἀνάλυση συνειδητοποιήσαμε ὅτι πολλές ἀπό μᾶς δίσταζαν νά τραβήξουν τά πρόσωπα τῶν συντροφισῶν καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἐκείνες πού εἶχανε γυριστεῖ σέ ταινία αἰσθανόταν ἐνοχλημένες.

Καί στίς δύο περιπτώσεις ὑπῆρχε ὁ βασικός φόβος μήπως παραμορφώσουν ἢ μήπως παραμορφωθοῦν ἀπό τήν μηχανή πού ἀπό ἔλλειψη πείρας δέν ἦταν ἀπόλυτα - ἄς ποῦμε — ὑπό ἔλεγχου. Ἦταν ὁ φόβος μήπως ἀποκαλυφθοῦν πλευρές πού δέν θέλαμε νά γίνουν γνωστές ἐλαττώματα, ἐκφράσεις πού θέλαμε νά κρατήσουμε μυστικές. Ὁ φόβος μήπως καί φανοῦμε ἄσχημες ἢ ἔστω διαφορετικές ἀπό ὅπως βλέπουμε ἐμεῖς τόν ἑαυτό μας. Ὁ φόβος μήπως ἀποκαλυφθεῖ ἡ ἐπιθετικότητά μας ἢ καί ἡ περιέργειά μας ἀπό τήν μεριά ἐκείνης πού ἔκανε τό γύρισμα. Ἀναλύοντας αὐτά τά γεγονότα γεννήθηκε ἡ ἰδέα τῶν «τριῶν λεπτῶν» ὅπως τ' ἀποκαλέσαμε. Καθεμιά μας θά γύριζε μιά μπομπίνα (πού διαρκεῖ πράγματι 3 λεπτά) βάζοντάς μας «μπροστά» στόν φακό μέ ἀπόλυτη ἐλευθερία συμπεριφορᾶς καί χειρονομιῶν. Αὐτή πού ἐπιθυμεῖ νά δεῖ τόν ἑαυτό της νά χορεύει θά χορέψει, αὐτή πού θά θελήσει νά κάνει γκριμάτσες θά τίς κάνει. Καί αὐτό σάν προσπάθεια κατανίκησης τῆς ἐνόχλησης πού μᾶς προκαλεῖ ἡ ἐξερεύνησή μας ἀπό τό μηχανικό μάτι πού στό βάθος εἶναι ἀνεξέλεκτο καί πού δέν εἶναι ἓνας καθρέφτης ἀφοῦ δέν ξέρουμε τί εἰκόνα μας θά δεῖξει ὥσπου νά δοῦμε τό φίλμ. Ὁ σκοπός εἶναι ἐκεῖνος τοῦ νά μάθουμε νά γνωρίζουμε καί νά δεχόμαστε τήν φυσική μας εἰκόνα, τίς ἀτέλειές μας, τήν πραγματικότητα δηλ. τό ὅτι εἶμαστε γυναῖκες πού περπατοῦν, γελοῦν, παίξουν ἢ δουλεύουν. Καί θέλουμε νά τό χρησι-

μοποιήσουμε σάν τό μέσον γιά όμαδική συζήτηση τών αντιδράσεων τών αισθήσεων, τής πείρας μπροστά στήν μηχανή δημιουργώντας στιγμές κινηματογραφικής αὐτογνωσίας. Ἐκεῖνο πού πραγματικά θέλουμε εἶναι νά συνεισφέρουμε στήν διευκρίνηση τοῦ τί εἶναι, ἄν εἶναι, καί τοῦ ἄν εἶναι δυνατόν νά ἐπισηθεῖ ἕνας φεμινιστικός κινηματογράφος, ὁ ὁποῖος δέν θά ταυτισθεῖ ἀμέσως μέ τόν στρατευμένο τῆς ἐπέμβασης καί τῆς καταγγελίας. Μέ εὐκαιρία τήν ἐκδήλωση γιά τά παιχνίδια πού ἔγινε ἀπό τό EFFE τόν Δεκέμβρη γυρίσαμε μερικές μπομπίνες μέ συνεντεύξεις καί τώρα κουβεντιάζουμε γιά τό πῶς θά χρησιμοποιηθεῖ αὐτό τό ὕλικό.

Κινηματογραφήσαμε καί τήν περσινή ἐκδήλωση γιά τίς 8 τοῦ Μάρτη μέ τήν πρόθεση νά πάει στους συλλόγους καί ν' ἀποτελέσει τήν βάση συζήτησης καί σύγκρισης.

Ἔχουμε σάν πρόθεση ν' ἀρχίσουμε συστηματικά νά ρίχνουμε προκληρῆξεις μπροστά στους κινηματογράφους πού προβάλλουν ἔργα προσβλητικά γιά τήν γυναῖκα.

Μά ὁ πρωταρχικός στόχος μας εἶναι ἡ πραγματοποίηση μιᾶς ταινίας, στήν ὁποία θά προσπαθήσουμε νά κάνουμε κάτι τό καινούργιο τόσο ἀπό τήν ἄποψη τῆς μεθοδολογίας τῆς δουλειᾶς ὅσο καί ἀπό τήν ἄποψη τοῦ λεκτικοῦ ὕφους.

Ὅπως ἤδη εἶπαμε τό φίλμ θά ἀναφέρεται «στήν προσέγγιση μας στόν κινηματογράφο» δηλ. γιά ὅλα τά προβλήματα, τή συζήτηση, τίς φιλονικίες καί τήν πείρα τών γυναικῶν πού θέλουν νά γίνουν κάτοχοι ἑνός ἐκφραστικοῦ μέσου στό ὁποῖο ὡς τώρα ἡγεμόνευε ὁ ἄντρας.

Ἐνάντια στήν περιγραφή τοῦ δικοῦ μας τρόπου ἀντιμετώπισης αὐτῆς τῆς προβληματικῆς θά ὑπάρχουν ἐπεισόδια, φιλονικίες, εἰκόνες ἐλεύθερα ἐπισημασμένες καί ἐνσωματωμένες στό ὅλο, ἔστω καί ἄν δέν θάναί ὁμοιογενές ὅσον ἀφορᾶ τό «στυλ» του. Ἐνῶ γεννόνταν τό θέμα τοῦ φίλμ ἀνακαλύψαμε — ὅλες — ὅτι εἶχαμε μιᾶ πραγματική θέληση νά διασκεδάσουμε, νά ἐπικοινωνήσουμε μέ τό γέλοιο, νά καταγγείλουμε τήν ἀπομονωσή μας ὄχι μέ θυμούς ἀλλά μέ τήν εἰρωνία.

Στήνοντας τή σκηνοθεσία τοῦ ἑνός ἐπεισοδίου γιά παράδειγμα εἶδαμε τήν δυνατότητα νά ἐκφράσουμε μιᾶ ἰδιαιτερότητα, μέ μιᾶ εὐρηματικότητα ἔστω καί ἄστεῖα τό πομπῶδες ὕφος τών ἀντρῶν πού θέλανε — τό 1700 — ν' ἀποκλείσουν τίς γυναῖκες ἀπό

τίς σπουδές και — σήμερα — θέλουν νά τήν ἀποκλείσουν ἀπ' τόν κινηματογράφο.

Κάνουμε προσπάθεια νά είναι πραγματικά συλλογικό ὅ,τι γίνεται ὥστε νά πετύχουμε νά πολεμήσουμε τούς προκαθωρισμένους ρόλους στή δουλειά. Ἐναμφίβολα τά εἰδικά καθήκοντα θά πρέπει νά παραμείνουν ἀλλά καμμιά ἀπό μᾶς δέν πρέπει νά βρεθεῖ φυλακισμένη στήν ἀρμοδιότητά της. «Αἰσθανόμαστε στό περσί μας» ὅτι δέν εἶναι καθόλου εὐκολη ἡ συλλογική δουλειά γιατί ἡ κάθε μιά κουθαλαίει μέσα της καταστάσεις πού τήν βαραίνουν, γιατί ἡ καθεμιά μας ἔχει τήν τάση νά προσκολᾶται στίς ἰδέες της ὅταν τίς προτείνει, γιατί ποτέ δέν μᾶς δίδαξαν ὅτι δέν χρειάζεται κανείς νά «εὐνοχισθεῖ» γιά νά δουλέψει μαζί μέ ἄλλους. Ἡ συλλογική δουλειά ἀντρικοῦ τύπου βασίζεται στόν συμβιβασμό: Παιρτοῦμαι ἐγώ ἀπό κάτι, ἐσύ παραιτεῖσαι ἀπό κάτι ἄλλο, ἔτσι καί οἱ δύο εἴμαστε εὐχαριστημένοι.

Ἐντίθετα εἴμαστε πεισμένες ὅτι ὑπάρχει ἓνα σημεῖο ἰσορροπίας ἀνάμεσα στήν προσωπικότητα τῆς καθεμιάς καί τήν ὁμάδα. Ἡ ὁμάδα δέν πρέπει ἀπαραίτητα ν' ἀρνηθεῖ τήν ξεχωριστή προσωπικότητα. Τό σημεῖο τῆς ἰσορροπίας συνίσταται στό νά αἰσθανθεῖ ἐνεργό τμήμα ἑνός δημιουργικοῦ προτσές. Αὐτό ἀπαιτεῖ τήν ὑπαρξη γερῶν θεμελίων ἀμφίπλευρης ἐμπιστοσύνης, διάθεση νά βάζουμε συνεχῶς τά πράγματα ὑπό συζήτηση, ἀνοχῆς. Εἶναι δύσκολο κάθε φορά νά γκρεμίζουμε τούς μηχανισμούς πού μᾶς προσκολλοῦν στούς ρόλους. Ἡ δυναμική τῆς ὁμάδας πού δημιουργεῖ συνεχῶς ἀρχηγούς καί ἀπλοῦς στρατιῶτες, εἶναι σύνθετη. Ἰδιαίτερα στήν περίπτωση μιᾶς δουλειᾶς σάν ἐκείνης πού θέλουμε νά κάνουμε πού ἀπαιτεῖ καί συγκεκριμένες ἰκανότητες καί ἰκανότητα δημιουργίας καί ἐπινόησης.

Κινηματογραφική ὁμάδα «Alice Guy»



ΓΙΑ ΠΟΙΟΝ ΑΣΚΕΙΤΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ

Συνέντευξη με τον Aurora Santuari, κινηματογραφικό κριτικό τῆς ἰταλικῆς ἔφημερίδας «Paese Sera»

τῆς Federica Ginglietti

— Τί πράγμα ἔννοεις, προσωπικά, σάν κινηματογραφική κριτική; Ποιά λειτουργία καί ποιά ἀξία ἔχει ἡ κριτική; Ποιό τό βάρος τῆς στόν τρόπο τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς;

Εἶναι μιά ἐρώτηση πολύ περίπλοκη, ὑπάρχουν ἄπειρες συζητήσεις γιά τήν λειτουργία τῆς κριτικῆς καί τόν τρόπο πού ἐξασκεῖται. Δεδομένης τῆς εὐρύτητας τοῦ θέματος, θά χρειαζόταν νά γίνει μιά μεγάλη συζήτηση γιά ν' ἀποφευχθοῦν γενικά ἀποφθέγματα, λαβαίνοντας ὑπ' ὄψη πώς δουλεύω γιά μιά ἔφημερίδα ὅπου ἡ κύρια ἀποστολή τῆς κριτικῆς εἶναι ἐκείνη τῆς τυπικῆς ἐξυπηρέτησης τοῦ ἀναγνώστη, στόν ὅποιο πρέπει νά δίνονται οἱ περισσότερες δυνατόν πληροφορίες, ἀποκλειόμενης κατά τή γνώμη μου, ὅλης ἐκείνης τῆς διανοουμενιστικῆς γραφῆς πού εἶναι χαρακτηριστική τῶν εἰδικευμένων περιοδικῶν. Ἄλλ' ἀκόμα καί μ' αὐτή τήν ἔννοια ὑπάρχει μεγάλη διαφορά ὄχι τόσο ἀπόψεων, ὅσο πρακτικῆς, γιατί ὁ κάθε κριτικός προέρχεται ἀπό μιά διαφορετική ἐμπειρία. Εἶναι ἐκεῖνοι πού προέρχονται ἀπό τά εἰδικευμένα κινηματογραφικά περιοδικά, κι' ἐκεῖνοι πού δημιουργοῦνται μέσα ἀπ' τή συνταχτική δουλειά, καί κατέληξαν στήν κριτική ἐπειδή εἶναι ἕνας τομέας πού προτιμοῦν, ἀλλά χωρίς ἕνα εἰδικό «τυπικό» τίτλο. Ἐξυπηρέτηση τοῦ ἀναγνώστη λοιπόν, προσπαθώντας νά τόν διαφωτίσεις πάνω σ' ὅλη τήν ὑποδομή τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς. Πάνω στήν ἀξία τῆς κριτικῆς. Πιστεύω ὅτι οἱ ἀναγνώστες τήν ἀκολουθοῦν ἄρκετά εἰδικότερα ἂν γίνεται μ' αὐτόν τόν τρόπο, ἐνῶ ἀρνοῦνται ἐκεῖνες τίς ἀναλύσεις πού σέ τελευταία ἀνάλυση ἀναζητοῦν ἄλλοθι γιά ν' ἀποφύγουν τήν κριτική. Στόν κόσμο τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς, ἔχουν δυστυχῶς μεγαλύτερα μέσα γιά νά διαμορφώσουν τήν κοινή γνώμη, ὑπάρχει μιά κάποια διάθεση νά «κοντρολλάρουν» τή δουλειά τοῦ

κριτικοῦ. Καί μέ κατ' εὐθείαν ἐπεμβάσεις, πού δέν μπορούν, δυστυχῶς, ν' ἀποδειχτοῦν καί μέσα ἀπ' τή συνεχή ἐκβιασμό πού κάνουν στή διεύθυνση τῶν ἐφημερίδων, νά δώσουν ἢ ὄχι διαφήμιση σέ σχέση μέ τό ἄν ἦταν θετική ἢ κριτική. Ὑπάρχουν κινηματογραφικές ἐταιρίες πού σέ «τιμωροῦν» ἀφαιρῶντας τή διαφήμιση, ἄν κατά τή γνώμη τους, μίλησες ἄσχημα γιά τήν ταινία.

— *Ἡ ἐφημερίδα θά ἦταν διατεθειμένη νά πιέσει - κατά κάποιο τρόπο - τούς συνεργάτες της;*

Πρέπει νά πῶ τήν ἀλήθεια, ἐδῶ ἡ πίεση εἶναι πολύ πλάγια γιατί κανένας δέ σέ ὑποχρεώνει νά μήν πεις, αὐτό πού νομίζεις. Μά εἶναι σίγουρο πώς σέ πιέζουν σέ μία αὐτοκριτική, ἄν ὄχι τίποτ' ἄλλο γιά τήν εὐθύνη πού ἔχεις στήν πλάτη σου, γνωρίζοντας τίς οἰκονομικές συνθήκες τῆς ἐφημερίδας. Προσέχεις λοιπόν πολύ ἐκεῖνο πού γράφεις, ἀπ' τή στιγμή πού δεκαπέντε γραμμές «αὐστηρῆς κριτικῆς», μπορούν νά κάνουν νά χαθεῖ ἓνα ἔσοδο ἑνός δισεκατομμυρίου λιρετῶν τό χρόνο. Μετά ὑπάρχει τό ἄλλο βᾶρος τῆς λεγόμενης «συνταχτικῆς» διαφήμισης, δηλαδή γραμμένα κείμενα πού πληρώνονται σά διαφήμιση. Τό συνδικάτο τῶν κριτικῶν πάλαισε πολύ γιά νά μή γίνονται πιά δεχτά, ἢ τουλάχιστον ν' ἀναφέρεται καθαρά πώς πρόκειται γιά διαφήμιση. Στήν πραγματικότητα, ἡ μεγάλη πλειοψηφία τοῦ κοινοῦ μένει ἀναυδή μή μπορῶντας νά ἐξηγήσει πώς εἶναι δυνατόν νά ἐμφανίζονται στήν ἴδια ἐφημερίδα, μία κριτική «ἀρνητική» καί ἓνα ἄλλο κείμενο μέ ὑπερβολικούς ἐπαινοὺς ἀκόμα καί γιατί αὐτά τά κείμενα γράφονται ὄλο καί συχνότερα μέ τό ἴδιο στυλ τῆς κριτικῆς, ὥστε ὁ ἀναγνώστης νά πιστεῦει πώς εἶναι κι' αὐτά ἄποψη τῆς ἐφημερίδας.

— *Ποιά πρέπει νά ναι ἡ λειτουργία τῆς γυναίκας - κριτικοῦ μπροστά στίς σεξιστικές ταινίες;*

Ἐγώ νομίζω πώς πρέπει νά ναι ἡ ἴδια γιά ὁποιοδήποτε τύπο ταινίας, ὅπως γιά παράδειγμα οἱ ταινίες βίας. Ἐπίσης νά μήν περικλείουμε τό σεξισμό σέ μία κάποια φόρμουλα, γιατί τόν βρίσκουμε λίγο ὡς πολύ παντοῦ, ἀκόμα καί στίς λεγόμενες ταινίες τέχνης... Κατά τή γνώμη μου πρέπει νά κάνουμε διάκριση ἀνάμεσα στήν κριτική ἐπεξεργασία, πού δείχνει πώς μεταχειρίζονται καί

πώς υπολογίζουν τή γυναίκα στήν κοινωνία, καί τό νάσαι μέσα σ' αυτό τό αντικείμενο, χωρίς τήν παραμικρή ανάλυση. Είμαι πάντως ένα θέμα ευαίσθητο, γιατί ακόμα κι' όταν πρόκειται για ταινίες αδιάντροπα «εμπορικές», είναι δύσκολο νά προσδιορίσεις τά όρια, πέρα απ' τά όποια γίνεσαι μιá «κατάσκοπος» τής λογοκρισίας, λέγοντας όρισμένα πράγματα. Έτσι μπορεί νά σου τύχει νά κληθείς σά μάρτυρας κατηγορίας σ' ένδεχόμενες κατασχέσεις. Η νά κατηγορηθείς γιά σεξοφοβία, όπως συνέβηκε σέ μένα πολλές φορές, επειδή μίλησα άσχημα γιά όρισμένες πανάθλιες ταινίες πάνω στό σέξ, ενώ στήν πραγματικότητα μιλάω άσχημα γιά όποιοδήποτε άθλιο φίλμ.

— Γενικά οί κριτικές γιά τέτοιες ταινίες χαμηλότατης στάθμης περιορίζονται σέ λίγες γραμμές. Δέ θάταν χρήσιμο μιá έφημερίδα ν' αφιερώνει περισσότερο χώρο σ' αυτές τīs ταινίες, ώστε ν' αναλύονται καλύτερα, καί ν' αρχίσει ένας άγώνας πιό άνοιχτός ενάντια σ' αυτόν τόν κινηματογράφο;

Θάξιζε, χωρίς άλλο, τόν κόπο νά γίνει όμως ή συνήθεια είναι ν' αφιερώνεται λίγος χώρος σ' αυτές τīs ταινίες γιατί όντας άσχημες, δέν θεωρούνται ένδιαφέρουσες όπως οί άλλες πού άσχολούνται ουσιαστικότερα μέ τή ζωή. Έτσι μόνο περιστασιακά μπορεί ν' άσχοληθείς στά σοβαρά, ίσως όταν έχεις νά γεμίσεις κάποια τρύπα στή σελίδα, όποτε είναι δυνατόν νά κάνεις ένα κομμάτι πού νά δείχνεις ότι ένα φίλμ του Corbucci είναι πάντα ένα φίλμ του συστήματος. Μπορεί νά γίνει αντιπαθητικό νά κάνεις ένα άρθρο κάθε τόσο, δεδομένου ότι τό κοινό αυτών των ταινιών είναι πολύ μεγάλο, καί σύ θά πρέπει νά επαναλαμβάνεις τά ίδια πράγματα κάθε φορά. Βέβαια ένα περιληπτικό κομμάτι επηρεάζει λιγότερο, κι ή ταινία στό μεταξύ καταναλώνεται. Συνήθως, δίνεται μεγαλύτερος χώρος σέ ταινίες τό ίδιο άσχημες, πού όμως φαίνεται ότι έχουν μεγαλύτερο βάρος, γιατί δαπραγματεύονται άλλα θέματα. Δηλαδή είσαι υποχρεωμένος νά κάνεις συζήτηση τόσο σχηματική πού μπορεί νά στραφεί εναντίον σου... Μά σέ είκοσι γραμμές είναι άδύνατο νά επιχειρηματολογήσεις γιά όποιοδήποτε θέμα. Υπάρχει μετά κι' ένας ακριβής στόχος τής κριτικής — ενάντια στόν όποιο πάντα πάλαισα στό συνδικάτο — ν' άμελεί τīs «κακές» ταινίες, εννοώντας τīs θεωρούμενες «σημαντικές». Αυτό είναι τό λιγότερο αυθαίρετο. Ποιός άποφασίζει ότι μιá ταινία

είναι πió ενδιαφέρουσα από μία άλλη; Μετά, μ' αὐτήν τήν ἔννοια βαραίνει κι ἡ δύναμη τοῦ γραφείου παραγωγῆς κι ἐκμετάλευσης.

— *Θεωρεῖς ὑπερβολικό ν' ἀντιμετωπίζεται κάθε εἶδος ταινίας μέ βάση και τίς ἀντιπροσωπευτικές γυναικείες φιγούρες;*

Ἐξαρτᾶται ἀπ' τό χῶρο ποῦ καλύπτει τό κάθε στοιχείο κι ἀπ' τό βάρος ποῦ ἔχουν στήν ταινία. Ἄν αὐτό τό στοιχείο ὑπερτερεῖ, ὑπογραμίζεται! Ἐγώ τό κάνω. Θά σοῦ διαβάσω ἓνα γράμμα ποῦ ἔλαβα ἐνάντια στή «φεμμινιστική μανία» μου... γιατί ἔγραφα ὅτι οἱ γυναῖκες ποῦ παρουσιάζονταν σέ κάποια ταινία, δέν ἦταν ἀληθινές γυναῖκες, ἀλλά γυναῖκες κατ' εἰκόνα καί ὁμοίωση τῆς ιδέας ποῦ ἔχουν γι' αὐτές. Λέει τό γράμμα: «Κρίνοντας ἀπ' τό πῶς ἀπεικονίζονται σάν κατευθυνόμενοι, οἱ ἄντρες στήν ταινία, θάλλεγες πῶς ἔχουν χάσει κάθε ὑπόληψη γιά τόν ἑαυτό τους, σάν μία τάξη σέ παρακμή...» - (γιατί ἔφερνα σάν παράδειγμα ἐκεῖνες τίς ταραγμένες, σαλιάρες, ὑπουλες φάτσες τῆς ταινίας). Ἄν ἡ ἰταλική γλώσσα δέ βρίσκεται σέ παρακμή αὐτό θά πεί πῶς ὅλοι οἱ ἄντρες, μόλις βλέπουν μία γυναῖκα, ἀποχτοῦν διεστραμμένες φάτσες, ἀφρώδη στόματα, παθιασμένα σώματα μέ χυδαῖα ὑπονοούμενα...» (αὐτό τό πῆρε ἀπ τό ἄρθρο, ἀλλά παραλείποντας νά πεί πῶς ἀναφερόμουνα σέ κείνη τήν ταινία καί στούς ἄντρες τῆς ταινίας. Καί συνεχίζει ἀμείλικτα. «Γιά νά μήν ποῦμε γιά τήν πλατεία, σίγουρα ἀποτελούμενη ἀπό ἄντρες, (στήν πραγματικότητα ἦταν ὅλη ἀντρική ἄν καί δέν τῶγραφα σίγουρα ἐκεῖνος τό ξέρει, γιατί ἦταν κι' αὐτός ἐκεῖ)... Καί καταλήγει: «Μπορῶ νά πῶ, πῶς ἡ Santuari, σέ φθόνο, γλῶσσα καί φανατισμό, ἔφτασε στήν ἰσότητα τῶν φύλων μέ τούς φασίστες». Καί φυσικά δέν ὑπογράφει τό γράμμα. Βέβαια δέν ἀντιδροῦν ὅλοι ἔτσι μά ἀκόμα κι' ὅταν δέν μιᾶνε, πᾶνε καί γεμίζουν ἐκεῖνες τίς αἰθουσες. Ὅχι μόνο οἱ ἄντρες ὀρισμένων κοινωνικῶν στρωμάτων, μά ἀκόμα κι αὐτοῖ ποῦ συναντῶ καθημερινά τούς βλέπω νά ενδιαφέρονται μόνο γιά ὀρισμένου εἶδους πράγματα. Ὅταν πάω στή σύνταξη δέ μέ ρωτᾶνε ποτέ πῶς ἦταν ἡ ταινία τοῦ Κουροσάβα, μά πῶς ἦταν ἐκεῖνο τοῦ.... τούς δημιουργούς δέν τούς γνωρίζουν κάν, ξέρουν μόνο τούς τίτλους.

Σά γυναίκα, φέρεσαι διαφορετικά όταν πρέπει νά κρίνεις τήν ταινία μᾶς ἄλλης γυναίκας;

Ναί, κατά κάποιον τρόπο, ἴσως γιά ψυχολογικούς λόγους, ἴσως γιατί σκέφτομαι πὼς μιά γυναίκα πού κάνει μιά ταινία ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει ἕνα σωρὸ δυσκολίες. Εἶναι τέλος πάντων μιά ἐξαιρεση καί γώ τό ὑπολογίζω αὐτό. Μερικές φορές θάλεγα πὼς εἶμαι ἀκόμα πιό αὐστηρή, γιά παράδειγμα στήν ταινία τῆς Κάπλαν «Γράμματα στήν Ἑμμανουέλλα».

Στήν πραγματικότητα σ' ἐνοχλεῖ περισσότερο ἀπ' τό νά τήν εἶχε κάνει ἕνας ἄντρας. Ἐπειτα ὑπάρχουν γυναῖκες πού ἀρνοῦνται ὀρισμένα θέματα, κάνουν τίς σκηνοθέτες πιστεύοντας πὼς εἶναι σάν τοὺς ἄντρες, ὅτι δέν ἔχουν κανένα πρόβλημα, χωρίς νά λαβαίνουν ὑπόψη τους πὼς ζοῦν σ' ἕνα προνομιοῦχο κόσμο, κι' αὐτά πού τοὺς ζητοῦνται γιά νά φτάσουν στά ἴδια ἀποτελέσματα μ' ὀρισμένους ἄντρες, εἶναι περισσότερη ἐπιμονή καί περισσότερη ποιότητα.

Κάνεις δηλαδή ἕνα διαχωρισμό μεταξύ τῶν σκηνοθετῶν πού ἄν καί μέ περισσότερες δυσκολίες, γίνονται «σκηνοθέτες ἄντρες», καί κείνες πού ἔχουν μιά ἐντελῶς διαφορετική θεματική, ἐντελῶς διαφορετικά προβλήματα ν' ἀντιμετωπίσουν, εἶναι δηλαδή μιά «ἄλτερνατίβα» στήν κλασσική φιγούρα τοῦ σκηνοθέτη;

Εἶναι ὅμως πολύ λίγες, δέν τίς ξέρω καν. Βέβαια μιά Βερτμύλερ, μιά Καθάνι μπαίνουν σέ μιά ἄλλη ὀπτική, μ' ὄλο τό σεβασμό γιά τή δουλειά τους· ἀλλά ὄχι συμπτωματικά δέν ἀνακατεῦνται ποτέ μ' αὐτές τίς ἐπιλογές.

Στήν Ἰταλία οἱ γυναῖκες σκηνοθέτες πού θεωροῦνται «ιερὰ τέρατα» εἶναι ἀκριδῶς ἡ Λιλιάνα Καθάνι καί ἡ Λίνα Βερτμύλερ. Ἄν ἔδλεπες μιά ταινία τῆς μᾶς ἢ τῆς ἄλλης, χωρίς νά ξέρεις ποιός τήν ἔκανε, θά καταλάβαινες ὅτι φτιάχτηκε ἀπό μιά γυναίκα;

Χμμ... είναι ένα πρόβλημα πού ίσως δέ μπαίνει έτσι, θάθελα νά κάνω ένα πείραμα γιά ν' ἀπαντήσω. Μπορεῖ νά εἰπωθεῖ πώς ἡ Καβάνι καί ἡ Βερτμύλερ εἶναι οἱ δύο σκηνοθέτες πού οἰκειοποιήθηκαν περισσότερο τήν ἀντρική κινηματογραφική γλῶσσα. Κι' αὐτό δέν τίς προσβάλλει καί γιά τό ὅτι, φυσικά, ἡ ἀντρική γλῶσσα σάν κυριαρχοῦσα γλῶσσα, δέν εἶναι ἡ χειρότερη. Κάθε ἄλλο, εἶναι ἡ πιό τέλεια σέ σύγκριση μέ τήν ἄλλη πού δέν βρῆκε ἀκόμη τή γραμματική της. Αὐτά ἀπ' τήν ἄποψη τῆς μορφῆς, γιὰτί ἀπ' τήν ἄποψη τοῦ περιεχόμενου, νομίζω πώς εἶναι ἀρκετά προσεχτικές ὅσον ἀφορᾷ τή θέση τῆς γυναίκα. Πιστεύω πώς δέ μπορεῖ καμμιά ταινία τους νά κατηγορηθεῖ γι' ἀντιφεμινισμό ἢ καί ἄλλα λάθη.

— *Νομίζεις ὅτι ἡ Καβάνι καί ἡ Βερτμύλερ ἔχουν ἕνα ἰδιαίτερο τρόπο νά ἐκφράζονται «γυναικεῖα»;*

Θάλεγα ὄχι, σίγουρα δέν τό διακρίνω.

— *Πιστεύεις πάντως σ' ἕνα τρόπο ἔκφρασης καί δημιουργίας, ἰδιαίτερα γυναικεῖο;*

Δέν εἶμαι σύμφωνη στήν ἀναζήτηση μιᾶς «γυναικεῖας» γλῶσσας. Ἴσως εἶναι ἀναγκαῖα ἡ ἀναζήτηση μιᾶς ἄλλης γλῶσσας, μά νάναί μιᾶς ἄλλης κοινωνίας, στήν ὁποία πέρα ἀπ' τήν ἰσότητα τῶν φύλων ὑπάρχει κι' ἡ ἰσότητα μεταξύ τῶν κοινωνικῶν στρωμάτων.

— *Σάν κριτικός καί σά γυναῖκα, αἰσθάνεσαι νά συμμετέχεις στό θέμα πού προβάλλεται, πάνω στή γυναικεῖα παρουσία στό σινεμά; Γιά παράδειγμα γεννιοῦνται διάφορες ομάδες. Μερικές προτείνουν τήν ἀνάπτυξη μιᾶς καινούργιας κριτικῆς μεθολογίας, ἄλλες πού θέλουν νά κάνουν σινεμά, μά μέ διαφορετικές προθέσεις καί μεθόδους· ἀναφέρομαι δηλαδή στή θέληση τῶν γυναικῶν νά οἰκονομηθοῦν καί τό κινηματογραφικό ἐκφραστικό μέσο.*

Νομίζω πώς πρέπει νά χωθοῦν στά ἐχθρικά ὄχυρά, ἂν θέλετε νά τό ποῦμε έτσι, νά εἰσχωρήσουν στίς τάξεις τοῦ ἐχθροῦ κι' ἀπό κεῖ μέσα νά μάχονται. Διαφορετικά μεταβάλλεται σέ γκέτο. Ἐδῶ γιά παράδειγμα ζητήσαμε μιᾶ σελίδα γιά τήν γυναῖκα, πράγμα πού

Ίσως δέ θά μᾶς τό ἀρνιόνταν. Μετά ἡ ἰδεά ἐγκαταλείφθηκε γιατί καταλάβαμε πόσο ἐπικίνδυνη ἦταν.

— *Δηλαδή θεωρεῖς ἀπαραίτητο νά καταληφθεῖ ὁ χώρος πού κατέλαβαν ἡ Κάβανα κι' ἡ Βελτμύλερ, νά προωθηθεῖ διαφορετικό περιεχόμενο;*

Δέ συμφωνῶ ἀπόλυτα μ' αὐτόν τόν κάθετο διαχωρισμό. Προσωπικά ἂν καί εἶμαι κομμουνίστρια, δέν ἔχω ποτέ γραφεῖ στήν USI (Ἐνωση Γυναικῶν Ἰταλίας), γιατί νομίζω εἶναι μιά ταυτολογία. Ἄν στρατεύομαι σ' ἓνα κόμμα στό ὁποῖο ἀναγνωρίζω, μ' ὄλα τά ὄρια, μιά συγκεκριμένη θέληση ν' ἀλλάξει τόν κόσμο, πιστεύω πώς τό γυναικεῖο ζήτημα συμπεριλαμβάνεται ἢ θάπρεπε νά συμπεριλαμβάνεται. Μετά, ἀπό μέσα, πρέπει νά παλεύεις γιά νά γίνει πραγματικότητα, γιατί ξέρουμε πολύ καλά πώς στήν πραγματική, τά πράγματα πραγματοποιοῦνται πολύ διαφορετικά ἀπ' ὅσο σχεδιάζονται θεωρητικά. Αὐτή εἶναι ἡ μοναδική διανοητική ἐπιφύλαξη πού πρέπει νάχει μιά γυναῖκα.

- *Ἀντιμετωπίζεις ἀντιστάσεις νά περάσεις ἀπόψεις ἀποφασιστικά φεμινιστικές, ἀκόμα καί μέ τόν τρόπο πού ἐστὶς τίς χαρακτηρίζεις σάν τέτοιες, δηλαδή μὴ στρατευμένες;*

Ἄχι. Ἴσως ἀκριβῶς, γιατί δέν προσπάθησα ποτέ νά τό κάνω μ' αὐτόν τόν τρόπο. Κι ἴσως τώρα πού ὁ φεμινισμός ἐγινε μιά ἐκδοτική μόδα, δέ θ' ἀντιμετώπιζα. Τούς ἐξυπηρετεῖ νάχουν μιά γυναῖκα πού νά προωθεῖ τέτοιες θεματικές. Καί θ' ἀναφέρω ἓνα παράδειγμα. Ὅταν δημιουργήθηκε ἡ πολεμική πάνω στήν ταινία «Life - Size», ἡ Ἐλιζαμπέτα Ράζι, ἔκφρασε ὀρισμένες ἀπόψεις καί γ' ὧ ἄλλες ἀκριβῶς ἀντίθετες. Γιά πρώτη φορά ἔδωσα ἓνα κομμάτι ἐχτός ἀπ' τήν κριτική μου πού ἐγινε ἀμέσως δεχτό μ' ἀπερίγραπτη εὐχαρίστηση... ἀπ' τή μεριά ὄλων τῶν ἀντρῶν τῶν ὑπεύθυνων ἱεραρχικά καί τή συνοδεία ὄλων τῶν ἄλλων. Γιατί ἦταν δύο γυναῖκες πού τσακονόντουσαν. Φυσικά ἐγὼ τᾶξερα ὄλα αὐτά, ὅμως δέν ἤθελα νά τά ἐγκαταλείψω, γιατί ἂν δέ γίνεται συζήτηση μεταξύ μας, τότε τέλος, ἀπομωνονόμαστε. Ἐκεῖνη ἡ φορά ἦταν μιά περίπτωση ἀληθινά τυπική. Δυὸ καμμάτια πού δέν μείνανε στό συρτάρι οὔτε μιά μέρα. Ὅμως ἐπαναλαμβάνω, τό ζήτημα εἶναι πάντα ταξικό.

LAURA MALVEY

Όπτική απόλαυση και αφηγηματικός κινηματογράφος

I. Εισαγωγή

A. Μιά πολιτική χρήση τής Ψυχανάλυσης

Αυτό τό κείμενο έχει σάν στόχο νά χρησιμοποιήσει τήν ψυχανάλυση ἔτσι ὥστε ν' ἀνακαλύψει τό πού καί πῶς ἡ φιλική γοητεία ἐνισχύεται ἀπό προϋπάρχοντα πρότυπα γοητείας πού λειτουργοῦν ἤδη στό ἄτομο καί στούς κοινωνικούς σχηματισμούς πού τό ἔχουν διαπλάσει. Βασίζεται στήν ἀρχή ὅτι ὁ τρόπος πού τό φίλμ ἀντανακλᾷ, ἀποκαλύπτει ἢ ἐκμεταλεύεται τήν κοινωνικά καθιερωμένη ἐρμηνεία τῆς διαφορᾶς τοῦ φύλου, ἡ ὁποία ἐλέγχει εἰκόνες, ἐρωτικούς τρόπους κοιτάγματος καί θέαμα. Σ' αὐτή μας τήν ἐργασία θά προσπαθήσουμε νά καταλάβουμε τί ἦταν ὁ κινηματογράφος, πῶς λειτούργησε ἡ μαγεία του στό παρελθόν, ἐνῶ συγχρόνως θά προσεγγίσουμε μιᾶ θεωρία καί μιᾶ πρακτική πού θά σταθεῖ πρόκληση γι' αὐτόν τόν κινηματογράφο τοῦ παρελθόντος. Ἐδῶ ἡ ψυχαναλυτική θεωρία ἀνάγεται σέ πολιτικό ὄπλο, ἀποκαλύπτοντας, τούς ἀσυνείδητους τρόπους μέ τούς ὁποίους ἡ πατριαρχική κοινωνία ἔχει δομήσει τήν φιλική φόρμα.

Τό παράδοξο τοῦ φαλλοκεντρισμοῦ σέ ὅλες του τίς ἐκφάσεις, εἶναι ὅτι στηρίζεται στήν εἰκόνα τῆς εὐνουχισμένης γυναίκας γιά νά δώσει τάξη καί σημασία στόν κόσμο του. Αὐτή ἡ ἀντίληψη γιά τή γυναίκα ἐνοποιεῖ καί σταθεροποιεῖ τό σύστημα: εἶναι ἡ ἀπουσία τοῦ φαλλοῦ πού παράγει τόν φαλλό σάν συμβολική παρουσία εἶναι ἡ ἐπιθυμία τῆς νά ἐπανορθώσει τήν ἔλλειψη πού ὁ φαλλός σημαίνει. Πρόσφατα γραπτά (στό Screen) πάνω στήν ψυχανάλυση καί τόν κινηματογράφο δέν τόνισαν ὅσο ἔπρεπε τήν σημασία τῆς ἀναπαράστασης τῆς γυναικειᾶς μορφῆς σέ μιᾶ συμβολική τάξη, ὅπου, τελικά, γίνεται λόγος γιά εὐνουχισμό καί τίποτα ἄλλο. Μέ λίγα λόγια ἡ λειτουργία τῆς γυναίκας στήν διαμόρφωση τοῦ πατριαρχικοῦ ἀσυνείδητου εἶναι δυσνόητη. Πρῶτα συμβολίζει τήν ἀπειλή τοῦ εὐνουχισμοῦ μέ τήν πραγματική ἔλλειψη τοῦ πέους ἐνῶ παράλληλα ἀνάγει τό παιδί τῆς στό

συμβολικό χῶρο. Ὄταν αὐτό ἐπιτευχθεῖ, ἡ συνεισφορά της στήν διαδικασία τελειώνει. Δέν διατηρεῖται στόν κόσμο τοῦ νόμου καί τῆς γλώσσας, παρά σά μνήμη πού ταλαντεύεται μεταξύ αὐτῆς τῆς μητρικῆς πληθωρικότητας καί αὐτῆς τῆς ἔλλειψης. Καί οἱ δύο τοποθετοῦνται στή φύση (ἢ στήν ἀνατομία σύμφωνα μέ τήν περίφημη φράση τοῦ Φρόϋντ). Ἡ ἐπιθυμία τῆς γυναίκας ὑποτάσσεται ἀναγκαστικά στήν εἰκόνα της, πού τήν παρουσιάζει σάν θῦμα μιᾶς ἀνοικτῆς πληγῆς καί ὑπάρχει μόνο σέ σχέση μέ τόν εὐνουχισμό, χωρίς ποτέ νά μπορεῖ νά τόν ὑπερβεῖ. Μετατρέπει τό παιδί της στό σημαῖνον τῆς δικῆς της ἐπιθυμίας ν' ἀποκτήσει τόν φαλλό. (Καθώς νομίζει ὅτι εἶναι ὁ μόνος τρόπος πού τῆς ἐπιτρέπει τήν εἴσοδο στό συμβολικό). Ἡ πρέπει νά ὑποταχθεῖ στό λόγο, στό Ὄνομα τοῦ Πατρός καί τοῦ Νόμου, ἢ ἀλλιῶς νά παλέψει γιά νά κρατήσῃ τό παιδί της, στό ἡμίφως τοῦ φανταστικοῦ. Ἡ γυναίκα τότε ὑπάρχει στήν πατριαρχική παράδοση σάν σημαῖνον τοῦ ἀρσενικοῦ ἄλλου, περιορισμένη σέ μιᾶ συμβολική τάξη, ὅπου ὁ ἄνδρας μπορεῖ νά πραγματώσῃ τίς φαντασιώσεις του καί τίς ἐμμονές του μέσα ἀπό λεκτικές ἐπιταγές, ἐπιβάλλοντάς τες στή βουθή εἰκόνα τῆς γυναίκας ἀκόμα δεμένης στή θέση της σάν φορέα τῆς οὐσίας καί ὄχι δημιουργό της.

Ἐπάρχει ἕνα φανερό ἐνδιαφέρον σαυτή τήν ἀνάλυση γιά τίς φεμινίστριες, μιᾶ ὁμορφιά στήν ἀκριβή ἀπόδοση τῆς αἴσθησης τοῦ ἀνικανοποίητου κάτω ἀπό τό φαλλοκεντρικό status quo. Μᾶς βοηθᾷ νά πλησιάσουμε τίς ρίζες τῆς καταπίεσής μας, τό πρόβλημα ἀρθρώνεται ἀπό πιό κοντά, καί μᾶς βάζει ἀντιμέτωπες μέ τήν τελική πρόκληση: πῶς νά πολεμήσουμε τό ἀσυνείδητο πού εἶναι δομημένο σά μιᾶ γλώσσα πού διαμορφώθηκε συγχρόνως μέ τή γέννηση τῆς ἴδιας τῆς γλώσσας, ἐνῶ ἀκόμα παλεῦει ἐγκλωβισμένο μέσα στήν γλώσσα τῆς πατριαρχίας. Δέν ὑπάρχει τρόπος μέ τόν ὅποιο θά μπορούσαμε νά δημιουργήσουμε μιᾶ ἐναλλαγή ἀπό τό τίποτα, μπορούμε ὅμως νά κάνουμε μιᾶ τομή, ἐξετάζοντας τήν πατριαρχία μέ τά ἐργαλεῖα πού παρέχει, ὅπου ἡ ψυχανάλυση δέν εἶναι τό μόνο ἀλλά ἀπό τά σημαντικότερα. Ἀπέχουμε ἀκόμα πολύ ἀπό πολύ βασικά θέματα γύρω ἀπό τό γυναικεῖο ἀσυνείδητο, θέματα πού δέν ἀφοροῦσαν διόλου τήν φαλλοκεντρική θεωρία π.χ. ἡ σεξουαλικότητα τοῦ θηλυκοῦ βρέφους καί ἡ σχέση του μέ τό συμβολικό, ἡ σεξουαλικά ὄριμη γυναίκα, σάν μη - μητέρα ἢ μητρότητα ἔξω ἀπό τίς σημασίες τοῦ φαλλοῦ, τό αἰδεῖο... Ἀλλά σαυτό τό σημεῖο ἡ ψυχαναλυτική θεωρία, ὅπως ὑφίσταται, μπο-

ρεϊ τουλάχιστον νά μᾶς προωθήσει στήν κατανόηση τοῦ status quo, στήν πατριαρχική τάξη πού εἴμαστε ἐγκλωβισμένες.

Β. Καταστροφή τῆς ἀπόλαυσης σάν ἓνα ριζοσπαστικό ὄπλο.

Σάν ἓνα προχωρημένο σύστημα ἀναπαράστασης, ὁ κινηματογράφος θέτει ἐρωτήματα πάνω στό πῶς τό ἀσυνείδητο (πού σχηματίζεται ἀπό τήν κυρίαρχη τάξη) δομεῖ τρόπους ὄρασης καί ἀπόλαυσης στήν ὄραση. Ὁ κινηματογράφος ἔχει ἀλλάξει τίς τελευταῖες δεκαετίες. Δέν εἶναι πιά ἓνα μονολιθικό σύστημα πού βασιζέται στίς μεγάλες κεφαλαιουχικές ἐπενδύσεις, πού ἔφτασε στό ἀποκορύφωμά του μέ τό Χόλλυγουντ στίς δεκαετίες τοῦ '30, '40, '50. Ἡ τεχνολογική πρόοδος (16 χιλ. κ.λ.π.) ἔχουν ἀλλάξει τίς οἰκονομικές συνθήκες τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς πού τώρα μπορεῖ νά ναι καί παραγωγή σέ μικρή κλίμακα, ὅσο καί καπιταλιστική. Ἔτσι δημιουργήθηκε ἡ δυνατότητα γιά τήν ἀνάπτυξη ἑνός ἐναλλακτικοῦ κινηματογράφου.

Τό Χόλλυγουντ ὅμως ὅσο καί ἂν κατάφερε νά χει τήν αὐτογνωσία ἢ ἀκόμα καί τήν εἰρωνεία, πάντοτε, περιορίζε τόν ἑαυτό του σέ μιά φορμαλιστική σκηνοθεσία ἀντανακλώντας τήν κυρίαρχη ἰδεολογική ἀντίληψη γιά τόν κινηματογράφο.

Ὁ ἐναλλακτικός κινηματογράφος παρέχει τόν χῶρο γιά τήν γέννηση ἑνός κινηματογράφου πού θά ναι ριζοσπαστικός πολιτικά καί αἰσθητικά καί πού θά προκαλέσει τίς βασικές παραδοχές τοῦ καθιερωμένου φίλμ. Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι θ' ἀπορρίψει τόν τελευταῖο μοραλιστικά, ἀλλά ὅτι θά φωτίσει τούς τρόπους μέ τούς ὁποίους οἱ μορφικές του προκαταλήψεις ἀντανακλοῦν τίς ψυχικές ἐμμονές τῆς κοινωνίας πού τόν παράγει καί ἀκόμα παραπέρα ὅτι θά τονίσει πῶς ὁ ἐναλλακτικός κινηματογράφος πρέπει ν' ἀρχίσει συγκεκριμένα νά ἀντιδρᾷ σαυτές τίς ἐμμονές καί παραδοχές. Ἔνας πολιτικά καί αἰσθητικά πρωτοποριακός κινηματογράφος εἶναι τώρα μιά δυνατότητα, ὅμως μπορεῖ νά ὑπάρξει ἀκόμα μόνον σάν ἀντίβαρο.

Ἡ μαγεία τοῦ Χόλλυγουντιανοῦ στυλ στήν καλύτερή του μορφή (καί ὄλου τοῦ κινηματογράφου πού ναι στήν σφαῖρα ἐπιρροῆς του), ξηπήδησε ὄχι ἀποκλειστικά βέβαια ἀλλά σέ μεγάλο βαθμό ἀπό τόν ἔμπειρο καί ἱκανοποιητικό χειρισμό τῆς ὀπτικῆς

ἀπόλαυσης. Ἀπροκάλυπτα δυνατές αὐτές οἱ ταινίες κωδικοποιήσαν τὸν ἐρωτισμὸ στὴν γλώσσα τῆς ἠθύνουσας πατριαρχικῆς τάξης. Στόν ὑπερανεπτυγμένο Χολλυγουντιανὸ κινηματογράφο τὸ ἀλλοτριωμένο καὶ παθητικὸ ὑποκείμενο, ὁ θεατῆς, μπόρεσε νὰ πλησιάσει μιά ἀμυδρὴ εὐχαρίστηση μόνο μέσω αὐτῶν τῶν κωδίκων — ἀλλοτριωμένος καθὼς ἦταν μέσα σέ μιά φανταστικὴ μνήμη μιᾶς αἴσθησης χαμένου ἀπὸ τὴ μιά καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἑνὸς δικοῦ του τρόμου ὅτι δέν μπορεῖ ὁ ἴδιος νὰ παράγει φαντασιώσεις. Μόνον μέσα ἀπὸ τὴν στυλιζαρισμένη ὁμορφιά αὐτοῦ τοῦ κινηματογράφου καὶ τὸ παιχνιδισμὰ του ὁ θεατῆς ἔβρισκε ἀντίκρουσμα στὶς δικές του ἐμμονές.

Αὐτὸ τὸ ἄρθρο, ἀσχολεῖται μὲ τὴν συνύφανση αὐτῆς τῆς ἐρωτικῆς ἀπόλαυσης, στόν κινηματογράφο, μὲ τὸ νόημα αὐτῆς τῆς ἀπόλαυσης καὶ εἰδικώτερα μὲ τὴν κεντρικὴ θέση τῆς εἰκόνας τῆς γυναίκας. Λέγεται ὅτι ἀναλύοντας τὴν ἀπόλαυση ἢ τὴν ὁμορφιά τὴν καταστρέφεις. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ πρόθεση αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου. Ἡ ἱκανοποίηση καὶ ἡ ἐνίσχυση τοῦ ἐγὼ πού ἀντιπροσωπεύουν τὴν ὑψηλότερη στιγμή τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου πρέπει νὰ καταπολεμηθοῦν. Ὅχι γιὰ νὰ οἰκοδομήσουμε μιά νέα ἀπόλαυση πού δέν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἀφηρημένα οὔτε γιὰ νὰ δημιουργήσουμε μιά νέα ἀνηδονικὴ κατάσταση καθαρὰ διανοητικὴ ἀλλὰ γιὰ νὰ ἀπορρίψουμε δλοκληρωτικὰ τὴν εὐκολία καὶ τὴν ἄνεση τοῦ ἀφηγηματικοῦ μυθιστορηματικοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἐναλλακτικὴ λύση εἶναι ἡ συγκίνηση πού γεννιέται ἀπὸ τὸ ξεπέραςμα τοῦ παρελθόντος χωρὶς νὰ τὸ ἀπορρίπτεις, ὑπερβαίνοντας τίς φθαρμένες ἢ καταπιεστικὲς μορφές του ἢ τολμώντας νὰ σπάσεις τοὺς δεσμούς μὲ τίς συνηθισμένες προσδοκίες ἀπόλαυσης μὲ σκοπὸ τὴν σύλληψη μιᾶς νέας γλώσσας τῆς ἐπιθυμίας.

II. Ἡ Ἀπόλαυση τοῦ Βλέμματος ἢ Γοητεία τῆς Ἀνθρώπινης Μορφῆς.

A. Ὁ κινηματογράφος παρέχει ἓνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀπὸ πιθανές ἀπολαύσεις. Μιὰ ἀπ' αὐτές εἶναι ἡ σκοποφιλία. Ὑπάρχουν περιπτώσεις ὅπου τόσο τὸ ἴδιο τὸ βλέμμα ὅσο καὶ τὸ νὰ εἶσαι ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος εἶναι πηγές ἀπόλαυσης. Ἀρχικὰ ὁ Φρόντ στοὺ «Τρία κείμενα πάνω στὴ σεξουαλικότητα» ἀπομόνωσε τὴ

σκοποφιλία σάν ένα άπ' τά συστατικά τών ένστίκτων τής σεξουαλικότητας πού ύπάρχουν σάν όρμές ανεξάρτητα άπό τίς έρωτογόνες ζώνες. Σ' αυτό τό σημείο συσχέτισε τή σκοποφιλία μέ τήν έκλαβή τών άλλων ανθρώπων σάν αντικείμενα, ύποτάσσοντας τα σ' ένα έλεγκτικό κοίταγμα γεμάτο περιέργεια. Τά συγκεκριμένα παραδείγματα του στρέφονται γύρω άπ' τίς ήδονοβλεπτικές δραστηριότητες τών παιδιών, τήν έπιθυμία τους νά δοϋν και νά γνωρίσουν τό ιδιαίτερο και τό άπαγορευμένο (περιέργεια γύρω άπ' τίς γεννητικές και τίς σωματικές λειτουργίες τών άλλων ανθρώπων, σχετικά μέ τήν παρουσία ή τήν άπουσία του πέους και άνασκοπικά μέ τήν πρωταρχική σκηνή). Σ' αυτήν τήν άνάλυση ή σκοποφιλία είναι οϋσιαστικά ένεργώσα. (Άργότερα στό «Τά ένστικτα και τά πεπρωμένο τους» ό Φρόϋντ άνέπτυξε τή θεωρία τής σκοποφιλίας άκόμα περισσότερο, άνάγοντάς την στό προγεννητικό αϋτοερωτισμό, άπ' όπου ή άπόλαυση του βλέμματος μεταφέρεται μέσω τής άναλογίας στους άλλους. Ύπάρχει έδω μία σαφή συσχέτιση μεταξύ του ένεργου ένστίκτου και τής παραπέρα άνάπτυξης του σέ μία ναρκισιστική μορφή). Παρόλο πού τό ένστικτο αλλοιώνεται άπό άλλους παράγοντες και συγκεκριμένα άπό τό σχηματισμό του έγώ, έξακολουθει νά ύπάρχει σάν έρωτική βάση άπόλαυσης στό βλέμμα πού ρίχνει κανείς σ' έναν άνθρωπο έκλαμβάνοντάς τον σάν αντικείμενο. Σέ άκραίες περιπτώσεις μπορεί ν' άποκρυσταλλωθεί σέ μία διαστροφή, παράγοντας παθιασμένους ήδονοβλεψίες, πού ή μοναδική τους σεξουαλική άπόλαυση μπορεί νά προέλθει άπό τό κοίταγμα, μέ μία ένεργητική έλεγκτική έννοια, ενός αντικειμενικοποιημένου άλλου.

Ό Κινηματογράφος άπό μία πρώτη ματιά μοιάζει ν' άπέχει άπό τόν κρυφό κόσμο τής λαθραίας παρατήρησης ενός θύματος πού δέν ξέρει και δέν θέλει, μία πού αυτό πού φαίνεται στην όθόνη δείχνεται τόσο άνοιχτά. Η μάζα όμως τών τυποποιημένων ταινιών και οί συμβάσεις μέσα άπ' τίς όποιες έχουν συνειδητά ένελιχθει, άπεικονίζουν έναν έρμητικά σφραγισμένο κόσμο πού κινείται μαγικά, άδιάφορος γιά τήν παρουσία τών θεατών, και παίζοντας μέ τήν ήδονοβλεπτική τους φαντασία. Άκόμα περισσότερο ή έντονη αντίθεση μεταξύ του σκοταδιου τής αίθουσας (πού άπομονώνει τούς θεατές και μεταξύ τους) και τών λαμπρών έναλλαγών φωτός και σκιάς στην όθόνη βοηθάει άκόμα περισσότερο στην ψευδαισθηση του ήδονοβλεπτικού διαχωρισμού. Έτσι λοιπόν οί συνθήκες προβολής και οί άφηγηματικές συμβάσεις

δημιουργούν στον θεατή την ψευδαίσθηση ότι παρακολουθεί ένα σχεδόν απόκρυφο κόσμο. Μέσα σ' όλα αυτά ή θέση των θεατών του κινηματογράφου καταπιέζει την επιδιεξιμανία τους και προβάλλεται έτσι ή καταπιεσμένη επιθυμία τους και στον πρωταγωνιστή.

Β. 'Ο Κινηματογράφος λοιπόν ικανοποιεί μία πρωτογενή επιθυμία για απόλαυση του βλέμματος αλλά πάει ακόμα πιο πέρα ανάγοντας τή σκοποφιλία στον ναρκισσμό. Οί συμβάσεις των τυποποιημένων ταινιών συγκεντρώνουν τήν προσοχή στην ανθρώπινη μορφή. 'Η κλίμακα, ό χώρος, οί ιστορίες, όλα είναι ανθρωπομορφικά. 'Εδώ ή περιέργεια και ή επιθυμία του βλέμματος μπερδεύονται μέ μία γοητεία για όμοιότητα και αναγνώριση: τό ανθρώπινο πρόσωπο, τό ανθρώπινο σώμα, ή σχέση μεταξύ τής ανθρώπινης μορφής και του περιβάλλοντός της, ή όρατή παρουσία του ανθρώπου στον κόσμο. 'Ο Λακάν περιέγραψε πώς ή στιγμή πού τό παιδί αναγνωρίζει τήν εικόνα του στον καθρέφτη είναι άποφασιστική στή στάση του έγώ. Πολλές πλευρές αúτης τής ανάλυσης σχετίζονται μέ τό θέμα μας. Τό στάδιο του καθρέφτη συμβαίνει σέ μία στιγμή πού οί σωματικές φιλοδοξίες του παιδιού ξεπερνούν τήν κινητική του ικανότητα, μέ αποτέλεσμα ή αναγνώριση του έαυτού του νά είναι ευχάριστη μέ τήν έννοια ότι φαντάζεται τήν εικόνα του στον καθρέφτη πιά όλοκληρωμένη, πιά τέλεια από τήν αίσθηση πούχει του ίδιου του του κορμιού. 'Η αναγνώριση κατά συνέπεια καλύπτεται από τή δυσαναγνώριση: ή εικόνα πού αναγνωρίζεται συλλαμβάνεται σάν τό άντανακλώμενο σώμα του έαυτού, αλλά ή δυσαναγνώρισή του σάν υπέρτατο προβάλλει αυτό τό σώμα έξω από τό ίδιο, σάν ένα ιδανικό έγώ. Τό άλλοτριωμένο ύποκείμενο επανεισαγώμενο σάν ένα ιδανικό έγώ δίνει λαβή για διαδοχικές ταυτίσεις μέ τούς άλλους. Αúτη ή στιγμή του καθρέφτη προηγείται τής γλώσσας για τό παιδί.

Σημαντικό γι' αυτό τό άρθρο είναι τό γεγονός ότι μία εικόνα είναι μήτρα του φανταστικού τής αναγνώρισης - δυσαναγνώρισης και τής ταύτισης άρα και ή πρώτη άρθρωση του «έγώ», τής ύποκειμενικότητας. Αúτη είναι ή στιγμή πού μία πρωθύτερη γοητεία του βλέμματος (στό πρόσωπο τής μητέρας, ένα φανερό παράδειγμα) συγκρούεται μέ τίς άρχικές νύξεις τής αυτογνωσίας. 'Ετσι αúτη ή γέννηση τής μακροχρόνιας έρωτικής σχέσης άγάπης - απόγνωσης μεταξύ εικόνας και αυτο - εικόνας, είναι ή ίδια

πού έχει βρεῖ τέτοια ἐκφραστική ἔνταση στό φίλμ καί τέτοια εὐχάριστη ἀναγνώριση ἀπ' τό κοινό. Πέρα ἀπ' τίς ὁμοιότητες μεταξύ ὀθόνης καί καθρέφτη (π.χ. τό καθράρισμα τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στό περιβάλλον τῆς) ὁ κινηματογράφος ἔχει δομές γοητείας ἀρκετά ἰσχυρές ὥστε νά ἐπιστρέψουν τό παροδικό χάσιμο τοῦ ἐγώ, ἐνῶ ταυτόχρονα τό ἐνισχύουν. Ἡ αἴσθησις ἀπώλειας τοῦ κόσμου ὅπως τόν συλλαμβάνει τό ἐγώ (ξεχνῶ πού εἶμουν καί ποιός εἶμαι) εἶναι μιά νοσταλγική ἀνάμνησις τῆς προ - ὑποκειμενικῆς στιγμῆς τῆς ἀναγνώρισης τῆς εἰκόνας. Ταυτόχρονα, ὁ κινηματογράφος ἔχει διακριθεῖ στήν παραγωγή ἰδανικῶν τοῦ ἐγώ, ὅπως ἐκφράστηκαν εἰδικώτερα μέ τό στάρ - σύστημα. Οἱ στάρ συγκεντρώνουν τόσο τή σκηνική παρουσία ὅσο καί τή σκηνική ἱστορία καθώς ἐκφράζουν μιά σύνθετη διαδικασία ὁμοιότητας καί διαφορᾶς (τό μαγικό ὑποδύεται τό συνηθισμένο).

Γ. Ὅπως εἶδαμε τά μέρη Α καί Β τοῦ II ἔθεσαν δύο ἀντιφατικές ἀπόψεις τῶν δομῶν ἀπόλαυσης τοῦ βλέμματος στίς συμβατικές κινηματογραφικές καταστάσεις. Ἡ πρώτη, ἡ σκοποφιλία, βγαίνει ἀπ' τήν ἀπόλαυση τῆς χρησιμοποίησης ἐνός ἄλλου σάν ἀντικείμενο σεξουαλικῆς διέγερσης μέσω τῆς ὄρασης. Ἡ δευτέρα, πού ἀναπτύχθηκε ἀπ' τόν ναρκισισμό καί τή διάρθρωση τοῦ ἐγώ, βγαίνει ἀπ' τήν ταύτιση μέ τήν εἰκόνα πού βλέπουμε. Ἐτσι μέ φιλικούς ὅρους, στήν πρώτη ἔχουμε διαχωρισμό τῆς ἐρωτικῆς ταυτότητας μεταξύ τοῦ ὑποκειμένου καί τοῦ ἀντικειμένου στήν ὀθόνη (ἐνεργητική σκοποφιλία) ἐνῶ στήν ἄλλη ἀπαιτεῖται ταύτιση τοῦ ἐγώ μέ τό ἀντικείμενο στήν ὀθόνη, μέσα ἀπ' τή γοητεία πού ἀσκεῖ στόν θεατή τό ἀναγνωριζόμενο ὁμοίό του. Ἡ πρώτη εἶναι λειτουργία τῶν σεξουαλικῶν ἐνστικτῶν, ἡ δευτέρα τοῦ ἐγώ - λίμπιντο. Αὐτή ἡ διχοτόμησις ἦταν σημαντική γιά τόν Φρόυντ. Παρόλο πού εἶδε ὅτι ὑπάρχει ἀλληλεπίδρασις καί ἀλληλοεπιρρασμός μεταξύ τους, ἡ ἔντασις μεταξύ τῶν ἐνστικτῶδων ὁρμῶν καί τῆς αὐτοσυντήρησης συνεχίζει νά νάει σέ μιά δραματική πόλωσις ὅσον ἀφορᾶ τήν ἀπόλαυση.

Καί οἱ δύο εἶναι διαμορφωτικές δομές, μηχανισμοί καί ὄχι ἔννοιες. Ἀπό μόνες τους δέν ἔχουν καμιά σημασιοδότησι, πρέπει νά συνδεθοῦν μέ μιά ἰδανικοποίηση. Καί οἱ δύο κυνηγοῦν στόχους, ἀδιαφορόντας γιά τήν ἀντιληπτή πραγματικότητα, δημιουργόντας μιά φανταστική, ἐρωτικοποιημένη ἀντίληψη τοῦ κόσμου πού διαμορφώνει τήν ἀντίληψη τοῦ ὑποκειμένου καί

ἐμπαίζει τήν ἐμπειρική ἀντικειμενικότητα.

Ὁ κινηματογράφος στή διάρκεια τῆς ἱστορίας του φαίνεται ὅτι ἔχει ἀναπτύξει μιὰ ἰδιαίτερη ψευδαἰσθήση τῆς πραγματικότητας, ὅπου αὐτή ἡ ἀντίφαση μεταξύ λίμπιντο καί ἐγὼ βρῆκε ἕναν ἔξοχο συμπληρωματικό καί ἐφάνταστο κόσμο. Στήν πραγματικότητα ὁ φανταστικός αὐτός κόσμος τῆς ὀθόνης ὑπόκειται στόν νόμο πού τόν παράγει. Τά σεξουαλικά ἐνστικτα καί ἡ διαδικασία τῆς ταύτισης ἔχουν μιὰ σημασία μέσα στή συμβολική τάξη πού ἀρθρώνει τόν πόθο. Ὁ πόθος, πού γεννήθηκε μέ τή γλώσσα, ἐπιτρέπει τήν πιθανότητα ὑπέρβασης τοῦ ἐνστικτώδικοῦ καί τοῦ φανταστικοῦ, ἀλλά τό σημεῖο ἀναφορᾶς του συνεχῶς ἐπιστρέφει στήν τραυματική στιγμή τῆς γέννησής του: τό σύμπλεγμα τοῦ εὐνοουχισμοῦ. Ἄρα τό βλέμμα, εὐχάριστο στή μορφή, μπορεῖ νά ναι ἀπειλητικό σέ περιεχόμενο καί εἶναι ἡ γυναῖκα σάν ἀναπαράσταση - εἰκόνα πού ἀποκρυσταλλώνει αὐτό τό παράδοξο.

III. Ἡ Γυναῖκα σάν Εἰκόνα. Ὁ Ἄνδρας σάν Φορέας τοῦ Βλέμματος.

A. Σ' ἕναν κόσμο πού κυριαρχεῖται ἀπό σεξουαλική ἀστάθεια ἡ ἀπόλαυση τοῦ βλέμματος ἔχει διαχωριστεῖ σ' ἐνεργητική- ἀνδρική καί παθητική - γυναικεία. Τό καθοριστικό ἀνδρικό βλέμμα προβάλλει τή φαντασία του στήν γυναικεῖα φιγούρα πούχει στυλιζαριστεῖ ἀνάλογα. Στόν παραδοσιακό ἐπίδειξιομανή ρόλο τους οἱ γυναῖκες γίνονται ταυτόχρονα ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος καί ἀντικείμενο ἐπίδειξης, μέ τήν παρουσία τους κωδικοποιημένη γιά μιὰ ἐντονη ὀπτική καί ἐρωτική ἐντύπωση ἔτσι πού νά μπορούμε νά ποῦμε ὅτι εἶναι μόνο γιά νά τίς κοιτᾶς. Οἱ γυναῖκες πού προβάλλονται σάν ἐρωτικά ἀντικείμενα εἶναι τό λάϊτ - μοτίφ τοῦ ἐρωτικοῦ θεάματος; ἀπ' τίς πίν - απ στό στρίπ- τῆζ, ἀπ' τά μπαλέτα Ziegfeld στόν Busby Berkeley, αὐτές κρατᾶν τό βλέμμα, παίζουν μά καί συμβολίζουν τήν ἀνδρική ἐπιθυμία. (Σημειώστε ὅμως πώς τά χορευτικά καί τραγουδιστικά νούμερα τῶν μιούζικαλ σπάγανε τή ροή τῆς διήγησης). Ἡ παρουσία τῆς γυναίκας εἶναι ἀπαραίτητα στοιχεῖο τοῦ θεάματος στά συνηθισμένα ἀφηγηματικά φίλμ, ὅμως ἡ ὀπτική παρουσία της τείνει νά ἐναντιώνεται στήν ἀνάπτυξη μιᾶς ἱστορίας, νά παγώνει τή ροή τῆς δράσης στίς στιγμές τῆς

έρωτικής ένατένισης. Αυτή η ξένη παρουσία πρέπει τότε να ενσωματωθεί στην αφήγηση. Ο Budd Boetticher το τοποθέτησε με τον ακόλουθο τρόπο.

«Αυτό που μετράει είναι τί προκαλεί ή ήρωίδα, ή καλύτερα τί αντιπροσωπεύει. Αυτή είναι που χάρι στην αγάπη ή τό φόβο που προκαλεί, ή αλλοιώτικα χάρι στο ενδιαφέρον που έχει ο άνδρας γι' αυτήν, οδηγεί τόν τελευταίο σέ δράση. Η γυναίκα από μόνη της δέν έχει τήν παραμικρή σημασία.»

(Μιά πρόσφατη τάση στό αφήγηματικό φίλμ προσπαθεί ν' απαλλαγεί τελείως απ' αυτό. Έτσι έξηγείται ή ανάπτυξη αυτού που ονομάζει ή Molly Haskell «κινηματογράφος τών φιλαράκων» όπου ο ένεργητικός όμοφυλοφιλικός έρωτισμός τών κεντρικών άνδρικών χαρακτήρων μπορεί νά κινήσει τήν ιστορία χωρίς ή προσοχή νά διασπάται).

Παραδοσιακά ή γυναίκα λειτούργησε σέ δυό επίπεδα: σάν έρωτικό αντικείμενο γιά τούς χαρακτήρες στή φιλική ιστορία και σάν έρωτικό αντικείμενο γιά τόν θεατή, μέ μιá έναλλαγή τής έντασης του βλέμματος και από τίς δυό μεριές τής όθόνης. Τό εύρημα του σώου - γκέρλ π.χ. επιτρέπει τά δυό βλέμματα νά ένοποιηθοϋν τεχνικά, χωρίς κανένα φανερό σπάσιμο τής διήγησης. Μιά γυναίκα εκτελεί τό νούμερό της μέσα στην αφήγηση, τό βλέμμα του θεατή και αυτό τών άρσενικών χαρακτήρων του φίλμ συνδυάζονται καθαρά χωρίς καθόλου νά σπάζουν τήν άληθοφάνεια. Γιά ένα λεπτό ή σεξουαλική επήρεια τής γυναίκας που εκτελεί τό ρόλο της, οδηγεί τό φίλμ σέ μιá ουδέτερη περιοχή έξω από τόν φιλικό χώρο και χρόνο. Όπως ή πρώτη εμφάνιση τής Μαίριλυν Μονρόε στό *The River of No Return* και τά τραγούδια τής Λώρενς Μπακάλ στό *Hane or Hane not*, ή μέ παρόμοιο τρόπο τά συμβατικά γκρό - πλάνα μέ τίς γάμπες (τής Ντήντριχ γιά παράδειγμα) ή ενός προσώπου (Γκάρμπο) που συγχωνεύουν στην αφήγηση ένα διαφορετικό τρόπο έρωτισμού. Ένα μέρος από ένα τεμαχισμένο σώμα καταστρέφει τόν Άναγεννησιακό χώρο, τήν ψευδαισθηση του βάθους που απαιτείται από τήν αφήγηση, προσδίδει επιπεδότητα, καθώς και τήν ποιότητα ενός περιγράμματος ή μιās εικόνας, παρά τήν άληθοφάνεια στην όθόνη.

Β. Μιά ενεργητική - παθητική έτεροσεξουαλική διάκριση τής εργασίας έχει παρόμοια έλέγξει τήν άφηγηματική δομή. Σύμφωνα με τίς άξιες τής άρχουσας ιδεολογίας και τίς φυσικές δομές πού τήν υποστηρίζουν, ή άνδρική φιγούρα δέν μπορεί νά φέρει τό βάρος τής σεξουαλικής άντικειμενοποίησης. 'Ο άνδρας είναι άπρόθυμος νά κοιτάξει τόν επιδειξιμανή όμοιό του. Κατά συνέπεια ό διαχωρισμός μεταξύ θεάματος και άφήγησης υποστηρίζει τόν ρόλο του άνδρα σάν του ενεργητικού στοιχείου γιά τήν προώθηση τής ιστορίας. 'Ο άνδρας έλέγχει τήν φιλική φαντασία και επίσης προβάλεται σάν ό αντιπρόσωπος τής ισχύος με μία ευρύτερη έννοια: σάν ό φορέας του βλέμματος του θεατή, μεταφέροντάς το πίσω από τήν όθόνη γιά νά ουδετεροποιήσει τίς έξωδιηγηματικές τάσεις πού αντιπροσωπεύονται από τήν γυναίκα σάν θέαμα. Αυτό γίνεται δυνατό με τήν ύπαρξη μιās κεντρικής μορφής με τήν όποια μπορεί νά ταυτιστεί ό θεατής και γύρω άπ' τήν όποια δομείται τό φίλμ. Καθώς ό θεατής ταυτίζεται με τόν κύριο άρσενικό πρωταγωνιστή (1) προεκτείνει τό βλέμμα του σ' αυτό του όμοιού του, έτσι ώστε ή δύναμη του άρσενικού πρωταγωνιστή καθώς έλέγχει τά γεγονότα συμπίπτει με τήν ενεργητική δύναμη του έρωτικού βλέμματος, δίνοντας και στά δύο μία ικανοποιητική αίσθηση παντοδυναμίας. Τά μαγευτικά χαρακτηριστικά του άρσενικού πρωταγωνιστή δέν είναι λοιπόν αυτά του έρωτικού άντικειμένου του βλέμματος αλλά αυτά ενός πιό τέλειου, πιό ολοκληρωμένου, πιό δυνατού ιδανικού έγώ, πού συλλαμβάνεται τήν αυθεντική στιγμή τής αναγνώρισης μπροστά στον καθρέφτη. 'Ο χαρακτήρας τής ιστορίας μπορεί νά κάνει τά πράγματα νά συμβαίνουν και νά έλέγχει τά γεγονότα καλύτερα άπ' ότι τό υποκείμενο / θεατής όπως και ή εικόνα στον καθρέφτη ήλεγχε περισσότερο τόν κινητικό συγχρονισμό. Σ' αντίθεση με τήν γυναίκα σάν εικόνα, ή ενεργητική άρσενική φιγούρα (τό ιδανικό έγώ τής ταυτοποιητικής διαδικασίας) άπαιτεί έναν τρισδιάστατο χώρο πού ταιριάζει μ' αυτόν τής αναγνώρισης στον καθρέφτη, όπου τό άλλοτριωμένο υποκείμενο έσωτερικεύει τήν δική του αναπαράσταση αυτής τής φανταστικής ύπαρξης. Είναι φιγούρα σ' ένα τοπίο. 'Εδώ ή λειτουργία του φίλμ είναι νά παράγει όσο τό δυνατό με μεγαλύτερη ακρίβεια τίς άποκαλούμενες φυσικές συνθήκες τής ανθρώπινης αντίληψης. 'Η τεχνολογία τής κάμερας (και ιδιαίτερα με τό βάθος πεδίου) και οι κινήσεις της (πού καθορίζονται από τήν δράση του πρωταγωνιστή), σε συνδιασμό

μέ τό άφανές μοντάζ (πού άπαιτείται από τόν ρεαλισμό), όλα αυτά τείνουν νά θολώσουν τά όρια του χώρου της όθόνης. Ό άρσενικός πρωταγωνιστής είναι έλεύθερος νά διευθύνει τήν σκηνή, μιá σκηνή χωρικής ψευδαίσθησης όπου άρθρώνει τό βλέμμα και δημιουργεί τή δράση.

Γ.1 Όπως είδαμε στά μέρη Α και Β του ΙΙΙ υπάρχει μιá ένταση μεταξύ του τρόπου παρουσίασης της γυναίκας στό φίλμ και των συμβάσεων που περιβάλλουν τή διήγηση.

Τό καθένα άπ' αυτά σχετίζεται μ' ένα βλέμμα: αυτό του θεατή μέ κατευθειαν σκοποφιλική έπαφή μέ τήν γυναικεία μορφή που έπιδεικνύεται για τήν ευχαρίστησή του κι' αυτό πάλι του θεατή που γοητεύεται από τήν εικόνα του όμοίου του στημένου σε μιá ψευδαίσθηση φυσικού χώρου και μέσα άπ' αυτόν έλέγχει και κατέχει τήν γυναίκα μέσα στην διήγηση. (Αυτή ή ένταση και ή μετατόπιση από τόν ένα ρόλο στόν άλλο μπορούν νά δομήσουν ένα μόνο κείμενο. Έτσι τόσο τό Only Angels Have Wings όσο και τό To Have or Have not άρχίζουν μέ τή γυναίκα σάν αντικείμενο του συνδιασμένου βλέμματος του θεατή και όλων των άρσενικών πρωταγωνιστών του φίλμ. Είναι άπονωμένη, μαγευτική, σεξουαλικοποιημένη. Καθώς όμως ή αφήγηση προχωρεί, έρωτεύεται τόν κύριο άρσενικό πρωταγωνιστή και γίνεται κτήμα του χάνοντας από κει και πέρα τά σαγηνευτικά χαρακτηριστικά της, τήν γενικευμένη σεξουαλικότητα της. Ό έρωτισμός της υπόκειται μόνο στόν άρσενικό στόρ. Χάρις στην ταύτιση μ' αυτόν συμμετέχοντας στην δύναμή του, ό θεατής μπορεί έμμεσα νά τήν κατέχει κι' αυτός).

Μέ ψυχαναλυτικούς όμως όρους ή γυναικεία φιγούρα βάζει ένα βαθύτερο πρόβλημα. Υπονοεί επίσης κάτι που τό βλέμμα συνεχώς περιτριγυρίζει αλλά άπαρνείται: τήν έλλειψη ενός πέους, που δηλώνει μιá άπειλή ευνουχισμού και κατά συνέπεια δυστυχία. Τελικά ή σημασία της γυναίκας είναι ή σεξουαλική διαφορά, ή έλλειψη του πέους όπτικά έξακριβωμένη, ή ύλική μαρτυρία όπου βασίζεται τό σύμπλεγμα του ευνουχισμού, ουσιαστικό για τήν όργάνωση της εισόδου στη συμβολική τάξη και στό νόμο του πατέρα. Έτσι λοιπόν ή γυναίκα σάν εικόνα, έπιδεικνυόμενη στό άτένισμα και τήν ευχαρίστηση των άνδρων, των ένεργητικών έλεγκτών του βλέμματος, άπειλεί πάντοτε νά γεννήσει τό άγχος που άρχικά σήμαινε. Τό άνδρικό υποσυνείδητο έχει

δύο δρόμους νά ξεφύγει από τό άγχος του ευνουχισμού: προκαταλαμβάνοντας το μέ τήν επαναθέσπιση του άρχικου τραύματος (έρευνώντας τήν γυναίκα, άφαιρόντας τό μυστήριο) καί έξισοροπόντας το μέ τήν ύποτίμηση, τήν τιμωρία ή τήν σωτηρία του ένόχου άντικειμένου (τυπικό στά φίλμ - νουάρ) ή άλλιώς μέ τήν τέλεια άρνηση του ευνουχισμού μέ τήν ύποκατάσταση ενός άντικειμένου φετίχ ή μέ τήν φετιχοποίηση τής ίδιας άναπαριστώμενης γυναικείας φιγούρας έτσι ώστε νά γίνεται περισσότερο καθησυχαστική παρά επικίνδυνη (κατά συνέπεια ύπερτίμηση, τό φαινόμενο δηλ. των στάρ). Αύτός ο δεύτερος δρόμος, ή φετιχιστική σκοποφιλία, έδραιώνει τήν φυσική όμορφιά του άντικειμένου μετασχηματίζοντάς το σε κάτι πού ίκανοποιείται μέ τόν έαυτό του. 'Ο πρώτος, άντίθετα, σχετίζεται μέ τόν σαδισμό: ή απόλαυση βρίσκεται στην έξακρίβωση τής ένοχής (πού σχετίζεται άμεσα μέ τόν ευνουχισμό), στην έπιβολή έλέγχου καί στην ύποταγή του ένόχου προσώπου μέ τή τιμωρία ή τήν συγνώμη. Αύτή ή σαδιστική πλευρά ταιριάζει καλά μέ τήν αφήγηση. 'Ο σαδισμός άπαιτεί μιά ιστορία, έξαρτάται από τήν πραγματοποίηση ενός γεγονότος, έπιβάλλει τήν άλλαγή σ' ένα άλλο πρόσωπο, μιά μάχη θέλησης καί δύναμης, νίκης, ήττας, όλ' αυτά συμβαίνουν σε μιά γραμμική χρονική διάρκεια, μέ μιά άρχή καί ένα τέλος. 'Από τήν άλλη πλευρά ή φετιχιστική σκοποφιλία μπορεί νά ύπάρχει έξω από τόν γραμμικό χρόνο καθώς τό έρωτικό ένστικτο έστιάζεται αποκλειστικά στό βλέμμα. Αύτές οί άντιφάσεις μπορούν νά δειχτούν καλύτερα παίρνοντας σά παράδειγμα τά έργα των Χίτσκοκ καί Στέρνπεργκ, πού χρησιμοποιούν τό βλέμμα σάν περιεχόμενο ή ύλικό των ταινιών τους. 'Ο Χίτσκοκ είναι πιό σύνθετος γιατί χρησιμοποιεί καί τους δύο μηχανισμούς. Τό έργο του Στέρνπεργκ παρέχει πιό καθαρά παραδείγματα φετιχιστικής σκοποφιλίας.

Γ2. Είναι γνωστό ότι κάποτε ο Στέρνπεργκ είπε ότι θά προτιμούσε νά προβάλλονται οί ταινές του ανάποδα, έτσι ώστε ή ιστορία καί ή έμπλοκή των χαρακτήρων σαυτήν νά μήν αναμειγνύεται μέ τήν άπρόσκοπτη εκτίμηση του θεατή για τήν φιλική εικόνα. Αύτή ή δήλωση είναι άποκαλυπτική αλλά καί άπλοϊκή. 'Απλοϊκή μέ τήν έννοια ότι τά φίλμ του άπαιτούν τή μορφή τής γυναίκας (πιό καλό παράδειγμα τά φίλμ μέ τή Ντήτριχ) νάναι άναγνωρίσιμη. 'Αποκαλυπτική πάλι μέ τήν έννοια ότι, γιαυτόν, ο χώρος τής εικόνας, πού περικλείεται στό κάδρο, είναι τό κυρίαρχο στοιχείο

καί ὄχι ἡ ἀφήγηση ἢ ἡ διαδικασία ταύτισης. Ἐνῶ ὁ Χίτσκοκ περνᾷ στήν διερεύνηση τοῦ ἠδονοβλεπτισμοῦ, ὁ Στέρνμπεργκ παράγει τό τελικό φετίχ, ὀδηγώντας το στό σημεῖο ὅπου τό πανίσχυρο βλέμμα τοῦ ἀρσενικοῦ πρωταγωνιστή (χαρακτηριστικό τοῦ παραδοσιακοῦ ἀφηγηματικοῦ φίλμ) «σπάει» γιά χάρη τῆς εἰκόνας, πού ἔρχεται σέ ἄμεση ἐρωτική ἀπόκριση μέ τόν θεατή. Ἡ ὁμορφιά τῆς γυναίκα σάν ἀντικείμενο καί ὁ φιλικός χώρος ἐνώνονται. Δέν εἶναι πλέον φορέας ἐνοχῆς ἀλλά ἕνα ἄψογο προϊόν, πού τό σῶμα του, στυλιζαρισμένο καί θρυματισμένο ἀπό γκρό - πλάνα εἶναι τό περιεχόμενο τοῦ φίλμ καί ὁ κύριος δέκτης τοῦ βλέμματος τοῦ θεατή. Ὁ Στέρνμπεργκ ξεφεύγει ἀπό τήν ψευδαίσθηση τοῦ βάθους στήν ὀθόνη. Ἡ ὀθόνη του τείνει νά εἶναι μονοδιάστατη, καθώς τό φῶς καί ἡ σκιά, ἡ δαντέλα, ὁ καπνός κ.ἄ. μειώνουν τό ὀπτικό πεδίο. Ὑπάρχει ἐλάχιστη ἢ καθόλου μετάβαση τοῦ βλέμματος μέσα ἀπό τά μάτια τοῦ ἀρσενικοῦ πρωταγωνιστή. Τό ἀντίθετο μάλιστα. Σκιῶδεις παρουσίες τῶν πρωταγωνιστῶν, τοὺς ἀποκόπτουν ἀπό τήν ταύτιση μέ τό κοινό. Παρόλη τήν ἐπιμονή τοῦ Στέρνμπεργκ ὅτι οἱ ἱστορίες του εἶναι ἄσχετες, εἶναι σημαντικό ὅτι ἀσχολοῦνται μέ καταστάσεις, ὄχι σασπένς, καί χρησιμοποιοῦν κυκλικό καί ὄχι γραμμικό χρόνο, ἐνῶ οἱ περιπλοκές τοῦ μύθου ὀφείλονται στήν ἔλειψη κατανόησης παρά στήν σύγκρουση. Ἡ πιό σημαντική ἀπουσία εἶναι αὐτή τοῦ ἐλεγκτικοῦ ἀρσενικοῦ κοιτάγματος διά μέσου τῆς φιλικῆς σκηνῆς. Τό πιό ὀξυμένο σημεῖο τοῦ συναισθηματικοῦ δράματος στά πιό τυπικά του φίλμ μέ τήν Ντήντριχ, οἱ ὑπέρτατες στιγμές ἐρωτικῆς σημασίας, συμβαίνουν κατά τήν ἀπουσία τοῦ ἀνθρώπου πού ἀγαπᾷ. Ὑπάρχουν ἄλλοι μάρτυρες, ἄλλοι θεατές πού παρακολουθοῦν στήν ὀθόνη. Τό βλέμμα τους εἶναι τῶν θεατῶν καί ὄχι κάποιου στήν θέση τῶν θεατῶν. Στό τέλος τῆς ταινίας «Μαρόκο», ὁ Tom Brown ἔχει ἤδη ἐξαφανιστεῖ στήν ἔρημο, ὅταν ἡ Anny Jolly πετᾷ τά χρυσά σανδάλια της καί τόν ἀκολουθεῖ. Στό τέλος πάλι τῆς «Dishonoured» ὁ Krapau εἶναι ἀδιάφορος γιά τήν τύχη τῆς Μάγδας. Καί στίς δύο περιπτώσεις, ἡ ἐρωτική σύγκρουση, πού καθαγιάζεται ἀπό τό θάνατο ἐκτίθεται σά θέαμα γιά τό κοινό. Ὁ ἀρσενικός ἥρωας παραξηγεῖ καί, πάνω ἀπόλα δέ βλέπει.

Στόν Χίτσκοκ, ἀντίθετα, ὁ ἀρσενικός ἥρωας βλέπει ἀκριβῶς αὐτό πού βλέπει τό κοινό. Στό φίλμ πού ἀναφερόμαστε γοητεύεται μέ μιᾶ εἰκόνα μέσα ἀπό τόν σκοποφιλικό ἐρωτισμό σάν ὑπο-

κείμενο του φίλμ. Ἐπιπλέον, σαυτές τίς περιπτώσεις, ὁ ἥρωας καθρεφτίζει τίς ἀντιφάσεις καί τήν ἔνταση πού αισθάνεται ὁ θεατής. Στο «Vertigo» περισσότερο, ἀλλά ἀκόμα καί στίς ταινίες «Marnie» καί «Rear Window» τό βλέμμα εἶναι τό κεντρικό στήν πλοκή, ταλαντευόμενο μεταξύ ἠδοβλεπτισμοῦ καί φετιχιστικῆς γοητείας. Μ' ἕναν πρόσθετο χειρισμό τῆς κανονικῆς διαδικασίας ὀπτικῆς παρακολούθησης, πού κατά κάποιον τρόπο τήν ἀποκαλύπτει, ὁ Χίτσκοκ χρησιμοποιεῖ τήν διαδικασία τῆς ταύτισης πού κανονικά σχετίζεται μέ τήν ιδεολογική ὀρθότητα καί τήν ἀναγνώριση τῆς καθιερωμένης ἠθικῆς καί ἐπιδεικνύει τήν διεφθαρμένη πλευρά της. Ὁ Χίτσκοκ ποτέ δέν ἔκρυψε τό ἐνδιαφέρον του γιά τόν ἠδοβλεπτισμό κινηματογραφικό ἢ μή. Οἱ ἥρωες του εἶναι παραδείγματα τῆς συμβολικῆς τάξης καί τοῦ νόμου - ἕνας ἀστυνόμος (Vertigo), ἕνας κυριαρχικός ἄρσενικός πού κατέχει χρήμα καί δύναμη «Marnie» ἀλλά πού οἱ ἐρωτικές τους ὀρμές τούς ὀδηγοῦν σέ καταστάσεις πού τούς ἐκθέτουν. Ἡ δύναμη τοῦ νά κυριαρχεῖς σέ ἕνα ἄλλο ἄτομο, στήν θέλησή του σαδιστικά, ἢ νά βλέπεις ἠδοβλεπτικά στρέφεται στήν γυναίκα σάν στόχος καί τῶν δύο. Ἡ δύναμη στηρίζεται στήν βεβαιότητα τοῦ νόμιμου δικαιώματος καί τῆς κυρίαρχης ἐνοχῆς τῆς γυναίκας (ἀποφεύγοντας τόν εὐνουχισμό μέ τήν ψυχαναλυτική ἔννοια) δύσκολα κρύβεται πίσω ἀπό τή μάσκα τῆς ιδεολογικῆς ὀρθότητας — ὁ ἄντρας εἶναι ἀπό τήν ὀρθή πλευρά τοῦ νόμου ἐνῶ ἡ γυναίκα ὄχι. Ἡ ἔμπειρη χρησιμοποίησις τῶν ταυτοποιητικῶν διαδικασιῶν καί ἡ ἐλεύθερη χρήσις τῆς ὑποκειμενικῆς κάμερας (ἀπό τή ματιὰ τοῦ ἄρσενικοῦ πρωταγωνιστή) βάζει τόν θεατή βαθειά στή θέση του ἄρσενικοῦ κἀνοντάς τον νά μοιράζεται τό ἀνήσυχο βλέμμα του. Οἱ θεατές ἀποροφῶνται σέ μιὰ ἠδοβλεπτική κατάστασις μέσα στή φιλική σκηνή καί διήγησις, πού παρωδεῖ τήν δική του θέση στό σινεμά. Ὁ Doushet, στήν ἀνάλυση του γιά τό Rear Window, θεωρεῖ τήν ταινία σάν μιὰ μεταφορά γιά τόν κινηματογράφο. Ὁ Τζέφρι εἶναι ὁ θεατής καί τά γεγονότα πού συμβαίνουν στήν ἀπέναντι πολυκατοικία ἀντιστοιχοῦν στά δρώμενα στήν ὀθόνη. Καθῶς παρατηρεῖ, μιὰ ἐρωτική διάστασις προστίθεται στό βλέμμα του, μιὰ κεντρική εἰκόνα στό δράμα. Ἡ κοπέλα του ἢ Λίζα, πού ὅσο εἶναι στή μεριά τῶν θεατῶν δέν ἔχει παρά ἐλάχιστο σεξουαλικό ἐνδιαφέρον γι'αυτόν, ὅταν περνᾷ τό φράγμα μεταξύ τοῦ δωματίου του καί τῆς ἀπέναντι πολυκατοικίας, τοῦ ξαναγεννᾷ τό σεξουαλικό ἐνδιαφέρον. Δέν τήν κοιτᾷ ἀπλά μέσα ἀπό τά

κυάλια του σάν μιά μακρινή σηματοδοτική εικόνα, αλλά τήν βλέπει ταυτόχρονα σάν ένα ένοχο εισβολέα πού εκτίθεται σέναν επικύνδυνο άνθρωπο πού μέ τή σειρά του τήν άπειλεϊ μέ τιμωρία καί έτσι τελικά τήν σώζει. Ή επιδειξιομανία τής Λίζας έχει ήδη καταξιοθεϊ μέ τήν φανατική της προσήλωση στό ντύσιμο καί στό ύφος, στό νάναι μία παθητική εικόνα όπτικής τελειότητας. Ό ήδονοβλεπτισμός του Τζέφρι καί ή δραστηριότητά του έχουν πάλι καταξιοθεϊ μέσα από τήν δουλειά του σάν φωτορεπόρτερ — κατασκευή ιστοριών καί συλλέκτη εικόνων. Όμως ή υποχρωτική του άδράνεια (πού τόν καθηλώνει στην καρέκλα του σά θεατή) τόν βάζει καθαρά στην φανταστική θέση ενός κινηματογραφικού κοινοῦ.

Στό «Vertigo» ή υποκειμενική κάμερα επικρατεί. Πέρα από τό φλάς - μπάκ μέ τήν όπτική τής Τζούντυ, ή αφήγηση πλέκεται γύρω άπ' αυτά πού ό Σκώτυ βλέπει ή άποτυχαίνει νά δει. Οί θεατές ακολουθοῦν τήν ανάπτυξη τής έρωτικής του μονομανίας καί τής άπελπισίας του πού έπακολουθεϊ, από τήν όπτική του Σκώτυ. Ό ήδονοβλεπτισμός του είναι έμφανεστάτος, έρωτεύεται τήν γυναίκα πού παρακολουθεϊ καί κατασκοπεύει χωρίς νά μιλά. Ή σαδιστική του πλευρά είναι εξίσου έμφανεστάτη. Έχει εκλέξει (έλεύθερα, μιά πού πρώτα ήταν ένας επιτυχημένος δικηγόρος), νά γίνει άστυνομικός, μέ όλες τίς επακόλουθες πιθανότητες καταδίωξης καί έρευνας. Σάν άποτέλεσμα παρακολουθεϊ καί έρωτεύεται τήν τέλεια εικόνα του γυναικείου μυστηρίου καί όμορφιάς. Μιά καί έχει έρθει σέ σύγκρουση μαζί της, ή έρωτική του όρμή είναι νά τήν τσακίσει καί νά τήν όδηγήσει στην όμολογία μέ τήν έπιμονη ανάκριση. Κατόπιν στό δεύτερο μέρος του φίλμ, ξαναπλάθει τήν κυρίαρχη σχέση του μέ τήν εικόνα πού έχει αγαπήσει όταν παρακολουθοῦσε μυστικά. Μετατρέπει τήν Τζούντυ σέ Μαντελέν, τήν όδηγεί νά μεταμορφωθεϊ, μέ κάθε λεπτομέρεια, στην πραγματική ψυχική εμφάνιση του φετιχ του. Ή επιδειξιομανία της, ό μαζοχισμός της, τήν κάνουν τόν ιδανικό παθητικό σύντροφο του ενεργητικού σαδιστικού ήδονοβλεπτισμού του Σκώτυ. Ξέρει ότι ό ρόλος της είναι νά υποδύεται καί μόνο παίζοντας καί ξαναπαίζοντας τόν ρόλο της μπορεί νά κρατήσει τό έρωτικό ενδιαφέρον του Σκώτυ. Άλλά στην επανάληψη αυτός τήν «σπάζει» καί επιτυγχάνει νά εκθέσει τήν ένοχή της. Ή περιέργειά του νικά καί αυτή τιμωρείται. Στό «Vertigo», ή όπτική έρωτική σχέση είναι άποπροσανατολιστική: ή γοητεία του θεατή στρέφεται εναντίον του

καθώς ή αφήγηση τόν μεταφέρει μέσα από τίς μεθόδους, πού αυτός ό ίδιος χρησιμοποιεί καί τόν περιτυλίγει μ' αυτές. Έδώ ό ήρωας του Χίτσκοκ τοποθετείται σταθερά μέσα στη συμβολική τάξη μέ όρους αφήγηματικούς. Παρουσιάζει όλες τίς ιδιότητες του πατριαρχικού ύπέρ - εγώ. Έτσι ό θεατής εφησυχασμένος μέσα σε μία ψευδαίσθηση ασφάλειας από τήν φαινομενική νομιμότητα του τοποτηρητή του, βλέπει μέσα από τό βλέμμα του καί βρίσκει τόν έαυτό του έκτεθειμένο σάν συνένοχο, γραπωμένο από τήν ήθική άμφιβολία του βλέμματος. Άπέχοντας πολύ από τό νάναι δίπλα στη διαστροφή τής άστυνομίας, τό «Vertigo» έφιστā τήν προσοχή πάνω στις ένοχοποιήσεις του ενεργητικού — παρατηρητή/παθητικού — παρατηρούμενου σάν διαχωρισμό μέ όρους σεξουαλικής διαφοροποίησης καί τήν δύναμη τής άρσενικής συμβολικής πού έγκλείεται μέσα στον ήρωα. Η Μάρνι έπίσης ύποκρίνεται για τό βλέμμα του Μάρκ Ρούτλαντ καί μεταμφιέζεται σάν τό τέλειο πού μπορεί νά βλέπει κανείς στην εικόνα. Άλλά καί αυτός είναι μέ τό μέρος του νόμου, μέχρις ότου παρασυρμένος από τήν έμμονη ιδέα του για τήν ένοχή της, τό μυστικό της, άνυπομονεί νά τήν δεί τήν ώρα πού διαπράτει ένα έγκλημα, νά τήν κάνει νά όμολογήσει καί νά τήν σώσει. Άρα καί αυτός γίνεται συνένοχος καθώς βγάξει τά συμπεράσματά του τής δικής του δύναμης. Έλέγχει χρήματα καί λέξεις, μπορεί νάχει καί τήν πίτα όλόκληρη καί τόν σκύλο χορτάτο.

III. Ἀνακεφαλαίωση.

Τό Ψυχαναλυτικό υπόβαθρο μέ τό ὁποῖο ἀσχολήθηκε αὐτό τό ἄρθρο εἶναι σχετικό μέ τήν ἀπόλαυση καί τή δυσaréσκεια πού προσφέρεται ἀπό τόν παραδοσιακό ἀφηγηματικό κινηματογράφο. Τό σκοποφιλικό ἔνστικτο (ἡ ἀπόλαυση τοῦ νά κοιτᾶς ἕνα ἄλλο ἄτομο σάν ἐρωτικό ἀντικείμενο) καί σέ ἀντίστιξη τό λιμπιντικό ἐγώ (πού σχηματίζει τίς διαδικασίες τῆς ταύτισης) δροῦν σάν σχηματισμοί, μηχανισμοί, πού πάνω τους ἔχει στήσει τό παιχνίδι του αὐτός ὁ κιν/φος. Ἡ εἰκόνα τῆς γυναίκας σάν (παθητικό) ἀκατέργαστο ὑλικό γιά τό (ἐνεργητικό) βλέμμα τοῦ ἀνδρα μᾶς ὁδηγεῖ στήν δομή τῆς ἀναπαράστασης, προσθέτοντας μιά ἀκόμα στρωμάτωση, πού ἀπαιτεῖται ἀπό τήν ἰδεολογία τῆς πατριαρχικῆς τάξης, ἐπεξεργασμένη μέ τήν προσφιλή της κινηματογραφική φόρμα - τόν ψευδαισθητικό ἀφηγηματικό κινηματογράφο. Κατόπιν τό θέμα ἐπιστρέφει πάλι στό ψυχαναλυτικό υπόβαθρο, στό ὅτι ἡ γυναίκα σά παρουσία σημαίνει τόν εὐνουχισμό, εἰσάγοντας ἔτσι ἠδονοβλεπτικούς ἢ φετιχιστικούς μηχανισμούς γιά νά παρακαμθεῖ ἡ ἀπειλή της. Κανένα ἀπ' αὐτά τά ἀλληλοεπιδρώμενα στρώματα δέν ἐνυπάρχει στό φίλμ, ἀλλά εἶναι μόνο στήν φιλική φόρμα καί μποροῦν νά φτάσουν σέ μιά τέλεια καί ὁμορφῆ ἀντίφαση, χάρι στή δυνατότητα τοῦ κινηματογράφου νά μεταφέρει τήν ἐμφαση στό βλέμμα. Εἶναι ἡ θέση τοῦ βλέμματος πού καθορίζει τόν κινηματογράφο, ἡ πιθανότητα νά τό ποικίλει, καί νά τό ἐκθέτει. Αὐτό εἶναι πού διαφοροποιεῖ τόν κινηματογράφο, ὅσο ἀφορᾶ τήν ἠδονοβλεπτική του δυνατότητα, ἀπό τό στριπ - τήζ, τό θέατρο, τό σώου κ.λ.π. Πηγαίνοντας πέρα ἀπ' αὐτά, ὁ κιν/φος οἰκοδομεῖ τόν τρόπο πού πρέπει νά βλέπεται ἡ γυναίκα στό ἴδιο τό θέαμα. Παίζοντας μέ τήν ἔνταση μεταξύ τοῦ φίλμ σά μέσο πού ἐλέγχει τήν διάσταση τοῦ χώρου (ἀλλαγές στήν ἀπόσταση - μοντάζ), οἱ κιν/κοί κώδικες δημιουργοῦν ἕνα βλέμμα, ἕνα κόσμο καί ἕνα ἀντικείμενο, παράγοντας ἔτσι μιά αὐταπάτη κομμένη στά μέτρα τοῦ πόθου. Εἶναι αὐτοί οἱ κιν/κοί κώδικες καί οἱ σχέσεις τους μέ τίς ἐξωτερικές μορφοποιητικές δομές, πού πρέπει νά σπάσουν πρῖν ἀπό ὁποιαδήποτε πρόκληση στό κλασικό φίλμ καί τήν ἀπόλαυση πού παρέχει.

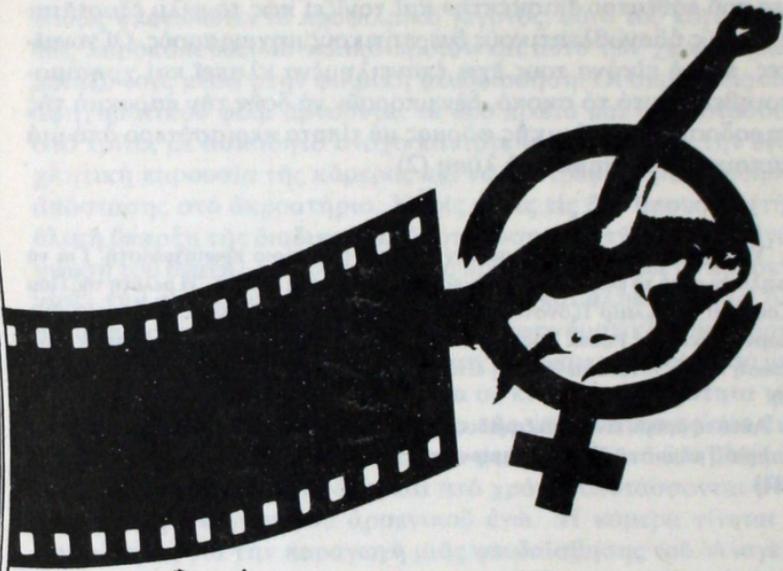
Τέλος, τό ἠδονοβλεπτικό - σκοποφιλικό βλέμμα πού εἶναι ἕνα ἀποφασιστικό κομμάτι τῆς παραδοσιακῆς φιλικῆς ἀπόλαυσης πρέπει αὐτό τό ἴδιο νά καταστραφεῖ. Ὑπάρχουν τρία διαφο-

ρετικά βλέματα πού σχετίζονται με τόν κιν/φο: Αυτό της κάμερας καθώς άποτυπώνει τό προφιλμικό γεγονός, αυτό του κοινού καθώς παροκολουθει τό τελικό προϊόν και αυτό των χαρακτήρων μεταξύ τους μέσα στην φιλμική ψευδαίσθηση. Οί συμβάσεις του άφηγηματικού φίλμ άρνοδονται τά δυό πρώτα και τά ύποτάσουν στο τρίτο, μέ συνειδητό στόχο πάντοτε νά έξαλείψουν τήν ένοχλητική παρουσία της κάμερας και νά άποτρέψουν μιά αίσθηση άπόστασης στο άκροατήριο. Χωρίς αυτές τίς δυό άπουσίες (τήν ύλική ύπαρξη της διαδικασίας άποτύπωσης και τήν κριτική άνάγνωση του θεατή), τό μυθοποιητικό δράμα δέν μπορεί νά προσεγγίσει τήν πραγματικότητα, προφανότητα και άλήθεια. Παρ' όλ' αυτά όμως ή δομή του βλέμματος στο άφηγηματικό μυθιστορηματικό φίλμ έμπεριέχει μιά αντίφαση: ή γυναικεία εικόνα σά μιά άπειλή εύνουχισμού βάζει συνέχεια σέ κίνδυνο τήν ένότητα της διήγησης και εισθάλει στον κόσμο της ψευδαίσθησης σαν ένα ένοχλητικό, στατικό, μονοδιάστατο φετίχ. Έτσι, τά δυό βλέματα, ύλικά παρόντα στο χώρο και στο χρόνο, ύποτάσσονται στίς νευρωτικές άνάγκες του άρσενικού έγώ. Η κάμερα γίνεται ό μηχανισμός για τήν παραγωγή μιās ψευδαίσθησης του 'Αναγεννησιακού χώρου, ρέουσες κινήσεις συμβιθασμένες μέ τό ανθρώπινο μάτι, μιά ιδεολογία άναπαράστασης πού περιστρέφεται γύρω άπ' τήν αντίληψη του ύποκειμένου. Τό βλέμμα της κάμερας τόχουν άπαρνηθει για νά δημιουργήσουν έναν πειστικό κόσμο όπου ό άντικαταστάτης του θεατή μπορεί νά ύποδύεται μέ άληθοφάνεια. Ταυτόχρονα τό βλέμα του θεατή έχει άρνηθει μιά ένυπάρχουσα δύναμη: μόλις ή φετιχιστική άναπαράσταση της γυναικείας εικόνας άπειλεί νά σπάσει τή μαγεία της ψευδαίσθησης και ή έρωτική εικόνα στην όθόνη έμφανίζεται άμεσα, χωρίς ένδιάμεσο, στον θεατή, τό γεγονός της φετιχοποίησης πού καλύπτει τό φόβο του εύνουχισμού, παγώνει τό βλέμμα, καθηλώνει τόν θεατή και τόν άποτρέπει νά πετύχει κάποια άπόσταση από τήν εικόνα πού βλέπει.

Αυτή ή σύνθετη άλληλεπίδραση των βλεμμάτων είναι συγκεκριμένη στο φίλμ. Τό πρώτο χτύπημα ένάντια στη μονολιθική συσώρευση των παροδοσιακών φιλμικών συμβάσεων (πράγμα πού έπιχειρείται ήδη άπ' τούς ριζοσπάστες φιλμουργούς) είναι νά έλευθερώσει τό βλέμμα της κάμερας στην ίδια του τήν ύπόσταση στον χώρο και στο χρόνο και τό βλέμμα του θεατή στη διαλεκτική, ενεργητική άπόσπαση. Δέν ύπάρχει καμιά άμφιβολία ότι

αυτό καταστρέφει την ικανοποίηση, την απόλαυση και τό πρόνόμιο του «άθέατου επισκέπτη» και τονίζει πώς τό φίλμ εξαρτάται από τούς ήδονοβλεπτικούς ενεργητικούς μηχανισμούς. Οί γυναίκες, πού ή εικόνα τους έχει επανειλημένα κλαπεί και χρησιμοποιηθεί γιαυτό τό σκοπό, δέν μπορούν νά δούν τήν παρακμή τής παροδοσιακής φιλμικής φόρμας μέ τίποτα περισσότερο από μία κάποια συναισθηματική λύπη.(2)

1. Ύπάρχουν, φυσικά, φίλμ μέ τήν γυναίκα σάν κύριο πρωταγωνιστή. Για νά αναλύσω αυτό τό φαινόμενο σοβαρά έδωθά μ' έθγαζε μακριά. Ή μελέτη τής Πάμ Κούκ και τής Κλαίρ Τζόνστον του «Ή επανάσταση τής Μάμη Στόθερ» στόν Φίλ Χάρντν, έκδοση; Ραουλ Γουάλς, Ήδιμβούργο 1974, δείχνει σέ μία χτυπητή περίπτωση πώς ή γυναικεία δύναμη είναι περισσότερο φαινομενική παρά πραγματική.
2. Αυτό τό άρθρο είναι μία ξαναδουλεμένη έκδοση μιās εργασίας πού δόθηκε στό Γαλικό Τμήμα του Πανεπιστημίου του Γουίσκονσιν, Μάντισον, τήν άνοιξη του 1973.



ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ἡ γυναίκα στό χώρο τοῦ Κινηματογράφου

Ὁ κινηματογράφος στή χώρα μας παρουσιάστηκε πρὶν ἑβδομήντα χρόνια μ' ἓνα ζουρνάλ, πού γύρισε γιά τούς ἐνδιάμεσους Ὀλυμπιακούς ἀγῶνες τοῦ 1906, ἓνας γάλλος ὀπερατέρ, ὁ Λεόνς. Ἡ ταινία αὐτή προβλήθηκε ἀμέσως στήν αἴθουσα τοῦ Παρνασσοῦ ἀπό τήν Ἐπιτροπή ἀγῶνων καί προκάλεσε τό γενικό ἐνθουσιασμό. Ἔτσι, ξεκινάει ἡ πρώτη περίοδος τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου, πού θά μπορούσαμε τυπικά νά ὀροθετήσουμε ἕως τό 1927. Τή δεύτερη περίοδο, οἱ ἱστορικοί τήν σημαίνουν μέ μιά ταινία μεγάλου μήκους « Ἐρως καί κύματα » τῆς Ντάγκ-Φίλμ, ἑταιρία παραγωγῆς πού ἴδρυσαν οἱ ἀδελφοί Γαζιάδης. Ἐνῶ ἡ τρίτη περίοδος τυπικά ὀρίζεται μετὰ τήν ἀπελευθέρωση. Αὐτή ἡ τελευταία περίοδος σταθεροποιεῖ στή χώρα μας τό φαινόμενο τοῦ κινηματογράφου σάν λαϊκή ψυχαγωγία μέ ρυθμό παραγωγῆς ταινιῶν πού αὐξάνει προοδευτικά καί τό 1966/1967 φθάνει τίς 117 ταινίες. Θά μπορούσαμε, λοιπόν νά πούμε πῶς ἡ ὀργανωμένη παραγωγή ξεκινάει μετὰ τόν πόλεμο.

Ἀναζητώντας τή παρουσία τῆς γυναίκας μέσα στόν κινηματογραφικό χώρο, παρατηροῦμε πῶς τίς δυό πρώτες περιόδους τοῦ Κινηματογράφου λείπει ἀπό παντοῦ καί μονάχα σάν ἡθοποιός δηλώνει τή παρουσία της, ἐνῶ στή τρίτη περίοδο ἡ γυναίκα ἀρχίζει σταδιακά νά σημειώνει τή παρουσία της πιό θετικά. Φυσικά, αὐτό ὀφείλεται στίς νέες οἰκονομικές καί κοινωνικές ἀπαιτήσεις πού διαμορφώνονται μετὰ τόν πόλεμο καί εὐνοοῦν τό πέρασμα καί τή συμμετοχή τῆς γυναίκας στήν ὄλη παραγωγή. Ἀκόμα, ἓνας ἄλλος λόγος εἶναι, πῶς ὅσο πιό πολύ ὀργανώνεται ἡ παραγωγή, τόσο πιό πολύ χρησιμοποιοῦνται ξένα μοντέλα ὀργάνωσης ὅπου μερικές εἰδικότητες ἔχουν πολιτογραφηθεῖ σάν καθαρά γυναικεῖες δουλειές: σκρίπτ, μοντάζ.

Ἄς πάρουμε ὁμως τά πράγματα μέ τή σειρά.

Εἶναι γνῶστό, πῶς στό φαινόμενο κινηματογράφος διακρίνουμε τρεῖς μεγάλους τομεῖς: Τόν τομέα Παραγωγῆς (αὐτός πού χρηματοδοτεῖ καί ὀργανώνει) τόν τομέα Δημιουργίας (σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία, μοντάζ, ἤχοληψία, ἡθοποιοί) καί τόν τομέα Διανομῆς (αὐτός πού διακινεῖ τίς ταινίες στίς αἴθουσες). Καί στούς τρεῖς αὐτούς τομεῖς ἡ γυναίκα μέσα στή τρίτη περίοδο παίρνει θέση.

Ἡ Μαρία Πλυτᾶ ἐμφανίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δεκαετίας τοῦ 50 καὶ κρατᾷ τὸ ρόλο τοῦ Σκηνοθέτη, καὶ τοῦ παραγωγῶ (πρῶτη ταινία: «Τ' ἄρραβωνιάσματα», 1950). Ἡ Δέσποινα Κοντογιώργη δουλεῖ γιὰ πρῶτη φορά στὴ ταινία «Λύκαινα» τῆς Μαρίας Πλυτᾶ καὶ μετὰ στὸ «Πικρὸ ψωμί» τοῦ Γρ. Γρηγορίου. Κρατᾷ τὸ ρόλο τοῦ Σκριπτ καὶ τοῦ βοηθοῦ σκηνοθέτη. Ἀργότερα δουλεῖ στὸ μοντάζ καὶ τὴ Διεύθυνση παραγωγῆς. Ἡ Κοντογιώργη εἶναι ἡ πρῶτη, πού μέσα στὴ πορεία τῆς δουλειᾶς τῆς ἀνέπτυξε τὴν εἰδικότητα τῆς Σκριπτ ἀνάλογα μὲ τὰ ξένα πρότυπα.

Μιά ἄλλη γυναικεία παρέμβαση στὰ κατοπινότερα χρόνια εἶναι αὐτὴ τῆς συγγραφέως Μαργαρίτας Λυμπεράκη πού ἔκανε τὸ σενάριο τῆς «Μαγικῆς Πόλης» τοῦ Ν. Κούνδουρου, κι' ἀργότερα ἔκανε κι' ἄλλα σενάρια, πού ἄλλα γνωρίστηκαν καὶ ἄλλα ὄχι.

Τὸ 1958, ἡ Λίλα Κουρκουλάκου γυρίζει τὴν πρῶτη τῆς ταινία «Τὸ νησί τῆς σιωπῆς», ἔχει σπουδάσει κινηματογράφο στὴν Ἰταλία.

Ἡ Μαριλένα Ἀραβαντινοῦ δουλεῖει σάν ντεκορατρίς.

Προχωρώντας στὴ δεκαετία τοῦ 60, βρίσκουμε τὴν Βασιλεία Δρακάκη ν' ἀσχολεῖται τόσο στὸ τομέα τῆς Παραγωγῆς, ὅσο καὶ τῆς Διανομῆς.

Τὸ 1964, ἡ Αἰμιλία Προβιά σκηνοθετεῖ τὴ μικροῦ μήκους «Περίπατος» καὶ ἓνα χρόνο ἀργότερα τὴν ἐπίσης μικροῦ μήκους: «Ἀχιλλέας».

Στὸ μοντάζ ἔχουμε τὴ Γιάννα Σπυροπούλου καὶ στὸ κόψιμο τοῦ νεγκατίφ τὴν πασιγνώστη Μπέτυ. Στὴ διεύθυνση παραγωγῆς τὴν Ἄσπα Σωτήρχου καὶ τὴν Τζοβάννα Μπέζου.

Τὴ δεκαετία τοῦ 70 ἐγκαινιάζει ἡ Νίκη Τριανταφυλλίδη, ἠθοποιός τοῦ κινηματογράφου πού περνᾷ πίσω ἀπὸ τὴν κάμερα καὶ γυρίζει τὴν ταινία μικροῦ μήκους «Τὸ συνηθισμένο μου ὄνειρο».

Τὴν ἴδια χρονιά σκηνοθετεῖ καὶ ἡ Εὐγενία Χατζίκου τὴ μικροῦ μήκους «Τὸ ἀγγελούδι μας, ποῦντο».

Ἡ Μίκα Ζαχαροπούλου τὸ 1965 γυρίζει τὴ μικροῦ μήκους ταινία «Συνάντηση», ὅπου ἐκτός ἀπὸ τὸ ρόλο τοῦ Σκηνοθέτη εἶναι καὶ ἠθοποιός, ἐνῶ τὴν ἐπόμενη χρονιά γυρίζει τὴ μεγάλου μήκους ταινία «Δάφνις καὶ Χλόη». Τὸ 1967 ἐμφανίζεται ἡ Τώνια Μακετάκη μὲ τὴ μικροῦ μήκους «Ὁ Γιάννης καὶ ὁ δρόμος» καὶ κάνει ἡ ἴδια τὸ μοντάζ. Τὸ 1973 γυρίζει πιά ταινία μεγάλου μήκους: «Γιάννης ὁ βίαιος».

Τὸ 1972, ἡ Ἐταιρία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» χρηματοδοτεῖ δέκα ταινίες μικροῦ μήκους καὶ δίνει τὴν εὐκαιρία νά παρουσια-

στούν τρεις γυναίκες: η Φρίντα Λιάππα με την ταινία «Μετά 40 μέρες», η Βασιλική Ήλιοπούλου με τη «Μικρή περιγραφή της έπιστροφής του» και η Μαρία Γαβαλά με τό «΄Ανθρωποι και τόποι υπό εξέλιξη». Καί οί τρεις κρατοῦν τό ρόλο τοῦ Σκηνοθέτη.

΄Η Πόπη ΄Αλκουλη γυρίζει τή μικροῦ μήκους ταινία «΄Εκδρομή».

Τό 1973 παρουσιάζεται η Μαρία Νικολακοπούλου με τήν «΄Η ΄Αννα ξεκουράζεται» και η Κεύη Παγώνη με τήν «΄Η μέρα τέλειωσε». Καί οί δυό ταινίες εἶναι μικροῦ μήκους.

΄Η Λένα Βουδούρη τό 1974 κάνει τή μικροῦ μήκους: «΄Αννιμα» και τήν ἐπόμενη χρονιά περνάει σέ ταινία μεγάλου μήκους «Καραγκιόζης».

΄Η Μαρία Κομνηνοῦ παρουσιάζει στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης τοῦ ΄75, τή μικροῦ μήκους «Καβάλα, Νοέμβρης 1974».

Τό 1976 παρουσιάζονται πέντε ταινίες μικροῦ μήκους ἀπό γυναῖκες: η Γκαίη Ἀγγελῆ με τό «Μοναστηράκι», η Μαρία Γαβαλά με τό «Κρέπ ντέ Σίν», η Ἐλένη Γκρέμου με τό «Μιά ματιά και μία κουβέντα», η ΄Ιρις Ζαχμανίδου με τό «Γελεκάκι» και η Κυριακή Λαζόγκα με τό «΄Ατιτλο».

Τό 1977 εἶναι τό φεστιβάλ τῶν Δημιουργῶν γιατί τό ὀργάνωσαν οί ἴδιοι οί Σκηνοθέτες χωρίς τήν παρέμβαση τοῦ κράτους. Θά μπορούσε ὅμως, νά ὀνομασθεῖ και Φεστιβάλ γυναικῶν, ὅπως με πολύ «χιούμορ» τό χαρακτήρισαν οί ἄνδρες Σκηνοθέτες! Καί η Σινετίκ στό ΠΑΡΑΣΚΗΝΙΟ ἀφιέρωσε ἕνα κομμάτι γι' αὐτές, πού τό σκηνοθέτησε πάλι γυναίκα, η Δέσποινα Καρβέλα, η ὁποία στό Διεθνές Φεστιβάλ τοῦ ΄76 συμμετείχε με τήν ταινία μικροῦ μήκους «Μπέρκλεῦ, τό ἀπόγευμα». Ἀναφέρουμε με ἀλφαθητική σειρά τίς ταινίες τοῦ 1977. Μεγάλου μήκους: «Παραλλαγές στό ἴδιο θέμα» τῆς Ἀντουανέτας Ἀγγελίδη, «Οί γυναῖκες σήμερα» τῆς Πόπης Ἀλκουλη, «΄Ο ἀγῶνας τῶν τυφλῶν» τῆς Μαίρης Παπαλιοῦ.

Ταινίες μικροῦ μήκους: «΄Από τή μιά ἄκρη στήν ἄλλη» τῆς Μαρίας Γαβαλά, «Οί Καρβουνιάρηδες» τῆς Ἀλίντας Δημητρίου, «΄Ο τραγικός θάνατος τοῦ παπποῦ» τῆς Βασιλικῆς Ήλιοπούλου, «Γιά τήν ΄Ικαρία» τῆς Λάλη Κοντοθεοδώρου, «Μιά ζωή σέ θυμάμαι νά φεύγεις» τῆς Φρίντας Λιάππα.

Τό 1978 παρουσιάζονται τέσσερα νέα ὀνόματα με μικροῦ μήκους: η ΄Αννα Κεσσίσογλου με τό «΄Απεργία πείνας», η Μαρία Μαυρίκου με τό «Σκυριανό γάμο», η Μαρία Παπαγεωργίου με τό «Μιά μικρή ἔμπνευση», η Φωτεινή Σισκοπούλου με τόν «΄Απόφοιτο».

Γύρισαν, ἐπίσης ταινίες μικροῦ μήκους η Γκαίη Ἀγγελῆ τό «Θεσσα-

λονίκη, 6.5 Ρίχτερ» και η 'Αλίνα Δημητρίου τό «Σπάτα».

Πρίν κλείσουμε τή δεκαετία τοῦ '70 πρέπει ν' ἀναφέρουμε τή Φοίβη Σταυροπούλου στή Διεύθυνση παραγωγῆς, τή Δέσποινα Μαρουλάκου στό μοντάζ καί τή Μίλλη Γρέγου Δεληπέτρου στήν Παραγωγή, χρηματοδότησε δυό ταινίες μεγάλου μήκους.

Ἀπό ὅσα γράφτηκαν παραπάνω θά μπορούσαμε ἴσως νά κάνουμε μερικές παρατηρήσεις.

Δηλαδή, ὅσο καί ἂν τό ποσοστό συμμετοχῆς τῆς γυναίκας στό χώρο τοῦ κινηματογράφου ἔχει ἀύξηθεῖ τά τελευταῖα χρόνια παρόλα αὐτά παραμένει σταθερά μικρό σέ σχέση μέ τό ποσοστό συμμετοχῆς τοῦ ἄνδρα.

Μιά ἄλλη παρατήρηση εἶναι πώς δέν ἔχουμε γυναῖκες στή κατηγορία τῶν τεχνικῶν: ὀπερατέρ, ἠχοληήπτες, ἠλεκτρολόγους. Κατά πλειοψηφία λειτουργοῦν σάν Σκηνοθέτες. Γιατί αὐτός ὁ καθολικός προσανατολισμός; Ἀναμφισβήτητα, αὐτό ὀφείλεται στή παιδεία πού παίρνει ἡ γυναίκα ἀπό μικρή ἡλικία. Τό κορίτσι θά κάνει ὀτιδήποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό τό νά φτιάξει τή βρῦση πού στάζει ἢ ν' ἀλλάξει τίς ἀσφάλειες πού ἔχουν καεῖ. Εἶναι δουλειές πού θά κάνει ὁ ἄνδρας τοῦ σπιτιοῦ ἢ ὁ εἰδικός τεχνίτης πού θάρθει ἀπ' ἔξω, γιατί αὐτές χρειάζονται μυσική δύναμη καί τόλμη — προσόντα πού δέν διακρίνουν τή γυναίκα. Ἡ «γυναικεῖα φύση» πού δικαιολογοῦσε τήν ἀπομόνωση τῆς γυναίκας ἀπό τήν παραγωγή δέν σήμαινε μιά πραγματικότητα, ἀλλά ἀντανაკλοῦσε μιά ἰδεολογία. Καί καταργήθηκε ἡ μυθολογία γιά τή γυναικεία ἀδυναμία ἀπό τήν ἴδια αὐτή ἰδεολογία ὅταν ἡ ἀστική οἰκονομία χρειάστηκε φτηνή ἐργατική δύναμη καί κατέβασε τή γυναίκα στό ἐργοστάσιο. Ἡ παιδεία ὁμως αὐτή ἐξακολουθεῖ νά λειτουργεῖ καί ὅταν ἡ γυναίκα τῆς μικροαστικῆς ἢ τῆς μεσαίας τάξης ἀναζητήσῃ ἐπαγγελματικό προσανατολισμό λειτουργεῖ μέ μιά ἄλλη ἐπένδυση: κοινωνικό γόητρο (π.χ. γιά ἓνα ἄλλο ἐπάγγελμα: ἐργάτης οἰκοδομῆς, μηχανικός). Ὅποτε ἂν λάβουμε ὑπόψη τή κρυφή διαμάχη μεταξύ τεχνικῶν καί σκηνοθετῶν, καταλαβαίνουμε πώς οἱ τεχνικοί (ἔχι ἐνός δεδομένου συνεργείου, ἀλλά γενικά καί ἀόριστα) ἀντιμετωπίζουν τή γυναίκα-Σκηνοθέτη.

Κάτι ἄλλο ἀρκετά σημαντικό εἶναι πώς σχεδόν ὅλες οἱ γυναῖκες - Σκηνοθέτες ἢ Παραγωγοί ἔχουν βραβευτεῖ γιά τή δουλειά τους. Μ' αὐτό, βέβαια, δέν ἐννοοῦμε πώς εἶναι πιό ἐξυπνες, τό σημειώνουμε μονάχα σάν στοιχεῖο ἐνδεικτικό πού ἐρμηνεύει ἀπό μιά ἄλλη γωνία τήν κοινωνική καταπίεση τῆς γυναίκας.



Φωτογραφία έργασίας από τό γύρισμα τής ταινίας «ΕΥΑ» (1953). Παίξουν Μάνος Κατράκης, Νίνα Σγουρίδου.

ΓΚΑΙΗ ΑΓΓΕΛΗ

Μιά συνομιλία μέ τήν πρώτη Έλληνίδα Σκηνοθέτιδα ΜΑΡΙΑ ΠΛΥΤΑ

Πρίν ένα χρόνο είχαμε μιά μικρή συνεργασία όταν έκανα τό πορτραίτο σου γιά τήν τηλεόραση, αὐτή τή φορά θά ἐπιθυμοῦσα νά κάνουμε μιά συζήτηση πιό διεξοδική. Θεωρῶ σημαντικό τό ὅτι εἶσαι ἡ πρώτη γυναίκα σκηνοθέτης στήν Ἑλλάδα. Ἐκάνες κινηματογράφο μιά ἐποχή πού στόν διεθνή χώρο οἱ γυναῖκες ἦταν ἐλάχιστες καί στήν Ἑλλάδα ἀνύπαρκτες. Ποιά ἦταν ἡ σχέση σου μέ τόν κινηματογράφο πρίν ἀρχίσεις νά κάνεις ταινίες;

Δέν εἶχα καμμιά ιδιαίτερη σχέση, ἀγαποῦσα βέβαια τόν κινηματογράφο ἀλλά σάν κοινός θεατής. Ὁ ἄνδρας μου εἶχε γίνει παραγωγός ἀπό τήν κατοχή κιόλας. Ἦταν βλέπεις τότε ἡ ἐποχή πού ὁ κόσμος ἔτρεχε νά δεῖ κάτι Ἑλληνικό. Ν' ἀκούσει τήν γλώσσα του.

Ύστερα από τήν έπιτυχία πού είχε ή «Φωνή τής Καρδιάς» (σενάριο — σκηνοθεσία του Δημήτρη Ίωανόπουλου) μέ παραγωγή Φίνου — Καβουκίδη καί τά χειροκροτήματα του Τζαβέλλα μέ τον Άττίκ, γύρισε καί ο άνδρς μου μέ τον Φίνο τήν «Βίλλα μέ τά Νούφαρα» (σενάριο — σκηνοθεσία Ίωανόπουλου). Ήταν ή πρώτη ταινία πού κλήθηκε ντεκορατέρ γιά τά σκηνικά της. Έτσι μπορούμε νά πούμε οτι ο πρώτος Έλληνας σκηνογράφος πού δούλεψε γιά τον κινηματογράφο ήταν ο Μάριος Άγγελόπουλος.

Έγώ, γιά νά είμαι ειλικρινής δέν ήθελα νά μπλέξουμε μέ τέτοιες δουλειές γιατί πίστευα πώς γιά νά γίνει κανείς παραγωγός χρειάζεται «κότσια». Που νά φανταστώ τότε, οτι κάποτε θά έμπλεκα κι' έγώ μέ τήν παραγωγή. Κι' αυτό έγινε όταν έμεινα μόνη καί μέ λιγοστά χρήματα, παρ' όλες τς αντίθετες φήμες πού κυκλοφορούσαν.

Είσαι λοιπόν καί ή πρώτη Έλληνίδα παραγωγός.

Τό 1946, ύστερα από τήν έπιτυχία πού σημείωσε τό «Παπούτσι από τον τόπο σου» του Φίνου μέ σενάριο — σκηνοθεσία Άλέκου Σακελλαρίου, σκέφτηκα, νά ένας τρόπος νά βγάλω τά πρός τό ζείν καί έτσι έκανα τήν πρώτη μου παραγωγή μέ τον Φίνο. Γύρισα τήν ταινία ΜΑΡΙΝΑ μέ σενάριο — σκηνοθεσία του Γιώργου Τζαβέλλα.

Όμως Μαρία εκείνη τήν εποχή ήσουνα ήδη λογοτέχνης, είχε γράψει δύο μυθιστορήματα τά «Δεμένα Φτερά» καί τίς «Άλυσιδες» καί ένα θεατρικό έργο, τό Βυζαντινό «Κάστρο τής Χερσώνας». Νομίζω οτι τό πέρασμά σου στον κινηματογράφο καί ιδιαίτερα στήν σκηνοθεσία έρχεται σάν συνέχεια.

Άλήθεια είχα σκεφτεί οτι αφού μπορώ καί θάζω ανθρώπους στο χαρτί γιατί νά μήν τούς βάλω καί στο πανί επάνω, νά τούς δώ νά ζωντανεύουν. Όμως ο κυριώτερος λόγος πού μέ ώθησε ν' ασχοληθώ μέ τήν σκηνοθεσία ήταν ή ανάγκη νά έργαστώ γιά νά ζήσω, γιατί ή αλήθεια είναι οτι από τά βιβλία μου μόνο ένα στυλό κατάφερα ν' αποκτήσω.

Τήν αγάπηςες όμως τήν δουλειά σου.

Τήν λάτρεψα. Μόνο πού ή αγάπη μου γι' αυτήν ήρθε σιγά - σιγά. Σάν τήν ορεξη πού έρχεται τρώγοντας. Όσο τρύπωνα στά μυστικά της

όσο πάλευα μέ τίς δυσκολίες της, τόσο πιάό πολύ τήν άγαπούσα.

Ποιές ήταν οι κυρίαρχες έμπειρίες που άπόκτησες άπό τά πρώτα γυρίσματα άπό τήν τεχνική άποψη αλλά και όσον άφορᾶ τά οικονομικά μιά πού ήσουν και παραγωγός.

“Άρχισα τό γύρισμα τής πρώτης μου ταινίας πού ήταν «τ' Άρραβωνιάσματα» του Μπόγγρη τό 1948, τελείωσε σ' ένα χρόνο και προβλήθηκε τελικά τό 1950. Οι δυσκολίες πού αντιμετώπισα στην άρχή ήταν άπειρες. Δέν θά ξεχάσω ότι όταν άρχισα τό γύρισμα τής ταινίας ή Γεράρδου ήταν έγκυος τριών μηνών και δέν μου τό είχε πεϊ. “Έτσι άναγκαζόμουνά νά τραβάω κοντινά πλάνα γιά νά μήν φαίνεται ή κοιλιά της. “Υστερα έπιστρατεύτηκε ό Τζόγιας, ό πρωταγωνιστής. Τραβοῦσα τίς σκηνές άνακατωμένες και μετά έπαθε περιτωνίτιδα ό Ζησιμάτος και έμεινε πέντε μήνες στην κλινική, έτσι άναγκάστηκα νά πάρω πλάτη άλλου ήθοποιού γιά νά τελειώσω τήν ταινία. “Όλα αυτά ήταν σέ βάρος τής παραγωγής. Τότε μάθαινα άκόμα. Πώς μπορείς όμως νά γίνεις παραγωγός όταν δέν είσαι γεννημένος έμπορος και δέν έχεις τό κεφάλαιο πού χρειάζεσαι; Μου έκαναν βέβαια πίστωση. Και σ' όλους όπως ήταν τής μόδας τότε έταζα τήν έξόφληση στην πρώτη προβολή τής ταινίας. Χρειάστηκε νά κάνω τρεις ταινίες γιά νά καταλάβω ότι τά χρήματα τής πρώτης προβολής, τ' άρπαζε τά μισά ή Έφορία και τ' άλλα μισά, οι αίθουσες πού έπαιζαν τήν ταινία, τό γραφείο έκμετάλλευσης και οι διαφημίσεις.

Σέ ότι άφορᾶ τό γύρισμα στίς πρώτες μου ταινίες μπορώ νά πώ ότι μάθαινα, ρώταγα συνέχεια. Είχα βέβαια συγκεκριμένες έπιθυμίες μόνο πού δέν είχα πλήρη έλεγχο στό άποτέλεσμα ένώ σιγά σιγά άπόκτησα πείρα. Στίς πρώτες μου ταινίες περισσότερο όραματιζόμουνά κι' όταν θυμάμαι μου έλεγε ό Γαζιάδης αυτό δέν γίνεται έγώ επέμενα και στό τέλος γινότανε. “Η ευαισθησία μου μέ έκανε νά τά βλέπω έτσι. “Ήθελα άς πούμε ένα χταπόδι στόν τοίχο «Δέν πέρνεται είναι πολύ φωτεινός ό τοίχος» μου έλεγε ό Γαζιάδης. «Δέν ξέρω θά βρεις τόν τρόπο νά μου τό φωτογραφίσεις έγώ θέλω σέ κοντινό πλάνο τό χταπόδι» Και στό τέλος βγήκε τό χταπόδι. “Όμως αυτό δέν ήταν γνώση, ή γνώση άποχτήθηκε σιγά-σιγά.

Ποιά μέθοδο άκολουθοῦσες στό γύρισμα, πώς τό προετοιμάζεις, πώς έκανες έλεγχο στίς προθέσεις σου, έκανες γιά παράδειγμα λεπτομερές ντεκουπάζ, έλεγχες τό κάδρο; και ποιά ήταν ή σχέση σου μέ τούς τεχνικούς;

Βέβαια έτοιμάζα τά πάντα ώς τήν παραμικρή λεπτομέρεια. Είχα ένα τετράδιο έργασίας πού τό έλεγα ήμερολόγιο. Σχεδιάζα τά ντεκόρ στό χαρτί. Έβρισκα τούς χώρους έβαζα τίς θέσεις τής μηχανής. Τά έτοιμάζα όλα καί τό μαρτύριο τό μεγάλο ήταν νά περιμένω τούς τεχνικούς νά φωτίσουν. Η αλήθεια είναι ότι μέ τούς τεχνικούς είχα σκυλοκαυγάδες στό τέλος όμως γινόταν αυτό πού ήθελα. Δέν είχαμε καί τά άπαραίτητα μέσα. Στά έξωτερικά περιμέναμε ώρες νά βγει ό ήλιος. Δουλεύαμε μόνο μέ ρεφλεκτέρ. Τό τράβελινγκ ήταν μεγάλη υπόθεση. Έκείνες οι ράγες του ποτέ δέν έφάρμοζαν σωστά. "Άσε τό «μάσημα» πού έκανε κάθε τόσο ή μηχανή στό φίλμ. Κι' ήταν τότε πανάκριβο τό φίλμ όπως καί τώρα. Ήταν καί τά πλατώ πού στην στέγη τους χοροπηδούσε ή βροχή, τότε σταματούσαμε τό σύγχρονο καί τραβούσαμε βουβά. Δουλεύαμε πολλές ώρες. Τό όκτάωρο γιά τούς έργάτες του κινηματογράφου άρχισε νά εφαρμόζεται πολύ άργότερα. Τύχαινε νά δουλέψουμε είκοσιτέσσερεις ώρες συνέχεια. Πολλές φορές καί σαρανταοκτώ. Θυμάμαι, πού λές, τήν δεύτερη μέρα άπ' τά Χριστούγεννα του 53, μπήκα στό πλατώ μέ τόν Γιάννη Τσαρούχη, γιά νά τελειώσουμε τά ψιλολόγια του ντεκόρ γιατί τά μεσάνυχτα θά είχαμε γύρισμα καί βγήκα από κει, ύστερα από σαρανταεννιά ώρες.

"Έκανες ή ίδια τό μοντάζ στις ταινίες σου;

"Άρχισα νά μοντάρω από τήν «Δούκισσα τής Πλακεντίας» ύστερα δηλαδή από τήν όγδοη ταινία μου. Στην άρχή καθόμουνα μέ τόν μοντέρ καί του έλεγα έδω νά κοπεί, εκεί νά κοπεί. Όταν όμως έβλεπα τήν ταινία διαπίστωνα ή ότι είχε πολύ άργήσει νά κοπεί τό πλάνο ή ότι κόπηκε πολύ γρήγορα. Καί έτσι έμαθα νά μοντάρω μόνη μου κι' επειδή δέν τά θόλευα καλά μέ τήν μουθιόλα, περνούσα τό φίλμ μ' ένα φακό, διάβαζα τούς διαλόγους κι' έκοβα εκεί πού ήθελα.

Γιά νά επανέλθουμε στό θέμα τής παραγωγής μετά τίς τέσσερεις δικές σου παραγωγές τήν «Μαρίνα», τόν «Μαρίνο Κοντάρα», «Τ' Άρραβωνιάσματα» καί τήν «Λύκαινα» έγκατέλειψες τήν παραγωγή κι' άσχολήθηκες άποκλειστικά μέ τήν σκηνοθεσία. Ποιοί ήταν οι λόγοι.

Ναί, δέν μπόρεσα νά συνεχίσω σάν παραγωγός γιατί πήγαινα κι' έκανα όλο ταινίες ποιότητας γιά τήν εποχή σάν τόν «Μαρίνο Κοντά-

ρα» «τ' Ἀραβωνιάσματα». Ξεκίνησα δηλαδή από Ἕλληνες από Ἑφταλιώτη, Μπόγρη καί ὄλες αὐτές οἱ ταινίες ζημία μου δώσανε. Ἔτσι δέν μπόρεσα πιά νά κρατηθῶ σάν παραγωγός γιατί ἔπεσα ἔξω. Εἶχα τόσα πολλά χρέη πού κόντεψα ν' αὐτοκτονήσω. Τότε ἦταν πού ὁ κύρ Ἀντώνης ὁ Ζερβός ἀγόρασε τήν «Λύκαινα» κι' ἀμέσως μετά μου ἔμπιστεύτηκε μαζί μέ τόν Μίμη Κομίνη νά γυρίσω τό «Βαφτιστικό».

Ναί ἀλλά γιατί δέν μπόρεσες νά κρατηθεῖς σάν παραγωγός μήπως καί οἱ δύο μεγάλοι παραγωγοί τοῦ Ἑλληνικοῦ κινηματογράφου Φίνος καί Ζερβός μονοπωλοῦσαν τήν παραγωγή; Πῶς γινόταν ἡ ἐμπορική διακίνηση τῶν ταινιῶν.

Ἵταν τελείωνε ὁ παραγωγός τήν ταινία του τήν παρέδινε σ' ἕνα γραφεῖο ἐκμετάλλευσης. Αὐτό τήν διοχέτευε σ' ὅλη τήν Ἑλλάδα καί στό ἐξωτερικό. Ἐκεῖνο τόν καιρό οἱ ταινίες πῆγαιναν στήν Τουρκία, Αἴγυπτο, Ἀμερική. Ἀργότερα πῆραν τόν δρόμο καί γιά ἄλλες χῶρες τῆς Εὐρώπης. Τό γραφεῖο ἐκμετάλλευσης ἔπαιρνε φυσικά τό ποσοστό του κι' αὐτό τό ποσοστό ἄρχισε μ' ἕνα 8% πάνω στίς εἰσπράξεις, κι' ὅσο πλῆθαιναν οἱ ταινίες καί φύτρωναν ὄλλο καί καινούργιοι παραγωγοί, τό ποσοστό μεγάλωνε. Γίνηκε 10%, 12%, 15% καί 20%. Οἱ μεγάλοι παραγωγοί Φίνος, Ζερβός ἀκόμα καί ὁ Νόβακ εἶχαν ὀργανωμένα δικά τους γραφεῖα ἐκμετάλλευσης ὅπως ἔχει καί τώρα ἡ ἐταιρία Καραγιάννης - Καρατζόπουλος.

Τό 1951 ἔπαψες πιά νά ἐργάζεσαι ἀνεξάρτητα καί ἔγινες «σκηνοθέτης - ὑπάλληλος» διαφόρων παραγωγῶν καί τῆς ἐταιρίας ANZEPBOΣ ἕως τό 1967. Μποροῦμε λοιπόν νά ποῦμε ὅτι ἡ δουλειά σου χωρίζεται σέ δύο περόδους. Στήν πρώτη μέχρι τό 1951 πού ἔκανες ταινίες ἀνεξάρτητη σάν ΕΛ ΦΙΛΜ καί ἀπό τό 51 ἕως τό 67 πού ἐργάστηκες σάν σκηνοθέτης κάτω ἀπό τίς ἐντολές ἄλλων. Μαρία νομίζεις ὅτι ἡ δουλειά σου αὐτῶν τῶν δύο περιόδων στό ἐπίπεδο τῆς μορφῆς παρουσιάζει διαφορές;

Οἱ πρῶτες μου ταινίες εἶχαν ἠθογραφικό χαρακτήρα μετά ἔκανα ταινίες μελό. Ἀλλά ἦταν ὅλη ἡ ἐποχή τέτοια.

Σέ τί νομίζεις ὅτι συνίσταται τό μελό.

Τό μελό δέν ήταν μόνο στό σύνολο τής ιστορίας αλλά και στήν σκηνοθεσία, γιά παράδειγμα ἄν πείσμωνε κάποιος αὐτό τόβγαζα μέσα ἀπό ἕνα κοντινό τής σφιγμένης γροθιάς.

Ἐσύ ὅταν γύριζες τίς σκηνές συμμετείχες συναισθηματικά;

Καί βέβαια. Ἄφου τό ἔνωθα, ἔκλαιγα, φώναζα. Πάθαινα πῶς νά τό κάνουμε.

Πῶς ἔβλεπε ὁ κόσμος τίς ταινίες τής ἐποχῆς ἐκείνης.

Μέ πολλή ἀγάπη. Μπορῶ νά πῶ, στήν ἀρχή μέ φανατισμό. Ὅχι βέβαια ὅλος ὁ κόσμος. Μέ τόν καιρό καί μέ τό πνίξιμο τής ἀγοράς μέ ἑλληνικές ταινίες ὁ κόσμος χωρίστηκε ἄς πούμε σέ δύο στρατόπεδα. Στό στρατόπεδο τῶν Ἑλίτ πού περιφρονοῦσε τήν ἑλληνική ταινία καί τοῦ «λαοῦ» πού τήν ἀγκάλιασε σάν κάτι δικό του ὡς τό τέλος τής.

*Σ' ὅλη αὐτή τήν περίοδο τής σκηνοθετικῆς σου δραστηριότη-
τας εἶχες μιά αἴσθηση μοναδικότητος ἀπ' τό γεγονός ὅτι
ἦσουν ἡ μόνη γυναίκα κινηματογραφίστρια.*

Ἐνωθα ἀπλᾶ ὅτι εἶμαι ἕνας ἐργάτης πού πρέπει νά δουλεύει σκληρά γιά νά ζήσει. Ὅμως κοντά σ' αὐτό ἐπειδή ἀγαποῦσα αὐτή τή δουλειά ἤμουν κι' εὐτυχημένη πού τήν βρήκα. Κι' ἄν εἶχα ἄγχη σ' αὐτό δέν μοῦ ἔφταιγε κανείς, μπορούσα νά εἶχα γίνει δακτυλογράφος. Γιά ἕνα πρᾶγμα πάντως εἶμαι εὐχαριστημένη ὅτι ἔστω καί ἀργά κάνω τήν αὐτοκριτική μου.

Εἶχες σχέδια καί ἐπιδιώξεις πού δέν κατάφερες νά πραγματοποιήσεις;

Εἶχα γράψει ἕνα σενάριο μέ τόν τίτλο « Ἀνθρωπότητα ὦρα μηδέν» ἤθελα πολύ νά τό σκηνοθετήσω ἀλλά δυστυχῶς δέν μπορούσα νά βρῶ παραγωγό. Εἶχε ἐνδιαφερθεῖ ὁ Φίνος νά τό ἀγοράσει, ἀλλά δέν εἶχε καμμία ἐμπιστοσύνη στίς γυναῖκες. Ἐλεγε θυμᾶμαι, «ἡ γυναίκα δέν πρέπει νάναί σκηνοθέτης». Ὅταν πάλι γύριζα τά Ναυάγια τής

ζωής μέ παραγωγό τόν Σαρόγλου τοῦ εἶχε πει «ὄλο σου τό ἐπιτε-
λειο εἶναι θαυμάσιο, ὠραῖο τό σενάριο, τό μόνο μελανό σημεῖο εἶναι
ἡ σκηνοθέτις. Ἄργότερα ὅμως ὅταν εἶδε τή δουλειά μου, μοῦ ἔδω-
σε συγχαρητήρια.

*Πῶς ἐξηγεῖς τήν ἀνανέωση στό ἐνδιαφέρον τοῦ κόσμου γιά
τόν κινηματογράφο καί τί γνώμη ἔχεις γιά τόν «Νέο Ἑλληνικό
Κινηματογράφο».*

Νομίζω ὅτι ὁ κόσμος χόρτασε ἀπό τήν τηλεόραση καί ρίχτηκε ξανά
στόν κινηματογράφο μέ τήν ἐλπίδα ὅτι θά δεῖ κάτι καλύτερο ἀπ'
αὐτά πού τοῦ δείχνει ἡ τηλεόραση. Ἐδῶ νομίζω ὅτι πρέπει νά
προσέξουν οἱ παραγωγοί καί νά μήν παρασυρθοῦν ἀπό σποραδικές
ἐπιτυχίες καί ξαναπάρουν τόν ντορό τοῦ πεθαμένου πιά παλιοῦ
Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου. Ὅταν ἄρχισε αὐτό πού λέμε «νέο
κῦμα στόν κινηματογράφο» παρακολουθοῦσα ἀκόμα τά πράγματα,
μιά καί τώρα ἔχω ἀποσυρθεῖ καί σπάνια βγαίνω, καί ὁμολογῶ πῶς ἡ
δουλειά τους μέ συνεκλόνησε.



*Γ. Δανάλης, Δ. Σταρένιος, Μ. Πλυτά, Ν. Μοσχονάς, Τ. Μπαλοδήμος, Λ.
Διανέλλος.*

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ — ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ ΜΑΡΙΑΣ ΠΛΥΤΑ

Τίτλος	Χρον.	Παραγωγή	Σκηνοθεσία	Σενάριο	Ήθοποιοί	Συνεργάτες
Μαρίνα	1946	Συμπαγωγή μέ τον Φίνο	Α. Σακελλά- ριος	Α. Σακελλά- ριος	Α. Κωνσταντάρης	
Μαρίνος Κοντάρης	1947	Έλ. Φίλμ	Γ. Τσαβέλας	Γ. Τσαβέλας	Μάνος Κατράκης Βασίλης Διαμαντόπουλος	
Άρραβωνιά- σματα	1949	Έλ. Φίλμ	Μαρία Πλυτά	Σ. Μακρή	Αίμ. Βάακης, Νίκος Τζό- γιας, Ντίνος Ήλιόπουλος Α. Ζησιμάτος, Έλλη Ξαν- θάκη, Άνθη Μηλιάδου.	Καζάσογλου «Μουσική» Τσαρούχης «Σκηνογραφία»
Λύκαινα	1951	Έλ. Φίλμ	Μαρία Πλυτά	Σ. Μακρή Μαρία Πλυτά	Κατσέλη, Ήλιόπουλος, Ζησιμάτος	
Βαφτιστικός	1952	Άνξερθός & Μίδας Φίλμ	Μαρία Πλυτά	Άντώνης Ζερβός	Ζαχαράτου Άνθη Άλεξανδράκης Άλέκος Φωτόπουλος Μίμης	
Εύα	1953	Μίδας Φίλμ & Άνξερθός	Μαρία Πλυτά	Άνδρ. Λαμπρινός	Άλεξανδράκης Άλέκος Σγουρίδου Νίνα, Κατράκης Μάνος, Ν. Ήλιόπουλος	
Τό κορίτσι της γεπριιάς	1954	Ν. Σαμπατάκος και Χρήστος Μανιάτης	Μαρία Πλυτά	Άνδρ. Λαμπρινός	Γιούλη Σμαρούλα, Φούν- τας Γιώργος, Όρέστης Μακρής, Καρούσος Τζα- φέρης	Τσαρούχης «Σκηνικά»
Ή Δούκισσα της πλακεντί- ας	1956	Ν. Σαμπατάκος και Χρήστος Μανιάτης	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Ρίτα Μυράτ Βούλα Ζουμπουλάκη	Μ. Άγγελόπουλος «Σκηνικά — Κοστούμια»
Τζιπ Περίπτε- ρο και άγάπη	1957	Άνξερθός	Μαρία Πλυτά	Μαιάνδρος	Χατζηχρήστος, Ρίζος Βίλμα Κύρου	
Μόνο για μία ύχτα	1958	Σαμπατάκος	Μαρία Πλυτά	Μάτσας - Άσημα- κόπουλος	Φούντας, Βέγγος Ζουμπουλάκη	

Διπλή θυσία	1959	Μεραβίδη	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Ντενόγιας	
Ναυάγια τής ζωής	1960	Μπάμπης Σαρόγλου	Μαρία Πλυτά	Διασκευή Λάσκου	Καρέζη, Καρούσος, Μπάρκουλης, Κακκαβάς, Ρ. Μουσούρη	
Ήρθες άργά	1961	Μεραβίδης	Μαρία Πλυτά	Μάτσας - ΄Ασημακόπουλος	Χατζηαργύρη, Καρούσος Μπάρκουλης	
΄Ανδρας είμαι και τό κέφι μου θά κάνω	1961	Νόβακ	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Ζουμπουλάκη	Βαρλάμος
Ζήλεια	1963	Νόβακ	΄Ο. Λάσκος	Μαρία Πλυτά	Μπ. ΄Ασημακοπούλου	
Λουστράκος	1963	΄Ανζερεβός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Παπαμιχαήλ, Κουνελάκη Κάιλας Βασίλης	
΄Ασωτος	1964	΄Ανζερεβός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Νίκος Μοσχονάς Καλογεροπούλου	
΄Ανήφορος	1964	Πυλαρινός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Καλογεροπούλου, Φέρτης	
Νικητής	1965	΄Ανζερεβός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Παπαμιχαήλ, Κουνελάκη Καλλέργης	
΄Εμποράκος	1967	΄Ανζερεβός	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Καρράς Κώστας, Λυγίζος Κάιλας	
΄Ανάμεσα σέ δύο γυναίκες	1967	Καραγγιάνης	Καραγγιάνης	Μαρία Πλυτά	Κάιλας Σόκαλη Μαρία	
΄Αγνωστη τής νύχτας	1970	Δημήτρης Λεών	Μαρία Πλυτά	Μαρία Πλυτά	Καμπανέλλης Γιώργος Καλλέργης Λυκοδργος	
Μιά μάνα κατηγορείται	1972	΄Αθραμέας	΄Αθραμέας	Μαρία Πλυτά	Μπέτυ ΄Αρβανίτη	
Οί ΄Ξεντεμένοι	1974	΄Αθραμέας	΄Αθραμέας	Μαρία Πλυτά		

ΛΙΛΑ ΚΟΥΡΚΟΥΛΑΚΟΥ

Ἡ Λίλα Κουρκουλάκου εἶναι ἡ δεύτερη μετὰ τὴν Μαρία Πλυτά, Ἑλληνίδα σκηνοθέτης. Σπούδασε στὴν Ἰταλία, κινηματογράφο στὸ Centro Sperimentale di Cinematographia σέ μιά ἐποχὴ πού καθηγητές ἦταν ὁ Ντέ Σίκα, ὁ Ροσελλίνι, ἡ Ἰνγκριντ Μπέργκμαν, ὁ Μπλαζέτι, ὁ Ρότσι, ὁ Πρόσπερι καὶ ἄλλοι. Σάν φοιτήτρια δούλεψε σέ ταινίες τοῦ Ρότσι, τοῦ Ροσελλίνι καὶ τοῦ Φελλίνι.

Τὸ βασικό της πιστεύω συνίσταται στό ὅτι «ὁ σκηνοθέτης πάνω ἀπ' ὅλα πρέπει νάναί πανεπιστήμονας δηλαδή ὀφείλει συνεχῶς νά ἐνημερώνεται πάνω σέ ὅλους τοὺς τομεῖς τῆς ἀνθρώπινης σκέψης καὶ ἐπιστήμης.

Ἡ σκηνοθεσία εἶναι βασικά σκέψη, σύλληψη. Στὴν ὑλοποίηση της κανένα ἐμπόδιο δέν μπορεῖ νά τὴν ματαιώσει ἢ νά ἀλλοιώσει καὶ τὴν παραμικρὴ λεπτομέρεια».

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

1958 — *Νησί τῆς Σιωπῆς*. Ταινία κοινωνικὴ πού ἀφορᾶ τὴν ζωὴ τῶν λεπρῶν τῆς Ἑλλάδας στὴν Σπιναλόγκα. Ἡ ταινία ἐκπροσώπησε τὴν Ἑλλάδα στὸ φεστιβάλ Βενετίας τὸ 1958-59.

1961 — *Ὁ κομήτης τοῦ Χάλλεϋ*. Θέμα τῆς ταινίας ὁ κίνδυνος τῆς καταστροφῆς τῆς γῆς ἀπὸ τὸν φανταστικὸ κομήτη τοῦ Χάλλεϋ πού ἐμφανίστηκε τὸ 1911 καθὼς καὶ οἱ ψυχολογικὲς ἐπιπτώσεις στὸ χαρακτῆρα τοῦ ἀτόμου καὶ στὸ κοινωνικὸ σύνολο. Ἐπαιξάν 14 πρωταγωνιστές καὶ 1500 κομπάρσοι.

1964-66 — *Ἐλευθέριος Βενιζέλος*. Ἡ ταινία ἐγίνε κατὰ τὴν περίοδο τῆς μοναρχίας. Εἶναι ἡ πρώτη πολιτικὴ Ἑλληνικὴ ταινία μὲ τὴν ἔννοια ὅτι ἀφορᾶ τὴν πολιτικὴ ἱστορία τῆς Ἑλλάδας.

1965 — *Ραντεβοῦ στὴν Ἀθήνα*. Ἡ ταινία δέν προβλήθηκε ποτέ στὴν Ἑλλάδα· εἶναι ἡ πρώτη Ἑλληνοβουλγαρικὴ συμπαραγωγὴ μὲ θέμα τοὺς Βαλκανικοὺς ἀγῶνες πού ἐγίναν στὴν Ἑλλάδα. Τέλειω-

νε μέ τό 24ωρο τής ζωής στήν φανταστική Βαλκανική πρωτεύουσα πού συγκέντρωσε στοιχεία όλων τών Βαλκανικῶν κρατῶν. Ὅλη ἡ σύνθεση στηρίχτηκε στή «Χάρτα» τοῦ Ρήγα Φεραίου.

1972 — *Διονύσιος Σολωμός* Ἡ ταινία ἔγινε μετά ἀπό διαγωνισμό πού προκήρυξε τό Ἐθνικό Ἰδρυμα «Βασιλεὺς Παῦλος».

1978 — *Κύπρος τό μεγάλο σταυροδρόμι* ταινία γιά λογαριασμό τής Ε.Ρ.Τ.

— Ἄκόμα ἐκπομπές συνολικῆς διάρκειας 300 περίπου ὥρῶν γιά τήν Τηλεόραση.



Ἡ Λίλα Κουρκουλάκου μέ τήν μοντέζ Δέσπω Μαρουλάκου καί τοὺς ὑπόλοιπους συνεργάτες τῆς σέ γύρισμα στήν Κύπρο.



Ἡ Μαργαρίτα Λυμπεράκη μέ τόν Νίκο Κούνδουρο τήν ἐποχή πού γυρίζονταν «Ἡ Μαγική Πόλη».

ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ ΛΥΜΠΕΡΑΚΗ

Ἡ Μαργαρίτα Λυμπεράκη εἶναι κυρίως γνωστή σάν συγγραφέας μυθιστορημάτων καί θεατρικῶν ἔργων. Εἶναι ὅμως ἐπίσης καί σεναριογράφος. Ἡ παρουσία της στό χώρο τοῦ κινηματογράφου συνδέεται μέ μία μεγάλης σημασίας παρέμβαση στόν κινηματογραφικό χώρο.

Ἄκριβέστερα πρόκειται γιά τήν παρέα Μ. Χατζηδάκη, Ν. Κούνδουρου, Μ. Λυμπεράκη πού στίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '50 σημειώνει τήν πρώτη οὐσιαστική παρέμβαση τῶν ἀνεπτυγμένων κοινωνικά καί πολιτιστικά στοιχείων σ' ἕνα χώρο πού διέπονταν ὀλοκληρωτικά ἀπ' τήν ὑπανάπτυξη. Ἡ παρέμβαση αὐτή πού ὑλοποιήθηκε μέ τήν ταινία «Μαγική Πόλη» ἔγινε αἰσθητή ἀλλά δέν στάθηκε ἰκανή ν' ἀναπροσανατολίσει τήν ἑλληνική κινηματογραφία πού ἀκόμα καί μέχρι τίς ἀρχές τῆς δεκαετίας τοῦ '70 κινούνταν στήν τροχιά τῆς ὑπανάπτυξης. Ἡ συμβολή τῆς Λυμπεράκη σάν σεναριογράφου ἦταν σημαντική ὅσο καί τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ μουσικοῦ σ' αὐτή τήν ταινία. Ἐπρόκειτο κυριολεκτικά γιά μία ὀλοκληρωτικά νέα διάσταση πού τό πνεῦμα της δέν ἔγινε κατανοητό παρά πολλά χρόνια ἀργότερα.

Σέ διαφορετικό κλίμα, πλαίσιο καί ἐποχή τοποθετεῖται τό δεύτερο σενάριο τῆς Λυμπεράκη «ΦΑΙΔΡΑ» πού γύρισε ὁ Jules Dassin τό 1963. Ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ μιά καθαρά κοσμοπολίτικη διάσταση στό περιεχόμενο καί τό ὕφος μέ ἐλάχιστα στοιχεῖα ἑλληνικότητας πέρα ἀπ' τίς ἀναφορές στόν ἀρχαῖο μύθο τοῦ Ἴππόλυτου.

Μιά μαγνητοφωνημένη αὐτοπαρουσίαση

Ἐκείνη τήν ἐποχή, ὁ Μάνος*, ὁ Νίκος* κι' ἐγώ εἴμασταν μιά «παρέα». Βλεπόμαστε καθημερινά, εἶχαμε ἓνα αὐτοκίνητο καί πηγαίναμε βόλτες ἀπό τήν Βουλιαγμένη στήν Πάρνηθα κι ἀπό τήν Πάρνηθα στήν Βουλιαγμένη. Οἱ Κουνδουραῖοι εἶχαν ἓνα σπίτι, Ἡρακλείτου 8, πού ἦταν τό στέκι· μπαινόβγαينه κόσμος, συζητάγαμε. Ἐτσι κάπως μπήκε ἡ ἰδέα νά γίνει μιά ταινία.

Ἦταν ἔγραφα κάθε μέρα τό ἔλεγα στόν Νίκο καί στόν Μάνο καί τό βράδυ τό συζητούσαμε καί προχωρούσαμε. Πηγαίναμε σ' ἓνα καφενεῖο στήν Ὀμόνοια πού παίζαν μπιλλιάρδο καί τῶλεγαν *Μαγική Πόλη*. Ἦταν μιά συνεργασία πραγματική, πού δέν μοῦ ξανασυνέβη. Ὅλα ἦταν μιά τρέλλα.

Ἦταν ἔγραφα κάθε μέρα τό ἔλεγα στόν Νίκο καί στόν Μάνο καί τό βράδυ τό συζητούσαμε καί προχωρούσαμε. Πηγαίναμε σ' ἓνα καφενεῖο στήν Ὀμόνοια πού παίζαν μπιλλιάρδο καί τῶλεγαν *Μαγική Πόλη*. Ἦταν μιά συνεργασία πραγματική, πού δέν μοῦ ξανασυνέβη. Ὅλα ἦταν μιά τρέλλα.

Ἦταν ἔγραφα κάθε μέρα τό ἔλεγα στόν Νίκο καί στόν Μάνο καί τό βράδυ τό συζητούσαμε καί προχωρούσαμε. Πηγαίναμε σ' ἓνα καφενεῖο στήν Ὀμόνοια πού παίζαν μπιλλιάρδο καί τῶλεγαν *Μαγική Πόλη*. Ἦταν μιά συνεργασία πραγματική, πού δέν μοῦ ξανασυνέβη. Ὅλα ἦταν μιά τρέλλα.

Ἦταν ἔγραφα κάθε μέρα τό ἔλεγα στόν Νίκο καί στόν Μάνο καί τό βράδυ τό συζητούσαμε καί προχωρούσαμε. Πηγαίναμε σ' ἓνα καφενεῖο στήν Ὀμόνοια πού παίζαν μπιλλιάρδο καί τῶλεγαν *Μαγική Πόλη*. Ἦταν μιά συνεργασία πραγματική, πού δέν μοῦ ξανασυνέβη. Ὅλα ἦταν μιά τρέλλα.

Ἦταν ἔγραφα κάθε μέρα τό ἔλεγα στόν Νίκο καί στόν Μάνο καί τό βράδυ τό συζητούσαμε καί προχωρούσαμε. Πηγαίναμε σ' ἓνα καφενεῖο στήν Ὀμόνοια πού παίζαν μπιλλιάρδο καί τῶλεγαν *Μαγική Πόλη*. Ἦταν μιά συνεργασία πραγματική, πού δέν μοῦ ξανασυνέβη. Ὅλα ἦταν μιά τρέλλα.

όπως τό Δουργούτι. Έμεις δείξαμε αυτές τīs συνοικίες πρίν είκοσι χρόνια καί άκόμα οί έφημερίδες άσχολούνται μ' αυτά τά πράγματα. Βλέπαμε τīs Ιταλικές ταινίες καί λέγαμε τί *miracolo Milano* τί *miracolo Δουργούτι*.

Τότε είχαμε αισθανθει πολύ κοντά σ' αυτό τό ρεύμα του νεο-ρεαλισμού πού άγγιζε τόν κόσμο καί ή τέχνη γιά μās περνούσε από μιá χαρά ζωής. Έ τέλεια φιλία καί συνεργασία.

Όταν τελείωσε ή ταινία, ένθουσιασμένοι έτοιμάσαμε τīs κόπιες γιά νά πάμε στό φεστιβάλ τής Βενετίας. Όμως ή άδεια δέν ήρθε ποτέ. Έ ταινία κρίθηκε από τήν Γενική Διεύθυνση Τύπου του Έπουργείου Προεδρίας σάν άντιτουριστική, γιατί οί χώροι πού έδειχνε ή ταινία ήταν προσφυγικοί καί γι' αυτό ή Έλλάδα δυσφημιζόταν.

Τότε δέν ξέραμε τί νά κάνουμε. Πήγαμε καί είδαμε τήν Έλένη Βλάχου καί τής είπαμε έλα νά δεις τήν ταινία. Τήν είδε, τής άρεσε καί είπε ότι αυτή ή ταινία άφοϋ έχει πρόσκληση από τό Φεστιβάλ Βενετίας πρέπει νά πάει.

Έ ταινία πήγε στό Φεστιβάλ αλλά μ' όλες αυτές τīs περιπέτειες έφτασε έκπρόθεσμη καί παίχτηκε εκτός φεστιβάλ.

Είχε μεγάλη έπιτυχία καί θεωρήθηκε άποκάλυψη.

Έ ιστορία τής απαγόρευσης μοιάζει άρκετά μέ τήν φετεινή περιπέτεια του Κούνδουρου μέ τό 1922.

«ΦΑΙΔΡΑ»

Άπό τήν *Μαγική Πόλη* στή *Φαίδρα* ύπάρχει χρονική άπόσταση. Άπό τό Δουργούτι μέ τīs άπειρες δυσκολίες βρέθηκα σέ τράβελινγκ μέσα στό Βρετανικό Μουσείο.

Τό κεντρικό γυναικείο πρόσωπο τής *Φαίδρας* έχει σχέση μ' όλο μου τό έργο καί τό πρίν καί τό μετά. Τώρα ανακαλύπτω ότι έχει πολύ μεγαλύτερη σχέση μέ τόν *Σπαραγμό* καί τά *Έρωτικά*. Έ μάχη τών δύο φύλων πάντοτε μ' ένδιέφερε. Τό σενάριο γιά τήν έποχή του ήταν τολμηρό. Έταν μιá *Φαίδρα* έρωτευμένη μέ τό γυιό της καί μιá γυναίκα μ' ένα πολύ νέο παιδί.

Έ *Φαίδρα* γράφτηκε σ' έξη μήνες στήν Έδρα. Μόλις τήν τελείωσα τήν πήγα στό Παρίσι καί τότε μου είπε ό Ντασσέν ότι έγραφε ένα

σενάριο για τόν Περικλή. Ἡ Μελίνα διάβασε τό σενάριο κι' ένθουσιάστηκε. "Έκλεισε τόν Ντασσέν σαρανταοκτώ ώρες σ' ένα δωμάτιο νά διαβάσει τήν *Φαίδρα*. Ἀπειλοῦσε ὅτι ἂν δέν τήν γυρίσει ὁ Ντασσέν θά πηγαίναμε στόν Λουϊ Μάλ. "Έτσι ξαφνικά ἀποφασίστηκε ἡ *Φαίδρα* καί ένῶ τό ένα καλοκαίρι ἔγραφα τό σενάριο τό ἄλλο καλοκαίρι γυρίστηκε. Τό σενάριο στάλθηκε στόν Ἄντονυ Πέρκινς καί στόν Ράλφ Βαλλόνε, ένθουσιάστηκαν. Παραγωγός ἦταν ἡ ἔταιρία United Artists πού χρηματοδοτοῦσε τόν Ντασσέν. Ὁ Πέρκινς ἦταν πολύ ὠραῖος Ἴππόλυτος.

Καμιά φορά στήν ἰδιωτική ζωή ενός συγγραφέα ὑπάρχουν συμπτώσεις πού τόν βοηθάνε νά διαλέξει ένα τέτοιο θέμα κι ὄχι ἄλλο. Ἐδῶ ἡ αὐτοβιογραφία, οἱ προσωπικές ἐμπειρίες συμβαδίζουν μέ τό ἔργο. Ὁ κινηματογράφος γιά μενα ὅσον ἀφορᾶ τό σενάριο ἀπό τήν μιά μεριά μέ γοητεύει καί ἀπό τήν ἄλλη εἶναι κάτι πού φοβᾶμαι. Οἱ λόγοι τοῦ φόβου μου εἶναι τό χάσμα πού ὑπάρχει μεταξύ τοῦ συγγραφέα καί τοῦ σκηνοθέτη δηλαδή ἡ ἔπρεπε νά γίνω σκηνοθέτης πού δέν πρόκειται ποτέ νά γίνω ἢ θά ἔπρεπε ὁ σκηνοθέτης νά γράφει ἄν ὁ σενάριο ἢ πιά νά ὑπάρχει ἡ τέλεια συνεργασία πρᾶγμα πολύ σπάνιο, σπανιώτερο κι ἀπό ένα καλό γάμο.

Ἡ εἰκόνα καί ἡ πλοκή μέ ὀδηγοῦν στό σενάριο. Βρίσκω ὅτι καί ἡ πιό ἀπλή πλοκή πρέπει νά ἔχει κάτι πού νά σέ κρατάει. Προτιμῶ νά κάνω ένα σενάριο ἀπό τό μηδέν κάτι τελείως δικό μου· ἡ διασκευή παρουσιάζει πολλά προβλήματα χωρίς νά ἔχεις καί τήν ἱκανοποίηση ὅτι δημιουργεῖς κάτι τελείως δικό σου.

"Ἄν ὑπῆρχε ζωντανός Ἑλληνικός Κινηματογράφος καί θά εἶχα κάνει ἄρκετά σενάρια καί θά εἶχα καί τώρα ὀρεξη νά κάνω περισσότερα. Οἱ σκηνοθέτες εἶναι ὅλοι ένα εἶδος Δόν Κιχώτες, καί ὑπάρχουν τόσα παρθένα θέματα ὅμως ὁ κινηματογράφος δυστυχῶς δέν εἶναι μιά κανονική δουλειά δέν ὑπάρχει χρηματοδότηση, δέν ὑπάρχει βιομηχανία κινηματογράφου.

Οἱ γυναῖκες ἔχουν πολλά πράγματα νά ποῦν, ὑπάρχει μιά τεράστια εὐαισθησία πού δέν ἔχει βγεῖ. Τώρα πιά ἡ γυναίκα δέχεται ὅτι εἶναι γυναίκα γιατί τό κύριο πρόβλημα τοῦ φεμινισμοῦ εἶναι ἡ ἀποδοχή τῆς θηλυκότητος. "Έτσι ὅταν ἡ γυναίκα βρεῖ τόν ἑαυτό της ὁ πόλεμος δέν θά εἶναι ἕνας ἐξωτερικός πόλεμος τῶν δυό φύλων ἀλλά κάπου ἄλλοῦ, μέ τόν ἴδιο της τόν ἑαυτό σέ σχέση βέβαια μέ τό περιβάλλον.

TONIA ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

Τό σινεμά είναι ένα παράθυρο πού τ' ανοίγεις και πηγαίνεις αλλού. Κι' από κει άντλεις πράγματα πού σέ βοηθοῦν νά συνεχίσεις. Κάτι κοινωφελές. Καί μόνο πού υπάρχει, μιά ταινία κάνει καλό. Αὐτή ἦταν ἡ πρώτη μου στάση σάν θεατῆ πού ώριμάζει καί θέλει νά περάσει στό θέαμα. Ἡ ἀγνόητα τῆς παιδικῆς ψυχῆς πού θέλει νά προσφέρει αὐτό πού παίρνει καί στούς ἄλλους. Στό σινεμά μπορούσαν νά καναλιζαριστοῦν κι' ὅλα τ' ἄλλα πράγματα πού μ' ἄρεσε νά κάνω.

«Τ' ἀπαγορευμένα Παιχνίδια» τοῦ Κλεμάν: ἡ ταινία πού μ' ἔκανε νά κατάλάβω πώς θέλω νά κάνω κινηματογράφο.

Ἄμερικάνικος κινηματογράφος: ἡ βάση τῆς παιδείας μας.

Τά υπόλοιπα ἦλθαν ἀργότερα, σέ μιά ἡλικία πού δέχεται περισσότερο τό μυαλό κι' ὄχι τό ἔνστικτο, τό ὑποσυνείδητο, πού εἶναι ἡ οὐσία. Στό Παρίσι βρέθηκα σέ μιά πολύ τρυφερή ἡλικία. Ἐνας χώρος πού μπορεῖ νά σοῦ προσφέρει τά πάντα κι' ἐσύ δέν μπορεῖς νά κάνεις ἐπιλογές γιατί δέν ἔχεις τό ὑπόβαθρο πού σοῦ ἐπιτρέπει νά ἐπιλέγεις.

1960. IDHEC καί Νουβέλ Βάγκ, Ἄντονιόνι, Φελλίνι, Μπουνουέλ. Ἡ Νουβέλ Βάγκ καμμία ἐπίδραση, ἔκτος ἀπό τή «Χιροσίμα» τοῦ Ρεναί καί τοῦ «Ζύλ καί Ζίμ» τοῦ Τρυφώ. Πολύ ἀργότερα, τό «Ἀρσενικό - Θηλυκό» τοῦ Γκοντάρ (1966).

Ὅταν εἶχα χαλάσει 50 καρρέ προσπαθώντας νά κάνω μιά κόλληση, κατάλαβα πώς δέν κάνω γιά τό μοντάζ.

Στό τμήμα τῶν ὄπερατέρ, δεκαεπτὰ ἀρσενικοί κι' ἐγώ. Μοῦ ἔκαναν τή ζωή δύσκολη. Ἔτσι ἦλθε ἡ ἀδιαφορία γιά τή γνώμη τῶν ἄλλων (ὅταν ἔχεις τόν κόσμο ἐναντίον σου, ὀδηγεῖσαι στήν ἀνεξαρτησία, κάνεις πειράματα πού δέν θά ἔκανες διαφορετικά, καί δέ θά μάθαινες ποτέ).

Σύγκρουση μιᾶς ἀρσενικῆς δουλειᾶς μέ τή θηλυκότητά σου.

Αὐτό εἶναι ἴσως τό βασικό πρόβλημα.

Πτυχίο ὄπερατέρ.

Ἐπιστρέφοντας, ἤξερα πώς εἶχα ν' ἀντιμετωπίσω ἕνα χώρο ἀγνωστο πού δέν εἶχα κανάλια νά περάσω σ' αὐτόν.

Δέν ἀντιμετώπισα ποτέ τίς ταινίες τοῦ Φίνου σάν σινεμά. Τοῦ Κούν-
δουρου καί τοῦ Κακογιάννη, ναί.

1963. Μπέτσος Φίλμ. Διακοπή σχέσεων μέ σινεμά.

Δακτυλογράφος.

Δημοσιογράφος στήν « Αλλαγὴ».

ἽΟχι πιά σάν θεατῆς, ἀλλά σάν κριτικός. ἽΑλλο πράγμα.

Σχέση μέ ἑλληνικές ταινίες, ὀδυνηρή.

1966. Δείγματα ἀναγέννησης: «Μέχρι τό Πλοῖο» τοῦ Δαμιανοῦ.

1967. Τό πρῶτο μου ταινιάκι καί μαχαίρι στήν κριτική. Νά μοῦ κοπεῖ
τό χέρι ἄν τό ξανακάνω...

Κρίση δικτατορίας:

ἽΗ πολιτική ἕνας χῶρος ἐγκληματικός.

ἽΟτιδήποτε κι' ἄν λές δημόσια κάνει κακό. ἽΟποια εἰκόνα καί νά
στήσεις, μιλάς δημόσια, ἐκφράζεις ἀπόψεις.

Νά εἶσαι χρήσιμος, σημαίνει νά ἐργάζεσαι μέ στόχο τήν παραγωγι-
κότητα. Νά μαθαίνεις τούς ἀνθρώπους νά ζοῦν χωρίς ποιότητα, νά
θυσιάζουν τήν αἰσθητική στήν ὑλική ἐπιβίωση.

Μιά ὀλόκληρη ἰδεολογική θέση.

Ξεπεράστηκε πολύ ἄργά.

ἽΑπελευθέρωση στόν συμβιβασμό:

Γιά ποιό λόγο ἐγώ θά σέρνω περισσότερες εὐθύνες ἀπό τούς
ἄλλους;

Δέχομαι νά συμβάλλω στή διαιώνιση τοῦ κόσμου ὅπως εἶναι,
συμμετέχοντας.

Δέχομαι ν' ἀπωλέσω τ' ὄραμα νά κάνω τόν κόσμο καλύτερο.

Δέχομαι πῶς δέν μπορῶ νά προσφέρω παρά μόνο στούς ὁμοίους
μου.

1973. Ἵωάννης ὁ Βίαιος.

Βαθύτατα αὐτοβιογραφική. Μ' ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, δέν πέρασε
τίποτα στούς ἽΕλληνες κριτικούς, σάν νά ὑπῆρχε ἕνα τεῖχος ἀνάμε-
σά μας, σά νά μήν τούς ἀφοροῦσε. Μοῦ ἔκανε τεράστια ἐντύπωση ἡ
ἀπήχηση πού εἶχε στούς Γερμανούς, μολονότι τά βιώματά τους
εἶναι διαφορετικά.

"Ίσως γι' αυτό ακριβώς.

Ο ήρωας είναι άνδρας:

"Όταν στήν όθόνη ένα πρόσωπο φοράει φουστάνια, φορτίζεται με ειδικές συνθήκες. Ή γυναίκα δέν είναι τό σύμβολο του Άνθρώπου.

"Έχει ειδικά προβλήματα. Αύτά πού άφοροϋν τόν άνδρα, άφοροϋν καί τή γυναίκα, τό αντίστροφο δέν είναι άπαραίτητο.

Ή γυναίκα είναι μιά ειδική κατηγορία άνθρώπου, ένας άνθρωπος σύν κάτι. Κι' αυτό τό «σύν» μπορεί νά είναι έμπόδιο στό νά βάλεις μιά γυναίκα νά συμβολίσει τό Γένος.

Ο Γιούνγκ λέει ότι τό ύποσυνείδητο κάθε άνθρώπου ανήκει στό αντίθετο φύλο. (Φελλίνι, Άντονιόνι, Γκοντάρ, Μπέργκμαν: ήρωίδες γυναίκες). Στήν τέχνη αυτό πού έκφράζεται είναι τό ύποσυνείδητο.

Κάποιες χιλιάδες χρόνια άνθρώπινης ιστορίας, ή γυναίκα είχε ένα ρόλο αύστηρά προσδιορισμένο μέσα σέ μιά κοινωνική συγκρότηση πού, μέ όλα τ' άρνητικά της, επέτρεψε στόν άνθρωπο νά επιβιώσει, νά πολλαπλασιασεί καί νά κυριαρχήσει.

Έδώ κι' έκατό μόνον χρόνια, μέσ' από συγκεκριμένες κοινωνικές άνακατατάξεις οί ρόλοι τών φύλων άμφισθητοϋνται κι' αυτό όδηγεί σέ προβλήματα πολύ πιά σημαντικά άπό τό νά παραπονιόμαστε ότι δέν μās άναγνωρίζουν.

Μέσα σ' αυτές τίς άμφισθητήσεις τών πάντων, όλοι χτυπιόϋνται καί τάχουν χαμένα: άρσενικοί, θηλυκοί καί οϋδέτεροι.

Μετά τήν IDHEC, δέν είχα ιδιαίτερα προβλήματα σάν γυναίκα.

"Ίσως ό Έλληνικός χώρος είναι ειδικός.

Στή Δύση, ύπάρχει ή πατριαρχική δομή. Σοϋ δίνουν τά δικαιώματα, αλλά σοϋ άμφισθητοϋν τήν ικανότητα. Στήν Έλλάδα, δέν σοϋ άμφισθητοϋν τήν ικανότητα, αλλά τό δικαίωμα (κατάλοιπα μητριαρχίας).

Μιά ταινία «καλή γιά γυναίκα» δέν μ' ενδιαφέρει. Ή κάνω ταινίες ή δέν κάνω.

Ή έλεύθερη έκφραση είναι άφάνταστα δύσκολη.

Οί λογοκρισίες πολλαπλασιάζονται μέσ' άπό τήν αύξηση τών μέσων έπικοινωνίας. Άν δέν φτάσουν οί άνθρωποι νά έκφραστοϋν άπόλυτα καί νά μιλήσουν γιά τόν *εαυτό τους*, τότε αύτά τά προβλήματα δε

θά βροῦν ποτέ τήν ἀληθινή τους ἔκφραση. Θά περνοῦν σάν θεωρίες, ἰδεολογίες, «γραμμές», δηλαδή δέν θά ἐκφράζονται καί συνεπῶς δέ θά λύνονται.

Αὐτή τή στιγμή πού τό φεμινιστικό κίνημα εἶναι τῆς μόδας, τό γυναικεῖα προβλήματα εἶναι δύσκολο νά ἐκφραστοῦν γιατί κυκλοφοροῦν χιλιάδες «πρέπει» πού εἶναι δύσκολο νά ξεπεραστοῦν.

Τό μέλλον τοῦ σινεμά στήν Ἑλλάδα καί τῶν γυναικῶν μέσα σ' αὐτό; Θά εἶναι ἕνας ἀγώνας σύνθετος ἀνάμεσα στά προβλήματα τοῦ χώρου καί τήν προσωπική μας ἱστορία.

Ζοῦμε σ' ἕνα χώρο δύσκολο, ὄχι μόνο γιά τόν κινηματογράφο ἢ τίς γυναῖκες.

Τό σινεμά εἶναι ὁ τρόπος τῆς ζωῆς μου, τό ἐνδιάμεσο πού μέσ' ἀπ' αὐτό ἐπικοινωνῶ μέ τά πράγματα, τά φιλτράρω καί τά ζῶ. Ὁ ζωτικός μου χώρος. Δέν μπορῶ νά τό δῶ σάν κάτι ξέχωρο καί νά τό κρίνω ἢ νά τό προσδιορίσω.

Ὁ Ἰωάννης καί ἡ δικτατορία εἶναι ταυτισμένα. Τό Λεμονόδασος καί ἡ δημοκρατία τοῦ Καραμανλή εἶναι ταυτισμένα.

Ἡ ἀθλιότητα τῆς Ἑλληνικῆς Τηλεόρασης δέν εἶναι ἄσχετη μέ τήν ἀθλιότητα τοῦ Ἑλληνικοῦ κράτους. Ἡ πολυκατοικία πού γκρεμίζεται, ἡ χαβούζα πού σπάει.

Πῶς νά μιλήσουμε γιά μέλλον τοῦ σινεμά καί τῆς γυναίκα;

Ἄς μιλήσουμε γιά τό μέλλον τῆς Ἑλλάδας...



Ἡ Λένα Βουδούρη μέ τόν γνωστό μοντέρ Βαγγέλη Γούσια καί τόν Καραγκιοζοπαίχτη Βάγγο Κορφιάτη.

ΛΕΝΑ ΒΟΥΔΟΥΡΗ *Ἄναμνηστική φωτογραφία μέ ὄλη τήν οἰκογένεια.*

Δηλώσασα σκηνοθέτις (στό ις μέ ι, ἡ διάκριση εὐανάγνωστη ὡς πρὸς τό φύλο).

Τό '75 στό Φεστιβάλ, ἡμέρα Πέμπτη, χριστιανή ὅσια θορά στά λιοντάρια.

Ἄ Καραγκιοζοζούας κάτω νά προβάλλεται.

Στίς ἐξετάσεις τῆς σχολῆς κύριος τοῦ ὑπουργείου ρώτησε πῶς λέγεται τό τάδε ἐξάρτημα τῆς 35 σύγχρονης. Τό ὅτι δέν εἶχαμε δεῖ τήν μηχανή αὐτή οὔτε ἀπό χιλιόμετρο ἦταν κάτι πού χαλοῦσε τήν σοβαρότητα τῆς στιγμῆς. Μετά οἱ ἀπόφοιτοι θγάλαμε καί ἀναμνηστική φωτογραφία.

Μέ μία φίλη είχαμε βρει ένα σκίτσο από τό περιοδικό Women and Film πού πολύ γουστάραμε. Ήταν μία γυναίκα πού κρατούσε στήν άγκαλιά της σάν μωρό μία μπομπίνα μέ φίλμ. ΄Εμείς στό ύψος μας. Ούτε μπομπίνα, ούτε μωρό.

Βοηθός σέ ταινία έμπορική πού λένε, άστυνομική μέ σέξ. ΄Επαιζε καί ένα άγαλμα μέσα. ΄Ο έφηβος του Μαραθώνα — βαμμένος χρυσός. ΄Ο σκηνοθέτης άγνοούσε τήν ταινία - κοίταζε συνέχεια τό άγαλμα.

Μέ τά άκροδάχτυλα στήν κόψη του ξυραφιού. ΄Ο ντελικάτος — πολλές φορές γοητευτικός — κλεφτοπόλεμος τής τηλεόρασης. Ειδίκευση. Προσοχή, τάκτ καί σφύριγμα ανάμεσα στα δόντια. Πρώτη έπαφή — σάν πρώτο ραντεβού — μέ τό άπαγορευμένο κοινό.

Οί γέροι δέν χτίζου πιά στήν Μακεδονία, ή κόρη του караγκιοζοπαίκτη δουλεύει στήν τράπεζα — δέν θέλει κανείς νά τον θυμάται — είναι έπιθετική καί ντρέπεται — άντε νά τήν πείσεις.

Νά σās πώ καί ένα τραγούδι (κρατώντας σφιχτά τό μπουζούκι — μόλις καί προλάβαμε. ΄Ο Κότζακ δίνει ένα τρυφερό μπατσάκι στόν διευθυντή πού αλλάζει κάθε έξάμηνο. Τά Μάπετ τρώνε τά πάντα.

΄Ενας συνάδελφος μου είπε στό Φεστιβάλ. ΄Εσείς οί γυναίκες σκηνοθέτες είστε τριπλά καταπιεσμένες: σάν γυναίκες, σάν πολίτες καί σάν δημιουργοί.

Ήταν καί αυτός άνεργος.

Βέλγιο γυναικείο Φεστιβάλ, μέ ρωτήσανε γιατί έκανα μία ταινία σάν τον Καραγκιόζη καί όχι μία γυναικεία ταινία. ΄Αρχισα νά έξηγώ γιά τήν πολιτική κατάσταση στήν Έλλάδα γιά προτεραιότητες κλπ καί συγχρόνως τήν ώρα πού μιλούσα άναρωτιόμουν αλήθεια γιατί ποτέ δέν μου είχε μπει έτσι τό θέμα.

Βίοι παράλληλοι. Αί ευαίσθηται καί πολυπάσχουσαι ψυχαί πιάσαν τους λόφους σέ μικρά διαμερίσματα μέ ύφος. Καί δίπλα ένας άλλος κόσμος πού ζεί σάν ρολοί — δουλεύουν πλένουν τό αυτοκίνητό τους, γυρίζουν νωρίς σπίτι — στίς 8 όλες οί κουζίνες φωτισμένες.

Λίγο πιά έξω, τά παπούδια, τά θαύματα τής λαϊκής αρχιτεκτονικής, τά πράσινα γραφεία του ΠΑΣΟΚ, ή ΕΟΚ οί πολιτιστικές έκδηλώσεις — λίγο άκόμα νά σηκωθούμε λίγο ψηλότερα.

Οί πολιτιστικοί σύλλογοι, λέει μία συνάδελφος, ζητάνε συνέχεια ταινίες γιά τήν γυναίκα καί τό παιδί.

Περπατώντας στο δρόμο αυτό τό πρόσωπο, από ποιά ταινία Ξέφυγε;

Ή Μπρετόν στο μανιφέστο του Σουρρεαλισμού στην έρώτηση πώς νά κάνετε μία γυναίκα νά γυρίσει νά σās κοιτάξει, έβαλε τελείες καί δέν άπήντησε.

Μάρω τά πάθη σου, καί μεις ντοκουμενταρίζουμε.

Πήγα καί άγόρασα ένα σατέν νυχτικό σάν τουαλέτα τής Jean Harlow. Μπā, δέν θά τό φορέσω. Θά τό θάλω όμως νά τό φορά κάποια γυναίκα στή ταινία.

Ή ταινία από πίσω σέν σκυλάκι.

Ζητείται θεατής ή έραστής για ίδιωτικές προβολές σέ περίεργες ώρες.





Ο Δημήτρης Πουλικάκος στην ταινία της Φρίντας Λιάππα «Μιά ζωή σέ θυμάμαι νά φεύγεις».

ΦΡΙΝΤΑ ΛΙΑΠΠΑ

Τί είναι τό γυναικεῖο σῶμα;
Τί είναι ὁ γυναικεῖος ἔρωτας;
Τί είναι ἡ γυναικεία ὁμοφυλοφιλία;
Τί είναι ἡ γυναικεία ἐξέγερση;
Τί είναι ἡ γυναικεία συνείδηση;
Τί είναι ὁ γυναικεῖος πόθος;
Τί είναι ἡ γυναικεία γραφή;

Τί είναι τό ἑλληνικό γυναικεῖο σῶμα;
Τί είναι ὁ ἑλληνικός γυναικεῖος ἔρωτας;
Τί είναι ἡ ἑλληνική γυναικεία ὁμοφυλοφιλία;
Τί είναι ἡ ἑλληνική γυναικεία ἐξέγερση;
Τί είναι ἡ ἑλληνική γυναικεία συνείδηση;
Τί είναι ὁ ἑλληνικός γυναικεῖος πόθος;
Τί είναι ἡ ἑλληνική γυναικεία γραφή;

Τί είναι τό σῶμα;
Τί είναι ὁ ἔρωτας;
Τί είναι ἡ ὁμοφυλοφιλία;
Τί είναι ἡ ἐξέγερση;
Τί είναι ἡ συνείδηση;
Τί είναι ὁ πόθος;
Τί είναι ἡ γραφή;

Σκοτεινά έρωτήματα πού άναδύθηκαν στην έφηβεία μου — μεσούσης τότε τής καραμανλικής όκταετίας. Σκοτεινά έρωτήματα πού τώρα μου τά λύνει ή Φρίντα Μπιούμπι σέ κάθε κυριακάτικο «Βήμα» — μεσούσης πάντα τής καραμανλικής δημοκρατίας.

Όμολογώ, ότι, μέ τόσες άπελεύθερες γυναίκες πού κυκλοφοροϋν, μέ τόσες πολιτιστικές κινήσεις πού επιβάλουν τήν εύπρέπεια καί τήν ποιότητα, μέ μιά προοδευτική νεότητα άλλαλάζουσα γιά τήν ένταξή μας στην ΕΟΚ καί τήν περιοδεία τών άρχαίων, τά έχω όλότελα χαμένα. Τό μόνο πού ξέρω καλά είναι, ότι «ή σκοτεινή νύχτα τής έπταετίας» έξέθρεψε τέρατα, πού τεχνοκρατικές μαγγανείες καί πεφωτισμένα ξόρκια δέν δύνανται νά τά άφανίσουν.

Ό καθένas μας, άρσενικός ή θηλυκός, διανοούμενος ή λαϊκός, κινηματογραφιστής ή θεατής, καταναλώνει τό μύθο του, ή, κατά πώς λέει ένας φίλος, «παραμύθι γιά νά τή βγάλουμε». Έδω, οί φεμινιστικές ρητορίες, οί κοινωνιολογίζουσες ύπεκφυγές, οί όμαδοποιήσεις καί οί όδηγίες πρός ναυτιλλόμενους, δέν χωράνε.

Μοναδικό αίτημα ή προσωπική τελετή, ή σωματική πληρωμή.

«Κι έτσι ό τελευταίος τόπος τής πραγματικότητας, δηλαδή τό σώμα, καί μάλιστα τό λαϊκό σώμα, έξαφανίστηκε κι αυτό» είπε ό Παζολίνι. Δολοφονήθηκε σέ μιά Ίταλία πού «δέν ζει άλλο από μιά διαδικασία προσαρμογής στην ίδια της τήν έξαθλίωση, από τήν όποία προσπαθει νά άπαλλαγει, κι αυτό στά λόγια μόνον.»

Ή έκφραση πού μου στερεΐται (λόγω συγκυρίας, βεβαίως, μιās και οί συνθήκες τής έλληνικής κινηματογραφικής παραγωγής κτλ κτλ) δοκιμάζει τήν ακρίθειά της σ' ένα σκυλάδικο τής Ίερās Όδοϋ, «σκηνοθετώντας» τήν Μπλάνς Ντυμπουά νά τραγουδάει μεθυσμένη Καζαντζίδα.

Τό έρώτημα, θά ήθελα νά ήμουν ή Μάρλεν Ντήτητριχ ή ό Γιόζεφ φόν Στέμπεργκ, μένει άνοιχτό.



ΜΑΡΙΑ ΓΑΒΑΛΑ

‘Η σημασία του «κάνω κινηματογράφο»

‘Η προσωπική μου περίπτωση.

‘Εχω κάνει τρεις ταινίες μικρού μήκους (1972: “Ανθρωποι και τόποι υπό εξέλιξη — 1976: Κρέπ ντέ Σίν — 1977: ‘Από τη μιά άκρη στήν άλλη) και μία μεγάλου μήκους (1978-1979) με τίτλο ‘Αφήγηση, Περιπέτεια, Γλώσσα, Σιωπή.

‘Η σημασία του «κάνω κινηματογράφο» στο πρώτο μου ξεκίνημα ήταν τελείως διαφορετική από εκείνη έτσι όπως διαμορφώνεται στη συνέχεια της δουλειάς μου, δηλαδή από τη δεύτερη ταινία μου και μετά. ‘Η διαφορά τούτη καθρεφτίζεται και σ’ αυτή καθεαυτή τήν κινηματογραφική μου πρακτική.

‘Η πρώτη μου ταινία ήταν αποτέλεσμα της κινηματογραφοφιλίας εκείνης της εποχής, της αναζήτησης διεξόδων εκείνης της εποχής (δικτατορία), στηριζόταν σε προσωπικές έντυπώσεις, αοριστολογίες, σε οικείες ατμόσφαιρες πού ήθελα νά αναπαράγω μ’ αυτό τόν τρόπο. Μιά επιλογή πού από κει και πέρα δουλεύτηκε μάλλον επιπόλαια και επιδερμικά.

‘Από τό *Κρέπ ντέ Σίν* και μετά, ή σημασία του «κάνω κινηματογράφο» παίρνει μιά άλλη τροπή. Γυρίζω ταινίες γιά δύο βασικούς λόγους. α) ‘Από μιά καθαρά φεμινιστική σκοπιά πού σημαίνει ότι συνειδητοποιώ τήν ιδιαιτερότητα μερικῶν προβλημάτων, τά αναζητώ, τ’ απομονώνω, τά φέρνω στήν επιφάνεια, τά προωθώ, ἐμμένω σ’ αυτά, τά φορτίζω μέ μιά πρόσθετη δυναμική, τελείως προσωπική μου, τά σκηνοθετώ, δέν τά βλέπω ντοκυμανταιρίστικα, τά προτιμώ νά περνάνε μέσα από διαφορετικές μεταξύ τους μυθοπλασίες. ‘Εδῶ μ’ ἐνδιαφέρει επίσης ή «γυναικεία μου ματιά», ή ματιά πού κυκλώνει, κόβει στά δύο, καρφώνει, χαϊδεύει, ἔλκει και ἀπωθεί τόν κόσμο αυτό. Θάθελα νά φτιάξω μιά ταινία ὅπου θά παρακολουθοῦσα μέ ἀκρίβεια τίς κινήσεις δύο ἀγοριῶν. Θάταν ἓνα «βλέμμα» ἰδιόμορφο. ‘Ενα παιχνίδι ἀνάμεσα σέ δύο ιδιαιτερότητες. ‘Από μόνη της έτσι φτιάχεται μιά ἐρωτική σχέση. β) Κάνω τέλος κινηματογράφο γιά λόγους καθαροῦ ναρκισσισμοῦ. Εἶναι ἓνα τεράστιο κεφάλαιο κι ἐδῶ δέν μπορῶ νά θίξω παρά ἐλάχιστα πράγματα. Εἶναι ἀρκετά πολύπλοκο, μαγευτικό ἀλλά και ἐν πολλοῖς ἀνεξερεύνητο τό τί σημαίνει δανερίζεις τόν ἑαυτό σου σίς ταινίες πού φτιάχνεις. Φτιά-

χνω ταινίες αυτοβιογραφικές στις λεπτομέρειές τους και μ' άρέσει νά «περνάω» τήν παρουσία μου μέσα σ' αυτό πού κατασκευάζω. Φετιχοποιημένα αντικείμενα, φετιχοποιημένοι χώροι λειτουργούν σάν καθρέφτες του ύποκειμένου τής κάμερα. Άσχολοῦμαι μέ κάτι πού τό κατασκευάζω και τό έξουσιάζω αλλά αυτό κάποτε μου έπιφυλάσσει έκπληξεις. Τό τί καθρεφτίζεται στην πραγματικότητα, τό βλέπω άργότερα, στό στάδιο του μοντάζ ή και στην αίθουσα προβολής άκόμα.

Μ' ένδιαφέρει νά κάνω συχνά κινηματογράφο. Γι' αυτό διαλέγω τό 16mm, άσπρόμαυρο. Ή οικονομία τής αισθητικής του κινηματογράφου μου προσδιορίζεται από τήν οικονομία των χρηματικών και τεχνικών μου δεδομένων. Είναι άπλως ένας από τούς λόγους για τούς όποιους έπιλέγω τό φίξ κάδρο, τά πλάνα σεκάνς, τήν έμμομη στή σκηνοθεσία του «έντός και έκτός κάδρου», τούς μή ρεαλιστικούς ήχους. Δουλεύω συνέχεια όλο τό χρόνο, γράφοντας τό σενάριο, ψάχοντας για χώρους, βρίσκοντας ήθοποιούς, συζητώντας, τραβώντας, μοντάροντας.

Έπίσης καθοριστικός παράγων στή θεματική μου και τήν αισθητική πρακτική μου είναι ή κινηματογραφοφιλία μου, πού αυτή τή στιγμή άποτελει αντικείμενο περισσότερης σκέψης. Έξ ου και τό πρόβλημα πού άνακύπτει: Ή όμολογία μου ότι άδυνατώ νά ξαναφτιάξω τά είδη του κινηματογράφου πού μέ γοητεύουν. Στην ταινία μου Άφήγηση, Περιπέτεια, Γλώσσα, Σιωπή, στοχάζομαι πάνω σ' αυτή τήν άδυναμία. Κι έχω νά κάνω μέ τή παράλληλη χρήση κινηματογραφικών μνημών (κλασσικός άμερικάνικος κινηματογράφος, Ροσσελίνι, Γκοντάρ π.χ.) και τωρινών ήχων και εικόνων. Έτσι ή δουλειά μου σημαδεύεται από τά δύο αυτά πράγματα.





Η Πόπη Άλκουλη κατά τό γύρισμα τής ταινίας της «Οί γυναίκες Σήμερα».

Γ. Καβατατζής — Πόπη Άλκουλη — Α. Παυλόπουλος

ΠΟΠΗ ΑΛΚΟΥΛΗ

Ή σχέση μου μέ τόν Κινηματογράφο

Ή σχέση μου μέ τόν κινηματογράφο ειλικρινά δέν ξέρω ποιά είναι. Μπορεϊ ν' αποδειχτεί καί περιστασιακή. Θά κρατήσει όσο τόν χρειάζομαι κι όσο μέ χρειάζεται. Όσο μπορώ νά τόν ύπηρετώ κι όσο εκείνος μ' έξυπηρετεί σά μέσο έκφρασης. Άλλωστε δέν είναι τό μοναδικό μου. Έχω έκφραστεί παληότερα μέ τό θέατρο καί πάλι τή χρονιά πούρχεται θά ξαναγυρίσω σ' αυτό σάν ήθοποιός καί σά σκηνοθέτης. Τά έκφραστικά μέσα βρίσκονται. Δέν είναι εκεί τό πρόβλημα. Άκόμα καί μέ τή συζήτηση έκφράζεσαι: παίρνεις καί δίνεις. Καί τό μήνυμα πού πήρες ή πού έδωσες μπορεϊς ύστερα από δευτερογενή επεξεργασία νά μεταφερθει, από κάποιον άλλον, μέσα από κινηματογράφο, θέατρο, γραφτό, μουσική ή εικαστική μορφή στό μεγάλο κοινό. Αυτό που μετράει δέν είναι ούτε τό «όχημα» ούτε ή ύπογραφή πού έχει άποκάτω. Είναι τό ίδιο τό μήνυμα. Άν είναι γνήσιο καί ζωντανό θά βρεϊ τό δρόμο του πρός τόν άποδέκτη, δηλ. τό λαό. Λοιπόν τό πρόβλημα δέν είναι στά έκφραστικά μέσα. Αυτά είναι έρωτες έφήμεροι ή μιās κάποιας διάρκειας, από λόγους

ανάγκης. Άλλος είναι ο μόνιμος, ο άναντικατάστατος, ο πού χωρίς αυτόν δέν κάνεις «έργο». Ό άνθρωπος, οι άνθρωποι, ή μάζα. Ό άκοίμητη, ή διαβρωτική καί μαζί ζωοδότρα άγωνία γιά κάθε καλλιτέχνη. Από μιά τέτοια άγωνία ξεκίνησαν καί «Οί γυναίκες σήμερα» καί μέρα τή μέρα, συνέντευξη τή συνέντευξη, άνοιξαν μπροστά μου τεράστιο ποτάμι νά κυλάει όρμητικά: τή μοναξιά τους, τόν πόνο τους, τήν άδυναμία τους, τή δύναμή τους καί πέρα, στό βάθος του όρίζοντα μόλις μέ κόπο νά διακρίνεται τήν Αίτια. Αυτό δηλαδή πού έπρεπε έγώ νά βρω, ν' άρπάξω, νά δαμάσω, νά δείξω περίοπτα. Έτσι έγινε μέ τίς «Γυναίκες» κι έτσι μου φαίνεται γίνεται πάντοτε καί μέ όλους, όταν βέβαια αυτό πού φτιάχνεις τό πονάς.

Ό Κινηματογράφος βιοποριστικό έπάγγελμα (;!)

Ό κινηματογράφος σά βιοποριστικό έπάγγελμα είναι άπ' τά πιό σκληρά, τά πιό άνασφαλή. Καί οι άνθρωποι πού κατορθώνουν νά επιβιώσουν άποκλειστικά άπ' αυτόν, χωρίς νά κάνουν συμβιβασμούς ή παραχωρήσεις στήν έμπορικότητα, είναι ελάχιστοι. Οί υπόλοιποι καταφεύγουν στίς τηλεοπτικές έκπομπές ή στίς διαφημιστικές ταινίες, ή άσκούν ταυτόχρονα καί κάποιο άλλο έπάγγελμα ή τό χειρότερο, κάνουν τή μοιραία βουτιά στό έμπορικό κύκλωμα. Τά τρία μεγάλα προβλήματα: οικονομικό (χρηματοδότηση), λογοκρισία καί πρόβλημα διανομής δέν έχουν άκόμα λυθεί καί δέν φαίνεται νά πρόκειται νά λυθούν σύντομα καί χωρίς άγώνες. Γιά τίς γυναίκες τουλάχιστον στόν τομέα του οικονομικού, τά πράγματα παρουσιάζουν ιδιαίτερες δυσκολίες. Δέ γινόμαστε εύκολα άποδεχτές στά δημιουργικά έπαγγέλματα. Έγώ, προσωπικά, κάνω γιά νά ζήσω διαφημιστικές ταινίες. Πρίν μερικές βδομάδες άρχισα μιά κοινούργια ταινία. Ένα ντοκουμέντο μεγάλου μήκους μέ θέμα τό παιδί. Σκέφτηκα λοιπόν μιά μέθοδο καί τή γράφω έδω μήπως δώσει ιδέες σέ καμμιά άλλη (ή άλλο). Αντί νά κάνω μιά όλόκληρη έρευνα μέ ένιαίο στόλ, όπως είχα άρχικό σκοπό, άποφάσισα νά τήν κάνω «σπονδυλωτή», δηλαδή ν' άποτελείται άπό πολλά αυτότελη κομμάτια μέ επί μέρους θέματα πού θ' άφορούν τό παιδί. Αυτό θά μου επιτρέψει νά τελειώνω ένα κομμάτι, νά τό βάζω στήν άκρη, νά ξαναγυρίζω στά

διαφημιστικά μέχρι να εξοικονομήσω τὰ χρήματα πού χρειάζονται, για τὸ ἐπόμενο κομμάτι κ.ο.κ. Φυσικά, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, μόνο ὠρισμένα κομμάτια θὰ διατηρήσουν τὴ μορφή τῆς ἔρευνας. τὰ ὑπόλοιπα θὰ γίνουν fiction. Καί ὅπωςδήποτε θὰ ὑπάρχει κι ἓνας συνδετικός κρίκος ἀπὸ θέμα σὲ θέμα. Μοῦ φαίνεται πὼς ἡ ἀνάγκη πού μ' ἔσπρωξε σ' αὐτὴ τὴ μέθοδο «τουπαμάρος» θὰ γεννήσει τελικά ἓνα πολὺ ἐνδιαφέρον στυλ. Για ὅσες (καί ὅσους) ἐνδιαφέρονται: «Καλὴ ἐπιτυχία» ὅπως γράφουν οἱ καλὲς νοικοκυρὲς ὅταν ἀλλάζουν μεταξύ τους συνταγὲς μαγειρικῆς.



Ο Κινηματογράφος βιοποριστικό επάγγελμα (1)



Η Μάδα Νικολαΐδου συζητά με μία εργάτρια στο γύρισμα της ταινίας «Απόπειρα για κοινωνιολογική έρευνα στη σημερινή Ελλάδα».

ΜΑΓΔΑ ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ

Ἡ πρώτη «ἀπόπειρα».

Ἡ πρώτη «Ἀπόπειρα γιὰ κοινωνιολογική ἔρευνα στή σημερινή Ἑλλάδα», πού γυρίστηκε τό 1974, ἦταν μιά «ἀπόπειρα» γιὰ τή μεταφορά στόν κινηματογράφο τῆς διαδικασίας μιᾶς ἔρευνας πάνω στή ζωή, τά προβλήματα, καί τή «γυνακεία συνείδηση» τῶν ἐργαζόμενων γυναικῶν.

Αὐτή ἦταν καί ἡ πρώτη μου ἐπαφή μέ τόν κινηματογράφο. Δούλεψα πολύ περισσότερο σάν ἐρευνήτρια, καί λιγότερο σάν σκηνοθέτης, μέ τήν «κλασσική ἔννοια». Ἐξ ἄλλου τέτοιος ὑπῆρχε, καί ἦταν μάλιστα ὁ — τέως — σύζυγός μου, Νίκος Ζερβός.

Θέλησα νά κάνω μιά ταινία γυναικεία, μιά ταινία που θά ἀποτελοῦσε ἀφορμή γιὰ διάλογο πάνω στό γυναικεῖο ζήτημα, παρουσιάζοντας τίς ἐργάτριες στήν καθημερινή τους ζωή, στό ἐργοστάσιο καί στό σπίτι, καί συζητώντας μαζί τους γιὰ τή στάση τους ἀπέναντι αὐτό δέν μοῦ ἔφταιγε κανεῖς, μποροῦσα νά εἶχα γίνει δακτυλογράφῃ ἀπέναντι στά πράγματα.

Δέν νομίζω νά χρειάζεται νά μιλήσω ἐδῶ γιὰ τό «διπλό ρόλο» τῆς γυναίκας καί γιὰ τήν ἀπέραντη καταπίεσή της. Εἶναι γνωστό ὅτι ζοῦμε σ' ἓναν κόσμο ἐχθρικό κι ἀνδροκρατούμενο, στόν ὁποῖον μόλις ἀρχίσαμε νά τολμᾶμε νά κάνουμε τά πρώτα μας βήματα. Ἡ ταπεινή αὐτή μικροῦ μήκους ταινία ἐγινε δεκτὴ μέ πραγματικὴ δῖψα ἀπό μιά μερίδα κοινῶν (γυναικείους, φοιτητικούς καί πολιτιστικούς συλλόγους), ὅπως καί ἀγότερα, ἀκόμα περισσότερο, ἡ ταινία τῆς Πόπης Ἀλκουλῆ, «Οἱ γυναῖκες σήμερα». Αὐτό δείχνει καθαρά ὅτι ὄχι μόνο ἔφτασε ἡ ὥρα, ἀλλά ὅτι ἔχουμε τήν ὑποχρέωση, οἱ γυναῖκες, νά μιλήσουμε μέ κάθε μέσο οἱ ἴδιες γιὰ τή ζωή μας, τά βιώματά μας, τά συναισθήματά μας, τοὺς τραυματισμούς μας, σέ μιά κοινωνία πού μᾶς ἀντιμετωπίζει καχύποπτα καί περιγελαστικά, μαθημένη νά μᾶς θεωρεῖ ἄψυχα σεξουαλικά ἀντικείμενα καί σιωπηροὺς κομπάρσους σέ κάθε κοινωνική καί δημιουργική διαδικασία.

Ἄρκετά «ἐμπνεύσαμε» συγγραφεῖς, ζωγράφους, γλύπτες καί σκηνοθέτες γιὰ νά μᾶς διαστρεβλώνουν μέσα ἀπὸ τά δημιουργήματά τους. Ἄπαιτοῦμε πιά νά ἀνακαλύψουμε μόνες μας τήν πραγματικὴ μας γυναικεία ὑπόσταση.

ΜΑΙΡΗ ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗ

Γεννήθηκα τό 1949 στήν Ἀθήνα καί ἡ σχέση μου μέ τόν κινηματογράφο εἶναι ἓνα ντοκουμανταῖρ μεγάλου μήκους πού ἔκανα πρόπερσιν, ὁ Ἀγώνας τῶν Τυφλῶν. Ἐκείνη τήν ἐποχή — ἓνας χρόνος μετά τή μεταπολίτευση — γύριζα μ' ἓνα μικρό συνεργεῖο καί κατέγραφα τίς λαϊκές κινητοποιήσεις ἢ πολιτική ἀλλαγὴ εἶχε ἀνεβάσει πολύ τή θερμοκρασία τῆς ζωῆς. Δέν εἶχα ξεκαθαρίσει πῶς ἀκριβῶς θά χρησιμοποιοῦσα αὐτό τό ὑλικό, στό νοῦ μου εἶχα ἀπλῶς κάποιο συγκεχυμένο σχέδιο ἀντιπληροφόρησης. Ὁ τρόπος ὠστόσο πού δούλευα μέ ὀδηγοῦσε ὄχι μακριά ἀπό τή Λογική κάποιων «προοδευτικῶν» ἐπικαίρων: παράθεση γεγονότων ἀπό τή σκοπιὰ ὅμως ὄχι τοῦ κράτους ἀλλά τῶν ἐργατῶν ἢ τῶν φοιτητῶν. Μέσα στήν ἐμπειρία ἄρχισα νά συνειδητοποιῶ πῶς μιά τέτοια κατάδειξη δέν ἔχει καί πολύ νόημα. Ἔνοιωθα τήν ἀνάγκη νά πιάσω ἓνα μόνο γεγονός, μιά κοινωνική ὁμάδα, καί νά τό δουλέψω ἀπό μέσα ἔχοντας συνεργασία καί στό πολιτικό ἀλλά καί στό τεχνικό ἐπίπεδο μέ τούς ἴδιους τούς ἀνθρώπους τῶν ὁποίων τή δράση κινηματογραφεῖ. Αὐτές οἱ προϋποθέσεις δημιουργήθηκαν μέ τούς τυφλοὺς, πού ἐκείνη τήν ἐποχή ἦταν κινητοποιημένοι καί μάλιστα μέ ἀρκετά ριζοσπαστικό τρόπο. Ἐγώ ἀπό τότε ἔδειχνα ἰδιαίτερη εὐαισθησία γιά τίς περιθωριακές ὁμάδες καί τόν ἀγῶνα πού κάνουν γιά ἀποπεριθωριοποίηση. Θεωρῶ ρατσιστικό οἱ διαφορές - φυλετικές, αἰσθητικές κλπ — ἀνάμεσα στά ἄτομα ἢ τίς κοινωνικές ὁμάδες νά ὀρίζουν μιά σχέση πρὸς τήν εὐτυχία. Ὅλοι τή δικαιοῦνται ἐξίσου: Ὑστερα πίστευα καί πιστεύω πῶς τά προβλήματα τῶν περιθωριακῶν ὁμάδων δέν εἶναι καθόλου ξεκομμένα ἀπό τά προβλήματα τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου. Μ' ἄρεσε αὐτό πού εἶπε ὁ Φ. Γκουατταρί: « Ὅ,τι τίθεται σάν πρόβλημα στίς περιθωριακές ὁμάδες, ἀφορᾶ ὀλόκληρο τό κοινωνικό πεδίο καί ὁ,τι συμβαίνει σ' ὀλόκληρη τήν κοινωνία, συμβαίνει σ' αὐτές τίς ὁμάδες: παιδιά, γέροι, ὁμοφυλόφιλοι, γυναῖκες».

Ἡ σχέση λοιπόν μέ τούς τυφλοὺς προχωροῦσε, θάζοντας ταυτόχρονα τίς ἀπαιτήσεις της. Ἡ κάμερα δέν καταγράφει, δέν μπορεῖ νά καταγράψει ὅλη τήν πραγματικότητα παρά ἓνα τμῆμα της. Κάθε πλάνο εἶναι καί μιά ἐκλογή. Ἡ πραγματικότητα εἶναι ἀντιφατική, ὁ κινηματογραφιστής εἶναι ἀντιφατικός, καί αὐτό πού διαλέγει κάθε στιγμή νά κινηματογραφήσει τό ὀρίζει ἢ διαλεκτική σχέση τοῦ ἑαυτοῦ του — πού εἶναι καθορισμένος ταξικά, συναισθηματικά, τραυ-

ματικά κλπ — μέ τήν πραγματικότητα. Τό «άντικειμενικό» είναι μύθος ή καλύτερα είναι πολύ σχετικό μέγεθος. Τά επίκαιρα στό σινεμά ή οί ειδήσεις στήν έφημερίδα είναι ή σκοπιά τής έξουσίας γιά τή ζωή, δέν έχουν σχέση μ' αυτά πού αισθανόμαστε, αυτά πού θέλουμε, αυτά πού έμεις τελοσπάντων θεωρούμε ζωή μας.

Έγώ διάλεξα πολιτικά τή σκοπιά τών αγωνιζομένων τυφλών, δέθηκα συναισθηματικά μαζί τους, κι αυτό καθόρισε μιά σειρά πράγματα: Κοντά δύο χρόνια παρακολούθησα τόν άγώνα τους μέ τήν κάμερα. Οί τυφλοί μέ γνώρισαν καλά και έξοικειώθηκαν πολύ μέ τά μηχανήματα. Τό μαγνητόφωνο ιδιαίτερα έγινε έξάρτημα τού άγώνα συχνά ανατρέχανε στή μαγνητοταινία γιά κάποιο στοιχείο. Έγώ στή συνείδηση τών τυφλών αλλά και γιά τούς αντίπαλους θεσμούς — εκκλησία, ύπουργεία, άστυνομία, δικαστήρια — ήμουν ένας άπό τούς αγωνιζόμενους. Χτυπήθηκα όπως κι εκείνοι. Καί ή ίδια ή ταινία όταν ολοκληρώθηκε έγινε όπλο στά χέρια τών τυφλών γιά νά πληροφορήσουν, νά καταγγείλουν, νά διεθνοποιήσουν, νά κινήσουν άλληλεγγύη.

Τούς τυφλούς δέν τούς είδα μόνο σάν αγωνιστές αλλά και σάν άτομα. Κάποιοι μίλησαν μπροστά στήν κάμερα γιά τήν προσωπική τους ζωή. 'Η Άννέτα λογουχάρη, μίλησε γιά τήν άπόπειρα αυτοκτονίας τής έχοντας πλήρη συνείδηση ότι θ' άκουστεί sé μιά ταινία. Αυτό προϋποθέτει πολύ προχωρημένες σχέσεις δικές μου μαζί τής. Μερικοί άλλοι πού μου μίλησαν δέ θέλησαν άργότερα νά περάσουν στήν ταινία οί μαρτυρίες τους. Ούτε στιγμή δέ σκέφτηκα νά βιάσω άνθρώπινη συνείδηση γιά χάρη τής «άλήθειας».

Οί σχέσεις — πολιτικές και γενικότερα άνθρώπινες — πού καθόρισαν τόν τρόπο τής δουλειάς, καθόρισαν και τήν αισθητική τής ταινίας. Οί λύσεις βρέθηκαν φυσικά και αύθόρμητα. Δέ θέλω νά πώ πώς τό καλλιτεχνικό πρόβλημα λύθηκε αύτόματα μέσα άπό τό πολιτικό. Κάθε ιδέα μπορεί νά εκφραστεί μέ πολλούς τρόπους, συχνά άντιφατικούς. Γνώμονάς μου ήταν οί εικόνες νά ύπηρετούν τίς ιδέες. Όλα αυτά απέχουν πολύ άπό τό νά είναι αισθητικό δόγμα. Ήταν ό τρόπος πού βρήκα γιά νά μιλήσω. Θέλω νά δοκιμάσω κι άλλους τρόπους, νά κάνω και ταινία φιξιόν — άν δηλαδή κάνω άλλη ταινία.

Μπορώ νά πώ πώς ή ταινία πέτυχε ως ένα σημείο τούς στόχους τής. Σ' όλους τούς χώρους όπου προβλήθηκε, φεστιβάλ, κεντρικές αίθουσες, σύλλογοι, έπαρχιακές αίθουσες, πραγματοποιήθηκε κάποια σχέση ανάμεσα στήν ταινία και τό κοινό. Συζητήσεις, ψηφίσμα-

τα και υπογραφές αλληλεγγύης στον αγώνα, επιτροπές συμπαράστασης. Πάντως θα τολμούσα να πω ειδικά στη Ελλάδα η ανταπόκριση του κοινού αφορούσε κύρια τό στενά πολιτικό επίπεδο της ταινίας: Αύτοί που χτυπιούνται από τους μηχανισμούς της εξουσίας είναι θέσει προοδευτικοί και κινούν τη συμπάθεια. Γίνεται όμως κατανοητή ή σύγκρουση των τυφλών σ' όλη της την έκταση; Γιατί η κοινωνική δομή δεν τους επιτρέπει να δουλέψουν και η πλειοψηφία, γιατί δεν τους επιτρέπει να αναπτύξουν την προσωπικότητά τους και γιατί η κρατούσα αισθητική διδάσκει ότι πρέπει να τους αποστρεφόμεστε στενεύοντάς τους έτσι απελπιστικά τά περιθώρια για ζωή και χαρά. Τά έννοουν όλα αυτά όσοι τους συμπαθούν; Στο εξωτερικό, όπου η συζήτηση γι' αυτά τά θέματα έχει προχωρήσει αρκετά, η ταινία είχε μπορώ να πω καλύτερη υποδοχή απ' ότι στη Ελλάδα. Προβλήθηκε στις Κάννες, στο Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών, στο Φεστιβάλ του Λοκάρνο (κείμενο συμπαράστασης των δημοσιογράφων αναμεταδόθηκε από τό ραδιοφωνικό σταθμό), στο Φεστιβάλ Ρορλί στη Φλωρεντία, στο Φεστιβάλ του Μανχάιμ στη Γερμανία, στο Φεστιβάλ Κρακοβίας στην Πολωνία, στο Φεστιβάλ Γυναικείου Κινηματογράφου στο Παρίσι. Κι' ακόμα ήταν στο πρόγραμμα της Βδομάδας Έλληνικού Κινηματογράφου της Μαδρίτης και τέλος στη Διεθνή Βδομάδα Κινηματογράφου για περιθωριακούς και αναπήρους στο Κέντρο Πομπιντού στο Παρίσι. Ανάμεσα σε πολλούς που υπογράψαν συμπαράσταση ήταν οι Ζ.Π. Σάρτρ, Σιμόν ντέ Μπωβουάρ, Μισέλ Φουκώ, Φρανσουά Σατλέ, Ρεζι Ντεμπραί, Ούιλιαμ Κλάιν, Φελίξ Γκουατταρί, Ν. Βεργόπουλος, Ν. Πουλαντζάς, Άρμάν Ματλάρ, Ύβ Μοντάν, Σιμόν Σινιορέ Κώστας Γαβράς, Ήλιος Πετρόπουλος, Γιάννης Κόκκος, Ν. Φασιανός, Άλκη Ζέη κ.ά.



ΑΝΤΟΥΑΝΕΤΤΑ ΑΓΓΕΛΙΔΗ

Ξαφνικά σταματώ

δεκαπέντε λεπτά και κοιτάζω εκεί όπου έπεσε το βλέμμα, σε σημείο του δρόμου, τίποτα το συνταρακτικό δεν συμβαίνει· μετά στρίβω

απότομα, χωρίς ενδιάμεσες θέσεις, 90 μοίρες περίπου και συνεχίζω να περπατώ, στο ρυθμό της αναπνοής μου· ξεκουράζομαι από την ένταση ενός βλέμματος που για δεκαπέντε λεπτά απόφυγε τό νόημα. Ορίζω το χρονικό διάστημα (ανοίγει η παρένθεση και τώρα κλείνει) για την άσκηση παραγωγής διαφορετικών εντάσεων, είμαι το μέσο και ο τόπος που βλέπω είναι τὸ σώμα εικαστικών ή ηχητικών εντάσεων· όλα τα επι μέρους πλέγματα βιώνονται σαν μυθοποιημένη διάρκεια. Δεν πρόκειται για χρησιμοποίηση εμπειρίας, αλλά για *κατάσταση*· τίποτα δεν είναι αυτονόητο ή μάλλον το αυτονόητο γίνεται το πιό παράξενο και το φυσιολογικό τερατώδες.

Το μαντήλι μυρίζει μαμά και το τρώω.

Ενέργεια ίση χρειάζεται για να βλέπεις εικόνες στο σινεμά, μη συνειρμικά· να ξαναβλέπεις τον κόσμο ή την εικόνα του κόσμου; Περιττό ερώτημα αφού και στις δυό περπτώσεις μένει να αλλοιωθεί κάποια *εικόνα του κόσμου*. Από το σκοτεινό μου κορμί καδράροντας ή διαχεόμενη μέσα στη σκοτεινή αίθουσα, βλέπω κωδικοποιημένες εικόνες με όσους τρόπους μπορώ να δω κι ενα κομμάτι φύσης, αν ξεφύγω από την κωδικοποίηση που ήδη έχει γίνει σ' αυτή τη φύση και την έχω στο κεφάλι μου.

Με βιαιότητα και φόβο του αισθητισμού. Τομή. Η αρχιτεκτονική σαν σκηνο - θεσία. Έγυος, έβλεπα το La Region Centrale του Michael Snow. Τι ηδονή. Όλα τα εικαστικά προβλήματα και ο χρόνος. Αλλοιώσεις και όχι μετακινήσεις.

Μόλις αντιληπτός, ένας ήχος συνεχής και επαναληπτικός (σχεδόν

ίδιος, ποτέ ακριβώς ίδιος με τον προηγούμενο), σπάνια σπρωγμένος μέχρι τον παροξυσμό και μετά απόλυτη σιωπή. Παραγόμενος από 16 σαξόφωνα ή τον παλλαπλασιασμένο ήχο του οπτικού ποιήματος ή τις λέξεις από το λεξικό. Η επαναλαμβανόμενη πρόταση έπρεπε να γίνει πιό αφηρημένη, πολλαπλασιάσαμε την ταχύτητα της πρώτης εγγραφής 4 φορές, έμεινε ένα παράξενο μηχανικό τζιτζίκι.

Αινιγματικός ο γυναικείος οργασμός έχει αντιμετωπιστεί με συμμετρίες και διχοτομίες αξεπέραστες. Και η γυναικεία γραφή σε αναλογία με τον άλλο οργασμό, που είναι πληθυντικός και όχι σύμμετρος, δεν σκοπεύει να αντικαταστήσει μια κυριαρχία με μιά άλλη. Η παθητικότητα ταυτίζεται ρατσιστικά με τη γυναικεία φύση· αν είναι δυνατόν η ένταση της αλλοίωσης να ονομάζεται παθητικότητα, αν είναι δυνατόν το αίτημα άλλων ρυθμών να ταυτίζεται με εφησυχαστικές παλινδρομήσεις σε γκεττοποιητικές καταστάσεις. Η σωματοποίηση των εννοιών είναι βίαια, γυναικεία αν θέλετε.

Καί τα κατόπι. Οι ξένοι μύθοι για το κορμί μας και αποικείες στο συλλογικό μας υποσυνείδητο. Μένει να ξαναδουλευτούν τα υπάρχοντα, να αλλοιωθούν οι μύθοι.



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΕΝΑ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

1. 'Η κινηματογραφική μας δουλειά εγγράφεται στο χώρο του πειραματικού κινηματογράφου. Πειραματικός ονομάζεται γενικά ο κινηματογράφος που έρευνά τις δυνατότητες της εικόνας ή της εικόνας / ήχου σά γλώσσας αυτόνομης, χειραφετημένης απ' τήν ύποταγή στις αναγκαιότητες της αφήγησης μιās ιστορίας, κι αποσπασμένης απ' τά πρότυπα της παραδοσιακής γραφής. 'Ο κινηματογράφος αυτός δουλεύει μέ έλαφρά μέσα — κυρίως μέ 16μμ. και σουπερ 8, κι έχει έτσι τή δυνατότητα νά μένει άνεξάρτητος απ' τήν κινηματογραφική βιομηχανία και τό έμπορικό σύστημα παραγωγής και διάδοσης τών ταινιών.

2. Μιά βασική άρχή διασχίζει τό έργο μας: ή ένσωμάτωση της κοινωνικής διερεύνησης στην αναζήτηση μιās καινούργιας γλώσσας της εικόνας. Έρευνούμε τις δυνατότητες μιās «άλλης» γλώσσας της εικόνας σέ σχέση μέ τήν αναζήτηση ταυτότητας που έχει άναπτυχθεί στο πλαίσιο του γυναικείου κινήματος. 'Η γλώσσα (λόγος ή εικόνα είναι άντανάκλαση τών κοινωνικών δομών που τήν έχουν διαπλάσει. 'Αν τούτη τή στιγμή γιά μās / γυναίκες είναι άναγκαίο ν' αλλάζουμε τις κοινωνικές δομές που διατηρούν τήν ύποταγή ή τήν άπουσία μας απ' τις ζωτικές δραστηριότητες του κοινωνικού σύνολου, άλλο τόσο είναι άναγκαίο νά δημιουργήσουμε μιιά καινούργια δική μας γλώσσα, καθρέφτισμα της δικής μας ταυτότητας, του δικού μας τρόπου νά σκεφτόμαστε, νά ζούμε, νά αισθανόμαστε — καθρέφτισμα του δικού μας σώματος.

3. Μιά έννοιολογική χρήση του σώματος σημαδεύει τή δημιουργική διαδικασία που έχουμε ακολουθήσει στα πέντε μέχρι τώρα έργα μας («Διπλός Λαβύρινθος» - 1976, «Τό Παιδί που γέννησε πούλιες» - 1977, «Σώμα» - 1978, «Μεγάλη Άρτηρία» - 1979 και «UNHEIMLICH: Κρυφός Διάλογος» - 1977/1979). Τό σώμα παίρνει τή διάσταση μιās γλώσσας αυτόνομης. Πέρα από τό λόγο κι έξω από τό λόγο, διατυπώνει έννοιες. Τό σώμα γίνεται όθόνη νοητικών εικόνων. Μέ τή μεσολάβηση άντικειμένων μετατρέπουμε τήν εικόνα μου. 'Η έξωτερική εμφάνιση γίνεται εικόνα έσωτερική, προβολή ταυτότητας.

Τό σώμα / έγώ / ύποκείμενο. Τό ίδιο μου τό σώμα ένσάρκωση δικών μου νοητικών εικόνων, σώμα / ύποκείμενο και όχι άντικείμενο. Τό γυναικείο σώμα, τό γυναικείο πρόσωπο άπέραντος καθρέφτης γυναικείας ταυτότητας.



Στά φωτοφράγματα ή Κ. Θωμαδάκη. (Unheimlich: «Κρυφός Διάλογος»)



Η Μαρία Κλωνάρη στο «Φίλμ Δράση» «Τό παιδί πού γέννησε πούλιες»

4. Ο τρόπος δουλειάς μας βασίζεται σέ μία συνολική αντίληψη τής δημιουργίας. Αναλαμβάνουμε μόνες τίς δημιουργικές διαδικασίες — Θεωρητικές, αισθητικές, τεχνικές — σ' όλα τά στάδια επεξεργασίας του έργου (σύλληψη, γύρισμα, μοντάζ, προβολή). Καταργούμε έτσι τήν έννοια τής «ειδίκευσης» πού χαρακτηρίζει τό βιομηχανικό άφηγηματικό κινηματογράφο καί πού κατακερματίζει τή σχέση του ύποκειμένου / δημιουργού μέ τήν δημιουργική πράξη. Καταργούμε μόνες τά ιεραρχίες πού δυναστεύουν τά κινηματογραφικά συνεργεία καθώς καί τό μύθο τής τεχνικής άντικαθιστώντας τίς βιομηχανικές νόρμες μέ μία βιοτεχνική αντίληψη του κινηματογράφου.

5. Τό υλικό / φίλμ (σοϋπερ 8) καί τό υλικό / φωτεινή διαφάνεια (24X36). Χρησιμοποιούμε δύο ειδών εικόνες: κινούμενες (φίλμ) κι άκίνητες (φωτεινές διαφάνειες). Οικονομικά τό υλικό αυτό, χάρη στό χαμηλό του κόστος, προσφέρει τήν άνεκτίμητη δυνατότητα νά παράγουμε μόνες τά έργα μας χωρίς νά έχουμε νά ύποστούμε περιορισμούς ή καταναγκασμούς από μία οποιαδήποτε άρχή ή άτομο. Έτσι, κανένα εμπόδιο δέν παρεμβαίνει άνάμεσα στην έπιθυμία πραγματοποίησης του έργου καί τήν δημιουργική πράξη.

Αισθητικά τό υλικό αυτό καλεί σ' ένα όλότελα διαφορετικό πλησίασμα τής εικόνας άπ' ότι τό βιομηχανικό 35μμ. ή τό «ήμι-έπίσημο» 16μμ. Δουλεύοντας σέ συνάρτηση μέ τίς δυνατότητες καί τίς ιδιοτυπίες του σοϋπερ 8 καί τών φωτεινών διαφανειών δημιουργούμε μία ειδική γραφή πού χρησιμοποιεί ιδιαίτερα τό κοντινό πλάνο, τήν κινητικότητα τής κάμερας, τίς δυνατές φωτοσκιάσεις, τίς σημαίνουσες χρωματικές έπιλογές καθώς καί τό έννοιολογικό μοντάζ.

6. Μέ τήν παρουσία μας μέσα στην αίθουσα προβολής (όπου χειριζόμαστε τά μηχανήματα ή διαθάζουμε κείμενα από μικρόφωνο) διευρύνουμε τήν αντίληψη τής κινηματογραφικής προβολής, εισάγοντας μία διάσταση ζωντανή, παρούσα, προσωπική. Άναιρούμε έτσι τήν μηχανική κι άπρόσωπη προβολή του βιομηχανικού κινηματογράφου. Προβάλλοντας ταυτόχρονα σέ πολλαπλές όθόνες δραστηριοποιούμε τήν αντίληψη του θεατή. Προβάλλοντας από διαφορετικά σημεία του χώρου ενεργοποιούμε τό περιβάλλον.

Η προβολή γίνεται *δράση* καί *γεγονός*.



ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

Ἀθήνα. 27 Μαΐου 1979.

Αὔριο ἡ Ἑλλάδα θά ὑπογράψει σ' ἐπίσημη τελετή τήν ἔνταξή της στήν Κοινή Ἀγορά.

Τό Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ ἐπεξεργάζεται σχέδιο νόμου γιά τόν Κινηματογράφο.

Ὁ κ. Ὑπουργός δηλώνει ὅτι πρόκειται γιά προπαρασκευαστική ἐργασία.

Σέ τρεῖς μήνες θά δημοσιευτεῖ ὁ καινούργιος Κανονισμός γιά τή λειτουργία τοῦ Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Οἱ ἐπίσημοι φορεῖς διαθέτουν ὑπαλλήλους, δηλαδή ἀνθρώπους πού δουλεύουν καί πληρώνονται.

Τά ἀντίστοιχα σωματεῖα διαθέτουν ἀνθρώπους πού τρέχουν γιά τό μεροκάματο.

— Ὁ ρόλος τοῦ κινηματογράφου εἶναι Ψυχαγωγικός.

— Ἡ ποιότητα ψυχαγωγίας καθορίζει τήν πολιτιστική στάθμη κάθε λαοῦ.

Περισσότεροι ἀπό χίλιοι ἐκπολιτιστικοί σύλλογοι δουλεύουν αὐτή τήν ὥρα.

Τό 1979 σέ παγκόσμια κλίμακα χαρακτηρίσθηκε τό ἔτος τοῦ παιδιοῦ.

Διάφορες ἡμερομηνίες μέσα στήν ἄνοιξη χαρακτηρίσθηκαν «ἡμέρα τῆς γυναίκας».

— Ὁ Κινηματογραφιστής εἶναι Καλλιτέχνης. Ὁ Καλλιτέχνης καθορίζεται ἀπό τόν «ὑπαρξιακό του χώρο».

— Τό κοινό πού περιμένει μπροστά στίς ὀθόνες καί ὁ Κινηματογραφιστής χωρίζονται ἀπό τόν «ὑπαρξιακό χώρο» τοῦ Καλλιτέχνη.

Αὐτοί περιμένουν. Περιμένουν.

Ἐμεῖς τί θά τούς δεῖξουμε;

ΦΙΛΜ 1974 - 75	
Πρώτος τόμος-Σελίδες 650	
ΦΙΛΜ 1975 - 76	
Δεύτερος τόμος - Σελίδες 750 Δεμένος ..	
ΦΙΛΜ 1976 - 77	
Τρίτος τόμος - Σελίδες 736 Δεμένος	
ΦΙΛΜ 1978 - 78	
Τέταρτος τόμος - Σελίδες 624 Δεμένος ..	
ΑΛΙΝΤΑΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ	
Φιλμογραφία ταινιών μικρού μήκους	
ΓΙΑΝΝΗ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ	
Τά κινούμενα σχέδια	
ΤΑΚΗ ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΥ	
Κινηματογράφος - Έπιστήμη - Ίδεολογία .	
ΓΙΩΡΓΟΥ ΚΑΒΒΑΓΙΑ	
Ή τέχνη του ΟΠΕΡΑΤΕΡ	

